

MUJER FRENTE AL ESPEJO. UN PROYECTO ÍNTIMO DE PRÁCTICA COMO INVESTIGACIÓN

Woman in front of the mirror. An intimate project of practice as research

Sol Garre Rubio¹

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid
sol.garrerubio@educa.madrid.org

RESUMEN

Das Letzte es una pieza de minuto y medio de video-danza basado en un poema de Else Lasker-Schüler. La danza y el movimiento de la actriz-bailarina dio origen a *Mujer frente al espejo*. Este vídeo servirá para introducir la práctica-como-investigación en interpretación en arte dramático que presento en este artículo. El planteamiento marco es “Un cierto sentido de la realidad”, un proyecto de investigación sobre la percepción y los procesos creativos que regulan el comportamiento y actitud del actor y actriz en su comunicación con el espectador. *Mujer frente al espejo* es una performance-conferencia que explora con el público la calidad de nuestra atención y la disponibilidad necesarias para compartir nuestras experiencias y sensibilidad como seres humanos. Mediante la práctica escénica se debate sobre el significado del “amor en nuestra profesión”, tal y como Michael Chejov definió y relacionó con los procesos psicofísicos que sustentan la presencia y la imaginación en el escenario. Este artículo, en concreto, discute el papel que esta facultad humana juega en la apertura de conciencia y la disponibilidad necesaria para hacer partícipe al artista de su proceso creativo.

PALABRAS CLAVE: PRÁCTICA COMO INVESTIGACIÓN; INVESTIGACIÓN Y PRÁCTICA CREATIVA; INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA; LA PERCEPCIÓN DEL ACTOR; MICHAEL CHEKHOV; AMOR EN NUESTRA PROFESIÓN;

¹ Comenzó su formación como actriz en España y en la técnica de actuación de Michael Chekhov en 1995. Es profesora titular en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid en el área de Interpretación en Teatro Físico. Su investigación “Hacia un cuerpo poético: Michael Chejov y el paradigma psicofisiológico de la actuación” recibió una Master reconocido con distinción por la Universidad de Exeter (Reino Unido) en 2001. Su tesis de doctorado: “Cambiano los paradigmas de actuación en la práctica de la interpretación gestual. La integración del entrenamiento psicofísico con las técnicas de interpretación de Michael Chejov en el contexto de la formación de actores profesionales en España” supuso una exploración de Práctica-como-Investigación en el sistema y técnicas de la imaginación actoral de Chejov en el contexto de la formación de actores profesionales en España y de los nuevos paradigmas de teatro y actuación.

ABSTRACT

Das Letzte is one and a half minute dance video based on a poem by Else Lasker-Schüler. The dance and movement of the actress-dancer created *Woman in front of the mirror*. This short video serves to introduce the practice-as-research concerning theatre acting in this paper. This piece is part of a bigger research project entitled "A certain sense of reality"; an inquiry on perception and creative processes that regulate the behavior and attitude of the actor and actress in their communication with the spectator. *Woman in front of the mirror* is a performative conference that explores with the audience the quality of our attention and the necessary availability to share our experiences and sensitivity as human beings with others. Stage practice serves as research, with which to explore the idea of "love in our profession", as defined by Michael Chejov in 1955 and related to the psychophysical processes that sustain the presence and imagination of an actor on stage. This paper discusses the role that this human faculty plays in the open awareness and availability the performer needs in order to involve the artist who she is in her creative process.

KEYWORDS: PRACTICE AS RESEARCH; RESEARCH AND CREATIVE PRACTICE; ARTISTIC RESEARCH; THE PERCEPTION OF THE ACTOR; MICHAEL CHEKHOV; LOVE IN OUR PROFESSION;

Fecha de recepción del artículo: 7/09/2019

Fecha de Aceptación: 01/11/2019

Citar artículo: GARRE RUBIO, S. (2019). Mujer frente al espejo. Un proyecto íntimo de práctica como investigación. e-CO. *Revista Digital de Educación y Formación del profesorado*. nº Extraordinario: Jornadas de Investigación para las Enseñanzas Artísticas Superiores, CEP de Córdoba.

Preámbulo. "El amor en nuestra profesión"

Si la vida solo es una lucha por la supervivencia, ¿por qué los seres humanos hacemos poesía? ¿Por qué componemos música? ¿Sinfonías maravillosas? ¿Por qué pintamos cuadros? ¿Construimos catedrales? ¿Esculturas maravillosas? Hacemos esto porque somos humanos, precisamente porque no es necesario es tan importante. Porque el ser humano hace ya siglos que salió del ámbito de la necesidad y entró en el ámbito de la libertad. Lo hacemos porque somos libres y creadores. Y lo hacemos por amor, porque algo que llevamos dentro lo queremos compartir y esto es para mí la dignidad humana: la capacidad de la libertad, del amor y de la creatividad. Y esto que

hemos sido capaces de hacerlo en la vida del arte no lo hemos hecho en la vida social y económica.² Joan Antoni Melé, 2017

Michael Chejov (1891-1955) fue un actor, director y sobre todo pionero en el estudio del oficio y arte del actor. Desarrolló su trabajo durante la primera mitad del siglo XX, vivió dos guerras mundiales. Proponía supeditar el trabajo del actor a su imaginación y invitaba al actor a tenerla más presente en su oficio y observar de cerca la vinculación con su movimiento; es decir, a estudiar cómo el movimiento despertaba su imaginación de actor y viceversa. Su propuesta fue, y sigue siendo, pionera principalmente por dos razones. La primera, porque abre la posibilidad de ir más allá del paradigma psicológico de actuar que se estableció fundamentalmente en las primeras décadas del siglo XX. La segunda, porque su enfoque nos invita abiertamente a observar la interpretación del actor a través de un prisma fenomenológico, que analiza la creación artística según se está haciendo, sin depender de un resultado determinado para su análisis. La fenomenología estudia o cuestiona la experiencia, no busca verdades ni describir el mundo en qué vivimos, sino cómo este mundo se hace presente en nuestra experiencia, percepción y conciencia.

Chejov proporciona un discurso y herramientas concretas válidas para acceder al proceso creativo y hacer en la actuación, es decir, para acceder a su propia técnica más que a “la técnica” de la actuación. Parte del convencimiento de que

² “La dignidad humana, fundamento de una nueva economía”. *Sustainable Brands. Redefiniendo las Bases para una Nueva Convivencia*. Buenos Aires, 2017. [En línea] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=1G2knMO9P_w [14/01/19] Joan Antoni Melé es Subdirector General de Triodos Bank, desde sus inicios hasta 2014, implicado en la promoción de la banca ética y a la cooperación al desarrollo en proyectos de Latinoamérica.

el actor es tanto un artista individual como un investigador de su propio arte, es decir, de su propia interpretación, y crea todo un sistema en respuesta a su profundo interés por entender y encontrar acceso a los terrenos intangibles de la expresión y comunicación humanas:

Cuando trato de imaginar lo que el teatro puede ser y será en el futuro (y no hablo en un sentido místico ni religioso en este momento), pienso en un oficio puramente espiritual en la que el espíritu del ser humano será redescubierto por los artistas. Los artistas y actores escribiremos la psicología del ser humano. El espíritu será estudiado en su concreción. No estudiará el espíritu “en general”, sino como una herramienta concreta, o un medio, que tendremos que gestionar con la misma facilidad que gestionamos cualquier otro medio. El actor debe saber qué es y cómo apropiarse y hacer uso de él. Y así sucederá al espíritu, y volverá a ser una cosa muy honorable cuando entendamos cómo manejarlo y comprendamos cuán concreto y objetivo puede ser para nosotros. Se volverá mucho más expresivo para nuestro prójimo. Creo en el teatro espiritual, en el sentido de la investigación concreta en el espíritu del ser humano, pero esta investigación debe ser realizada por artistas y actores, no por los científicos.³ (1992a, 141)

La visión de espiritualidad en Chejov y su idea de amor, a la que se refirió en sus últimas lecciones como “Love in our profession” (1992b, tape 3), son a un mismo tiempo consideraciones humanistas y un enfoque pragmático para el actor, el desarrollo de su arte y técnica. El amor implica responsabilidad, generosidad y compasión, y tiene su propio significado o gesto psicofísico interno de apertura,

³ “When I try to imagine what the theatre can be and will be in the future (I speak neither in the mystical or religious sense at the moment), it will be a purely spiritual business in which the spirit of the human being will be rediscovered by artists. We artists and actors will write the psychology of a human being. The spirit will be concretely studied. It will be no a spirit “in general”, but it will be a concrete tool, or means, which we will have to manage just as easily as any other means. The actor must know what it is, and how to take it and use it. This will happen to the spirit, and it will become again a very honorable thing when we know how to manage it, and understand how concrete and objective it can be for us. It can be much more expressive to our fellow man. I believe in the spiritual theatre, in the sense of concrete investigation of the spirit of the human being, but the investigation must be done by artists and actors, but no by scientists”. Todas las traducciones en este artículo son propias.

entrega, capitulación y cuidado. Todas ellas son cualidades que imaginaba para los futuros artistas del teatro. Muy significativa es su atención al hecho de que en ningún momento él asume que el actor “deba” amar su profesión, sino que lo asume como algo intrínseco a esta profesión. El actor, sólo por serlo, ya ama o lleva consigo esta capacidad de amar: “La cuestión es hasta dónde es consciente de que en su interior ese amor trabaja constantemente” (*Ibid.*).

Chejov muestra un gran cuidado a la hora de definir lo que quiere decir con amor en nuestra profesión y distinguirlo de aquello a lo que no se refiere y que puede llevar a confusión. Las convenciones sociales y manifestaciones del amor romántico o sensacionalismo adolescente no tienen nada que ver con la cualidad que observa en la persona que ama. También se aleja en su búsqueda de una definición del amor erótico, tanto como de la dimensión religiosa y ascética del amor. Explica también que no debe identificarse con aquél que sentimos por los miembros de nuestra familia o amigos cercanos. Este es un amor paterno-filial que mal entendido puede llegar a ser sospechosamente egoísta. Aquí el amor significa amar lo que vemos de nosotros mismos en el otro, “mi” padre, “mi” hermana, “mi” amigo... Tampoco es un amor por la humanidad en general, demasiado abstracto y difícil de comprender y de acercar a nuestra experiencia personal y trabajo actoral. Chejov piensa en el amor humano como aquel sentimiento que se manifiesta entre las personas, sólo por ser seres humanos y pertenecer a un mismo colectivo. Habla del amor como una acción, fundamentalmente cualitativa, por la cual descubrimos lo común en el otro, entre nosotros, de tener una misma naturaleza. Entonces, amamos a cada ser humano por lo que es: otro ser humano, con sus defectos y virtudes particulares. Es algo

que hacemos sin necesidad de obtener un beneficio a cambio. Sin su sustento, el profundo sentimiento de la compasión que hay en nuestra naturaleza no perdura.

El actor transfiere esta idea de amor en los sentimientos básicos de cuidado, respeto y admiración por su trabajo; en la relación fundamental que mantiene con el otro y dentro de uno mismo cuando se enfrenta a una nueva creación; en el personaje encarnado, la partitura, coreografía o material que tiene entre manos y que desea interpretar, crear cada vez, como si fuera la primera; en una relación de óptima y sana dependencia entre su ser-en-la-vida y el ser-en-el-escenario y, por último, el amor que también confiesa ante el público, en su apertura, entrega y cordial recibimiento cuando se sube a un escenario a dar lo mejor de sí.

Este artículo se inspira en estas provocativas sugerencias sobre el papel del amor en el desarrollo de la creatividad y en la relación entre el cuerpo y la imaginación del artista del siglo XXI. Revisa la mediación del amor en *Mujer frente al espejo*, una performance que surge como proceso de práctica-como-investigación, e indaga en la experiencia de una actriz-bailarina y su íntimo sentido de la realidad hoy, un sentir con y por el que vive y actúa. El proceso de creación de esta performance recuerda aquella del grabado; la imagen final aparece después de aplicar varias técnicas de impresión o capas de investigación y práctica. A través de estas distintas capas que han ido fomentando la creatividad de la pieza iré vinculando la teoría y praxis del amor

de Michael Chejov en la actuación y en la disposición del artista. En este sentido, uno de los propósitos de *Mujer frente al espejo* y de este artículo, además de servir como ejemplo de práctica-como-investigación, se podría interpretar como el estudio e intento de expresar cómo incorporar el amor en nuestra vida y profesión de una manera más plena, consciente y, sobre todo, práctica.

La academia existe por y para la preservación y la precisión. Valora el discurso, la reflexión, la objetividad y complejidad hasta el punto de comunicarse en un lenguaje que excluye al lector lego. El teatro está empeñado en comunicar tan visceral y accesiblemente como sea posible, incluso si para ello pasa por alto detalles sobre los hechos y hace declaraciones impresionistas y subjetivas más que enunciaciones que luego precisa científicamente. La academia no permite la licencia poética. El teatro la explora. Anne Furse (2002, 65)

La práctica-como-investigación (PaR) en interpretación en Arte Dramático

La investigación académica y la práctica artística han estado interactuando formalmente desde finales del siglo XX, reclamando el nacimiento de un enfoque completamente nuevo de conocimiento que utiliza los procesos creativos y ejecución artística como métodos de investigación. Desde su nacimiento, *Practice as Research* (PaR) o práctica-como-investigación se ha caracterizado por la diversidad y multiplicidad de sus estudios, tanto en cuanto a los profesionales implicados como en las perspectivas que utiliza, sin embargo y a pesar de su heterogeneidad, el término ha sido capaz de introducir cierta orientación en un “campo” de investigación cuyo alcance y coherencia está más allá de los estudios que lo representan. En los primeros intentos en articular de esta línea investigadora se encuentra el modelo de Robin Nelson. En 2006

publica “Práctica-como-investigación y el problema del conocimiento”, en el que asienta con esta cita del filósofo británico David Pears este nuevo campo de conocimiento e investigación (PaR):

Yo sé cómo montar en bici, pero no puedo decir como mantengo el equilibrio porque no tengo un método. Puedo saber que ciertos músculos están implicados, pero el conocimiento fáctico vendrá después, si llega, y difícilmente podrá usarse para la instrucción. (2006, 107)

En el teatro a este tipo de conocimiento se reconoce como el “conocimiento tácito”, término introducido en 1983 por Michael Polanyi y utilizado por Eugenio Barba para referirse a lo que Stanislavski había identificado como la segunda naturaleza del actor. Por ese conocimiento tácito, el ser humano es capaz de reconocer y evaluar con inmediatez el entorno a través de la interacción con él, y resultado de esa inmediatez está su incompatibilidad con la descripción objetiva y transferible por medio de datos o hechos. Para desarrollar este conocimiento tácito, se emprende un proceso que confunde la racionalidad, al menos en lo que se entiende como racionalidad técnica, y señala la capacidad de distinguir entre las sensaciones de hacer algo “bien” o “mal” a través del instrumento o utensilio que se utiliza (Schön, 1987, 23). El proceso de aprendizaje depende de la capacidad de discernir y corregir los propios errores según las sensaciones sensoriales y motoras de lo “correcto” y lo “incorrecto”.

El crecimiento y desarrollo de PaR, el estudio de sus diferentes contextos, métodos y resultados, formas de presentación y documentación se analiza en varias compilaciones: Barret y Bolt 2007; Cahnmann-Taylor y Siegesmund 2008;

Smith y Dean 2009; Allegue, Jones, Kershaw y Piccini 2009; y Freeman 2010. Quizás sea demasiado pronto para encontrar respuestas definitivas, modelos o métodos estandarizados, y temas, líneas de acción o investigación definidas. Las hipótesis de quienes realizan este tipo de investigaciones y de quienes teorizan al respecto tienen diferentes alcances e implicaciones tanto para la práctica como para la investigación, a veces con un beneficio positivo y enriquecimiento de ambas áreas, otras veces apuntando a las limitaciones y paradojas inherentes en cada una de ellas, y en ambas juntas. En la siguiente reflexión de Donald Schön encuentro un ávido reflejo de esta paradoja en el campo de la pedagogía y la enseñanza del arte:

Los profesionales se han visto perturbados al encontrarse con que no pueden dar cuenta de procesos que han llegado a ser clave en su competencia profesional. Es difícil para ellos imaginar cómo describir y enseñar el dar sentido a la incertidumbre, el ejercer de una manera artística, el encontrar los problemas, o elegir entre paradigmas profesionales encontrados, cuando esos procesos aparecen como algo misterioso a la luz del conocimiento predominante de la práctica profesional.⁴ (1995, 19)

El núcleo duro de la práctica-como-investigación parece ser una cuestión de instar en cada ocasión a los factores epistemológicos y ontológicos cruciales que configuran esa investigación o práctica. La racionalidad técnica derivada del paradigma positivista del conocimiento científico que considera la práctica como resolución de problemas, encontrar la mejor manera de resolver problemas

⁴ "Professionals have been disturbed to find that they cannot account for processes they have come to see as central to professional competence. It is difficult for them to imagine how to describe and teach what might be meant by making sense of uncertainty, performing artistically, setting problems, and choosing among competing professional paradigms, when these processes seem mysterious in the light of the prevailing model of professional knowledge."

específicos, ya no es una posición fácil de mantener, especialmente en este contexto. Por el contrario, el reto está en contar con la práctica al establecer y definir el problema en cuestión y qué papel juega el profesional en la búsqueda de su solución. Schön nos invita a descubrir un proceso en el que, de forma interactiva, nombramos las cosas a las que vamos a dirigir nuestra atención y enmarcamos el contexto en el que las vamos a resolver o mejorar (1995, 40). Es decir, el problema, si es que todavía se puede llamar así, se convierte en una cuestión ontológica, una forma de construir el mundo al tiempo que lo estudia. La experiencia mutable y personal del profesional deja de estar en un segundo plano y aparece como una realidad que opera más allá de dogmas, teorías o prácticas inamovibles. Ahondar en estas cuestiones del ser y el saber es necesario para legitimar entonces a este nuevo campo y capacitarlo para, como dice Kershaw, “desencadenar desafíos fundamentales y radicales a paradigmas bien establecidos de creación de conocimiento, dentro de la academia y más allá” (2009, 2).

En investigación científica, se podría establecer cierto paralelismo con el surgimiento de la investigación traslacional (*transational research*). Esta nace de la necesidad de acercar la investigación básica a la clínica, entre otras razones, por el escaso impacto que la investigación básica estaba teniendo en la práctica clínica. La investigación traslacional, que viene de trasladar, transferir, relacionar, no se reconoce a sí misma como investigación aplicada, multidisciplinar ni combinada. La investigación aplicada está sujeta a iniciativas industriales, su naturaleza es funcional y comercial, y no siempre se vincula con

lo clínico. La investigación traslacional es una investigación básica clínica preliminar, que ocurre en las primeras etapas del desarrollo de un medicamento y antecede a los ensayos clínicos a gran escala. Se dirige fundamentalmente a amortizar el esfuerzo económico y médico de la investigación básica. Trasladar conocimientos de un campo a otro “exige una incesante interacción, un deliberado intercambio de recursos y conocimientos, cuya finalidad es conseguir que los descubrimientos de las ciencias básicas redunden en beneficio de los pacientes”.⁵

En investigación y creación escénica, encuentro la propuesta más radical de cambio de paradigma en lo que Brad Haseman ha descrito como “investigación performativa” (2006). Haseman argumenta que las “formas desordenadas” de investigación y los distintos métodos que se han convertido en parte de las investigaciones de la práctica escénica no son más que desafíos para el significado, la retórica y las convenciones de la investigación. Ni los números simbólicos en las fórmulas de la investigación científica, ni el texto discursivo que en investigación social construyen las palabras, sirven para presentar el proceso investigativo, sino la expresión en sí misma de la actuación en escena constituye tanto su forma de presentación como su principal actividad de investigación. En la investigación performativa no hay afirmaciones de verdad, sino indicaciones para el diálogo. Con investigación performativa, Haseman defiende una epistemología interpretativa “donde el conocedor y lo conocido interactúan, dan

⁵ [En línea] Disponible en: <https://www.gestion-sanitaria.com/investigacion-traslacional-definicion-objetivos.html>

forma e interpretan al otro”. Esto permitiría al artista reclamar los “resultados materiales de la práctica como representaciones muy importantes de los resultados de la investigación por derecho propio” (104). En consecuencia, el significado y el valor de la práctica resultante dentro del discurso académico hace que la exégesis o la escritura de la práctica creativa sea redundante o extremadamente contradictoria.

Los académicos adoptan diferentes perspectivas sobre este tema y responden singularmente a esta cuestión de redundancia, aun así, las argumentaciones que se discuten en cada caso de alguna manera deberían tenerse en cuenta al establecer su campo (la práctica), los métodos de investigación (lo artístico) y analizar las particularidades de las propias reflexiones (la experiencia). Un enfoque bastante ecuánime al respecto sería el de Barbara Bolt cuando sugiere que la tarea de la exégesis creativa “es extender los dominios de conocimiento existentes a través de su reflexión sobre aquellas realizaciones impactantes que ocurren durante la práctica” (en Barrett y Bolt 2010: 34); lo que destaca la necesidad de definir el papel a considerar que el investigador como sujeto juega, o no, en esta ecuación. En toda investigación artística, si el objetivo está en llegar a un acuerdo entre estos dos dominios, el arte y la investigación, para que junto den lugar a sus propias preguntas y métodos, el enfoque debería reformularse casi en todos los casos, proyectos de investigación o experiencias únicas así como el rol que cada artista e investigador/a adopta en la investigación, en su propio contexto y en la institución u organismo que representa.

Merece la pena recordar la siguiente cita para concluir esta introducción, en la que Tom Barone insta a reconsiderar lo artístico en la investigación y en la educación, tema muy pertinente para el futuro de la enseñanza artística superior:

Esta invitación representa la negativa a aspirar al adoctrinamiento, y nace de la comprensión de que, tanto artistas como investigadores basados en las artes, nunca podemos, estrictamente hablando, cambiar de opinión. Debemos creer que son las personas, dentro del diálogo genuino, las que cambian de opinión. Entonces, mejor movernos *artísticamente* hacia el convencimiento interrogando colaborativamente lo rancio, cansado y dado por sentado de la escena educativa.⁶ (2008, 44, su cursiva).

“Un cierto sentido de la realidad”, un contexto de investigación y creación artística para *Mujer frente al espejo*.

“Un cierto sentido de la realidad” es un proyecto de práctica-como-investigación (PaR) en el ámbito de la actuación que comenzó en diciembre de 2016. Surgió en Vértico, una plataforma para la práctica e investigación del entrenamiento psicofísico actoral en la Comunidad de Madrid, Vértico nació gracias a Espacio en Blanco, un espacio altruista que abría sus puertas en Lavapiés, en el centro de Madrid, en el año 2010, permitiendo a proyectos incipientes de interés social y artístico, con muy poca (si alguna) rentabilidad económica, pero madurez e ilusión en su diseño, acceder a espacios por poco o prácticamente ningún dinero. La moneda de cambio, el trueque de clases y formación. Vértico recibió el apoyo

⁶ “This invitation represents a refusal to reach toward indoctrination, and is born of an understanding that as artists and arts-based researchers we can never, strictly speaking, change minds. We must believe that people, within genuine dialogue, change their own minds. So instead we move to *artfully* coax them into collaborative interrogations of stale, tired, taken-for-granted facets of the educational scene.” (Barone, in Cahnmann-Taylor and Siegesmund 2008: 44. His italics.)

moral y personal necesario para avanzar en sus primeros años, algo que no era fácil plantear en las instituciones oficiales. Era el año 2011. Los indignados habían ocupado meses antes la puerta del sol. Muchas preguntas estaban en los jóvenes y los no tan jóvenes que presenciábamos estos hechos.

“Un cierto sentido de realidad” plantea una línea de investigación con la que explorar el papel de la percepción en los procesos creativos que regulan el comportamiento del actor en el escenario y su interacción con el espectador. Su hipótesis defiende que comprender cómo somos capaces de comunicarnos como seres humanos, es decir, cómo ayudamos al otro a sentir nuestra realidad, afecta nuestra apreciación última del teatro y, por tanto, el disfrute de sus estrategias de puesta en escena e interpretación, además de proporcionarnos nuevas formas de entender la fraternidad y las relaciones humanas.

Esta investigación y práctica responde a una profunda convicción (o más bien inquietud) de que un ajuste social no puede ser posible sin contemplar el desarrollo creativo de los individuos que componen esa sociedad. Esto significa reflexionar, quizás en ciertas sociedades cuidadosamente, sobre las oportunidades que sus manifestaciones culturales y educativas ofrecen al público en general de comprender y apreciar las artes y su incuestionable potencial para generar empatía, apertura y curiosidad en las personas acerca de sí mismas y del mundo. No parece ser suficiente, para sostener algún tipo de efecto beneficioso e influencia a largo plazo, la discusión que sobre el trabajo se hace en el reducido ámbito de las clases, organizaciones, compañías de teatro

o laboratorios con pequeños grupos de estudiantes o actores. Quizás sea necesario promover el conocimiento-en-la-práctica más allá y, por tanto, comunicar el disfrute de la experiencia artística a aquellos que participan e interactúan en ella. Les guste o no, sean más o menos conscientes de ello, los artistas parecen tener hoy la responsabilidad de facilitar una conciencia informada al espectador y reforzar de su experiencia artística. También comparten cierta responsabilidad a la hora de desarrollar un sentido individual de su integridad humana. Descubrir la capacidad de habitar el mundo no solo de una manera física o psicológica, sino también, y sin duda, de una manera poética, creativa y personal, se ha convertido en una necesidad fundamental en esta nueva era de imparable desarrollo tecnológico, cuyas predisposiciones hacia el individualismo y la enajenación, el olvido del cuerpo y de la interacción con el medio, son más que preocupantes. En esto mucho puede decir el evento escénico y la experiencia sensorial que promueve y eleva.

“Un cierto sentido de realidad” proyecta siete performances independientes, cada una de las cuales reflejaría y representaría diferentes estéticas teatrales y poéticas en las que cada actor, bailarín o artista puede exponerse creativamente a la mirada del otro. Cada cuadro se completa con la mirada del espectador y a través de una serie de conversaciones con los espectadores donde reflexionan sobre qué y cómo han percibido, trabajando con los actores desde la perspectiva del que da una conferencia más que una interpretación a la audiencia.

Mujer frente al espejo

Mujer frente al espejo es la primera de estas siete performances proyectadas, que exponen uno de los posibles sentidos que tenemos de observar la realidad. Siete artistas comenzaron este proyecto en 2016⁷. Durante 2017 y 2018 definió junto Ada Fernández Romualde, una de ellos, el primer cuadro, podríamos decir, *Mujer frente al espejo*. Creamos esta pieza para dar forma a una conferencia-performance que, al mismo tiempo, nos permitiera aunar nuestras dos motivaciones principales, la actuación y la investigación. Sabíamos que debía durar 55 minutos, y que su objetivo era el de explorar, a veces confrontar, nuestros sentidos, presencia e identidad e investigar el papel que todo esto jugaba en nuestra construcción de la realidad. La pieza resultó ser una exploración y un reconocimiento del papel activo de nuestra percepción(es) e imaginación(es) en la posición desde dónde miramos (se mira) la realidad de una mujer. Primeramente, abordamos la pregunta de cómo una actriz accede a su imaginación para inspirarse, es decir, cómo hace para llegar al estado creativo óptimo que aspira como actor, creador y artista; cuáles son los procesos que le permiten entrar en ese estado de apertura efectiva y capitulación ante sus sentimientos y sensaciones que le es tan precioso para actuar; cómo va tomando conciencia de que su percepción no es algo pasivo, sino un proceso activo, un intercambio, una acción, después de todo. Y de aquí nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Cómo hacer partícipe a la audiencia de estas cuestiones? Cómo hacerle comprender y contemplar así su propia percepción, y que no sólo

⁷ Los actores que participaron fueron: Raúl Marcos, Ada Fernández, Jorge Muriel, Ainhoa Vilar, Fernando Delgado y Alberto Amarilla. Las primeras fases de este proyecto se describen en: <https://www.youtube.com/watch?v=wAavHFAsSfc>

viniera al teatro para ser testigo de ella. ¿Habría alguna forma en la que fuera posible compartir la presencia en el escenario de tal manera que se invitara al público a tomar conciencia de su propia implicación en este proceso? El diseño de investigación y creación de *Mujer frente al espejo* apareció según íbamos explorando estas cuestiones.

Alva Noë, filósofo norteamericano de la mente y la percepción, afirma que la percepción sensorial tiene “su punto de partida en el conocimiento, en quien percibe, de la forma en que el movimiento afecta al cambio sensorial, cuando el movimiento afecta a la sensación”⁸, es decir, en el conocimiento que tenemos de nuestra experiencia sensoriomotora. El término “tácito” que había descubierto Polany permitía realizar una acción exitosa y no necesariamente describir o identificar los orígenes de ese conocimiento. En su libro *Perception in Action*, Alva Noë considera que el término “tácito” es bastante ambiguo y propone usar el de “conocimiento sensoriomotor” (2004, 119). Teniendo en cuenta el argumento de Noë, sugiero que la estructuración del conocimiento de la actuación no se logra considerando el cuerpo como el instrumento del actor (como se piensa e interpreta a menudo). Más bien sugiero que el conocimiento sensoriomotor (“tácito”) del actor o actriz es el que obtiene en relación íntima con el escenario, en sí, su instrumento (Huston 1992: 49)⁹, y que la práctica escénica (entrenamiento- aprendizaje-actuación) debería reflejar más conscientemente

⁸ “Dance As A Way Of Knowing: Interview With Alva Noë”. Professor of Philosophy at UC/Berkeley, California, 2012. [En línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FbWVERm5bsM>

⁹ “You may say the actor’s instrument is her body, but does the pianist play his fingers?”. (Puedes decir que el instrumento del actor es su cuerpo, pero ¿toca sus dedos el pianista?)

esta interacción. ¿Podría identificarse, entonces, un sentimiento de actuar bien o mal? En el acto creativo no hay objetivos claros y preestablecidos como, por ejemplo, un tanto en tenis o el equilibrio al montar en bicicleta. El artista depende esencialmente, como sugiere el psicólogo Csikszentmihalyi en un fuerte sentido de lo que pretende hacer y un conjunto de criterios internalizados o pautas internas (Csikszentmihalyi, 1990) que de alguna manera se construyen en él como persona. Es esa manera la que llama especialmente mi atención en esta investigación.

“¿Quién es el responsable de la construcción que te ha ido produciendo esa manera de ver tan tuya? ¿Pedro? Vale, ese no. ¿Marta? Está. ¿Cristina? No.” Rafael Lamata, 2010.¹⁰

Este breve poema aparece en *Mujer frente al espejo*. En esta conferencia-performance la exploración de los procesos sensoriomotores que regulan el comportamiento escénico de la actriz y bailarina revela impresiones íntimas que causan ciertas situaciones familiares en su (nuestro) entorno. Pensamos en situaciones que causaban un efecto en nuestra creatividad y potencial, y descubrimos, al mismo tiempo, que si bien no nos definían del todo como individuos, sí como mujeres. Un primer interés en la “técnica” de la actuación y en la percepción llevó a otras preguntas de carácter feminista, ineludibles en la composición final a la que estábamos llegando. La pieza no se establece desde una perspectiva de género o de una teoría feminista concreta, tampoco busca generar un discurso de tal naturaleza, aunque sí algunos estudios llegaron a inspirar y formar parte en la construcción de final. *Mujer frente al espejo* presenta

¹⁰ *Fragmentos de lo extraordinario* es un libro de poemas, escrito en viaje y editado “para ser un agradecimiento” de Rafael Lamata Cotanda, 2000-2009.

nuestras pesquisas trayendo a la audiencia momentos de la vida, de la percepción de la realidad de Ada, mía, que en vez de escenas dentro de una obra iban tomando forma de premisas de investigación. Al mismo tiempo, estas premisas nos confrontaban como mujeres.

Hablar de los recursos del actor, de su profesión, es hablar de cómo construye su realidad. Es tomar conciencia de la percepción como un proceso creativo, estar abierto y escuchar las propias sensaciones y las que vienen de otros. En el estudio confrontábamos la paradoja de no poder realizar toda esta exploración y darle materialidad física sin cuestionar primero la calidad de la atención que nos brindábamos a nosotras mismas y a nuestro entorno, así como la calidad de la atención que de este mismo recibíamos. Si volvía importante atender y dedicar tiempo a esas situaciones y momentos que conformaban nuestra realidad y disponibilidad (o indisponibilidad) para aceptar y compartir ésta, nuestra realidad, con los demás.

Actuar encierra el verdadero poder que está oculto en nuestro “estar presente”. Estar presente es la capacidad de construir y habitar la realidad en tanto que compartida. La presencia regula nuestra interacción con el mundo, por lo tanto, nuestra posibilidad de cambio tanto personal como social. Alcanzar tal apertura, conciencia y disponibilidad necesaria para nuestro “estar presentes”, significa ceder ante la inevitabilidad del amor, superar el miedo a la libertad y abrazar la práctica creativa como compañera en nuestras vidas y nuestra profesión. En este sentido, el amor no solo es el motor, sino también una condición indispensable

para nuestra disponibilidad como seres humanos y posibilidad de compartir nuestra presencia individual en este mundo.

Das Letzte¹¹

El movimiento en el video-danza se construye a través de la interpretación que Ada, actriz y bailarina, descubre a través de su movimiento de los sonidos de un poema. El movimiento se configura de acuerdo a su sensibilidad y experiencia del aquí y ahora mientras interactúa con los espectadores. Ada comparte su experiencia, viviendo el momento y dejando abierto el camino a las posibles imágenes y significados por los cuales usted, que es “el otro”, interpreta la realidad detrás de las palabras del poema que la mueve. No conocíamos el significado de estas palabras hasta bien adelantado el proceso. Ninguna de las dos sabemos alemán. Ada había traído este material, una grabación desconocida (en un principio) de un poema, como motor de su exploración de la percepción en “Un cierto sentido de la realidad”. La sonoridad, sensualidad de la voz y sonidos, tenía un especial significado para ella y despertaba su deseo de crear. Ya avanzado el proceso, después de que la dinámica del poema, esto es, su ritmo y gesto internos, desarrollaran su sensibilidad como actriz e impregnaran su movimiento visible descubrimos que era un poema escrito por Else Lasker-Schüler, que nosotras había titulado *Das Letzte* y que resonaba coherente con nuestra búsqueda.

Me apoyo en el párpado cerrado de la noche y escucho el silencio.

¹¹ <https://vimeo.com/227624313>

Todas las estrellas sueñan conmigo y sus rayos se vuelven más dorados y mi distancia más impenetrable.
 ¡Cómo me rodea la luna! Siempre murmurando con su fulgor mate.
 ¡Un derviche! ¿Está en su danza giratoria?
 Joven amarillenta que colgó su brillo suavemente en la noche
 y cuyas avalanchas tronaron alguna vez sobre las nubes,
 a un lado me acaricia su oro.
 Mi hogar el mar escucha tranquilo en mi regazo.
 Claro sueño, oscuro despertar.
 En mi mano está pesadamente enterrado mi pueblo y el tiempo varía
 como nubes y claros que se mueven tímidamente.
 Me apoyo en el párpado cerrado de la noche y escucho el silencio.¹²

Else Lasker-Schüler (1869-1945) es poeta y dramaturga judía alemana famosa por su estilo de vida bohemio en Berlín y una de las pocas mujeres afiliadas al movimiento expresionista. Después de huir de la Alemania nazi, vivió el resto de su vida en Jerusalén. La danza de Ada estaba investigando el profundo interés en la imaginación como una fuerza creativa a través de técnicas de interpretación. En la base de esta exploración estaba el trabajo de Rudolf Steiner (1861-1925) sobre el movimiento y el habla a través de la Eurytmia. Las técnicas de actuación de Chejov nos ayudaban a investigar el interés en el lenguaje como el motor principal del proceso creativo de un artista, así como las vibraciones que se liberaban dentro de la actriz, también del espectador, originadas por el sonido de las consonantes y vocales que escuchábamos:

¹² “We always think of the imagination as the faculty that *forms* images. On the contrary, it *deforms* what we perceive; it is, above all, the faculty that frees us from immediate images and *changes* them. If there is no change, or unexpected fusion of images, there is no imagination; there is no *imaginative act*. If the image that is *present* does not make us think of one that is *absent*, if an image does not determine an abundance –an explosion– of unusual images, then there is no imagination. There is only perception, the memory of a perception, a familiar memory, an habitual way of viewing form and color. The basic word in the lexicon of the imagination is not *image*, but *imaginary*. The value of an image is measured by the extent of its *imaginary* aura. Thanks to the *imaginary*, imagination is essentially *open* and *elusive*. It is the human psyche’s experience of openness and novelty. More than any other power it is what distinguishes the human psyche.”

Ningún método externo puede enseñar a hablar de manera artística y expresiva si el actor no ha penetrado previamente el contenido profundo y rico de cada única letra, cada sílaba, si no ha comprendido primero el sentir y el alma viviente de cada letra como sonido. (2005, 79)

Una de las principales demandas que la escena impone a los actores son las de un continuo “dar” en escena y “ser” generoso con lo que comparte con su audiencia. Tal crecimiento y expansión de la actuación solo se logra a través de la imaginación del actor y, como apuntó Chejov, a una “pérdida de egoísmo”. Esto significa una transformación radical del yo (cotidiano) en beneficio de la escena, un yo que debe transformarse. El actor no pierde a anula su yo sino que lo transforma. Y esta transformación no puede suceder si no se hace a través del amor. “El amor puede recrear nuestro ego artístico”, decía Chéjov en los años 50 (2018, 36). En la práctica de la imaginación, se pueden llegar a distinguir claramente sentimientos (sensaciones) que pertenecen al mundo cotidiano, pequeño y mundano de la vida de las personas, de aquellos que pertenecen a su naturaleza creativa e imaginativa como artistas. Entrenar significa tomar conciencia y aprender a no dejarse llevar particularmente por este cierto tipo de sentimientos “equivocados”, decía Chejov, que obstaculizan y empequeñecen la labor del actor y actriz. Alentando sentimientos humanos y sensaciones de expansión, generosidad y apertura, es decir, nuestro conocimiento sensoriomotor o experiencia de lo que es el “amor”, el actor puede omitir la influencia de otros, negativos, que detienen a la persona o impiden aquello que intenta desarrollar como artista. Obstáculos como la autoconciencia, la vergüenza, auto-exigencia y temores personales pueden aparecer en la relación

que se mantiene con el escenario, el otro, el yo o el propio cuerpo, pudiendo llegar a ser paralizantes. La oportunidad y satisfacción de poner en escena la creatividad de una misma, es decir, la de manifestarse y expresarse con plenitud como ser humano, solo se da cuando la actuación está arraigada en tales sentimientos de expansión, generosidad y apertura que el escenario exige. Llama la atención la advertencia del riesgo de que, de lo contrario, la contradicción entre el yo “cotidiano” de la persona y sus demandas profesionales crezca exponencialmente y se haga cargo de su interpretación boicoteando así un compromiso satisfactorio y, por tanto, el cumplimiento del acto creativo que se espera tanto en ella como en el espectador.

Ahora bien, ¿qué es la imaginación? ¿Qué papel juega aquí? A través de la práctica, del entrenamiento psicofísico, del conocimiento de las técnicas, el actor va tomando conciencia de que la imaginación no está formada por imágenes en la cabeza, sino por resonancias y emergencias que operan continuamente a través de su cuerpo durante el movimiento y la actuación. La naturaleza de la imaginación es increíblemente activa;

Siempre pensamos en la imaginación como la facultad de *formar* imágenes. Por el contrario, *deforma* lo que percibimos. La imaginación es, sobre todo, la facultad que nos libera de las imágenes inmediatas y las *cambia*. Si no hay cambio, o fusión inesperada de imágenes, no hay imaginación. No hay *acto imaginativo*. Si la imagen que está *presente* no nos hace pensar en una que está *ausente*, si una imagen no determina la abundancia –una explosión– de imágenes inusuales, entonces no hay imaginación. Solo hay percepción, el recuerdo de una percepción, un recuerdo familiar, una forma habitual de ver la forma y el color. La palabra básica en el léxico de la imaginación no es *imagen*, sino *imaginario*. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aura *imaginaria*. Gracias a lo *imaginario*, la imaginación es esencialmente *abierta* y *evasiva*. Es la

experiencia de *apertura* y *novedad* de la psique humana. De todos los poderes, ella es el que más distingue a la psique humana.¹³ (Bachelard, 1994, 1))



“Apología de la Imaginación, parada que debería ser obligatoria en estos tiempos de enfermiza obsesión por los dispositivos externos, por encima de los internos, y pantallazos por delante de paisajes. La imaginación como forma de ser y estar.” Portada y editorial de *M21*

¹³ “We always think of the imagination as the faculty that *forms* images. On the contrary, it *deforms* what we perceive; it is, above all, the faculty that frees us from immediate images and *changes* them. If there is no change, or unexpected fusion of images, there is no imagination; there is no *imaginative act*. If the image that is *present* does not make us think of one that is *absent*, if an image does not determine an abundance –an explosion– of unusual images, then there is no imagination. There is only perception, the memory of a perception, a familiar memory, an habitual way of viewing form and color. The basic word in the lexicon of the imagination is not *image*, but *imaginary*. The value of an image is measured by the extent of its *imaginary* aura. Thanks to the *imaginary*, imagination is essentially *open* and *elusive*. It is the human psyche’s experience of openness and novelty. More than any other power it is what distinguishes the human psyche.”

magazine. Revista de la Emisora Escuela de Madrid, núm. 18,
septiembre 2018.

En la práctica actoral, la imaginación se convierte en un proceso psicofísico mediante el cual el artista logra llegar a un acuerdo con sus sensaciones en el aquí y el ahora y la actuación, un mundo imaginario físico, real y presente, al que responde en un estado de constante y “fiera” actividad (Chejov 1991, 4). Para el intérprete, comprender cómo crear y sintonizarse con esas sensaciones en una escena, partitura de acción o coreografía concreta, es crucial. Entender que el acto imaginativo no puede ocurrir a no ser en un estado de armonía, sin tensión, del cuerpo y la mente, es decir, que ocurre “activamente” cuando desaparece en nuestra conciencia la diferencia entre la “imagen” (mente) y el cuerpo, el interior y el exterior, el cuerpo y el espacio, yo y el otro.

Uno de los procesos que se ha convertido en esencial para llegar a esa capacitación, se basa en una profunda confianza en una misma, en las sensaciones que tiene de su cuerpo, del espacio, del tiempo y del otro (léase el personaje, la coreografía o partitura, el compañero de escena o el público). Confiar en su saber cómo ecualizar su presencia en el escenario a través de esas sensaciones y hacer que su actuación sea brillante. Así la actriz se permite entrar en un estado de apertura efectiva y “realista” hacia los sentimientos y sensaciones que aparecen en el momento de la actuación. Y así llega a cultivar un estado activo de presencia cuerpo-mente, a través de un entrenamiento como el que, entre otros, desarrolla Phillip Zarrilli (2009). A través de las artes marciales y su translación a la preparación del actor contemporáneo en

occidente, esta forma de entrenamiento predispone el cuerpo (soma) y la mente (psique), los conforma como unidad cuerpomente y lo hace teniendo en cuenta la escena y las demandas y tareas que habitan en ella. Una vez abierto, listo y disponible, el actor se da cuenta de su percepción como un proceso activo, una acción, después de todo, y puede comenzar a relacionarse con lo que está haciendo, la escena, el escenario, a través de la intermediación de sensaciones. Y esto lo hace además de una manera artística, es decir, con un entrenado sentido de la composición y conciencia estética de su cuerpo y movimiento.

En el entrenamiento psicofísico de Phillip Zarrilli, que él mismo identifica como pre-performativo, una de las claves para asegurar la integración del trabajo de la modulación de la energía, el control de la atención, el manejo de la concentración, la imaginación activa... en el cuerpo es el desarrollo de una relación efectiva y afectiva entre el hacedor y el hecho, entre quien hace y lo que está haciendo. Los intentos de Zarrilli de crear la atmósfera ideal donde la práctica puede desarrollarse a través del “afecto, la participación, la honestidad, la disciplina, la inteligencia humana y la buena motivación” (2009, 213) no pueden darse por sentados. Tampoco parece que puedan darse por sentadas las ideas de Chejov sobre la relación ideal que los artistas deben desarrollar hacia el objeto de su creación, un potencial estado de actitud y conciencia específicos necesarios para crear la creación. El amor, la ausencia de ego, el “yo superior” o creativo, que diferencia del yo cotidiano inferior, y que en ocasiones utiliza Chéjov para describir el estado creativo ideal, no son más que instancias que sirven para describir un fenómeno, una experiencia: la de la relación ideal

que mantenemos con el objeto de trabajo en la práctica. Son simplemente las verdades relativas pero ciertas que comparten el arte y la práctica.

A modo de conclusión

Anteriormente comenté que “el amor en nuestra profesión” implicaba responsabilidad, generosidad y compasión. Entiendo que el amor impregna y contribuye a desarrollar la percepción, la sensibilidad y la capacidad de respuesta en el actor y contribuye a desarrollar su “talento”, algo que le beneficia como artista tanto como ser humano. Para empezar, esto supone concebir el amor no como logro ni como objetivo, sino simplemente como experiencia humana; el amor como algo básico e intrínseco a nuestra naturaleza de la misma manera que lo son nuestra memoria y atención. Considerarlo es pues tan importante para actuar como es la imaginación y la concentración, aspectos sin los cuales quizás no seamos capaces ni de existir ni de concebir el arte.

El actor trabaja desde y para el reconocimiento de la actitud que tiene como artista hacia el papel (acción o partitura de acciones) que va a interpretar en el escenario. La creatividad en la práctica frente al espectador, ya se explique cómo manifestación de un estado de armonía cuerpomente, o como estado de inspiración mediado por el amor, conlleva un estado de concentración más elevado que el cotidiano y la capacidad de forjar y potenciar una cierta disposición organizada, actitud frente al trabajo, que no distingue lo interno y externo y que es favorable a la construcción de algo que se anticipa, que está a punto de aparecer y es desconocido. La interpretación se siente, siguiendo a

Antonio Muñoz Molina¹⁴, como incertidumbre de una imagen que avanza descubriendo, que parece ir por delante de tu cuerpo y pensamiento.

Mi inquietud cuando comenzaba la tesis doctoral, estaba en entender el papel de la concentración en el actor y su disposición hacia la profesión y el ejercicio de la actuación. Ahora se encuentra en el peso de la acción, la percepción, que casi sin darme cuenta se había ido manifestando con más contundencia en la manera de comprender, practicar y enseñar la técnica Chéjov después de terminar la tesis. Estoy convencida de que conocer la forma en que una actriz o actor construyen su realidad, a partir de sensaciones físicas, que discierne aquí y ahora, es de gran interés para cualquiera de nosotros en nuestra forma de aprehender la realidad y es especialmente importante en la educación. También siento que es necesario dejar claro que no estoy preocupada, en primera instancia, por el “qué” de esa supuesta construcción, que constituye en sí un campo o campos de estudio en sí mismos, científico y artístico, sino por el “cómo” en el que se plantea dicha construcción, la atmósfera afectiva, la cualidad del aire que se respira en el estudio, la clase, el escenario o sociedad en que vivimos, y que determina tanto lo que respiramos como el uso provechoso o infructuoso que hacemos de los procesos que allí se llevan a cabo.

Referencias citadas

BACHELARD, G. (1994) *The Poetics of Space* [Paris, 1958]. Boston: Beacon Press

¹⁴ “El dibujo es la incertidumbre de una línea que avanza descubriendo, que parece ir por delante de la mano y del pensamiento”. “Ida y vuelta” *Babelia-El País* 22.12.07, p.14.

- BARONE, T. (2008) "How arts-based research can change minds". En Cahnmann-Taylor y Siegesmund (eds.). *Arts Based research in Education. Foundations for Practice*. New York/Oxon: Routledge, págs.: 28-50
- BARRET, E. AND BOLT, B. (Eds.) (2010) *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, London: I.B. Tauris
- KERSHAW B., FUSCHINI, L. A., JONES, S., PICCINI, A. (Eds.) *Practice-as-Research in performance and screen*. Basingstoke: Palgrave McMillan
- CHEKHOV, M. (1991). *On the Technique of Acting*. Ed. by Mel Gordon. New York: Harper Perennial
- CHEKHOV, M. (1992). *Lesson for the Professional Actor*. New York: Performing Arts journal publications
- CHEKHOV, M. (2005) *The Path of the Actor*. KIRILLOW, A. Y MERLIN, B. (Trad. y ed.). Abingdon: Routledge
- CHEKHOV, M. (2018) *Lessons for teachers*. [Expanded edition] New York: MICHA (Michael Chekhov Association)
- CSIKSZENTMIHALY, M. (1991) *Flow. The Psychology of Optimal Experience*, New York: Harper Perennial
- FURSE, A. (2002) "Those who can do teach". En DELGADO, M. AND SVICH C. (Eds.) *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century*, Manchester/New York: Manchester University Pres, pp. 64-73

- HASEMAN, B. (2006) 'A Manifesto for Performative Research', *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, no. 118, pp. 98-106. [En línea] Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/10875447.pdf> [14/01/19]
- HUSTON, H. (1992) *The actor's instrument*. Michigan: The University of Michigan Press.
- MELÉ, J. A. (2017) "La dignidad humana, fundamento de una nueva economía". *Sustainable Brands. Redefiniendo las Bases para una Nueva Convivencia*. Buenos Aires. [En línea] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=1G2knMO9P_w [14/01/19]
- NÖE, A. (2004) *Action in Perception*, Cambridge, MA: The MIT Press
- NELSON, R. (2006) "Practice-as-research and the Problem of Knowledge", *Performance Research*, vol. 11, no. 4, pp. 105-116
- POWERS, M. (ed.)(1992) *Michael Chekhov: On Theatre and the Art of Acting – A Guide to Discovery with Exercises*. Tape series. New York: Applause
- SCHÖN, D. (1983) *The Reflective Practitioner*. Aldershot: Arena
- ZARRILLI, P. B. (2009) *Psychophysical Acting. An Intercultural Approach after Stanislavski*. New York / Oxon: Routledge