

De la actuación a la percepción. Cinco consideraciones para interrelacionarse en escena

**SEBASTIÁN CHANDÍA
CHIAPPE**

Universidad de
Concepción

RESUMEN

El siguiente artículo propone una perspectiva de estudio del problema de la técnica actoral en procesos representacionales y/o con estrategias presentacionales, ofreciendo el análisis interdisciplinar de lo que experimenta un cuerpo en escena, pudiendo revisar cinco aspectos y su giro hacia este enfoque eco-fenomenológico de la instancia actoral.

Palabras clave: actuación, performatividad, cuerpo, ecología, fenomenología

ABSTRACT

The following article proposes a perspective of studying the problem of acting technique in representational processes and/or with presentational strategies, offering the interdisciplinary analysis of what a body experiences on stage, being able to review five aspects and their turn towards this eco-phenomenological approach of the acting instance.

Keywords: acting, performativity, body, ecology, phenomenology

La evolución de las artes está comprometida con el desarrollo de las sociedades. Las manifestaciones artísticas muestran la pertenencia a cánones estilísticos, históricos, como también su pertenencia a comunidades particulares, ideologías, medio-ambientes. Incluso hablar de “manifestación”, “expresión”, “producción”, “obra”, también denota cierta pertenencia. Más aún en una sociedad cada vez más humanista en su organización, con una taxonomía rigurosa y peligrosamente blindada. En todo ello están insertas las piezas artísticas. Son una tensión del entramado ecosistémico de interacciones, más allá de lo estrictamente social. La presencia de la

pieza artística ha contradicho en gran medida al antropocentrismo por su propia potencia movilizadora. El pensamiento abstracto detrás de una pieza artística es el mismo con el que puede alcanzar su potencial especulativo el materialismo vitalista y otras teorías que levantan lo pos-humano y el pensamiento ecológico contemporáneo. La pieza artística nos muestra su pertenencia, por sobre todo, a un eco-sistema desjerarquizado que supera al humanismo.

Pero claro, dejando de lado la lógica de la AI (*Artificial intelligence*) aplicada al arte generativo, toda pieza artística tiene un cuerpo que logra percibir sensible y estéticamente ciertos estímulos que, a partir de procedimientos artísticos, logra traducir en estas piezas. La dependencia del resultado con su ejecutante, en el campo de las artes, es mucho más clara que en otros campos epistémicos. Las piezas interpelan a sus autoras/es, reproducen una poética, inquietan y empujan nuevas piezas. Y a la vez que estas piezas muestran su pertenencia —a través de sus rasgos— a cánones, comunidades y pensamiento, los cuerpos lo demuestran a través de sus técnicas de ejecución. Dentro de estas piezas hay unas que, en específico, nos señalan una co-dependencia particular con aquellos cuerpos-autores: la pieza actoral y performática, puesto que, en aquellos cuerpos traductores estéticos, se inscribe la pertenencia de sus resultados, que pueden pervivir a través del registro. Podemos apreciar la pieza, a la vez que apreciamos al cuerpo-autor. Y por supuesto, las formas de producción que estos cuerpos poseen, demuestran que en ellos se inscribe un sinnúmero de factores que constituyen un eco-sistema que podría, eventualmente, disponerse sin una lógica jerárquica (pensando en que cada uno de los elementos dispuestos en este se relacionan en base a puntos de tensión, generados por su combinatoria, o énfasis en la acción). Una de las primeras conclusiones que W. Benjamin encontraba en la pieza cinematográfica, es la estrecha relación entre las artes y las formas de percepción, que pertenecen a cada época, puesto que “el modo en que se organiza la percepción humana —el medio en que ella tiene lugar— está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica” (Benjamin, 2003, p. 46). Esas formas de percepción también se vuelcan en la ejecución de las piezas artísticas. Por ello es que se asocia a Stanislavski con el realismo, y a ambos con el auge de la psicología, puesto que el sistema del director ruso genera un vínculo

con dicha disciplina que permea la primera parte de su trabajo. Sin embargo, anterior a todo, y por supuesto que en estrecho vínculo con el pensamiento actual, hay un cuerpo-autor que debe atestiguar ciertos factores que son previos a cualquier sistema de actuación o técnica performativa: el sistema de percepción.

Este prolegómeno, follaje de la discusión, señala que el quehacer de estos cuerpos-autores es cruzado por la misma problemática que la pieza artística: el sistema de percepción. Para ello, justamente es mejor poder ajustar la dirección de la “percepción”. No se entenderá entonces como una percepción de la obra, desde su pertenencia y goce estético (lo que también es conocido como *apreciación*) sino más bien como la relación que el cuerpo tiene con el entorno que también compone. Desde este horizonte, el problema de los cuerpos-autores de piezas escénicas y performáticas no es un problema artístico, ni tampoco escénico, sino más bien perceptivo.

Se parte, entonces, con la descripción del fenómeno escénico. Dista de la construcción de las artes visuales o plásticas, puesto que en esta intervienen el tiempo y cuerpos que generan aquello que parece *vivo*, ya que “las realizaciones escénicas se caracterizan esencialmente por su naturaleza de acontecimiento” (Fischer-Lichte, 2011, p. 323). Con respecto a ello, la referencia de lo vivo no remite a la diferencia entre “organismo” y “materia inerte”, sino más bien a la posibilidad de saber que la percepción no está mediada. Como diría Heidegger (1997), está tan a la mano como el “propio cuerpo”, y por ello se constata que lo que ocurre frente a un espectador, sucede por primera vez, y emerge del entramado real (como la vida misma brotando frente a un ser). Por supuesto que el teatro ya es un sistema de mediación simbólica y lingüística, con convenciones que promueven ciertas relaciones de distanciamiento, por muy realista que la pieza sea (ejemplo de esto es la *catarsis*), y por ello media la percepción, a tal punto que el espectador no va a correr de espanto si ve a un personaje cargando un arma y apuntando hacia el público. Esta mediación que el teatro establece está definida por su naturaleza expresiva, desde la cual ciertas ideas deben ser entendidas desde una intencionalidad, en la que “el teatro es el único medio que, al carecer de un lenguaje exclusivo y propio, ha de tomar sus códigos de aquellos que le ofrece la cultura en la que se desarrolla” (Cornago, 2009, p. 2). Por consiguiente, el teatro conlleva

la particularidad de mediar símbolos contenidos en la cultura que se inscribe, y jugar con la producción de sentido de estos. Por esta razón, cuando se declara que la percepción no está mediada, entonces, condice con la idea que, a nivel sensorial, un cuerpo percibe que lo que está aconteciendo puede ser percibido por todos los sentidos, aun cuando tenga estos resguardos convencionales. Estas perspectivas podrían entenderse, por una parte, dentro de la fenomenología de la percepción (teoría que anima y que diagrama esta investigación), como de la antropología de los sentidos (que acompaña, pero también refrenda ciertas ideas). Lo cierto es que hablar de percepción comprende un complejo devenir del propio fenómeno según la perspectiva que se estime.

MARCOS PARA LA PERCEPCIÓN

No está demás definir ciertos límites o concepciones que ayuden a entender porqué la pieza actoral/performática es un problema perceptivo, instalado en el cuerpo-autor. Por supuesto que es un problema de apreciación artística, pero, como se planteaba en un comienzo, esa relación no forma parte —crucial— de las observaciones que aquí se llevarán a cabo. Por lo mismo, es importante declarar que esta investigación analiza los procesos perceptivos que lleva a cabo un cuerpo en la preparación de una pieza actoral/performática, pudiendo dar un enfoque distinto a planteamientos actorales/performáticos existentes. Podría decirse entonces que no clausura ni suprime los enfoques ya conocidos, sino que añade una perspectiva que, incluso en algunos puntos de análisis dispuestos en esta indagación, nace de, y/o está en estrecha concordancia con, los enfoques tradicionales. En este específico sentido, la práctica performática está comprometida justamente en la realización actoral. Por lo demás, un cuerpo que está sobre un escenario poblado de convenciones y sentido, no es un cuerpo que no percibe, sino que percibe desde un fenómeno en particular: la expectación. Por ende, la percepción siempre estaría en funcionamiento. Es la misma percepción que Merleau-Ponty define como el mundo de la persona al decir que “no hay que preguntarse, pues, si percibimos verdaderamente un mundo; al contrario, hay que decir: el mundo es lo que percibimos” (Merleau-Ponty, 1997, p. 16). Un cuerpo percibe estímulos que lo harán conformar su mundo, que podría decirse es, sin lugar a dudas, pre-lingüístico, pre-semántico.

En *Sema & Soma*, Fontanille (2008) hace una distinción que bien podría esbozar esta idea de mundo previo, cuando refiere a la distinción entre “cuerpo propio” y “carne”, diciendo que:

La *carne* es la instancia enunciante en cuanto *principio de resistencia /impulso* material, pero también en cuanto *posición de referencia*, conjunto material que ocupa una porción de la extensión, a partir de la cual se organiza dicha extensión. La carne es al mismo tiempo la sede del *núcleo sensorio motor* de la experiencia semiótica. (Fontanille, 2008, p. 33, cursivas en el original)

La semiótica reconoce esa distinción y propone una categoría para ello. Merleau-Ponty (1997) también genera una categoría similar utilizando el concepto alemán de *Leib*, con el cual describe la existencia cárnica del cuerpo. Es importante señalar esta distinción, puesto que la percepción puede ser vista como aquel mecanismo de comprensión simbólica (que no se niega), pero cuyo origen radica en la potencia vinculante de un cuerpo y los estímulos externos. Para fines de esta investigación, el estímulo será descrito desde la potencia de alguna propiedad o cosa para conducir la atención de un cuerpo, y así ser percibida. Por ello, es importante delimitar, desde la fenomenología, a la percepción como aquel fenómeno que despierta la relación entre mundo y sujeto, pre-científicamente, sin declararse verdadera sino “como acceso a la verdad” (Merleau-Ponty, 1997, p. 16). Podría decirse que la percepción participa, o lisa y llanamente es responsable, de la vinculación del cuerpo con el medio, cualquiera que este sea: pre-lingüístico, simbólico, estético, etc. Por ello también se pueden encontrar aseveraciones como la de Le Breton en las que pone de manifiesto que “la percepción no es coincidencia con las cosas, sino interpretación” (Le Breton, 200, p. 12), por lo que podría vincularse, por ejemplo, al símbolo como materia de la percepción, en cuanto este es percibido de la cosa, e interpretado como ella. Pero, por lo mismo, es interesante volver a la idea de percepción como acceso al mundo, más que como determinación de este. En ello, la percepción actúa indiscriminadamente esperando al análisis de esta, que dependerá de la condición desde la cual se estudia al cuerpo. En investigaciones científicas al respecto, la discusión también tiende a la divergencia. La mirada ortodoxa propone que:

nosotros no hacemos *contacto directo* con aquello que parece

que vemos. Lo que está dado, podría suponerse, no es el mundo en sí mismo, sino el patrón de luz en la retina, y ese patrón no aporta información suficiente para determinar cómo las cosas son en el medio Ambiente.¹ (Noë, 2002, p. 2, cursivas en el original)

1. Original: we make no *direct contact* with that which we seem to see. What is given to us, one might suppose, is not the world itself, but the pattern of light on the retina, and that pattern does not supply enough information to determine how things are in the environment.

La idea de contacto directo se entiende como aquello que constituye a una cosa en su determinada categoría, simbolismo, servicialidad y conceptualización. Eso no quita que aquel “patrón de luz” no afecte a un cuerpo. La empírica del cotidiano nos lo hace comprobar, por ejemplo, cada vez que los ojos se dirigen directamente al sol y producen una manifestación concreta e inmediata, conocida como “acto reflejo”. Por ello, se entiende que ese contacto directo no es posible, debido a los procesos de mediación culturales, simbólicos y por ello lingüísticos y semióticos, a saber “la percepción deviene una ‘interpretación’ de los signos que la sensibilidad va proporcionando en conformidad con los *estímulos* corporales, una ‘hipótesis’ que el espíritu hace para ‘explicarse sus impresiones’” (Merleau-Ponty, 1997, p. 55). Empero, así como señala Merleau-Ponty, la percepción *deviene* y no necesariamente se define como tal. Tanto la percepción mediada por el lenguaje, como aquella que se da a nivel de *la carne*, constituye una cadena de elementos que se transforman, en las que se activa la *afección*. La *afección*, comprendida como la primera respuesta del estímulo dentro del cuerpo, es la constatación de aquella comunicación que activa la percepción. Tempranamente escribía Bergson la idea de que “los objetos que rodean mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos” (Bergson, 2006, p. 37), entendiendo que esa reflexión de acción posible es también la posición del cuerpo frente a un estímulo. Un cuerpo, por supuesto, no sólo se afecta de aquello que puede comprender de manera conceptual o cultural. De hecho, la publicidad muchas veces basa sus campañas en efectos que afectan al “subconsciente”, cuando aquello también podría tomarse como fascinación del propio cuerpo a las propiedades de una cosa en sí. Aquella es la percepción a la cual remite esta investigación, aquella que vincula a un cuerpo con un entorno compuesto por estímulos, los que, traducidos en afecto, proporcionan la capacidad de accionar. No hay que olvidar que el cuerpo es un “ser de dos hojas: por un lado, cosa entre las cosas, y por otro, el que las ve y las toca” (Merleau-Ponty, 1970, p. 171), y por lo tanto sirve de frontera, pero jamás deja de ser con el entorno.

Lo que sigue, entonces, es el análisis de cinco aspectos importantes en el giro de enfoque de la problemática actoral-performática, como problemática perceptual. Se hace necesario aclarar que no se equiparan ni se comparan las prácticas actorales y performáticas, las cuales tienen mecanismos y técnicas particulares (dependientes del estilo, poética y autoría), pero ambas se encuentran en su naturaleza y principio básico: son una producción de presente, verosímil, que indistintamente, a través de los sentidos, vincula a un cuerpo-autor con una masa espectral (sea cual sea la densidad de esa masa). Ese principio de performatividad o teatralidad indistintamente —otorgando las categorías que hasta hoy entran en disputa— tiene que ver con aquella producción de presencia que, en ocasiones, incluso se aprecia en el cotidiano.

2. Original: At times in real life we meet people who we feel are acting. This does not mean that they are lying, dishonest, living in an unreal world, or necessarily giving a false impression of their character and personality. It means that they seem to be aware of an audience —to be “on stage”— and that they react to this situation by energetically projecting ideas, emotions, and elements of their personality, underlining and theatricalizing it for the sake of the audience.

A veces, en la vida real encontramos personas que, sentimos, están actuando. No significa que están mintiendo, siendo deshonestos, viviendo en un mundo irreal o necesariamente dando una falsa impresión de su carácter y personalidad. Aquello significa que parecen estar conscientes de una audiencia —de estar “sobre el escenario”— y que reaccionan a esta situación proyectando enérgicamente ideas, emociones y elementos de su personalidad, subrayando y teatralizándolo en busca de público.² (Kirby en Zarrilli, 2002, p. 43)

VIDA COTIDIANA – VIDA ESCÉNICA:

Por subirse a un escenario, un cuerpo no deja de percibir. Los trastornos de la percepción se dan a nivel sensorial y dificultan esa comunicación externa. Sin embargo, no significan la ausencia de ello.

Las personas ciegas no pierden necesariamente la capacidad de ver (Bach-y-Rita 1972), puesto que no vemos con los ojos, sino con el cerebro. En la vista normal, la imagen no llega más allá de la retina. De la retina a la estructura de percepción central, la imagen, ahora transformada en impulsos nerviosos es llevada por fibras nerviosas (Bach-y-Rita en Nöe, 2002, p. 498).

Es interesante apreciar que la percepción —es la perspectiva que aquí se ofrece— nada tiene que ver con la traducción de las imágenes. Si se cierran los ojos, igualmente se podrán apreciar ciertos estímulos lumínicos e incluso algunas especies de *imágenes en negativo* que difícilmente podemos distinguir o categorizar (el fenómeno tiene un nombre y una categoría, pero no forma parte

del cotidiano, y no alcanza, por lo mismo, a procesarse de dicha manera). Arriba de un escenario la percepción se trastoca e interviene la traducción de estímulos por dos motivos —principalmente— que son el *fenómeno de expectación* y la asimilación de cierto *marco de realidad*. Se utilizará esta idea de marco para poder incluir, en ciertos aspectos —los pertinentes— a las realizaciones escénicas cercanas a lo performático, como aspecto de una puesta en escena. Una ficción es un marco de realidad, pero también lo puede ser aquello que rige una escena *presentacional*, como sus parámetros de acción (que la reacción o diálogo del público, por ejemplo, detone algo en particular). En la escena, entonces, se debe entender que se vive de la misma manera que en el cotidiano. La diferencia radica en el fenómeno de expectación, por el cual el cuerpo se hace consciente de sus procesos y acciones. En ese sentido y retomando a Fontanille (2008), se vuelve un centro productor de sentido, y a su vez un productor de estímulos. Esa consciencia sobre el sí mismo se vuelca en el quehacer, provocando una distancia de lo que se pueda adscribir a la naturalidad o, como consigna el método de Stanislavski, a la organicidad. He ahí el punto de inflexión de toda representación. La organicidad para el ruso, significaba fluir como las leyes naturales de la vida *normal* (Richards, 2005). Sin embargo, para ir con mayor precisión, se puede tomar la visión de Grotowski que, justamente, condice con los trazados que esta investigación arroja. Richards, quien en su texto insigne sobre el trabajo sobre las acciones físicas refrenda ambas perspectivas, veía una diferencia en la conceptualización y puesta en práctica de la organicidad entre Stanislavski y Grotowski. Para este último, la organicidad quedaba consignada como “la potencialidad de una corriente de impulsos, una corriente casi biológica que surge de ‘dentro de uno’ y tiene como fin la realización de una acción precisa” (Richards, 2005, p. 157). Desde esta perspectiva, la organicidad también puede formar parte de una realización performática. Incluso el estar de pie es un torrente de impulsos que deben ser *organizados*. En este sentido, la naturalidad de esta vida cotidiana radica en la respuesta *orgánica* a estímulos en los cuales la atención se posa, y su probable reacción ante ellos. La constatación desde fuera, de otro cuerpo, no aprecia mayor cuestionamiento. Toda persona ha ido a un evento social en el que, en comparación a las interacciones que se están dando en aquel contexto, hay cuerpos que se notan aparentando algo o queriéndose

destacar, puesto que la atención y reacción a los estímulos no forma parte de esa naturalidad que el cotidiano conforma. La vida cotidiana tiene aquellas leyes que cualquier persona puede observar.

Desde el punto de vista de un espectador (un cuerpo que constata desde fuera) las leyes de la vida cotidiana son su referente para poder conectarse y percibir una manifestación escénica en la que, fuera de las convenciones que presenta, el punto de referencia siempre será lo natural, aquello que incluso siendo artificial no genera sospecha. Por su parte, las leyes de la vida escénica dislocan ciertas lógicas que están presentes en la cotidiana, cuando se piensa en el funcionamiento de estas como sistema, y para ello se hace interesante contemplar aquella relación, entre ambas, con la noción de simpoiesis, considerando que “nada se hace a sí mismo, nada es realmente autopoietico o autorganizado” (Haraway, 2019, p. 99). Desde esta perspectiva, lo escénico se hace y deviene con lo cotidiano, pensándolos como “sistemas producidos colectivamente que no tienen límites temporales o espaciales autodefinidos” (Dempster en Haraway, 2019, p. 102), por lo cual la mirada de un cuerpo dentro de uno, busca y se acopla al quehacer de otro en esta reciprocidad y devenir. Por ejemplo, imagine por un momento que entra a una sala de teatro a apreciar una puesta en escena y que ella está realizada por un elenco compuesto por seis hombres altos, barbudos y de facciones bastante toscas, duras o angulares (tome lo que le sirva a usted para hacerse esa imagen). Se mueven en relación a aquello que son, siendo conscientes del material simbólico que, de por sí, están produciendo. Es decir, sólo con verlos, su cerebro adelanta ciertos datos que esos cuerpos aún no han expresado. Pasado unos dos minutos, uno de esos cuerpos altos habla con una voz muy aguda, fina, dulce y que, al parecer se despega de la imagen presentada. En primera instancia le parecerá raro, generará cierta distancia, pero luego de esto, los otros cuerpos comienzan a emitir el mismo tipo de desarrollo vocal. Luego de un rato ya es natural y la constatación de lo normal deja de cobrar sentido. Mismo caso sucede si sólo un cuerpo vocaliza agudos al hablar y no los otros: al ser aceptado dentro de la manifestación, el cuerpo desde fuera lo valida y entiende ello como convención. La vida cotidiana y la vida escénica (aquella que se desarrolla al otro lado de esa escisión tan imaginaria como a veces arquitectónica respecto de espectadores) se validan

entre sí desde el cuerpo de fuera. Sin embargo, desde el cuerpo que realiza, la vivencia es distinta, puesto que esa voz aguda que, para el ejemplo, no es correspondiente a la natural de ese cuerpo, debe generar mecanismos perceptivos que la puedan *asimilar* e *incorporar*. Esa asimilación, primeramente, pasa por el cuerpo-autor (se decide por referirse así a un cuerpo que genera hecho escénico), en la medida que este logra entenderla en sí, en su funcionamiento y expresión, como propia y sin generar juicio. En una perspectiva del Método, lo que ocurriría es posibilitar la creencia de esta voz como natural, jugar con ella, incrementar las imágenes que puedan generar un compromiso con la realización. Sin embargo, en compañía de toda aquella maquinaria imaginativa, existe un cuerpo que está oyendo un sonido particular que emite y que a su vez lo hace vibrar. Percibe cómo ese sonido genera cambios en otros cuerpos y en el espacio mismo. La tensión particular de los pliegues provoca otras tensiones musculares que dan como resultado un cuerpo particular que desarrollará y experimentará una kinesis en específico. La producción de sentido, en escena, es un acto volitivo que realizan los cuerpos en el espacio de acción, que se comanda por la voz de un texto, de un estilo de dirección o por autoría creativa del cuerpo. En este caso, la voz aguda es un acto volitivo que otorga sentido *dentro* de la vida que se desarrolla en escena, *para* la vida que se desarrolla en el cotidiano que aprecia. Por ello, vida cotidiana y vida escénica están en un constante diálogo, puesto que siempre habrá dos cuerpos en espacios perceptivos distintos. Sin embargo, se deben distinguir no sólo por sus universos e interacciones simbólicas en un tiempo y espacio determinado, sino también porque los cuerpos, en una y otra, perciben de distinta manera. La vida escénica tiene la necesidad de asimilar información que naturalmente no está en el espacio de acción. Difícilmente un cuerpo realmente será hermano de otro, o hijo, o madre-padre. Difícilmente sean piedra, planta, o crucen particularmente por estados alterados de consciencia. Aquellos cuerpos en escena deben trabajar con estímulos, a veces inexistentes, y por ello, echan a andar la maquinaria de estímulos inmateriales: el acto imaginativo.

¿Cómo se ve el arte, cuando el arte consiste precisamente en verse real?(...) Sería equivocado por supuesto, menospreciar los elementos imaginarios de la actuación³ (...) Pero, así como

3. La palabra de la cita es performance, y se decide a traducir como actuación, debido a que el contexto refiere a una puesta en escena realista.

4. Original: How does one see it as art when the art consists precisely in making it real? (...) It would be wrong, of course, to dismiss the imaginary element of performance (...) But, as it happens, they were describing the art in the actress and how it exists as the object of our attention.

sucede, están describiendo el arte en la actriz y cómo existe como objeto de nuestra atención.⁴ (O. States en Zarrilli, 2002, p. 28)

SÍ MÁGICO ¿PERCIBO, LUEGO IMAGINO – IMAGINO, LUEGO PERCIBO?

El germen de realidad es, por así decirlo, aquello que cultiva la escena. Por muy exuberante que el corpus conceptual de una obra pueda llegar a ser, las manifestaciones escénicas requieren de ese piso que *qualifica* lo que está en el espacio poético de la escena. Los cuerpos, al poseer el vínculo con el entorno, perciben, se perciben y se realizan. “Tocar es tocarse. Entenderlo como: las cosas son la prolongación de mi cuerpo y mi cuerpo es la prolongación del mundo, por él me rodea el mundo” (Merleau-Ponty, 1970, p. 306). Se entendía anteriormente que un cuerpo jamás deja de percibir, sino que los espacios perceptivos cambian. Por ello, el espacio escénico tiene un germen de realidad, puesto que al igual que un cuerpo, es una prolongación del universo semántico de la vida cotidiana. Entonces, para esa tarea, el cuerpo debe despertar qué de real y orgánico hay en él, puesto que en ese espacio perceptivo no existen tales estímulos que, por ejemplo, una situación dramática demanda, o un marco de acción escénica exige. Para ello existe una simple instrucción que cada actor/actriz debe descubrir cómo funciona, ya que culturalmente la aprendió a realizar: ‘Créelo’. ‘Eres Madonna: Créelo. Eres Lear: Créelo. Eres Nina: Créelo. Eres una silla: Créelo. Eres la representación del neoliberalismo: Créelo’. Por muy sofisticada que la poética artística sea, hay ciertas herencias que, sin duda, siguen poniéndose al servicio de la escena. El *Sí mágico* de Stanislavski es una definición de lineamientos de cómo realizar un ejercicio de creencia para despertar un acto imaginativo.

Para lograr esta relación entre el actor y la persona que encarna hay que añadir ciertos detalles concretos que llenarán la obra, precisando su sentido y dotándola de acción e interés. Las circunstancias que supone y enuncia el sí, se originan en fuentes cercanas a nuestros propios sentimientos, y tienen una poderosa influencia en la vida interna de un actor. Una vez que ustedes han establecido este contacto entre su vida y su arte, sentirán ese impulso interno, ese estímulo. Añadan una serie completa de contingencias basadas en su propia experiencia de la vida, y verán cuán fácil es para ustedes creer sinceramente en la posibilidad de aquello que van a hacer en escena. (Stanislavski, 2003, p. 42)

Por supuesto que ese ejercicio de realización, tal como la palabra esgrime en su etimología —es decir, volver algo real— es una actitud que se ejecuta a diario en el simple hecho del estudio de probabilidades del futuro: ¿Qué pasaría si se toma esta decisión? ¿Qué pasaría si se quiere tomar un curso de esto? ¿Cómo afecta? ¿Qué cambios origina? Al generar esa reflexión dentro de circunstancias, el cuerpo incluso comienza a percibir ciertos cambios. El acto de imaginar provoca un acercamiento a la sensación de algo. Imaginarse dentro de una situación confortable, provocará que ese cuerpo se relaje, mire al cielo, eleve las comisuras de los labios. Esa imagen que aparece en lo intangible del pensamiento, promueve una sensación particular que generará una organización en la tonicidad del músculo y del ritmo respiratorio (como mínimo). Desde fuera, ese cuerpo estará produciendo una imagen particular que puede ser interpretada de cierto modo, aun cuando no se lleve conscientemente el acto de la representación o de la producción semántica. Dentro de la escena, esa imaginación no aparece detonada desde cualquier lugar. En sí, el acto imaginativo se despierta porque hay algo que lo activa:

Sin duda, los estímulos y las imaginaciones sensoriales en el resto de los ámbitos sensoriales están igualmente próximos entre sí y, por tanto, son igualmente reales desde lo empírico. (...) Lo experimentado, lo recordado y lo imaginado son experiencias con idéntica cualidad en la conciencia. (Pallasmaa, 2016, p. 62)

Ese activador corresponde a un afuera que detona ciertas sensaciones. En este punto, la sensación siempre se constata no sólo por aquella fascinación por un objeto y sus propiedades, sino por la automática respuesta a ellos. “Las sensaciones, las ‘cualidades sensibles’ distan, pues, de reducirse a la vivencia de un cierto estado o de un cierto *quale* indecibles, se ofrecen con una fisionomía motriz, están envueltas en una significación vital (...) (Merleau-Ponty, 1997, p. 225). Por supuesto se hace interesante, entonces, entender que aquel acto imaginativo siempre tendrá un compromiso con algo que lo despierte. Si se piensa que, en la vida escénica, el cuerpo-autor debe volver a comprometerse con ciertos estímulos para poder despertar en sí mismo el marco de realidad, debe también ser capaz de poder identificar, qué de útil hay en los estímulos para poder creer fervientemente en lo que realiza. Los estímulos están disipados por

el espacio, y dígase igualmente, están dilatados. Esta dilatación tiene que ver con que no cuentan con la compresión y tensión necesaria para despertar automáticamente algún tipo de afecto. Necesitan de un cuerpo que, según su experiencia, pueda tensarlo, además de un ecosistema de otros estímulos que logren comprimir aquello que va a despertar el acto imaginativo. Es decir, aun cuando hay estímulos en particular que naturalmente despierten afectos en un cuerpo, igualmente ese cuerpo debe despertarlos a través de la experiencia de la escena. Debe dejar que todo lo de fuera lo cruce, comenzando a tensar de a poco los elementos que comprimirán el estímulo del acto imaginativo que, por ejemplo, puede ser el tono de voz de otro cuerpo al decir una palabra en particular –pensando en que la palabra no porta necesariamente el ingrediente significativo, sino un estímulo rítmico-sonoro. Todo lo que un cuerpo-autor tiene para crear está fuera, incluso su interior. Es aquí entonces que la relevancia del entorno como extensión, de la que habla Merleau-Ponty, se hace imperante, puesto que en aquel espacio en el que la frontera es el cuerpo, este no deja de ser con el entorno. Aquel compromiso, entonces, recuerda que el cuerpo genera las conversiones necesarias para que ese cuerpo-autor transforme ese afuera en experiencia estética.

Aunque el actor solo pueda actuar lo consciente, no toda la actuación es consciente. La diana es el único ímpetu por el que se interpreta tanto consciente como inconscientemente. Ver específicamente lo que hay fuera guiará al actor más profundamente al interior del personaje que pensar en lo que hay dentro. (Donnellan, 2004, p. 188)

Esta idea también comienza a hacer cercanas las interrelaciones que se analizarán más adelante, pero comienza a esbozar a ese ecosistema, que es la escena, un cúmulo de elementos interdependientes que se hacen simpoiéticamente, en cuanto se generan tensiones, provocando que la atención se pose en estímulos nutrientes de la percepción.

REPETICIÓN – RENOVACIÓN

La percepción de un cuerpo-autor debe ser *entrenada*. Pero claro, ese entrenamiento nada tiene que ver con su capacidad, su resistencia o su fuerza. Es más, la percepción no puede ser entrenada; más bien se deben entrenar algunos aspectos para entrar en estados específicos de percepción.

Al definir la percepción, al inicio, se decía que el objeto de esta es un poco difuso: ¿Se perciben conceptos, imágenes, objetos, cosas, o propiedades que componen? Lo más sensato es decir que se perciben estímulos, puesto que cualquiera de estos aspectos debería afectar al cuerpo, invitarlo a obrar, sea desde su estado complejo de semiosis, como en un estado fenoménico. Lo que aquí se propone es que, aun cuando alguien se sienta en una silla, la mira, la huele y por ello, a través de la percepción, *identifica* el objeto, el material del que se compone y el barniz que la recubre, también está percibiendo una dureza, una forma, líneas, colores, intensidad del olor, sonido, temperatura; aquellos elementos, por sí solos, afectan al cuerpo: son estímulos. La capacidad de obrar y elaborar hecho escénico con ellos es lo que se debe entrenar, para que así el cuerpo-autor pueda trabajar con ellos perceptivamente. Al fin y al cabo, son elementos que siempre han estado presentes en los procesos perceptivos, puesto que componen aquella identificación que se nombraba anteriormente. La percepción contacta con el mundo, de manera profunda, no sólo culturalmente sino también materialistamente. Entrenar hacia aquel estado específico de la percepción, es poder entender también que, en la vida escénica donde se desarrolla un marco de realidad específico, un cuerpo no se afecta de *el rol que está cumpliendo otro cuerpo en escena* sino de la intensidad energética, del timbre y color vocal, de la imagen material que compone, de la luz que refleja, de sus colores, de sus tensiones, de su ritmo, etc. Entender ello es poder pensar que, para la percepción, los marcos de realidad presentados, por ejemplo en una situación dramática, superan a los personajes, las jerarquías, las relaciones entabladas, y profundizar en la fuerza de las interacciones, el volumen de los énfasis, la proxémica, el aroma y colores que portan los estímulos, el orden de los elementos, y todas aquellas propiedades que la componen.

La preparación del actor debe ser *consciente*, porque su deber es construir el papel. El actor, pues, debe estar atento a las partículas de vida con una atención que el resto de la gente no tiene. Para *hacer* esa realidad, el actor debe ser capaz de *verla* en todos sus detalles, después *construirla* y luego *vivirla* en escena *sin auto-observación*. Debe ver que el estado psicológico de ese joven está directamente relacionado con (e incluso afectado por) su comportamiento físico. (Richards, 2005, p. 177, cursivas en el original)

Al igual que en la vida cotidiana, a veces lo que llama la atención trasciende lo especial de un objeto: en vez de percibir una *silla brillante*, lo percibido es *el brillo en la silla*. En esta última se le da preponderancia a una propiedad más que al objeto, liberando la carga de subjetivación que las cosas pueden tener. En este ejemplo radica el trabajo que un cuerpo-autor debe ejercitar desde la atención, que puede ser intencionada como no, y que puede ser comparada con la actividad de selección que se realiza a través del oído: la percepción del sonido es abierta y, por lo tanto, siempre se está escuchando algo, que tiene la naturaleza de no ser unívoco. Mientras se escribe esto, resalta el sonido de las teclas del computador que, no obstante, es acompañado por un sonido constante, grave, que puede ser descrito como el motor de un calefactor; a su vez, se cuelean ciertos sonidos del entorno, fuera del edificio donde se escribe, como un par de conversaciones de pasillo. El ritmo de la escritura se verá afectado dependiendo de dónde está puesta la atención, y cuánto grado de influencia ejerce en la actividad que se realiza en este momento, que es la de escribir. El oído posa su atención en un estímulo particular, destinado a sostener o mantener la actividad en la cual un cuerpo está involucrado. Lo mismo se puede extrapolar desde otros sentidos: si las palabras aquí descritas tienen el propósito de conducir la lectura, probablemente la atención irá en la organización de estas. Distinto sería si se debe transcribir una cita, en la que la vista estará mayormente puesta en las palabras que deben pasar de un documento a otro. También si en el ejercicio de la escritura lo que importa no es la redacción, sino más bien la ortografía, la atención se posará en cada letra que compone cada palabra. Al entender que la atención puede ser llevada naturalmente a alguna propiedad que compone un momento en el escenario dentro de un marco de realidad, el cuerpo estará cruzando la misma experiencia que debe vivenciar en cada presentación, pero de manera orgánica y novedosa. Es decir que, por medio del juego de la atención, aquellas repeticiones en las que el arte escénico debe incurrir, dejan de serlo y pasan a ser *renovaciones*. Depender de la atención para iniciar una acción en escena, promoverá que la acción se sienta levemente distinta. Desde ese punto, la idea de repetición, la contradicción del hecho escénico se complementa para poder ser vivida nuevamente, pero desde el descubrimiento, siendo una alternativa a dicha contradicción. Esta idea de *renovar* y no *repetir* se basa en el entrenamiento de la atención para entrar en cierto

estado específico de la percepción. Estos estados, que pudieran ser confundidos con la alteración de la percepción por medio de técnicas de trance para ver *más allá* de la realidad, condicen con la profundidad de la atención, es decir, poder percibir un objeto, la cosa y sus propiedades, cada una como estímulo, mientras también se deja afinar la sensibilidad para poder afectarse por ello.

La unidad del objeto sería pensada, y no experimentada como el correlato de la de nuestro cuerpo. Pero ¿puede el objeto separarse así de las condiciones efectivas bajo las cuales nos es dado? Se pueden juntar discursivamente la noción del número seis, la noción de 'lado' y la de igualdad, y vincularlas en una fórmula que es la definición del cubo. Pero esta definición, más que ofrecernos algo para pensar, nos plantea una cuestión. Solamente salimos del pensamiento ciego y simbólico descubriendo al ser espacial singular que acarrea conjuntamente estos predicados. (Merleau-Ponty, 1997, p. 220)

MARCO DE REALIDAD – ECOLOGÍA PERFORMATIVA

Varela (1992) definía en su investigación, relativa a las ciencias cognitivas, a la enacción como la superación de las ideas de mundo pre-dado o del sujeto como eje de la construcción de realidad, proponiendo que:

Este énfasis en la mutua definición nos permite buscar una vía media entre el Escila de la cognición como recuperación de un mundo externo pre-dado (realismo) y el Caribdis de la cognición como proyección de un mundo interno pre-dado (idealismo). Ambos extremos se basan en el concepto central de representación: en el primer caso la representación se usa para recobrar lo externo; en el segundo se usa para proyectar lo interno. Nuestra intención es sortear esta geografía lógica de "interno/ externo" estudiando la cognición ni como recuperación ni como proyección, sino como *acción corporizada*. (Varela, 1992, p. 202)

La enacción propone que el entorno y el mundo interno están completamente relacionados a partir de la acción corporizada, que podría entenderse como aquel estímulo afectante que se torna afecto accionante, en una especie de intercambio de información, modelando recíprocamente los espacios mediados por esta leve frontera de cuerpo que, recordando a Merleau-Ponty (1997), se

extiende para ser con aquel entorno. Esta idea de Varela (1992), junto con la del fenomenólogo francés, dan cuenta de que un cuerpo forma parte del entorno generando una tensión particular en este, que deviene en afecciones particulares para los cuerpos presentes en aquel entorno, pues “el propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema” (Merleau-Ponty, 1997, p. 219). Ya tomado en cuenta este compromiso insoslayable, fronterizo pero indivisible, no se puede dejar de lado que todo dependerá de aquellas tensiones otorgadas por un espacio. En el caso de la manifestación escénica, la escena se convierte en una delimitación propensa a una organización específica. “El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, son el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas (...) debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones” (p. 258).

Durante todo este recorrido se ha presentado que la vida cotidiana y la escénica se diferencian, o generan un cambio en el estado perceptivo, principalmente por dos aspectos: el fenómeno de expectación y también por el marco de realidad. Si bien se puede entender ese marco de realidad como un medio contextual, también otorga, y puede ser considerado como un espacio perceptivo de organización de relaciones. Podría entenderse esto como una especie de delimitación, o más bien como diagramación pseudorizomática de los elementos que germinan realidad. Estos elementos, serán considerados como todos aquellos estímulos provistos en el entorno denominado escena, tensados de manera particular por las oportunidades que ofrece esta diagramación pseudorizomática llamada marco de realidad. Pero la noción de diagrama pseudorizomático puede tender a no ser tan clara. Para ello, se propone una estrategia interdisciplinar, en la cual se asimilará una estructura de interacciones desde la ecología, proponiendo la estructura de malla:

“Malla” se refiere a los agujeros de una red y a los hilos que la forman. Sugiere tanto fortaleza como delicadeza. Se usa en biología, matemáticas, ingeniería, tejeduría e informática: medias y diseño gráfico, metales y tejidos. [En inglés], se relaciona con máscara y masa, lo que sugiere tanto la densidad como el engaño. Por extensión, malla significa una situación compleja

o una serie de hechos en los que una persona se ve envuelta, una concatenación de fuerzas o circunstancias restrictivas; una trampa. En otras palabras, es perfecto. (Morton, 2018, p. 48)

Para la ecología, la noción de malla es relevante puesto que “el pensamiento ecológico sabe que todas las cosas están interconectadas. He ahí la malla (...) sabe que las fronteras entre los seres, y las identidades de estos, se ven afectadas por esa interconexión” (2018, p. 60). Ahora bien, esa interconexión se da a partir de las afecciones que oscilan entre uno y otro. El dedo en el agua, que la toca sutilmente, genera ondas en la superficie que se disipan hasta sus límites. Pero ese mismo dedo, si choca con la superficie acuosa, salpicará además gotas. Otra cosa es el comportamiento del mismo dedo posado en un tarro de óleo para pintar, que no se esparce y se queda adherido a esa piel. Otra cosa si no es un dedo lo que toca el agua sino una esponja. Todos aquellos comportamientos, oscilaciones afectivas entre materialidades, se comportan de manera distinta y en ningún momento las media un universo narrativo, una circunstancia dada o incluso un marco de acción. Son resultados que se dan naturalmente porque las propiedades ecológicas de la materia se comportan de manera distinta. Por ello, un cuerpo reaccionará de maneras completamente diversas dependiendo de su ser material, que ha sido formado en medioambientes diversos. Al asumir el marco de realidad también como una ecología de elementos que performan sobre un cuerpo, como el ecosistema en el que se componen, se le otorga al cuerpo la capacidad de percibir y co-crear con lo real de la misma escena, más allá de las enmarcaciones que esta propone. Ofreciendo una malla desde la perspectiva ecológica, la escena abre la posibilidad de ser experimentada de distintas maneras sin que el marco de realidad sea trasgredido.

PERCEPCIÓN EN ESCENA: PERFORMATIVIDAD DE LA ACTUACIÓN

Existe un último elemento que es importante de mencionar en esta perspectiva que se quiere ofrecer, respecto de los aspectos perceptivos involucrados en la técnica actoral-performática. Poniendo aquel énfasis en la idea de un cuerpo-autor que está generando experiencia estética, se ha vislumbrado la problemática que existe desde la percepción, en el fenómeno escénico. Por así decirlo, lo que sucede en escena, desde esta perspectiva, es similar

a un caso hipotético en el que un espectador pudiese ver cómo los colores de un cuadro se influyen entre sí, cómo conversan las distancias, las tensiones en la tela del lienzo traducidas en su rechinar, como si el cuadro estuviese vivo, maximizando las ideas que Didi-Huberman (1997) reflexionará a partir de la obra de arte. Justamente es aquel fenómeno el que se da al ver a un cuerpo-autor generando su manifestación, puesto que se ve a cuerpos manifestando sus contracciones afectivas e intercambios potenciales respecto de acciones que se dibujan de distintas maneras en el espacio. Y claro, no responden a marcos contextuales, sino a distintos estímulos materiales que se dan por la presencia de, y atención a, propiedades ecológicas de las que las cosas están provistas. No es más importante el tomar té de una taza que pertenecía a un ser querido, que la forma, color, sensación al tacto al posar la taza sobre los labios o la textura de esta en los dedos. Todo aquello conforma un cúmulo que ejerce acción sobre un cuerpo afectivo. La fascinación de las cosas, sobre un cuerpo, se da por una carga de extrañeza que provocan ellas. W. Benjamin diría tempranamente que la pieza artística se destaca por poseer aura.

El aura de las obras trae también consigo una especie de *V-effekt* o ‘efecto de extrañamiento’ —diferente del descrito por Brecht— que se despierta en quien las contempla cuando percibe cómo en ellas una objetividad metafísica sobrepone o sustituye a la objetividad meramente física de su presencia material. (Echeverría en Benjamin, 2003, p. 15)

Pero esto también puede ser entendido desde otro punto de vista que complementa esta idea, y es la que señala Seel (2010) al desarrollar su estética del aparecer. El autor alemán ofrece una perspectiva viva de la experiencia estética, sobre todo en la vivencia cotidiana, en la cual se deja que “los objetos estén no como son bajo tal o cual aspecto, sino como aparecen aquí y ahora, en cada caso, ante nuestros sentidos” (Seel, 2010, p. 35). Esto propone que el aura está en relación con la sensación de extrañeza despertada por un objeto, más allá de su categoría de pieza artística o no. Bajo estos aspectos, la relación que se establece con el entorno comienza a ser cualitativa, en cuanto a las cualidades que estas poseen y ejercen acción en un cuerpo, desdibujando la semiósfera que las recubre. Es poder acceder a ellas comprometidamente con lo que son y no con lo que

aparentan desde su utilidad. En este sentido, es percibir sin rótulo. Por ello, el compromiso de un cuerpo-autor en el entorno que constituye junto con la escena puede ser comparado al del aparecer estético de Seel, ya que lo deja percibir cualitativamente, despertando afectos desde aquel cúmulo de elementos dispuesto ahí. Por ello, lo que determina que la vida escénica pueda distinguirse de la cotidiana es un ingrediente enraizado en la propia experiencia. Lo que aquí se termina de proponer es que el espacio dotado de vida escénica, al demandar un tipo particular de ejercitación de la atención —para poder funcionar desde un modo específico de percepción— ofrece, a su vez, que un cuerpo tenga la capacidad de que en el entorno en el que se desarrolla pueda aparecer experiencia estética. Lo que se le revela al cuerpo-autor como material de creación puede ser cruzado desde la extrañeza de aquello y, de esta forma, puede generar una experiencia al espectador, desde los sentidos. Por así decirlo, tanto cuerpo-autor de la escena como cuerpo-espectador de ella, se entrelazan, puesto que aún desde distintos lugares, el entorno que otorga el espacio escénico debe ser cruzado por ambos, con la misma intensidad que otorga la experiencia a ambos, sea para contemplar como para ser contemplado. En este aspecto, y pudiendo estrechar al quehacer performático con el teatral, un cuerpo-autor se desenvuelve dentro de la performatividad de una malla eco-escénica, en la que debe descubrir, consciente de la proyección de su corporalidad, lo que allí sucede, entablado real y tiempo situado:

El estado de permanente e intensiva atención, de la manera que puede producirlo, o al menos reclamarlo, la emergencia de fenómenos en las realizaciones escénicas es un estado no cotidiano, es un estado excepcional. Por el contrario, las demás experiencias que posibilitan la emergencia y la autopoiesis del bucle de retroalimentación se corresponden muchas veces con experiencias de nuestro día a día. (Fischer-Lichte, 2011, p. 333)

La realización de estas manifestaciones (escénicas) no dista de otras artísticas en las cuales se otorga un marco de percepción de aquellas. Sin embargo, lo que aquí se termina por plantear es la posibilidad de consignar que la manifestación escénica es una creación de experiencia por un cuerpo que a su vez experimenta, desde un modo específico de percepción, comprometido con el entorno, más que con nociones que apunten al relato y a lo subjetivo. De cierta forma, es comprender

que el cuerpo produce performatividad desde su propia experiencia, sin tener que estar reforzando marcos representacionales o presentacionales, sino que de por sí —proyección de la acción por medio— el cuerpo (se) produce la afectividad necesaria para tensar los elementos que provee la escena. Entender la realización de cuerpos dentro de lo escénico, desde categorías y análisis que plantean otros paradigmas, enriquece la posibilidad de buscar nuevas técnicas de abordar el fenómeno, e incluso, planteando estructuras para nuevos paradigmas de pensamientos. Las técnicas responden a un campo epistémico, del cual termina valiéndose un lenguaje para poder concretarse. Así sucede con el realismo de Stanislavski cercano al psicoanálisis, o con el cuestionamiento de Brecht desde el método científico. Este enfoque, desde la génesis misma de la afección y percepción de un cuerpo, puede señalar nuevas directrices de análisis, como también empujar nuevos ejercicios, para apuntar hacia sostenimientos técnicos que no se confundan con el desarrollo de estilos o poéticas en específico, sino que planteen la complejidad que un cuerpo experimenta dentro de las delimitaciones que entrega un espacio escénico, ya no como población semántica, sino como entorno-malla de estímulos. Las reflexiones e indagaciones aquí entregadas caminan hacia la relevancia de la técnica como lugar de discusión, descubrimiento y proliferación de sentido, puesto que las investigaciones se inscriben cada vez más en los cuerpos. Buscar maneras de entender el trabajo, e investigar prácticamente desde dentro, se hace necesario para aprehender los paradigmas que los modos de investigación están ofreciendo, complejizando así las metodologías de creación en diálogo con otras disciplinas, entendiendo cómo, finalmente, un cuerpo se comporta en nuevas formas perceptivas, puesto que estas no sólo comportan nuevas formas de *escenificación*, sino también nuevos modos en que un cuerpo aprehende lo escénico.

REFERENCIAS

- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Piraña.
- Cornago, O. (2019). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (1), 1-13. <https://doi.org/10.34096/tdf.n1.9684>
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Donnellan, D. (2004). *El actor y la Diana*. Fundamentos.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada editores.
- Fontanille, J. (2008). *Soma y Sema: Figuras semióticas del cuerpo*. Universidad de Lima.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema, generar parentesco en el cthuluceno*. Consonni.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y Tiempo*. Editorial Universitaria.
- Le Breton, D. (2009). *El sabor del mundo. Antropología de los sentidos*. Nueva visión.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Seix Barral.
- Merleau-Ponty, M. (1997). *La fenomenología de la percepción*. Península.
- Morton, T. (2018). *El pensamiento ecológico* (1º Ed.) [Epub], Paidós.
- Noe, A. & Thompson, E. (2002). *Vision and Mind, Selected Reading in the philosophy of perception*. MIT Press.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Gustavo Gili.
- Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Alba.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Katz Editores.
- Stanislavski, K. (2003). *Un actor se prepara*. Diana.
- Varela, F.J., Thompson, E. & Rosch, E. (1992). *De cuerpo presente, las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Gedisa.
- Zarrilli, P. (2002). *Acting (Re)considered*. Routledge.

Recepción: 21/06/2024

Aceptación: 03/06/2024

Cómo citar este artículo: Chandía C., S. (2024). De la actuación a la percepción. Cinco consideraciones para interrelacionarse en escena. *Teatro*, (11), 127-148. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76763>