

# LA INTUICIÓN EN LA ACTUACIÓN

Ensayos reflexivos sobre la intuición en el trabajo actoral a propósito del proceso creativo de la obra Cortesía

Grupo de Investigación Escénica del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (GIE)

DE TU CH

DEPARTAMENTO  
DE TEATRO  
FACULTAD DE ARTES  
UNIVERSIDAD DE CHILE



# **LA INTUICIÓN EN LA ACTUACIÓN**

Ensayos reflexivos sobre la intuición en el trabajo actoral a propósito del proceso creativo de la obra *Cortesía*





ENSAYOS

# LA INTUICIÓN EN LA ACTUACIÓN

Ensayos reflexivos sobre la intuición en el trabajo actoral a propósito del proceso creativo de la obra *Cortesía*

**Dirección General:** Igor Pacheco Blanco.

**Autores:** Juan José Acuña, Bárbara Bodelón, Daniela Castillo, Gustavo Deutmoser, Carlos Donoso, Paulina Giglio, Cristián Hormazábal, Igor Pacheco, Ignacia Uribe, Gabriel Urzúa, Nicole Vial, Rodrigo Walker

Grupo de Investigación Escénica del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (GIE)



## **“La Intuición en la Actuación”**

Grupo de Investigación Escénica (GIE)  
Departamento de Teatro de la Universidad de Chile  
Sebastián Carez-Lorca (editor)  
Santiago de Chile, 2019.

© Copyright 2019, by Carez-Lorca, Sebastián (editor).

Departamento de Derechos Intelectuales de Chile

ISBN: 978-956-402-191-1

Departamento de Teatro  
Facultad de Artes  
Universidad de Chile  
Morandé 750 – Santiago  
Tel. +562 2977 1783 / +562 2977 1782  
detuch@uchile.cl

Primera Edición. Enero 2020.

### **Edición**

Sebastián Carez-Lorca

### **Fotografías**

Aquiles Poblete

### **Diseño y Diagramación**

Natalia Trujillo Hernández

Impreso en Contraforma

© Derechos reservados

## TABLA DE CONTENIDOS

---

- 11 **Presentación**
- 13 **El Grupo de Investigación Escénica (GIE)**  
Igor Pacheco Blanco
- 17 **Intuición y Cortesía: El proyecto 2018**  
Igor Pacheco Blanco
- 25 **ENSAYOS REFLEXIVOS**
- 27 **Habitar la escena**  
Gabriel Urzúa Parodi
- 37 **Estrategias para activar la intuición en el actor/actriz**  
Daniela Castillo Toro
- 49 **Escena Lúdica: La intuición como herramienta actoral**  
Juan José Acuña
- 61 **Mecanismos para desbloquear la intuición**  
Nicole Vial Aguilar

- 75 **Hacia un espectador activo: la búsqueda compartida de un estado intuitivo**  
Bárbara Bodelón
- 87 **La intuición y su desarrollo en el quehacer escénico**  
Ignacia Uribe
- 99 **El cuerpo sensible en escena: el entrenamiento de la intuición**  
Rodrigo Walker
- 109 **La imagen borrosa como consigna sensorial en la creación de secuencias de movimiento**  
Cristián Hormazábal S.
- 119 **El tránsito intuitivo**  
Carlos Donoso
- 129 **La experiencia, la llave de la intuición**  
Gustavo Deutelmoser
- 141 **La intuición en la actuación: un acto de observación fuera del tiempo**  
Paulina Giglio
- 149 **Una mirada hacia la intuición**  
Igor Pacheco Blanco
- 167 **Anexo 1: Ficha Artística y Fotografías**
- 177 **Anexo 2: Fichas de Talleres y Laboratorios**
- 179 **Taller Encuentro**  
Rodrigo Walker y Gabriel Urzúa
- 185 **Taller "Punto de encuentro": Indagaciones sobre el lugar de los pies**  
Ignacia Uribe Guzmán

- 189 **Laboratorio intuición, sensación e imagen**  
Cristián Hormazábal
- 191 **Taller "Tarde de concursos"**  
Daniela Castillo y Paulina Giglio
- 193 **Laboratorio Taller "Sin un sentido"**  
Igor Pacheco Blanco
- 195 **Taller: Recuadro de verbos**  
Bárbara Bodelón y Gustavo Deutelmoser
- 199 **Taller "El encuentro con la escena a partir de la intuición"**  
Daniela Castillo y Gonzalo Ramos



## PRESENTACIÓN

---

La presente edición, pretende dar cuenta del proceso investigativo que realizó el Grupo de Investigación Escénica del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (GIE) sobre el desarrollo de la intuición en el trabajo creativo de actores y actrices. Para ello hemos recopilado una serie de ensayos reflexivos, documentación y fotografías emanadas del proceso que derivó en el montaje de la obra *Cortesía*.

Hemos ordenado el material recopilado con la intención de otorgar a los lectores y lectoras un recorrido a través de las reflexiones de quienes estuvieron involucrados en el proceso, con la intención de lograr una narrativa que les permita imbuirse en éste. De este modo, partimos desde una breve retrospectiva de la historia del GIE y el proyecto del que da cuenta esta publicación, para luego llegar a las reflexiones de los participantes y finalizar con anexos vinculados al proceso de investigación.

Esperamos que esta publicación sea un aporte para la investigación y creación escénica, y que pueda motivar el desarrollo de nuevas investigaciones vinculadas al trabajo de la intuición en la actuación; del mismo modo que esperamos que los ejercicios y reflexiones aquí documentados también puedan ser de utilidad para el desarrollo de nuevas creaciones escénicas.





## EL GRUPO DE INVESTIGACIÓN ESCÉNICA (GIE)

Igor Pacheco Blanco

*“Estoy convencido de que algunas mentes jóvenes discuten mejor sobre la libertad y la creatividad que muchos eruditos veteranos con ideas preconcebidas” (Joaquín M. Fuster).*

---

Esta cita de Joaquín M. Fuster, representa una convicción personal y del mismo modo constituye el pilar sobre el que se sostiene el Grupo de Investigación Escénica del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Sin la idea de establecer una confrontación generacional es posible desprender de esta afirmación, la necesidad que existe por instaurar un permanente entramado de relaciones de colaboración entre jóvenes y veteranos, donde los primeros contaminen con su energía libertaria a los no tan jóvenes; y éstos, a su vez, propongan alternativas para canalizar dichas energías. Pero para que se establezca este diálogo es fundamental trabajar sobre propuestas, y no imponer lo que el autor denomina “ideas preconcebidas”.

De esta forma, el año 2010, un grupo de jóvenes artistas y profesores formó el Grupo de Investigación Escénica de la Universidad de Chile (GIE), con la idea de investigar sobre temas que inquietan al mundo teatral en torno a la preparación del actor y el proceso de creación escénica, para obtener herramientas que sirvan para abordar los desafíos creativos, determinando su forma de funcionamiento y su grado de utilidad.

La metodología planteada por el grupo se iniciaba con un trabajo de investigación teórico-práctica, donde —a través de laboratorios—

se confrontaba este binomio. Desde dichos laboratorios se obtenían los insumos que poníamos a prueba en diversos montajes cuya estructura podía estar conformada por una secuencia de hallazgos ordenados armónicamente, de acuerdo a la mirada de los integrantes del GIE. Finalmente —y luego de editar y ensayar— dichos hallazgos eran presentados a público en formato de teatro experimental.

Inicialmente nos abocamos hacia investigaciones relacionadas al entrenamiento corporal del actor partir de los principios planteados por autores como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski y Barba, entre otros. En este sentido, la primera experiencia del “Grupo de Investigación Escénica” (GIE) fue Escena *Musical Mecánica*, en el año 2010. El eje central de esta investigación hacía referencia a la biomecánica meyerholdiana y a los principios entregados por el esteta, compositor y profesor de nuestra Universidad Luis Advis. El resultado de esta investigación se plasmó en la realización de un laboratorio donde se integraban las disciplinas de Teatro, Diseño Teatral, Semiótica, Música y Danza.

Posteriormente, decidimos complementar la investigación sobre la biomecánica con el concepto de ‘acciones físicas’: propuesto en primer lugar por Stanislavski, luego profundizados por Grotowski y Barba, y finalmente detallado por Thomas Richards. De esta manera surgió el proyecto *Narrativas del Cuerpo*, que pretendía poner en tensión uno de los soportes habituales que sostienen la creación de un montaje teatral: la dramaturgia.

En virtud de lo anterior, para esta obra utilizamos como excusa textos de naturaleza no teatral. Nuestra exploración pretendía revelar de qué manera podían ser articulados estas textualidades desde un relato corporal. Para hacerlo se utilizaron fracciones de los siguientes textos: *La sociología del cuerpo* de David Le Breton (sociología), *La pieza oscura* de Enrique Lihn (poesía), *El queso y los gusanos* de Carlo Ginzburg (microhistoria). Se extrajeron breves pasajes de estos textos de manera aleatoria, para combinarlos en la puesta en escena con

una serie de relatos corporales (estructuras de acciones físicas individuales y colectivas); y así se construyó una partitura de acciones.

No obstante, a poco andar, nos percatamos que la puesta en escena carecía de una estructura que le permitiera al espectador realizar el viaje que intentamos proponerle. Para afrontar esta carencia seleccionamos la escena del teatrito de la obra *La Gaviota* de Antón Chéjov, con cada uno de sus personajes. Entonces, los actores y actrices adecuaron sus respectivas partituras corporales, reemplazando el texto original por pasajes extraídos de los textos no dramáticos señalados anteriormente.

Antes de estrenarse, este proyecto fue presentado en dos oportunidades a modo de ‘Work in Progress’: una en la Universidad Nacional de Córdoba y otra en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

Por medio de *Narrativas del Cuerpo*, intentamos poner en evidencia estética, modelos que emergen desde la semiótica, esperando que, al quedar a trasluz, contribuyeran a complementar el abanico de recursos conceptuales y creativos para la creación escénica.

De este modo, en el año 2015 el GIE inicia el proyecto “Las pasiones del cuerpo, presencia escénica y experiencia sinestésica” en un trabajo en conjunto con los núcleos de “Semiótica y Análisis del Discurso” y de “Teatro y Educación Itinerante”, ambos pertenecientes al Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH).

Si bien hasta ahora el quehacer del grupo se había centrado en el trabajo del actor y en el estatuto del cuerpo —en tanto modalidad expresiva y generadora de discurso— este nuevo proyecto nos llevaría a sumar un nuevo foco de estudio: el cuerpo del espectador, como receptor activo de las acciones escénicas discursivas que hasta ahora habíamos investigado. Junto con lo anterior fue necesario integrar nuevos puntos de vista a la fase de trabajo teórico-analítico que nos aportan exponentes como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Henri Bergson, Stanislavski, Meyerhold, Laban, Grotowski y Barba entre

otros. De esta forma, a través de estas alianzas, el GIE comenzaba a proyectarse como un núcleo generador de información científica en torno al trabajo del actor y la recepción y respuesta de éste en el espectador; un núcleo capaz generar metodologías de trabajo aplicables en procesos formativos y creativos de cualquier nivel académico.

A continuación vinieron los proyectos que buscaban utilizar el método de las acciones físicas para abordar la puesta en escena a través de las obras *El daño que causa el tabaco* y *Exorcismo*; ambas de Bertolt Brecht. De este modo, el concepto de acciones físicas, poco a poco se iba convirtiendo en una fuente de investigación fundamental para las investigaciones del GIE en pos de la creación de metodologías para el trabajo del actor.

De este modo, luego de concluir el proyecto *Exorcismo*, el grupo decidía el próximo proyecto a abordar durante el año 2018. De entre la serie de alternativas propuestas por los mismos integrantes del grupo, finalmente decidimos quedarnos con la propuesta de Gabriel Urzúa Parodi, quien propuso abordar el nuevo proyecto de investigación y creación a partir del concepto de la INTUICIÓN; y que es abordado en este libro.

En adelante, el GIE está abierto a nuevos desafíos investigativos y creativos con el objeto de establecer cruces y tensiones con las diversas disciplinas que puedan concurrir a la búsqueda de nuevos lenguajes escénico como también nuevas metodologías para el entrenamiento de la actriz/actor a partir de una mirada multidisciplinar. Las metas propuestas para el núcleo son las de generar, publicaciones y proyectos escénicos, considerando en ambos casos una bajada didáctica con ocasión de los procesos formativos que viven actrices y actores, tanto en nuestra casa de estudios, como en las demás instituciones de nuestro medio.

## **INTUICIÓN Y CORTESÍA: EL PROYECTO 2018**

Igor Pacheco Blanco

---

El año 2018, el grupo decidía el próximo proyecto a abordar. Y de entre la serie de alternativas propuestas por los mismos integrantes, finalmente decidimos quedarnos con la propuesta de Gabriel Urzúa Parodi —uno de los integrantes fundadores del núcleo; profesor, actor y director teatral, con quien comparto una gran amistad— quien propuso iniciar un proyecto de investigación y creación que reflexionara sobre el concepto de la intuición. Todos los participantes del núcleo estuvimos de acuerdo con la propuesta, y decidimos estructurar la investigación en cinco fases, que paso a detallar a continuación:

- 1) Revisión Bibliográfica
- 2) Talleres
  - a) Disciplinarios
    - i) Acrobacia
    - ii) Vóleybol
    - iii) Danza
    - iv) Aikido
  - b) Específicos
- 3) Laboratorio
- 4) Montaje
- 5) Escritura

## **1.- Revisión Bibliográfica**

La primera fase de la investigación contempló una exhaustiva revisión bibliográfica en torno al concepto de Intuición. Para lo cual cada integrante se abocó a la búsqueda de antecedentes en torno al tema, para luego elaborar un informe en el que se consignara lo recabado. Dicho informe debió presentarse en la modalidad de coloquio a los demás miembros del núcleo. De esta manera, se construyó una base teórica en torno al significado del concepto de Intuición, con lo cual el grupo logró aproximarse de manera relativamente clara y consensuada frente a este concepto.

## **2.- Talleres**

La segunda etapa se diseñó en base a una serie de talleres, donde los participantes detectarían espacios de intuición, en función o en relación de los antecedentes obtenidos de la indagación bibliográfica realizada.

De esta forma, en primera instancia, se dio inicio a cuatro talleres prácticos de dos sesiones de tres horas cada uno, y donde el cuerpo y la voz jugarían un rol fundamental.

### **2.1.- Talleres Disciplinarios**

El primero fue un taller de Acrobacia, donde los participantes se vieron enfrentados al aprendizaje intensivo de progresiones que permitían la ejecución de destrezas como volteretas, ruedas, invertidas, kippes de cabeza y vueltas sobre manos. Todos los participantes — cual más, cual menos— abordaron el desafío, detectando que podían realizar las destrezas; aunque sin poder explicar en detalle los mecanismos que les permitieron lograr esos objetivos corporales.

El segundo taller estaba referido a la práctica del voleibol. Este taller fue organizado por los integrantes del núcleo, basándose solo en aquellos antecedentes que cada uno recordaba sobre este deporte. De esta



forma, en una cancha improvisada y luego de practicar técnicamente el saque bajo, la recepción y la levantada con los dedos, se procedió a realizar partidos entre dos equipos, utilizando el reglamento de esta disciplina deportiva.

Lo más significativo de esta experiencia fue que, en la medida que se practicaba a través de los sucesivos enfrentamientos, la continuidad del juego se iba prolongando. No tanto por la experiencia técnica de los participantes; sino más por el placer que éstos manifestaban ante la resolución de problemas. La solución de éstos —a diferencia de las otras disciplinas tratadas en los demás talleres— siempre requería evaluar de manera inmediata el problema para luego tomar una decisión que permitiera la continuidad del juego o —en el mejor de los casos— obligar al adversario a tomar una mala decisión, que radique en una mala ejecución y por ende la generación de un error.

En esta experiencia, al igual que en las otras, los participantes poco pudieron explicar en relación a la fórmula de cómo solucionaban los problemas que se fueron presentando. Considerando que a diferencia de los otros talleres aquí, había un balón, una red por sobre la cual debía transitar el balón, un espacio en el lado contrario donde el balón debía tocar para obtener un punto y al mismo tiempo evitar que el balón tocara en el espacio propio. Todo esto con acciones estandarizadas como el saque, la recepción y el levantamiento, las que al no realizarlas correctamente, se traducen en error y cada error es punto en contra.

El tercer taller fue realizado en torno a la danza, dirigido por un coreógrafo, donde los participantes abordaron los patrones motores propuestos hasta lograr cierto dominio de las acciones que conformaban las frases y coreografías resultantes. Al igual que en el taller anterior, a los participantes no les fue fácil identificar el por qué, lo que en un principio parecía ser tan complejo, resultó ser, desde cierto punto de vista, familiar.

Posteriormente se realizó un taller de Ai Kido. Estas sesiones fueron dirigidas por un maestro en este arte marcial. En esta experiencia,

pese a que todos los movimientos, acciones y secuencias resultaron ser muy diferentes a las actividades antes realizadas, el grado de complejidad fue descendiendo hasta llegar a la realización o ejecución de secuencias con un alto grado de eficacia, según la opinión del maestro, de acuerdo con el tiempo disponible para la realización del taller.

En definitiva, el grupo estaba comenzando a identificar situaciones, donde la intuición comenzaba a operar, sin ser ninguno de nosotros experto en cada una de las disciplinas tratadas en cada taller. De esto se pudo desprender que cada uno contaba con un cúmulo de información instalada en algún lugar del cuerpo, que permitía una adaptación a la práctica de cada actividad y luego un determinado nivel de eficacia en la resolución de problemas de carácter psicomotor.

## **2.2.- Talleres específicos**

Luego de haber tenido la experiencia de los talleres basados en alguna disciplina corporal, se consideró pertinente diseñar talleres para abordar de manera más directa la intuición, no tan solo desde una perspectiva netamente psicomotriz. Para esto se tomó el acuerdo de que cada participante, de manera individual o en dupla, realizara una actividad en un lapso de tres horas en base a tres alternativas:

- Juegos, ejercicios o actividades ya conocidas.
  
- Juegos, ejercicios o actividades inéditas; creadas exclusivamente para esa ocasión.
  
- Juegos, ejercicios o actividades ya conocidas, pero mezcladas con juegos, ejercicios o actividades inéditas.

De esta forma surgieron seis talleres, los cuales serán descritos por participantes del núcleo, más adelante en esta publicación.

### **3.- Laboratorio**

Posteriormente, tras las experiencias vividas en los talleres y las reflexiones generadas al concluir cada uno de ellos, se abordó la etapa de laboratorio. Para hacerlo, se eligió el texto de Bertolt Brecht: “La boda de los pequeños burgueses”, obra que considera de manera equitativa nueve personajes. Esto permitió la participación de la mayor parte de los integrantes dentro de la puesta escena.

Esta obra serviría de pretexto para poner en práctica, aspectos referidos a la intuición. En esta instancia cada actriz y actor identificó una secuencia de acciones físicas, que fueron confrontándose con ideas del texto original. El texto, a su vez, fue modificándose a partir de decisiones intuitivas, y por las acciones físicas que cada actor o actriz fue proponiendo.

### **4.- Creación y Montaje**

Ya con un texto íntegramente modificado y respetando parcialmente la estructura del texto original, el grupo se abocó a editar cada una de las escenas que intuitivamente emergieron. En este punto, se decidió realizar la muestra de un work in progress con un algunas de las escenas construidas. Éstas se mostraron en tres modalidades:

Una, externalizando acentuadamente cada característica del personaje.

Otra, con los personajes manifestándose de manera inversa a las características señaladas anteriormente. Es decir, si un personaje estaba concebido como una persona alegre, en este ejercicio debía actuar como enojado; o si otro personaje se destacaba por ser muy colaborador, en esta ocasión debía demostrarse flojo.

Finalmente se presentaba el mismo cuadro con cada personaje des- empeñándose con neutralidad.

Este work in progress nos permitió recoger una serie de preguntas y observaciones de parte del público, las cuales fueron sometidas a discusión por parte del grupo e incorporadas en la siguiente etapa del proceso de investigación.

#### **4.1.- Montaje**

Durante dos meses se trabajó en las actuaciones, en la escenografía y el vestuario, como también en la producción del espectáculo; llegándose a la fecha de estreno con absoluta claridad.

Producto del cambio radical sufrido por el texto en la etapa de laboratorio la obra cuyo título original era La boda de los pequeños burgueses, dio paso a la obra "Cortesía". Ésta se exhibió en nueve oportunidades durante el mes de julio de 2018, y fue remontada en octubre del mismo año.

#### **5.- Escritura**

Finalmente, haciéndose cargo de la necesidad del Núcleo de generar contenido y registro de sus investigaciones a través de publicaciones periódicas, cada miembro del grupo asumió la responsabilidad de escribir un ensayo que diera cuenta de las reflexiones derivadas investigación realizada. Dichos textos se agrupan a continuación en la publicación que usted tiene en sus manos.





## **ENSAYOS REFLEXIVOS**





## HABITAR LA ESCENA

Gabriel Urzúa Parodi

*"Una metafísica capaz de ahondar la percepción para "hundirse en las cosas" y de conocer por el "roce con el puro querer". Conocimiento de la inmersión, del roce, de la inmanencia, del arrojo: es en la acción libre, cuando la conciencia está arrojada al acto que puede percibir su propia potencia desplegándose, y comprender así —por afinidad con él— el despliegue del impulso vital". (Henri Bergson, p.14)*

---

En el siguiente ensayo se expondrán los lineamientos que tuvo la dirección del GIE para montar la obra teatral *Cortesía*, adaptación libre de *La boda de los pequeños burgueses*, pieza en un acto de Bertolt Brecht. Para esto, se presentarán todos los hallazgos y problemáticas que tuvo esta etapa de la investigación para finalizar con algunas conclusiones correspondientes al ejercicio de poner en práctica nuestra investigación sobre la intuición al momento de montar una obra teatral.

Para iniciar esta etapa de la investigación, tomamos como premisa la definición que recogimos de intuición tras nuestro proceso de investigación en las etapas iniciales:

La intuición es un medio de acceso inmediato al conocimiento que se ubica entre la (razón) y el instinto y se sirve de la experiencia y la memoria dando por resultado una decisión o acción.

Si bien esta definición apareció luego de un sondeo teórico y algunos ejercicios aplicados al entrenamiento del actor, en esta etapa quisimos ir más allá del entrenamiento e introducirnos en la tarea del actor al momento de crear un personaje para un montaje teatral. Entonces nos preguntamos: ¿Cómo podemos aplicar esta idea de intuición a un proceso de montaje de una pieza teatral?

A partir de esta pregunta la dirección de la obra Cortesía estuvo enfocada en desarrollar una metodología de trabajo para generar un montaje teatral, generando un diálogo con el proceso de investigación, para observar cómo opera la intuición en el trabajo del actor en el proceso de ensayo y durante las funciones.

### **Jugar para habitar**

Para comenzar los ensayos de esta etapa lo primero que hicimos fue recoger algunos conceptos que aparecieron durante las etapas anteriores y que creímos que podían funcionar como soporte para la dirección de la obra. Hubo dos en particular que hicieron resonancia directa al momento de vincular nuestro concepto de intuición con la tarea de realizar un montaje teatral: el **juego** y la idea de **habitar**.

Durante la etapa de entrenamientos aplicados al trabajo del actor, recogimos el concepto de **juego**, donde nos dimos cuenta de que el juego siempre tiene reglas que al ser conocidas permiten la posibilidad de moverse libre a quien las ejecuta<sup>1</sup>. También, el juego fomenta un estar lúdico mientras se ejecuta, y por último tiene como fin entretenerse. Todas estas características nos parecieron aplicables al trabajo del actor y beneficiosas como soporte para comenzar nuestro montaje.

Por otro lado, tomamos la idea de **habitar**, que etimológicamente viene del latín *habitare*, y que quiere decir: “tener de manera reitera-

---

1 Ver ensayo Juan José Acuña en esta publicación (p. 49)

da” u “ocupar un lugar reiteradas veces”. Nos pareció que la idea de **habitar** se vinculaba con la idea de ensayo en tanto ambas requieren de la repetición para existir.

Con todo, lo que tomamos como juego fue el trabajo de las *acciones físicas* (Stanislavski). Recogimos esta herramienta porque es un material conocido para el grupo, pues en las tres investigaciones anteriores del G.I.E ya habíamos trabajado con ellas y, en ese sentido, las reglas del juego ya eran conocidas.

Sin embargo, hasta antes del inicio de esta investigación, el grupo había trabajado con las acciones físicas sólo en el plano material. Esto quiere decir que con ellas habíamos aprendido a hacer partituras físicas y trabajar con referentes para crear físicamente un personaje, pero no habíamos tomado en cuenta algo que “no hay acción física sin deseo, aspiración y objetivo, sin su justificación interior por un estado de ánimo; no se puede crear una acción física sin fe en su autenticidad y por consiguiente, sin que se sienta la verdad en ella” (Stanislavski).

Entonces nos preguntamos lo siguiente: ¿Se puede ayudar a un actor a creer más en su trabajo? ¿A sentir verdad con sus acciones? ¿A descubrir los deseos y aspiraciones de su personaje con claridad?

Para resolver estas interrogantes y comenzar con nuestro trabajo en relación al montaje de *Cortesía*, decidimos dividir nuestros focos de acción en tres planos: lo expresivo, lo narrativo y lo ideológico; los cuales paso a detallar a continuación.

### **Lo expresivo**

Lo primero que hicimos fue trabajar sobre lo expresivo. Para nosotros, el plano de lo expresivo contiene todo lo que el espectador va a percibir a través de sus sentidos: lo que ve, lo que oye, lo que siente emocionalmente, etc. Esto implica ocuparse del uso y modulación de la energía corporal al momento de ejecutar las acciones físicas.

Partimos por el plano expresivo para que los actores y actrices se encontrarán de manera lúdica y dinámica en un estado energético

parecido, o sea, generando una unidad energética común para ayudarse de esto al momento de dialogar y habitar el espacio escénico. Finalmente, comenzar por lo expresivo implicaría encontrarse en un tono energético antes de encontrarse en la narración de la obra.

La idea de partir por lo expresivo nace de una lectura que moldeó constantemente la dirección del montaje de *Cortésia*, así como también todas las etapas de la investigación: *Materia y Memoria* de Henri Bergson. Allí encontramos una idea que hizo una fuerte resonancia para iniciar el montaje:

La intuición es retorno a la percepción, a un momento anterior al engarce con la utilidad. La invitación sería hundirse en un más acá del sentido común. Descubrir cómo nacen las acciones antes de su sentido oficial, descubrir (percibir) su impulso. (p. 13)

Tomando en cuenta lo anterior, nos dispusimos a crear acciones que no fueran directamente “necesarias” —en el sentido narrativo— para la obra. Es decir, librarnos de la presión de levantar material para un objetivo que no fuese el simple hecho de jugar. Así, la primera premisa para crear el lenguaje actoral fue que las acciones que íbamos a crear fueran estrategias para comenzar a abrir la percepción, con la intención de impulsar a la intuición a ser utilizada.

En este plano inicial, sólo tomamos el texto para dividirlo en 16 unidades temáticas a las que les dimos a cada una un nombre en relación con dicho tema: Los muebles, el brindis, el jugo del amigo, incomodidades, etc. son algunos ejemplos de los nombres utilizados para estas unidades.

El nombre de cada unidad fue asociado a una acción física realizada por los actores. Cuando hablamos de asociación —en este caso— nos referimos a que el actor percibe dentro de su mente —a modo de imagen— el nombre de esta unidad, e intenta —sin mayor razonamiento— materializarla en una acción. Así, por ejemplo, al jugar el nombre de la unidad “incomodidades” el actor podría crear una acción que

se manifiesta como distintos hormigueos en el cuerpo y entonces se rasca la cabeza y la rodilla a la vez y luego se frota un ojo. Al repetir la acción que nació de esta asociación, el actor va precisando el cómo de esta acción, calibrando el grado energético y buscando la respiración adecuada para que esa imagen se manifieste siempre de manera orgánica.

Luego del proceso de asociación entre la imagen y la acción, y fijar esas acciones a modo de partitura física, surgió la necesidad de trabajar sobre la modulación de los niveles de amplitud física que existían en las acciones inventadas. Trabajar sobre la gama de amplitud física radicó en reconocer la escala energética que existía cuando una acción se reducía físicamente hasta que emergieran los impulsos que habitaban en ella.

Tal como dice Eugenio Barba, todos estos principios no son sugerencias estéticas para agregarle belleza al cuerpo del actor y “estilizarlo”. Son medios para quitarle al cuerpo la obviedad cotidiana, para evitar que solo sea un cuerpo humano condenado a parecerse a sí mismo, a presentar y representar sólo a sí mismo.

El trabajo sobre la gama de amplitud física es algo que nos pareció sumamente interesante para desarrollar. Descubrimos que cuando los actores inventaban una acción para asociarla con un nombre-imagen, esta nacía ya con un nivel energético alto, que convertía a esa acción en una acción extra-cotidiana: consciente, repetible y mostrable, identificable para él y para el resto. Es decir, que dentro de su gama energética se ubicaba en la punta alta, evidentemente definida, clara. A esto lo denominamos acción original. Luego, descubrimos que, al reducir esta **acción fundamental** de manera física y energética, ésta podía llegar a algo que, en términos cualitativos, era semejante a ocultar la acción: **la acción oculta**. Esto implicó reducir la acción para que esta vez fuese imperceptible para el resto.

Descubrimos que cuando los actores reducían la acción original hasta ocultarla, brotaba un estado interior de ella, un estado emocional, algo así como una bisagra entre la materia y la imagen. Una intimidad

que —si bien venía desde la acción original— esta vez tenía un acento en algo más inmaterial. Algo parecido a lo que ya nos señalaba Stanislavski en la cita anteriormente señalada. A esto le llamamos **factor sensible**.

Definimos el **factor sensible** como todas las imágenes internas que habitan en el actor cuando está accionando en reducción, es decir, en acción oculta. Una intimidad que habita entre las imágenes del actor y las acciones del personaje. Son las emociones, deseos, objetivos, sensaciones que emergen de la acción en reducción. Como la resina que secreta el árbol, aparece esta intimidad de la reducción de la acción oficial. Desagrado, excitación, desconfianza, asco, alegría, fueron algunos de los factores sensibles que pudimos identificar en la reducción de las acciones originales que los actores habían realizado.

Con todo, pudimos percibir que, al mover la acción, dentro de la gama de amplitud (amplificada o reducida), se puede acentuar lo físico o lo sensible, generando la posibilidad de actuar en distintos polos energéticos. De todas maneras, asumimos que quizás lo sensible no necesariamente sea la oposición de lo físico; pero en este caso, operó de ese modo.

### **En lo narrativo**

Para nosotros el plano narrativo implica todos los sucesos que ocurren en la línea temporal. La sucesión coherente de las acciones. El sentido de la obra en tanto dirección temporal. Es el *qué* de la puesta en escena, diferenciándose de esta forma del plano expresivo que es el *cómo*.

En este sentido, al comenzar a trabajar en este plano nos propusimos trabajar con las *circunstancias dadas* (Stanislavski). Para esto nos propusimos responder a tres preguntas: ¿Quiénes son? ¿Dónde están? y ¿Qué están haciendo?

Además, surgió la idea de trabajar con el súper objetivo de cada personaje. Para esto creamos una frase —con un verbo en infinitivo— que sintetizara el mayor deseo de cada personaje. Por ejemplo: agradecer a

todos, dejar en evidencia a la novia, esconder el embarazo de la novia, etc. Todo esto generó un nuevo material escénico que —junto a las acciones que habían emergido en el ejercicio del plano expresivo— nos daban una nueva batería de acciones, aún más profunda y rica en contenido que la anterior.

Con este material, sumado al material del plano expresivo, las acciones de los personajes iban de la mano con sus objetivos, y con esto sumado a las circunstancias dadas, pudimos entrar en el plano de lo narrativo de manera expedita. De este modo, dividimos los ensayos en improvisaciones sobre las circunstancias que proponía cada unidad: cada actor combinaba las acciones creadas en el plano expresivo con los objetivos que establecía para su personaje en cada unidad, y de esta forma las escenas eran claras para cada uno.

De este modo, el trabajo sobre el plano de lo narrativo se ordenaría cronológicamente de la siguiente manera:

#### 1.- Trabajo de mesa

- a) Descubrir las circunstancias dadas y situaciones que propone cada unidad
- b) Descubrir los súper-objetivos de cada personaje

#### 2.- Trabajo en escena

- a) Improvisación de las unidades poniendo el acento en reconocer los objetivos de los personajes para cada circunstancia.
- b) Adaptación del texto en base a las improvisaciones.
- c) Ensamble de la nueva estructura de las escenas.

### **En lo ideológico**

Con el humor encontramos el acceso al plano ideológico. Como dice Schopenhauer: “La causa de lo risible está siempre en la subsunción o inclusión paradójica, y por tanto inesperada, de una cosa en un concepto que no le corresponde, y la risa indica que de repente se



advierte la incongruencia entre dicho concepto y la cosa pensada, es decir, entre la abstracción y la intuición. Cuanto mayor sea esa incompatibilidad y más inesperada en la concepción de que ríe, tanto más intensa será la risa.”

Siendo Brecht un autor obsesivo en hacer ver lo que ocurre en su entorno, quisimos que nuestra adaptación no perdiera ese ímpetu. En el plano de lo ideológico, nos preguntamos por cómo hacer aparecer una opinión social desde la investigación. Y ahí nos encontramos con el humor. Tomando en cuenta la cita recientemente mencionada, trabajamos el humor de la obra desde la oposición a lo esperado: algo que llamamos **acción opuesta**.

Tomando la incongruencia u oposición a la lógica como herramienta de comicidad, nos preguntamos qué pasaría si invertimos el súper objetivo hacia su contrario. Y creamos —al igual que para cada nombre de unidad— un patrón de acción para cada súper objetivo. De este modo, aplicando nuevamente una variación en la gama de amplitud física —desde la acción original a la acción oculta— esta vez llegamos hasta la **acción opuesta**.

Este ejercicio sobre el humor nos permitió entrar en un nuevo plano de actuación, que requiere la conciencia del actor sobre su personaje y que le permite opinar sobre él, sobre la obra y por supuesto sobre su entorno. Identificar las acciones opuestas a los objetivos de los personajes nos mostró un nuevo espacio de realidad. La acción opuesta no sólo se mostró absurda —por ser el contrario de un evidente deseo— sino profundamente humana, ya que reflejaban una actitud común y actual de las personas en una situación social.

Este mismo trabajo sobre la acción opuesta nos hizo ver el humor de la obra. Nos mostró otros contenidos que había en ella, levantando ideas como: el arribismo, el clasismo, las apariencias, la envidia, el machismo, la misoginia. De estas ideas separadas pudimos codificar una pregunta central para la obra:

¿Hasta qué punto, por cortesía, debemos callar lo que sentimos?

Esa pregunta nos ayudó a entrar al escenario no sólo a habitar la escena desde el personaje, sino también a intentar mostrar un comportamiento actual, que fue recogido del texto, y que articuló nuestra investigación otorgándole una arista —ya no sólo enfocada en la actuación como problema escénico— sino que también como tema político.

Las siguientes son algunas ideas que aparecieron como motor dentro del plano ideológico:

- La cultura ha reprimido la intuición poniendo por encima de esta un sentido común arbitrario.
- Existe un dentro de nosotros un “deber ser” que oprime los impulsos naturales y que vuelve mecánico el comportamiento social de las personas.
- Ya no soy capaz de enfrentarme a los demás de manera única y particular, sino que pongo un filtro de “lo correcto” para cada situación.

### **Algunas conclusiones**

Siendo el cuerpo y su accionar el centro de estudio constante de este grupo, comenzamos el proceso por crear acciones atractivas en términos energéticos y que tuvieran coherencia con el texto que íbamos a montar. Pero esto no nos avisó hacia donde iban a ir nuestros pasos. Si hago el ejercicio de volver al inicio del proceso, incluyendo las primeras reuniones que tuvimos para comenzar el proceso de investigación sobre la intuición, puedo visualizar que el objetivo inicial era poder entrar en el terreno de lo inmaterial para modelar un espíritu que sea capaz de habitar la obra.

Los planos expresivo, narrativo e ideológico funcionan de manera simbiótica alimentándose una de la otra y acentuándose cada una

libremente durante la creación de la obra en los ensayos y en cada representación. Estos tres planos, nos brindan la posibilidad de generar tareas heterogéneas que se enmarcan bajo un mismo juego. Así, cada representación puede tener un foco colectivo distinto y a su vez los actores pueden darse a la tarea de trabajar cada día en algo particular que deseen descubrir —y de esta manera agudizar su atención al estar en escena—, generando un diálogo íntimo con su personaje y un diálogo lúdico con el resto de sus compañeros y su contexto.

Definitivamente todo este proceso nos ha servido para crear una idea común para actuar y montar la obra *Cortesía*, así como también para identificar qué tareas son las más adecuadas para montar las escenas y dónde poner el acento en cada momento. Es importante señalar que todo este trabajo y estas preguntas que nacen con relación a la intuición en el proceso de montaje de una obra, permiten ir construyendo una ruta, pero en ningún caso funcionan como una receta.

Al concluir nuestro proceso y hacer el esfuerzo de reconocer cuales son los insumos más relevantes, me gustaría exponer algunas ideas que aprendí de este proceso de investigación: La capacidad de estar en tranquilidad; el uso de la respiración como puente entre mi imaginación y la vivencia material; el dejarse perder en el proceso de ensayo y en el escenario, arrojándose hacia el vértigo que produce errar; creer con brutal honestidad en lo que estoy viviendo; y por último, la profunda y constante atención de todos los estímulos que existen dentro y fuera de mí para hacer de ellos un material de creación escénica. Hoy para mí, trabajar sobre estos conceptos es trabajar sobre la intuición, y trabajar sobre la intuición es trabajar la libertad creativa del actor en escena. La capacidad de abrir la percepción para crear un espíritu y habitar vivamente la escena.

## ESTRATEGIAS PARA ACTIVAR LA INTUICIÓN EN EL ACTOR/ACTRIZ

Daniela Castillo Toro

---

Hay algo que parece no ser enseñable a través de la teoría, sino sólo a través de la vivencia: un momento presente, una corazonada —algo que realmente bombea en el pecho—. En este escrito reflexionaré en torno a la posibilidad de activar la intuición en el actor o actriz, desprendiendo ideas y conceptos que podrían convertirse en herramienta concretas al servicio de la actuación.

Este concepto —la intuición— se aleja de lo concreto, material y técnico que puede ser un trabajo actoral —entendiendo que trabajamos con nuestro cuerpo que es una materialidad en sí misma—, y nos invita a pensar la actuación desde la perspectiva inmaterial, intangible, entendiéndolo como algo interno, que se guarda dentro de uno. Henri Bergson, filósofo francés y Premio Nobel de Literatura, en su libro *La energía espiritual* (2012), dice que nosotros estamos compuestos por cuerpo y alma o materia y espíritu, entendiendo este último como

...algo que se extiende mucho más lejos que el cuerpo en el espacio y que dura a través de tiempo, algo que demanda o impone al cuerpo movimientos ya no automáticos y previstos, sino imprevisibles y libres: esta cosa, que desborda al cuerpo por todos lados y que crea actos creándose de nuevo ella misma, es el *yo*, es el *alma*, es el espíritu. (p.45)

Más adelante en el libro lo nombrará también como voluntad. En este sentido, mi reflexión invita a pensar en la labor escénica desde un trabajo creativo interno, donde podemos entrar a discutir sobre lo intangible de una actuación, como es la voluntad y el espíritu que dan vida a un rol; y en ese caso preguntarnos por cómo se relacionan los referentes<sup>2</sup> o inspiraciones con esas voluntades y espíritus, cómo se manifiestan y cómo nos servimos de ellos para nuestro trabajo creativo. Pero antes de introducirme de lleno en este ensayo, es necesario revisar el concepto intuición.

Intuición proviene del verbo latino *intueri* que significa mirar hacia adentro o contemplar, y está compuesto por el prefijo *in-* (dirección hacia el interior) y el verbo *tueri* (contemplar, mirar por algo, protegerlo). Por otro lado, Hammond (como se citó en Hogarth 2002, p.22) define dicho concepto en oposición al pensamiento lógico, y dice: “el sentido corriente de intuición significa lo contrario: un proceso cognitivo que de alguna manera produce una respuesta, una solución o una idea sin el uso del proceso consciente y lógicamente justificable del paso a paso”. Hogarth (2002) menciona que cada una de nuestras reservas individuales de intuición reflejan nuestro propio e idiosincrásico capital cultural; vale decir, la acumulación de cultura propia de una clase, heredada o adquirida mediante la socialización. De esta manera, asocia la intuición a la experiencia y a la memoria, diciendo que las intuiciones provienen mayoritariamente de las experiencias vividas, sean propias, observadas o incluso escuchadas de otros.

En el Grupo de Investigación Escénica de la Universidad de Chile (GIE), después de recoger diversa información y desarrollar un trabajo de investigación práctico sobre la intuición, concordamos la siguiente definición para dicho concepto: proceso cognitivo ubicado entre la

---

2 Con la palabra "referentes" nos referimos a los materiales que ayudan al actor o actriz a nutrir su trabajo actoral. Pueden ser de distinta procedencia, pero su fin es complementar y profundizar su trabajo creativo actoral.

inteligencia y el instinto, que se sirve de la experiencia y la memoria, para producir una respuesta (acción) idealmente benéfica para el involucrado.

### **Algunas conclusiones sobre la intuición**

La investigación desarrollada con el Grupo de Investigación Escénica de la Universidad de Chile, entre los años 2016 y 2018, sobre la intuición en el actor y actriz, tuvo varios momentos. En la segunda etapa de esta investigación —llamada ‘la intuición en la técnica’— abordamos distintas disciplinas corporales preguntándonos cómo se relacionaría la intuición con ellas. Este proceso decantó en varias conclusiones importantes como, por ejemplo, que a mayor resistencia o vértigo, también es mayor la intuición.

Esta conclusión provenía de comprobar prácticamente que mientras más desconocida era para mí la técnica sobre la que tenía que trabajar, mayor era el uso que hacía de la intuición para resolver el problema en el que me encontraba. Es importante mencionar que todas las disciplinas que trabajamos correspondían a disciplinas con énfasis en lo corporal, por lo que la intuición se manifestaba siempre mientras el cuerpo accionaba. Gracias a esta misma experiencia llegamos a una nueva conclusión: a mayor técnica, menor intuición. Vale decir, que en la medida en que la ejecución de la disciplina se volvía más técnica y formal —mientras más conocimiento y manejo de ella había— al parecer más nos alejábamos de un accionar intuitivo. Entonces, apareció la siguiente premisa: “la intuición vive en lo desconocido, en el vértigo”. La intuición nos estaba abriendo las puertas al trabajo ‘del presente’ y en ese sentido tenía mucho que compartir con la actuación, que pretende como máxima aspiración vivir y desarrollarse en un presente único; como la vida misma.

Este descubrimiento fue crucial para pensar la labor del actor/actriz en la escena, y concluir que necesitamos de ese vértigo para hacer aparecer la intuición en escena.

Posteriormente, en el devenir de las sesiones, pudimos notar que no es que la intuición se perdiera al mejorar la técnica, sino que —al parecer— ésta se desviaba a resolver otros problemas. A raíz de esto, se presentaba la posibilidad de poder ser nosotros mismos los generadores de ese vértigo que podría activar nuestra intuición, dándonos espacio para estar más alertas y vivos en el escenario. Lo que vendría a continuación en la investigación, entonces, serían una serie de ejercicios que pondrían en práctica ese vértigo; la búsqueda de métodos para activar la intuición en el actor.

En otras palabras, ¿Cómo evitar que una actuación se mecanice convirtiéndose en una estructura conocida y manejada por el intérprete? ¿Cómo alimentar la intuición para mantenerla activa en las funciones y sentir el vértigo que nace en los ensayos, en las improvisaciones, en el estreno? Se hacía necesario inventar estrategias para aquello.

### **Estrategias para que la intuición se active**

Konstantin Stanislavski —connotado director y pedagogo ruso, pionero en desarrollar un sistema de actuación— se hizo la siguiente pregunta en su libro *El arte escénico* (1999): ¿Cómo lograr crear condiciones favorables para que la inspiración llegue al actor?

Me detengo en este punto, porque además de admirar su trabajo y reconocer el gran aporte que hizo al arte del teatro, considero relevante el hecho de que Stanislavski (1999) buscó ‘la verdad’ en la actuación; entendiendo esta última como “la verdad del impulso creador interno que se esfuerza por expresarse” (p.23), por “recrear la vida del espíritu humano en la obra misma” (p.26). De este modo, desarrolló investigaciones durante toda su vida, pudiendo sintetizarlas en dos grandes áreas: el trabajo externo y el trabajo interno del actor o actriz. Explicados a grandes rasgos, el trabajo externo se vincula al trabajo corporal del actor y el interno al trabajo psicológico. Me hace sentido reparar en esto, pues en la investigación que realizamos en torno a la intuición aparecieron estos dos aspectos, mencionados con otros

nombres: los factores físicos y los factores sensibles. Uno más ligado al trabajo externo y el otro al trabajo interno que realiza el actor/actriz a la hora de crear o de interpretar a un personaje. Pero ahondaré sobre esto más adelante.

Volviendo a lo planteado anteriormente —las condiciones favorables para que la inspiración llegue— Stanislavski (1999) desarrolla el concepto “estado de ánimo creador” (p.18), y lo define como una condición distinta de la mente y el cuerpo para cuando el actor se halle en el escenario. A partir de su estudio práctico definió en cuatro puntos los elementos y la naturaleza de este concepto:

1.- Cuerpo libre, consciente, activo y relajado. El ánimo creador aparecía cuando el intérprete “estaba ocupado con lo que estaba sucediendo en la escena y no entre el público, y que era precisamente esa atención suya, concentrada en un punto, lo que me obligaba a mí a interesarme por la vida que estaba pasando en el escenario.” (p. 20)

2.- La concentración más completa posible de la naturaleza espiritual y física del actor en su totalidad. “La conclusión a la que llegó Stanislavski fue que toda la naturaleza espiritual y física del actor debe concentrarse en lo que está ocurriendo en el alma de la persona a la que está representado en el escenario.” (p. 21)

3.- Hora de llegada y disposición al trabajo, referida al tiempo para la preparación del trazo interno del rol.

4.- El “si mágico”, la verdad potencial. La labor del actor empezaba desde el momento en que estos conceptos aparecían en su alma y en su imaginación. “El actor debe creer en todo lo que se está desarrollando en el escenario y sobretodo debe creer en sí mismo” (p.23). Para esto el actor debía poseer: una imaginación eminentemente desarrollada, una ingenuidad y confianza infantil, y una sensibilidad artística hacia la verdad y la verosimilitud en cuerpo y alma.



Me detengo en este concepto acuñado por Stanislavski, porque los elementos que lo componen son herramientas concretas para que la inspiración llegue al actor. De esta manera, una buena actuación no queda supeditada a un “don” —como lo menciona también el maestro— sino más bien a herramientas concretas. Pero, entonces ¿qué es la inspiración? ¿Qué es específicamente ese estado tanpreciado por el teatro y por el arte en general a la hora de crear? Me detendré en este concepto que parece ser fundamental en el trabajo y que más adelante vincularé con la idea de la intuición en el actor/actriz.

La inspiración no sólo se utiliza para referirse a la acción y efecto (-ción), de introducir (-in), aire en los pulmones (-spirare), sino también para referirse a la necesaria iluminación del espíritu previa a cualquier creación humana. El aire introducido es denominado en latín *spirare* y compone también la palabra *spiritu*: la capacidad de respirar tanto hacia adentro como hacia afuera, y que significa la fuerza vital, el coraje y el ánimo; y acaba significando, no sólo tomar el aire, sino insuflar en otro la idea creadora, la esencia de algo. En el mundo popular hay gente que dice que ‘inspirar’ quiere decir: dejar entrar espíritus. Y del mismo modo, expirar —su antónimo—, significa dejar salir espíritus; por ende, morir. Entonces podríamos decir que ese estado de ánimo creador busca generar el estado para dejar entrar cierto espíritu en nuestra actuación, cierta esencia, cierta vida.

Stanislavski postula que toda la naturaleza espiritual y física del actor debe concentrarse en el alma de la persona a la que está representado, y de hecho define acción física<sup>3</sup> como una sucesión de actividades o movimientos dotados de interioridad propia. Aparece acá la importancia del interior del rol, de la vida del personaje. Me detengo en esto, porque me parece esencial y dice relación con el

---

3 Por acción física entendemos los movimientos y acciones corporales que realizan los personajes en la representación, y que están relacionados con sus objetivos.

trabajo sobre el espíritu o alma (Stanislawski y Bergson utilizan ambos conceptos indistintamente como si quisieran referirse a lo mismo), con el mundo interno, o con ‘mirar hacia adentro’ o contemplar ese algo que hace surgir la vida.

Se abre entonces un espacio más metafísico de la actuación: el espíritu o alma de los personajes. En palabras de Stanislawski (1999): “por intuición llegué instintivamente a la imagen interior de mi papel con todas sus características (...) El cuerpo de *Stockmann*<sup>4</sup> se fundía naturalmente con su alma (...) Todas estas cosas aparecían instintiva e inconscientemente” (p.14).

### **Dos activadores de la intuición: La inspiración y el espíritu**

El proceso práctico de la investigación derivó en la elección de un texto, su adaptación y montaje. A partir de la pieza corta *La boda de los pequeños burgueses*, de Bertolt Brecht, creamos el ejercicio escénico *Cortesía*. En este proceso apareció una metodología de trabajo propuesta por el director artístico —Gabriel Urzúa— donde logré vincular los conceptos inspiración y espíritu. Dicha metodología consistió en tener una gama de acciones y gestos provenientes de los títulos con que habíamos apodado las unidades del texto. Así fue como exploramos la posibilidad de variar dichas acciones tanto en su forma física, en cuanto propiedades de la materia, y psicológica, en cuanto a una racionalidad, voluntad e interioridad. A esto lo apodamos ‘dimensiones de la acción’ y fue dividido en cuatro posibilidades:

---

4 Personaje que interpretó Stanislawski en la obra de teatro "Un Enemigo del Pueblo", de Henrik Ibsen.

<b>Acción original</b>	La acción en su origen primario (Tamaño, velocidad, fuerza, etc.)
<b>Acción reducida</b>	La acción cambia su tamaño, es decir se ve reducida en su diseño físico-espacial. Se contiene adentro del cuerpo, sin desaparecer su diseño completamente y sin perder su objetivo o voluntad.
<b>Acción oculta</b>	La acción se reduce hasta quedar contenida en el interior del cuerpo, emergiendo, en vez del diseño corporal, una respiración particular que se conecta con la imagen interior de esa acción. De este modo abre una capa o nivel emocional de la acción, vinculada con la inspiración y el espíritu.
<b>Acción opuesta</b>	La acción es transformada en el opuesto de la acción original. Esto solo puede suceder a partir de entender el objetivo de la acción original, y de esta manera transformarlo. La decisión para llegar a ese opuesto, está relacionado con la intuición y es un trabajo muy personal.

Este trabajo generó una metodología que nos obligó a ahondar en el vértigo —activando intensamente nuestra atención e invitándonos a trabajar sobre la intuición— porque no manejábamos bien las variables técnicas, pero por sobre todo, porque de eso mismo se trataba. Fue a través del ejercicio con las dimensiones que visualizamos dos perspectivas de trabajo sobre la acción. Tal como Stanislavski reconoció el trabajo desde lo físico/sicológico o lo interno/externo, nosotros descubrimos los factores físicos y los factores sensibles. Los primeros están ligados a las cualidades físicas de la materia —cómo un cuerpo

puede variar su diseño corporal en un espacio y tiempo (velocidad, peso, direcciones, etc.)—, en cambio los segundos hacen referencia a una experiencia más bien personal, que despierta los sentidos y las emociones, haciendo emerger una imagen, una vida interna. Esto se nos hizo muy evidente al trabajar sobre la ‘acción oculta’, donde la respiración (inspiración) tiene un rol primordial.

Sucedió que desde ese trabajo —que se denominó ‘sensible’— me acerqué a una contemplación, un ‘mirar hacia adentro’ que pude sentir al pasar cada acción por una dimensión distinta: qué era lo que me pasaba, con qué se asociaba, con qué sentido, experiencia o emoción. De este modo, llevaba la acción a una especie de estado emotivo, una conexión interna y personal entre lo que hacía y lo que sentía. A partir de este último hallazgo, la acción física pasó a contener también un carácter íntimo —casi secreto— que despertaba una imagen y una sensación/emoción personal. Aparecía algo intangible, que pudimos asociar a ese estado espiritual —como dice Stanislavski— que nos deja ver el alma de la persona a la que se está representado. Concentrando toda la naturaleza espiritual y física del actor en el ocultamiento de una acción, podíamos rozar un otro espíritu.

Aunque ambos factores —físicos y sensibles— son insolubles y se contienen los unos a los otros, parece ser que la ‘acción oculta’ nos lleva directamente a conectarnos con los factores sensibles, por tener que escuchar atentamente esa emoción o estado que la acción oculta puede despertar, y sobre todo por el trabajo de la respiración. Acotémoslo concretamente a la acción de inspirar y expirar: un elemento clave y fundamental en todo esto. La inspiración nos conecta con la acción que hacemos y abre paso a los factores sensibles, a la aparición de imágenes<sup>5</sup> y de una conexión íntima con lo que hago. La respiración es inspiración: invita al aire a entrar al cuerpo introduciendo la

---

5 Entenderemos imágenes como todos los materiales intangibles y personales que se asocian a partir de una acción, y corren en la mente y corazón de el o la actante.

esencia de algo, una fuerza vital, dando pie a la iluminación del espíritu. Artaud (2009) reafirma la relación de la respiración y los factores sensibles, escribiendo: “Sin duda todo sentimiento, toda acción del espíritu, todo cambio de la emoción tiene su propio ritmo respiratorio” (p. 128). De este modo ambos factores se retroalimentan; los factores físicos nos sirven para que los factores sensibles se manifiesten y viceversa. Ya lo afirmaba Bergson en *La energía espiritual* (2012), donde comenta que espíritu y cuerpo son indisolubles.

En síntesis, nuestros referentes —que quisiera también llamar inspiraciones, ya que nutren y alimentan nuestros trabajos actorales y creativos— nos traen un material externo que nos inspira y nos sirve para ‘invocar’ a ese espíritu externo, esa fuerza vital e interioridad propia de un otro, llenando de sentido y sensibilidad nuestra labor. A fin de cuentas, el ejercicio de administrar estas inspiraciones-referentes, obliga a la intuición a estar activa. La variedad de tareas a las que tengo que atender me invitan a un trabajo tanto externo como interno que me hace estar en vértigo, en ese espacio desconocido del que hablábamos al principio del escrito. De este modo, la administración de los referentes para la creación de un personaje en el ejercicio creativo podría estar mediado por la intuición.

Entonces, vuelvo a la pregunta ¿cómo activar la intuición en el actor o actriz? Por ahora pienso que una herramienta concreta es el trabajo con los factores sensibles, ya que generan un estado intuitivo que funciona como una herramienta al servicio del actor con el fin de que la escena viva. Básicamente, sosteniendo un cuerpo conectado con un espíritu: ambos por cierto indisolubles y que se retroalimentan el uno del otro, ya que uno contiene al otro y viceversa. En palabras de Artaud (2009): “Saber que el alma se expresa a través del cuerpo permite al actor acceder a ella” (p. 129). Esta dualidad histórica entre lo externo y lo interno o lo físico y lo sensible parece ser la punta de una flecha que deja tras de sí una estela de vida escénica, y que pone en juego este concepto tan abstracto y reactivo como lo es la intuición.

---

## **BIBLIOGRAFÍA**

**HOGARTH, R.M.** (2002). *Educación de la intuición, el desarrollo del sexto sentido*. Barcelona: Paidós.

**STANISLAVSKI, CONSTANTIN.** (1999). *El arte escénico, con un ensayo de David Magarshack*. Madrid: Siglo XXI.

**BERGSON, HENRI.** (2012). *La energía espiritual*. Buenos Aires: Cactus.

**ARTAUD, ANTONIN.** (2009). *El teatro y su doble*. México: Tomo.



## ESCENA LÚDICA: LA INTUICIÓN COMO HERRAMIENTA ACTORAL

Juan José Acuña

*La realidad «juego» abarca, como todos pueden darse cuenta, el mundo animal y el mundo humano. Por lo tanto, no puede basarse en ninguna conexión de tipo racional, porque el hecho de fundarse en la razón lo limitaría al mundo de los hombres. [...] No es posible ignorar el juego. Casi todo lo abstracto se puede negar: derecho, belleza, verdad, bondad, espíritu, Dios. Lo serio se puede negar; el juego, no. (Huizinga, 2007, p. 14)*

---

Pensemos en un juego de niños como *la pinta*. Las reglas del juego son muy básicas: quien lleva *la pinta* debe perseguir a los demás. Al tocar a otro, este llevará *la pinta* y será su turno de *pintar* a los otros jugadores. Los demás deben evitar ser *pintados*. No hay que saber nada más para poder jugar. Dentro de esas reglas se puede jugar como se quiera: corriendo rápido, lento, saltando, escondiéndose. Pero si quien da las instrucciones comienza a decir 'lo que se debe hacer dentro del juego', está quitándole libertad creativa, y posibilidades al mismo. De esta manera, podemos comprender que existen dos factores que atentan contra la libertad para jugar: el primero es el exceso de reglas, y el segundo es la falta de ellas. Ambos casos afectan directamente la libre expresión del jugador, quien a falta de reglas no sabrá con certeza el juego que jugará; pero que con un exceso de éstas ya no estará jugando, sino que se concentrará en seguir las instrucciones. Y es que la pérdida de posibilidades en el juego, nos llevan irremediablemente



hacia la inmovilidad del jugador, y ésta a su vez, a la pérdida del vértigo que por esencia tiene todo juego. Entonces, ya no existirá un interés real por jugar, y el juego comenzará muerto.

Durante mi formación como actor, siempre me pareció curioso el hecho que, en muchos de los ejercicios actorales utilizados en clases, se entregaran instrucciones breves, claras y concisas. Sin embargo, nunca faltaban los estudiantes que pedían especificar los vacíos de dichas instrucciones; los cuales solían no tener mucha importancia o podían rellenarse intuitivamente. En general, mientras más aclaraciones de este tipo se realizaban, más se acotaba el marco de reglas del ejercicio, quitándole libertad al estudiante para poder realizarlo intuitivamente y descubrir posibilidades que éste podía entregar. En consecuencia, mientras más se iban acotando las instrucciones dadas, el ejercicio se volvía más aburrido y menos interesante de realizar.

Ocurría un efecto similar cuando el profesor no daba instrucciones lo suficientemente claras para realizar tal ejercicio; como cuando la indicación era ‘tema libre’. Ese exceso de ‘libertad’, en realidad estaba coartando la libertad de creación; pues sin ningún tipo de margen en el que apoyarse, el ejercicio terminaba por no despegar nunca. Pero ¿por qué sucedía esto? Para acercarme a una explicación a esta problemática, me gustaría pensar en la puesta en escena desde la perspectiva del juego. Veremos, entonces, de qué manera se establece un paralelo entre la escena teatral —vista específicamente, desde la actuación— y el juego. En qué se relacionan y de qué manera la intuición se convierte un eje fundamental a la hora de jugar/actuar.

No es casualidad que las palabras actuación y ‘obra de teatro’ en diversas lenguas europeas sean sinónimos de la palabra juego (*igrá* en ruso; *to play*, en inglés; *jouer* en francés). Esto ya nos indica que el acontecimiento escénico es de por sí una clase de juego. Y sabemos que todo juego —para tener tal condición— requiere de reglas para poder ser jugado. Estas reglas, entonces, deben ser conocidas por el jugador para que éste pueda desempeñar su rol de manera satisfactoria. En fútbol, por ejemplo, no podemos tocar la pelota con las manos;

en ajedrez cada pieza se mueve de una definida manera; en el *cachipún* se debe elegir una de las tres figuras (piedra, papel o tijera). Si ponemos a una persona a saltar una valla sin ser deportista olímpico, nos daremos cuenta de que puede hacerlo sin la necesidad de tener los conocimientos que tiene un profesional que se dedica a ello. Y esto ¿por qué? Básicamente porque la persona ya tiene adquiridos los conocimientos más básicos de la gravedad sin haberlos estudiado, sino habiéndolos experimentado durante su vida.

La puesta en escena de un montaje también tiene sus reglas propias. De hecho, el teatro mismo cumple con reglas básicas que lo diferencian de otras artes escénicas, como la performance o las instalaciones. Estas reglas —generalmente relacionadas con las convenciones— abarcan incluso al público; que por convención se sienta en las butacas, en silencio, a observar la obra de teatro. Las reglas dentro de la escena, en cambio, están más relacionadas con los acuerdos previos que han establecido los actores con el equipo creativo, y que el público comienza a decodificar mientras se desarrolla la puesta en escena: por ejemplo, el lenguaje actoral, la planta de movimiento que un actor debe seguir, los objetivos y acciones de cada personaje, la narración e historia que debemos lograr contar dentro de la obra.

Esta relación entre puesta en escena y juego se hizo patente durante el proceso investigativo que realizamos como grupo de investigación. En dicho proceso probamos distintos juegos y disciplinas deportivas como el voleibol o el aikido, sin que los actores supiéramos cómo se ejecutaban. Aún así fuimos capaces de jugar cuando nos explicaban las reglas de cada uno. De esta forma, a lo largo del proceso de investigación, fui comprendiendo que la intuición es un mecanismo al que se puede acceder a través de la actuación y que es el elemento clave para lograr configurar una actuación certera; porque consigue el fin que se propone.

Stanislavski (2009) ya sabía que la intuición era una herramienta clave para lograr esta actuación certera:

El estado creador, el subconsciente, la intuición, son cosas que no están automáticamente a nuestra disposición. Por eso hay que pensar en la adquisición de sólidos conocimientos. Si logran asimilarlos de tal forma que se conviertan en su segunda naturaleza, estarán ustedes inmunizados contra los errores de tiempos pasados. (p.354)

El problema radica en que esa intuición no puede ser controlada de manera consciente, ni mecánica. Pero lo que sí es posible hacer, es activar un *estado intuitivo*<sup>6</sup> que nos permitirá acceder a los mecanismos de la intuición. Para invocar este estado, los elementos técnicos (relacionados a la técnica actoral) deben estar funcionando de manera certera y concreta en el juego teatral. Es decir, se debe tener muy claro **qué** es lo que se realiza escénicamente y **cuáles** son las reglas propias de la puesta en escena, para así poner toda la atención en **jugar** el juego, sin preocuparse ya por las reglas. Debemos tener muy claro que un jugador no juega por el simple hecho de seguir las reglas, pero que sin éstas le sería imposible jugar: el jugador tiene tal condición porque está inmerso en el juego, se entrega a él y lo disfruta. Este estado de entrega es el único estado propicio para que el jugador accione desde el mecanismo de la intuición.

Cada juego crea una realidad ilusoria en la que todos los participantes deben creer, generando una **convención** entre ellos. Si los jugadores no creen en la realidad ilusoria que propone el juego, éste pierde completamente su sentido. Es importante mencionar que, en el transcurso del juego, cada jugador tiene plena consciencia de que está jugando dentro de una ilusión, sin embargo, la vive como si fuera una realidad dentro de los parámetros propuestos por la dinámica lúdica. En este sentido, Lotman (2000) explica claramente que:

---

6 Ver ensayo de Carlos Donoso en esta misma publicación (p. 119)

La esencia de la conducta lúdica consiste en saber y no saber al mismo tiempo, en recordar y olvidar que la situación es ficticia. Negarle las lágrimas a la ficción es una violación de la vivencia lúdica de la misma naturaleza que llamar al cuerpo de bomberos cuando se juega a los incendios o subir a la escena para defender a Desdémona de Otelo. (p.60)

Esta definición nos entrega una clara noción sobre la relación que tiene el jugador con la ilusión del juego, mientras lo está jugando. El mismo Huizinga (2007) se refiere a la realidad ilusoria que crea el juego y la define como “un orden propio y absoluto”, que “crea orden, es orden” (p.24). Pero esa ilusión, tan necesaria para la subsistencia del juego, es fácil de irrumpir con la realidad cuando los jugadores no se comprometen con ella. En este sentido, existen dos tipos de jugadores que atentan contra la ilusión del juego: el *aguafiestas* y el *tramposo* (Huizinga, 2007). La diferencia entre ambos es que, el *tramposo* “hace como que juega y reconoce, por lo menos en apariencia, el círculo mágico del juego”. El *aguafiestas*, en cambio, se sustrae al juego y “revela la relatividad y fragilidad” del juego (p.25). Sin embargo, el *aguafiestas* es mucho más peligroso que el *tramposo*, puesto que deshace el orden del mundo mágico creado por los jugadores. El *tramposo* al menos usa las reglas del juego, las viola u omite a su favor, pero el *aguafiestas* las cuestiona y las derrumba.

En escena, el *tramposo* vendría a ser quien ‘hace como que actúa’, ese que se involucra en la situación dramática sólo desde lo técnico (corporal y vocalmente), pero que tiene su atención y su intelecto puesto en cualquier otra parte. Éste funciona a medias, porque está *marcando* y accionando con su cuerpo lo que debería estar haciendo con toda su energía. En *La Pinta*, por ejemplo, es quien ‘hace como que corre’, trata de no ser perseguido ni *pintado* para no tener que involucrarse demasiado en el juego. Este jugador, a pesar de *hacer trampa*, puede mantenerse dentro de la escena porque no desarticula el juego para los actores/jugadores que sí están involucrados con la obra/juego.

El *aguafiestas*, en cambio, sería el actor que rompe las convenciones de la obra, quien acomoda las reglas para sí, sin importarle desmoronar las convenciones teatrales. Este tipo de actor/jugador es quien decide no ponerse a disposición de la obra, y de esta manera atenta contra ella dejando en evidencia el *truco*. Esto sería, por ejemplo, dejar en evidencia que es un actor quien está interpretando a un personaje. Si bien es cierto que esto podría ser utilizado como un recurso escénico, —como en el efecto de distanciamiento de Brecht— en el caso del *aguafiestas*, se rompe la convención tanto para los demás actores como para el espectador, entonces ya nadie puede volver a creer en la realidad ilusoria que necesita la obra para sostenerse: se quiebra la verosimilitud. El *aguafiestas* es el jugador al que pintan, pero asegura no haber sido pintado. Cuando esto ocurre, el juego termina. Ya no tiene sentido seguir jugando, porque la regla base ha sido corrompida. En este caso, el juego se disuelve por completo, puesto que “la desviación más pequeña estropea todo el juego, le hace perder su carácter y lo anula.” (Huizinga, 2007, p.24)

Como mencionamos anteriormente, la intuición —o bien, los mecanismos de la intuición— son una herramienta útil para el actor al momento pararse en la escena. Pero ¿cómo se utiliza la intuición, actuando en un montaje, cuando hay que realizar varias presentaciones de la obra? Por supuesto que esto es un problema, pues al repetir la función, solemos pensar que se muere lo brillante que tuvo alguna vez porque hay que empezar a ‘marcar’ cosas que ocurrieron espontáneamente (o fijar, por ejemplo, movimientos, tonalidades vocales, gestos, etc.). Entonces, cuando volvemos a hacer la escena intentamos repetir lo que funcionó en la función pasada. Y esto, naturalmente, nunca funciona. Toda persona que haya hecho teatro alguna vez sabe que cuando ocurre algo espontáneo en escena y se intenta repetir, nunca vuelve a ser igual. Tal vez porque la esencia del acontecimiento es en realidad la espontaneidad.

Entonces, ¿qué ocurre con la intuición en la repetición? ¿Es posible ser intuitivo al repetir? Para intentar responderlo, debemos volver a

pensar en la estructura del juego, y recordar que los juegos pueden repetirse muchas veces sin dejar de ser entretenidos para sus jugadores. Ya lo afirmó Huizinga (2007) al señalar que:

Una vez que se ha jugado permanece en el recuerdo como creación o como tesoro espiritual, es transmitido por tradición y puede ser repetido en cualquier momento, ya sea inmediatamente después de terminado, como un juego infantil, una partida de bolos, una carrera, o transcurrido un largo tiempo. Esta posibilidad de repetición del juego constituye una de sus propiedades esenciales. (p.23)

Entonces, a partir de la dinámica del juego, podemos afirmar que la intuición es una herramienta muy útil al momento de actuar la repetición de acciones. No en vano los franceses le llaman *répétition* al ensayo. Los ensayos nos entregan la seguridad de una estructura, de un texto aprendido, y de diversas reglas que tendremos que internalizar para tener libertad al momento de jugar; de lo contrario, estaremos pensando en las reglas mientras jugamos y no podremos entrar en la ilusión del juego. Estaremos actuando como *tramposos*, con la atención y el intelecto puestos en ‘recordar lo que debo hacer’ y no hacerlo. Por ejemplo, cuando jugamos ajedrez con un principiante que no se sabe muy bien las reglas, el juego se torna terriblemente aburrido, pues no podemos pensar en estrategias y en consecuencia es imposible entrar en el *vértigo* que tiene el juego cuando está bien ejecutado. Diremos, entonces, que el *vértigo* es un requisito necesario para que se desarrolle plenamente el flujo de la intuición. A través de este flujo, dejamos de pensar en la técnica y la obvias, porque las reglas ya están incorporadas, y en consecuencia podemos enfocarnos en nuestro *objetivo*.

Este concepto —*objetivo*— es una clave para el desarrollo de la intuición. Sin un *objetivo*, podemos estar jugando todos un juego distinto y no llegar nunca a encontrarnos en algún punto. El *objetivo* en un

juego, puede ser definido, entonces, como ‘la regla fundamental’. El objetivo de un actor/actriz en escena, entonces, es la ‘regla fundamental’ de su rol y, por lo tanto, el trampolín sobre el que necesita apoyarse para llegar a lo que llamaremos *estado intuitivo*.

El *estado intuitivo* se refiere a aquel momento en el que dejamos de pensar en la técnica, o en las reglas; el espacio donde el actor/jugador puede desenvolverse plenamente y alimentarse de su intuición para mantenerse en la *ilusión* del juego. Cuando el objetivo (pasar la valla de un lado a otro, por ejemplo) y la regla (cruzarla con ambos pies separándolos de la tierra) son claros y están debidamente internalizados, cualquier persona puede ejecutar dicha acción sin mayores problemas. Al hacerlo, su intuición se activará y lo llevará a cabo sin necesariamente saber técnica, mecánica, ni biológicamente lo que está ejecutando, o cómo lo está haciendo. Con esto no quiero decir que un actor deba prescindir de la técnica. Por el contrario, como la actuación es mucho más compleja que saltar una valla, las reglas básicas que necesita un actor deben ser aún más precisas, más estudiadas, más concretas y elaboradas, para poder acceder a los mecanismos de la intuición.

Es necesario aclarar que cuando hablamos de intuición dentro de un proceso escénico-teatral, no nos estamos refiriendo a una improvisación constante, ni nada parecido. Pese a que el teatro que se realiza a partir de improvisaciones requiere de mucha intuición para ser ejecutado, el trabajo que hemos realizado como Grupo de Investigación Escénica, indaga sobre la utilización de la intuición en el teatro de texto: cómo utilizar la intuición como una herramienta que permita al actor/actriz mantener la organicidad en un teatro que implique repetición.

Para que el *estado intuitivo* se mantenga, debe existir una partitura

---

7 Ver ensayo de Cristián Hormazábal en esta misma publicación (p. 109)

general<sup>7</sup> que soporte el *juego teatral* donde el intérprete pueda desenvolverse. Sin reglas, sin un lineamiento dentro del cual podamos movilizarlos, no tenemos *objetivo* —no tenemos la regla fundamental— y, en consecuencia, no tenemos ningún tipo de motivación hacia dónde apuntar nuestra energía. Es lo mismo que ocurre en el ejemplo mencionado anteriormente sobre el profesor que les dice a sus alumnos que traigan un ejercicio actoral de ‘tema libre’, y no da ningún tipo de regla o instrucción que seguir; ningún trampolín sobre el que saltar. El *estado intuitivo* sólo puede funcionar en un marco definido de reglas y con objetivos concretos, que el actor debe conocer muy bien.

Creo que, para un actor, situarse desde el *estado intuitivo* dentro de un proceso creativo teatral, debiera ser algo fundamental. Básicamente, porque puede ayudarlo a sublimar la estructura base o partitura que implica una determinada escena o situación dramática. Y con sublimar, me refiero a que el *estado intuitivo* brinda la posibilidad de ejecutar una actuación certera y poder *habitar* realmente al rol o personaje. Cuando hablo de *habitar*, me refiero a aproximar las exigencias de dicho rol a las capacidades físicas, vocales y psicológicas del actor, para que éste pueda entrar en el juego —en presente del juego— tal como un niño que —por ejemplo— *es* el pirata malo cuando juega<sup>8</sup>.

En este *estado intuitivo* podemos *jugar* libremente aprovechando todas las experiencias que cargamos antes de pisar el escenario<sup>9</sup>. La activación de este estado intuitivo para la puesta en escena nos ayudará a graduar y matizar las acciones que se ejecutan, superando la noción de actor-máquina —que repite una y otra vez lo que alguna vez le funcionó dentro del juego, y se distancia completamente de lo que está sucediendo dentro de la escena— para llevarnos a la noción del *actor-jugador*, que es mucho más orgánico y creativo que el actor

---

8 Ver ensayo de Gabriel Urzúa Parodi en esta misma publicación (p. 27)

9 Ver ensayo de Rodrigo Walker en esta misma publicación (p. 99)



que repite mecánicamente lo que alguna vez se ensayó. Un actor que repite exactamente lo que hizo la función pasada, es un *tramposo*: ese que no quiere someterse al vértigo y a la incertidumbre que ofrece el juego y busca terminar la partida sin apostar nada.

Y he aquí otro punto fundamental: para que el juego cumpla su función esencial de entretener, debe tener riesgo, incertidumbre, tensión:

Entre las calificaciones que suelen aplicarse al juego mencionamos la tensión. Este elemento desempeña un papel especialmente importante. Tensión quiere decir: incertidumbre, azar. [...] En esta tensión se ponen a prueba a las facultades del jugador: su fuerza corporal, su resistencia, su inventiva, su arrojo, su aguante y también sus fuerzas espirituales, porque, en medio de su ardor para ganar el juego, tiene que mantenerse dentro de las reglas, de los límites de lo permitido en él. (Huizinga, 2007, pp. 24-25)

Y para que el espectador no se aburra, es esencial que no se aburra el actor. Por lo tanto, el juego —a pesar de sus reglas— debe poner al actor en tensión siempre; sometiéndolo cada vez a la incertidumbre, por muy pequeña que ésta sea. Pero ¿cómo podemos llegar a este estado de constante incertidumbre en una rutina que es repetida cada vez? A través del estado intuitivo ¿Y cómo podemos acceder a este *estado intuitivo*? Entrenando la intuición. Y la intuición actoral en cada obra puede entrenarse sólo una vez que se tienen estructuras base, las partituras —que serán nuestras reglas— que repetiremos una y otra vez hasta incorporarlas y, de este modo, hacer que dejen de ser ajenas al jugador:

Al comienzo lo “nuevo” no hace más que molestar, pues absorbe toda nuestra atención, apartándola de otros asuntos más importantes [...] Esto no desaparecerá hasta que el propio actor no transforme lo que le resulta ajeno en algo propio, personal. (Stanislavski, 2009, p.351)

Luego, debemos tener claro el *objetivo* de nuestro rol: nuestra regla fundamental. Este objetivo puede estar dado por el texto, o puede ser otorgado por el actor, pero una vez que lo tengamos definido sólo quedará entregarse al juego. Ya estaremos habitando un *estado intuitivo*. Ahora, entonces, sólo nos queda trabajar sobre la estrategia: “cómo juego” lo que estoy jugando: igual que en cualquier otro juego.

Creo que asimilar la escena a un juego es un buen ejercicio, tanto para quien lo ejerce, como para quien lo observa. Y —aunque pueda sonar obvio— para entrar al juego **hay que jugar**, cosa que los actores olvidamos a menudo debido al ‘profesionalismo’ o ‘seriedad’ que a veces se impone al oficio teatral. Pero no hay que confundirse: Para entretener hay que pasarlo bien. El escenario es el tablero de un juego y hay que usarlo como tal ¿cómo? Entregándonos al juego e invitando al público a jugar.

---

## BIBLIOGRAFÍA

HUIZINGA, J. [1972] (2007) *Homo Ludens*. Madrid: Alianza.

LOTMAN, I. (2000) *La Semiósfera: III Semiótica de las Artes y la Cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

STANISLAVSKI, K. [1937] (2009) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba.



## **MECANISMOS PARA DESBLOQUEAR LA INTUICIÓN**

Nicole Vial Aguilar

*“Todas las aproximaciones al fenómeno intuitivo...  
descubren un proceso sorprendentemente natural  
y, a la vez, de una complejidad sin límites...”*  
(Baudouin, 2016)

---

Desde que me integré al Grupo de Investigación Escénica y mencionaron que este nuevo proceso de investigación se desarrollaría a partir del concepto de intuición aplicado a la actuación, surgieron en mí una serie de preguntas: ¿Se puede determinar en qué parte del proceso creativo la intuición podría tener más influencia? ¿Es posible identificar a un actor más ‘intuitivo’ que otro? ¿Es la intuición la responsable de hacer que un actor sea más ‘creativo’? ¿Será la intuición esa herramienta que ayuda a solucionar más rápidamente problemas escénicos?

Es posible que la respuesta a estas preguntas, efectivamente, tenga relación con el desarrollo de la capacidad intuitiva, sobre todo si consideramos que ésta es un medio de acceso al conocimiento, que surge instantánea y naturalmente. Sin embargo, creo que en el caso de un proceso creativo, la intuición es ‘medio de acceso’ que no abre la puerta sólo hacia el conocimiento, sino también hacia nuestra experiencia. Y es precisamente en nuestro banco de experiencia donde radica nuestro potencial creativo, ya que éste se relaciona con la capacidad que cada uno de nosotros tiene para —a partir de nuestras propias experiencias, conocimientos, habilidades y recursos— encontrar

caminos hacia la generación de ideas y solución de problemas; tanto del ámbito profesional como personal (Contreras & Gómez, 2012).

Considerando lo anterior, resulta sumamente importante que la conexión con nuestras vivencias y aprendizajes sea expedita, ya que a través de ellas podemos mejorar nuestra capacidad de generar material creativo para su posible utilización en el trabajo escénico. Si nuestras experiencias se encuentran reprimidas en el plano de lo inconsciente, o asociadas a una respuesta condicionada negativa, será difícil que las rescatemos como material creativo a través de nuestra intuición. Hablaremos entonces de una intuición bloqueada. ¿Pero, es posible desbloquearla? ¿cómo? Para acercarnos a una respuesta, tendremos que intentar comprender cómo opera la intuición y luego —muchísimo más complejo— descubrir si es posible precisar si ésta se encuentra en un mayor o menor grado de funcionamiento. A lo largo de este ensayo iremos descubriendo una serie de señales que nos pueden ayudar a determinar que la intuición —como medio de acceso a nuestra experiencia— se encuentra bloqueada; y a partir de ello, generar las estrategias para desbloquearla.

Para detectar un posible bloqueo en la intuición, resulta relevante prestar atención a esos momentos en los que necesito acceder a conocimientos o experiencias vividas y —por alguna razón difícil de determinar— ese acceso se hace imposible o muy dificultoso. Estos momentos son síntomas muy relevantes, considerando que una de las grandes funciones de la intuición en el trabajo creativo es la de activar la conexión de nuestros conocimientos conscientes e inconscientes y la capacidad de percibir, interpretar y utilizar escénicamente imágenes mentales y sensaciones propias de nuestra experiencia (Contreras & Gómez, 2012).

En mi caso, ocurrió precisamente de esa manera: al momento de realizar algunos ejercicios, parecía que no era capaz de tener acceso a experiencias que había vivido antes, las cuales me habrían permitido enfrentar el mismo ejercicio con mayor habilidad, tranquilidad, y

teniendo la posibilidad de profundizar en él. Pero esto no ocurría. Incluso parecía ser más difícil que la primera vez que lo había realizado. En mi caso particular, la mayoría de las experiencias bloqueadas estaban relacionadas con experiencias corporales, como la realización de acrobacias, el trabajo desde la disciplina de la danza, y diversas disciplinas donde la capacidad corporal toma protagonismo. Relacioné inmediatamente esta incapacidad de poder conectarme con mi experiencia, con un bloqueo de la intuición: ese puente que me permitía acceder a la experiencia se encontraba en un diálogo poco fluido con mi presente. Eso que en algún momento llegó a ser espontáneo y sencillo, no podía ser repetido ni recordado por mi cuerpo —que parecía no comprender estas prácticas— especialmente en situaciones que involucraban un grado importante de vértigo. Esta incapacidad de conexión entre la experiencia, la memoria y las acciones en el presente, es lo que llamo una *intuición bloqueada*. Entonces, *¿Qué provoca el bloqueo de mi intuición?* Y luego, *¿Qué mecanismos podrían aportar al desbloqueo de mi intuición?*

Claramente, las respuestas para la primera pregunta pueden ser tan variadas como personas en el universo. Y esto se deba a que una de las razones más fundamentales que pueden provocar este adormecimiento intuitivo se relaciona con el concepto de **autopercepción**, el cual toma un rol fundamental para nuestro trabajo, sobre todo dentro la disciplina en que nos encontramos inmersos. La autopercepción “se origina tanto en la autoobservación de las propias vivencias y acciones como en las diversas formas de juicio ajeno (alabanza, censura, recompensa y castigo)” (Dorsch, 1985, p. 74). Este concepto se relaciona directamente con la capacidad de generar nuevos conocimientos y aprendizajes. Desde esa perspectiva, se relaciona también con la capacidad de interpretar y contemplar nuestras experiencias. Es decir que la autopercepción afecta directamente cómo interpreto una vivencia determinada, y a su vez, esto determina si esa experiencia se reprime o evita en el futuro.

“Actuando a un nivel consciente, los estados somáticos (o sus sustitutos) marcarían los resultados de respuestas como positivos o negativos, y así conducirían a una evitación o búsqueda deliberada de una determinada opción de respuesta. Pero también pueden operar de forma encubierta, es decir fuera de la conciencia... Con la inhibición de la tendencia a actuar, o la promoción efectiva de la tendencia a inhibirse, se reducirían las probabilidades de una decisión potencialmente negativa... Este mecanismo encubierto sería el origen de lo que llamamos intuición, el mecanismo misterioso por el que llegamos a la solución de un problema sin razonar con respecto a él” (Damasio en Contreras & Gómez, 2012, p. 50)

Y es precisamente en ese punto, donde entra el desarrollo de la intuición en directa relación con la capacidad de acceder a mi experiencia.

Es importante considerar que estamos inmersos en una disciplina correspondiente a las artes escénicas, en las cuales nuestro cuerpo es nuestro principal instrumento creativo. El teatro demanda plena conciencia del propio cuerpo, su manera de funcionar, su plasticidad, sus condiciones, y su significación en el escenario. Podemos deducir entonces, que la autopercepción juega un rol fundamental en el desarrollo del trabajo escénico, pues para llevarlo a cabo necesitamos contar con nuestro potencial creativo en su máximo alcance. Ya establecimos anteriormente que mucho de nuestro material creativo procederá de nuestra experiencia, y que la intuición puede funcionar como un canal de comunicación entre estas experiencias concretas y su traducción a lo escénico, ayudando a evitar procesos de racionalización, y poniendo en práctica aprendizajes adquiridos. En el caso de las artes escénicas, además, dicho potencial creativo estará centrado en las experiencias del plano psíquico - corporal.

El problema es que muchas veces la autopercepción se ve condicionada por percepciones realizadas por otros sujetos, y esos sujetos,

muchas veces tienen un nivel de jerarquía superior al del individuo en cuestión —como un director/a— o incluso pueden formar parte fundamental de su proceso de formación como actor o actriz —como un profesor/a—. De esta forma, cualquier elemento que ingresa a nuestra conciencia —como un comentario, un juicio, una mirada o valoración realizado por otro— influirá en nuestra autopercepción de manera inconsciente, y por ende, afectando el comportamiento y desempeño de nuestro cuerpo, e influyendo a su vez en mi relación sensorial, concreta y emotiva con el mismo. Las experiencias vividas por mi cuerpo y ponderadas negativamente pasarán al plano del inconsciente, siendo reprimidas, por el deseo de no repetir las o por asociarlas a una respuesta sensorial negativa o desagradable.

Ahora bien ¿desde dónde pueden surgir estos bloqueos conducentes a un condicionamiento de mi comportamiento y capacidad corporal? En primer lugar pueden ser provocados por motivos propiamente corporales: como el que se podría producir luego de una lesión, como consecuencia de una enfermedad, o al abandonar el trabajo físico por mucho tiempo. Esta clase de bloqueos, sin embargo, responden a motivos mucho más concretos, y por ende puede resultar más sencillo encontrarle una solución; de carácter más kinesiológico que psicológico.

Sin embargo, en ciertos casos la lesión o ‘herida’ no proviene desde el cuerpo, sino desde la psiquis, y eso la hace parecer algo mucho más inocuo y abstracto. Me refiero a una herida ilusoria: que se produce cuando la autopercepción se altera desde el lenguaje, generando un fenómeno en que la palabra pronunciada pareciera reemplazar a la experiencia o las capacidades corporales concretas de cada uno. De esta forma se constituye una especie de trastorno dismórfico corporal, pero en esta ocasión ligado a capacidades concretas —en este caso, corporales— donde lo que se percibe puede distar muchas veces de las capacidades reales del ejecutante. El cuerpo, entonces, se predispone al bloqueo ante ciertas situaciones. Y traspaso de la experiencia hacia el presente —el cual comprenderemos, para este caso, como un tras-



paso que ocurre a través de la intuición— que le permitiría solucionar dicha situación, termina por no ocurrir. Todo esto ocurre a través de mecanismos inconscientes, por lo que la identificación del problema se complejiza; y más aún el trabajo para superarlo.

En un primer instante, es probable que se dude sobre qué tan fuertemente puede afectar una palabra al cuerpo; desprestigiando, en cierto modo, el valor y la relevancia del lenguaje en la constitución de la propia percepción, y por ende, del comportamiento. Pero, aunque sean estímulos de naturalezas distintas, se relacionan y se afectan de manera recíproca. Tal como refiere Echeverría (2003), podemos reconocer en la existencia humana tres dominios primarios: el dominio del cuerpo, el dominio de la emocionalidad y el dominio del lenguaje. Éstos, sin perder su autonomía, se relacionan entre sí coherentemente. Sin embargo, hay un punto en el que el lenguaje puede tornarse prioritario: y es que no puede negarse que —en nuestra cultura— es a través del lenguaje que se les confiere sentido a los fenómenos, incluso cuando pertenecen a los otros dos dominios no lingüísticos.

¿Por qué me refiero a las heridas producidas desde el lenguaje? Porque se relaciona directamente con el concepto de auto-percepción planteado anteriormente: considerando que el lenguaje es la vía para definir y explicar fenómenos, cualidades o capacidades, éste es crucial en el camino del conocimiento y reconocimiento de uno mismo; y en consecuencia de la construcción de la auto-percepción. Y en esta construcción de la percepción de uno mismo el lenguaje juega un rol fundamental. El lenguaje es acción, y tiene la capacidad de generar y modificar realidades, de manera que la propia identidad —en nuestra cultura— se remite a una construcción lingüística. Y es más relevante considerando que en nuestra formación como actores y actrices, la gran mayoría de los comentarios y retribuciones de nuestro trabajo —el trabajo que realizamos con nuestro cuerpo y psiquis— lo realizan otras personas a través de la palabra; y si estas personas utilizan denominaciones rígidas o absolutas para referirse a nuestros cuerpos,

las instalarán en éstos —desde el lenguaje— de forma que inevitablemente influirán en el posterior desarrollo de destrezas corporales.

"Al decir lo que decimos, al decirlo de un modo y no de otro, o no diciendo cosa alguna, abrimos o cerramos posibilidades para nosotros mismos y, muchas veces, para otros. Cuando hablamos, modelamos el futuro, el nuestro y el de los demás"  
(Echeverría, 2003, p. 23)

Muchas veces, especialmente en contextos que requieren de una alta eficiencia a nivel corporal, podemos oír fuertes críticas con respecto al desempeño de nuestros cuerpos: Desde nuestra manera de movernos, hasta nuestra disposición hacia experiencias vertiginosas. Estos comentarios pueden instalarse en nuestro inconsciente —o en nuestra conciencia— e identificarnos con esa etiqueta, produciendo bloqueos y condicionamientos que inevitablemente van a entorpecer nuestra conexión con la intuición. El cuerpo de alguien puede rigidizarse en relación directa a los adjetivos que se le adjudiquen. Si desde el lenguaje le impongo a un cuerpo la incapacidad de evolucionar, poco a poco el cuerpo se cerrará a la evolución, y también se complejizará el acceso a antiguos aprendizajes producidos por experiencias vividas anteriormente; lo que ratificará al inconsciente la incapacidad que se le ha asignado desde el lenguaje. Es algo así como una herida que, en un primer momento, comienza desde el plano de lo ilusorio, para traspasarse en poco tiempo al plano de la realidad, generando bloqueos y reprimiendo el acceso a experiencias previas. Y efectivamente, se puede herir la autopercepción corporal desde el lenguaje. Reconocemos que el dominio del lenguaje es distinto al dominio corporal, pero —como bien destaca Echeverría (2003)— esto no implica que algo que ocurra en uno de los dominios afecte directamente a un otro, y por ende tengan la posibilidad de modificarse entre sí a partir de la instalación de relaciones de coherencia entre ellos: "Estas relaciones de coherencia habilitan la posibilidad de efectuar

‘reconstrucciones’ de los fenómenos propios de cada dominio a través de cualquiera de los otros dos” (p.32).

Finalmente, una autopercepción herida, terminará inevitablemente por bloquear los caminos de la intuición, al menos en los ámbitos afectados. Esto provocará una incapacidad para poner en práctica aprendizajes anteriormente adquiridos o utilizar distintas experiencias personales, y en consecuencia, disminuirá el potencial creativo. Esto, porque ciertas experiencias se asocian a una vivencia negativa, y con el cuerpo busca no repetir las, reprimiéndolas y llevándolas a un plano inconsciente sobre el cual no tengo acceso ni control. De esta forma, la intuición no puede establecerse como canal de comunicación, ya que uno de los dos espacios con los cuales se debe dialogar se encuentra reprimido. La información de las experiencias del pasado, entonces, no encuentra una vía para conectarse con el presente. De este modo, como una especie de profecía autocumplida, las capacidades corporales se entorpecen cada vez más y el puente que nos conecta con la propia experiencia está cada vez más bloqueado, hasta llegar al punto en que el individuo decide dejar de intentarlo.

Llevado al plano de lo creativo, estos bloqueos pueden producir un exceso de juicio frente a las propias ideas y percepciones sobre el trabajo escénico; de este modo, un actor/actriz puede preferir muchas veces no exponer de inmediato las primeras ideas que se le vienen a la cabeza —o incluso callarlas para siempre—, dejando que se prioricen las ideas de otros frente a las personales, porque ya existe un pre-juicio sobre ellas antes de compartirlas: no son buenas, no funcionan, no sirven. O, incluso, el actor/actriz puede sentir resquemores respecto a la capacidad de ejecución de sus propias ideas, por lo que preferirá callar. Con todo esto no quiero decir que no deberían existir críticas hacia los desempeños corporales —pues muchas veces es cierto que unos necesitaremos realizar más esfuerzo que otros para lograr realizar destrezas de mayor dificultad— la idea es más bien extender una invitación a generar conciencia sobre el uso del lenguaje en tanto acción, y a las consecuencias psicofísicas que

éste puede producir: utilizar una palabra para definir las habilidades o deficiencias de un individuo debiera ser tratado con el grado de sutileza, responsabilidad y conciencia que este fenómeno requiere. Las condenas, etiquetas o decretos inamovibles sobre un cuerpo, difícilmente lo acercarán hacia el trabajo desde la intuición. La invitación para directores/as y profesores/as —y cualquier otra persona habilitada para emitir juicios sobre un cuerpo— es entonces a generar, desde el lenguaje, la capacidad de transformación y crecimiento de las capacidades propias de un cuerpo.

Ahora bien, más allá de las causas que lo provocaron y la prevención que podamos realizar para evitar estas situaciones, si nos encontramos frente a un cuerpo donde la intuición ha sido bloqueada ¿Cómo puedo despertar mi intuición para contar con mi experiencia como material creativo? ¿Cómo volver a acceder —a través de mi intuición— al material personal que quedó encerrado en el plano de lo inconsciente por problemas de autopercepción?

Es en este punto donde quisiera destacar los principios de trabajo aplicados en el Grupo de Investigación Escénica, en el proceso de puesta en escena del trabajo denominado “Cortesía”, ya que considero que de allí pueden rescatarse principios de trabajo que, aplicados en este contexto, pueden responder las preguntas anteriores y finalmente otorgarnos estrategias para despertar nuestra intuición. Estos principios de trabajo se presentaron en un inicio de manera inintencionada, pero motivadas por un largo proceso de reflexión e investigación práctica en torno al concepto de intuición. Si bien éstos no fueron los únicos principios aplicados, fueron los que se presentaron de manera más intensa al comienzo de proceso, constituyéndose como herramienta fundamental para el trabajo escénico hasta el momento de las funciones.

Me quiero referir a la relación que pude establecer entre la forma de trabajo mencionada anteriormente y el método del psicoanálisis. Este método tiene por objeto principal comprender los contenidos inconscientes de la conducta humana; comprendiendo como contenido

inconsciente aquel material que está fuera del campo de conciencia y comprensión del sujeto, pero que de todas maneras determina de manera significativa. Para este caso, tomaremos dos principios elementales del psicoanálisis: la ley de no omisión y la ley de no sistematización, leyes que para Lacan (2012) ya están contenidas en la formulación de la técnica de ‘asociación libre’, acuñada por Freud. El objetivo principal de la asociación libre es “suspender todo tipo de pensamiento organizado buscando, por medio de la descripción sistemática de lo percibido en la conciencia, rebajar la censura y dar cuenta de los vínculos existentes con lo inconsciente” (Barranza en Restrepo, 2015, p.27). Para el desarrollo de este ensayo, abordaremos ambas leyes de manera separada, aunque en la práctica si no funcionan conjunto, estarían incompletas.

Entonces, ¿de qué manera la técnica del psicoanálisis y sus leyes dialogan con el trabajo escénico, específicamente en lo que respecta al desbloqueo de la intuición en el actor/actriz? Para responderlo, en primer lugar, es necesario hacer un paralelo entre la figura del analista y la del director o guía de un proceso escénico. A continuación, pretendo explicar que, si equiparamos la figura del analista con la figura del director, profesor o guía externo de un proceso creativo, notaremos que éstos últimos pueden utilizar muchas herramientas de la mecánica del psicoanálisis y sus leyes. Ambos sujetos actúan como guías, que aportan a la realización de un trabajo desde fuera del ámbito del trabajo en sí —que sería el plano subconsciente, en el caso del paciente y el plano escénico en el caso de los actores/actrices.

Tanto el analista como el director/a están encargados de organizar el sentido y otorgar relevancia a todos los estímulos, impulsos y propuestas que aparecen desde el interior del trabajo. Pero antes de organizar y otorgar sentido, el analista debe aplicar la ‘ley de no omisión’ con el fin de llevar a cabo su labor de la manera más amplia posible, dejando desde un inicio la posibilidad de que entren materiales que, en primera instancia, desde el ámbito racional parecieran no funcionar. La ‘ley de no omisión’, dice relación con promover el interés del

analista no sólo en lo que —en una primera impresión— parece ser lo más importante, sino también a lo cotidiano y habitual (Lacan, 2012).

Ahora bien ¿Por qué es sería relevante aplicar esta ley en el trabajo escénico? Porque muchas veces, el director/a toma decisiones escénicas considerando la coherencia instantánea como el primer gran filtro para el material disponible, coartando así el espacio necesario para el desarrollo del material intuitivo de parte de los actores y actrices. Muy por el contrario —como en el caso de los analistas— también debiera ser parte de la misión de quien guía un proceso creativo, desplazar la relevancia que se le da a la coherencia instantánea para permitir que surjan propuestas que huyan de los espacios comunes de creación, aunque en ellas no se encuentre una coherencia lógica desde el primer momento. Dar oportunidad a eso que parece ilógico —y por lo tanto desechable— en una primera instancia puede abrir nuevas posibilidades para resolver problemas escénicos. Y en consecuencia la ‘ley de no omisión’ en el trabajo escénico resultaría fundamental para propiciar en los actores y actrices un desvelamiento del inconsciente, que permita desbloquear la intuición y trabajar con materiales anteriormente reprimidos.

Para lograr lo anteriormente descrito, el estado de neutralidad es de vital importancia, ya que a partir de ese estado el analista —o el guía del proceso— contribuye a la libertad de expresión y posibilita que el paciente/actor se conecte con sus experiencias. Este estado, en el fondo, consiste en no pretender encontrar una respuesta determinada, sino que presenciar todo el material como igualmente relevante, sin buscar generar sentido desde un primer momento. Estos elementos —para el psicoanálisis— se resumen en el "Deseo del Analista" (Bustos, 2016), y dice relación con la disposición a la escucha, la presencia, y el análisis profundo —y no por ello racional en todo momento— de los diferentes elementos y construcciones simbólicas que van emergiendo en el relato del paciente —o en el material que va entregando el actor/actriz en el proceso creativo—.

“(…) No es un tema de adivinación, es un proceso de rigor metodológico en el que se pretende no interpretarlo todo, clarificarlo todo o intervenir sobre todo; es capturar al sujeto en lo que dice que se relaciona con contenidos particulares de sí mismo, analizar las resistencias, es implicar al sujeto en lo que dice (minimizar la brecha entre lo inconsciente y lo consciente) y buscar respuestas dentro de sus preguntas.” (Bustos, 2016, p. 102)

Ahora bien, desde la perspectiva del actor/actriz, es importante considerar la ‘ley de no sistematización’. Esta ley rescata la importancia de otorgarle sentido a cualquier producción de la ‘vida mental’, por insignificante o errada que parezca en primera instancia. Básicamente, el objetivo es quitar cualquier juicio que pueda anteponerse a la expresión o ejecución de acciones que vienen desde impulsos primarios, que muchas veces tienden a bloquearse. Al no condicionar a un juicio racional los primeros impulsos, estímulos o imágenes que durante el proceso creativo, el actor/actriz se abre a la posibilidad de no trabajar desde la coherencia inmediata y es capaz de liberar su mente del exceso de racionalidad, logrando así asociar, conectar y encontrar información olvidada o impulsos reprimidos. No hay restricción desde la conciencia para entregar material creativo, las posibilidades se expanden y aparecen muchas posibilidades para un mismo estímulo, ya que no entra en entendimiento racional desde el primer instante, sino que prima un entendimiento más bien sensorial, dando espacio a la expresión de las experiencias de cada sujeto y el desarrollo de los factores sensibles que cada una de ellas envuelve.

Aquí es donde aparece la atrayente posibilidad de sorprenderse del material que uno mismo ha generado. Es allí donde interviene la intuición, donde aparece en su máximo grado la sensación de comprensión instantánea, de íntima certeza, la sensación de dejar fluir el material consciente e inconsciente sin la intervención de la razón.

“Toda interpretación responde no a la demanda sino a una incertidumbre, es decir, a la sorpresa, y aparece cualquier conducta, gesto o palabra que da cuenta de ello, es decir que atrapa al sujeto y emerge el inconsciente (...) Favorece el encuentro del sujeto con su deseo, alejándose de la demanda y más allá de la palabra, y acude a la conexión de lo inconexo en el sujeto, y he ahí donde aparecerá sorprendido. (Bustos, 2016, p.102-103)

De este modo, al trabajar en el desvelamiento del inconsciente, trabajamos sobre la intuición. Incluso podríamos considerarlo un paso previo al inicio del proceso creativo, pues de esta forma podemos acceder más fácilmente a nuestra experiencia y utilizarla como herramienta fundamental del trabajo creativo; ampliando las posibilidades de encontrar distintas soluciones a las problemáticas escénicas. Aunque es importante mencionar que a través de la intuición nos siempre se encuentren respuestas correctas o las mejores soluciones: simplemente habrá más posibilidades, más soluciones a distintos problemas que variarán según la experiencia y entrenamiento de cada individuo<sup>10</sup>. Sin embargo, en el plano creativo esto es fundamental, pues siempre se busca contar con más y diversas posibilidades de abordar una temática o resolver un problema.

Una de las formas más sorprendentes y naturales de desarrollar el potencial creativo, es conectándonos con todas nuestras, percepciones, sensaciones, conocimientos, e imágenes que emergen desde lo más profundo de nuestra experiencia personal, para ponerlas al servicio del trabajo creativo. Y, para lograrlo, la intuición puede convertirse en una gran herramienta, siempre que la dejemos actuar libremente. Por eso creo que el proceso de desbloqueo de la intuición —en este caso, a través de principios propios del psicoanálisis— puede servir

---

10 Ver ensayo de Rodrigo Walker en esta misma publicación (p. 99)



como espacio inicial para cualquier persona que desee investigar y trabajar sobre sí misma, y es fundamental para despertar nuestro potencial creativo, y poner todo el abanico de nuestras experiencias al servicio de un proceso de creación.

---

## BIBLIOGRAFÍA

**BADOUIN, B.** (2016). *Las claves de la intuición: como desarrollar la intuición*. México: De Vecchi.

**BUSTOS, V.** (2016). Deseo del analista, la transferencia y la interpretación: una perspectiva analítica. *Psicología desde el Caribe*. Vol. 33 (Nº 1). Enero-abril 2016. ISSN: 2011-7485.

Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/psdc/v33n1/v33n1a08.pdf>

**CONTRERAS, L. & GÓMEZ, L.** (2012). *La inteligencia intuitiva como camino en el proceso creativo* (Maestría en creatividad e innovación en las organizaciones). Universidad Autónoma de Manizales, Colombia. Recuperado de: <http://repositorio.autonoma.edu.co/jspui/bitstream/11182/271/1/La%20Inteligencia%20Intuitiva%20como%20camino%20en%20el%20proceso%20creativo%205.0.pdf>

**DORSCH, F.** (1985). *Diccionario de Psicología*. Barcelona: Herder.

**ECHEVERRÍA, R.** (2003). *Ontología del Lenguaje*. Santiago de Chile: JC Saez Editor

**LACAN, J.** (2013). *Escritos 2*. Tomo 2. Madrid: Biblioteca Nueva S. L.

**RESTREPO, C.** (2015). *La técnica en Freud y sus efectos en la clínica de Lacan hasta 1964* (Tesis para optar al título de magíster en investigación psicoanalítica). Universidad de Antioquia, Medellín.

Recuperado de: [http://tesis.udea.edu.co/bitstream/10495/4312/1/Restrepo-Clara\\_2015\\_tecnicafreudefectosclinicalacan.pdf](http://tesis.udea.edu.co/bitstream/10495/4312/1/Restrepo-Clara_2015_tecnicafreudefectosclinicalacan.pdf)

## **HACIA UN ESPECTADOR ACTIVO: LA BÚSQUEDA COMPARTIDA DE UN ESTADO INTUITIVO**

Bárbara Bodelón

---

En el Grupo de Investigación Escénica de la Universidad de Chile (GIE), desarrollamos durante varios meses una investigación en torno a la intuición en la escena, que partía desde la interrogante de cómo este concepto permeaba el trabajo actoral. Para acercarnos a una respuesta, participamos de laboratorios prácticos e investigaciones teóricas, tendientes a desentrañar cómo opera la intuición en dicho ámbito. Estas experiencias dieron como resultado la obra *Cortesía*, que tuvo una temporada de funciones abiertas a público. En este momento, se agregó el elemento que faltaba a nuestra investigación, y que me llevó a escribir el presente ensayo: el espectador. Este texto, entonces, es un análisis de la experiencia vivida en las funciones desde mi rol de actriz, teniendo como eje principal, la búsqueda compartida de un *estado intuitivo* entre actúantes y espectadores.

Kant (2010) define la intuición sensible como un medio de acceso al conocimiento que sucede únicamente por medio de nuestros sentidos, se refiere a ella como una “intuición pura”, pues no hay un conocimiento *a priori* del objeto. La intuición sensible no conlleva proceso cognitivo ni necesita de experiencia previa que otorgue algún tipo de información de la relación que obtendremos con el objeto. De este modo, nuestros sentidos reaccionan de manera *pura* a la experiencia.

Así, esta intuición será posible sólo en la medida que el objeto afecte de alguna u otra manera a nuestro espíritu.

Sea cual sea la manera, así como los medios en virtud de los cuales un conocimiento pueda referirse a objetos, el modo mediante el cual se refiere inmediatamente a los objetos y al cual tiene todo pensamiento, así como el fin, en vista de cuál es el medio, en la intuición. Pero esta intuición no tiene lugar sino en tanto que el objeto no es dado; lo que no es posible a su vez (al menos para los hombres), sino con la condición que el objeto afecte de alguna manera a nuestro espíritu (Kant, 2010, p. 71)

Es decir que, para que la intuición aparezca, es necesario que nos veamos afectados, que nos encontremos en una situación de “crisis” que afecte nuestro cuerpo. Durante el proceso del laboratorio, fuimos descubriendo que en la medida en que un elemento no era conocido por nuestra experiencia corporal o mental, el cuerpo reaccionaba intuitivamente a éste en pos de sobrellevar la situación. Llamaré *estado intuitivo*, entonces, a aquel estado que se compone de una serie de reacciones en estado presente y que, para que suceda, debe presentarse una situación de crisis —una situación que demande una solución inmediata— y que afecte a nuestro cuerpo.

### **Primer acercamiento al concepto en el laboratorio: desarrollo de Intuición intra-dramática**

Durante el proceso de investigación, el equipo fue desarrollando distintas formas para intentar llegar a este *estado intuitivo*: tuvimos clases prácticas de distintas disciplinas corporales, experimentamos (desde cada arista personal) diversos mecanismos de reacción inmediata que nos posicionarán en ese *estado intuitivo*, generamos sesiones de improvisación sobre la base de una premisa definida; entre otras. Sin embargo, finalmente decidimos intentar llegar a este estado intuitivo desde un lugar más cercano a nuestro quehacer artístico: eligiendo

un texto que sirviera como soporte para trabajar la intuición desde lo que íbamos descubriendo en el proceso de llevarlo a escena.

Decidimos montar el texto dramático *La boda de los pequeños burgueses* de Bertolt Brecht. Y la primera acción que tomamos para hacerlo fue dividirlo en unidades de acción. Luego, a cada una de estas unidades le otorgamos un nombre para —a partir de él— improvisar una acción cualquiera. De este modo, generamos una acción para cada una de las unidades que habíamos definido previamente. A continuación, tomamos estas acciones —que habían surgido sólo a partir el título de la unidad, y no tenían que ver necesariamente con la temática que queríamos abordar— y a partir de ellas fuimos explotando su potencialidad escénica. A partir de cada una, generamos un patrón de movimiento que podíamos extremar en un cien por ciento —en cuanto a su extensión física, intención corporal, e intensidad— o reducir al máximo, hasta llegar sólo al nivel de impulso<sup>11</sup>.

Durante varias sesiones, experimentamos con estos patrones de movimiento: los pusimos en diálogo con otro compañero y su propia acción. De esta forma llegamos a generar una serie de diálogos corporales basados en los movimientos que cada uno había desarrollado en la experimentación primera. Usando este patrón de movimiento encontramos una forma de comenzar a llevar a escena el texto de Brecht. Descubrimos que al relacionar nuestros patrones con los demás se iban generando modificaciones físicas que otorgaban un sentido narrativo a estos movimientos. De esta forma, identificamos nuevos parámetros con los que ir modificando la acción y su sentido.

Aparecía entonces la pieza fundamental para armar nuestro montaje —la acción— y con ella, los factores que alteraban su sentido narrativo hacia el exterior; es decir, hacia el espectador. Eugenio Barba indaga

---

11 Ver ensayo de Daniela Castillo en esta misma publicación (p. 37)

en la definición de la acción y en cómo un movimiento imperceptible sigue teniendo consecuencias en la tonicidad de todo el cuerpo:

Esta minúscula forma dinámica era lo que yo y mis actores llamábamos una acción real. Podría ser microscópica, apenas un impulso, pero se irradiaba en todo el organismo y era captada de forma inmediata por el sistema nervioso del espectador (Barba).

Decidimos enfocarnos en descubrir cuáles eran los factores que modificaban esas acciones y cómo, al intervenirlos, se alteraban las escenas en su totalidad y el sentido que se les otorgaba desde la mirada exterior. Los identificamos como *factores sensibles*, que componían la acción que realizábamos y que, inevitablemente, la modificaban. En la medida que modificábamos nuestro cuerpo, también la respiración pasaba a narrar de otra forma el estado en el que estábamos y, al momento de integrar texto, y la voz también se constituía como una consecuencia de los factores que la conformaban.

El proceso de montaje fue abordado a partir de la asignación de un rol, que tenía un objetivo dentro de la historia y que se movilizaba en relación con el mismo. Entonces, comenzamos a estudiar el texto en tanto a la acción que cada rol jugaba dentro de la dramaturgia total. Identificamos esos objetivos y los pusimos en relación con la construcción corporal que cada uno había experimentado anteriormente en el laboratorio. A partir de eso, quisimos identificar cuándo la acción se ponía en funcionamiento de manera positiva con el objetivo (ejecutarlo en sí mismo) o cuando se desarrollaba una estrategia opuesta al mismo pero que aún así, luchaba por cumplirlo. De este modo, en algunas ocasiones la acción aparecía en directa relación al objetivo; sin embargo, en otras, se trabajaba con el opuesto de esa acción. En consecuencia, nos pusimos la tarea de identificar detalladamente la dirección que tenían nuestros textos y las intenciones de nuestras acciones bajo la decisión de pulsar hacia el objetivo de manera directa o indirecta (haciendo lo opuesto). De esta forma, aparecía un entra-

mado que enriquecía las posibilidades del montaje.

Cabe preguntarnos entonces, ¿Este acercamiento al texto de manera más analítica estaría menoscabando el estado intuitivo que buscábamos? Habíamos desarrollado una base estructural con la que estábamos trabajando cada rol: las acciones y la modulación de los factores sensibles para articular un sentido en relación con el objetivo que teníamos dentro del montaje; teníamos textos y relaciones establecidas con el resto de los actores (los que estábamos siempre en escena). Creo que era un riesgo, sin embargo, la manera que encontramos para evitarlo fue el comenzar a poner énfasis las relaciones que presentaba el texto. Si bien existía un trabajo personal que se había articulado analíticamente con las modificaciones de los factores sensibles y en relación con un objetivo y ahora estábamos poniendo este trabajo personal al servicio de la relación con otros entramados de acciones que poseen otros objetivos; y que, en consecuencia, requería de un ‘estado intuitivo’ para generar el diálogo.

En un primer momento, al entrar a dialogar a partir de nuestra secuencia de movimiento y los “factores sensibles” que cada uno poseía dentro de su secuencia de movimientos se encontraban por primera vez con otro cuerpo en un estado energético de igual intensidad, pero con diferentes características, de modo que la forma que teníamos de conocer y relacionarlos con él era a partir de nuestros sentidos. Lo que observábamos por nuestros ojos, sentíamos por medio del tacto, oíamos del otro rol era nuestra manera de percibir ese cuerpo *otro*, percepción que, si bien estaba mediada por un proceso cognitivo, este conocimiento no era primordial a la hora de establecer las relaciones. Estas relaciones que se establecían entre los roles estaban mediadas por mecanismos de intuición al momento de interactuar entre nosotros, pero esta intuición estaba bajo la premisa de la definición kantiana de *sensible*.

Cada actor era poseedor de su propio material que se ponía al servicio de la escena, como señala Meyerhold “El arte del actor se funda-

menta en la organización de su material, y el actor debe saber utilizar los medios de expresividad de su cuerpo”. Esta expresividad, está en diálogo constante con los compañeros de escena y finalmente, con un espectador.

Sin embargo —como en toda obra—, al pasar a la etapa de montaje y dirección de las escenas nos vimos supeditados a la necesidad de repetir y memorizar tanto los textos de la obra como las modificaciones espaciales que permitirían que se entendiera la situación por parte del espectador. Los ensayos tenían por objetivo ser un mecanismo de base para articular una forma que luego pudiéramos habitar, sin embargo ¿cómo podíamos lograrlo manteniendo este estado de crisis que generaba estados intuitivos actorales dentro de la obra?

Entonces, nos dimos cuenta de que una primera respuesta podía estar en la situación dramática que planteaba la obra: había algo en común entre todos los roles y la situación que estábamos experimentando en la escena; la incomodidad. Esta condición de incomodidad estaba supeditada por la necesidad social de ser corteses, la cortesía impedía dejarse llevar por los comportamientos naturales de los roles, y las reacciones más instintivas quedaban ocultas bajo una capa de incomodidad que pulsaba en todo momento de la acción. En el encuentro entre los distintos roles de la obra entre esta pulsión social del “deber ser” y la pulsión natural del “ser”, cada rol se encontraba con otro que tenía sus propios deseos, objetivos y que se movilizaba de una manera en la obra, pero no teníamos la completa consciencia ni conocimiento de ese rol.

Actuando de esta forma, cada ensayo y cada función, sería un encuentro vívido y presente de la estructuración de esas relaciones. De este modo el espectador veía, un cuerpo activo y tónico en escena que se encontraba con otro que estaba en las mismas condiciones, articulándose siempre como si fuera la primera vez.

## **Segundo acercamiento al concepto por el proceso de funciones: Desarrollo de intuición extradramática.**

Ahora bien, fue en el proceso de funciones donde los mecanismos de generación de intuición se vieron afectados por la presencia de un nuevo factor: el espectador. Hasta ese momento, nos habíamos enfocado en un trabajo dentro del grupo, teníamos una base ensayada y preparada que estaba dispuesta para el momento de encuentro con el espectador y para iniciar un nuevo espacio de afectación. Sin embargo, los mecanismos de intuición que habíamos utilizado y vivenciado durante todo el proceso se desarrollaban sólo en una dirección binaria *rol-rol*; es decir, se desarrollaban sólo en un nivel intra-dramático. Pero al momento de las funciones nos enfrentamos a un espacio donde el espectador rodeaba la escena por los cuatro frentes del escenario, y si bien no se rompía la cuarta pared, el nivel de presencia del mismo hacía sentir que compartíamos no sólo con los nueve roles sobre el escenario, sino que con todos los cuerpos que estaban presentes en la sala. El hecho de haber trabajado en el proceso de investigación en la intuición y haber desarrollado mecanismos de generación de la misma permite que nos preguntemos ¿Qué es lo que sucede entonces, al momento del ingreso del espectador, con la *intuición sensible* de los actores?

En ese momento estábamos bajo la atención del espectador, la cual —inevitablemente— condicionaba y afectaba nuestras acciones dentro de la escena. “La atención del espectador modifica ya de por sí la acción del actor. Le fuerza, de hecho, a usar “las armas”, es decir, usar las técnicas no cotidianas para actuar en escena” (Sofía, 2013, p.97). Pero esta influencia que ejerce la mirada del espectador no nos libra de la condición de mantener la narración de la historia que se está contando.

Como mencioné anteriormente, la incomodidad presente en los cuerpos que habitaban *Cortesía* se desprendía de la disputa entre la pulsión natural del ‘ser’ y la necesidad social del ‘deber ser’. Los ro-



les se enfrentaban a una situación de exposición entre ellos mismos en la que cada partitura de acciones articulada se enfrentaba a otra, arrojados bajo la premisa de encontrarse por primera vez en cada una de las funciones.

Además, considerando que las actrices y actores estábamos todo el tiempo en escena, podíamos articular momentos dentro de la realización de la obra en los que no siempre nos encontrábamos los mismos roles. Había funciones en las que generábamos conversaciones con un rol, y otras con otro diferente. Estos momentos de encuentro primero permitían que —como actores— entráramos completamente en un plano de afectación sensible, percibiendo por medio de nuestros sentidos ese cuerpo en esa nueva situación. La intuición sensible, entonces, pasó de un plano intra-dramático a un plano extra-dramático: Ya no sólo estábamos percibiendo al compañero de escena, sino que también —al mismo tiempo— percibíamos la presencia del espectador, que modificaba sensiblemente el estado de incomodidad que subyacía a la escena total; sumergiendo a su vez a quienes observaban la situación dentro de este mismo estado.

Peter Brook dice que el actor, independientemente de cualquier barrera lingüística o cultural, comparte los sonidos y movimientos del propio cuerpo con los espectadores, haciéndoles partícipes de un evento que ellos mismos deben contribuir a crear; Reinhardt habla del momento mágico en el que la respiración de los espectadores se funde con la respiración de los actores; la jerga del trabajo del teatro de la tradición italiana habla de *affiatamento* (armonía-entendimiento) de los actores en escena que es percibido también por el público (Falleti). El espectador, entonces, no sólo influencia la acción que generamos dentro de la escena, sino que —para hacerlo— utiliza los mismos mecanismos de intuición sensible con que un rol se relaciona con otro; o bien, con los que un integrante del montaje se relaciona con la situación.

Dentro de las funciones, este momento ‘mágico’ del que habla

Reinhardt ocurría en los espectadores y en los actores simultáneamente: reaccionar ante un estímulo físico o un estímulo sonoro, o bien las impresiones de sorpresa a medida que los muebles de la obra se comienzan a romper, o el sobresalto ocurrido al momento final de la obra cuando uno de los personajes bota un armario con fuerza al suelo; eran reacciones compartidas tanto por actores como por espectadores.

Los mecanismos de generación de intuición que el grupo que investigó en el laboratorio y el posterior periodo de montaje de la obra *Cortesía* permitieron desarrollar en esta última una acción en presente y en tiempo real que —al ser compartida por el espectador— ampliaba el rango de dimensión de la experiencia, logrando fundir la sensación de incomodidad desde el interior de la escena hasta fuera de ella. La presencia del espectador como un comensal más que participa activamente de la situación dramática que presenta la obra, influyó de modo activo en los participantes del elenco y sus relaciones. Los roles ya no sólo se encontraron con otros roles que habitaban el espacio intra-dramático, sino que los mecanismos de generación de intuición se vieron influenciados por el espectador, las acciones intuitivas se ampliaron desde una dirección de ida y vuelta a una dirección global de amplio espectro. La farsa de las relaciones sociales no se develaba sólo a través de los conflictos ni en la destrucción paulatina de los muebles, sino que era vivenciada en conjunto —intuitivamente— entre actores y espectadores.

### **Tercer acercamiento; importancia del convivio y espacialidad**

Ahora bien, debemos comprender entonces cómo se fue modificando el estado intuitivo en el que los actores nos desenvolvíamos dentro de la escena. Por una parte, había una condición espacial que modificaba la performance que cada rol podía desempeñar en la función: un espacio cuadrado en el que el público está presente por los cuatro frentes, de modo que según el lado en el que esté el rol tiene a algunos espectadores atrás más cerca, a los lados o al frente, ya más lejos

y con una perspectiva de mayor distancia. En los casos en los que el público se presentaba más cerca de los roles, existía una condición de proximidad que modificaba las relaciones que existían entre los roles; ya que éstas no se presentaban sólo de manera binaria, sino que también el espectador pasaba a escuchar los textos en voz baja y a comprender en detalle la relación que se estaba estableciendo entre esos roles. Asimismo, los roles ya no estaban solos como ocurría en el ensayo: había una presencia que se imponía más allá de su condición de espectador, ya que se posicionaba como un ente movilizador y presente de la acción que realizaba.

Dubatti (2003) establece el término *convivio* para referirse al momento en el que los actuantes (como él denomina a quienes están en la escena) y espectadores comparten en tiempo y espacio, como lo es en el teatro, durante el *convivio* se producen distintos fenómenos:

“Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el *convivio* es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas” (Dubatti, 2003)

Durante las funciones de la obra *Cortesía* el *convivio* estaba presente a tal punto que el espectador también se encontraba en un *estado intuitivo*. Si bien, desde un principio nuestro fin fue descubrir mecanismos de generación de este estado en el actuante, nunca tuvimos en cuenta qué sucedería con el público mientras ejecutábamos nuestras acciones e investigaciones bajo esta premisa. Sabíamos que existía una amplia posibilidad de que se generara una obra teatral vívida —en presente y revestida de acciones y micro acciones— pero no advertimos que el mismo mecanismo que estábamos utilizando para montar y proceder en las funciones, se replicaría en los espectadores. De este

modo, el *estado intuitivo* no sólo dotó al montaje y la investigación de una característica concreta, sino que se extendió de forma amplia a todos quienes estábamos compartiendo el tiempo y el espacio en las funciones.

De este modo, luego del desarrollo de la primera temporada de la obra, como equipo de investigación pudimos ver nuevos lineamientos para continuar trabajando en torno a la intuición en el trabajo del actor. Teniendo como base la investigación realizada durante más de un año (estudio teórico, laboratorio práctico, sesiones de investigación, sesiones de exposición, ensayos del montaje, entre otros) ahora podemos preguntarnos cómo generar el estado intuitivo en el espectador: ¿Es posible pensar intuitivamente al espectador? ¿Se puede suponer cómo reaccionarán ante algún estímulo que emerja desde la escena? ¿Cómo la modificación del espacio y las diferentes distancias que se tienen con el espectador influye en la generación del convivio? Entre muchas otras preguntas que se desprenden del proceso realizado.

En cuanto al montaje, vemos la posibilidad de seguir investigando en el fenómeno intuitivo que ciertos momentos de la obra propician de mejor forma a que esto suceda. Y también —como intérpretes— identificar cual es el trabajo actoral correcto para entrar a la escena dispuestos a olvidarlo todo, a conocer durante la función a los demás roles y a estar atentos, receptivos y dispuestos a escuchar lo que los espectadores viven en cada función.

---

## **BIBLIOGRAFÍA**

**KANT, I.** (2010). *Crítica de la Razón Pura*. Bs. As.: Aguilar.

**DUBATTI, J.** (2003). *El Convivio Teatral: Teoría y Práctica del Teatro Compartido*. Bs. As.: Atuel.

**SOFIA, G.** (2015). *Las Acrobacias del Espectador*. México: El Gato en la Zapatilla.



## LA INTUICIÓN Y SU DESARROLLO EN EL QUEHACER ESCÉNICO

Ignacia Uribe

---

Cuando la palabra intuición comenzó a dar vueltas por nuestras cabezas, se unieron a ella diversos conceptos que *intuitivamente* se vinculaban entre sí de alguna manera: presentimiento, presagio, augurio, sexto sentido, señal, premonición, intuición femenina, corazonada, entre muchas otras. Curiosamente, todos los conceptos nombrados parecían tener algo en común: todos hacían referencia a algo que nace desde el interior. Parece ser, entonces, que cuando hablamos de intuición nos referimos a un fenómeno que ocurre a nivel interno y que reflejaría una inteligencia que surge desde lo más profundo del ser. La intuición, como mecanismo, supondría un medio por el cual un individuo resuelve realizar una acción.

Cuando se consideran los procesos de nuestra toma de decisiones, no puede haber duda de que todos tomamos muchas decisiones “intuitivamente”. En efecto, podemos imaginar que poseemos unas existencias de hábitos de tomar decisiones por intuición, de las que nos servimos muchas veces a diario. (Hogart, 2001, p.12)

Según lo que describe Hogart, existiría un proceso —por medio de la intuición— del que nos serviríamos para tomar decisiones en nuestra

vida diaria. Como, por ejemplo: elegir la ropa de cada día, los alimentos que consumimos, el camino para llegar a casa, etc. Decisiones que, sin tener una explicación lógica, parecen ser las más certeras. Esto, en resumidas cuentas, podríamos vincularlo con el registro de experiencias que posee cada sujeto y los sentimientos que cada una de ellas le provoca, ya que cada persona toma decisiones de manera intuitiva según su propio vivir; y de esta forma las experiencias que vivimos serían determinantes en la configuración de nuestra manera de ser. Por alguna razón nos expresamos de cierta manera, nos gustan diferentes cosas y nos planteamos objetivos particulares. Muchas de nuestras determinaciones serían el resultado de un proceso por medio de la intuición.

Ahora bien, dentro de la naturaleza existen ciertos principios que podrían ayudarnos a dilucidar desde dónde viene la intuición, y de qué manera se conforma aquella certeza que sentimos a la hora de tomar decisiones. Los organismos vivos siempre apuestan a un principio básico de supervivencia donde desean mantener su integridad, de esta forma existen reacciones intuitivas que estarían garantizando un equilibrio armónico a nivel de composición celular. El equilibrio, sería aquel estado que propone el medio para garantizar la armonía de cada organismo; por ejemplo, una planta que busca el sol se moviliza a través de sus canales perceptivos para cambiar la dirección del crecimiento de su tallo, encontrando la luz y la energía que necesita. De la misma forma, el ser humano —que también es organismo vivo— siempre apuesta a un principio de adaptabilidad al medio conocido como principio de homeostasis, el cual ocurre a nivel celular y está en la constante búsqueda del equilibrio entre el medio interno y externo del ser vivo. Este proceso de adaptación del que hablamos, también podemos considerarlo dentro de nuestra toma de decisiones, ya que el ser humano busca relaciones y acciones que mantengan equilibrado su estado anímico y emocional. Lo anterior podemos relacionarlo con la llamada homeostasis psicológica, término introducido por W.B.

Cannon en 1932, el cual expresa que existe una tendencia general de todo organismo para reestablecer un equilibrio interno cada vez que éste se ve alterado, generando así diferentes necesidades. Las acciones que ejecutamos, por tanto, se despliegan en presencia de la mirada de los demás, ya que el ser humano se constituye como ser social dentro de una comunidad. De este modo, cada acción adquiere una relación de referente y significado, que refleja un punto de vista y luego es acogido por alguien que lo interpreta. Podemos preguntarnos entonces, por aquellas acciones que realizamos cuando estamos solos, cuando nadie está ahí para interpretarnos o emitir un juicio sobre nosotros ¿Serán estas acciones un reflejo de lo que somos realmente? Cuando estamos solos ¿somos cien por ciento auténticos?

Cuando hablamos del hombre como ser social, primero debemos considerar que cada ser es un universo diferente —único e irrepetible— que se encuentra situado en un contexto que lo envuelve y lo determina. Este contexto también sería un elemento esencial para la construcción de las *intuiciones*. Cuando nos referimos a las personas, podemos decir que cada individuo forma parte de una cultura donde se relaciona activamente con otros y que según el tipo de educación que ha recibido desarrolla un uso determinado del cuerpo. De esta forma, podemos pensar que aquellas personas que han tenido una crianza vinculada a la actividad física —por el desarrollo y aplicación de ajustes motores— desarrollarán a lo largo de su vida una mayor habilidad para realizar acciones como saltar, correr, trepar, sostener, etc. Una persona que ha sido criada en el campo tendrá formas de expresión distintas que alguien criado en una gran ciudad, y al mismo tiempo, dos personas nacidas en la misma ciudad pueden tener grandes diferencias en las concepciones de la vida y en el uso de su cuerpo según el sector social en el que se encuentren. Todo lo que nos rodea afecta de alguna forma en nuestra personalidad, por lo que podríamos afirmar que todos los movimientos, pensamientos y acciones estarían determinados por el entorno social y cultural en el cual nos desarrollamos.



Es así como el ser humano desarrolla a lo largo de su vida una determinada manera de sostener el cuerpo, lo que Jean Le Boulch (1992) describe como actitud corporal, la cual traduce un determinado nivel de vigilancia a una acción eventual. La actitud de la que hablamos representa —según el autor— una forma de adaptación motriz en la que predomina el aspecto expresivo y responde a los deseos más profundos del hombre. De esta forma, una persona adopta una cierta postura según los sentimientos que le genere la situación. En este sentido podríamos pensar que la intuición se basa en la capacidad de recordar y vincular experiencias con otras. Sin embargo, nos atrevemos a afirmar que esos recuerdos no corresponden únicamente a un plano consciente, sino que también indagan en la memoria motriz y emotiva de la persona.

La intuición tendría que ver con ese pensamiento asertivo que reconocemos cada individuo, aquello que pareciera ser la mejor opción por alguna extraña razón. Uno de los primeros científicos en utilizar el término intuición fue el psicoanalista Carl Jung, quien expuso en su teoría de la personalidad, que la intuición se refería a la capacidad de percepción en las posibilidades. Por lo anterior, podríamos inferir que el proceso de intuición evalúa de manera fugaz las consecuencias de una determinada acción. Esta ponderación entre las variables conlleva una verdadera aceleración de la inteligencia en el momento en que debemos tomar decisiones, ya que el cerebro genera respuestas inmediatas cuando se nos presenta un problema. Conociendo estos primeros conceptos surge la siguiente pregunta: ¿Es posible entrenar la intuición? ¿Lograr entrenar canales de acceso inmediato al conocimiento que nos permitan tomar decisiones más asertivas más rápidamente?

En la investigación que realizamos con el Grupo de Investigación Escénica (GIE) hemos estudiado que el ser humano no traduce sus movimientos solamente por su instinto, ya que existe la conciencia de ser parte de un contexto con el cual desea mantenerse en armonía.

Por lo tanto, y bajo nuestro punto de vista, hemos decidido tomar como objeto de estudio la intuición como proceso de aceleración de la inteligencia en el cual ocurre un retorno a la percepción de las experiencias vividas, siempre guiados por el estado anímico y emocional de la persona en ese momento. Cada decisión es única y responde a todas las variables del contexto.

Si continuamos en la línea anterior, podríamos pensar que la intuición no puede ser entrenada —ya que es algo que ocurre en el momento— y que, al igual que el estado emocional que envuelve al sujeto en un momento determinado, siempre será diferente. Tendríamos que considerar todas las variables de cada día y eso parece una tarea inútil dentro de este ejercicio de laboratorio. Entonces, si los estados afectivos constituyen una pieza fundamental a la hora de tomar decisiones, tenemos que pensar en alguna manera de inhibir el estado emocional del momento —o sustituirlo por otro— haciendo lo que llamaríamos un *cambio de switch*. De igual forma, ¿será realmente conveniente suprimir un estado emocional sabiendo que eso puede provocarnos algún tipo de bloqueo? ¿Dónde trasladar la emoción para el entrenamiento de respuestas intuitivas?

Los estudios de Humberto Maturana afirman que todo dominio de acciones a través de la razón está guiado por una emoción.

Las emociones en este contexto constituyen dominios de acciones, ya que determinan la disposición corporal dinámica del ser en los procesos de percepción y reconocimiento de las situaciones a las cuales se enfrenta. Pero a la vez, el principio de equilibrio que existe en el ser humano está determinado según el estado de conciencia en el que se encuentre. (Maturana, 2006)

Sin embargo, a pesar de que en algunos casos quisiéramos despojarnos de nuestros estados afectivos para trabajar de manera más eficiente, el desplazamiento y omisión de una emoción siempre tiene una consecuencia, que puede manifestarse como un bloqueo corporal. Es

así como se alojan tensiones y movimientos parasitarios en el cuerpo; movimientos que escapan de nuestro control consciente y que podrían jugarnos una mala pasada al momento de quedar expuestos, como es el caso del actor sobre el escenario. Es por esto que consideramos que las emociones no debiesen por ningún motivo suprimirse, sino más bien proponer la búsqueda de un lugar para trasladarla y utilizarla en pos del objetivo, de esta manera garantizamos la satisfacción de la persona y el equilibrio emocional consciente que necesita para ejecutar acciones particulares.

El comportamiento de un organismo implica la satisfacción de sus necesidades y su satisfacción, reafirmando la interdependencia organismo-medio y basándose en las experiencias que nuestros sentidos reconocen. De tal manera, la intuición no debiese conducirnos a movimientos de orden mecánico, sino que, por el contrario, atendiendo a un mayor proceso de percepción global, del medio interno y externo, apostaría a la ejecución de acciones de carácter expresivo, teniendo en cuenta que existen mecanismos de regulación que nos guiarán a una decisión más asertiva.

Este proceso del que hablamos, de tomar decisiones guiados por la intuición, pareciera conducirnos a ejecutar acciones de manera espontánea confiando en la íntima certeza del por qué hemos tomado dicha decisión. Sin embargo, Jean Le Boulch plantea que la expresión del ser humano nunca sería cien por ciento espontánea, sino que habría un determinado control que regula todas nuestras acciones:

La autenticidad de la expresión que traduce la adecuación entre el significante y el significado, no es espontaneidad pura, sino espontaneidad controlada y parcialmente consciente. Ella implica el equilibrio de la persona y casi no existe perturbación afectiva mínima o grave, pasajera o durable, que no se refleje en la fisiología o en la actitud del sujeto perturbado. (Le Boulch, 1992)

Esta espontaneidad controlada de la que habla el autor, aparentemente se encontraría regulada por la experiencia particular de cada individuo, generando una especie de perspicacia fácil y rápida que ya pareciera ser propia de la personalidad. Las decisiones que tomamos, en consecuencia, hablan del tipo de experiencias que hemos vivido. Los indicios que tomamos en cuenta para decidir sobre nuestras acciones elaboran un juicio determinado por la historia de vida y por las huellas dejadas por las experiencias. En este sentido, Hogart (2001) hace el alcance de que “es útil reconocer que los juicios intuitivos son interferencias que pueden mirar hacia atrás o hacia adelante en el tiempo y que también pueden representar el resultado de una acumulación de conocimientos”. Por lo que muchas veces nuestra intuición podría traicionarnos por prejuicios y/o enlaces que acoge nuestra razón. Es conveniente afirmar en este punto, que por más asertivas que sean las decisiones por medio de la intuición, no siempre tienen un resultado gratificante, estas pueden conducirnos al error y al fracaso de igual manera.

Como núcleo de investigación hemos tomado el proceso de intuición como objeto de estudio para desarrollar una metodología que nos permita obtener una mayor percepción global a la hora de trabajar. Este trabajo se vincula directamente con el oficio del actor si tenemos en cuenta que actuando estamos constantemente tomando decisiones, a pesar de que haya una pauta de acciones y de hitos a seguir. Como artistas, estamos en la constante búsqueda del presente, entendiendo éste como una manera consciente de posicionar al cuerpo y exponernos a vivir cada momento como si fuera la primera vez. El proceso intuitivo de espontaneidad controlada sería beneficioso para una creación de carácter expresiva en la medida que se enfrente al vértigo de un nuevo problema y a la búsqueda de una solución. Así se pone a prueba nuestros mecanismos de adaptabilidad y nuestras habilidades adquiridas por medio del aprendizaje para encajar cada acción con el contexto.

En este punto es pertinente señalar que todo proceso de aprendizaje se facilita en la medida que el actuante reconoce en su inteligencia motriz aspectos que se relacionan con habilidades corporales que el cuerpo ya conoce. Siempre lo conocido conduce a la seguridad, por lo tanto, también aumentaría la motivación del sujeto para alcanzar nuevas metas. Bajo este pensamiento, podríamos afirmar que el actor se encuentra de alguna forma más capacitado para tomar decisiones mientras más experiencias pueda relacionar con cada situación, por lo que el campo de exploración sería más grande mientras más habilidades haya adquirido el individuo. La ampliación del campo experiencial aportaría al desarrollo de la intuición al igual que, como dice el dicho popular: “más sabe el diablo por viejo que por diablo”. Por ejemplo, un cantante que practica diariamente para alcanzar una octava más, está ampliando el rango al que puede acceder con su voz. El mismo fenómeno ocurre con cada experiencia: el contenedor se va llenando de nuevos conocimientos y en la medida que lo hacemos de manera consciente, podemos recurrir a ellos en cualquier situación. De esta manera, convertimos la práctica en praxis; aquel aprendizaje que conlleva una reflexión y una concientización de las acciones.

Vinculando lo anterior al fenómeno teatral, es importante recordar que las decisiones que se toman dentro de una puesta en escena deberían responder a la verosimilitud del mundo que propone la situación, para que cada acción tenga cabida y no desconcierte de manera brusca al espectador (a no ser que esa sea su intención). La armonía y la organicidad que buscamos en el trabajo del actor no es una condición que se consiga de manera inmediata, ya que supone una reconciliación del ser con sus movimientos que —en conjunto— llevarían a un diálogo con los demás. Por el contrario —cuando esta reconciliación no proporciona un intercambio fructífero— actúan mecanismos de defensa, que a menudo se manifiestan como tensión muscular o un exceso de racionalidad. Estos bloqueos o resistencias pueden afectar nuestra vida diaria y llevarnos a tomar malas decisiones, ya que pue-

den hacernos perder el control, inhibiendo de esta forma el proceso intuitivo de la creación. Cuando estos bloqueos se apoderan de un actor/actriz que se encuentra sobre el escenario, son capaces de llevarlo a la paralización y a la frustración de manera inmediata. De esta manera, es necesario que durante el proceso de ensayo y creación se intencione el arrojo a tomar decisiones equivocadas y adquirir mayor campo de experiencias en el dominio de determinadas acciones, ya que la frustración y las malas decisiones se pueden considerar una parte fundamental del ejercicio escénico y un aprendizaje necesario para generar nuevas respuestas motrices y sensibles.

Como núcleo de investigación, en el GIE hemos propiciado el ambiente para la creación de un laboratorio escénico donde siempre hay espacio para el error, en tanto éste represente un desafío para el actor. Bajo esta premisa, fue que durante el trabajo previo a la creación de la obra *Cortesía*, practicamos diferentes técnicas provenientes del mundo de la danza, el deporte, y las artes marciales. Esta preparación, nos hizo notar que parecíamos más habilidosos para ejecutar algunas acciones que —si bien apuntaban a objetivos específicos diferentes— se valían de habilidades particulares de los actores/actrices, tales como trasladar el centro del cuerpo, lograr un cierto equilibrio, golpear la pelota con una determinada zona de la palma de la mano, etc. Al abrir este espacio experimental, concluimos que el arrojo hacia la ejecución de acciones desconocidas —es decir, exponerse a un nuevo proceso de adaptabilidad y reajuste motor— brinda diferentes niveles de motivación, según los resultados de cada quien.

En la medida que pudimos enfrentarnos a distintas técnicas —como la acrobacia, el voleibol, la danza contemporánea, la rítmica y el aikido— nuestras reacciones se iban condicionando frente a estímulos específicos. Sin embargo, al comprender la eficacia del ajuste motor —por ejemplo, al golpear la pelota con el antebrazo en el momento preciso— descubrimos que es necesario adquirir ciertos conocimientos técnicos para obtener respuestas más satisfactorias. Es por ello

que, como artistas, planteamos la incorporación de diferentes praxis y entrenamientos como método inicial para ampliar las posibilidades de reorganización motriz en el curso de ejecución de acciones. “No hay arte sin técnica, pero la rigidez y el absolutismo técnico provocan la ruina del arte alejándolo de la expresión humana viva” (Jean Le Boulch).

A menudo en el ámbito deportivo el sujeto se expone a una excesiva repetición de las mismas respuestas motrices, lo que —en el plano artístico— supone el riesgo de disminuir la expresión, pues la atención está enfocada en conseguir mejores resultados de tipo mecánico (menor tiempo de ejecución, mayor cantidad de repeticiones, etc.). Nuestra investigación, en cambio, apuesta por la adquisición de nuevas técnicas para aumentar la capacidad de adaptación y variabilidad con relación al contexto. Además del desarrollo de una plasticidad discursiva; entendiendo el concepto de plasticidad como “carácter de expresión personal no mecanizada” (Le Boulch, 1992). En este sentido, la intuición —como medio inmediato de acceso al conocimiento— es la forma de entrenamiento que consideramos más adecuada para situar el cuerpo y la mente en un tiempo presente. La intuición es al mismo tiempo un medio y una herramienta en proceso creativo, que permite someter al cuerpo constantemente al vértigo de estar encontrando la respuesta a un problema en ese instante.

La toma de decisiones en base a la intuición garantizaría una situación de equilibrio precario. Esta desestabilización propicia cierto estímulo que nos brindaría nuevas oportunidades para obtener un mayor despliegue en el dominio de acciones y conseguir retornar al equilibrio. Podríamos decir, que el cuerpo se encuentra con una mayor disponibilidad para la creación cuando se ve liberado de los espacios afectivos que lo atormentan en su vida cotidiana.

En esta investigación apostamos por superar la impresión subjetiva de eficacia y de fracaso, propiciando un constante ambiente de búsqueda de nuevas respuestas. Consideramos que una mayor diversidad

de prácticas —corporales y mentales— enriquecen nuestras habilidades reforzando la adaptabilidad psicomotriz en diversos contextos. Cuando el sujeto es capaz de percibir una mayor cantidad de estímulos, considera variables cada vez más específicas, deshaciéndose de automatismos y rigideces, y, por lo tanto, es más consecuente con su medio, y es capaz de generar respuestas más orgánicas acorde a cada situación.

Cuando creemos tener la certeza y la confianza en las acciones que nos disponemos a ejecutar, el cuerpo se libra de las resistencias físicas que nos producen inseguridad. Para el laboratorio que proponemos, la intuición puede llegar a entrenarse a través del arrojo en la toma de decisiones de un artista-creador. Hogart (2001) asevera que “es verdad que a menudo hacemos juicios rápidos sobre muchas cuestiones, pero algunas personas dicen que experimentan la intuición como un lento darse cuenta de un estado, una impresión que se elabora con el tiempo mediante una sucesión de intuiciones menores”.

Aprender a equivocarse es fundamental para el desarrollo de la intuición. Por lo tanto creemos que es algo que debe ser entrenado, pues nutre nuestro banco de experiencias, que es aquello que alimenta la creatividad. El escenario es un espacio de experimentación, donde las malas decisiones también constituyen una nueva oportunidad para desplegar nuestra intuición creativa.

---

## **BIBLIOGRAFÍA**

**HOGART, R.M.** (2001) *Educación de la Intuición*. España. Editorial Paidós.

**LE BOULCH, J.** (1992). *Hacia una ciencia del movimiento humano: Introducción a la psicokinética*. Barcelona: Editorial Paidós

**MATURANA, H.**(2006). *Desde la biología a la psicología*. Santiago. Editorial Universitaria.





## **EL CUERPO SENSIBLE EN ESCENA: EL ENTRENAMIENTO DE LA INTUICIÓN**

Rodrigo Walker

*“Como el cuerpo es en principio más fácil que el pensamiento o la emoción, se puede comenzar por entrenarlo. La primera etapa consistiría en limpiar al cuerpo de sus malos hábitos, adquiridos desde el nacimiento. Se estudiarán las técnicas y ejercicios tradicionales, pues el teatro ha comprendido bien las reglas de construcción del cuerpo. Al fijarse en el trabajo corporal, poco a poco se obtendrán un pensamiento y una emoción libres.” (Yoshi Oida)*

---

Desde el inicio de mi formación profesional solía escuchar la palabra ‘training’ de boca de profesores, compañeros, incluso de mí mismo, para referirnos indistintamente a variadas clases de trabajo físico. Pero principalmente para referirnos a aquellas dinámicas que se realizan para subir la temperatura del cuerpo antes de la presentación de un ejercicio escénico o de una clase. Sin embargo ¿Es ese el único momento en que podemos preparar nuestro cuerpo y mente para el trabajo creativo y de interpretación? Creo que no. Por lo tanto, a través de este ensayo quisiera investigar sobre el entrenamiento actoral y dilucidar estrategias que permitan extenderlo al plano de la vida diaria.

A partir de la experiencia vivida con el Grupo de Investigación Escénica (GIE) en el proceso de montaje de la obra *Cortesía*, comencé a pensar con mayor profundidad en el concepto intuición aplicado al trabajo actoral. Estas reflexiones abrieron en mí la posibilidad de generar una nueva concepción de lo que podría ser el entrenamiento del

actor, que apuntara hacia el desarrollo de un ‘estado intuitivo’ —que involucra a un cuerpo que percibe y siente— y se vuelca por consecuencia en la sensibilidad misma.

Incluso cuando la psicología y las emociones están muy vivas, si no están conectadas con el cuerpo, a los ojos del público no funciona. Lo que pensamos y sentimos tiene que alcanzar el interior de nuestro cuerpo.

Una transformación orgánica requiere una buena relación entre la vida y la vida del cuerpo ¿Cómo se consigue? No puedo sugerir una técnica única, pero cada actor debe descubrir la forma para conseguirlo. El cuerpo necesita reaccionar ante nuestra vida interna de una manera sensible, y debe haber un flujo constante y fácil entre los aspectos internos y externos. El cuerpo debe estar vivo, pero también debe haber flujo entre los dos. (Oída, 2016, pp. 58-59)

La necesidad de una preparación física para el actor/actriz ha sido un gran tema dentro de la investigación escénica a partir de la segunda mitad del siglo XX. La absoluta necesidad de esta práctica se revela a sí misma desde el momento en que el cuerpo se coloca sobre el escenario, ya que la sensación de poder abarcar con un solo gesto cualquier punto del espacio no se puede obtener sólo con el pensamiento. El cuerpo del actor, entonces, busca responder a todos los requerimientos de ese pensamiento.

Grotowski llegará a decir que:

“no hay diferencia en el tiempo entre el impulso ‘interior’ y la reacción ‘exterior’, de tal manera que el impulso es al mismo tiempo la reacción. Impulso y acción son concurrentes: el cuerpo desaparece, se abrasa, y el espectador no ve sino una serie de impulsos visibles (Müller, 2010, p.20).

Los distintos métodos de entrenamiento físico que se han desarrollado difieren en varios aspectos, pero todos se sientan sobre bases comunes: Trabajo sobre el cuerpo físico y la voz, pero también sobre la interioridad. Según los métodos de entrenamiento más difundidos, esta interioridad recibe diversos nombres: impulsos (Grotowski), reacciones (Barba), emociones (Dullin), sensaciones (Copeau) sensibilidad (Jouvet). Estos entrenamientos buscan hacer coincidir esta interioridad y exterioridad a través del repaso de distintos ejercicios. Con la atención despierta, el actor aprende cómo expresar la una mediante la otra, y el cuerpo se convierte así en un ‘vehículo del pensamiento’.

Tras mi experiencia observando y dirigiendo actores (y a cantantes), descubrí un patrón de comportamiento. Me di cuenta de que la gente que hace un trabajo físico de manera regular tiene una presencia más sólida en el escenario. Así que, tal vez, una manera de desbloquear la energía interna es trabajando asiduamente el cuerpo. De esta manera, la energía puede estar más disponible para el actor y más visible para el público. Pero esto nos lleva a otra pregunta: ¿qué clase de trabajo? (Oída, 2016, p.17).

Sin embargo, a partir de mi experiencia más próxima, me llama la atención que utilicemos las palabras entrenamiento, práctica, o training como sinónimos o incluso para referirnos a fenómenos muy distintos entre sí, según el contexto; lo que no ocurre en las disciplinas deportivas. En las sesiones de voleibol, por ejemplo, se distinguían los momentos de calentamiento y de entrenamiento. ¿Para qué sirve el calentamiento? Para calentar el cuerpo y evitar lesiones, desgarros, tirones o esguinces; es una preparación del cuerpo y del espíritu para lograr un estado físico en condiciones óptimas. El calentamiento precede al partido, es un proceso necesario que da aviso a nuestro cuerpo que tendrá que moverse próximamente. El calentamiento se acerca a la idea de ensayo: se ensayan gestos técnicos precisos, se intenciona hacia un cuerpo listo para el trabajo inmediato, se simulan partidos.

El entrenamiento es otra cosa: se sitúa fuera de la competencia, es regular, es un proceso largo, constante, natural, orgánico.

En virtud de lo anterior, propongo la utilización de dos términos: **calentamiento** y **entrenamiento**. No como sinónimos, sino como dos fenómenos distintos que —aunque relacionados entre sí— tienen distintas vías de aplicación, desarrollo y profundización.

El calentamiento físico ocurre antes de la escena, o del espectáculo; y tiene como propósito reducir los riesgos en el escenario: si un actor no calienta, se arriesga a una lesión. Por otra parte, también es un momento importante para el trabajo colectivo y para el viaje personal al interior de ese trabajo. El calentamiento está vinculado al lugar, ya que el espacio donde uno calienta también se calienta. Es el espacio-momento de rituales, la preparación exhaustiva del cuerpo y el espíritu, que luego es capaz de extenderse hasta el espectador.

Cuando digo espíritu, quiero referirme a esa energía interna especial que está siempre allí y aunque a veces no podamos verla, existe; como un motor que nos lleva y hace visitar lugares en lo físico, mental y emocional algunas veces por sobre nuestra voluntad.

Por lo visto, como actores, tenemos más posibilidades de las que creemos. Normalmente, cuando actuamos, no nos alejamos de nuestra capacidad de entendimiento y de nuestra conciencia naturales. Hacemos lo que sabemos que podemos hacer. Sin embargo, cuando estamos en un estado de pánico o de confusión, a veces surge un poder del que no somos siquiera conscientes. Hay algo más profundo. Concentrarse demasiado en la inteligencia consciente y la técnica analítica puede limitarnos. Hemos de ser conscientes de que hay otras posibilidades ocultas. Sin esta conciencia más amplia, no podemos obtener fuerza más allá de nuestro estado normal en la vida cotidiana. No podemos evocar este tipo de energía.

Pero cuando ya somos conscientes de esta fuerza ¿cómo evocarla?

En japonés, esta energía sutil se llama ki, pero como no existe un equivalente en las lenguas europeas, es muy difícil de explicar. El

ki no se ve ni se toca. Está dentro de los cinco sentidos. Podemos sentirlo si tenemos la sensibilidad que nos lo permita, pero la mayoría de gente desconoce el ki. Es algo que está oculto detrás de la realidad material. Si abrimos la rama de un árbol, no veremos el capullo de la flor. Pero en ese árbol hay una fuerza o energía vital invisible que produce una flor. Actualmente no puede explicarse científicamente, pero tal vez dentro de unos años los científicos aclararán la existencia del ki y cómo opera esa energía. (Oída, 2016, pp.31-32)

El entrenamiento del actor, en cambio, se realiza transversalmente al curso de los ensayos o sesiones. Puede ser también un entrenamiento físico, con diversas cualidades que se encontrarán en el espectáculo. La experiencia en nuestras sesiones con la danza mostraba claramente hitos de ese entrenamiento en particular. Primero, la concentración y atención de todos, y luego de todos hacia uno: en dinámicas desde la esencia colectiva y de foco común o cuando cada quien desarrolla su propia línea, en relación y conexión con los demás. Luego, las estructuras físicas de trabajo individual que desarrollamos a través de las sesiones y se fueron volviendo cada vez más precisas, más marcadas; cada actor desarrolla así su propia danza, donde descubre y supera sus límites.

El actor busca a través del entrenamiento, lograr una plasticidad muscular y mental proporcionada a las necesidades de las acciones implicadas, la que luego ‘se activa’ o ‘se despierta’ con el calentamiento. La combinación de ambas busca obtener un cuerpo y un espíritu muy imbricados entre sí, y precisamente adaptados y adaptables a cualquier configuración posible del espacio: un **cuerpo intuitivo**.

Este cuerpo entrenado —y en entrenamiento— podría aparecer en todo momento; más bien, no es que aparezca, sino que **está**. En cada ocasión hay una posibilidad de ampliar los propios horizontes, ya que aún sin un calentamiento preciso antes de la representación, toda la jornada del actor podría ser entrenamiento: Pensar en otra

cosa, relajarse, trasladarse en bicicleta puede ser entrenamiento; elegir caminar puede ser entrenamiento; levantarse tarde puede ser entrenamiento, sobre todo levantarse temprano es entrenamiento; ver a alguien también puede ser entrenamiento, no verlo puede ser entrenamiento; revisar el texto es entrenamiento, etc. La jornada entera del actor puede convertirse un entrenamiento espiritual, mental y psíquico. Más que depender de acciones específicas en momentos específicos propongo poner atención en la **voluntad** que hay tras esas acciones, por pequeñas que sean. Cada momento puede ser incorporado al entrenamiento del actor, respecto de las sensibilidades que suscita, de las ideas que trae consigo, los hechos concretos, y tanto más. Quien entrega esa posibilidad es el ‘espíritu’ que se le otorgue a ese espacio/tiempo.

“[...] La disociación de cuerpo y espíritu realizada por nuestras sociedades es un error; científicamente, el cerebro se comunica por vía del sistema nervioso con el resto del organismo. Existe un ir y venir constante entre actividad corporal y actividad cerebral. Saber caminar y saber pensar son más cercanos de lo que creemos creer” (Müller, 2010, p.120)

El actor —a través del entrenamiento— puede modificar las respuestas que el entorno suscita en su cuerpo. Puede controlar la manera de posicionarse en el espacio de la escena. Puede orientarse a través de las imágenes que crea de lo que lo rodea a cada instante, Construyendo su cuerpo cuadro a cuadro y conjugándolo según las reglas que él mismo se ha puesto para percibir su entorno. Vive el tiempo entre parpadeos: Cuando llega el momento de abrir nuevamente los ojos, hay un tiempo de reconocimiento suspendido antes de actuar. En este sentido, el actor/actriz ya no vive su cuerpo como un instrumento atlético o herramienta competitiva, sino como una reserva de sensaciones que lo conducen intuitivamente a la acción. El camino sensorial a la escucha del cuerpo, del deseo (impulsos) y del medio

ambiente conduce en efecto a reinventar el movimiento en su precisión y singularidad. La música y el concepto de pulso, por ejemplo, permiten poner al servicio del ritmo a un cuerpo dueño de sí mismo, libre y espontáneo.

Ejercitar una técnica u otra nos permitirá enseñarle a nuestro propio cuerpo a aprender cómo leer lo que le rodea, trabajando nuestros sentidos a través de la experiencia, con ejercicios que permitan ampliar los horizontes de nuestro instrumento/cuerpo, acabando con las limitaciones de nuestros órganos sensoriales y perceptivos para nutrir de posibilidades de nuestro organismo motor. En este sentido, “todo lo que ayude al actor es válido. De hecho, todas son maneras útiles de trazar una línea entre la vida diaria real y el mundo del espectáculo” (Oída, 2016, p.77)

En este sentido, y asumiendo la diversidad de las prácticas que existen, podemos notar que la naturaleza deportiva del ejercicio no es primordial para el entrenamiento del actor/actriz. Más bien, la naturaleza de los ejercicios tiene poca importancia en comparación con los juegos de fuerzas, de energía, con los ritmos, las tensiones y los bloqueos que evidencian en nuestro cuerpo.

“Poco importa la técnica o el estilo que se aprenda, de hecho, se pueden practicar disciplinas tan diferentes como el aikido, el judo, el ballet, o la mímica y obtener el mismo beneficio; ello, por que aprendemos algo más allá de la técnica” (Oída, 2016, p.147)

## **Rol en presente**

Lo que presento como un trabajo transversal de la exploración personal de un actor —el entrenamiento— tiene como finalidad dotar al cuerpo de una amplia sensibilidad, una fineza sensorial como la de quién distingue la textura y naturaleza de cada instrumento en la canción. El cuerpo entrenado en su sensibilidad es capaz de elegir qué seguir: las cuerdas, instrumentos de percusión, los de viento, el ritmo o la melodía. Se suma a la composición a partir de lo que haya



elegido seguir. Es a partir de aquello que escucha, que puede entrar en el diálogo de los cuerpos y de las mentes. Es sólo a partir de la escucha que se puede proponer. Actuar supone escuchar.

“El subsuelo y la orientación cambian la cosecha y el sabor de las naranjas. Así influye el medio ambiente sobre el movimiento. Para el acróbata, como para el actor, es esencial captar lo que lo rodea antes de actuar, prever con el fin de actuar.” (Alexandre del Perugia en Müller, 2010, p.107)

Pero ¿Qué es una situación de escucha? En este caso se trata de que el actor/actriz capte todos los signos que circulan y emanan de su ambiente —ya sean textuales, gestuales o inducidos por el silencio— para que haga a partir de ellos una transducción; una transcodificación. Y con esto no quiero decir que el actor/actriz posea la verdad absoluta de un personaje y venga a entregarla soltando palabras a un espectador pasivo. El actor/actriz no es sólo un emisor de informaciones textuales, gestuales, sensoriales; sino que, ante todo, es un receptor. Desde el instante en que comienza a habitar su personaje, su sensibilidad y la cualidad de las captaciones que haga le permitirán acercarse de mejor manera al texto del que se está haciendo cargo y que viene a compartir. Todo esto teniendo en cuenta desde el momento en que enuncia su texto que la escucha aporta mucha más información; llevar conjuntamente estas dos acciones demanda un entrenamiento largo y riguroso.

“Nada hay en el intelecto que no haya habido antes en la sensación” (Ainsberg, 2011, p.471). Algo se sostiene en el ambiente cuando el público hace su entrada al espacio. La energía ha sido removida y transmutada por quienes preparan la acción. Se ha creado una nueva presencia a partir de la presencia activa de los actores/actrices sobre el escenario. Hay algo en la gravedad del ambiente. Se ha suspendido un manto que cubre por sobre las cabezas de los asistentes; algo sutil. El suelo se eleva, se acerca el techo y se expanden los límites del

tiempo. La escena cobra vida.

“Actuando, si el actor encuentra una manera de conectar con este fuego que arde dentro de su cuerpo, el público puede compartir esta energía. Tenemos que ser como un volcán, capaces de permitir que nuestra energía haga erupción en el mundo. Ese fuego interno está relacionado con la presencia del actor.” (Oída, 2016, p.16)

En el instante en que el cuerpo del actor/actriz se activa, despierta lo invisible, vincula los puntos dejados en suspenso por lo real a través de los sentidos. Encarna el instante en su imprevisible movimiento: no está fuera del tiempo; es el tiempo. Esta musicalidad perfecta entre cuerpo e instante es el movimiento del pensamiento encarnado. El actor/actriz está en el mismo cuerpo cuando la palabra, la frase, el sentido son liberados intuitivamente, en ese movimiento del pensamiento que no los anticipa ni los bloquea. El actor vacía su cuerpo, abandona las palabras, los códigos, los humores. Deja que la cadena de lenguaje se ponga en movimiento: precisa, imprevisible. Intuitiva.

El entrenamiento del actor —como el de un deportista o un acróbata— debiera mostrar una apertura hacia estas posibilidades que no son otra cosa que un punto de fuga hacia el infinito. La realidad se configura a partir de lo que singular —de aquello que subjetivamente podemos percibir— a partir de la recepción de mensajes emanados de cada elemento, de la disposición de la materia. Ni el profesor, ni el director deberían ser “inseminadores” de ideas, fabricantes de cuerpos o formas en referencia a su propio cuerpo y mente, sino simplemente abrir puertas, mostrar caminos, dar el gusto por la exploración y la posibilidad de soñar. De este modo, el actor/actriz avanzará por su propio camino, ampliando las posibilidades de un mundo que ha aprendido a observar, a sentir y a descifrar.

El mayor objetivo del training y del entrenamiento de actores y actrices debiera ser la construcción de un cuerpo adecuado para la

escena. Un cuerpo en que las estructuras de acción física, los códigos, las experiencias, son posibles y en el que se encuentran proyectadas. El training es una preparación para el espectáculo, pero al mismo tiempo es la preparación del espectáculo.

Peter Brook dice que “sensible quiere decir que el actor esté a cada instante en contacto con todo el cuerpo. Que cuando se lance, sepa dónde se encuentra su cuerpo”. Rescato, además, el concepto de cuerpo dilatado y extra-cotidiano empleado por Barba para referirme a un cuerpo capaz y eficiente en sus acciones, pero por sobre todo un cuerpo que escucha, uno que por su preparación es totalmente libre de crearse y reinventarse en la escena. El cuerpo que necesita la escena: Un cuerpo intuitivo, un cuerpo sensible. Y creo que este cuerpo se puede desarrollar a través del entrenamiento y de la escucha.

---

## **BIBLIOGRAFÍA**

**MÜLLER, C.** (2010). *El training del actor*. México: INBA. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.

**BROOK, P.** (1973). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.

**OÍDA, Y.** (2016). *Los trucos del actor*. Barcelona: Alba Editorial.

**AINSBERG, D.**(2011). *Historia del arte, diccionario de certezas e intuiciones*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquía.

**TZU, L.** (1996). *El tao de la gracia*. Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos.

## **LA IMAGEN BORROSA COMO CONSIGNA SENSORIAL EN LA CREACIÓN DE SECUENCIAS DE MOVIMIENTO**

Cristián Hormazábal S.

---

El Proyecto de Investigación sobre la intuición del Grupo de Investigación Escénica (GIE) ha permitido poner en valor la instancia de formular y desarrollar —a través de la práctica— procedimientos de entrenamiento actoral reproducibles en pos del trabajo del intérprete en escena. Este proceso indagatorio ha orientado un camino secuencial en torno a la creación de partituras de acciones que fueron instalando un material de estudio inicial sobre cómo abordar un entramado de figuras en el espacio en torno a su proyección corporal: desde el movimiento más periférico al más central. En este escrito comentaré el transcurso de las cuatro etapas que desembocaron en una secuencia o partitura colectiva y cómo el uso de la imagen borrosa favorece el estado sensorial y sensible del actor.

La primera etapa de esta investigación consideró la división del texto propuesto *La boda de los pequeños burgueses* de Bertolt Brecht en doce unidades que posibilitaron su estudio de modo más eficaz. Esta parcelación de la fábula de acuerdo con los temas tratados llevó a numerar y nombrar cada unidad; nombre que luego fue utilizado para la siguiente fase.

En una segunda etapa, se realizó una “traducción intuitiva” de dichas unidades a gestos y/o acciones. Se utilizó el concepto de “traducción

intuitiva” para explicar el traspaso que emanaba de la improvisación —sin previa preparación— a figuras corporales. Si bien cada gesto se originaba de una reacción no premeditada, éstos se iban perfeccionando en pos de la claridad y precisión que tributan a su reproducibilidad. Asimismo, se hacía referencia a gesto y acción como uno consecuencia de otro: el gesto propicia la generación de una acción que radica en la posición inicial del cuerpo y el estado que produce esa figura. Se destaca la visión de Le Breton (1998) sobre el gesto que refuerza la comprensión de estas dos etapas iniciales:

Etimológicamente, *gestus* se construye a partir de la raíz *gerer*, que significa “hacer” y “llevar”. Cuando decimos de alguien que “hace un gesto” en favor de un adversario o causa determinada, entendemos con ello que el gesto no es una mera gesticulación despojada de sentido, sino que cumple una función significante y participa en la eficacia simbólica que preside toda acción, la de mover el mundo son signos.

Los gestos inaugurales se configuran como signos en el espacio sin querer significar algo deliberadamente, reflejos de una sensibilidad en la cual todavía no se enfatiza. La eficacia simbólica —señalada por Le Breton— se presenta en términos de precisión en la elección de acciones reproducibles más que en su correspondencia semántica con la unidad. La intuición va declarando sus primeros influjos al simplemente elegir los primeros impulsos en esta “traducción intuitiva”. Al continuar con el proceso de búsqueda, la transformación de los gestos en acciones o “puestas en movimiento” se realiza de manera personal y distinta entre los participantes, pero exploradas al mismo tiempo y en el mismo espacio. Es decir, al mismo tiempo que existe un enfoque individual en el trabajo, se observa el proceder de los demás.

Paralelamente, la acción movilizada por dichos gestos origina un proceso sensorperceptivo que gatilla lo que se ha denominado “imagen mental”, concepto que para efectos de este trabajo se entenderá como una apropiación sensitiva y perceptiva en continuo movimiento y transformación. Este concepto es definido por el Diccionario Akal de Psicología:

Si la percepción ya no se concibe hoy en día como una simple grabación de lo real, aparece todavía menos como una función de grabación pasiva. La toma de información sensorial más elemental, que el uso clásico situaría a nivel de la sensación, pone en juego en efecto procesos atencionales, que manifiestan, a partir del estadio de receptor, los controles y las modulaciones sutiles de los centros superiores. Esto justifica concepciones, como la de J. Piaget, que ven en la percepción una conducta, y usan con gusto la expresión “actividad(es) perceptiva(s) con preferencia a ‘percepción’ (M. Richelle, p.427) (el subrayado es mío).

Se hace necesario destacar el concepto de “actividades perceptivas” utilizado por Piaget y cómo éste surge del nexo percepción-conducta, confiriéndole un status activo al recorrido continuo que sirve al presente al realizar las secuencias de acciones que conforman el esqueleto de esta investigación. Lo percibido se traduce en un comportamiento o accionar modificante, que tiene un rédito conductual sobre sí mismo y/o sobre otros. Este comportamiento puede seccionarse en la tríada percepción, imaginación (también llamada fantasía) y emociones (tríada PIE) propuesta por el psicólogo e investigador Lev Vygotsky a modo de indagar en su espesor y que nos ayuda a ejemplificar el surgimiento de la imagen sensible:

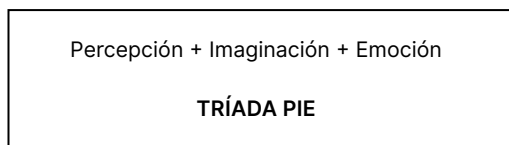


IMAGEN SENSIBLE

Estos tres ejes convergen en la imagen sensible: eje de este escrito al subrayar el proceso actoral en la creación de secuencias de acciones. La imagen está inherentemente ligada a una base experiencial biográfica, y la combinación de éstas con el concepto emociones dentro de la tríada PIE convocará al material sensible del cual se sirve el actor. La intención de este ensayo no es profundizar sobre el concepto de emoción, sino proponer que el material sensible también debe ser tomado en cuenta dentro del proceso actoral al perfeccionar las partituras. Este material de orden sensible emana del mismo proceso del actor y se interrelaciona directamente con la tríada PIE. Concluyendo sobre ello, en palabras de Vygotsky, que “en esencia, todas nuestras experiencias fantásticas se producen sobre una base emocional absolutamente real. Vemos, por consiguiente, que emoción e imaginación no son dos procesos separados; son, por el contrario, un mismo proceso”. (p.258)

En una tercera etapa, las acciones ya establecidas funcionan como un alfabeto autoral, creadas y afinadas por los actores, desarrollándose incluso sin un orden particular en tres espectros de proyección según el eje centro/periferia:

- a) Forma expresiva (original)
- b) Forma de reducción intermedia
- c) Forma de máxima reducción (oculta)

Estos espectros de proyección y su consecuente ensayo o prueba invitan a un permanente estado de atención para transitar entre las distintas amplitudes. Es en la tríada PIE que el proceso de búsqueda va generando una progresiva madurez y progresión, abiertos a la eventual modificación de las acciones de acuerdo con el diálogo y con los espectros de proyección. Dicha repetición y perfeccionamiento de las acciones va configurando también un manejo del actor en los espectros del material sensible, particularmente en el estudio de la

forma oculta<sup>12</sup>, donde la radicalidad de la mínima amplitud de movimiento corporal resulta en un mayor movimiento del estado/material sensible que acompaña a esa acción. A modo de profundizar e incorporar un concepto que ayude a aprehender el estado propuesto, resulta provechoso utilizar el término “imagen borrosa” investigado por Tisseron (1996):

Aunque se trate de una forma de memoria petrificada, la fotografía tiene la característica de poder movilizar una imagen dinámica del acontecimiento que representa. Tal es el caso, especialmente, de las fotografías deliberadamente borrosas. (...) Por último, y sobre todo, la imagen borrosa invierte la relación habitualmente reconocida, para convertirse en la relación de la fotografía con la duración. En la medida en que la fotografía no posee indicio de temporalidad, la imagen borrosa es tanto el signo de un devenir con el signo de un borrado. El instante de la fotografía borrosa no es, en este sentido, identificable a ningún otro. Es el instante de la vacilación entre una finitud trágica y una eternidad transfigurada. La fotografía borrosa nos habla tanto del pasado como del futuro. Abre la imagen a la dimensión del mito. (el subrayado es mío)

Las acciones y sus materiales sensibles conforman el alfabeto creado por el intérprete a partir de los gestos y acciones que emanaron de las unidades, realizando una “traducción intuitiva” distanciada de un razonamiento literal, sin llegar a una “mímica” o imitación de una acción cotidiana, lo cual encerraría el significado rápidamente. Las imágenes mentales devenidas en borrosas estimulan el constante movimiento de acciones concatenadas o partituras, las cuales contendrán material textual en una siguiente etapa que no será analizada en este ensayo. Por ejemplo, para la tercera unidad —El brindis—, la imagen inicial con la que trabajé fue la de chocar las copas. Al no

---

12 Ver ensayo de Daniela Castillo en esta misma publicación (p. 37)



poseer el objeto físico, sólo empuñé mis manos y comencé a realizar gestos que se asemejaran a esta acción tan conocida por todos. De a poco la acción de brindar fue mutando a diversas formas de ejercer presión con los puños, terminando en esta imagen borrosa entre el accionar un brindis y presionar con distintas cualidades energéticas y direcciones en el espacio. No es necesario enfocar la imagen o reducirla a un significado social *a priori*, pero ésta sí debe tener una premisa clara para poder investigar sus posibilidades. A continuación, las doce unidades estudiadas:

- 1) El bacalao
- 2) Los muebles
- 3) El brindis
- 4) El armario
- 5) El baile
- 6) El jugo del amigo
- 7) La mochita
- 8) Incomodidades
- 9) ¡Vaya fiesta!
- 10) Se supo todo
- 11) El pobre marido
- 12) La despedida
- 13) Esto es una mierda
- 14) Reconciliación
- 15) Epílogo

El material indagado sobre las acciones se despliega nuevamente cuando se pone en relación con el resto de los actores en la cuarta etapa. El accionar en conjunto motiva una conexión de los actores con el nuevo espacio que se está habitando, desencadenando nuevos

procesos senso-perceptivos. Se conforma un entramado co-dependiente donde los impulsos externos se van asimilando hasta modificar la propia secuencia y material sensible inicial. Es decir, se crea un nuevo material coreográfico con independencia de los materiales personales anteriores. El intérprete se percibe como parte de un engranaje que tributará a una maquinaria más compleja que lo contiene, no pudiendo quedar impertérrito ante los nuevos estímulos. Los alfabetos y partituras comienzan a “conversar”, teniendo orígenes e instrucciones en común, pero resultados totalmente distintos.

Dicha “conversación” resulta fundamental al entender la acción como una reacción. No sólo es esperar el movimiento del otro, sino utilizar el material propio como lenguaje e instaurar el riesgo de jugar con imágenes compartidas sin acordarlas previamente (una especie de imagen borrosa colaborativa); abriendo interrogantes sobre cómo el intérprete va seleccionando sus acciones, quién dicta la cadena de movimiento y por qué siguen ese orden y no otro. Por ejemplo, en la unidad siete —Incomodidades—, en el gesto inicial cubrí mis ojos y caminaba por el espacio. Luego al relacionar dicha acción, no podía cubrir la mirada ya que ésta debía hacer contacto con los compañeros y el espacio, por lo que tuvo que ser traducida a otro tipo de mirada. Si bien es complejo suplir la ceguera, la mirada es crucial al ir disminuyendo la proyección de las acciones. Así lo señala lúcidamente Barthes (1989): “Lo que ocurre es que, ahorrándose la visión, la mirada parece estar retenida por algo interior”. La exterioridad de la interioridad es un trabajo fino que puede reservarse para nuevas interrogantes que sigan indagando en las mismas premisas.

Finalmente se instaura y diseña una nueva partitura grupal que, en una segunda parte de la misma etapa va incorporando sonido en su acción, atendiendo también a los distintos espectros de proyección central-periféricos y los lugares de resonancia que pueden acompañarlos. La incorporación de sonido y palabras viene a completar la “traducción intuitiva” en otro plano. Las imágenes pueden leerse de

distintas maneras y la expresión fonética es una de ellas. El alfabeto entrenado se hace más complejo al ir sumando elementos que van generando nuevos materiales, posibles de ir cotejando para verificar los avances. Al respecto, leyendo a Sontag (2010) y en analogía con el proceso fotográfico:

“Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, percedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes...” (p.159)

El objetivo no es replicar una realidad, sino crear otra a través de las capturas sensoriales que nos entregan las acciones desprendidas de las unidades. La intuición instala a un creador con una técnica apropiada para la realización de ejercicios precisos y con un manejo de su material sensible. Esta doble identidad actoral comanda un estado de producción creativa que “pone en cuerpo” los impulsos del desarrollo de la tríada PIE.

Concluyendo el trazado procedimental de este proyecto de creación-investigación, es primordial recalcar la importancia de reflexionar acerca de los procedimientos contenidos en un trabajo creativo: cómo se producen los insumos y cómo las maneras de llegar a ellos se vuelven reproducibles al desglosar claramente sus etapas y directrices, sin necesariamente querer llegar a los mismos resultados. También se hace necesario realzar la importancia de la tríada PIE con la que el actor delinea su proceso de creación en presente, es decir, sitúa su partitura concretamente para escarbar en sus imágenes borrosas. Desde la experiencia personal hasta el carácter colectivo de los ensayos se va diagramando progresivamente un proceso donde la apertura del actor hacia sus “actividades perceptivas” influye en cómo se dispone en dicha vivencia o estar-en-presente. Para esto, la imagen intuitiva lúdica personal y su diálogo en paralelo con los colegas va

fortaleciendo el entramado grupal, permitiendo la potencial modificación. En la medida que la efectiva interdependencia inherente entre el material corporal y el material sensible del intérprete se hace patente, el procedimiento puede adquirir un carácter de entrenamiento actoral para el actor en la escena.

---

## **BIBLIOGRAFÍA**

- BARTHES, R.** (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- DORON, R.** (2008). *Diccionario Akal de Psicología*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- LE BRETON, D.** (1998). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión.
- SONTAG, S.** (2010). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Random House Mondadori Colección Debolsillo Contemporánea.
- TISSERON, S.** (1996). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- VYGOTSKY, L.** (2006). *Psicología del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.



## EL TRÁNSITO INTUITIVO

Carlos Donoso

*“El fundamento de todo arte es el hombre, tanto en el sentido de que el hombre es su creador, como en el sentido de que las obras de arte se crean para el hombre.”(Meyerhold)*

---

Cada vez que un actor/actriz se enfrenta a un proceso de creación nuevo, de alguna manera lo que está haciendo es enfrentarse a un conjunto de preguntas y problemas. Para poder ir resolviéndolos y, en consecuencia, ir formando una nueva creación escénica, es necesario pasar por un proceso de toma de decisiones. Pero es tan grande la cantidad de posibilidades —y las combinaciones que existen entre éstas— al momento de iniciar un nuevo proceso de creación que se hace necesario contar con algún procedimiento que permita ordenarlas y darles coherencia de forma creativa, otorgándole a este proceso un valor estético.

Ahí es donde aparece el concepto de **intuición**, que ha sido central en la investigación desarrollada por el Grupo de Investigación Escénica de la Universidad de Chile (GIE). Según la Real Academia Española [RAE] intuición es la “facultad de comprender las cosas instantáneamente, sin necesidad de razonamiento” o la “percepción íntima e instantánea de una idea o verdad que aparece como evidente a quien la tiene”. Sin embargo, a través de este proceso investigativo acordamos entender el concepto de intuición dentro de la labor actoral como: *el proceso cognitivo ubicado entre la inteligencia y el instinto, que se sirve de la experiencia y la memoria, para producir una respuesta (acción) idealmente benéfica para el involucrado.*

La intuición juega un rol clave en el trabajo de la actuación, y más aún en el espacio de preparación de una obra —es decir, en el tiempo de ensayo que se tiene para crearla— donde el actor se ve enfrentado a múltiples decisiones en su búsqueda interpretativa. Son esas decisiones las que configurarán un **lenguaje autoral** propio de cada actor/actriz. De este modo, se define una **autoría**, que es la capacidad que el actor/actriz tiene de poder combinar lo nuevo de sus descubrimientos con lo conocido de su formación.

A continuación, definiré tres tipos de variables sobre las cuales el actor/actriz se ve enfrentado constantemente al momento de tomar decisiones en el espacio de ensayo. Esto no excluye la posibilidad de que existan otro tipo de variables, pero creo que estas representan lugares fundamentales dentro de la creación teatral.

*Variables técnicas:* como las herramientas vocales, herramientas corporales, y otras que posee el actor/actriz para crear)

*Variables dramáticas:* referidas a la historia que se quiere contar. El texto dramático, contexto histórico de la obra, características de los personajes, etc.

*Variables emocionales:* ligadas a la búsqueda de lo que se quiere narrar, relacionado con las emociones y sensaciones que se quieren transmitir al espectador.

Ahora bien, considerando que en el caso de los actores/actrices la autoría se da en relación a estas variables, me gustaría reflexionar sobre el espacio de tiempo que existe desde que éstos se ven enfrentados a una pregunta o problema artístico hasta el momento en que —de entre todas las opciones— deciden intuitivamente, y eligen una de estas para aportar y construir la escena. A este espacio de tiem-

po, lo denominare el **tránsito intuitivo**, que se inicia en el momento en que el actor/actriz detecta una oportunidad para accionar o movilizar algo en la escena y que termina con la proposición que hace —o decisión que toma— frente a esa oportunidad. Entenderemos la palabra oportunidad desde su etimología. Esta palabra proviene del latín *opportunitas*, y está formada por las palabras griegas *op* que significa "antes", y *portus*: "puerto". Oportunidad, entonces, se refiere a aquello que está "antes del puerto", haciendo referencia a las diversas opciones que tenía un navegante antes de llegar a un puerto seguro; pues no sabía cuánto tiempo podía estar navegando antes de llegar nuevamente a tierra.

En consecuencia, este espacio de oportunidades para la toma de decisiones está directamente relacionado con la intuición, y por lo mismo la intuición se concibe como un motor de búsqueda escénico; un motor que usa como combustible el material que el mismo actor/actriz carga consigo desde su propio banco de experiencias. En la investigación, definimos estos materiales internos como **factores sensibles** que están ligados a las experiencias personales que estimulan tanto los sentidos —tacto, oído, gusto, olfato y visión— como la emocionalidad, despertando una imagen interna; una vida interna. Todo este material sensible que el actor/actriz carga consigo, termina siendo el combustible para alimentar este motor de búsqueda escénica que llamamos intuición.

Dada la naturaleza de estas decisiones en la escena, dentro del espacio temporal del tránsito intuitivo el intérprete podrá conducir un camino para poder habitar la escena con propiedad en el presente escénico. Partiendo de la base que la palabra presente proviene etimológicamente del latín *praesens* formada de prefijo *prae* = delante, antes, y el verbo *esse* = estar, entenderemos como **presente escénico** la relación que existe entre la conexión de tiempo y espacio que está sucediendo en escena versus la capacidad que tiene el intérprete de estar "por delante" de lo que está presenciando y entendiendo el espectador.



Es decir que, además de hacer viajar al espectador por las emociones o sucesos que se están presenciando, en el mismo tiempo/espacio el actor debe llevar un control consciente de lo que va a suceder. Y todo lo anterior, sin dejar que este control consciente atente contra la idea de construir un camino abierto a la intuición como motor de búsqueda.

Ahora bien, para poder habitar ese presente escénico con soltura es necesario que el actor/actriz pueda manejarlo de manera, audaz, desparpajada, sin temor a al error. Es por ello que la capacidad de jugar dentro de la construcción de la escena es fundamental. Entendiendo el juego —o la idea de jugar— como un espacio de carácter lúdico, que implica hacer algo para entretenerse que está sujeto a ciertas reglas para su desarrollo, pero que no necesariamente implica un desarrollo racional, preconcebido o estático. Dada esta definición de juego, entender la importancia de las reglas del juego —que componen el marco dentro del cual el actor/actriz podrá desenvolverse— es fundamental para generar la confianza en el actor/actriz de que está jugando a un juego y no a otro<sup>13</sup>. Jacques Lecoq descubre la concepción fenomenológica del juego como soporte del imaginario “(...) al estructurarlo a partir del movimiento” (Salvatierra Capdevila, 2006, p.511). Simón Rodríguez (2011), por su parte, aporta que:

El juego es una actitud interna, y que se puede plasmar en el movimiento, en la voz o en cualquier estilo de teatro. Y que es una actitud que se ha de trabajar. No depende sólo de la voluntad. El juego es un músculo imaginario que hay que trabajar para poder estimular (p.4).

Ahora bien, para hacer una analogía y mostrar la relación que existe entre el juego y la idea de tránsito intuitivo quiero recordar un juego

---

13 Como se explica en el ensayo de Juan José Acuña, titulado “Escena lúdica, la intuición como herramienta actoral” en esta misma publicación (p. 49)

que yo —como muchos otros niños— jugaba en mi infancia: Tomando las piezas de un juego de dominó, las ponía equidistantemente una detrás de otra en posición vertical, encima de una superficie donde pudiesen mantenerse en pie. Luego de poner todas las piezas, con el dedo le daba un toque o un primer impulso a alguna de las fichas de los extremos. Entonces podía ver como una a una se iban empujando, para finalmente verlas a todas caer. Es el llamado efecto dominó.

De este juego, extraigo los conceptos de **acción** y **reacción** que conectaré con la definición de transito intuitivo. Estos conceptos están explicados desde la física en la tercera ley de Newton: con toda acción ocurre siempre una reacción igual y contraria: por lo que las acciones mutuas de dos cuerpos siempre son iguales y dirigidas en sentido opuesto. Esta definición de Newton, entonces, propone que por cada acción que yo haga algo se modifica, algo reacciona. En el juego de dominó, una pieza bota a otra, y así la reacción de una primera pieza puede desencadenar el volcamiento de todas. Siguiendo esta lógica, podemos entender cómo una acción puede modificar todas las piezas que se hayan dentro de la escena, con posibilidad de obtener una reacción en sentido opuesto. De este modo, lo que yo entro a hacer a escena esta precedido por algo que ya me afectó. Esa misma afectación producirá un cambio en mí que me llevará a hacer otra cosa, la que a su vez afectará a otro, y a mí mismo. Ese otro se verá afectado y eso lo llevará a una acción; y así sucesivamente.

Ahora bien, retomando el ejemplo del juego, cuando uno iniciaba sus primeras experiencias con las piezas de dominó, uno intentaba en primera instancia generar el efecto ya sabido de antemano. Es decir, poner las piezas lo más equidistantemente posible, de manera lineal y en una superficie plana, de esta manera se lograría el efecto esperado del juego. Pero una vez ya superada esa primera etapa, comenzaban las variaciones: poner algunas piezas ya no equidistantemente, montar una arriba de otra, buscar superficies que no fueran planas, poner obstáculos en el camino, etc. El desarrollo de esta nueva etapa pretendía explorar los límites del juego y nos introducía hacia la búsqueda de

nuevas posibilidades; ahora apuntando hacia un objetivo que ya no se sabía de antemano. En esta nueva etapa, los objetivos estaban puestos más bien en la búsqueda de nuevas posibilidades y nuevas dificultades para botar las fichas y ya no sólo ver la caída de todas.

¿Qué es lo que determina las nuevas reglas que yo como niño le impondré al juego? ¿Cuáles serán los límites a los que someteré las fichas? ¿Puede ser que el que antes fuera el objetivo principal —generar el “efecto dominó”— se vea interrumpido, anulado o reemplazado por otro? ¿Qué determina que el niño ponga a uno, a dos, o a tres centímetros una pieza de otra? Creo que es ahí donde aparece un sentir intuitivo: querer accionar en relación con algo nuevo y con autoría; querer descubrir los límites o desafiar las reglas preestablecidas del mismo juego. Por ejemplo: si la distancia máxima que puedo poner una pieza de otra para que se toquen es de 2 cm y yo experimento poniéndolas a 2.01 cm solo con el afán de ver que pasa, incluso con riesgo de cortar el desarrollo del juego, dando de esta forma la posibilidad de aparezcan nuevas formas para continuar el flujo. Por ejemplo, si sucede que la ráfaga de viento que produce una pieza sobre la otra a una distancia muy cercana permite que la siguiente pieza caiga; entonces no todas las piezas tenían que tocarse para botarse unas a otras, lo que constituiría un descubrimiento inesperado. Entonces esta relación con los límites del juego de manera intuitiva es lo que comienza a llevar al niño hacia una búsqueda que le permite ampliar las posibilidades del mismo juego y de manera espontánea lo hace indagar desde sus propios impulsos.

En escena, al igual que en el juego de las piezas de dominó, existe un camino preconcebido hacia un resultado esperado al que se podría llegar rápidamente. Pero continuando la relación entre el juego y la búsqueda en escena, resulta ser esa segunda etapa —la etapa de búsqueda y experimentación— la que me parece más interesante. Hay algo que quiero provocar, y aunque no tengo claro cómo se va a desarrollar, dejo que aparezca, dejo que se manifieste. Ese algo es una pulsación interna —que aparece como una **oportunidad escénica**— se

sostiene con fuerza sólo por el hecho de venir de mi fuero interno; de mi intuición.

Ahora bien, no todo lo que uno hace de manera espontánea tiene lugar en la búsqueda intuitiva para la labor creativa de la construcción de la escena. Muchas veces las reacciones inmediatas y rápidas son un acto reflejo, que más bien obedece a las formas preconcebidas de cómo creemos que se puede solucionar una escena; formas que asocio justamente con lo contrario a una real búsqueda intuitiva y que surgen más bien del miedo del actor/actriz a buscar en su fuero interno. En escena, la idea de que una cosa me lleve a la otra va a estar directamente relacionada con el viaje que parte con las primeras decisiones que aparecen después de superar la idea de lo correcto o lo preconcebido de la escena, para así darse la posibilidad de habitar ese flujo sin prejuicio y transitar hacia un lugar donde poder enfrentarme a resultados inesperados. Esto nos hace reflexionar sobre el valor de lo inesperado dentro del proceso creativo, pareciese ser que esa búsqueda o camino de querer sorprender a un espectador, esta antecedida con que hay que encontrar eso inesperado primero en uno, de tal manera que tengo que sorprenderme a mí mismo con lo que estoy encontrando.

De lo anterior proporcionare cuatro ideas para tener en cuenta al momento del ensayo:

1) Hay que estar atento para poder discriminar cuando los primeros impulsos están teñidos exclusivamente de una visión preconcebida sobre la escena, y en la medida que se pueda detectar el origen de las propuestas poder ir conduciéndolas hacia una exploración que tenga relación con el mundo interno y factores sensibles del actor/actriz.

2) A través de los ensayos puedo definir los límites dentro de los que se enmarca el tránsito intuitivo y así poder organizar el trabajo creativo.

3) El espacio del tránsito intuitivo, no termina de trabajarse en un primer ensayo, se debe seguir desarrollando en los futuros ensayos, de esta manera el actor/actriz va otorgándole más profundidad y autoridad a sus propuestas.

4) A partir de la liberación del proceso de toma de decisiones intuitivas, puedo acercarme a resultados que comiencen a darme la posibilidad de abrir la mirada hacia cosas nuevas que puedan sorprenderme.

No puedo crear si lo que estoy que estoy haciendo no me seduce, pero para que me seduzca tengo que poder sorprenderme y excitarme con eso que estoy creando. Entonces **¿Cómo sorprenderme a mí mismo?** aparece como una pregunta casi instantánea, y es que cuando un actor-actriz está en el proceso del ensayo de la escena pareciese que después de un par de veces repetidas, surge cierto estancamiento de ideas o maneras creativas para poder seguir descubriendo y desarrollándola, y al mismo tiempo desaparece esa posibilidad de sorprenderse con las propuestas de uno mismo, que es un alimento creativo vital para poder seguir creando.

Si dejamos espacio para que sucedan cosas inesperadas, para sorprendernos con estas pulsaciones de nuestro foro interno, es posible dar la posibilidad a nuevos caminos, a nuevas formas. Entonces ¿Por qué tiene que seducirme lo que hago? y es con esta pregunta que se instala la importancia de esa relación honesta que debe tener cada actor/actriz con sus propuestas, porque la excitación que provocará en ellos un camino creativo construido desde esa honestidad será la respuesta a esa intención inicial de buscar en lo que te seduce, siendo también estas respuestas algo nuevo para uno. ¿Por qué el niño sigue explorando en nuevas formas de jugar el juego del dominó? creo que se debe porque siempre está habitando algo nuevo, existe ese deseo de ir a lo desconocido, y eso desconocido proporcionará momentos atractivos y excitantes, dentro de un juego donde las reglas concebidas en un inicio pareciese que pierden protagonismo.

---

## **BIBLIOGRAFÍA**

**MEYERHOLD, V. E.** (1998). Meyerhold contra el meyerholdismo. En Hormigón, Juan Antonio (ed). *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid: Publicaciones de la Asociación, Directores y Escena de España. 3ª ed.

**SALVATIERRA, C.** (2006). La escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática. Programa doctorado: Art, natura i societat (1998-2000). Universitat de Barcelona.



## **LA EXPERIENCIA, LA LLAVE DE LA INTUICIÓN**

Gustavo Deutelmoser

---

Cuando el profesor Igor Pacheco me invitó a participar de un proyecto de investigación que buscaba indagar sobre la inteligencia inconsciente, no pude evitar recordar la siguiente anécdota: Un miércoles de octubre me disponía a salir de mi casa para ir a la graduación de un amigo. El cielo estaba despejado y el sol resplandecía a sus anchas. Me puse la camisa que había comprado el día anterior y mi colonia favorita, me miré al espejo para comprobar que estuviera bien afeitado y libre de pasta de diente en la comisura de los labios. Estaba listo. Pero justo antes de atravesar el dintel de la puerta, me devolví a buscar el abrigo de invierno que estaba en mi pieza y salí sin más demora. Cuando llegué al lugar del evento, las miradas curiosas y un poco burlescas no se hicieron esperar. Muchas personas me preguntaban riendo si esperaba una tormenta o algo parecido, otros apuntaban a la chaqueta que llevaba en mis brazos y se reían de manera cómplice. Entré a un gran salón y puse mi abrigo en una silla. Lo miré varias veces mientras trataba de comprender qué clase de arranque me había llevado a traerlo como si fuera mi acompañante. Cuando terminó la ceremonia, oí en la puerta de salida varios lamentos y carcajadas: estaba lloviendo. Tratando de imitar aquellas caras bromistas de antes, me coloqué la chaqueta y salí. No fue sino hasta que estaba en medio del patio que



me di cuenta que yo era el único que estaba afuera del edificio. Esa misma noche celebramos y, entre copas e historias alguien comentó “—Oye, ¿y tú? ¿Cómo se puede tener esa intuición para predecir el clima? —Yo me pregunto lo mismo”, le respondí, mientras me preguntaba a mí mismo qué fue lo que me hizo tomar la chaqueta ¿será posible aprender a manejarlo?

Para internarnos en el trabajo en torno a la inteligencia inconsciente, a mi parecer, debemos profundizar en el desarrollo de alguna de estas dos capacidades: intuición e instinto. Este último es definido como:

Una cadena de reflejos incondicionados. El instinto se manifiesta en mayor grado en los animales relativamente poco organizados (insectos, peces, aves). A medida de la evolución adquiere una importancia cada vez mayor la actividad refleja compleja, que se apoya en la experiencia individual. Los instintos son inherentes también al hombre. Sin embargo, no desempeñan un papel decisivo, pues la actividad específicamente humana surge y se desarrolla como resultado de los procesos socio-históricos y es estimulada principalmente no por los motivos biológicos, sino por los sociales. (Ivan T, 1984)

En consecuencia, el instinto se plantea como un comportamiento de origen biológico, que se propaga a través de una secuencia hereditaria —no social— debido a que corresponde también a conductas delimitadas por especie (los instintos de los perros difieren del de los gatos). En cierta medida, se especifica que el instinto es predominante en animales de inteligencia menos compleja —como las aves y los insectos— sin embargo, tampoco se excluyen de él seres más complejos como los humanos. La diferencia está en que nosotros como especie nos comportamos mayoritariamente en razón de parámetros sociales, es decir, un japonés se comporta distinto de un chileno. Son de la misma especie, pero pertenecen a distintos procesos socio-históricos.

Siendo de esta manera, no podríamos hablar del instinto como un

factor a desarrollar premeditadamente, ya que consta de un reflejo pulsante en nuestro organismo ante una determinada necesidad. Entonces ¿el ser humano no tiene una inteligencia inconsciente? La respuesta obvia es que dicha aseveración es imposible ya que ¿Qué nos hace elegir entre un color de ropa de otro? ¿Qué nos hace saber que tan abrigados debemos salir? El ser humano está en constantes disyuntivas, yo mismo, al estar escribiendo este texto me enfrento constantemente a la elección de una palabra por sobre la otra, y sin embargo no podría explicar a ciencia cierta cuál es la razón lógica de todas mis elecciones.

Ya entendiendo el alcance limitado del instinto, no queda otra alternativa que ir por la intuición, que básicamente funciona como ese hermano mayor y más alto que siempre tiene el trabajo de alcanzar aquello que su hermano menor es incapaz de tomar. La intuición en la lengua general podría describirse como aquella facultad del humano de abstraer información, experiencia y conocimiento, de una forma inmediata e inconsciente, en resumidas cuentas, una clase de inteligencia inconsciente.

Si hay una inteligencia inconsciente ¿existe un aprendizaje inconsciente? El ser humano ha sido dotado de conciencia de sí mismo y puede diferenciar entre objetos y acontecimientos, ya sea de manera sensible o conceptual, logrando distinguir cómo él afecta y es afectado por otro cuerpo o idea. Debido a esto es que quizás podemos interactuar de una forma más abierta con lo otro. Ahora ¿De qué manera concebimos esa interacción? ¿Cuáles son los mecanismos que operan? Pensado de cierta forma, cada suceso deviene en una consecuencia, y esas consecuencias funcionan como algoritmos en una gran computadora en nuestra mente. O sea, en razón de más consecuencias los algoritmos disponen de más datos para funcionar. ¿Y si esas consecuencias las llamamos experiencias? Entonces podemos decir que mientras más experiencias más capacidad de interacción tenemos, y por lo tanto más efectivos somos al entregar respuestas. Entonces,

el aprendizaje inconsciente funcionaría no de manera analítica sino acumulativa; el inconsciente entretejería redes de posibilidades, cuya dimensión es directamente proporcional a la capacidad de retener estímulos y dejarse afectar por éstos. Ahora, si sometemos a la intuición a la misma pregunta sobre el aprendizaje, seguramente los caminos sean menos nebulosos, principalmente debido a que la intuición responde a ese conocimiento acumulativo puesto en servicio de una nueva situación y se vuelve pertinente cuando hablamos de aprendizaje.

Cuando se divaga entorno a esta relación aprendizaje-intuición, comienzan a aparecer contradicciones que a la vista pueden ser casi paradójicas pero que si lo reflexionamos en profundidad son complementarias. Detengámonos un segundo y recordemos cómo son las formas más clásicas de aprender, esas que nos pasaron en el colegio o en la universidad. Seguramente lo primero que se piensa es en presentar lo que se quiere enseñar, describirlo y clasificarlo, para que luego el proceso pueda ser repetido y replicado por el estudiante. Por lo general la actividad de enseñar y generar aprendizaje en nuestra cultura tiene que ver con la manera sistemática de que tanto el cuerpo como la mente entienda determinado concepto o fenómeno, introduciendo así otra palabra clave a esta discusión: la metodología, la cual entiendo y utilizo para referirme a cualquier serie de procesos lógicos. Es esta acepción en particular la que se pone en discusión cuando se realiza la siguiente pregunta. ¿Dónde tiene cabida para el inconsciente impredecible?

Para reflexionar en torno al cuestionamiento anterior, podemos hacer el ejercicio de asimilarlo con otra discusión que contiene tanto implicaciones como características bastante similares. Cuando se habla de deducir o inducir una verdad empírica de cierto fenómeno o discusión usamos distintos métodos lógicos para encontrarla, el más conocido es sin duda el método científico, el cual, debido a su procedimiento, (observación, hipótesis, investigación, experimentación y tesis) pretende darnos una conclusión u análisis libre de toda

subjetividad o cualquier otra cualidad no empírica. Como lo es por ejemplo la casualidad, el azar y por supuesto, el inconsciente. O para decirlo de una forma más detallada:

Los rasgos esenciales del tipo de conocimiento que alcanzan las ciencias de la naturaleza y de la sociedad son la racionalidad y la objetividad. Por conocimiento racional se entiende:

que está constituido por conceptos, juicios y raciocinios y no por sensaciones, imágenes, pautas de conducta, etc. Sin duda, el científico percibe, forma imágenes (por ejemplo, modelos visualizables) y hace operaciones; por tanto, el punto de partida como el punto final de su trabajo son ideas;

que esas ideas pueden combinarse de acuerdo con algún conjunto de reglas lógicas con el fin de producir nuevas ideas (inferencia deductiva). Estas no son enteramente nuevas desde un punto de vista estrictamente lógico, puesto que están implicadas por las premisas de la deducción; pero no gnoseológicamente nuevas en la medida en que expresan conocimientos de los que no se tenía conciencia antes de efectuarse la deducción;

que esas ideas no se amontonan caóticamente o, simplemente, en forma cronológica, sino que se organizan en sistemas de ideas, esto es en conjuntos ordenados de proposiciones (teorías). (Bunge, 1985)

Aquí se establece que la ciencia y por tanto su método, nace y termina bajo un pensamiento lógico y racional, y a su vez comprende que toda conjetura se arma bajo procesos de inferencia y un ordenamiento de ideas verificables y localizables. Además de enmarcar que lo que pareciese ser una idea impulsiva o nueva, tiene como pilar fundamental un conocimiento previo que se articula como una deducción o una inferencia. Por tanto, podemos observar que tanto el método

científico, como los métodos de aprendizaje convencionales, se basan en una serie de procesos netamente racionales, siendo así ¿Cómo el inconsciente entraría o actuaría dentro de nuestro aprendizaje?

En relación a esto es que vuelvo al comentario anterior. Tanto la racionalidad como el inconsciente son complementarios. Ya que ambos responden a necesidades humanas a nivel cognitivo siendo su funcionamiento y entendimiento lo que nos permite relacionarnos sensible e imaginariamente con lo externo. Para entenderlo de mejor manera: En el proceso de la actividad productiva, el hombre descubre nuevas verdades por sus conclusiones, es decir, mediante la demostración lógica, pero además, por el empleo de la intuición como otra forma de reflejo inconsciente; porque el reflejo psíquico adelantado de la realidad determina las suposiciones. Los procesos intuitivos son un componente creador de la actividad de investigación porque los juicios lógicos, por sí solos, no garantizan siempre la posibilidad de crear algo nuevo y no dudaba de que el pensamiento transcurriera, fundamentalmente, esquivando los símbolos (las palabras) del inconsciente.

Es decir, que no puede haber un método científico sin intuición ya que, a diferencia del pensamiento de Bunge (1985), donde las hipótesis nacen por medio de la deducción y por tanto son reflejo de procesos lógicos reordenados aquí se plantea que la suposición es el motor del interés creador y científico. Si bien la demostración empírica es garante de la suposición inicial, ésta no determina su concepción. Al decir esto se podría afirmar que la intuición está presente en el primer impulso de la metodología científica, completándola.

Es esta aseveración la que da paso a otra pregunta clave ¿es posible que el método lógico dé paso a una intuición? ¿puede un proceso lógico catalizar uno inconsciente? Sin duda estas preguntas son difíciles de responder debido a que la intuición no puede tomarse como una variable medible, sino que más bien como un mecanismo. También tenemos que considerar que cuando la ciencia y el método científico se aplican buscan también una replicación de resultados, cosa que

con la intuición no sucede. Por ejemplo, si colocamos a un sujeto determinado en una habitación cerrada y le decimos que tiene que elegir entre tres prendas de las mismas características, solo diferenciadas por su color, rojo, azul y amarilla. En una primera instancia, el sujeto elige la prenda amarilla. Pasado algún tiempo, replicamos las mismas condiciones para el experimento. Si las condiciones y variables son iguales, deberíamos esperar un resultado similar al anterior, pero en esta ocasión el sujeto elige la prenda roja. Si hacemos esta prueba una y otra vez, no podremos observar un patrón que nos diga cuales son las causas de la determinación del sujeto por elegir cierta prenda, por lo que no podríamos confeccionar un procedimiento que considere también las variables psicológicas del sujeto y determine una respuesta replicable.

Si cambiamos el prisma con que se mira el ejercicio anterior, podremos llegar a otra conclusión. Hay un factor que fue mencionado pero que sin embargo no fue de tanta importancia: el tiempo. El sujeto entrelazó otras experiencias con respecto a la ocasión anterior, y esas experiencias alteraron su percepción y, en consecuencia, su decisión, ya que como dijimos anteriormente la inteligencia inconsciente funciona acumulativamente. Por consiguiente, podemos decir que el método aplicado a la intuición no tiene que pretender una respuesta sistemática y correspondiente a todas las instancias, sino que tiene que apuntar al fomento de la cantidad de respuestas intuitivas, generando instancias que susciten dicha intuición.

Por otra parte, la pregunta sobre si un procedimiento lógico puede dar paso a un proceso inconsciente todavía genera ruido. Tenemos que replantear el mismo proceso lógico instaurado en el método científico. El texto *Tratado contra el método* de Paul Feyerabend, deconstruye el concepto método bajo los parámetros del anarquismo, el cual es usado por el autor como un anarquismo epistemológico; dicho de otro modo, es una especie de “todo vale” en la ciencia. Esta declaración es utilizada por el autor para establecer que el acto de presentar un méto-

do como un camino de una sola vía es en sí una consigna casi ridícula:

Para decirlo de manera más específica, puede demostrarse lo siguiente: dada cualquier regla por muy 'fundamental' o 'necesaria' que sea para la ciencia, siempre existen circunstancias en las que resulta aconsejable no sólo ignorar dicha regla, sino adoptar su opuesta. Por ejemplo, hay circunstancias en las que es aconsejable introducir, elaborar y defender hipótesis *ad hoc*, o hipótesis que contradicen resultados experimentales bien establecidos y generalmente aceptados, o hipótesis cuyo contenido es menor que el contenido de las alternativas existentes empíricamente adecuadas, o hipótesis auto inconsistentes, (Feyerabend, 1986)

Por consiguiente, si queremos hablar de un método que fomente la intuición es necesario tener presente que tanto la manera en que se aplica como sus resultados deben ser producto de necesidades y circunstancias que pueden introducirse de manera contradictoria entre un caso y otro. “Todo vale” en la intuición.

Este método debe abordarse no desde las fórmulas sino desde las premisas y lineamientos. En consecuencia, la idea de que sí se podría gatillar la intuición o no se hace más clara, ya que a pesar de ser un factor inconsciente sí puede ser estimulado a conciencia. Con esto en mente me atrevo a decir que entrenar la intuición es básicamente lo mismo que entrenar de manera focalizada cualquier músculo de nuestro cuerpo, pero en vez de hacerlo con un ejercicio sistemático y constante como lo podría ser el levantamiento de una pesa, lo hacemos por medio de crisis y problemas<sup>14</sup>. Si bien la imagen no es para nada agradable, es lo que yo considero como la forma más efectiva. El estado de crisis es un catalizador del inconsciente ya que inhibe el accionar de la lógica en beneficio de la acción inmediata. Es como si

---

14 Ver ensayo de Rodrigo Walker en esta misma publicación (p. 99)

tuviéramos la sensación constante de estar en una película de acción, esas donde el protagonista es acorralado y perseguido cientos de veces y donde su único escape es enfrentarse cara a cara con los villanos de turno solo alimentado con su convicción y decisión. En cada una de esas instancias tanto el cuerpo como la mente del protagonista adquieren un conocimiento o habilidad que les ayudará a superar el próximo peligro. Por otra parte, hay que destacar que la decisión es el punto 0 de nuestro gráfico, de alguna forma el método que fomenta la intuición en verdad está fomentando la decisión intuitiva. Esa que es tomada como una respuesta inmediata y que a primera vista está despojada de sentido, pero que sin embargo encuentra sus raíces en experiencias previas. Esa que es tomada como una respuesta inmediata y que está despojada de sentido en una primera instancia pero que sin embargo está arraigada en las experiencias previas.

Aunque la crisis parece de entrada un sinónimo de peligro, debe ser entendida dentro de este método como una simulación. El cuerpo y el inconsciente deben comprender, a raíz de un estímulo determinado, distintos niveles y ramificaciones de respuesta para futuras crisis. Si bien los resultados de dichas confrontaciones no pueden ser predecibles, sí podrían ser racionalizables debido al carácter complementario de lo consciente y no consciente. Es como si de alguna manera vacunáramos al sujeto. Una vacuna es la forma que tenemos de entrenar nuestro sistema inmunológico al entregarle un estímulo parecido, pero no igual.

La dificultad estaría radicada no en la teorización sino más bien en la implementación, ya que difiere en base a los distintos sujetos a los que se les aplique. Todos tenemos distintos niveles de experiencia, por lo que estandarizar ejercicios se vuelve contraproducente. Repito, hay que pensar en premisas y no en fórmulas. Entonces la recomendación sería crear un análisis previo que dé cuenta de espacios dentro del proceso donde éste se pueda movilizar de acuerdo con la intuición, es decir, que si bien los objetivos pueden ser más o menos definidos dependiendo el caso, se debería tener en consideración espacios de



fluctuación de los mismos, donde se replanteen a razón de nuevos niveles de experiencia y por tanto de intuición. Esto, dentro una instancia creativa podría considerarse como una situación obvia, ya que las obras artísticas nunca están terminadas completamente, pero el objetivo de todo esto es subyugar al proceso consciente a las determinaciones del inconsciente. Por tanto, la elección o el establecimiento de distintas dinámicas de trabajo estaría sujeta a necesidades y cuestionamientos de los intérpretes en virtud de las premisas del proceso artístico.

En relación con todo esto es que podemos aventurarnos a responder las preguntas iniciales sobre si la intuición se puede desarrollar o si es posible aprender a manejarla. La intuición está a medio camino entre el consciente y el inconsciente y a diferencia del instinto, está anclado al conocimiento del sujeto, y en la medida de su diferencia con otros es que esta intuición es única e irrepetible. Al estar ligada a este material previo es que establecemos que, en la medida que dilatamos la cantidad de experiencia anterior, el aumento de respuestas intuitivas se vuelve directamente proporcional. Sin embargo, la idea de aprender a controlar este inconsciente es inverosímil, ya que si se lograra pasaría a catalogarse como consciente. Pero lo que sí podemos manejar es la susceptibilidad de la mente a funcionar de manera más regular con el aparato inconsciente, debido a que ésta confía mucho más en su capacidad de respuesta; es decir, si nos enfrentamos a un problema completamente desconocido, la primera acción sería entender el dicho conflicto, pero si tenemos un antecedente de un cuestionamiento similar o igual se dará a la intuición el papel fundamental en dicha reacción. Entonces, la intuición es un medio para acceder al conocimiento y a la memoria tanto del cuerpo como de la mente, y su vez se vuelve el eje para combinarlas en virtud de respuestas más efectivas a diversos problemas<sup>15</sup>.

---

15 El entrenamiento del inconsciente difiere de esto en cierta medida. Para mas detalles, revisar el escrito de Rodrigo Walker en esta misma publicación (p. 99)

Bajo estas concepciones es que concluyo que el inconsciente es una herramienta de conocimiento y aprendizaje igual de importante que cualquier procedimiento lógico, y que a su vez son recíprocos. No se trata de instaurar una por sobre la otra, sino más bien de equipararlas y entender que no es posible que haya una sin la otra. Ya no estamos en tiempo de pensar en la superioridad de la lógica por sobre lo súbito: hemos confiado tanto en nuestra habilidad de analizar, clasificar y describir lo que nos rodea, que perdimos la capacidad de introspección, de comprender que todo nos construye y destruye. Actuar en medida de lo que somos en verdad, nuestros errores y éxitos, entender que de una u otra manera ese sexto sentido es parte de nuestra lógica, y que todos alguna vez pudimos tener la idea de coger un abrigo para la lluvia en un día de calor.

---

## BIBLIOGRAFÍA

**BUNGE, M.** (1985). *Ciencia, su método y su filosofía*. Buenos Aires: Siglo XX.

**DOMÍNGUEZ CHÁVEZ, J. (S/F)**. La intuición como parte de la actividad científica. Universidad Politécnica Territorial del estado Aragua. Departamento de Postgrado.

Recuperado de: [http://www.academia.edu/10842389/La\\_intuici%C3%B3n\\_como\\_parte\\_de\\_la\\_actividad\\_cientf%C3%ADfica](http://www.academia.edu/10842389/La_intuici%C3%B3n_como_parte_de_la_actividad_cientf%C3%ADfica)

**FEYERABEND, P.** (1986). *Tratado contra el método*. Madrid: Editorial Tecnos.

**IVAN T, F.** (1984). *Diccionario Filosófico*. Moscú: Editorial Progreso.



## **LA INTUICIÓN EN LA ACTUACIÓN: UN ACTO DE OBSERVACIÓN FUERA DEL TIEMPO**

Paulina Giglio

---

Para Humberto Maturana (2013), todo razonamiento tiene un fundamento emocional: “no es la razón lo que nos lleva a la acción, sino la emoción” (p.58). La oposición entre racionalidad y emocionalidad, entonces, no debe concebirse como tal, pues la emoción es el fundamento de toda acción. No se trata de establecer una lucha permanente entre ambos conceptos sino más bien de comprender que la complejidad de la acción de un ser humano no puede acotarse a lo que podemos entender racionalmente, ni a lo que entendemos racionalmente carece de emoción. La emoción existe siempre. Incluso cuando se tiene la intención de ser frío o racional, hay una emoción que fundamenta esa acción. Por ejemplo, cuando vemos que alguien pretende no dejarse afectar por la emoción y tener un comportamiento basado en la razón, la emoción que fundamenta esa acción podría ser el temor a mostrarse vulnerable o presumir sobre sus capacidades intelectuales. A partir de esta reflexión, que desacredita lo puramente racional en la conducta humana, se puede abordar la intuición en la actuación como un proceso en el que intervienen factores que no son necesariamente cuantificables ni calificables, pero que no pierden por ello su cualidad intelectual o racional. Podríamos decir que el proceso intuitivo involucra tanto la razón como la emoción.

Maturana describe también que cada emoción tiene un dominio de acción, es decir que las acciones que cada individuo es capaz realizar responden al dominio de acción otorgado por la emoción que habita. Esta reflexión resulta interesante para la actuación en tanto permite comprender que en el proceso de creación de una pieza teatral, la intuición tiene un campo de acción generado por la emoción. Un actriz/actor que llega a ensayo está en una emoción que corresponde a un determinado dominio de acciones, es decir, que su creatividad, el espectro de acciones de su propuesta, emana de la emoción que prima en su estado original ¿Es posible guiar al actriz/actor hacia un dominio de acciones diferente al que está habitando? El desarrollo de un training puede dirigir al actor hacia una emoción que acerque el dominio de acciones hacia lo buscado por la dirección en el montaje. Es decir, que el diseño de un entrenamiento específico puede posibilitar que los intérpretes habiten una emoción que les permita acceder al dominio de acciones apropiadas para requerimientos escénicos particulares.

Etimológicamente, la palabra intuición proviene del latín *intuitio*, que significa contemplar, mirar hacia adentro. Contemplar, según la definición de la RAE, es poner la atención en algo material o espiritual. Sin embargo, la etimología nos lleva al origen histórico del concepto contemplar, relacionado con una actividad muy concreta: una técnica de observación que surge en la antigüedad.

Existía en la antigua Roma la figura del *augur*, eran sacerdotes que debían trazar con el *lituus*<sup>16</sup> una porción de tierra que luego se proyectaba en el espacio inmediatamente superior, delimitando así el espacio *augural*, una réplica del espacio trazado, en el cielo. Este espacio demarcado en el cielo recibía por nombre *templum*. Los augures debían observar los auspicios que se presentaran en el templum: señales, signos a interpretar, como la especie de aves que sobrevolaba el espacio augural, su dirección, el sonido de sus alas, su canto, su

---

16 Bastón sagrado.

número, etc. con el objetivo de interpretarlas para decidir si aquel espacio era apto o no para la construcción del templo. En eso consiste contemplar: en interpretar señales como favorables o desfavorables para la edificación de un lugar sagrado.

La labor de los augures contiene atributos que podrían acercarse aparentemente a la esfera racional, a una técnica de observación concreta. Analizan signos cuantificables, color, número, especie o dirección de las aves. Sin embargo —y considerando lo anteriormente señalado respecto a la razón— esta evaluación de señales se fundamenta en lo emocional, se acerca inevitablemente a la esfera de lo intangible, a aquella certeza íntima o conexión personal que les permitía señalar si los auspicios observados eran favorables o desfavorables; a la intuición. La acción de augurar reúne aspectos que culminan en un acto intuitivo basado en la observación.

Este acto de observación e interpretación de signos en un espacio delimitado, que es la réplica de un espacio terrenal en un espacio ficticio, puede resultar similar al actuar del actor/actriz en escena. El intérprete se encuentra evaluando la situación cambiante del presente escénico, para decidir sobre su acción. El actor se vuelve un intérprete de signos y el tiempo-espacio de la escena, la ficción, es el espacio demarcado para observar. El espacio escénico, los objetos, las acciones de los otros intérpretes, la música, la iluminación, la conciencia y percepción del público presente, sus reacciones, pueden ser factores de atención y evaluación que el intérprete debe manejar. Y no debe evaluar y luego decidir, sino que debe interpretar todas esas señales mientras actúa, es decir que debe estar en un momento *fuera del tiempo* que le permita estar observando todos aquellos estímulos que provienen desde el exterior y a la vez ser consciente de su propio actuar y de las decisiones inspiradas por las señales recibidas. Debe contemplar y augurar en un instante.

Supongamos que el intérprete se encuentra en medio de una escena, ha estrenado esta pieza teatral hace dos semanas, ya domina el texto y la estructura espacial y de acción de la obra por completo. En

la escena, participan algunos intérpretes más y en la situación, deben ponerse de acuerdo en un plan mientras uno de ellos no está. En medio de esta acción, sin dejar de decir las palabras que corresponden en ese momento, el intérprete percibe que se atrasó la entrada de su compañero, que la estructura ya no va a acontecer como estaba pensada. Mientras mira su cuerpo ejecutando la acción y escucha las palabras que continúan saliendo de su boca, percibe el ruido de alguien que se acomoda en el público, ve el temor en los ojos de uno de sus compañeros, la comisura de los labios que se levanta reprimiendo la risa en otro. Piensa qué habrá pasado con el que demora en entrar a escena ¿no encontró el vestuario? ¿la utilería no estaba donde debía estar? ¿se sintió mal, fue al baño, vomitó?

En un instante, el intérprete vive una doble condición, no abandona el presente de la acción, continúa viviendo el presente de la escena y a la vez accede a una verticalidad temporal que le permite mirar, observar los auspicios que acontecen en la escena, está en cierto modo fuera del tiempo. Es el momento en que debe decidir. Es como si el tiempo se detuviera un instante y le permitiera evaluar, sopesar las señales para augurar lo favorable para la escena ¿Aletargará su texto a la espera del compañero? ¿Improvisará nuevos textos? ¿Saldrá de la escena con alguna excusa para ver qué pasa y ayudar?

En *El Performer*, Grotowski (1993) hace referencia a la cualidad doble de la existencia humana, a la doble condición del intérprete utilizando la figura de pájaro que mira y el que picotea. Describe esta condición a través de dos figuras; en primer lugar está el pájaro que picotea, que está realizando una acción en el devenir lineal del tiempo, preocupado del hacer. En segundo lugar, está el pájaro que mira, una inmóvil presencia que sólo observa, es testigo de la acción. El pájaro que mira, se encuentra fuera del tiempo, como un yo vigilante del otro yo.

Para Grotowski, estamos tan embriagados de estar en el tiempo, preocupados de picotear, que nos olvidamos de hacer vivir la parte de nosotros mismos que mira. Hay entonces el peligro de existir sólo en

el tiempo y en ningún modo fuera del tiempo. Sentirse mirado por la otra parte de sí mismo, aquélla que está como fuera del tiempo, otorga la otra dimensión. Existe un Yo-Yo. El segundo Yo es casi virtual; no está en nosotros la mirada de los otros, ni el juicio, es como una mirada inmóvil: presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas y basta. El proceso de cada uno puede cumplirse sólo en el contexto de esta inmóvil presencia.

Podemos entonces pensar la intuición a través de este segundo Yo, desde la acción de augurar como la posibilidad de estar fuera del tiempo y observar en un instante los múltiples auspicios que suceden en la escena.

¿Sobre qué trabaja el intérprete? ¿Es posible que el intérprete trace su propio *templum* y observe los auspicios que otorga la escena para decidir —según los requerimientos de cada puesta en escena— si su acción es favorable o desfavorable para el acontecer escénico?

En el proceso de creación de una pieza teatral, es posible distinguir al menos tres etapas; el proceso creativo, el proceso de ensayos y el de funciones. El proceso creativo es una etapa en que el grupo se enfrenta por primera vez al material que se llevará a escena, se organiza la búsqueda creativa y los intérpretes deben tantear el camino a seguir; crear acciones, buscar cómo será la emisión el texto, descubrir el tono de la actuación. El panorama es incierto, de ensayo y error. Las señales a interpretar en esta etapa son difusas, los criterios para augurar están en construcción, los signos aun no están codificados, operaría como un proceso de calificación de lo favorable y lo desfavorable, es el momento para descubrir qué significa que el vuelo de las aves sea de izquierda a derecha.

La segunda etapa, el proceso de ensayos, responde a la definición de una estructura temporal y espacial de acciones determinada y, por lo general, a su repetición. El ensayo intenta fijar y ajustar esta estructura según los requerimientos del montaje. Durante el ensayo, los intérpretes deben comprender los códigos propuestos, ejecutar



las acciones e ir fijándolas en su propia estructura. Podríamos decir que, en esta etapa, el intérprete reconoce el espacio augural, estudia los límites, percibe las aves que lo circundan.

Durante el proceso de funciones el intérprete debe lidiar con la presencia de espectadores como un elemento más de la puesta en escena, del que emanan reacciones que podrían modificar la estructura, así como las faltas en lo planificado, el más mínimo cambio en el volumen o el ritmo en la emisión de un texto, la intención de decir, la intensidad con que se ejecuta una acción, son auspicios que el intérprete debe considerar mientras continúa su acción<sup>17</sup>.

Trazar el *templum* implica demarcar un campo de observación con la intención de edificar un templo. El campo de observación no es la tierra donde se pretende construir, sino el espacio que está justo sobre él. La relación vertical entre estos espacios permite plantear la idea de augurar como un acto de conexión personal con lo intangible. Esta conexión personal tendría que ver con todo aquello que no es material, con el sentido que cada intérprete otorga a su acción. La naturaleza de esta conexión puede responder a factores relacionados con su propia experiencia, políticos o sociales, que conectan al intérprete con su acción y que le permiten decidir sobre la escena. Se relaciona al compromiso del ejecutor de la acción con el sentido interno de su quehacer, a la posibilidad de generar un vínculo indispensable, presente y reconocible para cada acción.

Así como el *templum* es la réplica de un espacio terrenal en el cielo, la ficción llevada a escena es de algún modo una representación de una fracción de la realidad.

El *templum*, la ficción, ofrece una posibilidad de conexión con lo trascendente, entendiendo como trascendente la relevancia política o social de la pieza teatral. El intérprete tiene responsabilidad tanto en

---

17 Ver ensayo de Bárbara Bodelón en esta misma publicación (p. 75)

la ejecución de las acciones como en establecer a través de ellas una conexión personal con los contenidos que la obra pretende traspasar al espectador. Mediante la conexión personal con su quehacer, el intérprete traspasa algo intangible de sí mismo a su interpretación, que cargaría asimismo con el sentido de la pieza teatral completa.

Podemos pensar entonces que la ejecución del intérprete determina si lo que se está representando en la escena es trascendente en relación con la realidad que evoca. De esta manera, la capacidad de augurar podría relacionarse con el acto de volver trascendente la fracción de realidad representada mediante la interpretación de auspicios favorables. Es decir que la interpretación —lo que sucede en el *templum*— determina el sentido de trascendencia de la fracción de realidad que se ha querido replicar. La conexión personal del intérprete carga con el sentido del *templum* y del templo, de la ficción y de la realidad. La forma en que el intérprete ejecuta la acción, o más bien la fuerza con que establece la conexión personal, podría resultar determinante en el momento de evaluar la trascendencia de la fracción de realidad que se ha decidido llevar a escena.

¿Qué sucede cuando el intérprete no logra establecer una conexión personal con las acciones que debe ejecutar en la escena?

El intérprete está en escena, picoteando y a la vez mirando, ejecutando y siendo testigo a la vez de su propia acción. Está en un campo delimitado de observación, trazado por el tiempo y espacio de la representación, con la misión de augurar, de interpretar los auspicios, signos, señales que se presentan; cuerpos, sonidos, acciones, objetos, espacio, movimientos. Está entre la estructura y el devenir escénico decidiendo el favor o la desgracia frente a cada acontecimiento.

Además de las tareas tradicionales del intérprete, depositar en él la capacidad de augurar, la capacidad de interpretar señales que permitan decidir si lo que observa es favorable o desfavorable para edificar el templo, para construir la escena. Dicha capacidad es la intuición.

---

## **BIBLIOGRAFÍA**

**MATURANA, H.** (2013). *Emociones y Lenguaje en Educación y Política*. Santiago de Chile: JC Saez Editor.

**GROTOWSKI, J.** (s/f). *El Performer*. Apuntes de conferencia de Jerzy Grotowsky por Georges Banu. París: Art-Press. Mayo de 1987.

Recuperado de: [http://www.academia.edu/28038232/El\\_performer](http://www.academia.edu/28038232/El_performer)

**SAIS, P.** (2015). *Hacia una poética del arte como vehículo de Jerzy Grotowski*. Tesis para optar al grado de Doctor en Artes Escénicas. Universitat Autònoma de Barcelona.

Recuperado de: [https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl\\_10803\\_382639/ps-1de1.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_382639/ps-1de1.pdf)

## **UNA MIRADA HACIA LA INTUICIÓN**

Igor Pacheco Blanco

---

La presente comunicación tiene como propósito intentar desentrañar el concepto intuición con el objeto de aproximarnos a su significado con el mayor grado de objetividad. Todo esto con el propósito de poder dilucidar su aplicabilidad como herramienta factible de ser utilizada en los procesos creativos que enfrentan tanto actrices como actores en su desempeño profesional. Es probable que esta ambición resulte desproporcionada, más aún si pretendemos aproximarnos a una metodología cuyo eje principal sea la intuición, entendiendo que, en definitiva, la intuición ocupa un lugar de privilegio en todo proceso creativo; sea éste artístico, científico u otro. Aspiramos a una comprensión lo más acabada posible sobre el asunto, porque estamos convencidos de que, en la medida que avancemos en esta compleja tarea, más podremos aproximarnos a la consecución de una herramienta de trabajo sistemática, basada en la intuición.

Para abordar este desafío se procedió a una revisión bibliográfica aparentemente amplia, debido a que fue mucho el material que no fue considerado en honor a una adecuada extensión. Dicha revisión bibliográfica fue realizada con el objeto de señalar una serie de puntos de vistas y definiciones en torno al significado del término, para posteriormente poder aproximarnos a una conclusión, la cual contenga

al menos, aquellas variables que pueden resultar útiles para la configuración de una metodología basada en la intuición.

Definitivamente la intuición se encuentra muy lejos de ser explicada desde un punto de vista objetivo o puramente científico. Curiosamente al preguntarnos ¿qué es la intuición?, las respuestas son diversas y al parecer, una palabra que tendría solo una acepción, sorprendentemente cuenta con una multiplicidad o al menos, al verificar las diversas interpretaciones o intentos por definirla, queda la impresión que existen muchas intuiciones; tal es así que el Diccionario de la Real Academia Española [RAE], señala más de un significado:

- 1.- “Percepción íntima e instantánea de una verdad, tal como si se tuviera a la vista”.
- 2.- “Facultad de comprender las cosas instantáneamente, sin razonamiento.”

La palabra intuición procede del latín *intueri* y el Diccionario Filosófico Marxista define que: “la intuición es la facultad de conocer de modo inmediato la verdad sin previo razonamiento lógico y acota que en la filosofía pre-marxista, la intuición era considerada como una forma especial de la actividad cognoscitiva” (Rosenthal & Ludin, 1946).

Otra definición la aporta la revista Cuaderno de Materiales disponible en Internet donde se señala que Intuición corresponde al “Conocimiento por relación directa con el objeto conocido. Conocimiento por connaturalidad. Se opone a conocimiento intelectual o discursivo. Se habla en filosofía de la intuición sensible, y también Bergson se refiere a una intuición radical como fuente del conocimiento metafísico (intuicionismo)” (Bergson, 2018).

### **Algunas definiciones de intuición**

A continuación, se procede a enumerar algunas descripciones expli-

cativas en torno a la Intuición, las que fueron recabadas en la literatura disponible y cuya selección obedece al grado de claridad con que son dictaminadas.

Iniciamos esta revisión con la tesis doctoral de Elisaveta Georgieva Kostova (Kostova, 2009), cuyo título es “Intuición Vistas de una Realidad Experimental y su Razón de ser Teórica”. Ella nos entrega una serie de antecedentes en torno a la intuición, basándose en grandes pensadores cuya trayectoria y lucidez los han instalado en un plano trascendente de la historia reciente y la no tan reciente.

Es así que los filósofos Morente y Bengochea señalan que:

“La intuición se nos ofrece, en primer término, como un medio de llegar al conocimiento de algo, y se contrapone al conocimiento discursivo. [...] Consiste en un acto único del espíritu que de pronto, súbitamente, se lanza sobre el objeto, lo aprehende, lo fija, lo determina por una sola visión del alma. [...] Esta intuición es inmediata, es una comunicación directa entre mí y el objeto” (Morente, 1960 en Kostova, 2009, p.7)

De esta forma los autores citados dan cuenta de la intuición como un medio o camino válido para llegar al conocimiento, cuya respuesta es inmediata y sin intermediarios entre el objeto y el sujeto que la vive.

Los psicólogos y educadores definen los juicios intuitivos como

“hipótesis basadas en convicciones personales, la evidencia que las apoya está oculta o vaga. El pensamiento intuitivo no usa información verificable públicamente, no prueba sus hipótesis e ignora totalmente el hecho de que sus suposiciones pueden ser falsas o discutibles. El sujeto cree que sus suposiciones son verdaderas” (Bigge, 1965 en Kostova, 2009, p.7)

Los autores refuerzan y coinciden de algún modo con el planteamiento anterior, en torno a que la intuición no utiliza información

verificable, espontánea y requiere de convicción.

Por su parte el científico y filósofo francés:

“Inventar, ya lo he dicho, es elegir; pero quizá la palabra no sea totalmente exacta. Le hace pensar a uno en un comparador frente al cual se dispone un gran número de objetos, y que los examina, uno tras otro, para efectuar una elección. Aquí las muestras serían tan numerosas que no bastaría toda la vida para examinarlas” (Poincaré, 1969 en Kostova, 2009, p.9)

Poincaré nos aporta en su declaración otro aspecto importante, la relación de temporalidad frente a una toma de decisión, cuando las alternativas son múltiples, variadas o difusas.

En el ámbito de las matemáticas también se ha hablado de intuición. El doctor norteamericano Martin Fishbein (1981), distingue dos tipos de intuición:

- intuiciones de adhesión: cuando uno siente que no se necesitan pruebas matemáticas
  
- intuiciones de anticipación: una visión global del problema que precede a la construcción explícita de la solución.

Frente a la visión del Dr. Fishbein podemos rescatar con claridad que a la intuición precede a la decisión y que no requiere mayor análisis para su utilización, también deja entrever el factor temporal en que habita la intuición.

El psicólogo estadounidense nacido en Polonia Zygmunt Piotrowsky (1971), se detiene para analizar la falta de lógica en la experiencia intuitiva: “En cada referencia empírica de un concepto, hay un elemento intuitivo, no-racional, cualitativo – un significado no-racional, todo lo que no puede ser duplicado por una herramienta mecánica.” De esta forma este científico refuerza la idea del aspecto no racional

de la intuición y como esta resulta ser irreplicable para cada evento.

El psicólogo y educador norteamericano J. Bruner no duda en unir pensamiento e intuición.

“El pensamiento intuitivo característicamente no avanza en pasos cuidadosamente planeados. De hecho, tiende a involucrar maniobras basadas al parecer en una percepción implícita del problema en su totalidad. El pensador llega a una respuesta, que puede ser correcta o incorrecta, con poca, si alguna, conciencia del proceso mediante el cual la ha alcanzado.” (Bruner Jerome, 1966 en Kostova, 2009, p.9)

De alguna forma Bruner se acerca a un análisis agregando la variable conciencia y percepción, subrayando la carencia explicativa en torno al acto intuitivo.

Por su parte, el psicólogo Philip Vernon (1972) también intenta reconciliar pensamiento e intuición. Según él, “Aquellos juicios intuitivos de la gente son esencialmente los mismos que cualquiera de los otros, pero dependen de pistas incompletas, o sea, inconscientes, y procesados por principios y conceptos menos explícitos”. Al igual que en las otras aseveraciones, Vernon les asigna el mismo valor a todos los juicios, solo que los intuitivos son menos explícitos.

Por otra parte, las visiones filosóficas revisadas proporcionan un cúmulo de puntos de vista con notorios grados de divergencia, lo que no nos facilita el camino, corriendo el riesgo cierto de confundirnos, razón por la cual se exponen los que van en una línea similar, junto con un par de opiniones distintas.

En este sentido podemos señalar que entre las líneas que componen la obra de Platón, él se refiere a la intuición como “el ojo del alma”. Luego, en su obra *La República*, se refiere a la intuición como el “ojo de la mente” (Platón, 1999).

Por su parte, Urmson (1994) agrega que Aristóteles es uno de los primeros filósofos que hace su aporte a la intuición, asignándole la



categoría de Pensamiento Intuitivo Puro (Actividad del nous) Aristóteles es probablemente el primero que contribuye a ello, con la afirmación de que “la actividad del “nous” (pensamiento intuitivo puro) el que no dependería del cuerpo y puede estar separada de él. En la mirada de Aristóteles queda claro el principio de dualismo, lo que Urmsom atribuye al dualismo instalado en la filosofía presocrática.

Lo especial de la relación entre lo humano y lo universal mediante la intuición como vehículo privilegiado, queda expuesto por San Agustín de la siguiente forma: “(...) todo lo que comienza a ser y deja de ser empieza a ser y deja de ser cuando en la razón eterna, donde nada tiene comienzo ni fin, se advierte el momento en que debe comenzar o acabar” (Kostova, 2009). Resulta interesante la connotación de organicidad y ciclicidad que el filósofo le asigna a la intuición

También la tesista hace especial referencia a uno de los filósofos prototipos de la Edad Media tardía, Guillermo de Ockham, quien se esfuerza por apartarse de las formas que marcaban el pensamiento medieval hasta sus tiempos. En este sentido “la intuición nos da el conocimiento sobre si una cosa existe o no”. Según el mismo Occam “la cosa en sí se conoce inmediatamente sin ningún intermediario” (Larre, 2018). Prescindiendo de la meditación divina, Occam incorpora el presente y el pasado en la experiencia intuitiva distinguiendo de ese modo las intuiciones perfectas, que “constituyen una experiencia inmediata”, y las intuiciones imperfectas, “que incorporan algún grado de experiencias pasadas” (Hamlyn, 1961). Resulta interesante la visión de Ockham, pues junto con considerar el factor temporal o de inmediatez de la intuición, se aventura a considerar la experiencia como un elemento del pasado que contribuye a la intuición, en este caso imperfecta. Para Ockham el conocimiento de la realidad se basa en la intuición directa e inmediata del objeto presente. Es éste el que garantiza la existencia de las cosas y nos informa de sus cualidades y relaciones. Esto de alguna forma se contrapone a la visión de Bergson quien le resta méritos a la experiencia y a la razón en la intuición.

Descartes en su *Discurso del Método* le asigna un lugar a la intuición, destacando la necesidad de valerse de ella para poder aprender. En este sentido Descartes se apoya en la intuición para unir los espacios que se generan entre un razonamiento y otro, en la secuencia infinita de reflexiones que los filósofos de su tiempo presumiblemente practicaban (Descartes, 1980).

Otro matemático y filósofo que aboga por el conocimiento intuitivo es Blaise Pascal. El autor se para a indagar sobre los límites del conocimiento y descubre que el conocimiento que nos aporta la razón es limitado, pero que existe otro tipo de saber, el conocimiento intuitivo, que nos debe guiar a partir del límite que marca la razón humana para descubrir verdades, entre otras la compleja verdad de la fe (Pascal, 2018).

Por su parte, Baruch Spinoza (1977) distingue tres tipos de conocimiento: El conocimiento imaginativo (*imaginatio*), el cual se circunscribe a la percepción sensorial y a la imaginación. El Conocimiento por la Razón (*Ratio*), el cual se basa en definiciones que se apoyan en la deducción, y finalmente El Conocimiento Intuitivo o Supremo (*scientia intuitiva*). Este último estaría reservado a Dios; sin embargo, señala Spinoza, algunos mortales también podrían tener acceso a él.

El pensamiento de John Locke respecto a la intuición se asemeja bastante a lo anteriormente dicho sobre Descartes. Para Locke (1964) las intuiciones son una percepción instantánea (*inmediata*) de la conexión entre ideas. Así mismo al describir los tres grados de conocimiento posibles Locke realza al primer lugar el Conocimiento Intuitivo; señalando que gracias a este tipo de conocimiento podemos conocer nuestra propia existencia. De esta forma Locke da un paso importante al reconocer la conexión de ideas, hecho que las neurociencias desarrollan a gran velocidad.

Kant, en su afán por construir un sistema de pensamiento que contenga todo, se percató que no solo con la lógica y la sensibilidad lo puede lograr aquello; por lo que considera viable tomar en cuenta el *a priori*.

Si la intuición tuviera que regirse por la naturaleza de los objetos, no veo cómo podría conocerse algo *a priori* sobre esa naturaleza. Si en cambio, es el objeto (en cuanto objeto de los sentidos) el que se rige por la naturaleza de nuestra facultad de intuición, puedo representarme fácilmente tal posibilidad. (Kant, 1978, p.15)

Kant considera a la intuición como parte fundamental de la percepción. “Pero esta facultad de intuir *a priori* no solo en referencia a la materia del fenómeno, se refiere más bien, a lo que en él habita como sensación, ya que esta se puede experimentar en la doble dimensión espacio temporal” (Kant, 1999). Como se puede apreciar ya con el pensamiento de Kant la intuición no sólo queda relacionada con aspectos temporales sino también con lo espacial, las dos bases necesarias que, según el autor, cualquier conocimiento sólidamente construido debe tomar en cuenta.

Llama la atención la mirada que el filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein le da a la intuición, para él no es más que “intelección”. La intuición estaría reemplazando al momento en que se tiene que tomar una nueva decisión; por lo que su utilización se torna innecesaria, “la intuición como excusa innecesaria”. Mirando el problema desde esa perspectiva, resulta insensato referirse al valor que alcanza la verdad. La intuición puede ser cierta y no cierta. “- Si ella [ la intuición] es una voz interior - ¿cómo sé que debo seguirla? ¿Y cómo sé que no me descamina? Pues, si puede encaminarme rectamente, también puede descaminarme” (Wittgenstein, 1988). Esta correspondería a una mirada y un valor distinto al que buena parte de los pensadores le dan a la intuición.

Finalmente nos referiremos a Henri Bergson, entre los que se seleccionaron de la tesis de grado utilizada, del mismo modo señalar que se ha complementado la mirada de Bergson con otro artículo comunicado por el Médico Psiquiatra e intelectual Armando Roa Rebolledo.

Henri Bergson (1977) asocia la intuición con la creación por primera vez, refiriéndose a la creación del hombre como a la creación de

la vida. La intuición para Bergson correspondería al instinto, el que luego de ser inconsciente se convierte en intuición, al hacerse consciente. Luego de esta transformación es posible la creación en todas sus formas a partir de la imaginación y de los sueños.

“La intuición de que hablamos no es un acto único sino una serie indefinida de actos, todos ellos, indudablemente del mismo género, pero cada uno de una especie muy particular, [...] esta diversidad de actos corresponde a todos los grados del ser” (Bergson H. , 1977, p.36).

Por su parte Bergson, para reconocer la verdad, desconoce el valor de la razón y de la experiencia, debido a que, por una parte, la experiencia se apoya en los sentidos, estos, según Bergson, solo visualizan lo superficial de un hecho sin profundizar exhaustivamente en el meollo de la realidad. Del mismo modo le resta méritos a la razón porque ésta corresponde a un método discursivo que se apoya solo en elementos que se asemejan a la realidad, pero que no constituyen la realidad como tal. Es como si alguien creyera conocer un museo solo pasando por fuera, además de conocer un reportaje sobre dicho establecimiento, y luego se refiriera al museo basándose solo en esos antecedentes, sin siquiera haber apreciado de cerca las características de alguna pieza. Este supuesto mal ejercicio deformaría la realidad y solo aportaría un punto de vista estético al respecto. Sin embargo, Bergson asegura que las personas pueden acceder a la verdad en sí, por medio de la intuición, sin acceder necesariamente a la razón ni a la experiencia.

Al adoptar la intuición como método de conocimiento, Bergson se instala a la vanguardia dentro del contexto filosófico contemporáneo, independientemente de los esfuerzos que otros filósofos hayan hecho al respecto. Él señala que solo sería posible conocer la intuición a través de la intuición misma y dicho conocimiento es posible expresarlo por medio de las imágenes debido a que éstas tienen la propiedad de

mantenerse dentro de lo concreto y de lo real. Por lo anterior resulta complejo concretar dicha expresión con conceptos, producto que los conceptos tienen su base en la inteligencia y generalmente esta resulta ser de propiedad de la ciencia, actividad del ser humano dedicada a intervenir la realidad para su beneficio. El mismo Bergson ha señalado que la intuición “es esa especie de simpatía intelectual mediante la que nos transportamos al interior de un objeto para coincidir en lo que tiene de único y en consecuencia de inexpresable” (Roa, s/a)

Desgraciadamente, ninguna revisión histórica del tema puede ser completamente coincidente y ésta tiene como límite el pensamiento del recién señalado Wittgenstein. Pues ella considera las evidencias planteadas por los autores anteriormente analizados como una base suficiente como ejemplificación de los problemas latentes con que se puede enfrentar cualquier intento por definir la intuición.

Finalmente, para concluir este glosario de ideas en torno a la intuición Elisaveta Georgieva reflexiona señalando: “Al parecer, tanto se ha usado la palabra y se ha variado de definición, que la postura que al parecer ha adoptado la ciencia, es abandonar la palabra con la esperanza de que, al cerrar los ojos su fantasma desaparecerá. Eso sí, si es que es sólo un fantasma” (Kostova, 2009).

### **Definición Pedagógica del Aprendizaje Intuitivo (intervenir y traducir)**

Martha María Casas-Rodríguez, Licenciada en Educación Primaria, Máster en Cultura Latinoamericana, al introducirse en una definición pedagógica de Aprendizaje Intuitivo, señala que, en los procesos de la actividad productiva, el hombre va descubriendo nuevas verdades por la vía de las conclusiones, es decir, mediante la demostración lógica, pero, además, por la vía del empleo de la intuición como otra forma de reflejo inconsciente; porque el reflejo psíquico adelantado de la realidad determina las suposiciones (Casas-Rodríguez, 2018).

En la filosofía y en la psicología burguesa contemporánea, la in-

tuición se concibe como una facultad mística del conocimiento, incompatible con la lógica y con la práctica de la vida, lo que se conoce como intuitivismo.

Como generalidad, la profesora Casas-Rodríguez puede determinar de acuerdo a su estudio bibliográfico, que los autores coinciden en que lo intuitivo es un tipo de pensamiento como forma inconsciente del reflejo, una actividad cognitiva que se aparta del razonamiento lógico; pero que lo complementa y que forma parte de la actividad creativa.

Tomando en consideración que a través de la actividad intuitiva el hombre puede conocer, es posible considerar esta actividad como un tipo de aprendizaje y que por tanto puede enseñarse; por lo que entonces es necesario definir esta actividad desde la pedagogía.

En esta investigación se define lo intuitivo como el proceso de aprendizaje que realizan los seres humanos a través de las experiencias sensoriales, por su necesidad genérica de transitar de lo externo a lo interno en el objeto de estudio y por su condición fisiológica de poseer receptores de señales externas que captan los estímulos del medio y transmiten información al cerebro para la formación de imágenes. La intuición complementa el aprendizaje racional y lo enriquece porque es eminentemente vivencial. Se diferencia del aprendizaje racional por que la representación o imagen se forma mediante la activación de los órganos sensoriales y prescinde de los procesos lógicos del pensamiento.

Robin M. Hogart en su texto *Educación la Intuición* (2002), señala, entre otros aspectos referidos al tema y específicamente al hecho de educar la intuición, que los seres humanos tenemos la gran posibilidad de procesar la información que almacenamos de dos formas diferentes, a uno lo denomina sistema tácito y al otro sistema deliberado, esta manera de denominarlos es la misma que otros autores señalan como pensamiento intuitivo y pensamiento analítico. Para Hogart el sistema deliberado requiere de la voluntad, determinados grados de esfuerzo, además de prestar el máximo de atención cuando ese pensamien-

to es deliberado. Lo interesante de este ejercicio es que cuando un sujeto utiliza este camino, puede perfectamente describir racionalmente cada paso de su razonamiento. Este modo de pensamiento es el que se utilizan los diversos procesos formativos que privilegian la racionalidad, como lo son las matemáticas, la lógica, la historia etc. El pensamiento analítico es el que se utiliza a lo largo de la educación básica, media y universitaria, sistema educativo donde también se encontraría presente el sistema deliberado, el que operaría generalmente de manera colateral y sin una sistematicidad planificada. Por su parte el denominado sistema tácito, no necesitaría, según Hogart, de las mismas exigencias que requiere el sistema deliberado, pues es espontáneo y la voluntad, la atención y el esfuerzo, puede que sean requeridas en muy baja proporción. Tal vez esta sería la razón por la cual, quienes utilizan este sistema, les resulta complejo explicar cómo llegaron a una determinada respuesta, decisión o resolución. El sistema tácito opera de manera automática echando mano a la información almacenada en cada sujeto, estableciendo relaciones con experiencias vividas, las que no solo estarían vinculadas con la racionalidad; si no que también con la corporalidad y la emocionalidad; y como es natural en el acontecer de la vida. Ningún sistema opera aisladamente uno del otro y en muchas ocasiones ambos sistemas operan en conjunto, siendo su proporción dependiente de las circunstancias y exigencias a que nos veamos expuestos.

Una distinción importante nos señala Hogart entre el sistema deliberado y el sistema tácito corresponde a que este último depende mucho más del contexto en que su razonamiento se genera. El sistema deliberado por su parte, no dependerá de un determinado contexto, debido a que en cualquier escenario ese sistema va a operar. Si el problema a resolver es contar, la persona podrá contar a los asistentes que hay en una función al interior en un teatro, como también a las baldosas de un pasillo. Al contrario de lo anterior, en el sistema tácito, requerirá mucho más del reconocimiento de las situaciones existen-

tes; por lo que resulta ser altamente sensible al contexto en que opere. De acuerdo a ello, el autor deja abierta la puerta para educar la intuición, pero sugiere investigar más profundamente el sistema tácito, para determinar los mecanismos que operan en la intuición; como también establecer el grado de eficacia con que la intuición genera las decisiones que adoptamos.

Con respecto a lo anterior, el doctor Joaquín M. Fuster en su libro *Cerebro y Libertad* (2015), señala que el soporte fundamental de la libertad humana corresponde a dos funciones de carácter cognitivo que permite diferenciarlo de otros seres vivos, uno es el lenguaje y el otro la capacidad de para predecir el futuro. Por una parte, el lenguaje, más que constituirse en medio para ampliar la comunicación animal, permite la transmisión de información, emociones, experiencias y un pensamiento lógico entre los propios seres humanos; por otro lado, el lenguaje también sería un instrumento para predecir hechos por suceder con la posibilidad adjunta de pensar en planes de acción para abordarlos. Según el autor, las predicciones con el lenguaje son inseparables y ambas funciones derivan de un complejo sistema adaptativo determinado por un pasado finito pero abierto a un futuro ilimitado. En este aspecto Fuster puntualiza que la predicción y el lenguaje dependen directamente del funcionamiento de la corteza pre frontal, la que producto del complejo sistema adaptativo antes señalado se constituye como la cuna de la libertad.

Si revisáramos todas las actividades que realizamos en un día común, nos percataríamos que en su gran mayoría las resolvemos con éxito, debido a que en su mayoría corresponden a acciones de carácter automático e inconsciente, y en la medida que sigan resultando de acuerdo a nuestras expectativas continuarán reforzándose, adquiriendo un mayor grado de automatismo. Por otro lado, aquellas decisiones que requieren mayor reflexión y análisis, a diferencia de las decisiones que debemos tomar para realizar nuestras acciones cotidianas, rara vez se basan en predicciones que garanticen éxito, pues dicho



análisis requiere del análisis racional, frente a los pros y los contras que el resultado una determinada decisión pueda generar. En este plano podríamos utilizar el término “sistema deliberado” para la toma de decisiones trascendentales; sin embargo, en el proceso de análisis y reflexión, tal vez siempre se encuentre presente el “sistema tácito”.

Las decisiones trascendentales, según el autor, operan fundamentalmente en la corteza pre frontal; por lo que es posible colegir que el sistema tácito como el deliberado se instala en esa región del cerebro.

Resulta interesante observar en las aseveraciones del doctor Fuster, que en la corteza pre frontal operarían innumerables tipos de actividades creativas correspondientes al desarrollo humano, como lo son el ámbito artístico, el social, el profesional, el científico, el filantrópico o el deportivo, entre otros. En todas las actividades que aborda el ser humano, el éxito y el fracaso dependerán del logro de objetivos, no solo relacionados con factores biológicos como la salud, el placer, el dolor, sino que además por otros valores adquiridos en el transcurso de la vida y que de alguna manera estarían determinados por el medio ambiente, estos valores serían el amor, el reconocimiento la confianza el mérito, el placer estético, el elogio y la aceptación por parte de los semejantes, entre otras.

Resulta trascendente este análisis proveniente de la ciencia neuro-cognitiva, pues desde una mirada científica se relaciona directamente con la intuición, pues la intuición está directamente ligada a la toma de decisión y esa decisión aunque sea inmediata está enmarcada dentro de un evento que va a ocurrir; es decir dice relación con un futuro. En este sentido el Dr. Fuster (2016) reafirma esta elucubración con la siguiente cita: “La dimensión crítica de esta función organizadora temporal de la corteza pre frontal, la relacionada más estrechamente con la libertad y la creatividad, es el futuro”. (p.15)

## Una aproximación a algunas conclusiones

De acuerdo a los antecedentes obtenidos en torno a este tema, el cual prácticamente es de corte metafísico, es posible aproximarse a algunas miradas con cierto guiño a la objetividad.

La intuición correspondería a una alianza entre el instinto y la inteligencia, encontrando según algunos autores consultados, una inteligencia consciente y otra inconsciente; siendo la inteligencia inconsciente, la que, de preferencia, establecería una alianza con el instinto.

La toma de decisiones en torno a la intuición iría en un *continuum*, desde el más alto grado del instinto, al mínimo grado de la inteligencia inconsciente o del más alto grado de inteligencia inconsciente al mínimo grado de instinto, llegando a proporciones entre ambas variables, según la complejidad del problema a resolver.

La intuición correspondería a una acción que se concreta en la toma de decisión, dentro de un proceso de cortísima duración, el cual es precedido por acciones corporales. Del mismo modo la intuición operaría también de forma progresiva en el tiempo, situación que es posible observar frente a una problemática de gran complejidad y cuya resolución depende de múltiples variables; existiendo una o más que no cuentan con determinados grados de objetividad; para lo cual se toman decisiones solo por intuición.

Hecha esta especie de inventario de interpretaciones en torno a la intuición, podría generarse la necesidad de bosquejar una definición; sin embargo, resultaría altamente pretencioso de nuestra parte, por cuanto la presente comunicación solo enuncia una parte del material existente en torno al tema, resultando un tanto complejo abarcar todo el material existente, lo que tras cartón, nos haría correr el riesgo de caer en un complejo jardín de confusiones. No obstante lo anterior, en un momento cercano, sí debemos aventurarnos, con el máximo de rigor discursivo, a generar una definición utilitaria de intuición para ocuparla en nuestro trabajo investigativo; lo que intuitivamente parece posible, por ser nuestro campo profesional, donde buena parte de las

decisiones que se toman en los diversos procesos creativos son intuitivas y eminentemente se generan en un sistema tácito. Del mismo modo, al hacer esta revisión, también nos queda pendiente indagar sobre la intuición en torno a los movimientos y a las acciones físicas que emprendemos, de manera tal que nos podamos referir en algún momento, tal vez a una intuición corporal o física.

---

## BIBLIOGRAFÍA

**ROSENTHAL, P., & IUDIN, P.** (1946). *Diccionario Filosófico Marxista*. Montevideo: Pueblos Unidos.

**BERGSON, H.** (2018). *Glosario de conceptos Filosóficos*. Cuaderno de Materiales. Obtenido de [www.filosofia.net](http://www.filosofia.net)

**KOSTOVA, E. G.** (2009). *Intuición: Vistas de una Realidad Experimental y su Razón de ser Teórica*. Memoria para Optar al Grado de Doctor. España: Universidad Complutense de Madrid.

**MORENTE, M. G.** (1960). *Fundamentos de filosofía e historia de los sistemas filosóficos*. Madrid: Espasa Calpe.

**BIGGE, M. L.** (1965). *Psychological foundations of education*. New York: Harper & Row.

**POINCARÉ, H.** (1969). *Intuition and logic in mathematics*, Mathematics. *El Profesor de Matemáticas*, Vol. 62, N°3.

**FISHBEIN, M.** (1981). *Notes on intuition and comprehension in mathematical*. *Estudios Educativos en Matemáticas*, Vol. 12, No. 3, pp389-397.

**PIOTROWSKI, Z. A.** (1971). *System of all sciences*. Piotrowski, Z. A. (1971). *System of all sciences*. En H. J. Vetter y B. D. Nueva York: Meredith Corporation.

**PLATÓN.** (1999). *La República*. Madrid: Alianza.

**URMSON, J. O.** (1994). *Enciclopedia concisa de filosofía y filósofos*. Cátedra: Madrid.

**SANTOS, U. F., & ORTIZ, Á. D.** (12 de Noviembre de 2018). *Enciclopedia Filosó-*

fica On line. Obtenido de: <http://www.philosophica.info/archivo/2010/voces/agustin/Agustin.html>

**LARRE, O. L.** (12 de Noviembre de 2018). *Enciclopedia Filosófica On line*. Obtenido de <http://www.philosophica.info/archivo/2013/voces/ockham/Ockham.html>

**HAMLYN, D. W.** (1961). *Sensation and perception: A history of the philosophy of perception*. London: Routledge & Regan Paul.

**DESCARTES, R.** (1980). *Discourse on method and meditations on first philosophy*. Indianapolis:Hackett.

**PASCAL, B.** (12 de Noviembre de 2018). Pascal y los dos modos de conocimiento. Obtenido de <https://filosofia.laguia2000.com>

**SPINOZA, B.** (1977). *Ética*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

**LOCKE, J.** (1964). *An essay concerning human understanding*. New York: William Collins.

**KANT, I.** (1999). *Prolegómenos a toda metafísica futura que haya de poder presentarse como ciencia*. Madrid: Istmo.

**BERGSON, H.** (1977). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza.

**CHINEA, C. S.** (1905). *Henri Poincaré: La intuición y la lógica en las Matemáticas*. Paris:casanchi.com. Obtenido de <http://www.casanchi.com>

**ROA, A.** (s/a). La filosofía Bergsoniana frente al pensamiento contemporáneo. Santiago, Chile. Obtenido de <https://www.bcn.cl/obtienearchivo>  
Casas-Rodríguez, M. M. (16 de Octubre de 2018). Obtenido de <http://scielo.sld.cu/scielo.php>

**BERGSON, H.** (10 de octubre de 2018). Revista Cuaderno de Materiales. Glosario de términos filosóficos. Obtenido de [www.filosofia.net](http://www.filosofia.net) › materiales

**BRUNER J.** (1966). *On knowing: Essays for the left hand*. Cambridge: Harvard University Press.

**VERNON, P.** (1972). *Personality assessment, a critical survey*. London: Methuen.

**WITTGENSTEIN, L.** (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.

**HOGART, R. M.** (2002). *Educación de la Intuición*. España: Paidós.

**FUSTER, J. M.** (2015). *Cerebro y Libertad*. México: Booket Paidós.



**ANEXO 1:**  
**FICHA ARTÍSTICA Y FOTOGRAFÍAS**



## "CORTESÍA"

---

### **Dirección**

Igor Pacheco Blanco

---

### **Dirección Artística**

Gabriel Urzúa Parodi

---

### **Elenco**

Juan José Acuña  
Bárbara Bodelón  
Daniela Castillo  
Gustavo Deutelmoser  
Carlos Donoso  
Paulina Giglio  
Cristián Hormazabal  
Nicole Vial  
Rodrigo Walker

### **Dramaturgismo**

Cristóbal Pizarro Schkolnik

---

### **Producción**

Igor Pacheco  
Ignacia Uribe

---

### **Diseño Integral**

Felipe Olivares

---

### **Diseño Gráfico**

Juan Andrés Rivera

---

### **Realización Audiovisual**

Aquiles Poblete



**Funciones:**

8 Funciones en Sala Agustín Siré del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (Morandé 750, Santiago)

9 al 30 de Mayo de 2018. A las 20:00 horas



**Muestra abierta a público: Work in Progress de la obra.** De izquierda a derecha: Bárbara Bodelón, Gustavo Deutelmoser, Paulina Giglio, Nicole Vial, Igor Pachecho y Daniela Castillo.



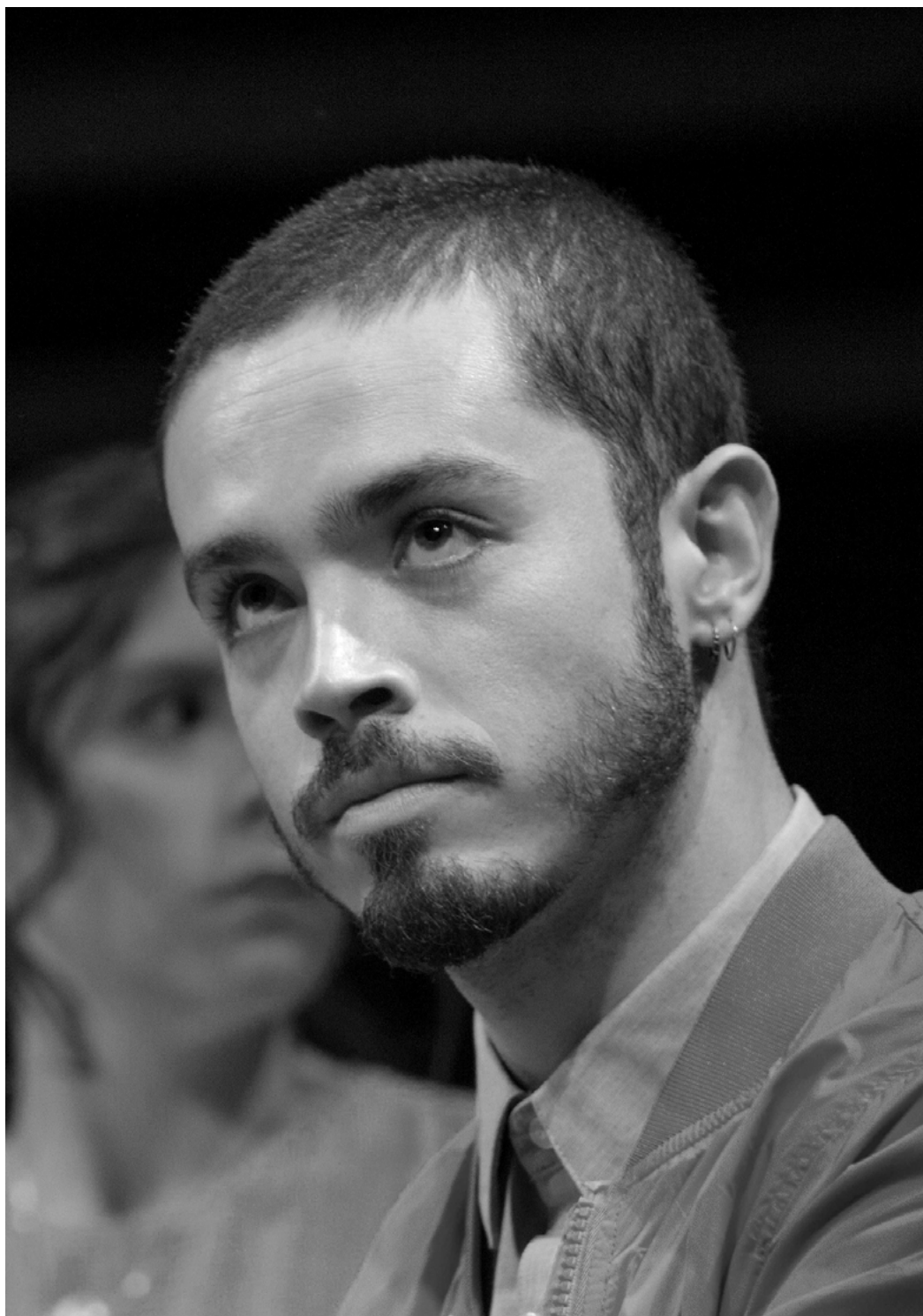


*anterior* | **Gabriel Urzúa dirigiendo una escena en la muestra de un Work in Progress de la obra.** De izquierda a derecha: Gabriel Urzúa, Gustavo Deutelmoser, Paulina Giglio, Juan José Acuña (de espalda), Bárbara Boldelón, Carlos Donoso (de espalda).

*izquierda* | **Muestra Work in Progress de la obra.** De izquierda a derecha: Carlos Donoso, Gustavo Deutelmoser, Juan José Acuña, Igor Pacheco (de pie), Paulina Giglio, Bárbara Bodelón, Nicole Vial, Cristián Hormazábal (de pie), Daniela Castillo y Gabriel Urzúa.

*derecha* | **En una función de la obra.** De izquierda a derecha: Bárbara Bodelón, Nicole Vial, Rodrigo Walker y Carlos Donoso.







*izquierda* | Rodrigo Walker durante una función de la obra.  
*derecha* | Nicole Vial durante una función de la obra.





*izquierda* | **Nicole Vial y Paulina Giglio durante una función de la obra.**

*derecha* | **Escena de la obra.** De izquierda a derecha: Bárbara Bodelón, Nicole Vial, Carlos Donoso, Rodrigo Walker y Cristián Hormazábal (de pie).





**Elenco en la escenografía de la obra.** De izquierda a derecha vemos, de pie: Juan José Acuña, Carlos Donoso, Cristián Hormazábal, Gabriel Urzúa y Daniela Castillo; y sentados: Ignacia Uribe, Bárbara Bodelón, Nicole Vial, Paulina Giglio, Gustavo Deutelmoser y Rodrigo Walker.





**ANEXO 2:  
FICHAS DE TALLERES Y LABORATORIOS**



## **TALLER ENCUENTRO**

Rodrigo Walker y Gabriel Urzúa

---

El taller “Encuentro” es un entrenamiento psicofísico-emotivo para actores y actrices, que se desarrolla en una sesión práctica y está dividida en tres fases consecutivas: training corporal personal, training de relaciones y trabajo de encuentros.

Con este entrenamiento los participantes activarán la atención sobre su cuerpo, sus acciones y las propuestas físicas que de los otros emanen. El fin de este taller es activar un estado de apertura emotiva personal que luego sirva como movilizador para establecer un diálogo fluido con los otros participantes.

### **OBJETIVOS:**

- Generar la apertura de un espacio emotivo a través de un trabajo de acciones.
- Utilizar en una “escena pre-expresiva”, imágenes emotivas descubiertas en la etapa del training.
- Proponer un diálogo activo entre partituras emotivas fijadas personalmente y su posible modificación en el encuentro con los otros.

## ACTIVIDADES:

### **Primera etapa: Training corporal: caídas, trabajo de gravedad, toques, trabajo articular.**

Luego de activar el cuerpo, movilizándolo las articulaciones y abriendo la atención a la respiración, se propone trabajar cayendo al suelo de distintas maneras, jugando con la gravedad para buscar caer hacia delante, atrás, usar las diagonales, etc. La repetición de este ejercicio es libre hasta que se empieza a fijar una “estructura de caída”. Una vez fijada y conocida esta estructura, se les indica a los participantes conectar esta caída con una imagen. La imagen debe “aparecer” y con las repeticiones ir fijándose. Cualquier imagen que se conecte libremente entre la estructura de la caída y la imaginación será un aporte para el ejercicio: Lava cayendo desde la punta de un volcán, una roca que se esparce en el suelo, un hombre arrodillándose ante su verdugo, etc. Lo importante es ir observando cómo la estructura estimula la imagen y cómo la imagen afecta sutilmente la estructura, modificándola. Una vez que la repetición haya descubierto las particularidades de esta nueva estructura se les indica a los participantes jugar esta vez con la atención en la respiración. Esta respiración funciona como un puente entre la imagen y la estructura y hace que surja una imagen nueva. Una imagen emotiva. La imagen emotiva se superpone a la imagen anterior y abre la imaginación ya no solo como una imagen lúdica sino que vinculada a la emoción. Los participantes van borrando la estructura física y la imagen en pos de precisar que ocurre a nivel emotivo con esta respiración nueva. Esta roca cayendo y rompiéndose en muchos pedazos ahora es una rabia que deviene en ira, o este hombre arrodillándose es un terror cayendo, etc. Esta última imagen (imagen emotiva) servirá como impulso para la tercera etapa.

## **Segunda etapa: Training de relaciones**

Esta segunda etapa pretende centrar la atención del actor en la relación de su cuerpo con el entorno, además de evidenciar la influencia del propio trabajo sobre el universo (cuerpo, voz, emoción) de otro cuerpo. Para esta etapa precisamos el uso de bastones.

La actividad comienza con la formación de parejas y el trabajo de éstas con un bastón. En un principio el trabajo es más bien simple: cada uno toma un extremo del bastón y se asumen roles; uno de acción y otro de recepción. Uno de los actores propone un movimiento del bastón (un empuje, por ejemplo) y el otro sólo cede, verificando como su extremo se mueve. La idea es que después de algunos movimientos se alternen roles y así ambos actores experimenten principalmente el juego de energías implícitas en cada pequeño movimiento; ya sea empujando, tirando, levantando o girando el bastón. Para esta parte, las acciones y reacciones tienen que estar directamente relacionadas al movimiento puro del bastón.

En una siguiente fase, se cambian las parejas y el trabajo se expande. Ahora, además de proponer y recibir fuerzas sobre el bastón, es el cuerpo completo el que se involucra en cada movimiento. Entonces, el receptor no sólo verifica cómo la energía mueve su extremo del bastón, sino que también conduce esa energía y modifica el resto de su cuerpo y se traslada, o cambia de nivel, o rueda por el suelo, etc.

Importante es recalcar que los ejecutantes nunca deben perder contacto con su extremo del bastón. Lo anterior se hace relevante ya que a medida que avanza el trabajo los roles de acción y recepción se van difuminando, y el actor al tiempo que recibe un impulso y se modifica, ya está proponiendo el impulso siguiente para su compañero.

Finalmente, el trabajo se transforma en propuestas de acción reacción y vinculadas a estados emotivos. Retomando el trabajo hecho en la primera etapa, se utilizan las imágenes físico-emotivas particulares creadas en un comienzo, esta vez con los cuerpos unidos por los extremos del bastón.



Ambos actores se preparan y comienzan a proponer juegos de fuerzas y energías, accionando y cediendo, procurando pasar por las imágenes ya creadas. Aquí es cuando se hace evidente que la imagen emotiva y estructura física de uno de los actores modifica la imagen emotiva y por tanto la respuesta física del otro.

### **Tercera etapa: Trabajo de encuentro**

*1ª fase:* esquina a esquina dos personas se encuentran de espaldas: cada uno va a abrir la imagen emotiva ya descubierta en el training personal (primera etapa). A la orden de acción salen y se encuentran. En este primer encuentro buscamos mostrar nuestra imagen emotiva y a la vez percibir la imagen emotiva del otro. Es un instante de ver y dejarse ver.

*2ª fase:* encuentro-desarrollo-modificación

Cambian las parejas. Comenzamos el ejercicio igual que en la fase uno, pero esta vez buscamos conectar las dos imágenes para encontrar una tercera imagen que emerja a propósito del encuentro, una imagen entre ambos.

*3ª fase:* encuentro-desarrollo-modificación- acuerdo o desacuerdo.

Cambio de pareja. Se asumen las indicaciones de la primera y segunda fase, pero esta vez se busca un desarrollo de este encuentro hasta encontrar un desenlace. En esta fase, se suma por primera vez el sentido de narración ya que contamos una historia a propósito de este encuentro de dos personas en distintos estados emotivos.

*4ª fase:* texto en escena

En esta última etapa vemos qué pasa cuando incluimos un texto improvisado a este encuentro.

Nota: el ejercicio, en primera instancia nos permitió investigar una

metodología para trabajar con las emociones. Nos preguntamos por ese espacio tan escurridizo a la racionalidad que con el pequeño roce entre ellas desaparece, pero que en el ejercicio de la repetición se deja ver. En ningún caso este entrenamiento busca una manera de fijar las emociones o descubrir emociones puras, solo busca movilizar las emociones, activarlas y darle relación con el cuerpo, las acciones, las imágenes y la respiración.

**DURACIÓN:**

45 minutos.



## **TALLER “PUNTO DE ENCUENTRO”: INDAGACIONES SOBRE EL LUGAR DE LOS PIES**

Ignacia Uribe Guzmán

---

Este taller propone un encuentro entre los participantes teniendo como eje principal de los ejercicios el juego escénico a través del contacto con los pies. Se desarrollarán diferentes dinámicas grupales donde el sentido del tacto es crucial para despojarse de todo aquello que nos parece insano u obsceno.

Consideramos que los pies descalzos son una zona íntima de cada participante, normalmente una zona que tiende a ocultarse y a mantenerse en privado.

Durante los ejercicios que proponemos aquí intentaremos propiciar un ambiente de confianza y entrega, donde a través de masajes y dinámicas lúdicas, los pies de los participantes entrarán en contacto desprejuiciando su significado cultural y personal.

### **OBJETIVOS:**

- Identificar las particularidades de los pies de los compañeros a través de un encuentro cercano mediante el tacto.
- Vinculación del centro y los pies como principal soporte.
- Descubrimiento de una zona íntima y personal a través del erotismo.

## **ACTIVIDADES:**

### **Masaje para articular y brindar calor a los pies de los compañeros**

Los participantes de la actividad se agruparán en un círculo sentados en el suelo, descalzos. Pondrán la pierna derecha sobre el compañero(a) que tienen a su derecha, y este comenzará a masajear y calentar las diferentes articulaciones que comprenden la zona del pie y tobillo. La misma acción se repetirá hacia el lado izquierdo.

### **Encuentro con los pies de los compañeros a través del tacto**

Todos los participantes juntarán sus pies al centro del círculo y experimentarán las diferentes texturas y movimientos que componen los pies del resto.

### **Soltura y conciencia del centro**

Sin levantarse del suelo se ejecutarán movimientos de rotación del centro de gravedad rodando de un lado a otro. Soltura de las extremidades inferiores siempre desde el centro y sin ponerse de pie.

### **Trabajo de musculatura abdominal**

A través de contracciones musculares y ejercicios de abdominales, se realizará una preparación física para el siguiente ejercicio. En esta etapa recomendamos realizar series de abdominales que mantengan los pies en el aire.

### **Trabajo en parejas sobre los impulsos desde los pies**

Agrupados en parejas, los participantes indagarán en las posibilidades de interacción a través del movimiento de los pies. En contacto o a distancia, se realizará una investigación libre de los pies como motor de diferentes impulsos y diálogos.

## **Exploración personal**

Después de haber compartido el espacio íntimo de los pies, realizaremos un trabajo más introspectivo y personal de lo que significó sentir el contacto de los pies de otras personas y la manera de traducir nuestra experiencia creando una secuencia de movimientos personales.

### **MATERIALES:**

- Sala de Clases
- Equipo de música

### **EVALUACIÓN:**

Conversación y análisis de la experiencia.



## **LABORATORIO INTUICIÓN, SENSACIÓN E IMAGEN**

Cristián Hormazábal

---

El taller de carácter práctico propone acercar al intérprete a una experiencia que permita la indagación sobre el vínculo sensación-imagen en torno a premisas relacionadas con los estados de los cuatro elementos: aire, agua, fuego y tierra. Luego de instaurar las premisas corporalmente, se sumará el sonido en pos de sumar más recursos para la exploración.

### **OBJETIVOS:**

- Ejercitar lúdicamente el desenvolverse sin prejuicios ante premisas abstractas.
- Indagar sobre la conexión entre la sensación, percepción e imagen y como éstas se mantienen o se agotan en el tiempo.
- Entrenar el diálogo en dúos y en grupo ante un estímulo sonoro y su traspaso al movimiento.



### **ACTIVIDADES:**

- Calentamiento inicial colectivo usando balanza espacial.
- Integración de una batería progresiva de premisas asociadas a los cuatro elementos. Énfasis en los estados del agua.
- Incorporación del sonido a las propuestas. Individual y dúos.
- Ejercicio colectivo del átomo: Un actor suena, los otros reaccionan dialogando.

### **MATERIALES:**

- Ropa cómoda para el movimiento.
- Radio para estímulos musicales.

### **EVALUACIÓN:**

Devolución y comentarios de las experiencias vividas durante el taller. Posibles conexiones con la investigación y laboratorios de otros participantes.

### **FECHA DE EJECUCIÓN:**

30 de mayo de 2017

### **LUGAR:**

Sala Enrique Noisvander /  
Departamento de Teatro Universidad de Chile

## **TALLER “TARDE DE CONCURSOS”**

Daniela Castillo y Paulina Giglio

---

El laboratorio consiste en la realización de tres actividades cuyo hilo conductor es la propuesta de escenarios cambiantes a los que los participantes deben adaptarse, reaccionar y jugar bajo presión.

En la primera actividad, llamada Gato 3D, los participantes jugarán al tradicional juego de mesa “El Gato” utilizando el piso de la sala como tablero. Sin ponerse de acuerdo previamente, cada uno formará la figura (círculo o cruz) con su cuerpo en el piso. Sin detenerse, realizarán la siguiente jugada.

La segunda actividad consiste en realizar un memorice grupal. El primer participante propone un movimiento y una casilla del tablero, el siguiente repite el primer movimiento y suma otro, en una casilla diferente. Así, se irá formando una secuencia de movimientos en el espacio que irá aumentando su complejidad.

La tercera actividad se trata de resolver un acertijo lógico con la única restricción de no usar palabras para comunicarse.

### **OBJETIVOS:**

– Activar la capacidad de respuesta inmediata. Acción-Reacción.

— Desarrollar la habilidad adaptativa de los participantes, frente a un escenario cambiante.

— Observar la relación entre razón e intuición, advirtiendo si en la resolución de un ejercicio lógico se cuelean emociones y acciones intuitivas.

### **ACTIVIDADES:**

Gato 3D: el piso estará demarcado con la figura del gato y los participantes deberán jugar poniéndose en círculo o cruz según corresponda. Apenas termina de ubicarse un compañero, el otro comienza a moverse para la siguiente jugada.

Memorice corporal: usando los mismos casilleros del gato, cada participante deberá proponer un movimiento y una casilla determinada sumándose a las anteriormente propuestas. Se irán retirando las referencias espaciales y realizando la secuencia en parejas, tríos y el grupo completo.

En equipos y contra el tiempo. Resolución de un acertijo mediante la lógica, con obstrucciones ej: no poder habar. El equipo ganador explicará cómo resolvió el acertijo.

### **MATERIALES:**

Ropa cómoda, masking tape, pizarra, plumones y copias del acertijo.

### **EVALUACIÓN:**

Comentarios posteriores a la realización del laboratorio. El grupo tendrá 15 minutos para compartir apreciaciones personales sobre el trabajo realizado.

### **FECHA:**

8 de junio de 2017

## **LABORATORIO TALLER “SIN UN SENTIDO”**

Igor Pacheco Blanco

---

Actividad exploratoria a partir de la restricción del sentido visual para enfrentar problemas de índole sensitiva basándose en la intuición y la apertura de los otros sentidos disponibles como son el olfato, el tacto, el oído y en menor medida el gusto.

La actividad se llevará a efecto de manera progresiva en base a ejercicios que faciliten el grado de confianza de los participantes para enfrentar problemas y desafíos sin contar con el sentido de la visión.

### **OBJETIVOS:**

- Identificar parte de los mecanismos intuitivos que permiten tomar decisiones cuyo propósito es resolver los problemas contenidos en las tareas a realizar.
- Estimular la utilización de imágenes asociadas a las acciones corporales que se deriven de las tareas propuestas.

**CONTENIDOS:**

- Caldeamiento, facilitación de confianza.
- Apropiación de una actitud favorable al desafío de actuar sin ver.
- Uso de las imágenes mentales.
- Partituras corporales.

**ACTIVIDADES:**

- Masajes.
- Círculo del ciego.
- Los Asesinos.
- Tomadas.
- Partituras.
- Impresiones.

**MATERIALES:**

Vendas para los ojos

**FECHA:**

6 de junio del 2017

## **TALLER: RECUADRO DE VERBOS**

Bárbara Bodelón y Gustavo Deutelmoser

---

La actividad se basa fundamentalmente en la relación objeto y verbo. El participante se enfrentará a un espacio dividido en 9 cuadros, en los cuales habrá un objeto determinado junto a un papel con un verbo a ejecutar. Antes de empezar se deberá escoger uno de estos 9 cuadros y, dentro de un espacio de tiempo determinado, el ejecutante realizará una improvisación tanto corporal como vocal (sin el uso de la palabra), usando el verbo y el objeto como material primario. Cabe decir que el ejercicio debe ser realizado con un mínimo de 2 y un máximo de 10 participantes simultáneamente, ya que siempre debe haber un observador aparte del guía de la actividad con tal que además de experimentar el ejercicio, pueda mirar la experiencia del otro.

### **OBJETIVOS:**

- Observar y experimentar como la intuición influye y permea el ejercicio, tanto personalmente como en el otro
- Acercar al participante a una experiencia intuitiva
- Desarrollar una instancia de laboratorio donde la intuición pueda ser puesta en servicio de un ejercicio pre expresivo

### **ACTIVIDADES:**

- Training de preparación, construido en base a ejercicios de relajación activa del cuerpo, los cuales pueden ser masajes o ejercicios de bajo esfuerzo corporal
- Presentación del ejercicio principal tomando en cuenta todo lo ya mencionado en el ítem de la descripción
- Análisis y comentarios.

### **MATERIALES:**

- Nueve objetos a libre elección, tomando siempre como premisa su capacidad de general estímulos.
- Nueve trozos de papel
- Masking tape

### **ANÁLISIS Y REFLEXIÓN:**

Como ya hemos desarrollado, la intuición es una pulsión interna que no se da por sí sola, sino que en una respuesta a algún estímulo o circunstancia que catalice su funcionamiento. Es por esto por lo que se decidió instalar una instancia donde podamos observar y experimentar una constante en lo que se refiere a decisiones intuitivas, algo cercano a un estado. A raíz de esta decisión es que pensamos en un estímulo y un verbo, el primero para generar un contexto a la improvisación y el segundo para entregar un imaginario que respondiera y se relacionara con ese contexto, es decir, si el verbo es “cortar” y el objeto es una botella, el participante comprenderá que debe relacionar su

cuerpo y su voz con la botella en el contexto que sea propuesto por su interpretación del verbo cortar.

Al momento de observar el ejercicio se percibió que la interpretación del verbo diferencia enormemente las improvisaciones de los participantes, ya que dicha interpretación corresponde tanto a una acepción de la palabra como a una experiencia previa, es decir, mientras un ejecutante entiende el cortar como la acción de separar una cosa de otra, otro puede entenderla como la acción de detener el paso o movimiento de un objeto. Aunque la palabra sea la misma su campo semántico a nivel corporal se diferencia notoriamente entre persona y persona debido a la obvia diferencia de las experiencias de los ejecutantes.

Por otro lado, también se observó una necesidad que no estaba prevista cuando se planeó el ejercicio. En un momento dado los participantes comenzaron a entrelazar diálogos corporales y vocales desde su verbo a través del contacto físico, miradas, proximidades, sonidos entre otras cosas, ampliando así las acepciones semánticas. A raíz de esto es que se discutió en las necesidades de presentación y representación del ejercicio y cómo éste es aplicado desde la intuición. Dicho de otra forma, se cuestionó y reflexionó en torno a la capacidad de la intuición de generar instancias creativas y cómo estas instancias se vuelven una necesidad entre los participantes independientemente de sus intenciones preconcebidas. Cómo una mirada puede dar rienda a suelta a espacios de interacción y cómo ésta es dada por medio de decisiones intuitivas.





## **TALLER "EL ENCUENTRO CON LA ESCENA A PARTIR DE LA INTUICIÓN"**

Daniela Castillo y Gonzalo Ramos

---

El taller consiste en desarrollar un trabajo que acerque al actor desde el cuerpo, la voz y la memoria, al concepto de la intuición. El actor viajará por un circuito espacial atravesando distintas perspectivas de observación, poniendo en práctica el principio de intuición en la escena. El espacio está dividido en 4 "estaciones" que componen un circuito:

- 1) Espectadores
- 2) Escenario
- 3) Lejanía periférica
- 4) Altura

El trabajo se desarrollará en este circuito, pasando el actor de un lugar a otro, experimentando diversas perspectivas escénicas. Entre ellas una de las que le dará más énfasis será al escenario.

### **OBJETIVOS:**

- Desarrollar una experiencia presente con la intuición
- Activar la intuición en el actor

— Desarrollar una improvisación con la finalidad de poner en cuerpo el concepto de intuición y presente (dejar que suceda la inspiración, la creación y la representación)

### **ACTIVIDADES:**

— Masaje

— Trabajo de respiración, sonido y canto. Se elige una canción individual para trabajar.

— *Acercamiento corporal al circuito.* El actor recorre las distintas estaciones, explorando sus diferentes posibilidades de habitarlas, sin olvidar la canción elegida.

— *Nivel 1: canción en el escenario.* El actor se enfrenta al escenario con la canción ya elegida y la interpreta. Todos pasan y observan desde las distintas perspectivas.

*Nivel 2: improvisación en el escenario.* A partir de las imágenes despertadas con la canción, el actor se entrega al ejercicio de improvisar en el escenario dejando que suceda y se desarrolle su propio cosmos. Todos pasan y observan desde las distintas perspectivas.

### **MATERIALES:**

Ropa cómoda, masking tape, un foco cenital, sillas, escalera alta, altillo de la sala. Sala grande (Sala Agustín Siré).

### **EVALUACIÓN:**

Conversación final. Escrito personal de la experiencia.







ISBN: 978-956-402-191-1



9 789564 021911



FACULTAD DE ARTES  
UNIVERSIDAD DE CHILE

DE TU CH

DEPARTAMENTO  
DE TEATRO  
FACULTAD DE ARTES  
UNIVERSIDAD DE CHILE