UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE TEATRO

“EL ESTADO DE CONSCIENCIA ALTERADA COMO RECURSO PARA LA ENSEÑANZA DE ACTORES Y DOCENTES DE ACTUACIÓN”

Alumno: Morales Gómez, Freddy

Profesor(a) guía: Retuerto Mendaña, Iria

Tesis para optar al grado de Licenciado en Educación,

Mención Pedagogía Teatral para Enseñanza Media

Tesis para optar al Título de Profesor de Teatro

Santiago, 2017

TABLA DE CONTENIDOS

PORTADA 1

TABLA DE CONTENIDOS 2

CAPITULO I: INTRODUCCIÓN 7

1.1 Planteamiento del problema 7

1.2 Pregunta de investigación 12

1.3 Objetivo general 12

1.3.1 Objetivos específicos 13

1.4 Justificación 13

CAPITULO II: MARCO TEÓRICO 15

2.1 El trance 15

2.1.1 Significado de trance 15

2.1.2 Tipos de trance 20

- Trance chamánico 20

2.1.3 Síntesis y posicionamiento 24

2.2 Actuación y trance 26

2.2.1 Lo extra-cotidiano 26

2.2.2 El centro del cuerpo 28

2.2.3 El cuerpo mágico 30

2.2.4 Actor santificado 33

2.2.5 Elementos de la actuación que se relacionan con el trance 35

- Energía 35
- Imaginación para la creación 37
- Lenguaje ritual 40

2.2.6 Síntesis y posicionamiento 41

2.3 La pedagogía para abordar la actuación 43

2.3.1 Pedagogía y arte 43

2.3.2 Pedagogía y teatro 45

- Juego teatral 48
- Trabajo colectivo 50
- Expresión corporal 52

2.3.3 Síntesis y posicionamiento 54

CAPITULO III: MARCO METODOLÓGICO 57

3.1 Enfoque de la investigación 57

3.2 Diseño metodológico 58

CAPITULO IV: ANÁLISIS DE RESULTADOS 60

4.1 Definición del concepto estado alterado de conciencia
en la interpretación 62
- Una consciencia sometida a una presión o a un estímulo 63
- Doble estado de consciencia 63
- Consciencia acrecentada 64

4.2 Técnicas de enseñanza: estado alterado de conciencia
en la formación del actor. 67
- Repeticiones 67
- Visualización 68
- Entrenamiento psico-físico 69

4.3 Sentido del trance en la enseñanza de la interpretación 72
- Herramienta poco utilizada actualmente 72
- Herramienta transversal 73
- Entender lo humano 73
- Proyección del trance en un futuro 74

4.4 Efectos en los estudiantes 76
- Apertura corporal 76
- Fortalezas y debilidades 77
- Limitaciones o impedimentos 77
- Minoría de edad 78

4.5 Profesor 80

- Motivación 81
- Trayectoria 81
- Uso del trance en el ejercicio profesional 82

4.6 Referentes 83

- La droga 84
- Asia 84
- Butoh 84
- Autores y docentes 85
- Síntesis del análisis de resultados 87

CAPITULO V: CONCLUSIÓN 90

- La validación de la experiencia 91
- El uso pedagógico 93
- Una mirada sobre la formación del actor 95
- Importancia del guía 97
- Aportes más allá de la enseñanza 98

BIBLIOGRAFÍA 100

ANEXOS 105

- Pauta de entrevista 105
- Entrevista 1 112

- Entrevista 2 145
- Entrevista 3 170
- Cuadro de análisis de resultados 197

CAPITULO I:

INTRODUCCIÓN

1.1 Planteamiento del problema

A menudo, desde el mundo del teatro y la interpretación, se asume una metáfora que compara el acto de encarnar un personaje, con los actos de posesión espiritual. De hecho, muchos conceptos que se utilizan en el teatro son, a la vez, propios del lenguaje chamánico, incluso, con una significación muy distinta. Un ejemplo de ello, lo señala Icle (2010), al mencionar que se "utiliza la noción del chamán como una metáfora para caracterizar lo que ha definido como conciencia extra-cotidiana en el actor teatral." (En Muñoz, 2012; p. 61). Esta cita nos muestra que esta relación va más allá de la acción cotidiana y que resulta, de alguna forma, válida para los estudiantes del ámbito teatral. Para adentrarnos en esta relación, primeramente hay que entender de qué se trata el trance.

El concepto de trance se ha desarrollado a lo largo de la historia y en distintas culturas, y a su vez, se han visto rodeado de diversas interpretaciones desde

distintos tipos de creencia o alguna ciencia que investigue el tema con algún fin específico. Un ejemplo de ello es la vinculación con las drogas alucinógenas o psicotrópicas como el LSD. Algunas de las personas que están en ese estado escuchan voces, ven sombras, oyen puertas abrirse o cerrarse. Otros echan espuman por la boca, pierden la consciencia, las pupilas se direccionan hacia arriba y emiten sonidos guturales producidos por los espasmos de la glotis. Otro tipo de interpretación se relaciona con la visión que en algún momento tuvo la Iglesia católica de estos fenómenos: la posesión demoniaca. Los individuos con este tipo de posesión se caracterizan porque hablan contra Dios, la virgen, la cruz, los santos u objetos sacros y se expresan verbalmente con lenguas desconocidas, localizan objetos perdidos, la fuerza que emanan es extraordinariamente mayor a la de la propia contextura, pueden levitar.

Los estudios biológicos definen los síntomas del trance como histeria (o la amnesia psicógena) o relacionados con la psicosis, patologizando lo que los protagonistas consideran un elemento mágico. Siguiendo esta línea, también se asocian a trastornos mentales, personalidades múltiples o esquizofrenia. (Durá, 2002; León, 2005; Pizzani, 2012). Goodman añade además que

> “En los últimos años, sin embargo, los psiquiatras han producido algunos resultados de investigación relativos a los,

así llamados, desórdenes de personalidad múltiple, los cuales podrían tener alguna relevancia para nuestro problema. La investigación en cuestión se refiere a una categoría de diagnóstico denominada síndrome de personalidad múltiple o desdoblada, una subcategoría de los desórdenes disociativos. Los pacientes de este tipo muestran no una personalidad, como el resto de nosotros, sino varias, experimentan esas personalidades como si estuvieran dentro de ellos. Esto nos remite inmediatamente a la posesión que hemos discutido antes, similitud que no escaparía a una gran cantidad de investigadores." (Goodman, 1996; p. 109)

Más allá de la interpretación que se le pueda dar desde la psiquiatría, los trances existen hasta el día de hoy. Esto ocurre en comunidades indígenas, como algo incorporado a su cultura y no como un síntoma de enfermedad como lo ve parte de la cultura occidental. Son practicadas por chamanes o maestros de ceremonia especializados por la tradición de la propia cultura en que viven, que cumplen la labor de invocar espíritus y mantener un contacto directo con las dimensiones externas que, según su cosmovisión, les gobiernan. A su vez, el chamán necesita desconectar su consciencia, para que su cuerpo quede completamente disponible para las entidades sobrenaturales, que constituyen una realidad tangible para

éste. Llamazares (2004), explica que "(…) el chamanismo se devela no como un fenómeno meramente ritual o curativo, sino como una expresión completa y vivida de la forma en que las culturas indígenas conciben y están en el mundo." (p. 13).

Una nueva interpretación es la que se manifestaba en la Antigua Babilonia, Grecia y Egipto, en donde destrozaban figuras que tenían tallada la imagen de un ser sobrenatural, con el objetivo de hacer desaparecer la entidad reflejada en la estatuilla. En los escritos de la biblia se señala a Jesús expulsando espíritus, por medio de la oración. A raíz de esto, la religión comenzó a dominar el poder e incluso el pensamiento ideológico de lo "mundano", comenzando a surgir ciertas actitudes humanas no comunes, consideradas por la iglesia cristiana como "posesiones demoniacas". Entre el siglo XVIII y XIX se presenciaron variados casos que fueron etiquetados bajo esta concepción.

Por otra parte, en el teatro se habla a menudo de que el personaje se apodera del actor. Tanto en el trance como en la actuación el cuerpo refleja ciertas características, tanto internas como externas, muy particulares, así como también lo son las formas de ingresar en el trance, que Eliade nombra -en el caso de los chamanes- como "La técnica del Éxtasis". Icle (2010) por otra parte, lo nombra "Las técnicas de la Presencia" para los actores.

Existen autores de la disciplina teatral que se refieren a algunas características del teatro, similares a la de la persona en trance. Uno de ellos es Barba, creador del método de la antropología teatral. ÉI se dedicó a profundizar en torno a diversas investigaciones sobre culturas no occidentales. Una de sus conclusiones se basa en la propuesta de la técnica extra-cotidiana, que permite trabajar la presencia escénica que los artistas presentan. También Stanislavski (2008) se relaciona con el concepto de la encarnación del personaje en la corporalidad del actor. Artaud, por su parte, comparte con las tribus étnicas de las civilizaciones mexicanas, en donde habla de la manifestación del cuerpo mágico interno y Grotowski, menciona la voluntad del actor para convertirse en un ser santificado, es decir, que se despoje de todo lo que es, como lo hace el chamán al dejar su consciencia de lado para que se pose el espíritu a encarnar. En definitiva, son muchos los conceptos paralelos entre la actuación y el trance.

Los estudiantes de actuación o intérpretes que trabajen con este estado de trance, se ven fuertemente relacionados con estas dos ideas, porque es en ellos en donde existe la decisión de optar por el “trance” para realizar su proceso de investigación para las interpretaciones actorales en el escenario o simplemente alejarse de este fenómeno por diversos prejuicios al respecto que concluyen en miedo, frustración, etc. Es importante destacar que no todos los docentes abordan esta metodología pedagógica de enseñanza de la actuación, puesto que trabajan a partir de los

aspectos externos. Teniendo estas dos tendencias presentes, son los estudiantes los que deciden entre una y otra, relacionándose positiva o negativamente con ellas.

Con esto, se puede señalar que el actor-estudiante no está tan lejano del chamán, al menos en este campo de la metáfora, pero ¿Hasta qué punto se asemejan los procesos en la práctica? Es de gran interés de esta investigación adentrarse en las particularidades que el teatro absorbe en su espacio, desde la cultura chamánica, y a su vez, el cómo se ve reflejado en el trabajo práctico de estudiantes, en su proceso de formación.

1.2 Pregunta de investigación

- ¿Cómo se relacionan los actores y profesores de actuación con el recurso del "estado de consciencia alterada" en sus metodologías de enseñanza?

1.3 Objetivo general

- Comprender de qué forma se relacionan el recurso del “estado de consciencia alterada” con las metodologías de enseñanza según los actores y docentes de actuación.

1.3.1 Objetivos específicos

- Identificar la noción del recurso del “estado de consciencia alterada” en los actores y profesores de actuación.
- Identificar las metodologías que se utilizan para provocarlos en los estudiantes.
- Analizar los resultados que los entrevistados esperan de este recurso pedagógico.
- Analizar la propia experiencia con el recurso del estado de consciencia alterada para su proceso actoral.

1.4 Justificación

El propósito de esta investigación será indagar en las semejanzas entre el trance y la encarnación del personaje en el cuerpo del estudiante de actuación, respecto al estado de consciencia alterada que se habla en ambos casos. Esta investigación estará reflejada y analizada desde el punto de vista de la disciplina teatral, por lo tanto, se indagará en los elementos que utiliza el teatro, o algunos métodos que exponen diversos autores para llegar a ese estado.

Al tener en cuenta lo anterior, se podrían dar a conocer aspectos novedosos para el área de la educación, específicamente en estudiantes, docentes, actores, directores, u otros, pues podrán comprender de manera distinta lo que sucede por el sub-consciente, y desde ahí indagar en cuáles son las metodologías contemporáneas que se acercan a esta idea del trance en la actuación adaptadas a los contextos de aprendizaje actuales.

Los propósitos anteriores se enfocarán además, en promover nuevos estilos de realizar teatro, o de apropiación del personaje, sumándose a la lista de Stanislavski, Artaud, Grotowski, por nombrar algunas.

CAPITULO II:

MARCO TEÓRICO

2.1 El trance

2.1.1. Significado del trance

Goodman (1996) indica como definición del trance cuando un espíritu se sitúa en la corporalidad de algún chamán, maestro de ceremonia o persona común. Añade que “la única manera en que un espíritu, una entidad extraña, puede tomar posesión de un cuerpo humano es cuando previamente ese cuerpo ha llevado a cabo ciertos cambios específicos, una alteración de la conciencia” (p. 103). Efectivamente, en las personas que están en trances se manifiestan signos físicos como mareos, temblores, fuerte transpiración, flujo de lágrimas o de saliva, convulsiones e incluso desvanecimientos. Anterior a este estado de trance, surgen experiencias dramáticas, sueños, visiones, periodos de amnesia, entre otros (Ibíd.). Para la antropología, este fenómeno es interpretado como “enfermedades chamánicas” (Eliade en Goodman, 1996; p. 106)

Muchas sociedades no occidentales consideran que el estado que infunde el trance es el más alto que puede alcanzar el ser humano (Ibíd.). En los inicios de la historia, la humanidad resolvía todos sus problemas con una mentalidad ligada a lo sobrenatural, área en el que se ubican las posesiones. Esto fue justificado por la teoría antropológica evolucionista de Steven Mithen, el cual indica que hace 60.000 años atrás, o menos, el homínido desarrollo una mente fluida cognoscitiva, que atrae consigo el pensamiento mágico (el término cognoscitiva surgió en el siglo XIX) (Abrahim; Atuesta; Fierro; García; Jaimes; Rueda, 2003)

Existen diversas visiones respecto al fenómeno dl trance, muchas de ellas divergentes. Algunas son el estado de trance visto desde las grandes religiones monoteístas occidentales, en donde se habla de los demonios, ángeles caídos rebeldes a Dios, que atormentan y posesionan al ser humano. Un ejemplo de ello es el pensamiento de los homínidos, en donde Ospina (2006) –según su interpretación- señala que en Mesopotamia, en el 2100 a.c., se ha intentado "develar el rostro del demonio en medio del contexto en donde se ubique" (p. 141). Otro ejemplo similar ocurre en la edad media, con la publicación del libro Malleus Maleficarum o más conocido como "Martillo de las Brujas" (1486) del autor Heinrich Kramer. Este texto es un manual para la caza de brujas, de quienes se creía que habían sido poseídas por el demonio por medio del acto sexual con entes demoniacos (Ferenczy; Germiani; Miranda; Munhoz; Teive, 2012). También

Rodríguez, Urra y Insulza (2014) añaden que en la época de la inquisición de la iglesia, existía esta misma visión en donde el sacerdote cristiano masculino era identificado como un ser racional, letrado y bueno y lo femenino se ligaba al sexo, a la superstición y la brujería como un don innato. Era ella quien obtenía su saber y sus poderes al entregarse carnalmente a los demonios, como una concubina de Satanás (Ibíd.).

No obstante, existen otras visiones que no provienen de una mirada religiosa, sino que desde la misma psique del ser humano. Esta perspectiva la abordan las ciencias como la antropología, quienes han tratado de comprender y de racionalizar esos fenómenos, es decir, de encontrarles explicación y causa

> Esto es muy desconcertante para los antropólogos educados en occidente, quienes pueden estar tentados a interpretar lo que ven en términos psiquiátricos. ¿No es tal conducta histeria o epilepsia? Por supuesto que los antropólogos saben que al interior de la cultura de los especialistas religiosos esta gente es considerada “normal” (Bourguignon, citado por Goodman, 1996; p. 103)

Esa “normalidad” a la que hace referencia el autor, tiene directa relación con lo que dicen las culturas que practican los trances. Hay otras culturas que ejercen

estas prácticas con total naturalidad, como parte de una tradición o un estilo de vida.

El fenómeno del trance existe en niños, jóvenes y adultos. Sin embargo, para entender cómo ocurre, Goodman (1996) plantea que de forma previa el cuerpo debe tener un estado de disposición desde la consciencia para recibir el espíritu que reencarnará. Si bien es cierto que esta situación involucra diversas visiones culturales, es relevante aclarar que en cada rito, está inmersa "la capacidad psicobiológica disponible en todas las sociedades." (Bourguignon, 1973; p. 11; en Goodman, 1996; p. 103)

Para comprender la idea de Goodman, es necesario contextualizar cada suceso de trance en un sistema de creencia, o sea, hay que considerar qué es lo que se cree y desde allí determinar su análisis. Así lo deducen los integrantes de la Asociación Colombiana de Psiquiatría, que añaden que:

> Un sistema de creencias es un conjunto de conceptos generales que gobiernan nuestra visión del mundo y nuestra actividad en él. (…). El sistema de creencia se nutre de los conceptos existentes en la familia y el grupo social al que se pertenece, pero su adquisición no es un proceso racional; más bien, es producto de una serie de interacciones entre las disposiciones innatas, las vivencias con sus

> correspondientes componentes emocionales y sensoperceptivos, la manera en que las vivencias son interpretadas y la historia de vida que se construye día a día (Abrahim; Atuesta; Fierro; García; Jaimes; Rueda, 2003; p. 286)

Un término que es común escuchar en los estudios de trances es la *glosolalia*, señalada por Goodman (1996) como el uso de sílabas huecas, carentes de sentido, que comienza con una consonante –afectado por una contracción muscular-, y finalizan con una vocal, que conduce al relajo. En investigaciones realizadas, la glosolalia producida por el éxtasis, en comparación con una posesión demoniaca, no muestran diferencia alguna. ”Así, podemos proponer, con un cierto grado de confianza, que este trance particular es el único estado alterado de consciencia que ocurre generalmente en contextos religiosos” (Ibíd; p. 105)

Estos signos han sido interpretados por la psiquiatría como síntomas de enfermedades

> El Dr. Putnam (en una comunicación personal) considera que el aumento de la tensión muscular es una de las señales externas más contundentes de la “llegada” o manifestación de una personalidad alternativa en gente con múltiples personalidades (Ibíd.; p. 112)

El reflejo de alguna personalidad alternativa, es observable por medio de cambios físicos y alterados, que desde los estudios biológicos, son propios de la histeria (o amnesia psicógena), de la psicosis o de la esquizofrenia. Los actos sintomáticos que se logran percibir en personas con trastorno de personalidad es el escuchar voces, ver sombras, pérdida de consciencia, emisión de sonidos guturales, entre otros.

2.1.2. Tipos de trance

- Trance chamánico

Martínez (2003) utiliza una definición para denominar al chamanismo -desde el modelo neuropsicológico- "como un conjunto de técnicas que, por medio de la inducción de estados de conciencia alterada, permiten a especialistas rituales experimentar el contacto directo con ciertos imaginarios sobrenaturales". Para poder hacer efectiva la definición anterior, es necesario abordar el tema desde una arista cultural, puesto que es ahí donde se establece la relación de "significaciones mágico-religiosas" (Pelcastre, 1999)

Llamazares (2004), por su parte, explica que estos actos se referían antiguamente como ritual. Chamanismo es un término más contemporáneo, entendido como un

buscador de alteración de estados de consciencia y de visiones. Eliade (1976) describe que los etnólogos definieron a los seres humanos con poderes "mágico-religiosos" como chaman, hechicero, hombre-médico, etc., no permitiendo precisar las diferencias y similitudes. No obstante, el chamán tiene una particularidad: ser "especialista en un trance, (…) durante el cual su alma se cree abandona el cuerpo para emprender ascensiones al cielo o descendimientos al infierno." (Ibíd; p. 23). Hay otra definición que permite la comparación entre autores, además de tener como resultado, una visión amplia respecto al término chamanismo, esta es la de Pelcastre:

> "El chamanismo es una práctica que forma parte de esta estructura de la medicina tradicional y se define como la técnica del éxtasis, pues es justamente esta experiencia la que distingue al chamán de otros terapeutas. La experiencia extática es un estado del alma durante el cual ésta "abandona el cuerpo para emprender ascensiones al Cielo o descendimientos al Infierno" (1999; P. 224)

Martínez (2003) relata que algunos estudiosos como Felicitas Goodman (1989), Mircea Eliade (1964), Erika Bourgignon (1980), por nombrar algunos, mencionan que los especialistas rituales como el chaman, los posesos y médiums se auto-permiten ingresar a un estado espiritual superior, llevándolos a un estatus

privilegiado dentro de sus comunidades. Añade que es un error que a estos fenómenos se les determine como trance y éxtasis. Dice esto porque “ninguna sociedad chamánica posee términos equivalentes a trance o éxtasis para describir tales estados” (Ibíd.; p. 10)

El proceso que desarrolla el chamán para generar el trance es precisamente para desarrollar curaciones dentro de un grupo, en el cual no existe un manual de instrucciones, sino que sólo se ejecutan los conocimientos de las generaciones pasadas. Esto no quiere decir que la medicina de estudios formales sea menos valorada que la labor del chamán, sino que cumplen roles distintos el cual el médico institucional, busca la sanación del cuerpo físico, mientras que el chamán ejerce su curación en el alma (Pelcastre, 1999)

Un ejemplo de chamán es la machi, el cual proveniente de la cultura mapuche que se ubica en Chile, dentro de la región de la Araucanía. Este chamán, ya sea masculino o femenino, cumplen el rol de mediar con otros tiempos, mundos, seres y cultura. (Bacigalupo, 2004a; en Bacigalupo, 2013). Este mediador es elegido como tal por medio de algún sueño premonitorio revelador y efectuado en un “espacio sagrado” (Bentué, 2003). Después de este proceso, el chamán deja su corporalidad a disposición de los espíritus, ayuda a sanar enfermedades y revelar mensajes del futuro (Bacigalupo, 2013). Pelcastre (1999) también expone respecto a la elección de los chamanes, añadiendo que puede ser hereditaria de los

ancestros, por espontaneidad, por voluntad propia o de la comunidad, algún acontecimiento sobre natural como ser alcanzado por un rayo, convulsiones, ser amante de la soledad, entre otras. Sin embargo, el más relevante es la resurrección del chamán que será elegido y que se manifiesta con los elementos anteriores. Además concuerda que existe como objetivo la sanación. Esto llevado a la práctica, el autor indica que tienen una gran capacidad en su labor

> "Pueden lo mismo consultar a sus ancestros que vislumbrar el progreso de la enfermedad del paciente al mismo tiempo que comunicarlo en el aquí y el ahora. La realidad es atemporal, no existen las secuencias ni la cronología. Al final, el afecto y el pensamiento conviven y sirven para una misma causa: la sanación del enfermo." (Ibíd., 1999; P. 226)

No obstante, hay que tener en cuenta una diferencia entre el trance del chamán y un "poseso": El chamán domina sus "Espíritus", en el sentido que él, que es un ser humano, logra comunicarse con los muertos, los "demonios" y los "espíritus de la Naturaleza", sin convertirse por ello en un instrumento suyo (Eliade, 1976). Pelcastre (1999) señala que los espíritus que se manifiestan, son espíritus de protección ante el proceso de búsqueda de la sanación de otro y los espíritus del infierno, quienes intervienen en la curación. Esta manifestación se sitúa en diversas realidades alternativas, la cual no tiene parámetros espacio-temporales.

2.1.3. Síntesis y posicionamiento

Cabe señalar que el tipo de trance definido anteriormente es parte de un conjunto, en donde la consciencia del ser humano es alterada sin importar su procedencia. Si el enfoque se sitúa en la profundización del concepto de trance visto en esta investigación, se puede determinar que según la brujería y la posesión demoniaca son términos que ha impuesto el cristianismo, marcados por un juicio evidente que los asocia con “el mal”. Esta situación se ve claramente en la brujería, ya que se interpreta como una expresión cultural que utiliza conjuros y hierbas para la curación de enfermedades. La institución eclesiástica, a lo largo de su historia, determina que no son actos cristianos. En la posesión demoniaca, se puede percibir la influencia de la iglesia por la directa relación de los posesos y sus dichos en los momentos de trance. La gran mayoría menciona frases relacionadas a Dios y al demonio, y es por ello que la iglesia le adjudica la definición a este trance. Es importante rescatar que para estos casos, el demonio, como un ente externo, es el que manipula a la persona y no la persona quién actúa por sus medios, por lo que no existe castigo, sino exorcismos para expulsar al ser que manipula. El tercer caso de trance de este estudio - el chamánico -, es uno de los trances neutrales en cuanto a definición, puesto que se describe, según diversas tribus indígenas, como un proceso en donde sólo se manifiesta la naturaleza, sin intervención de algún juicio.

La ciencia también tiene su punto de vista concreto ante este tema, específicamente en la cultura occidental, en donde definen a los estados de consciencia alterada como síntomas de enfermedades como la esquizofrenia, la histeria, la psicosis, por nombrar algunos. También lo relacionan con los efectos que producen las variadas drogas como son los alucinógenos o psicotrópicos, tal como el LSD.

2.2 Actuación y trance

2.2.1. Lo extra cotidiano

Barba (1992), antropólogo teatral y fundador del Odin teatret, se dedicó a observar diversas culturas en el mundo para realizar sus estudios. Desde estas investigaciones construyó diversos conceptos, entre ellos una forma de plantear la presencia del actor refiriéndose al dominio de un cuerpo extra-cotidiano. Para entender esto, se debe tener en cuenta el significado de lo cotidiano, lo cual hace referencia a los gestos que se piensan como naturales, vale decir, aquellas acciones que a diario realizamos, usando la menor cantidad de esfuerzo físico, de manera consciente – inconsciente (inconsciente porque no se toma en cuenta el cómo se realiza la acción), y que son transmitidos culturalmente, como por ejemplo sentarse, trasladar el peso, asentir, por nombrar algunas (Barba, 1992). Por el contrario, la técnica de lo extra-cotidiano no comparte esa cualidad relativa al menor esfuerzo. El autor señala que el objetivo del cuerpo, al ejecutar la técnica de lo extra-cotidiano, es parecer artístico y creíble, mientras que las otras técnicas, como la de un acróbata por ejemplo, se focalizan en el virtuosismo y parecer increíble (Ibíd.). Esta situación se refleja cuando un grupo de artistas antes de la función realizan una demostración técnica, en frío, es decir, no quieren expresar

nada. En estos casos, señala el autor, entregan una cualidad de presencia obtenida por la experiencia de su oficio, que capta la atención del público presente. El autor traduce este fenómeno como “un núcleo de energía, una irradiación sugestiva y sabia, no premeditada” (Ibíd.; p. 34).

El autor considera que, además de utilizar las técnicas antes señaladas, existe un instante previo interno en el que el cuerpo del actor se somete o un estado de alerta, que se logra por medio del entrenamiento del *“sats”*

> *Sats* puede traducirse con la palabra “impulso”, “preparación”, “estar listo a .. ” En nuestro lenguaje de trabajo indica estar a punto de reaccionar, el instante que precede a la acción en el espacio, cuando toda la energía está ya allí preparada para intervenir, pero suspendida, retenida aun en el puño, mariposa-tigre pronta a desprender vuelo. (1992; p. 71)

Sin embargo, a pesar de que el autor exponga una técnica y un instante pre-expresivo para que el artista pueda transmutar a un personaje, menciona que este nunca dejará los pensamientos y necesidades propias como humano-actor. Por esto, se considera al teatro como un ritual vacío e ineficaz, porque sólo satisface las necesidades del humano representando a algún personaje y no permite, precisamente, desprender las emociones, pensamientos y el cuerpo por completo

a favor del teatro o del “ritual”. La misma opinión rescata Centeno (2005), cuando dice que el actor busca una justificación interior ante cualquier trabajo escénico para darle sentido a su labor. Añade que esta necesidad sólo se percibe de manera orgánica, en la calidad de la fuerza física y mental. Finalmente, termina diciendo que “los prejuicios y las dudas se destierran dando paso a nuevas justificaciones y nuevos sentidos que trazan el puente hacia la actividad creadora.” (Ibíd.)

2.2.2 El centro del cuerpo

La danza butoh fue fundada en las vanguardias de Japon por Kazuo Ohno (interprete) y Tatsumi Hijikata (Director), alrededor del 1950. Nace por una crisis de identidad provocada en la época de la pos-guerra, en la que se despierta “el deseo de volver a la nostalgia Japón antes de la invasión occidental.” (Da Nóbrega, T. y de O. M. Tibúrcio, 2004; S/P.). Esta disciplina surge desde la improvisación, la cual utilizan como recurso las tradiciones pertenecientes a su cultura. Añade Da Nóbrega, T. y de O. M. Tibúrcio, L. (2004), que las temáticas que se abordan tienen relación con la muerte, la sexualidad, el inconsciente, lo grotesco, entre otros. Existen tres tipos de danza butoh, una de estas es el butoh originario, vale decir, la creación que nació por medio de sus fundadores, el post butoh que lo ejercieron los discípulos de los fundadores. En última instancia, se

encuentra el butoh mix, que une todo tipo de conocimiento y experiencias vividas por quienes lo interpretan (Aschieri, 2012).

La autora explica que Yuasa Yasuo, filósofo japonés, toma como referencia el seika tadem, es decir, el centro del cuerpo, como el lugar donde nace el movimiento o, por el contrario, donde genera imágenes inmóviles y poéticas, ya sea como un árbol simbólico, que desde el centro se conecta el cielo y la tierra, o como una flor que abre su capullo, por nombrar algunos de los conceptos que proponen los bailarines (Ibíd.). Por otro lado, Ohno, el fundador, señala que desde el centro del cuerpo nace la danza, y que por lo tanto el butoh sería la danza del útero (Luisi; Bogé; citado en Da Nóbrega, T. y de O. M. Tibúrcio, 2004). Para llegar a estas interpretaciones, Atsushi Takeneuchi refiere que:

> "Cada uno tiene su propia técnica oculta en su cuerpo. Esta técnica oculta está dentro del movimiento. Muchos de ella viene de nuestro espíritu. ¿Cómo puedo recibir esa flor, cómo puedo recibir la luz? Tú encuentras eso a través del movimiento. Ése es mi ejemplo." (citado en Aschieri, 2012; p. 275)

Aschieri (2012) también señala que este proceso personal que tiene cada bailarín, también es denominado como "meditación en movimiento", por ende, concentra toda una espiritualidad, extrañeza y es enigmático. Ko Moroushi (2009, citado en

Aschieri, 2012; p. 275) habla sobre tres ejes fundamentales que se necesitan para estar en constante comunión y armonía con el objetivo de lograr una perfecta composición, sin necesidad de articular una coreografía de por medio. Estas son la concentración, la energía y la emoción.

En última instancia, Toshiharu Kasai resuelve algunos tipos de movimientos, entre ellos está el que nace desde la persona en quien el medio ambiente o el interior del intérprete evoca algún movimiento, en las que se unen los dos casos anteriores, por indicar algunos (Aschieri, 2012). Estos tipos de movilidad corporal llevan a formalizar un butoh ideal, unificando el cuerpo, la mente, el espacio interior y el espacio exterior (Ibíd.).

2.2.3 El cuerpo mágico

Weisz (1994), realiza un análisis "etnodramático" (etnografía, antropología y sociología) con el objetivo de dar a conocer las puestas escénicas y los rituales indígenas, que, si bien tienen bastante de representación y de teatro, no se limitan a las condiciones que el teatro indica. Dentro de este estudio, el autor intenta aclarar las diferencias más que las semejanzas sobre los dos enfoques (Ibíd.)

En primer lugar, Weisz (1994), señala que el teatro se ejecuta por medio de un guión, un espacio determinado y tiene una planificación de por medio. Artaud

(2003) por su parte, expone que una de las características fundamental del teatro son las imágenes y movimientos que se desarrollan para “el placer exterior de la visión o el oído del espectador, como para el propio espíritu.” (p. 121). La representación étnica es un espacio sagrado, habitado por los dioses o personificaciones, donde los individuos pueden llegar a ser tanto espectador como ejecutante a la vez (Weisz, 1994).

Este análisis refiere algunas experiencias escritas por Artaud, quién se introdujo en las antiguas culturas mexicanas, como por ejemplo, los nahual. De esta cultura, le llamó la atención un elemento particular: “el cuerpo mágico” (Ibíd.). Weisz explica este término como “una identidad que se llena de signos y otras estructuras significantes que resultarían incomprensibles por fuera de un lenguaje corporal.” (Ibíd., 1994; p. 32)

Existe una relación entre la re-presentaciones y las culturas chamánicas. Este lazo hace referencia al concepto de *endocorporalidad,* basado en la utilización de un cuerpo interno y espiritual, es decir, ”Un proceso deliberado para establecer vínculos con las partes operativas y funcionales de un cuerpo imaginario” (p. 34). Según Artaud, este fenómeno es un espacio íntimo y propio del ser humano, en donde busca reposo y comunicación consigo mismo de forma natural (Ibíd.)

Según Weisz (1994), Artaud, intenta dar cuenta en uno de sus poemas que

> (…), el sujeto actúa como el cuerpo y la descomposición del sujeto representa un rompimiento del esquema que, convencionalmente, tenemos del cuerpo. En suma, existe una preocupación o necesidad por anular al sujeto. Porque el sujeto siempre estará expuesto a ser manipulado por un sistema social represivo." (Ibíd.; p. 36)

Artaud (2003), menciona esta descomposición asemejándola con la peste, y por consecuencia, con la crisis del ser humano, debida al caos de una pandemia. Lo mismo se produce en el teatro, pues dentro del *cuerpo mágico*, existen conflictos internos que reposan, por lo que, para poder comprenderlos de alguna manera, es necesario sistematizarlos por medio de símbolos (Ibíd.). Tal es su convencimiento, que indica que "Una auténtica pieza teatral altera el reposo de los sentidos, da un paso a la irrupción del inconsciente reprimido" (Ibíd.; p. 27). En otras palabras, los actores de esas piezas teatrales, deben pensar siempre en que se deben despojar de su lugar cómodo, y remover el inconsciente, con el propósito de que puedan despojarse de los prejuicios morales que les impone la sociedad y/o la cultura en que viven, para que así desarrollen una auténtica puesta en escena (Ibíd.)

Los prejuicios que se reprimen van de la mano con el lado oscuro del ser humano, es por ello que se le denomina a su estilo de promover teatro: *teatro de la*

crueldad, porque permite el desprejuicio, se deja al actor en plena libertad de experimentar, incluso en lo sexual (Ibíd.)

2.2.4. Actor santificado

Grotowski (1971), pionero del teatro vanguardista del siglo XX, propone dos términos para catalogar a los actores: un actor santificado y un actor cortesano. Este último, Grotowski lo interpreta como el actor que tiene bastante habilidad en el actuar, los gestos clichés, un desarrollo único en las acciones, en otras palabras, este tipo de actor tiene como finalidad absorber todos los contenidos posibles. Por otro lado, el actor santificado es el que día a día, en vez de acumular información, se va despojando de todo lo que sabe, hasta llegar a un estado en el que pueda auto-penetrar su alma, sin prejuicios, obviando el recuerdo que le produce nostalgia, por ejemplo, en su más mínimo impulso; eso escondido que no queremos que nadie vea y por medio de ello, desarrollar sus propios códigos que lo lleven a expresar. No obstante, hay que tener presente que el pensamiento no afecte la espontaneidad que caracteriza al actor santificado.

El actor santificado, a la vez que se despoja, desarrolla la capacidad de auto-conocimiento, sabe sus límites, sus complejos, para así trabajarlos y evitar la resistencia que le provoca en su labor. Para ello, no existe una técnica específica,

sino que cada actor debe realizar su investigación y desde ahí, enfocar ejercicios -cada vez más complejos- para desarrollar el despoje (Ibíd.)

Lo que fomenta la visión de Grotowski (1971), es que el actor pueda apropiarse de dos conceptos básicos: Auto-penetración y Exposición. Para llegar a ello, se requiere de una disponibilidad absoluta -tanto del cuerpo como de la mente-, para movilizarse. En relación a lo anterior, el autor añade

> Es necesario acudir a un lenguaje metafórico para decidir que el factor decisivo en este proceso es la humildad, una predisposición espiritual: no hacer algo, sino refrenarse de hacer algo; de otra manera el exceso se volvería imprudencia en lugar de sacrificio: el actor debe actuar en estado de trance (Grotowski, 1971.; p. 32)

Cuando habla de trance, hace referencia al resultado de la voluntad que tiene el actor ante un trabajo. Hay que encontrar diferentes formas de concentración para que se desarrollen nuevas actuaciones (Ibíd.)

Grotowski utiliza el término de trance para los actores, sin embargo, Llamazares (2004) –desde la perspectiva chamánica- refiere el término “consciencia dialógica” cuando se habla sobre la comunicación interna, en los que participan los impulsos de la consciencia. En otras palabras, es la facultad del chamán -a modo de

voluntad- que puede controlar su entrada al estado de trance o disociar o reunificar su mente.

2.2.5. Elementos de la actuación que se relacionan con el trance

La interpretación teatral tiene diversos elementos que lo constituyen, desde lo externo (escenografía, iluminación, vestuario, música, entre otros) hasta lo interno (energía, imaginación, lenguaje, entre otros). Este último, tiene gran relevancia para esta investigación, puesto que algunos autores postulan que existe una relación cercana en torno al trance o la consciencia alterada. Se observa por medio de los cambios corporales principalmente, ya que el ser interno necesita de un nuevo cuerpo para poder encarnar a personajes extra-cotidianos. A continuación se presentarán especificaciones más exactas.

- Energía

La palabra energía proviene del griego de *enérgeia* (preparación). La energía es un "cómo" desde el punto de vista del actor, aunque es más conveniente comprenderla desde un "qué" (Barba, 1992). Centeno (2005) –por su parte- comenta que Barba visualiza una energía peculiar en los actores orientales, puesto que capta la atención de todo el público haciendo muy poco.

Según Barba (1992), el término energía se pueden dividir en dos clasificaciones temperamentales: ánimus y ánima. A partir de esto, se desarrollan dos clasificaciones relacionadas con la oposición de dos polos: el ánimus es el fuerte, mientras que el suave es el ánima (Ibíd.).

Por otro lado, Stanislavsky señala su perspectiva respecto a la energía como un complemento:

> "La energía, avivada por la emoción, cargada por la voluntad, dirigida por el intelecto, se mueve orgullosa y confiada, como un embajador que tiene una misión importante. Se manifiesta a través de la acción consciente, animada por los sentimientos, el contenido y la finalidad, y no puede realizarse de forma mecánica y fortuita, sino que se desarrolla de acuerdo con sus impulsos espirituales." (2008; p. 75)

Con estas palabras se reafirma que los impulsos espirituales provienen desde lo interno y vivo. Así, el cuerpo, la voz, incluso el accionar del actor, se visibiliza para que el espectador pueda verlo y disfrutar de la interpretación (Ibíd.). Este fragmento se podría resumir en las palabras de Jean-Paul Sartre, que habla sobre la transmutación del actor y su personaje "(…) el actor está atrapado en lo real: No

es el personaje que se realiza, sino el actor que se irrealiza en el personaje" (Eines, 2007; p. 127).

En las culturas indígenas existe un impulso que proviene desde el interior, similar al del actor, una fuerza que nace al momento en que la muerte y la vida combaten por unificar la materia y el alma. Es un trabajo constante que logra armonía en la naturaleza, el hombre y el universo (Martínez, 2004).

- Imaginación para la creación

En el proceso de búsqueda de la transformación, y posterior caracterización de un personaje, el actor necesita sustentar su creación a base de ideas que le permitan aportar. Estas ideas surgen por medio de la imaginación o la fantasía, puesto que "La imaginación crea cosas que pueden ser o suceder, en tanto que la fantasía inventa cosas que no existen, que nunca han sido o que nunca serán. Y aun, ¿quién sabe?, acaso puedan llegar a ser." (Stanislavsky, 1979; p. 48). Eines (2007), también habla de la imaginación, diciendo que la usamos con el fin de crear una "irrealidad sobre la realidad", que luego vuelve a la realidad, es decir, un viaje por el pensamiento creador. (p. 120)

La imaginación fluye por los actores, mientras que una tribu norteamericana, los Sioux, también desarrolla un viaje por el pensamiento, el que involucra el alma y el

universo, y que concluye en el corazón. Es por ello que Black Elk, en el escrito de Martínez, explica que tiene una ceguera, y que no puede visualizar las cosas de este mundo, pero cuando aparece la iluminación, penetra su interior, y puede ver, puesto que su corazón es templo sagrado del ser, y debe estar puro para vislumbrar, incluso su propia alma (2004).

Los acontecimientos ocultos de la mente de los intérpretes, afectan al proceso creativo. Para poner en práctica este proceso, en primera instancia se debe estar atento a la intuición, pues "cuando la intuición entra en nuestra labor, debemos saber cómo no interferirla" (Stanislavsky, 1979; p. 12). Sin embargo, no hay que fiarse completamente de ella, porque "(…) nuestro arte nos enseña primero que nada a crear consciente y debidamente, porque esto constituye la preparación mejor para el florecimiento del subconsciente, que es inspiración." (Ibíd.; p. 12).

Artaud (2003) ejemplifica:

> "La furia del asesino, al completar un acto, se desliga de su fuerza que la inspiró, abandonada al simple acto de su ejecución. Mientras que la que inspira al actor es una fuerza que, liberada, es usada en escena como energía al servicio de la creación artística" (p. 25)

Barba (1992) plantea el proceso creativo como un "(…) fluir por saltos, a través de una desorientación repentina que lo obliga a reorganizarse en forma nueva abandonando la cáscara bien ordenada. Es el pensamiento-en-vida, no rectilíneo, no unívoco" (p. 140). A partir de ello, ya se puede enfocar la mirada en la creación del personaje, "semejante al nacimiento de un ser humano" (Stanislavsky, 1979; p. 262).

Los actores que juegan el rol de creadores, además de elaborar personajes, deben hacerse cargo de las imágenes que muestran a los espectadores, pues es por intermedio de ellas que dan cuenta de la imagen creativa de la mente del actor. (Ibíd.). Por otro lado, la imagen (en conjunto con el movimiento) "se empleará no sólo para el placer exterior de la visión o el oído sino para el espíritu, sin duda más secreto y provechoso." (Artaud, 2003; p. 121). Es relevante destacar que "Cada imagen artística y dramática creada en escena, es única y no puede repetirse, igual que sucede en la naturaleza." (Stanislavsky, 1979; p. 262).

La interpretación es producida por medio de la imaginación, la creación y la imagen. No obstante, el único recurso visible del actor es su cuerpo, que sin la mente no sobrevive. Esto plantea Barba (1992) al respecto

> "Existe un aspecto físico del pensamiento, un modo suyo de moverse, de cambiar de dirección, de saltar: su "comportamiento". (…). El pensamiento atraviesa la materia

> en forma tangible; no debe manifestarse solo en el cuerpo en acción, sino que debe también atravesar lo obvio, la inercia, aquello que surge automáticamente delante nuestro cuando imaginamos, reflexionamos, obramos.” (p. 138).

- Lenguaje ritual

Respecto al lenguaje, Artaud destaca al teatro balinés como referente, puesto que en este tipo de arte escénico existe una pureza del arte, en el cual se “elimina toda posibilidad de utilizar palabras para esclarecer temas abstractos, además propicia un admirable y expresivo lenguaje de gestos, el que crece y se desarrolla en el espacio”. (2003; p. 61). Ese espacio es la única expresión verdadera, ya que es en ese lugar donde aparece la espontaneidad (Ibíd.).

El autor continúa con que “El teatro no recuperará sus específicos poderes de acción si antes no se le devuelve su lenguaje” (2003; p. 87). Este lenguaje al que refiere el autor, señala que no es un lenguaje establecido, sino que es uno propio y natural, intervenido por la necesidad de manifestación del espíritu (Ibíd.)

Según Eliade (1976), un lenguaje secreto es también utilizado por los chamanes, como medio de comunicación con los espíritus y los espíritus-animales. Continúa con que el sonido que emite el chaman, se le denomina espíritu-animal, porque el

origen de este es la imitación de aves y otros animales. Al dominar este lenguaje animalesco, se crea un vínculo directo con la naturaleza, y con el don de profetizar. Además, el chamán tiene la facultad de viajar por el infierno, la tierra y el cielo. Lo que logra con estos ejercicios, es evocar el éxtasis, y suprimir los límites de la condición humana (Ibíd.).

2.2.6. Síntesis y posicionamiento

En resumen, se podría decir que el fenómeno de los estados alterados de conciencia es transversal a todas las épocas y sociedades e inherentes al ser humano. Este fenómeno no solo ha sido analizado por las corrientes religiosas sino por la psicología y la antropología por igual.

Por otro lado, desde el punto de vista de la reflexión de la disciplina teatral, se identifican a diversos autores que han diseñado propuestas de actuación en torno a los estados que pueden llegar los actores, logrando semejanzas y diferencias con el trance/éxtasis y/o posesión, o los estados alterados de conciencia en general. Una de esas propuestas es la que cumple un rol fundamental para iniciar la conversión a la interpretación. Otras denominaciones a ese estado dentro del mundo teatral es el viaje interno que el actor debe penetrar y comenzar un conocer el nuevo mundo imaginario que se está descubriendo.

Por medio de ello, se podría llegar a desarrollar una visión sobre cómo se ve influenciado el actor -y el teatro en general- con los aspectos mayormente esotéricos y rituales de la misma manera que la machi, o los fieles cristianos que asisten los domingos a sus celebraciones. Esto se puede lograr, puesto que existe una frontera muy permeable, ya que generalmente cuando se habla de teatro, se habla de rito, y con ello la posesión del personaje en un estado particular.

2.3 La pedagogía para abordar la actuación

2.3.1. Pedagogía y arte

Para dar una introducción al tema de la pedagogía y del arte, se menciona a Read (1955), uno de los más connotados pedagogos en arte, quién considera -en primera instancia- que la educación debe potenciarse desde el desarrollo de la individualidad, es decir, que se debe tener en cuenta que cada ser humano, como un individuo particular, tiene sus propias características como por ejemplo: un gesto, una sonrisa, un aspecto físico, un pensamiento que aporta en una comunidad, por nombrar algunos, y desde esa particularidad, trabajar el desarrollo. Esta premisa es relevante para no perder la individualidad, pero no desde el individualismo sino desde una integración en la sociedad.

Esta definición se complementa con los escritos de Terigi (2006), pues señala que la pedagogía en las diversas áreas artísticas, es definida como “un espacio reservado a la creatividad, pero también se les considera un lujo, un saber inútil.” (p. 13), sin embargo hay otras artistas que cuestionan la idea anterior, planteando que los saberes del arte afectan de manera profunda en el proceso de aprendizaje, así como la personalidad de niños y jóvenes.

A lo largo de la historia, el hombre ha tenido la necesidad de hacer y de crear. Sin embargo, con el tiempo, lo que era una necesidad se volvió un privilegio relacionado con el consumo de la élite, marcando una diferencia entre personas cultas e incultas. (Calvo y Terigi, 2006). Ante esto Chapato añade que

> "La comprensión del arte como manifestación histórico-social excede el dominio de los procesos de producción específico de cada lenguaje. Se precisa vincular las modalidades de representación características de cada momento histórico al conjunto de fenómenos sociales, políticos, filosóficos y aun técnicos que actúan como matriz cultural en la que se inscriben las prácticas artísticas." (2006; p. 146)

A pesar de que el arte provenga de los procesos históricos, en la actualidad el objetivo de la educación en el arte tiene que ver con el ámbito de lo sensitivo, evidenciando que gracias a la inspiración por medio de los sentidos, se han generado grandes inventos culturales. Tal es el ejemplo de las pirámides egipcias, los templos maya, alfarería y orfebrería indígena, entre otras. Así lo señala Calvo

> "Pero es este mundo de los sentidos el que nos revela nuestra identidad. Nadie siente igual que el otro y cada cultura es el producto de estas "sensaciones" ópticas, auditivas, táctiles. Por ello, cuando esta dimensión se

> desvaloriza, se degrada el “sentir”, es decir la posibilidad poética de una cultura.” (2006; p. 282)

Para tomar en cuenta este aspecto en el mundo de la pedagogía, Chapato (2006) señala que es primordial seleccionar algunos elementos para lograr aprendizajes que se adquieren en el ámbito artístico, en donde los estudiantes ejecutan diversas actividades para desarrollar “procesos perceptivos, cognitivos, afectivos, sociales y valorativos integrados en las experiencias y en las producciones.” (p. 140).

2.3.2. Pedagogía y teatro

Según Chapato (2006), las artes escénicas concentran multitud de habilidades y conocimientos que potencian también otras artes. Estos se determinan en tres ejes que son “la producción teatral, la apreciación del teatro como arte y la comprensión del teatro como una manifestación artística inmersa y generada en un contexto sociocultural.” (p.141). Es relevante especificar que, para comenzar a desarrollar estas premisas, se debe poner en práctica la acción de hacer, para así adquirir experiencias, promover la capacidad de comprender y contrastar realidades, transformándolas en formas de expresión y comunicación, dándole

énfasis a los estudiantes en la libertad, la confianza, el respeto, por nombrar algunas. La autora continúa explicando

> "Para estar en condiciones de usar expresivamente el lenguaje teatral será necesario que los alumnos aprendan los términos y los conceptos que utiliza la disciplina para referirse a sus propios objetos, y los procedimientos por medio de los cuales los construye." (Ibíd.; p. 142)

Lo recién señalado es referente a cómo entregar los contenidos teatrales, sin embargo, ¿qué sucede con el educador?, ¿qué ocurre con el docente que ejecuta la pedagogía teatral? Icle (2009), expone sobre los inicios de la pedagogía teatral y del cómo se manifiesta hoy en día.

Existe una dicotomía entre la educación respecto al teatro y el teatro como arte escénica, ya que, a menudo, en ambos caminos se espera finalizar un proceso de transformación del ser humano mediante un espectáculo y con un espectador que presencia la culminación del mismo. No obstante el enfoque que se ofrece es lo que varía, porque, por un lado, el teatro como espectáculo, tiene como principal fundamento la puesta en escena, mientras que la pedagogía teatral intenta entregar elementos mediante ejercicios teatrales en pos del proceso de aprendizaje y es ahí donde se coloca el énfasis.

> "…el teatro pasó a ser, entonces, una especie de inquietud de sí, una manera de vivir mejor, de cuidar su interior, de conferir atención a su yo, al cuerpo, al pensamiento y a la alteridad. Sin embargo, no es en la apreciación estética que esa promesa se hace tan presente, como en la situación pedagógica, en la relación de un profesor-director con alumnos-actores." (Ibíd, S/P)

Según el autor, la pedagogía teatral surge desde Stanislavski, quién desarrolló por primera vez técnicas para que el actor mejorara su actuación y a su vez, fuera consciente de sí mismo. Utilizó la improvisación como fin de transformación, es decir, por una búsqueda de modos de hacer. (Ibíd.)

En la pedagogía teatral, existen diversas estrategias que fortalecen el desarrollo de los estudiantes, tanto para mejorar la vida en su cotidianeidad, como para la producción del teatro en el desarrollo de nuevas propuestas escénicas, abarcando lo ético y lo estético.

Esta investigación sólo se concentrarán en tres elementos de estudio utilizados comúnmente en la pedagogía teatral: La importancia del juego teatral, el sentido del trabajo individual en un colectivo y la expresión corporal individual de cada estudiante.

- Juego teatral

Chapato (2006) se refiere a la palabra juego no como un sinónimo de una actividad sin reglas ni de simplicidad, sino que habla de juego como una acción compleja y fundamental en el teatro. Es un elemento importante, puesto que allí aparece la materia prima para procesarla ante una futura creación escénica. Una de las metodologías de trabajo que la autora propone es el concepto de resolución de problemas, puesto que allí surge la espontaneidad. Se puede reflejar en la búsqueda de un lenguaje teatral, porque el lenguaje es desarrollado en comunión con los otros participantes; se instala un sí mágico que les determina los parámetros del juego dramático y desde este lugar se realizan acciones instantáneas que van aportando en la búsqueda del lenguaje.

> "Los juegos dramáticos son ellos mismos estructuras complejas, que permiten asimilar la realidad al yo, imitar los objetos y a las personas, expresar contenidos inconscientes, desarrollar la imaginación y la fantasía, realizar vicariamente los deseos, liberar las posibilidades individuales, adaptándose paulatinamente a las reglas y normas sociales (Furth, 1972, citado en Chapato, 2006; p. 153)

Los objetivos del juego dramático, comprende, según el autor, seis dimensiones Entre ellas está la expresión como comunicación, la cual incentiva a buscar lo

espontáneo y lo orgánico del movimiento; la voz y lo gestual, es decir, que se den todas las maneras de expresión para tener libertad al momento de decidir qué se pretende decir y cómo. Por otra parte, permite ser partícipe de todos los roles teatrales, manteniéndose activo desde cualquier función como la escritura, la actuación, el diseño teatral, iluminación…o bien desarrollarse como audiencia o escritura crítica. Un tercer elemento que se potencia con el juego es el trabajo con la ficción y la realidad, ya que "esas dos palabras tienen como un poder mágico que produce un estímulo particular e impulsa a una actividad interna y verdadera, sin provocar ningún temor ni forzamiento." (p. 70). Luego se habla de permanecer en el personaje y no desde una perspectiva de limitar al educando que ha optado sólo con un referente, sino que desde una libertad de investigación y de expresión integral. El proceso de la adaptación también forma parte del juego dramático, pues permite responde a la pregunta ¿cómo lo hago?, fortaleciendo el desarrollo de la espontaneidad en el contexto determinado. En última instancia se encuentra el combate de estereotipos, es decir, promover que el aprendiz pueda re-crear lúdicamente respuestas ante diversos conflictos que se vayan manifestando y no ejecutar lo ya sabido o lo rutinario (Eines y Mantovani, 2008).

Por otra parte, también cumple objetivos relacionados con el ámbito más formal de la educación, puesto que permite desarrollar habilidades mentales básicas. Read define algunos puntos de vistas respecto a estas habilidades

> “Desde el punto de vista del *sentimiento*, el juego puede evolucionar mediante la personificación y objetivación, hacia el DRAMA.
>
> Desde el punto de vista de la *sensación*, el juego puede evolucionar mediante los modos de autoexpresión, hacia el DISEÑO visual o plástico.
>
> Desde el punto de vista de la *intuición*, el juego puede evolucionar mediante ejercicios rítmicos hacia la DANZA y la MÚSICA.
>
> Desde el punto de vista del *pensamiento*, el juego puede evolucionar mediante actividades constructivistas, hacia la ARTESANÍA.” (1955; p. 222)

En resumen, el juego fortalece aspectos transversales propios del ser humano, tanto para los artistas enfocados a las distintas áreas artísticas, como para la educación en general.

- Trabajo colectivo

Según Richards (2005), el precursor del teatro con un sentido colectivo fue Stanislavski, puesto que, en primer lugar, reunió a actores no provenientes de la

misma familia como ocurría en Europa del siglo XIX, sino que abrió la puerta para recibir a diversos actores incluso, no especializados en el tema. En segundo lugar, su interés se centraba en el profesionalismo actoral y no en el desarrollo de un simple sentido estético. Además, el trabajo de Stanislavski tuvo un rol fundamental en el proceso de montaje, ya que, a diferencia de los montajes Europeos, abordaba el desarrollo de la creación del actor y no recurría automáticamente a una serie de recursos antes aprendidos, permaneciendo en un estado de confort como los artistas Europeos del Siglo XIX. Sin embargo el autor dice que

> "Según las leyes naturales, la vida creativa, la vida creativa de una compañía no dura mucho tiempo. Entre diez y catorce años, no más. Después la compañía se deseca, a menos que se reorganice e introduzca nuevas fuerzas; de otra manera morirá." (Richards, 2005; p. 186)

Chapato (2006) por otro lado, señala que es necesario tener conocimiento y dominar de manera constante los contenidos y formalidades que tiene el teatro para utilizarlos a favor de la expresión individual y grupal. No obstante, hay que tener en consideración y dar un realce al trabajo en colectivo, puesto que "las formas individuales de expresión pueden cumplir sólo con necesidades expresivas del sujeto y resultar aun carentes de rasgos creativos en términos de innovación o de singularidad respecto del uso de los medios del lenguaje que utiliza." (p. 148)

Richards (2005), añade que existe una “diferencia entre el arte como presentación (el espectáculo) y el arte como vehículo.” (pp. 194). Esta diferencia es notoria cuando, en una primera instancia, se intenta generar una muestra directamente pensando en el espectador, enfocada en las necesidades de éste para poder entregarles lo que les satisface. Sin embargo, en el concepto del arte como vehículo, el centro del espectáculo va más allá de las necesidades del público, ya que busca desarrollar un trabajo entre actores para actores. (Ibíd.)

Gracias a la significación del arte como vehículo, se puede formar diversos espacios en los que se da vida al teatro a través de la comunicación de los mismos artistas profesionales que trabajan por una creación colectiva. Esta situación no toma en cuenta si el actor tiene otros propósitos ante esta creación, tampoco se promueve generar cambios en esos objetivos personales, sólo la presencia de estos basta. (Ibíd.)

- Expresión corporal

Cuando se nombra la palabra expresión corporal, se tiende a intuir una mirada en base a la danza o en base a un lenguaje artístico. Sin embargo Harf, Kalmar y Wiskitski (2006), intentan volver a la esencia de la definición, la cual “tiene su punto de partida, su fundamento, su estructura basal en la expresión corporal

habitual y cotidiana, explícita o escondida, intencional o involuntaria, que cada uno de nosotros tenemos." (p. 212). Stokoe (S/F) comparte los escritos antes mencionados, indicando que cada ser humano debe encontrar su poética fomentando a que "el cuerpo piense, se emocione y transforme esta actividad psíquica-afectiva en movimientos, gestos, ademanes y quietudes cargados de sentido propio" (pp. 15)

Para lograr lo anterior, Stokoe (S/F) refiere que es importante entregar herramientas que cumplan con el objetivo de lograr –a través de un proceso- la libre expresión por medio del cuerpo. Esto no tiene como fin, en los establecimientos educativos, llevar a los estudiantes a un espacio competitivo para ser mejor que otro, sino que en el fondo la autora pretende motivar la autorrealización

> "Cuanto más practique, experimente y domine su arte, más facetas de sí mismo y de los demás será capaz de descubrir. Pensamos que cuanto más conozca y perciba cada uno, más ricas serán sus imágenes y las respuestas a las mismas también serán enriquecidas en cuanto al cuerpo entrenado pueda responder adecuadamente e interpretarlos." (Stokoe, S/F; pp. 27)

Stokoe (S/F), trabaja la expresión corporal desde la sensación y la percepción. Esta se desarrolla por medio de dos técnicas: la primera tiene relación con tomar conciencia, percibir los estímulos que provienen desde uno mismo y que luego se manifestará en la imagen corporal. En segunda instancia expone que hay que implementar variadas estrategias que logren agudizar el mundo senso-perceptivo, por medio de "la comunicación, el desarrollo de cualidades físicas, la sensibilización musical, la capacitación psicomotora y rítmica, la ejecución de la imagen reproductiva y la integración de objetos." (Ibíd.; pp. 48)

Es importante destacar además, que el cuerpo en la actualidad ha tenido diversas censuras desde que comienza el período de crecimiento, puesto que se ha valorado con creces el conocimiento subjetivo que el conocimiento corporal. Esto se refleja con las frases típicas: siéntate, no cruces las piernas, no hables, no te muevas, entre otras. Es por ello que ha sido un proceso lento el de tomar en cuenta la expresión corporal como un contenedor de aprendizajes útiles para la vida de los educando hoy en día. (Stokoe, S/F).

2.3.3. Síntesis y posicionamiento

Después de comprender la relación que existe entre el estado de trance con algunas técnicas del teatro que permiten llegar a ese estado, hay que analizar la importancia que tiene la pedagogía en esta investigación.

En primer lugar, se señala que la educación actual no favorece al estudiante en su integralidad. La educación en el arte, y la pedagogía teatral en específico, si considera dicha integralidad, lo cual la convierte en un aporte a cualquier sistema educativo. Curiosamente, no siempre, en la enseñanza del teatro a nivel universitario, se hace evidente dicha integralidad. Haciéndose cargo, precisamente, de esta carencia es que algunos estudiantes (incluido el que realiza esta tesis) se acercan a técnicas como el trance, no tanto como una técnica específica para mejorar la actuación sino como una forma de mirar y enfrentar la vida a través del teatro. Por lo demás, la pedagogía teatral tiene elementos relevantes asociados con el teatro, que se pueden resumir en el juego, la colectividad y la expresión corporal.

Para la expresión corporal, se necesita un despoje de los prejuicios para que el estudiante o el intérprete pueda reconocerse nuevamente pero desde la forma que tiene el cuerpo y sus respectivos movimientos. Después, la colectividad influye porque esta experiencia es tan personal, que se requiere de otro para que puedan retroalimentar ideas que van surgiendo a partir del trance. Por último, el juego resulta fundamental ya que abarca uno de los puntos primordiales para llegar al

estado de trance. Se requiere tener la voluntad de querer jugar para despojar la rigidez de lo que se está haciendo y estar al tanto de que algo puede ocurrir y utilizarlo como un juego para que surjan nuevas maneras de hacer teatro desde el cuerpo, la voz, etc.

CAPITULO III:

MARCO METODOLÓGICO

3.1 Enfoque de la investigación

El enfoque con que se elaborará en esta investigación, será de carácter cualitativo pues, como lo señalan García, Gil y Rodríguez (1999), “los investigadores cualitativos estudian la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, intentando sacar sentido de, o interpretar, los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas” (p. 32). En este caso, se buscará comprender la significación que algunos docentes o intérpretes de teatro le otorgan al concepto del trance en relación a su propia experiencia como pedagogos o como actores. También se señala que el investigador debe despojarse de sus conocimientos, es decir, limitarse a dar un comentario, opinión o sugerencia respecto al tema, y más, si corresponde a una investigación subjetiva, puesto que no existe una verdad respecto al trance del chamán, y mucho menos del actor (Taylor y Bogdan, 1986; citado en García, Gil y Rodríguez, 1999). Por lo tanto, también involucra las características que propone Briones

(1999), en donde explica que para este enfoque, existen significados negociados, o sea, lo que importará será el significado que le otorguen los docentes o intérpretes que trabajan con el llamado “trance”. Además, es meramente subjetivo, y comparte no solo una visión de la realidad, si no que múltiples (Ibíd.).

3.2 Diseño metodológico

La **acción** que se desarrollará por medio de este estudio, es la de **comprender** la significación que le otorgan los docentes o intérpretes de teatro en relación al aprendizaje del concepto “trance”, utilizado en el estilo artaudiano, por ejemplo.

La **unidad de la investigación**, como ya se nombró en el párrafo anterior, será el **significado o la visión de los docentes o intérpretes de teatro sobre el término del trance** ligado a la actuación, desde sus experiencias, que se genera en actuaciones o entrenamientos en los que se ven (o se vieron) sometidos en su etapa de aprendizaje. La unidad es, por tanto, la significación.

La **muestra** será **intencional-teórica**, puesto que se necesita recurrir a docentes o intérpretes de teatro específicos, que trabajen con metodologías de estado de consciencia alterada o cercanos. Algunas corrientes que se prestan a esta mirada

son el teatro de la crueldad de Artaud, teatro posmoderno, performance, teatro laboratorio de Grotowski, Danza Butoh, por nombrar algunas.

La **técnica de recolección de información** será extraída por medio de **entrevista semi – estructurada y focalizada**. Además "la entrevista se centra en las experiencias subjetivas de la gente expuesta a la situación, con el propósito de contestar las hipótesis y averiguar respuestas o efectos no anticipados" (Valle, 1999; p. 184). También hay una libertad para exponer las preguntas, se puede indagar en las diversas experiencias del sujeto (Ibíd.). Tal como se pretende en esta investigación, los entrevistados hablarán desde la interpretación que le dan a su experiencia como pedagogos o como intérpretes de teatro, es decir, su significación, frente a los entrenamientos o interpretaciones en que han experimentado –o no- alguna de las características que se relaciona con los estados especiales de consciencia y la forma en que éstas inciden en la enseñanza de la actuación.

Como técnica de análisis de resultados, se recurrirá a ordenar el material en categorías que interpretarán los contenidos de las entrevistas. Posteriormente, las categorías serán analizadas en detalle para ver la forma en que los entrevistados se refieren a cada una de ellas, generando un material para ser interpretado.

CAPITULO IV:

ANÁLISIS DE RESULTADOS

Para llevar a cabo el análisis de la investigación, se desarrollaron tres entrevistas a un docente de la carrera de teatro y danza y dos actores que cumplen una labor como talleristas y como intérpretes del Butoh. Los tres entrevistados cumplen con la premisa inicial de haber tenido la experiencia de un estado alterado de consciencia, una consciencia sometida a una presión o a un estímulo, un doble estado de consciencia o una consciencia acrecentada, según el punto de vista con que lo entiende cada uno. Además de cumplir con esta premisa, los tres aluden a que el origen de esta técnica procede de Asia, específicamente en el modo en cómo se vive la religiosidad (Budismo, Yoga, Pranayama, entre otras) y el arte (Danza Balinesa y Danza Butoh). También se puede añadir que los tres tienen una visión clara sobre el tema, puesto que llevan varios años de investigación y de experiencia, teniendo una apreciación más exacta sobre las fortalezas al utilizar esta técnica. Aunque hace un tiempo atrás este fenómeno estuvo en boga, en la actualidad son contados los exponentes. Algunos de los docentes que trabajan con esta técnica son Amílcar Borges y Elías Cohen.

La información recopilada en las entrevistas se dividió en seis temas: definición de concepto, técnica de la enseñanza, sentido del trance en la enseñanza de la interpretación, efectos en los estudiantes, profesor y referentes. Cada uno de estos temas, contienen categorías que develan diversos enfoques. Estos se exponen en el siguiente cuadro y se explican a continuación.

Temas	Categorías
Definición de concepto	- Una consciencia sometida a una presión o a un estímulo - Doble estado de consciencia - Consciencia acrecentada
Técnicas de la enseñanza	- Repeticiones - Visualización - Entrenamiento psico-físico - Minoría de edad
Sentido del trance en la enseñanza de la interpretación	- Herramienta poco utilizada - Herramienta transversal - Entender lo humano - Proyección del trance en un futuro
Efectos en los estudiantes	- Apertura corporal

	- Fortalezas y debilidades - Limitaciones o impedimentos
Profesor	- Motivación - Trayectoria - Uso del trance en montajes
Referentes	- La droga - Asia - Butoh - Autores y docentes

4.1 Definición del concepto estado alterado de conciencia en la interpretación

El tema que se presenta a continuación aborda la definición de la metáfora de trance, vista según cada entrevistado. No habiendo una sola definición, siendo un concepto que alude a la experiencia, se conformaron tres categorías que resumen el abordaje de los entrevistados.

- Una conciencia sometida a una presión o a un estímulo: El entrevistado 1 se refiere a que el trance, es un estado en donde la consciencia actúa a partir de un estímulo o una presión, puesto que el ser humano por sí sólo, no puede entrar en ese otro lugar. Sin embargo se expone que este mismo estado que se encuentra alterado, permite estar también consciente de lo que está ocurriendo en el entorno.

  Uno de los estímulos que permiten que la consciencia actúe de manera alterada es el cansancio, la exigencia de lo corporal (que el cuerpo llegue al límite de sus posibilidades de movimiento) mediante un entrenamiento. Si con ello no se logra el objetivo, el entrevistado 1 expone que “tengo que someter al actor a una situación que lo obligue a modificar su psiquis en ese minuto.” (E 1,32). Esa obligación solo funciona si se aborda de manera personal, es decir, de la auto-exigencia. En este caso, el guía del entrenamiento sólo va a generar el contexto propicio para que el intérprete llegue a esa auto-exigencia.

- Doble estado de conciencia**:** El estar en un doble estado de consciencia hace referencia a que el actor no se puede dejar llevar sólo por el estado catártico ni tampoco sólo por lo racional. Ocurre que si sólo está el estado catártico, el actor no está consciente de lo que tiene que ejecutar, y se transformaría en una mera improvisación, que no requiere ensayo. Sería

como una performance. Por otro lado, si se queda sólo en lo racional, en lo que se ha ensayado, tampoco sucedería nada de lo que se pretende exponer, que es precisamente el estado alterado de la consciencia, por lo tanto se debe tener un doble estado de consciencia, que permita que el estado esté "tomando o apropiándose de, o de otro ser, llámese personaje, o de un animal, o de lo que le ha tocado representar, si no entra en ese juego, creo que no puede actuar tampoco, por ahí." (E 2.3), y el estado que permita seguir ciertos patrones que se fijaron en los ensayos.

Para que no sea una actuación maqueteada (posición corporal sin un estado interno afectado por esa forma), se debe recurrir al doble estado de consciencia (una consciencia enfocada a lo que está ocurriendo en el aquí y en el ahora y otra consciencia que se sitúa en la de un personaje o concepto del que el actor/actriz se pretenda apropiar, con todas sus características), puesto que es ahí donde se llega a una verdad y con ello, entrar en la dinámica del juego.

- Conciencia acrecentada: La consciencia acrecentada se podría definir también como atención plena. Se refiere a que la consciencia se amplifica más allá que el estado ordinario de vigilia, es decir, el estado cotidiano. Algunas de las circunstancias que permiten acrecentar la consciencia es un

> bocinazo de automóvil o un grito, en donde genera un estado instantáneo de alerta, o sea, llegas a un estadio de percepción extra-ordinaria.
>
> Lograr el estado acrecentado de consciencia es –según los entrevistados- a algo que como seres humanos debemos conocer; conocer todas las dimensiones de la realidad que se presentan, puesto que se reflexiona con que el pensamiento es una verdad única. Para el actor es fundamental, puesto que hay una historia que debe seguir siendo trascendental en la actualidad, que proviene de los "primeros actores más antiguos son los chamanes de los linajes más ancestrales que de alguna manera, todos tienen que acceder a un estado acrecentado, para de alguna manera captar la fuerza, las interacciones de las fuerzas no visibles por nuestro estadio perceptual ordinario." (E 3.4)

A la hora de analizar las categorías enunciadas, podemos decir que la consciencia alterada es vista como una realidad, no una metáfora, pero que se instala no de manera absoluta, sino que siempre tiene que estar la consciencia de la realidad del entorno. Por separado no funcionan. Una depende de la otra. Por otro lado, especifica la primera categoría que para llegar a ese estado, es necesario un estímulo, una presión y una obligación al actor, para que ponga su cuerpo en crisis y con ellos adquirir el resultado que se quiere.

La tercera categoría señala que es una única consciencia que amplifica su estado de atención ordinario. En relación a ello, Goodman (1996) contrasta los estímulos para llegar al estado, con consecuencias posteriores al entran en el trance, como mareos, convulsión, flujo de saliva, entre otras. Sin embargo, antes de ello el cuerpo debe estar en disposición. Manzano (S/F) también expone que desde la posesión demoniaca surgen cambios en el cuerpo, por ejemplo: movimientos violentos, levitaciones, contorsiones, cambio súbito de marcas sobre el cuerpo, entre otros. Para Barba (1992), esa amplificación de la atención, la define en su entrenamiento con el nombre de "Sats", la cual hace referencia a un estado de estar en preparación, a la espera de un impulso para reaccionar. Las dos últimas categorías, señalan que el llegar a ese estado, permite tener consciencia de que existe no sólo una verdad, que es la del pensamiento, si no que expone una verdad más a una serie de verdades, dentro de una misma realidad.

Finalmente, la última categoría indica que llegar a ese estado es un deber como humanos y como actores; principalmente como actores, ya que es una labor que nos heredaron los primeros actores, como los chamanes, de los linajes más ancestrales, por ejemplo. Pelcastre (1999), expone por otro lado, que este estado no es necesariamente para entender lo humano, sino que para hacer curaciones en las comunidades. En referencia a la importancia del trance como capacidad humana de la cual, como especie, debemos ser conscientes, se puede recurrir a

Goodman (1996). El autor, al investigar sobre las culturas que utilizan el fenómeno del trance, menciona que en esos contextos, ese estado se trata con absoluta normalidad. Si relacionamos esto con la actuación, podemos darnos cuenta de que en la actualidad, los actores del teatro tienen el deber de ser los mediadores para la trascendencia humana, ya que cumplen una función similar a los chamanes o individuos que practican el trance, para un fin social, pero desde la interpretación.

4.2 Técnicas de enseñanza: estado alterado de conciencia en la formación del actor.

Para poder llegar a la metáfora de trance, es necesario saber de qué manera se puede llegar a ese estado. Para eso, en este capítulo se expondrán diversas estrategias a las que se refieren los entrevistados. Algunas fueron tomadas de algunos de sus maestros, mientras que otras fueron generadas por ellos mismos, después de varias pruebas.

- Repeticiones**:** Las repeticiones a que se refiere esta categoría, es de movimientos como los giros intensos. Una secuencia de movimiento, por ejemplo: “dos pasos adelante, dos pasos atrás, tirarse al suelo de guata,

pararse, dos pasos adelante, dos pasos atrás, tirarse al suelo, pararse, una hora, una hora veinte, solo eso". (E 1.167). Algunos de los efectos que el entrevistado 1 señala en esta técnica es que provoca en los estudiantes una necesidad de canalizar la sensorialidad del cuerpo cuando se está sometido a un entrenamiento. Algunos la canalizan por medio de un llanto o en un canto. No da pié a que la mente entre en la repetición, sino que sólo el cuerpo ejecuta lo que necesita, bajo esa presión determinada. Puede que con el giro, el cuerpo necesite otra cosa y lo canalice en otra cosa. Otra técnica de repetición son las respiraciones. Esta técnica es utilizada por el zen, por el pranayama, entre otras culturas. La respiración a que se refieren los entrevistados, no es una respiración ordinaria, sino que deben ser catárticas y concentradas.

- Visualización: El entrenamiento físico, genera un cierto estado mental y del cuerpo. Sin embargo, no tiene sentido si solo se queda en mantener ese estado. Pero si a eso se le añade una imagen mental, se comienza a especificar la cualidad del movimiento a un tiempo determinado por el intérprete o el estudiante, a partir de su emoción interna. Esta imagen puede ser impuesta por el guía de ese proceso o puede "trabajar con tus antepasados, con la imagen de tu abuela, de tu mama, puedes trabajar con infinitas imágenes." (E 2.29)

- Entrenamiento psico-físico: Es fundamental para llegar a los estados alterados de consciencia, puesto que son estadios nuevos, que no se sabe si logrará sostener corporalmente y físicamente. Por esta misma razón, se debe entrenar. Para llegar a eso, se debe poner en práctica la soltura de los nudos corporales, por medio de un rebote, que permita la disociación o desarticulación del cuerpo, hasta que se logre un salto orgánico. Luego, habrá que someter al cuerpo a una presión. “Al hacer eso, uno necesariamente modifica lo que están pensando en ese minuto, porque los obliga a sentir cosas que no han sentido y a mantener cosas que no han logrado mantener más de cinco minutos.” (E 1.117)

Como análisis, podemos decir que las repeticiones de acciones físicas cotidianas, son una vía objetiva de como poder entrar al estado alterado de consciencia. Así lo expone Stokoe (S/F), quién expone que todo lo interno (las emociones, el pensamiento del cuerpo y la actividad psíquica-afectiva) se concluyen en una acción física: movimientos, gestos, ademanes, etc. Aquí se podrían nombrar las respiraciones (catárticas o concentradas), los giros, una secuencia de movimiento sin mayor esfuerzo físico al inicio, sino que a medida que se repite, va generando en el cuerpo una experiencia nueva, un pensamiento nuevo, una capacidad de

traspasar los límites físicos y corporales que el intérprete o el estudiante tenían asumido. Stanislavsky (1979) expone sobre un proceso que le sigue a lo señalado anteriormente. Este proceso se le denomina intuición. Este término se refiere a la información que llega al intérprete (después de haber ejecutado los movimientos de repetición) y se encarga de expresarla según lo estime conveniente (lenguaje, corporal, oral, etc.). Puede que sea una información no entendible a la razón humana, sin embargo no se debe reflexionar ante eso, puesto que es una información pura que intenta descifrar algo que va más allá. Describe que está a favor de esta etapa, puesto que el juicio de los estudiantes o los intérpretes interfiere para que expresen lo que tenga que expresar. Por lo mismo, expone que hay que darle un cauce para que pueda concluir en una acción física.

Unos de los efectos de los entrenamientos psico-físicos es que el cuerpo necesita expresar lo que siente, la crisis en que está, por lo que puede que concluya en una acción física, como el llanto o en un canto. Estas acciones se saltan el paso por la racionalidad, sino que sólo ejecutan. Cuando se está ejecutando, recién ahí el intérprete o el estudiante procesa lo que está ocurriendo. Resulta interesante constatar cómo esto coincide con el planteamiento de Barba (1992), quien señala que es necesario que la mente y el cuerpo se desorienten, porque permite una re-organización inesperada, que puede actuar a favor de lo que se necesite crear.

Es necesario el entrenamiento físico que afecta la psiquis, puesto que va a llegar una instancia en que el cuerpo exija al intérprete ir más allá de su entrenamiento normal y que por no estar en condiciones físicas o mentales de soportar aquello nuevo, no va a poder tener un proceso de investigación y descubrimiento, sino que sólo llegará hasta donde el cuerpo se lo permita.

Por otro lado, si a este entrenamiento, se le añade una imagen mental, se comienza a especificar una cualidad del movimiento a un tiempo determinado por el intérprete o el estudiante, a partir de su emoción interna. Artaud (2003) enfoca las imágenes y los movimientos como elementos fundamentales para el estudiante o el intérprete, pero además para que el espectador sienta placer por medio de la visión y el oído.

Por último, es importante señalar que este estado es posible de alcanzar desde los quince años, puesto que es ahí donde comienzan los cuestionamientos internos, es decir, que adolecen de alguna situación. Los menores de quince años, no le toma el peso que realmente tiene, sino que sólo trabajan a partir de la concentración, pero siempre desde un juego. Esto lo avala Goodman (1996) puesto que expone que el fenómeno de la posesión, un estado característico de la religión Cristiana, existe en niños, jóvenes y adultos, con la misma intención.

4.3 Sentido del trance en la enseñanza de la interpretación

La importancia del trance se relaciona con el sentido que se dé respecto a la enseñanza de este para la interpretación. Para algunos puede ser una herramienta útil, porque tiene elementos transversales, mientras que para otros, es una herramienta que no tiene relevancia para el teatro en la actualidad.

- Herramienta poco utilizada actualmente**:** El trance como herramienta pedagógica en la interpretación, es considerada importante para el curriculum experiencial de un intérprete, sin embargo las universidades o las academias formales no cuentan con un espacio para desarrollar esta técnica, tal como lo expone E 3.47 “El problema es que muchas veces, las universidades o las organizaciones más formales a veces no cuentan propiamente tal con la atmósfera propicia como para gatillar ese fenómeno”. Se requiere de un espacio más íntimo, como por ejemplo retirarse para un lugar natural, no para una sala pública en donde la concentración es escasa puesto que en cualquier momento puede llegar algún individuo y entrar a la sala y rompe la atmósfera de golpe. Cada estudiante o intérprete requiere de su tiempo necesario para entrar y para luego salir de ese estado.

- Herramienta transversal**:** Esta herramienta es transversal, puesto que la esencia o la sensación del yo son acrecentadas, transformándose en una percepción transpersonal, o sea, que va más allá de la persona. Aquí se puede obtener otro tipo de información, recuerdos, aromas, entendimiento, entre otros. Esto quiere decir que se indaga en lo más complejo: el ser humano. Con ello, tienes otro tipo de reflexión para ejecutar las mismas actividades que realizabas antes de vivir esta experiencia, pero desde otra perspectiva, con otro sentido. Por otro lado, logra trabajar el "manejo de centro, control del cuerpo, precisión del movimiento, manejo de la energía, desarrollo de la presencia, el butoh te sirve para todo eso, definición del movimiento también." (E 2.93)

- Entender lo humano: El actor es uno de los obreros que está más preparado para ejercer su oficio, puesto que está constantemente en una práctica física, involucrando su propio estilo de vida con el teatro. por lo tanto eres un actor para entender lo humano. Esto se refleja en el teatro porque "es la única carrera que te proporciona entrenamiento para que conozcas tu cuerpo, entrenamiento para que conozcas las emociones, entrenamiento para que conozcas la vibración de la voz, entrenamiento para que conozcas un montón del drama humano." (E 3.33)

- Proyección del trance en un futuro: Unos de los entrevistados argumenta que esta técnica será la formación del futuro, puesto que habrá algunos "módulos para entender el fenómeno de la realidad desde esta otra perspectiva, porque también es parte de la experiencia humana." (E 3.33). Esto lo señala ya que en la actualidad sí se está desarrollando esta metodología, pero en menor escala.

A modo de análisis de lo recién expuesto, se puede decir que, para enseñar esta técnica, es importante considerar el para qué de la misma, es decir, buscarle un sentido relevante tanto para el intérprete como para el docente. En primer lugar, se puede señalar que es una herramienta que permite indagar en la percepción transpersonal, para rescatar el impulso de los recuerdos personales. Grotowski (1971) expone al respecto que "el actor santificado es el que día a día, en vez de acumular información, se va despojando de todo lo que sabe, hasta llegar a un estado en el que pueda auto-penetrar su alma, sin prejuicios, obviando el recuerdo que le produce nostalgia, por ejemplo, en su más mínimo impulso; eso escondido que no queremos que nadie vea y por medio de ello, desarrollar sus propios códigos que lo lleven a expresar. No obstante, hay que tener presente que el pensamiento no afecte la espontaneidad que caracteriza al actor santificado". En segundo lugar, entrega un entrenamiento para conocer el cuerpo en lo físico, pero

también desde una conexión psicológica y emocional, sin desprenderse de ese conocimiento al momento de indagar en la consciencia acrecentada. Así lo expresa Barba (1992). En otras tradiciones, el fin con que se utiliza esta técnica, es precisamente para realizar curaciones dentro de una comunidad (Martínez, 2003). Artaud (2003) y Grotowski (1971) añaden que los actores deben despojarse de los prejuicios morales y remecer el inconsciente para que se logre una puesta en escena auténtica.

Al buscarle un sentido visible, se perciben el manejo de centro, precisión del movimiento, desarrollo de la presencia, entre otras características. Siempre desde un trabajo personal, tal como lo plantea Read (1955) cuando señala que la educación se potencia desde ahí. Stokoe (S/F) define este fenómeno de la individualidad como “motivar la autorrealización”.

Si bien es una herramienta útil, hay obstáculos que no permiten que se conozca, porque necesita un espacio específico, ligado a la naturaleza y en la educación formal, este lugar no existe, puesto que hay que cumplir con horarios, hay que respetar el tiempo de cada individuo que quiera desarrollar esta técnica, por nombrar algunas, por lo tanto, por lo tanto sería altamente demandante si consideramos la organización de los establecimientos educacionales. Terigi (2006) especifica que el espacio en donde se predispone para ejecutar alguna actividad artística, es de una completa creatividad, pero que es considerado un lujo, por el

costo económico y como un aprendizaje inútil. Sin embargo, en la actualidad sí se está desarrollando, pero a menor escala. Puede ser un fenómeno que se proyecte con más intensidad en el futuro.

4.4 Efectos en los estudiantes

Todo el proceso de tener una consciencia alterada, genera diversos efectos en los estudiantes o intérpretes en distintos ámbitos. Según los entrevistados, no hay debilidad en ello, sino que sólo fortalezas para comprender lo que no se logra comprender racionalmente. También logra ver los límites de cada estudiante o intérprete, cuánto permiten que suceda cuando están en el proceso. También, cómo se puede trabajar con un menor de edad si es que está interesado en esta técnica.

- Apertura corporal: Una de las características visibles, es que aprenden a moverse de una forma distinta y particular, no identificable con una técnica determinada. Permite además, vislumbrar una gran liberación; tener una concentración en "el plano emocional, espiritual, mental, corporal se alinearan y ahí algo sucede, que finalmente te habla de enriquecerte a ti, sientes como haber tenido una experiencia significativa." (E 3.12).

Evidenciar si un estudiante o un intérprete lograron entrar al estado de consciencia alterada, queda en manos de la experiencia personal, subjetiva de cada uno, sin embargo, igual desde afuera se percibe la diferencia de un estado acrecentado de consciencia inducido de manera natural o por medio de psico-activos. Allí ocurre que sí o sí entraras en ese otro estado, aunque no lo quieras. Sin embargo, con la técnica natural, se debe ejercitar de forma persistente, desatar ataduras, hiperventilar, girar, etc. No se trata de que de un segundo a otro vaya a pasar.

Por otro lado, también se manifiesta que se puede integrar un switch (es decir, un cambio instantáneo), que permite ir integrando contenido de manera eficaz y sin un proceso por medio, sino que todo al instante.

- Fortalezas y debilidades: Algunas fortalezas que desarrolla esta técnica son la conexión consigo mismo y la capacidad de aprender los contenidos desde otro lugar. Entre las debilidades, los entrevistados señalan que no las hay. Por otro lado, “No le veo debilidades fíjate, solo que alguien va a enganchar a que le pusiera muy triste, no le veo debilidades.” (E 2.91)

- Limitaciones o impedimentos: En primer lugar, los entrevistados consideran que lo que te impide vivir esta experiencia es el sistema de creencias, puesto que según lo que se crea, se verá al estado de consciencia alterada

como un acto satánico, esquizofrénicos, no para católicos, bajo la idea de que sólo existe una realidad, entre otras. Por otro lado, el actor debe liberarse de ello, porque es un ser que está receptivo a las experiencias nuevas.

Otras limitaciones son los problemas psicológicos, que no permiten entrar en ese estado, puesto que el estar pensando en alguna problemática emocional, no deja que el intérprete o el estudiante esté despojado en su atención.

- Minoría de edad: “Yo creo que a partir de los quince, porque hay otro estado mental ya, y sobre todo porque a los quince empieza el cuestionamiento interno, ¿no? en la adolescencia.” (E 2.79). Cuando hay niños que quieran tener esta experiencia, se puede desarrollar a partir de otras didácticas manteniendo la concentración, pero siempre desde el juego, no como algo serio. Así se va expandiendo la consciencia de a poco. Sin embargo, hay niños que vienen con esa atención acrecentada, pero aún así, hay que enseñarles a trabajar con la concentración. Es un objetivo primordial trabajar la concentración, puesto que se pide hoy en día, pero nadie enseña a concentrarse.

Los efectos que se vislumbran en los estudiantes al utilizar esta técnica, tienen que ver con encontrar una manera particular de moverse, sin una técnica específica como los bailarines, o sea, es una técnica para liberar la técnica convencional. En otras palabras, lo más relevante para este proceso, es vivir la experiencia de haber estado en el fenómeno del trance. Según Grotowski (1971), esta técnica debe tener un desarrollo personal de cada individuo por medio de una investigación, puesto que no a todos los intérpretes les favorecen todos los entrenamientos: algunos entran desde la inmovilidad, sólo desde la respiración, mientras que otros desde el entrenamiento físico, colocando al máximo sus capacidades.

También se refleja una gran liberación respecto a la propia vida, que se aprecia en el cuerpo, y a su vez, una conexión consigo mismo. Manzano (S/F) al contrario de la liberación en los estados de consciencia alterada, indica que en la posesión demoniaca, esta libertad es coartada. Añade también Goodman (1996) que un elemento que no es considerado es la glosolalia. Esta es una característica en la cual el poseso o la persona en trance emiten sonidos particulares, no legibles. También se ve involucrado por las tensiones y el relajo del cuerpo en ese estado. Si bien es cierto que la idea de posesión tiene matices. De lo que se habla en el caso del actor no es de posesión (como se dice en el lenguaje popular, que alguien ha sido poseído por el personaje) sino de trance.

A pesar de lograr ese estado, todo queda en manos de la experiencia subjetiva. Cuando se desarrolla de manera natural, se debe tener un entrenamiento constante, para poder llegar, siempre con un tiempo previo cada vez que se ejecute. Aunque también un entrevistado que señala que por medio del entrenamiento, se vuelve automático de un segundo a otro, de forma inmediata. Lo relevante de este proceso es que se deben tener presentes las acciones cotidianas, traspasándolas del inconsciente (acciones que se realizan de manera mecánica) al consciente (Barba, 1992), o sea, tomar en cuenta qué se hace y cómo se ejecutan las acciones cotidianas, para utilizarlas a favor del entrenamiento psico-físico. Para llegar a eso, Ko Moroushi (2009, citado en Aschieri, 2012) devela que la concentración, la energía y la emoción son los principales factores que se deben tener en consideración.

4.5 Profesor

El docente que trabaja con esta técnica, señalan los entrevistados, debe haber tenido una motivación potente por explorarla, que le permitió indagar en el tema, viajar buscando respuestas a sus inquietudes y desde allí, generar la propia trayectoria y su propia interpretación, en donde se pueda apreciar el estado de

consciencia alterada. Las categorías que se desprenden en torno a lo que los entrevistados dicen sobre este tema son:

- Motivación: Una de las motivaciones para trabajar con recurso, este es generar en los estudiantes un entendimiento sobre la vida y a su vez, una transformación de mentalidad de estos. Para lograr este objetivo, se debe generar instancias para formar audiencia y formar intérpretes con esta nueva forma de hacer teatro, para que así, puedan difundir este lenguaje nuevo.

- Trayectoria**:** En algunas tradiciones, los psico-activos implican un primer acercamiento para introducirse en la alteración de consciencia. Luego se hace referencia al yoga, la cual elabora un trabajo con distintas respiraciones. A continuación, aparece el butoh para algunos de los entrevistados, como “una gran revelación (…), porque ahí sentí que lograba visualizar y al mismo tiempo moverme y estar en un estado particular que no era el ordinario” (E 3.78). Después de esta trayectoria, los entrevistados señalan que fueron encontrando sus propias estrategias para entrar en ese estado. E 2.27 señala que al inicio de sus metodologías “es solo técnica, como poner los pies, como doblar las rodillas, yo estoy todo el rato remarcando rodillas flectadas, rodillas flectadas, porque si no, te dañas, una

vez que ya no tengo que decirlo más, que el estudiante o interprete lo tiene incorporado, y tiene incorporado elementos técnicos del cuidado del cuerpo, como caer, o los hilos, otro elemento, ahí yo entro con la imagen, ya, lo que hicimos hoy día, yo vi que había un avance y dije, puedo entonces, al ejercicio, ponerle una imagen, y el estudiante se va a dar cuenta de que el ejercicio con una imagen lo lleva a realizar las mismas cosa que se hicieron en el entrenamiento, pero con otra cualidad de energía, donde la va a manejar el, ya no dado por el entrenamiento sino que por tu tiempo interno, por tu emoción interna, que está asociada a la imagen que yo te doy."

- Uso del trance en el ejercicio profesional: Los montajes de algunos entrevistados se relacionan directamente con el butoh. Los intérpretes que participaron en el montaje de uno de los entrevistados fueron bailarines escandinavos. La exigencia de ese montaje era que no enfocara la mirada, no tragara y el rostro estuviera neutral. La música, que marca un ritmo para las escenas, son utilizadas para descuadrar ese ritmo convencional. En estos montajes aparece un mundo onírico atractivo. Estos elementos generalmente surgen cuando el trance está en práctica. Lo que favorece al pedagogo teatral, es que dos de los entrevistados, han participado como directores de montaje, entonces descubren cómo guiar un trabajo con el

estado de consciencia alterada, para seguir afinando más las metodologías a utilizar.

En resumen, el docente, para poder enseñar una técnica debe tener una motivación interna. Algunos señalan que pretenden generar un entendimiento para el intérprete como ser humano en primera instancia, luego como actor. Por otro lado, la pedagogía teatral, según Icle (2009), devela que ese entendimiento que se pretende lograr es siempre a favor del proceso de aprendizaje.

Hay otros entrevistados que hablan de esa motivación pero con el objetivo de formar audiencia, puesto que no es muy reconocido en Chile, no se puede apreciar cómo se quisiera. Generalmente, hay docentes que son directamente influenciados por el butoh, para realizar sus montajes.

4.6 Referentes

Para abordar este estado de consciencia alterada, es imprescindible que se describan diversos referentes que vislumbran esa experiencia. Algunos no son teóricos, como la droga o Asia, mientras que otros provienen de la teoría, como por ejemplo los maestros del butoh, algunos docentes y autores.

- La droga: “Las primeras experiencias acrecentadas de consciencia fue directamente con la droga, marihuana en el colegio” (E 3.21). Esto es con el fin de comprender qué había más allá de lo convencional.

- Asia: En el yoga, el budismo tibetano, el tao, el cristianismo “o cualquier camino psico-espiritual lo primero que va a tener son prácticas de alterarte la conciencia precisamente para hacerte conocer la otra realidad.” (E 3.21). También en Indonesia se encuentra la danza Balinesa, que trabaja con ese estado. En general, las tradiciones asiáticas concentrar un alto grado de el estado de consciencia alterada porque “en Asia había algo que yo podía rescatar” (E 2.33). Se reconoce que hay algo en la actualidad de este recurso.

- Butoh: Según los entrevistados, no existe mucha teoría del butoh, pero existen algunos exponentes de este arte como Tatsumi Hijikata y Katsura Kan. Es relevante destacar al butoh como referente, puesto que “el butoh es, desde la perspectiva de las artes escénicas, es como lo que más tiene practicas de acceso a estadios acrecentados de consciencia, también con sus trabajos de imaginería muy poderosa, el traspaso de barreras de dolor corporal” (E 3.23)

- Autores y docentes: Los entrevistados se pronunciaron sobre algunos referentes del teatro que se relacionan con la aplicación del estado alterado de conciencia a la enseñanza de la actuación. Los autores más destacados en el mundo, que reflexionan sobre el estado alterado de consciencia, pero con otros términos y abordados desde una perspectiva distinta, son "Meyerhold por la mecánica del cuerpo, Artaud por la liberación y te dije Grotowski por el conflicto corporal, el interprete en un permanente conflicto corporal." (E 2.31). Existen también los que no son tan conocidos a nivel internacional, como los docentes de algunas universidades chilenas. Uno de esos docentes es Amílcar Borges (docente, actor, director e investigador teatral), quien trabajó con la Eutonía, es decir, con la consciencia del tono muscular para determinadas acciones físicas de la cotidianeidad.

Los referentes a los que los entrevistados se refieren a la hora de aplicar esta técnica que aplican, quizá no con el mismo nombre, pero sí, con el mismo proceso. Aquí se vislumbra el yoga, el budismo tibetano, el tao u otra vía psico-espiritual, la danza Balinesa (Considerada por Artaud, 2003, como un arte escénico que se limita a la utilización de palabras, o sea, se basa en el uso de un lenguaje particular abstracto en un espacio donde sólo habita la verdadera expresión espontánea.), el butoh, etc. En general, la gran mayoría de la educación no formal de los docentes, proviene desde la cultura asiática. Aunque un referente

más universal es la droga, la cual se relaciona directamente con el chamanismo (en gran partes de las tribus del mundo existían y existen aún, pero en menor cantidad). Existe una relación, porque en general el chamán utiliza drogas psico-activas naturales para llegar al estado de trance. Por otro lado, en el caso de la religiones monoteístas occidentales, este fenómeno es considerado como posesión demoniaca (Ospina, 2006). En otras palabras para describir una definición de ese estado, se debe tomar en cuenta el sistema de creencias y el contexto en el cual viven. (Goodman, 1996) Sus definiciones pueden varias en algunos aspectos, pero en el fondo, quieren decir lo mismo: la consciencia se altera.

Este mismo autor señala, al contrario de lo definido anteriormente, que según los estudios biológicos, se definen como estados de histeria, psicosis, esquizofrenia o trastornos de personalidad, sin considerar un sistema de creencias, sino que visto de forma universal como una patología. Existen ciertos signos que se diferencian con estas patologías con el trance, ya que desde la actuación, un intérprete puede estar mentalmente bien, y aún así se puede penetrar en un estado acrecentado de consciencia, sin mayores daños que un entendimiento sobre la vida más completo.

Existen también algunos autores que exponen respecto a ciertas técnicas como por ejemplo los maestros del butoh, exponentes en el inicio de las vanguardias de Japón en los años 50 como Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno. Además de Katsura

Kan. También hay autores que desarrollan técnica principalmente para actores: Meyerhold con la mecánica del cuerpo (es decir, el comprender qué se mueve y cómo se mueve, principalmente en las acciones cotidianas del cuerpo), Artaud con el despoje del cuerpo y de la mente (Un abandono de la racionalidad y del lenguaje comprensible socialmente. Según Manzano, S/F, este es un despoje coartado, puesto que no es un estado voluntario, sino que al contrario, involuntario visto desde la posesión demoniaca) y Grotowski (1971) con la contradicción del cuerpo (en la auto-penetración, o sea, indagar en lo interno del actor y en la exposición, o sea, en lo que se expresa; lo visible.)

4.7 Síntesis del análisis de resultados.

El estado de trance se ha definido con diversos términos por parte de los entrevistados, es, por tanto, un concepto flexible, en el que influye notablemente el contexto en el cual se esté mencionando y la trayectoria del entrevistado. Hay algunos que lo nombran como estado acrecentado de consciencia, otro como dos consciencias y también como una consciencia sometida a un estímulo. Estos estímulos se pueden vislumbrar por medio de las repeticiones de movimientos, respiraciones, imaginando elementos o por medio de un entrenamiento corporal, que sí o sí va a alterar la mente.

Pero, ¿para qué utilizar esta técnica? ¿Es importante ponerla en práctica? Es una herramienta poco utilizada, reconocen los entrevistados, pero contiene elementos transversales que ayudan a desarrollar una integralidad del ser humano como tal y desde ahí, guiar algunas disciplinas del área artística.

Dos componentes que tienen bastante relación entre sí y que son pilares fundamentales en el ejercicio de esta técnica son el profesor y el estudiante. El primero debe estar en conocimiento de cuál es su motivación previa para enseñar esta técnica, puesto que eso le da un punto de partida a la enseñanza. Los entrevistados relevan la importancia de que haya un sentido claro, solo así el estudiante comprenderá y generará las reflexiones correctas. Tampoco va a poder llegar a un estado de consciencia acrecentado, puesto que no hay un docente preocupado, el acompañamiento del docente durante todo el proceso es fundamental por seguridad y para la comprensión adecuada de la técnica. Por otro lado, si el estudiante tampoco quiere aportar con su voluntad, va a ser un trabajo perdido, por lo tanto, hay que tener presente una definición exacta como se quiere abordar el trance, técnicas precisas, un sentido a lo que están ejecutando y una relación profesor (motivado) y estudiante (con voluntad de hacer), para desarrollar un trabajo.

Se puede apreciar, por lo tanto, que la relación pedagógica que vincula profesor y estudiante en torno al contenido, se presenta de manera especialmente relevante,

tratándose, como en la educación en arte en general, de una experiencia que no puede ser transmitida si no es mediante la vivencia acompañada.

CAPITULO V:

CONCLUSIÓN

Finalmente, después del análisis realizado, es relevante volver a enfrentar la pregunta de investigación: ¿Cómo se relacionan los actores y profesores de actuación con el recurso del "estado de consciencia alterada" en sus metodologías de enseñanza? Se puede determinar, en primer lugar, que efectivamente, ese estado de consciencia alterada constituye una experiencia real y concreta, no se trata de una metáfora como podría pensarse, relacionada con la capacidad de transformación del actor o actriz. Pese a ser una experiencia subjetiva, para los que ya lo han experimentado adquiere cierta objetividad pues pueden encontrar ciertos elementos que precisan cuándo un actor o actriz llega a este estado y cuáles son las consecuencias y efectos del mismo. Pese a tratarse de un recurso que no es generalizable a todos los actores ni profesores de teatro, y a haber sido más frecuentemente utilizado, quizás, en otros momentos históricos, actualmente existen actores y profesores connotados que, a partir de este método, han establecido un nicho de actuación y enseñanza de la misma. Una de las áreas

donde mayoritariamente se aplica es en la danza butoh (estos intérpretes no se consideran bailarines ni actores, sólo intérpretes).

Se trata de un recurso que, según los entrevistados, resulta un aporte al intérprete, puesto que permite una conexión sólida con su cuerpo, que es su herramienta de oficio y también permite ser un mediador de la información nueva que ha experimentado, para presentarlo a un público, expresando estas reflexiones en un escenario.

Por lo demás, para situarse frente a la pregunta de investigación, cabe señalar que se trata de un recurso que, quienes lo practican, defienden no solo como herramienta para la actuación sino para la vida misma, puesto que permite un descubrimiento de sí mismo, en lugares de la consciencia que en pocas ocasiones se vivencia. Además de entender lo humano, se beneficia el intérprete.

Finalmente, aporta para los estudiosos de otras áreas que estudian una ciencia exacta, para descubrir que el mundo no sólo se sitúa en esa realidad, sino que esta otra realidad que no deja de ser menos importante.

Las conclusiones fundamentales que se pueden extraer de este estudio son las siguientes:

- La validación de la experiencia: El fenómeno del estado de consciencia alterada es una herramienta verídica, reconocida por autores, docentes y

actores contemporáneos, pero con una definición con particularidades en cada uno. Esta herramienta se constituye a partir de investigaciones personales realizadas por los intérpretes, guiadas por el profesor a cargo.

La definición que se considera que más se acerca a lo que se plantea es la de *consciencia acrecentada*, puesto que no existen dos consciencia, sólo una que es única, y no necesariamente tiene que someterse a un estímulo para que actúe con el propósito de penetrarse en otro estado, sino que es una consciencia con la cual se pone más atención que en lo cotidiano. El único elemento que es primordial para entrar a ese estado es la voluntad (en el caso de que se practique de manera natural) ya que sin ella, el cuerpo no contaría con la energía corporal que se requiere para lograr el objetivo y tampoco va a estar con la atención extra-cotidiana que se necesita. Así, por consiguiente, tener la voluntad de querer vivir esta experiencia libera un umbral que permite despojarse de uno mismo en cuanto a los pensamientos, emociones y tensiones corporales, y a continuación de ese despoje, estar en disposición a la nueva experiencia que, en el caso de los que no han entrado nunca a ese estado, es un estado desconocido. Esto también genera una decisión radical para un futuro, porque no cualquier individuo está preparado para experimentar algo desconocido.

Finalmente, cuando se llega a ese estado de manera natural, hay un dominio del propio cuerpo y del pensamiento, es decir, hay un control que permite también salir del estado. Algunos necesitarán un tiempo más prolongado, pero estarán conscientes de lo que estará ocurriendo. Esto resulta interesante pues evidencia que es una estrategia que parte del esfuerzo, voluntad y control, es decir, en que el individuo está sumamente presente. Por ello es posible utilizarla para la actuación, mientras que no es equiparable, en este ámbito, con el uso de psico-activos, pues con ellos no hay control de uno mismo, es decir, no puede manipular su consciencia para poder salir de ese estado, sino que sólo se debe tener paciencia y esperar a que el efecto de este recurso externo concluya.

- El uso pedagógico: El estado de consciencia acrecentada en la actualidad, es un recurso que se utiliza en la pedagogía de teatro en Chile, pero no se considera lo suficiente, puesto que sólo se utiliza para que el actor haya vivido la experiencia durante sólo un semestre de educación y tenga un bagaje sobre otras áreas a la pedagogía. Se pudieron identificar elementos metodológicos precisos, vinculados a las tradiciones de Artaud y por medio de la danza butoh, por nombrar algunos.

  Lo que logra este recurso es abrir nuevos espacio en que el actor puede reflexionar en torno a la nueva realidad que se le está manifestando.

También logra abrir una caja de la consciencia en donde da paso a la imaginación (por medio de imágenes mentales) y con ello, una creatividad innovadora, liberando el prejuicio que se tiene ante los pensamientos o imágenes que van apareciendo. Además, desarrolla una atención anormal, que se enfoca en mantener un estado de alerta en el presente ante las circunstancias de la vida cotidiana. O sea, fortalece a vivir el aquí y el ahora, y permitiendo que la persona no se enfoque en el recuerdo ni tampoco se torne ansioso pensando en el futuro, sino que sólo el presente.

Algunas de las metodologías que se utilizan para llegar a este estado de trance son las repeticiones de movimientos como por ejemplo los giros intensos o secuencias de movimientos, o repeticiones en un estado inmóvil como las respiraciones catárticas. En este acompañamiento es fundamental el trabajo de retro-alimentación, tomando como referentes las culturas antiguas, que utilizan este recurso, con un propósito comunitario.

Hay otras áreas que utiliza este recurso, pero de manera inconsciente. Un ejemplo de ello es un médico de turno de veinticuatro horas en la sección de urgencias. Este médico necesita estar en un estado alerta para poder atender a los pacientes que llegan con un paro cardiaco o con una mujer al borde de dar a luz. Ahí sí se requiere de este recurso, pero consciente para ejecutar todas las acciones que se necesiten. Un opción del por qué ocurre en este segundo caso y no en el primero, es porque aquí el médico tiene

que estar en constante movimiento, es decir, utilizando el cuerpo para ejecutar la acción, sin embargo, en el primer caso, hay una atención estática en el que el estado de alerta es casi neutro, porque sólo utilizan la racionalidad para resolver. No dan paso a algo más.

Si bien es cierto que este recurso tiene un lugar considerado para mayores de quince años de edad, porque es la edad en donde comienzan los conflictos internos, por adolecer de algo, intentan buscar una respuesta a la vida y dentro de esa búsqueda pueden utilizar esta técnica como vía de encuentro con eso que buscan. Para esto hay que dejar de lado el juego dentro de ese estado, sobre todo cuando un intérprete está usando este recurso con el propósito de crear un montaje escénico, en algunos casos. Si se pierde la dinámica del juego, se vuelve una técnica tediosa y sin un sentido más allá que de vivir la experiencia. En el caso de indagar en lo humano, existe una motivación que es válida, pero en el intérprete es necesario que siempre tenga en consideración el juego.

- Una mirada sobre la formación del actor: El sentido que se le da a la utilización de este recurso en la actualidad, se centra en relevar el cuerpo y en la atención, puesto que desde ahí se logra llegar a un estado que está fuera de lo cotidiano. Por lo tanto, se vincula con una mirada hacia la enseñanza de la actuación vinculada al manejo del cuerpo en cuanto a las

cualidades de los movimientos, es decir, manejo de la energía, del tiempo y del espacio que utiliza el intérprete. Desde este mismo lugar, se puede situar la atención en todo lo que está ocurriendo en el espacio y en el instante. El ser humano queda en una libertad que no lo limita a que pueda experimentar movimientos nuevos ni imaginar alguna idea, sino que por el contrario libera el prejuicio. Esto es debido a que el intérprete nunca se va a despojar de lo que es ni de lo hace, porque es una cuestión biológica, pero lo que sí, puede ir integrando esta otra experiencia.

El expresar por medio del cuerpo, se llega a un sentido más amplio a los estudiantes en general en cuanto a posibilidades de interpretación, para los de las escuelas de carreras de artes, específicamente en el teatro, puesto que conocen el recurso como una nueva forma de entregar información en cualquier circunstancia de la vida. Sabe lo que ocurre en su cuerpo cuando está nervioso, cuando se está ansioso, cuando se está alegre, etc. Así, utilizan su propio recurso corporal para realizar una búsqueda de qué es lo que quiero decir y cómo lo quiero decir.

Como se mencionó anteriormente, el estado de consciencia alterada es una apreciación subjetiva cuando se somete a un juego, pero de manera colectiva (con otros intérpretes) aparece un complemento nuevo que aporta a la utilización de este recurso.

Por último, se destaca un sentido de amplitud de la consciencia para dar posibilidades de nuevas imágenes personales, provenientes desde lo sensorial (como un recuerdo, un olor, un sabor, un sonido, etc.) trayéndolo a favor del montaje a realizar. Puede que no vuelva ese recurso sensorial tal como se vivió en algún momento, sino que se puede alterar. Esto ocurre porque el ser humano a cada segundo va modificando su cuerpo y su pensamiento, por lo cual, lo que se vivió en algún minuto con una forma determinada corporalmente, al recibir el recurso sensorial, se modificó, por lo tanto va a afectar de una forma distinta.

- Importancia del guía: Llegar a este estado acrecentado de conciencia solo a partir del ejercicio personal y los referentes teóricos, queda evidenciado en este estudio que resulta difícil. Bajo esta forma de mirar la actuación hay una visión pedagógica en que el guía es fundamental. En los inicios de la pedagogía en el teatro, Stanislavski investigó diversas técnicas propicias a favor de sus intérpretes, como un guía que se preocupa de los procesos de sus estudiantes. Allí "desarrolló por primera vez técnicas para que el actor mejorara su actuación y a su vez, fuera consciente de sí mismo. Utilizó la improvisación como fin de transformación, es decir, por una búsqueda de modos de hacer" (Icle, 2009). Este guía debiera, por ejemplo, indicar y supervisar ejercicios específicos para cada individuo (porque por ejemplo,

la técnica de las repeticiones quizás no le haga efecto, pero sí la técnica de la respiración). Cada ser humano tiene una corporalidad distinta, una resistencia muscular, dificultades propias, de carácter corporal o psicológico, entre otros, que pueden dificultar el proceso de este recurso con todas las técnicas, por eso se dice que se necesita un buen guía.

Sin embargo, el guía para poder serlo, debe haber tenido la experiencia del estado de consciencia alterada, porque es lo único que sustenta al intérprete para enseñar el recurso. Por lo tanto, sin la experiencia práctica, no se puede enseñar la técnica. Algo nota el guía en el intérprete que está observando el proceso de otro, que determina de manera paulatina cuando el intérprete va entrando o cuando está con limitaciones o con dudas. Sucede algo en el cuerpo que se distingue en el proceso. Se ve un cuerpo mayormente liberado, despojado y con una atención extra-cotidiana.

- Aportes más allá de la enseñanza El recurso del estado de consciencia alterada se involucra directamente con el ser humano, pero ¿Qué ocurre realmente en él? Para responder esta pregunta, es importante tomar como referente las culturas chamánicas de algunas étnicas, en que los chamanes cumplen un rol fundamental de curar y sanar enfermedades dentro de su comunidad. Ellos buscan entrar en este estado de formas similares a las estudiadas, mediante ejercicios físicos, respiraciones,

movimiento rítmicos y repetitivos, aunque hay otros que utilizan psico-activos naturales como el cactus San Pedro, la ayahuasca, el peyote, por ejemplo. Este mismo entendimiento es el que desarrolla el estado de consciencia alterada en la actualidad, un entendimiento que esté por sobre la realidad convencional.

El humano que no se dedica a indagar en esta herramienta, sólo asume una sola verdad y que no existe otra. De hecho, los individuos que tienen este tipo de pensamiento difícilmente pueden experimentar este recurso). En el caso de un intérprete que tenga la inquietud de redescubrir otra verdad, si es que realmente existe, es una prueba que invita a un nuevo entendimiento antes de y que teniendo la voluntad, también se logra después de la experiencia.

Esto puede ser una instancia significativa para la persona, porque lo puede hacer reflexionar sobre el sentido de la vida, dándole un nuevo significado y con ello, llevándole a tomar decisiones radicales, encontrando un nuevo sentido en la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Abrahim, J.; Atuesta, J.; Fierro, M.; García, E.; Jaimes, L.; Rueda, L. (2003). Psicosis y sistemas de creencias. *Revista Colombiana de Psiquiatría*. Vol. XXXII (núm. 3); 281-292.

Akoschky, A.; Brandt, E.; Calvo, M.; Chapato, M.; Hart, R.; Kalmar, D.; Spravkin, M.; Terigi, F.; Wiskitski, J. (2006). Artes y Escuela: aspectos curriculares y didácticos de la educación artística. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Artaud, A. (2003). *El Teatro y su Doble*. México: Editorial Tomo S.A de C.V

Aschieri, P. (2012). Entre Buda y Rodin. Traducciones culturales en los cuerpos de la danza butoh argentina. Aschieri, P. y Citro, S. (Coord.).Cuerpos en movimiento: Antropología de y desde las danzas. Buenos Aires: Biblios.

Bacigalupo, A. (2013). Pasados y futuros corporales performativos: la escritura como una forma chamánica mapuche para acumular y hacer circular el poder. *Scripta Ethnologica*. Vol. XXXV; 7-29.

Barba, E. (1992). *La canoa de papel.* México: Grupo Editorial Gaceta

Bentué, A. (2003). Concepción del Espacio Sagrado en algunas religiones no cristianas. *Teología y Vida.* Vol. XLIV; 235-249.

Briones, G. (1999). Paradigmas de la investigación. *La investigación social y educativa.* Bogotá: Tercer mundo editores.

Centeno, E. (2005). Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba. *Revista de Filosofía.* Vol. 23 (núm. 50).

Da Nóbrega, T. y de O. M. Tibúrcio, L. (2004). A experiência do corpo na dança butô: indicadores para pensar a educação. *Educ. Pesqui*. vol.30 (N°3)

Durá, M. (2002). Psiquiatría transcultural. *Isla de arriarán.* Vol. 29; 329-334

Eines, J. (2007). *Alegato a favor del actor.* Madrid, España: Fundamentos.

Eines, J.; Mantovani, A. (2008). Didáctica de la dramatización. El niño sabe lo que su cuerpo puede crear. Capítulo II: El juego dramático. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A.

Eliade, M. (1976). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: FCE

Ferency, P.; Germiniani, F.; Miranda, A.; Munhoz, R.; Teive, H. (2012). *Tourette's syndrome: from demonic possession and psychoanalysis to the discovery of genes.*

García, E.; Gil, J. y Rodríguez, G. (1999). Tradición y enfoques en la investigación cualitativa. *Metodología de la investigación cualitativa.* Archidona, Malaga: Ediciones Aljibe, S. L.

Goodman, F. (1996). Las múltiples caras de la posesiones. *Alteridades.* Vol. 6 (núm. 12); 101-116.

Grotowski, J. (1971). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI editores, S.A.

Icle, G. (2009). *Pedagogía teatral: ruptura, movimiento e inquietud de sí*. educ.educ. V ol.12 (Núm. 2)

Insulza, M.; Rodríguez, J.; Urra, N. (2014). Un estudio de la hechicería amorosa en la Lima virreinal. *Atenea 509*. I semestre; 245-268.

León, H. (2005). Estigma y enfermedad mental: Un punto de vista histórico-social. *Revista de psiquiatría y salud mental Hermilio Valdizan.* Vol. 6 (núm 1); 33 – 42

Llamazares, A. y Martínez, C. (editores); Alvarado, M; Barrios, S.; Conejeros, R.; Funes, F.; Mege, P.; Pereda, T.; Saunders, N.; Mabit, J. (Epilogo) (2004). El círculo de la conciencia. Una introducción a la cosmovisión indígena americana. *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica.* Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblios

Manzano, J. (S/F). Posesiones Diabólicas Ordinarias*. Conato de explicación.*

Martínez, R. (2003). Crítica al modelo neuropsicológico. Un abuso de los conceptos de trance, éxtasis y chamanismo, a propósito del arte rupestre. *Cuicuilco.* Vol. 10 (núm. 29).

Muñoz, S. (2012). *El ritual y el teatro en su dimensión performativa. Una etnografía de la obra de teatro La Matanza*. Tesis pre-grado no publicada. Universidad Academia Humanismo Cristiano. Santiago, Chile.

Ospina, M. (2006). Satanás se «desregula»: sobre la paradoja del fundamentalismo moderno en la renovación carismática católica. Artículo de reflexión. *Universitas Humanística* (Núm. 61); 135-162.

Pelcastre, B. (1999). La cura chamánica: una interpretación psicosocial. *Salud Pública de México.* Vol. 41 (núm. 3); 221-229.

Pizzani, J. (2012). ¿Esquizofrenia o chamanismo? El caso de un diagnóstico prematuro y reduccionista. *Boletín Antropológico*. Vol. 1 (núm. 083); 34-55

Read, H. (1955). Educación por el arte. Barcelona, España: Paidós Ecuador.

Stanislavsky, C. (2008). *La construcción del personaje.* Madrid, España: Alianza Editorial.

Stanislavsky, C. (1979). *Un actor se prepara.* México: Editorial Constancia, S.A.

Valle, M. (1999). Técnicas de conversación narración (I): Las entrevistas en profundidad. *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional.* Madrid: Editorial Síntesis, S.A.

Weisz, G. (1994). *Palacio Chamánico.* México: Grupo Editorial Gaceta, S.A.

ANEXOS

- Pauta de entrevista

Objetivo Específicos	Temas Relevantes	Preguntas
Identificar la noción del recurso del “estado de consciencia alterada” en los actores y profesores de actuación.	-Definición de estado de conciencia alterada en la actuación	¿Cómo definirías el estado de consciencia alterada en la actuación? ¿Qué opinas del uso de ese término en la actuación? ¿Considera necesario o habitual en la actuación que se altere, de alguna manera, el estado de consciencia del actor? ¿Por qué elige la utilización de este recurso para la enseñanza de la

	-Características visibles del estado de consciencia alterada -Sensorialidad, como intérprete, del estado de consciencia alterada -Referentes del estado de consciencia alterada	actuación? ¿Este recurso, puede ser considerado como transformación social? ¿Qué características visibles y no visibles percibes al utilizar el recurso del estado de consciencia alterada? ¿Cómo se manifiesta en el estudiante? ¿Cómo se sabe cuando un estudiante logró ese estado? ¿Qué sensaciones se producen en el estudiante cuando se encuentra con la consciencia alterada?

		¿Cuáles han sido tus referentes teóricos y no teóricos para abordar el recurso de la consciencia alterada? ¿De qué manera los adaptas a las situaciones educativas actuales? ¿Qué referentes pedagógicos convergen con la utilización de este recurso?
Identificar las metodologías que se utilizan para provocarlos en los estudiantes.	-Métodos de aprendizaje	¿Qué metodologías utilizas para lograr el aprendizaje del recurso del estado de consciencia alterada utilizas? ¿Por qué? ¿Cómo proyectas tus

		metodologías para la enseñanza de la actuación en el futuro? ¿Ha habido elementos que han limitado o impedido la utilización de este recurso en estudiantes? ¿Cuáles? ¿Por qué? ¿Consideras que este recurso tiene elementos transversales para otras áreas de aprendizaje? ¿Por qué? ¿Es excluyente que el estudiante sea menor de edad para utilizar este recurso?
	-Fortalezas en la utilización del recurso de estado de consciencia alterada como herramienta pedagógica	¿Qué fortalezas existen en la utilización del recurso
	-Debilidades en la	

	utilización del recurso de estado de consciencia alterada como herramienta pedagógica	de estado de consciencia alterada como herramienta pedagógica? ¿Qué debilidades existen en la utilización del recurso de estado de consciencia alterada como herramienta pedagógica?
Analizar los resultados que los entrevistados esperan de este recurso pedagógico.	-Importancia del estado de consciencia alterada en el proceso de los estudios actorales -Utilidad del recurso para la actuación	¿Para qué utilizar el recurso del estado de consciencia alterada? En la actualidad, ¿Es factible utilizar este recurso? ¿Por qué? ¿En qué se diferencia este recurso con los otros

		métodos de actuación?
Analizar la propia experiencia con el recurso del estado de consciencia alterada para su proceso actoral.	-Experiencia como pedagogo teatral -Experiencia como intérprete	¿Qué experiencia –como pedagogo teatral- ha tenido en la enseñanza, desde la mirada de la interpretación? Por ejemplo: desdoblamiento, transformación, posesión, entre otras. ¿Cuáles son tus motivaciones personales para enseñar esta metodología a estudiantes? ¿Qué piensas sobre los comentarios que los estudiantes emiten sobre la utilización del recurso del estado de consciencia alterada?

		¿Has visto alguna evolución en el modo de reflexionar y de actuar de los estudiantes, tras utilizar este recurso? ¿Cuáles han sido las fortalezas al utilizar este recurso para tú trayectoria actoral? ¿Cómo llegaste a ello? ¿Qué te sucedió con otros métodos? ¿Cómo lo aprendiste? ¿Cuáles han sido las debilidades al utilizar este recurso para tú trayectoria actoral? ¿Qué montajes has realizado, en donde se

		pueda apreciar la utilización de este recurso? ¿Qué te inspiro realizar este montaje con la utilización de este recurso?

- Entrevista 1

Fecha	9 de octubre del 2017
Duración	45 minutos, 52 segundos
E, 1	R. E.
E 1.1	Ya, la primera pregunta: ¿Cómo definirías el estado de consciencia altera en la actuación, según tu criterio?
E 1.2	El estado de consciencia alterada.
E 1.3	Claro.
E 1.4	Una consciencia sometida a una presión o a un estímulo lo suficientemente potente como para colocarla en otro lugar, para hacerla sentir en otro lugar estando, a la vez, consciente de lo que está

	pasando realmente en escena, digamos, sería eso, como un presionar a través de diferentes técnicas que hay, de repente lo corporal, el cansancio, por ejemplo. Sobre exigir un cuerpo, cosa que pase ciertos niveles físicos, y al pasarlos entonces, la conciencia por supuesto queda en otro lugar, completamente alterada, consciente, pero alterada, es como eso.
E 1.5	¿Qué opinas de este término?
E 1.6	¿Consciencia alterada?
E 1.7	Consciencia alterada
E 1.8	¿Qué opino como qué?
E 1.9	¿Qué opinas de ese término? ¿si es adecuado o no a ese estado? O ¿Qué nombre le pondrías tú?
E 1.10	Sí, sí, funciona consciencia alterada, claro, uno fumado también tiene una consciencia alterada digamos, pensándolo así. De hecho hay, para algunas escenas, claro, uno se va enterando ¿no? Como que para algunas escenas de grabaciones y cosas, claramente hay actores que están con una consciencia alterada con ese tipo de cosas, por ejemplo. Si calza o no, sí, no sé si sea un término muy pedagógico, pero sí, sí, finalmente calza.
E 1.11	Que ricas galletas, te pasaste.

E 1.12	¿Verdad? Eso no va en la pregunta.
E 1.13	Para aumentar el sobrepeso.
E 1.14	Que quede grabado.
E 1.15	Ya, entonces.
E 1.16	Si quieres complementamos, o ¿va de a uno?
E 1.17	Por separado.
E 1.18	Ah, por separado.
E 1.19	Yo me quedo callada.
E 1.20	Está bien.
E 1.21	Mañana.
E 1.22	Puedes comer.
E 1.23	Jajajaja
E 1.24	No, ahí.
E 1.25	¿Consideras necesario o habitual en la actuación, que se altere, de alguna manera, el estado de consciencia alterada, en el actor?
E 1.26	Que se altere el estado de consciencia alterada.
E 1.27	Del actor.
E 1.28	Suponiendo que ya sea un estado de consciencia alterado.
E 1.29	Claro.
E 1.30	¿Qué se altere más?

E 1.31	No, ¿es necesario ese estado?
E 1.32	Es que tu pregunta es redundante. La pregunta dice: ¿Consideras necesario o habitual en la actuación, que se altere, de alguna manera, el estado de consciencia del actor? Ah, ya. Siempre dependerá. Dependerá de lo que se busque. De lo que se busque como resultado escénico, claro. Si yo requiero que el actor vaya a cierta profundidad, sí, efectivamente tengo que lograr a través de un método, a través de alguna manera, estimular lo que yo quiero que aparezca. Y si así nomás no sale, entonces tengo que someter al actor a una situación que lo obligue a modificar su psiquis en ese minuto.
E 1.33	Claro.
E 1.34	Claro.
E 1.35	La obra manda, por decirlo de alguna manera.
E 1.36	¿Por qué elige la utilización de este recurso, para la enseñanza de la actuación?
E 1.37	No.
E 1.38	Utilizar este recurso en la metodología de Grotowski
E 1.39	¿Por qué elegí la utilización de este recurso?, ah ya, okey. Porque es la única manera de poder ampliar el espectro de consciencia corporal, por ejemplo, o de consciencia espacial incluso. Someter a una psiquis

	-más bien alterarla-, manteniéndolo en escena implica ampliar el trabajo, ampliar el registro, entonces, o sea, si yo me someto a una situación estresante, pero a la vez tengo que estar concentrado en lo que estoy haciendo, en términos profesionales, es un trabajo y es parte del training que uno tiene que adquirir, por lo tanto es muy importante hacerlo, de hecho, es la base del training que hacemos, por cierto.
E 1.40	Claro.
E 1.41	Ponemos música. La música no sirve para nada. Lo único que hace la música es llamar la atención, molestar, molestar, molestar, molestar. Algunos momentos sirve, pero en otros momentos molesta profundamente, entonces, es luchar contra ese ritmo, contra esa música, para concentrarme en lo que estoy haciendo, para saber donde estoy, bueno, en fin. Necesario.
E 1.42	¿Este recurso puede ser considerado como una herramienta transformadora, de transformación social?
E 1.43	Depende que, ¿Dónde?
E 1.44	En una obra quizás.
E 1.45	Pero es muy amplio. ¿Del personaje? ¿De un personaje? ¿Me estás hablando de la transformación social del público? ¿De quién?

E 1.46	Sí, en público, sí.
E 1.47	No sé, es que.
E 1.48	Como herramienta para.
E 1.49	¿Este recurso puede ser considerado como transformación social?, es que está muy amplio.
E 1.50	Muy amplio.
E 1.51	Es muy grande.
E 1.52	Muy grande.
E 1.53	Muy, muy grande. No está enfocado ni en el actor, ni en el público, ni en la obra. Lo que pasa es que tú puedes hacer ese trabajo desde la obra. Para lograrlo, necesitas que el actor llegue a cierta profundidad, para que llegue a cierta profundidad, necesito alterar su psiquis.
E 1.54	Mmm.
E 1.55	Es una concatenación de cosas, de lo contrario no sucede así no más porque sí.
E 1.56	Claro.
E 1.57	Eso se me ocurre.
E 1.58	Pero esta herramienta, ¿Es válida para lograr eso?
E 1.59	O no. Es que por eso, depende de lo que la obra quiera. Si hay un tema, si necesito llevar al público a un lugar equis que no puedo

	llevarlo sólo por la luz, vestuario o texto, necesito que el actor haga algo más allá, tengo alterar al actor como ente, para que entonces el personaje logre sacar lo que necesito que el público vea y entienda y asimile de alguna manera. ¿Sí?
E 1.60	Sí.
E 1.61	De alguna forma, podría eso, tocarlos. No sé si llegar a una transformación social, es muy amplio, pero sí. Come, vas a engordar. Eso, habría que acotar más la pregunta, nota al margen.
E 1.62	Un puntito.
E 1.63	Acotar la pregunta.
E 1.64	Ahora, las características de lo que sucede en el actor cuando llega a ese estado, ¿Cuáles son las características visibles que se perciben cuando se utiliza este recurso?
E 1.65	De nuevo.
E 1.66	Sí, es que está súper amplia tu pregunta.
E 1.67	Por ejemplo, características visibles en el cuerpo, principalmente.
E 1.68	¿Si entra?, haber.
E 1.69	Cuando llega al estado.
E 1.70	Lo vamos a apuntar al training.
E 1.71	Ya.

E 1.72	Ya pa' enfocarlo en algo. Cuando se logra entrar finalmente, cuando ya sobre pasas la forma, aparece decisión, precisión, por ejemplo, todo lo que se pide en el training está y lo ves de inmediato, no hay cuestionamiento. Ningún tipo de cuestionamiento. Es una respuesta inmediata a un estímulo, por lo tanto aparece. Y si aparece así de fácil, entonces es mucho más fácil exigirle esto o lo otro, o lo otro, o lo otro, o más allá, o más acá, ¿sí? que es mucho más fácil en ese sentido la manipulación en términos espaciales, escénicos, posturales.
E 1.73	¿Cómo se puede saber cuando un estudiante logra este estado?
E 1.74	Lo mismo, cuando ves que no está pensando cómo hacerlo, sino que salta de una cosa a otra, sin proceso entre medio, es un salto inmediato, es como cuando decimos, cambio de energía con las manos, samurái uno, es un movimiento, no hay un pensar en ah ah ah ah, todo ese proceso del ah ah, es el no estar ahí, pero cuando ya entraste y efectivamente estás en otro nivel, entonces, claro, es inmediato, es un salto, y así se ve, de inmediato, quien entra, quien está, quien logra mantener todas las indicaciones que se dieron, por ejemplo. La altura de la base, la mirada, sin chocar con los demás, permitirse los tiempos, jugar con las velocidades y densidades, todas ese tipo de cosas cuando están incorporadas, tu ya lo ves de

	inmediato, es automático. Es más, en los training sucede mucho, cuando miras y dices: está pensando, está pensando, está pensando qué hacer, entonces comienza a hacer la forma.
E 1.75	Como que el cuerpo se traba, ¿no?
E 1.76	Comienza a hacer la forma de inmediato. Cuando sucede, sucede.
E 1.77	Esto se puede hablar desde el interprete esta pregunta, o quizá cómo en las conversaciones que han tenido con estudiantes que han realizado, que han llegado a este estado, ¿Qué sensaciones se logran producir cuando ya se llega a este estado? sensaciones corporales, tú como intérprete o como.
E 1.78	Ya, es que tienes que definirlo. Una cosa es como intérprete, otra cosa es dirigiendo y otra cosa es haciendo una clase. Son cosas súper diferentes, o tomando una clase. Porque como te digo, la profundidad exigida, si eres interprete, es mucho mayor a la que te exigen en un training por sí sólo. Ahora depende, si un training butoh, por ejemplo, va a ser igual de profundo que en escena, pero si es actoral, no, entonces, está ¿dónde?, desde el intérprete, desde ¿qué?
E 1.79	No, desde la clase, veámoslo para la clase.
E 1.80	Ya, desde la clase, me hablas ¿de?
E 1.81	Las sensaciones.

E 1.82	¿Qué sensación se produce en el estudiante, cuando se encuentra con la consciencia alterada?
E 1.83	Es un reconocimiento de lo que pasa como situación, podríamos decirlo así, es como cuando lees un libro y lo entiendes. Entiendes todo y te va quedando claro dónde va qué cosa, sí, es un poco lo mismo, vas registrando la situación y vas ordenando, entonces ya vas reconociendo situaciones también, como ah perfecto, si estoy, reconozco que estoy en este nivel, sin tanto cuestionamiento por supuesto, pero sí, lo puedo sentir, y a la vez puedo sentir que soy consciente de hacer lo otro, sin errores, así como súper, entonces si se transforma en un training interno en el fondo, sí, donde yo veo estos elementos y puedo manejar estos, sin problemas, ¿Me entendís?
E 1.84	Ya, sí.
E 1.85	Y a la vez, puedo regular hasta donde quiero que lleguen esas cosas, entonces, cuando le voy sumando más elementos, se completa todo, ¿Está?
E 1.86	Sí.
E 1.87	Es que es eso en el fondo, es la sensación de entender, eso es lo que pasa.
E 1.88	Como entender sin procesar.

E 1.89	Entender sin procesar, porque es nuevo. O sea, estás procesando todo el rato, no es que pares de pensar.
E 1.90	Claro.
E 1.91	Por el no, pero tu pensamiento no prima en lo que estás haciendo, esa es la diferencia, entonces logras, de alguna forma, hacer un switch y dejar esto en stand by, mientras haces esto conscientemente, haces esto, y a cada rato tienes que revisarte si estás haciendo eso, a la vez que puedes sumar un nuevo elemento, por ejemplo. Entonces todo ese proceso, que por cierto es eso, te vas dando cuenta que va pasando y estoy empezando a juntar cosas y a reconocer, entonces después, cuando lo vuelvo a hacer, ya tengo dos o tres elementos nuevos que puedo manejar, sin mayor esfuerzo, ¿Cachai?
E 1.92	Claro.
E 1.93	Eso.
E 1.94	Eh.
E 1.95	Como cuando te aprendes un texto, ¿hay cachado? Que la primera parte, la muleta ¿no? El texto, sí, no sé qué y la escena y la escena. Uno suelta esto dos segundos y como que algo que no, pero en un punto sí, ya está, ya está incorporado y la hoja, chao, entonces uno dice ya, y todo lo que venga después es ordenar, las acciones, porque

	cuando digo este texto entonces hago esto y ya queda registrado que entonces es esto.
E 1.96	Claro.
E 1.97	¿Me entendí? Esas pequeñas cosas, entonces cuando esto ya está asumido, viene lo otro, hay que ir igual. Eso.
E 1.98	Sí ¿Cuáles han sido tus referentes teóricos y no teóricos, para abordar este recurso de la consciencia alterada?
E 1.99	Que quieres, tienes una culpabilidad total, basta, no. Grotowski.
E 1.100	Grotowski.
E 1.101	Bueno, en gran medida Natalia también, Makiko Tominaga, sí, como que los maestro de butoh han sido también un referente importante, porque ha sido la práctica, el hacer, el hacer, el hacer, el hacer, entonces el hacer y el entender, el ver y que te quede claro, porque funciona con imágenes entonces queda mucho más claro, por cierto. En la universidad, mis profes de actuación, también, así como un manejo interesante, desde lo teórico, para llevarlo al cuerpo en el fondo, entonces era como, sí, ellos, María Elena, Gloria María, Amílcar Borges también.
E 1.102	Él también trabaja con este.
E 1.103	Amílcar igo, ¿Qué fue lo que nos presentó Amílcar? Meyerhold,

	biomecánica, un trabajo de biomecánica. También, pieza por pieza, el desarme del movimiento. Es que además tuvimos una mezcla muy interesante, tuvimos movimiento, actuación y eutonía. Eutonía, el ramo que se encarga de, de que aprendas a controlar tu tono muscular, para las cosas de la vida, para lo que necesitas hacer en la vida, entonces trabaja desde la estructura, trabaja desde el hueso, te enseña primero tu estructura y desde ahí entonces, el resto del equipo, por decirlo así, los músculos, como van, como hacen, sí, por ejemplo te acuestas en el piso, qué partes del cuerpo están tocando el suelo y cuáles no, porque no todo el cuerpo toca. Son pequeñas consciencias corporales que están asumidas como que así son, pero ahí aparecen, claro, eso, más la mezcla de movimiento, fue un trabajo muy completo.
E 1.104	Sí, se ve.
E 1.105	Sí, lo fue.
E 1.106	Hoy en día no está eso.
E 1.107	Así, no, así de juntos no, no, no, el Arcis hacía eso.
E 1.108	La otra es ligada a los referentes pedagógicos, ¿Tienes algún referente, o, ligado a la pedagogía, más que la actuación?
E 1.109	Mis profes no más.
E 1.110	Profes.

E 1.111	Sí, los profes en general, como te digo, los maestros también, de butoh, como ellos, sí, es que además son todos talleres tan diferentes unos de otros, pero con una base común, entonces claro, hay un lenguaje conocido.
E 1.112	Las metodologías de aprendizaje es el tema que viene ahora.
E 1.113	Ya.
E 1.114	¿Qué metodologías utilizas para lograr el aprendizaje del recurso del estado de consciencia alterada? ¿Por qué? Cómo abordas.
E 1.115	¿Qué metodologías utilizas para lograr el aprendizaje del recurso del estado de consciencia alterada? El training es nuestra metodología.
E 1.116	Y ¿En qué consiste el training?
E 1.117	El training es someter a los alumnos a una exigencia corporal que implica una modificación de los movimientos y de las posturas normales que tienen en el día a día, y al hacer eso, uno necesariamente modifica lo que están pensando en ese minuto, porque los obliga a sentir cosas que no han sentido y a mantener cosas que no han logrado mantener más de cinco minutos, entonces empiezan a entrar en otra frecuencia, el cansancio corporal, la respiración, el sudor, que se crea o no. El sudor en algún punto también hace cosquillas en partes donde uno quisiera rascarse y no

	po', entonces hay que también, lograr ese tipo de cosas y poder pasarlas. El training básicamente, el desarmar, los movimientos también, el mostrar las piezas como se engranan, porque entonces puedo cambiarlas de lugar también, mantener la base, mantener la estructura, pero puedo jugar alrededor, eso. A pesar de tener una estructura rígida en algunos puntos del training, permite eso, pa' después romperlo, desamarlo, mezclarlo también.
E 1.118	¿Cómo proyectas tus metodologías para la enseñanza de la actuación en el futuro? Como esta metodología.
E 1.119	Mmm.
E 1.120	Del training, como la proyectas hacia el futuro en la enseñanza: se va a mantener, se va a modificar.
E 1.121	Es que va creciendo siempre, nosotros hemos sumado algunos ejercicios, por ejemplo, hay training sacados de otros training, de otras partes y algunas investigaciones también, que hemos hecho de movimiento, entonces es eso, siempre se va sumando, es importante mantener la estructura, porque está limpia, está bastante pura, entonces, la exigencia que le hace al alumno es súper fuerte por sí sola. Podría no tener nada más y lo que ya hay es súper potente, pero si a eso le sumas cinco o seis ejercicios que haya que empezar a

	mezclar cosas, funciona mucho mejor, cuando ya entendiste la primera parte, después ya. Si no, un desastre.
E 1.122	Claro.
E 1.123	Pero claro, teniendo claro el texto, como decíamos antes, por ejemplo, sin la hoja, el resto.
E 1.124	Si no está la base.
E 1.125	Claro, si ya no hay postura que explicar, no hay carrera que explicar, sino que sólo meterse y mantenerla, el resto es sólo sumar.
E 1.126	Y se vuelve más automático, como que uno llega a ese estado, no con ese proceso que hablamos al inicio, sino que llega al tiro.
E 1.127	Exacto.
E 1.128	Y además le permite jugar.
E 1.129	Por eso siempre se marca, por ejemplo, antes de empezar, yo les digo partan de cero, partan de cero, porque es el momento para entrar, es el momento que tienes para entrar, entonces claro, te paras, cero, entras, es otro lugar de inmediato, un switch. Hay un ejercicio de eutonía que hace eso, de manera súper inmediata y lo hacemos siempre, pero no lo sabemos. Vas corriendo y vas a subir de un salto, dos o tres peldaños, ya no hay un proceso para eso. Tu vas corriendo y antes de, cuando ya tienes la distancia, porque lo has hecho

	siempre, tu mandas una orden al cerebro, al ver la escaleras y al más menos calcular que tienes que subir el tono de las piernas para saltar, por ejemplo. Todo ese proceso de orden está automatizado en ti, por ejemplo. Pero la eutonía lo que hace es hacerlo consciente, cuanto tono requieres para eso.
E 1.130	Algo como.
E 1.131	Entonces es una imagen, un switch inmediato, y vai corriendo y no estay pensando de, oh, voy a subir una esca, No, no, está, ves la foto y hay una subida de tono automática.
E 1.132	Y es un segundo.
E 1.133	Y es un segundo, menos, porque en general uno lo hace al final y llega agotado, pero es un segundo, ya eso está internalizado, es el mismo switch, sólo que lo has hecho desde chico, por lo tanto es un training, incorporado pero inconsciente. Aquí es al revés, aquí lo vamos a incorporar pero conscientemente, entonces tendría que ser mucho más controlado, mucho más fácil.
E 1.134	Como este ejercicio que hacíamos el jueves de los tres soportes.
E 1.135	Por ejemplo, es algo que hacemos siempre, siempre nos sentamos en el suelo, y vamos y tenemos que poner una mano para sentarnos. El punto es cuando empiezas a averiguar cómo lo hago, cuando empiezo

	a darme cuenta de cómo lo hago, ahí cambia la cosa, pero cambia hasta ahí, cuando tengo de nuevo la estructura, la diferencia es que ahora lo puedo desarmar, ahora puedo jugar con eso, antes no, antes solo estaba incorporado y es lo que conozco, el peso que conozco, la vuelta que conozco y ya, pero ahora, puedo jugar con ese peso, por ejemplo, que antes no, antes si yo ponía la mano en otra parte, seguro me caía, o me paraba mal, por ejemplo, ahora no, entonces hay un switch que ya está hecho, y hay un material que ya está armado, y ya lo puedo manejar, voy llenando la estantería.
E 1.136	Claro, ¿Han habido elementos que han limitado o impedido la utilización de este recurso en estudiantes?
E 1.137	Sí pero muy pocas veces.
E 1.138	Sí, ¿Cómo cuáles?
E 1.139	De hecho, creo que dos, gente que tiene algún conflicto mental con algo, algún tope con alguna cosa, con alguna situación que los saca muy rápido, entonces, claro, efectivamente hay algo que solucionar antes de continuar más allá, como que uno les puede pedir cosas mecánicas, sin mucha exploración y ya, como que sería la mayor limitante, de repente uno, claro, se topa con, no, pa' ya no es, como que no se puede, pero han sido súper pocas veces, dos creo que, y

	súper superficial, tampoco así como que alguien se desquicie ni empiece a quemar el local, no, no, no como cosas súper así, como que te dai cuenta, es, mirai y decí, no, no, y hay gente evidentemente que nunca va a entrar, o sea, puede entrar, pero necesitai un trabajo personalizado, así, profundo con esa persona, para entonces hacerlo entrar en algo, pero si no, hay gente que no no más po', que no, porque los ves llenos de formas, llenos de, llenos de.
E 1.140	Estructuras.
E 1.141	De estructuras, llenos de capaz, cachai, entonces llegar al punto donde, efectivamente puedes tocar aquella fibra que permite que haga esto otro, sin pensar, está un poco lejos.
E 1.142	Sí.
E 1.143	Está un poco lejos. Por ejemplo, unas de las cosas que nosotros hacemos para el festival de butoh, hacemos talleres, se supone gratis pa' los que quieran tomar, pero para tomarlos, hacemos un taller de audición, porque pa' hacer el primer filtro, cachay, pa' que la gente que tome los talleres, en el fondo, esté apuntada, idealmente continuar en butoh, entonces que no haya una parada permanente en los talleres, porque no son muy largos, hablando tres, cuatro días, en el mejor de los casos, de los casos cuatro días, entonces, pa' poder

	aprovechar el material, pa' poder aprovechar todo, tratamos de hacerlo lo más limpio posible, en ese sentido, cachai, que los maestros no se encuentren con dos, tres personas que nunca van a entrar, o que, o que no no más.
E 1.144	Y ese conflicto interno ¿se solucionan con entrenamiento o es como esa solución que se tiene que buscar afuera?
E 1.145	Es que depende, es súper variable, a veces lo reconoces en, claro, en un tope que tiene que ver con lo que está pasando acá y a veces son cosas que la gente trae y ya, ahí no te podí meter no más po', sólo que aparece, como que ah, pero no po', por ahí no, pucha, lo siento tanto pero no es terapia.
E 1.146	Claro.
E 1.147	Cachai, es que eso es muy importante también, tomarlo en cuenta, los training hay mucha gente que se los toma como terapia, me entendí, como que asumen que uno hace algo corporal y entonces, ah, mejoro la vida. En un aspecto sí, pero no es pa' todo, cachai.
E 1.148	No es el fin.
E 1.149	No es pa' todo, no funciona así siempre, entonces claro, hay cosas que tienes que traer medio avanzado pa' poder fusionarlo, ahora el training por sí sólo, sólo, la exigencia sigue siendo menor, si así ya, por

	ejemplo, ahora lo pasai al butoh, es otra cosa, que ahí sí vamos a tocar fibras complicadas o en la actuación misma también, si te vai en actuación, tienes que tocar fibras profundas, de lo contrario no, es como regular el volumen, cachai, yo no puedo hacer el trabajo al revés, yo no puedo tirar el silencio, el volumen que necesito para la escena, necesito volumen para luego regular y decir este es el volumen.
E 1.150	Claro.
E 1.151	Pero para hacer eso, necesito tocar, cachai, el centro, o muy cerca, para que entonces salga lo real y ahí yo pueda decir ese menos.
E 1.152	Y esto, como ese de tocar la fibra, Grotowski también lo aborda, ¿no?
E 1.153	es que es inevitable po', si someterte a un training así, el training que estamos haciendo nosotros es superficial, es súper superficial, o sea, el training, solamente esa parte training debería durar hora y media, sólo haciendo los ejercicios, la carrera, esto, todos los ejercicios, sin parar ni sin mecánicas de movimiento ni de sentadas, ni de nada, sólo en el training, training, training, training, hora y media mínimo, porque ahí recién tu entras en otro lugar, porque estás suficientemente cansado, físicamente, como para entonces, tener que hace un salto, y sí, efectivamente van a haber fibras que van a salir y se van a tocar

	solas, y va a salir material nuevo, y sí. Y uno está tan abierto, está tan dispuesto, que efectivamente esas cosas, cuando salen uno las reconoce de inmediato, dices, mira, eso, eso que no estaba, o eso que no había estado nunca, como que de pronto está ahí, como okey, y que además estoy haciendo otra cosa, entonces, es un juego muy interesante.
E 1.154	¿Consideras que este recurso del estado de consciencia alterada, tiene elementos transversales para utilizarlos, como en otras aéreas de la pedagogía? por ejemplo, para trabajar en historia, por ejemplo, matemáticas, lenguaje, como este recurso es.
E 1.155	No, es que claro, bajo la aplicación que nosotros le damos, no po', yo creo que no sirve alterar la consciencia de alguien que necesita concentrarse en un material que está súper claro en términos literarios, por ejemplo, como que, me suena un poco distractor, menos de que, me suena un poco distractor, a menos de que, no, no, no, no po' porque está apuntado justamente a superar barreras que tienen que ver con lo físico y lo mental, no solamente a lo mental, me entendí, porque yo te puedo tener cansado, yo te puedo tener despierto dos días, y al tercer día te pongo a estudiar matemáticas, la pregunta sería ¿Cuál sería el resultado? digamos, ¿habría efectivamente un mejor

	aprendizaje con ese tipo de estímulo? dudo, en general la gente descansada estudia mejor, pero este otro estudio, o sea, para lo que se usa aquí, esta apuntado justamente a eso, a que efectivamente tengas que romper una barrera que es tu cuerpo, que es tu límite y sobre él entonces, sí, avanzar, ahora, si hay un estudio que dice que por ejemplo, no se po', cuanto tiempo, como pa' poder averiguar, ya, sí, sometería a una persona pa' ver cuánto, o si efectivamente decirle, pero así como así, me parece que no, como que no está apuntado para allá, no, podrías verlos en los médicos, por ejemplo, los médicos tienen unos turnos donde la consciencia en general está alterada, debiera estar alterado, pero hay una estructura que no les permite, salirse mucho del margen, cachai, tienen que volver a lo que están haciendo, porque si no, no sé, se pierden o se duermen, o, cachai, y hay una exigencia efectivamente, hay un, los que trabajan en urgencia por ejemplo, cachai, hay un cierto nivel de consciencia que requieren tener todo el tiempo, aunque tengan sueño, tienen que estar en lo que están haciendo, les llega alguien pa' operar apendicitis, o lo que sea, tienen que estar conscientes, cansados, pero conscientes, es un training, pero no así someterlos porque sí, pa' ver que, no.
E 1.156	¿Es excluyente que el estudiante sea menor de edad para someterse

	a estos entrenamientos que.
E 1.157	¿A los niveles que estamos proponiendo? Sí, claro.
E 1.158	Es excluyente.
E 1.159	Yo diría que sí, porque a los menores en general se le hacen como rutinas de ejercicios y otros tipos de actividades más grupales que individuales internas, sí, como otro, a menos que seas de, no se poh, del circo chino, una cosa como así, supongo que a ellos sí los someten a algo, a algo como en esta frecuencia mayor, pero.
E 1.160	De los dos años.
E 1.161	Claro po', pero no, sí, es excluyente.
E 1.162	¿Qué fortalezas existen en la utilización del recurso del estado de consciencia alterada, como herramienta pedagógica?, ¿de nuevo?
E 1.163	No, estoy viendo, bueno en eso, te desarrolla justamente la capacidad de aprender desde otro lugar, bajo otra óptica, en el fondo es, si puedo aprender esto, en ese nivel de cansancio, sin ese nivel de cansancio debería aprender el doble o el triple, por ejemplo, o sea, hay cosas que me quedan, porque estoy acá, si estoy acá, estoy más consciente, ya, ya pasé por esta, me entendí, tu hai pasado ejercicios así, por ejemplo, donde efectivamente a nivel corporal decí, basta, no más, no puedo, porque no puedo, no, se que físicamente no puedo, pero a pesar de no

	poder, puedes.
E 1.164	No y viene el dolor, y después se traspasa esa barrera.
E 1.165	Ya, se pasa el dolor, lo pasas, y tu quedas con la sensación de, como que podría hacerla de nuevo, incluso, y seguro la hiciste de nuevo sobre la marcha, es eso en el fondo, cierto, como que uno va, sí, aprendiendo y queda, y queda, y queda y queda registrado de manera mucho más potente que si no, que si estuvierai relajado, tranquilo y lo hicierai por ejemplo, es como una pasada si no, si, que queda, creo que es la mayor fortaleza como que uno hace mucho más consciente el aprendizaje, en el fondo queda más marcado, que si solo pasai por la teoría por ejemplo, como leerlo y decir ah, se hace así, es diferente que después de dos horas que te tienen saltando, tú hagas eso que te pidieron y digas ah, es así, es así porque es otro así, cachai, no es este así, es.
E 1.166	Es como completo.
E 1.167	Es real, lo tuviste que pasar. Un ejercicio que me hicieron una vez en actuación, que fue eso, no era el training propiamente tal, una secuencia de movimiento, que nos hicieron hacer en curso, todo el curso, todos al mismo tiempo, dos pasos adelante, dos pasos atrás, tirarse al suelo de guata, pararse, dos pasos adelante, dos pasos

	atrás, tirarse al suelo, pararse, una hora, una hora veinte, solo eso, y a los veinte minutos la mayoría cantaba, lloraba, había ya un sobre pase de la racionalidad en un punto, y si no que ya habían cosas, explotaban solas y salían, y salían no más, y salían, era como abrir una llave y salían, no había control, pero sí, había una secuencia que te tenía sometido, entonces ya no podíai salir de la secuencia en términos físicos, eran tu cuerpo tenía asumido que ese era el momento así, y ya, y después ya no había una conexión con el cuerpo en ese sentido, tu cabeza estaba en otro lugar, cachai.
E 1.168	Se liberó lo racional.
E 1.169	Se liberó lo racional en algún punto, ciertos límites, cierta, básicamente las cosas sociales, como voy a cantar conchetumadre, como voy a cantar, si estoy, no, no puedo cantar, pero si no cantabai, llorabai, era una u otra.
E 1.170	Pero siempre surgía.
E 1.171	Siempre surgía algo, porque el cuerpo estaba sobrepasado, completamente sobre pasado, o sea, te hablo de una hora, tu hazlo veinte minutos, es ya, a los veinte estai entrando en otro lugar, en otro lugar, y es súper heavy, es un muy buen ejercicio de hecho, ¿te acuerdas?

E 1.172	¿De cuál?
E 1.173	Ese ejercicio que nos hicieron, que nos hizo hacer la María Elena, de subir y bajar.
E 1.174	Ay sí.
E 1.175	La secuencia, todo el mundo gritaba, lloraba, cantaba.
E 1.176	Me congelo.
E 1.177	¿Qué debilidades existen en la utilización del recurso como herramienta pedagógica?
E 1.178	No le veo debilidades.
E 1.179	¿No?
E 1.180	No, al contrario, creo que es tan potente que debiera estar en todas las escuelas como base de entrenamiento físico, mental, sí.
E 1.181	¿Para qué se utiliza este estado? ¿Para lograr estos mismos elementos, la concentración, la atención?
E 1.182	Consciencia.
E 1.183	De la consciencia.
E 1.184	Consciencia corporal, espacial, aprendizaje, como lo que hablamos recién, el método, o sea, aprender cosas en este estado, queda mucho más marcado que si lo aprendes así como estamos ahora.
E 1.185	Conversando.

E 1.186	Sí, porque pasan por el cuerpo, y eso no tiene traducción, es directo, sucede y está, y no se olvida, entonces, de hecho es lo que llamamos, memoria corporal también, hay cosas que quedan en la memoria corporal en términos de forma, y hay otras que quedan en la memoria corporal en términos de sensación y las que quedan en forma de sensación no cambian más, porque ya conoces como son, lo otro lo viste, es una copia, una foto que reproduces, pero la sensación de realizar ese ejercicio en tu cuerpo es otra, que la foto que viste, cachai, entonces el nivel de aprendizaje es mucho más profundo.
E 1.187	Mona.
E 1.188	No la molestes, por favor.
E 1.189	Me miró, son las seis, veinte.
E 1.190	¿en qué se diferencia?
E 1.191	¿Estaba bien? ¿Sí?
E 1.192	Sí.
E 1.193	Ya.
E 1.194	Son las seis, veinte.
E 1.195	Chuta, nos tenemos que ir.
E 1.196	¿En cuánto?
E 1.197	Ahora, las que quedan ¿cuántas te quedan, seis hojas?

E 1.198	No.
E 1.199	¿Cómo siete hojas?
E 1.200	No, esas dos.
E 1.201	¿Quedan como siete? Ya dale, vamos que ya nos vamos a tener que ir ahora, y este perro se va a mear en lo que quede de cama.
E 1.202	¿En qué se diferencia este recurso con otros, con otras metodologías de actuación? Por ejemplo, Brecht.
E 1.203	Es que no es una metodología de actuación.
E 1.204	Es que claro, no es una metodología para actuar, es un elemento, si quieres pensarlo como un estímulo para lograr ciertas cosas, para hurgar en cierto lugares, pa' poder sacar ciertas cosas del actor, si es que claro, es que esos son más ejercicios puntuales, es una preparación más que otra cosa, es ¿Dónde está el punto? ¿En qué se diferencia?
E 1.205	Sí.
E 1.206	En que es un, apuntado a lo que nosotros hacemos, es un training, es un entrenamiento para, no un método para, más qué, ¿sí?, ese es como la diferencia, yo puedo hacerte entrar cuarenta veces en escena, sin que hallas dicho un texto, solo abriste la puerta entraste, de nuevo, de nuevo, de nuevo, ese puede ser un método si quieres, a

	través del cual yo te voy a obligar a cansarte y a entrar las cuarenta veces igual, para ver si llegas, por ejemplo, físicamente y mentalmente, ya, pero pa' llegar a eso, necesitai la primera parte que es esto, que es el training, si no, no va a funcionar, si no las cuarenta veces van a ser diferentes y cada vez te vai a ir desinflando más, y va a ser más fome, cada vez, cada vez, cada vez, va a partir de cero siempre, en cambio si tienes el training incorporado, ya cachai que no partís de cero, que incluso las veinte primeras aberturas de puertas es una carga, por ejemplo, pero si esos conceptos no están y nunca fueron pasados, va a ser terrible, no importa el método que uses, esa es la diferencia, no es un método.
E 1.207	Ya, ¿Cuáles son tus motivaciones personales, como pedagogo teatral, para enseñar esta metodología?
E 1.208	La obtención de material, que el alumno se dé cuenta el material que tiene, que trae y que puede utilizar en el fondo, es muy claro lo que uno logra sacar, es muy rápido también. En poco tiempo, en dos semanas uno ya reconoce cosas, elementos, ah, esto está, esto está siempre, entonces el poder jugar con las cosas que uno traer, mostrar en el fondo.
E 1.209	¿Has visto alguna evolución en el modo de reflexionar y de actuar de

	los estudiantes, después de haber utilizado este recurso?
E 1.210	Eh, chuta, no le hemos hecho seguimiento a ninguno jajaja.
E 1.211	Pero bueno.
E 1.212	Pero sí.
E 1.213	Sí claro, sí he visto evolución, pues sí, creo que el caso más emblemático es el del chico de Lota, si bien no se sometió a un training psico-físico, se sometió al training butoh con los maestro, y el tuvo un cambio profundo.
E 1.214	Sí
E 1.215	Profundo, en términos mentales y físicos, sí, el tipo se abrió de repente y empezaron a aparecer cosas que no estaban y eran como wow, sí esto es así, observación y por supuesto el tipo entró, también, permitió entrar.
E 1.216	Y lo último, la experiencia como intérprete, ¿Qué te sucedió con otros tipos de entrenamientos que no están enfocados al estado de consciencia alterada?
E 1.217	Claro, tal vez por haber pasado por esto, he logrado entrar más fácilmente en los otros también, podía no estimular tu consciencia, pero claro, era más fácil, tal vez si no, si yo no hubiese pasado por el psico-físico, claro, hubiese tenido que entrar de otra manera como más

	dura, de repente, cachai, bueno, eso, como.
E 1.218	Ya y la última.
E 1.219	Pasé por el.
E 1.220	¿Qué montajes has realizado, en donde se pueda apreciar la utilización de este recurso?
E 1.221	Uh.
E 1.222	¿Qué te inspiró a realizar ese montaje?
E 1.223	Yo no realice el montaje, pero la pasada por la escena en esos montajes, que podríamos decir, incluso en cuerpos quebrados, si bien yo no actúo en cuerpos quebrados, yo hago las luces.
E 1.224	Ya.
E 1.225	Todo un tema de conexión con lo que está pasando en escena, las respiraciones, los tiempos, entonces hay un tema de conocer qué están haciendo los demás, y reconocer cuando van a cambiar, cuando esto, no sólo saberse la obra, sino que también reconocer códigos corporales comunes, también como funcionamos como compañía, entonces el training es común y en otros montajes, con texto, sin texto, el tema del manejo espacial, manejo corporal, es mucho más fácil, mucho más sencillo, la entrada.
E 1.226	Y la que más te ha marcado entonces sería, cuerpos quebrados, ¿no?

E 1.227	Pero, ¿corporalmente? Lo fragmentos de tu memoria.
E 1.228	Ahí está todo.
E 1.229	Ahí está todo, todo y más, porque los fragmentos tiene varias partes donde la música no te ayuda en términos de tener un pie para hacer algo, hay tramos largos donde es un tema de tiempos y distancias, entonces la medida es diferente y eso sólo funciona si el cuerpo está en otro lugar, si no, te estai colgando de la música, cachai, como y si no está la música, fregaste, no podí continuar la escena.
E 1.230	Claro.
E 1.231	Entonces algo que hemos aprendido también, es eso, que el tema corporal prima, por eso los montajes que tenemos son tan sencillos en términos visuales, no tenemos escenografías, por ejemplo, muchos elementos en escena, bien, básicamente el cuerpo, eso.
E 1.232	Sí
E 1.233	Sí.
E 1.234	Eso es de la escuela, claramente.
E 1.235	Sí, los fragmentos de tu memoria.
E 1.236	Ya, estamos.

- Entrevista 2

Fecha	10 de Octubre del 2017
Duración	37 minutos, 27 segundos
E, 2	N. C.
E 2.1	Parte tú con la pregunta.
E 2.2	Ya, ¿cómo definirías el estado de consciencia alterada, en la actuación? Si es que se llama así, es una metáfora, es según el estilo, va variando el nombre.
E 2.3	Yo lo definiría como, no creo que haya una consciencia alterada, creo que hay un doble estado de consciencia, porque el actor si pierde su consciencia del escenario, de sí mismo, ya no es actor, ya no está actuando, porque tu como actor no te puedes ir en la catarsis, tú tienes que ser consciente, primero, de que estás en una obra, de que estás en un espectáculo, y que hay reglas que tienes que mantener, segundo, las reglas propias de la obra, o sea, si tienes que caminar a la diagonal, si tenis que hacer esto, una acción, o decir un texto, todo eso, si tu pierdes tu consciencia, ya no vas a respetar esas situaciones, y esas situaciones deben ser respetadas, pero lo que

	explicaba hoy día, yo creo que el actor tiene dos estados de consciencia cuando está en el escenario, porque estamos hablando del escenario, ¿no?, uno consciente de lo que está haciendo, pero otro es que está tomando o apropiándose de, o de otro ser, llámese personaje, o de un animal, o de lo que le ha tocado representar, si no entra en ese juego, creo que no puede actuar tampoco, por ahí.
E 2.4	Y el estudiante igual, tiene que estar consciente de lo que está haciendo para procesarlo, ¿no?
E 2.5	El estudiante, yo creo que el primer año de teatro es la volá, es como que gritas harto, lloras harto, te haces harto masajes en las clases, ¿no? Y es la parte pre-expresiva en que un profesor tiene que poder sacar el pre-expresivo del estudiante, que es toda esta cosa catártica, de gritar mucho, de llorar mucho, de moverse mucho, de sobre exagerar, todo eso es parte del primer año, pero ya el segundo año el profesor con el estudiante, tiene que ya entregarle la consciencia de que, haber, esto no es terapia, tu vas a hacer un espectáculo de teatro, no vas a hacer terapia, entonces tienes que estar consciente de lo que haces, porque si no estás consciente, destruyes la obra, si no te acuerdas de tu parlamento, de tus acciones, de tus movimientos, tu hechas a perder la función, entonces está bien que el estudiante en un

	principio entre en esta cosa catártica, alterada, pero después tiene que ir regulándose, si va a hacer un actor profesional, tiene que regularse. Finalmente hacer teatro no es irse tan en la volá, creo que es tener, como te dije hace un ratito, tener dos consciencias, estoy representando esto, lo estoy viviendo, pero también soy este otro yo, que le da vida a eso, si no, tampoco eso tendría vida.
E 2.6	¿Considera necesario que se altere la consciencia del actor, o que llegue a ese estado de la representación?
E 2.7	Sí, lo considero absolutamente necesario, si no es una externa, maqueteada o de caricatura, y la única manera de llegar a una verdad es que tu alteres tu consciencia, tu alteras la tuya propia para entrar en la de otro, en ese personajes, ese ser, el árbol, o (…), quien sea que va a representar, pero si considero que es muy importante que, que el actor pueda soltar su mente, para poder jugar, un juego.
E 2.8	Sí, ¿por qué eliges la utilización de este recurso para enseñar la actuación?
E 2.9	¿Cuál recurso?
E 2.10	El de butoh.
E 2.11	Ya, habría que partir de la base de que yo no soy profe de actuación, yo no enseño teatro, yo enseño butoh, entonces ahí la pregunta tienes

	que cambiarla porque tal vez la pregunta es si el butoh sirve como herramienta actoral, por ejemplo, te diría, es un recurso, pero depende qué estilo de actuación tu quieres hacer. Si quieres hacer realismo, tienes que ver como acomodas eso, el butoh es otro lenguaje, trabaja desde otra mira, entonces, hay que partir, no sé si te sirve la pregunta para mí, porque yo no soy profe de teatro.
E 2.12	Pero, ¿por qué eliges el butoh para poder enseñarlo?
E 2.13	Es que no es que escoja el butoh para poder enseñar, yo hago butoh, entonces yo enseño lo que yo sé, yo no sé enseñar actuación, yo sé enseñar butoh, entonces yo enseño butoh, porque yo sé hacer butoh, claro, yo puedo actuar, porque soy actriz, pero yo me especialicé en el movimiento y en un lenguaje particular del movimiento, que es el butoh, y por eso lo estoy enseñando, pero para poder enseñar butoh, también es un camino muy largo, no es que tu tomes un taller de tres meses y tu después puedas hacer un taller de butoh, hay años de estudios para eso.
E 2.14	¿Qué cosas se desarrollan en el aprendizaje del butoh?
E 2.15	Se desarrolla la capacidad de poner tu consciencia en otro orden, en otro lugar, se desarrolla la capacidad de alterar tu estado de consciencia, tú, como manejado por ti, se desarrolla el manejo de

	energía, la precisión del movimiento, la cualidad del movimiento, abres tu imaginario a otra, de otra manera, en el butoh tu puedes trabajar sobre la idea de ser la hoja de un árbol que brilla en la luz del sol, eso en teatro es muy difícil, porque ¿cuál es el objetivo? ¿Cuáles son las circunstancias dadas? ¿Cuál es el súper objetivo?, en butoh se maneja eso de otra manera, entonces es un lenguaje único y particular.
E 2.16	¿Qué características visibles percibes en los estudiantes o en las personas que toman taller al utilizar este recurso?
E 2.17	¿Visibles? El manejo de su cuerpo, el estado interno, hay algo que cambia en ellos, aprenden a moverse de otra manera, el butoh te permite un movimiento propio, no estar regido por la técnica de la danza contemporánea, en que yo debo dar el giro de esa manera o el pie, el butoh es más libre y ese primer cambio que veo, que cada uno encuentra su manera particular de moverse y eso no lo veo en otro lenguaje, entonces eso me cautivó. Y el otro cambio que veo es el corte del tiempo, como el estudiante o el intérprete butoh puede cortar el tiempo, y eso es manejar el tiempo lento que es otro mundo también, otra cosa.
E 2.18	Y ¿cómo se sabe cuando un estudiante llega a ese estado?
E 2.19	Se nota en el cuerpo inmediatamente, cuando no llega a ese estado,

	bueno, primero para llegar a ese estado tienes que tener un manejo técnico, no es llegar y entrar en ese estado, tú tienes que saber cómo caer, tienes que saber la mecánica de tu cuerpo en el movimiento, la estructura ósea, tienes que entender tu cuerpo, y cuando tu pasas por esa parte técnica, entonces puedes entrar en otro estado, y ahí como te das cuenta porque tu lo ves, tú ves el interprete butoh que flota, y cuando no está la técnica, no lo ves flotar, entonces si está la técnica, se maneja desde este hilo, y tu lo ves flotar como un fantasma, y ves su rostro y ves su energía, y te vas dando cuenta por eso que estás haciendo butoh de verdad, así lo podría notar yo.
E 2.20	Ya, se hace uno de los elementos característicos del butoh ¿es el rostro?
E 2.21	Hasta cierto punto, porque eso puede ser una maqueta, un elemento característico del butoh es la liviandad del cuerpo, mas bien, más que el rostro, podría no usar el rostro, podría estar en neutro, pero es la liviandad de tu cuerpo, ahora eso, indudablemente te va a llevar a un rostro igual, pero no que tu lo pongas, sino que el rostro viene.
E 2.22	Consecuencia.
E 2.23	Claro, consecuencia.
E 2.24	¿Qué sensaciones internas se producen en los estudiantes cuando

	desarrollan este recurso?
E 2.25	Pasa de todo, hay gente que le da pena, hay gente que se conecta por primera vez con algo, hay gente que descubre su movimiento interno, pasan muchas sensaciones, no podría describirte, pero creo que lo que sí, algo general, es que el butoh muestra tu parte oscura, lo que tú no quieres ver de ti, tus contradicciones, tus oposiciones, tus envidias, tu celos, salen ahí, salen en tu cuerpo.
E 2.26	Y las sensación se influye con la imagen que uno también tiene, ¿no?
E 2.27	Claro, la primera parte, si tú te fijas, es solo técnica, como poner los pies, como doblar las rodillas, yo estoy todo el rato remarcando rodillas flectadas, rodillas flectadas, porque si no, te dañas, una vez que ya no tengo que decirlo más, que el estudiante o interprete lo tiene incorporado, y tiene incorporado elementos técnicos del cuidado del cuerpo, como caer, o los hilos, otro elemento, ahí yo entro con la imagen, ya, lo que hicimos hoy día, yo vi que había un avance y dije, puedo entonces, al ejercicio, ponerle una imagen, y el estudiante se va a dar cuenta de que el ejercicio con una imagen lo lleva a realizar las mismas cosa que se hicieron en el entrenamiento, pero con otra cualidad de energía, donde la va a manejar el, ya no dado por el entrenamiento sino que por tu tiempo interno, por tu emoción interna,

	que está asociada a la imagen que yo te doy.
E 2.28	Y esa imagen, ¿puede ser como creada por el intérprete o el estudiante como tomando lo peor de sí que se refleje en esa imagen?
E 2.29	Es que no tiene porque ser lo peor de sí, puede ser lo mejor de sí, pero también la imagen puedes trabajar con tus antepasados, con la imagen de tu abuela, de tu mama, puedes trabajar con infinitas imágenes, el punto es que es lo que quieres hacer, si vas a construir un montaje, entonces qué imágenes vas a tomar, pero si no hay imagen, no hay butoh, si no hay conflicto corporal tampoco hay butoh, esas son dos premisas importantes.
E 2.30	¿Cuáles han sido tus referentes teóricos y no teóricos para abordar el recurso del butoh?
E 2.31	Grotowski, Meyerhold, Artaud, después los propios del butoh, Tatsumi Hijikata, Katsura Kan, un teórico importante, no hay mucha teoría del butoh, entonces lo abordas de la tangente, pero los tres principales son los que te dije, Meyerhold por la mecánica del cuerpo, Artaud por la liberación y te dije Grotowski por el conflicto corporal, el interprete en un permanente conflicto corporal.
E 2.32	Esas mezclas, ¿son propias tuyas o tal vez la aborda el butoh?
E 2.33	Las aborda el butoh, sí, no son mías, las aborda el butoh, ahora lo que

	yo hice en mi investigación personal, es que yo me fui a Indonesia a estudiar danza balinesa, porque a mí me interesaba Asia, entonces yo entendía que en Asia había algo que yo podía rescatar, pero lo que yo te dije es lo propio del butoh, lo toma.
E 2.34	Ya, y ¿qué referentes para la pedagogía convergen en la utilización de este recurso?
E 2.35	¿Qué referentes para la pedagogía? Haber explícame un poco la pregunta.
E 2.36	Sí, como que referentes de pedagogo, como que expones un poco alguna relación con el butoh o como en el modo de enseñar.
E 2.37	No, no, no hay ninguno, el butoh, no está considerado como una herramienta pedagógica, no en occidente por lo menos, menos en Chile, está como un ramo aislado que no tiene bases comunicantes con el resto de la malla, casi como un adorno, todavía no se entiende que hay una técnica detrás de esto, entonces, no es un referente acá, y no creo que alguien lo tome como un, acá por lo menos en Chile, como un referente pedagógico, hay mucho rechazo por parte de los bailarines con el butoh, porque creen que no tiene técnica.
E 2.38	O sea hay un conflicto ahí, entre, entre danza y butoh.
E 2.39	Hay un conflicto, claro, hay un conflicto que yo creo que se va a ir

	solucionando porque ya es inevitable que hay exponentes de butoh en Chile, hay buen butoh en Chile, entonces van a tener que darse cuenta que, que necesita un espacio, pero sobre todo vino por una mala enseñanza del butoh, como demostrar que eran cuerpos que se convulsionaban sin técnica detrás, y eso para un coreógrafo es, no sé si es inaceptable la palabra, pero a los bailarines les preocupa la técnica, mucho.
E 2.40	¿Qué metodologías utilizas para el aprendizaje del recurso del butoh? Como ejercicios.
E 2.41	El entrenamiento psicofísico, eso utilizo y entrenamiento y la metodología, hacer ejercicios, investigar, profundizar, una investigación corporal, cada intérprete o cada estudiante.
E 2.42	Y algunos ejercicios como.
E 2.43	Es que.
E 2.44	Como puntuales que.
E 2.45	Es que son ejercicios del butoh que tampoco van a ser conocidos acá, la forma de poner los pies, las caminatas son muy importantes, pero no es que, no es que haya una metodología en el butoh, es cada maestro de butoh va encontrando su manera de enseñarlo, su forma, y la mía, yo entendí que el psicofísico era una excelente combinación

E 2.46	Y, ¿En qué consisten estos ejercicios? Algunos.
E 2.47	Primero en entender que la base es soltar el cuerpo, cuando sueltas el cuerpo puedes entender que hay una disociación o desarticulación, esas son las bases del butoh, la desarticulación, disociación, cuerpo suelto, relajado, y lograr eso no es tan fácil, porque la gente cree que tiene que saltar de una manera rígida y tu le vas explicando suelta acá, suelta los brazos, entonces después sueltan solo las manos y tu vas viendo ahí, ¿no?, donde están los nudos corporales, que puedo tener yo, que todos tenemos, pero yo parto mis clases con un rebote, un rebote, un rebote, un rebote, un rebote, hasta que el cuerpo entiende que rebotar es algo natural orgánico sin tensiones, sin rigidez.
E 2.48	Y pasando como esa primera etapa del rebote, ¿como qué ejercicios vendrían ya adentrando más?
E 2.49	Es que no hay ninguno que yo te mencione que vayan a conocer acá, las posturas bases, lo que hicimos de agacharnos, corte de hilo, por ejemplo, ese es otro ejercicios, cortar el hilo, tirar los hilos, ese es otro ejercicio, arrugar un papel, ese es otro ejercicio, una planta que se seca, pero está todo asociado a una imagen, si no hay imagen, no puedes hacer el ejercicios, no tienes como elaborarlo.
E 2.50	Y esas imágenes, ¿son propias de tus metodologías o son las que se

	ocupan así, a modo general?
E 2.51	No, esas son de modo general, y ya las propias mías y ahí tiene que ver con el imaginario de cada uno, yo te puedo decir que te comen las hormigas, entonces como me representas eso en el movimiento, pero para llegar a ese movimiento yo antes te voy a enseñar técnicamente como hacer eso, que es un movimiento cortado rápido, como hacerlo, para eso hay un entrenamiento entonces si hablamos de metodología, primero yo tendría, como inicio, yo hago un entrenamiento, y después del entrenamiento paso a los ejercicios de interpretación, entonces el entrenamiento es técnico y después viene la interpretación, utilizando la herramienta técnica a favor de la interpretación.
E 2.52	Ya.
E 2.53	Por ahí podría ser.
E 2.54	¿Cómo proyectas tus metodologías para la enseñanza del butoh para el futuro?
E 2.55	¿Cómo lo proyecto?
E 2.56	¿Cómo piensas que tiene alguna evolución hacia el futuro?
E 2.57	Depende del taller, depende de los intérpretes, en mi caso particular, tiene, cada ejercicio tiene mucha evolución, pero porque yo soy actriz, yo ya soy interprete de butoh, yo ya sé a dónde puedo llegar con eso,

	o tal vez no, pero sé que tiene un mundo infinito, pero un estudiante no tiene por qué saberlo, depende si le guste el butoh o no, si le gusta el trabajo corporal o no, el ejercicio está ahí, yo te digo una hoja que se seca, pero eso es infinito, como se seca esa hoja, es infinito, o se quema, es, ya depende de la investigación que haga el estudiante, todo esto tiene que ver con investigación, si el estudiante no investiga no hay mucho que pueda hacer un, mi hermana, me está llamando, sigamos no más.
E 2.58	Pero le pongo pause.
E 2.59	No, sigamos, sigamos, ahí le devuelvo la llamada.
E 2.60	¿Ha habido elementos que han limitado o impedido la utilización de este recurso?
E 2.61	No, lo que pasa es que, no es que lo hayan limitado, es que la gente en Chile no lo conoce, entonces la entrada del butoh no fue simple, tenía que entrar primero el butoh, pero más que lo hayan limitado, no está en la academia el butoh, esta como un ramo suelto, no hay críticos de butoh, no saben criticar butoh, no entienden lo que es, entonces no lo saben criticar.
E 2.62	¿Ese es un fenómeno de Chile?
E 2.63	De Chile, paso afuera también, pero afuera ya está mucho más, ya hay

	más conocimiento entonces como criticas un montaje de butoh, por ejemplo, los jurados del festival de Santiago a mil no saben qué hacer con el butoh, no saben si ponerlo en danza o en teatro, no, en ninguna de las dos, es butoh, entonces tiene elementos escénicos y elementos de danza en el butoh, de teatro y de danza, tienes que trabajar con circunstancias dadas, con objetivos, pero también con desplazamiento, con trayectoria, con tiempo, entonces deduces que solamente falta conocimiento.
E 2.64	Sí, porque a veces lo ponen en la línea de movimiento, en algunas universidades.
E 2.65	Debería estar tal cual, en la línea de movimiento, está bien, eso es correcto.
E 2.66	Ya.
E 2.67	Eso está bien.
E 2.68	¿Consideras que este recurso tiene elementos transversales para otras áreas de aprendizaje?
E 2.69	Yo creo que sí.
E 2.70	Sí.
E 2.71	Sí, manejo de energía, presencia, desarrollo de la presencia, concentración, manejo de centro, precisión de movimiento, sí,

	transversal.
E 2.72	Tiene harto.
E 2.73	Claro, totalmente, trabajo con la imagen, composición, desarrollo de la imagen, por supuesto, lo que pasa es que como está, como es un ramo aislado, que no dialoga con otros ramos, no saben qué hacer, y si tienes una mala enseñanza del butoh, lo destruyen no más, pero es un ramo que debería estar en relación con movimiento, con actuación, debería estar en dialogo, cachai.
E 2.74	¿Es excluyente que el estudiante sea menor de edad para estudiar este recurso?
E 2.75	Yo diría que a los quince puedes partir.
E 2.76	Sí.
E 2.77	Estudiando butoh, antes la verdad no.
E 2.78	¿Por qué?
E 2.79	O sea, podríamos hacerlo, sí, pero sería un juego, ya, sería algo lúdico, juguemos a ser agua, juguemos a ser fuego, perfectamente, puedes enseñarle a los niños, pero no lo plantearías como butoh sino que como un juego de movimiento, ya, pero si quieres entrar en la profundización y todo, yo creo que a partir de los quince, porque hay otro estado mental ya, y sobre todo porque a los quince empieza el

	cuestionamiento interno, ¿no? en la adolescencia.
E 2.80	El conflicto.
E 2.81	El conflicto, ahí tienes butoh, antes es un juego, juguemos a ser araña, juguemos a ser viento, juguemos a ser agua y vas enseñando la técnica, claro, puedes enseñarla, pero no los vas a meter en un rollo denso, a los niños, pero a los quince ya puedes, no, ya y si el agua es un remolino, y si es un tsunami, tu ahí le vas haciendo la transformación, cachai, del arrollo al tsunami, por ejemplo, y el tsunami trae piedras, maderas, cuerpos, ya, no le vas a decir eso a un niño, pero si ya lo puedes entrar con un adolecente, entonces.
E 2.82	Como que de manera inconsciente se está instalando en.
E 2.83	Claro, a los niños tu puedes enseñarle butoh, pero solo desde la perspectiva del movimiento, como un juego lúdico.
E 2.84	Y, ¿Se puede hacer butoh desde ahí, desde la lúdica del movimiento?
E 2.85	No lo he probado, yo creo que sí, pero en mi caso particular me gusta mucho que haya contenido, pero ahí ya depende de cada creador, o sea, a lo mejor un creador sólo quiere la parte estética, no lo rechazo ni nada, es una opción, no me gusta, pero es una opción, de hecho hay algunos coreógrafos que conozco que trabajan solo desde lo estético, aguanto cinco minutos, porque después me aburro y digo, ya

	vi que te mueves bien, pero que mas me vas a decir, que mas me vas a entregar, ya sé que te mueves bien, eso pasa yo creo en la danza en general.
E 2.86	¿Qué fortalezas existen en la utilización del recurso de butoh como herramienta pedagógica?
E 2.87	Conexión con la persona, esa es una fortaleza, es un objetivo transversal, te conectas con tu cuerpo y contigo mismo, con tu emoción, esa es una gran fortaleza, eso yo creo que rescato en general.
E 2.88	Y como que igual eso permite como solucionar un poco los conflictos internos, no como un fin de terapia, pero igual ocurre, ¿no?
E 2.89	yo creo que sí, de alguna manera sutil hay una transformación porque te ves a ti mismo, no sabías que podías moverte así por ejemplo, gente que rechaza la danza, no porque no soy buena bailarina, ya pero en butoh te mueves bien y no lo sabías y resulta que claro, no te sale un giro perfecto de danza, pero si te sale un giro distorsionado de butoh ese puede que si te salga porque resulta que es tu movimiento no es una técnica aplicada, sino que a partir de ciertas herramientas técnicas tu descubres tu giro, y yo creo que eso es fundamental.
E 2.90	Y, ¿debilidades?

E 2.91	No le veo debilidades fíjate, solo que alguien va a enganchar a que le pusiera muy triste, no le veo debilidades.
E 2.92	¿Para qué utilizar este recurso?
E 2.93	Para lo que te dije antes, manejo de centro, control del cuerpo, precisión del movimiento, manejo de la energía, desarrollo de la presencia, el butoh te sirve para todo eso, definición del movimiento también.
E 2.94	Eso igual es transversal como.
E 2.95	Yo creo que sí.
E 2.96	como a, más allá de la pedagogía, como a otros aspectos.
E 2.97	Yo creo que sí, es meditación activa o sea, tú no estás haciendo butoh, si tú te das cuenta, tú te metes en un ejercicio, empiezas a experimentar con el ejercicio, no se dieron ni cuenta cuando pasaron cinco minutos en que cortaban los hilos, estabas solo en eso, solo en eso, cortando hilos, cachai, esa es la única imagen que yo te di, y sobre eso tu puedes desarrollar el mundo. Déjame ver algo.
E 2.98	Sí.
E 2.99	Dale no más.
E 2.100	¿En qué se diferencia este recurso con otros métodos de actuación?
E 2.101	Es que este no es un método de actuación, es de interpretación, ¿en

	qué se diferencia? En que no es teatro, es butoh, esa es la gran diferencia, el butoh no trabaja con texto, trabaja desde la dramaturgia corporal, o con un texto corporal, esa es la diferencia.
E 2.102	Como que el butoh rescata algunos elementos del teatro, pero no es teatro.
E 2.103	Claro, no es teatro, por ejemplo rescata las circunstancias dadas, objetivo, el personaje es una hormiga, sus circunstancias dadas son que acaba de llover, está todo mojado y tiene el objetivo de volver a su hormiguero, pero perdió el olfato, no lo encuentra, ya y ahí tienes una historia, entonces como desarrollas corporalmente esa hormiga, como me das a entender que está perdida, puede que yo no entienda que llovió como público, pero puedo entender que está extraviada, tal vez no voy a entender que es una hormiga tampoco, pero voy a ver un cuerpo transformado y esa transformación si es real, si el interprete está en un estado de consciencia en donde el mismo cree su transformación, yo lo voy a ver, aunque no vea que es una hormiga, pero voy a ver un intérprete en otro estado, realizando una acción que me es coherente con el estado, insisto, aunque yo no sepa la historia, ya, pero voy a ver a un cuerpo comprometido, una coherencia y una interpretación que me va a parecer real, voy a involucrarme con lo que

	le está pasando, el peligro del butoh es que si lo haces mal, se nota mucho que lo estás haciendo mal, entonces ahí es donde hay que tener mucho cuidado, porque entra toda esta maqueta de los intérpretes a golpearse, tirarse al suelo, a poner caras, y eso ya no es butoh, cachai, y hay que tener como mucho ojo.
E 2.104	Como que tiene que surgir desde adentro.
E 2.105	Tiene que surgir de adentro, el ejercicio que hicimos ahora, claro, por qué voy a enseñarte a poner caras, a poner los ojos blancos, yo no te puedo enseñar eso, puedo, pero no tiene sentido, lo que yo te voy a enseñar es un ejercicio que si tu entras en ese ejercicio, naturalmente, tu rostro va a tomar parte de ese ejercicio y ahí yo veo que es de verdad, cachai, esa es la diferencia.
E 2.106	La experiencia como pedagoga teatral, ¿Cuáles han sido tus motivaciones personales para poder transmitir la enseñanza del butoh?
E 2.107	Mis motivaciones personales, que yo hago un lenguaje que aquí no se conoce mucho, entonces me interesa formar audiencia, me interesa formar interpretes, me interesa formar publico que es audiencia, mis motivaciones son esas, es un lenguaje tan extraño, a la vez que tan libre, que permite que cualquiera que entre en esa frecuencia puede

	hacerlo, ¿no? sin tener el cuerpo de bailarín, sino que entra en un movimiento propio, personal, mi motivación es esa, que se difunda, que se entienda, que se abra la mente, yo creo que el butoh abre la mente, es distinto ver una obra de teatro clásico que ver butoh y tú no sabes lo que estás viendo y tu mente queda en otro estado como público, eso es fundamental también, te permite abrir cabeza, a mí, yo creo que la motivación, yo creo que realmente es esa, abrir cabeza.
E 2.108	Buscar una reflexión nueva.
E 2.109	Sí, sí.
E 2.110	¿Qué piensas sobre los comentarios que reflexionan los alumnos sobre este recurso?
E 2.111	No pienso mucho en realidad, son las reflexiones de ellos, lo que me interesa es que lo que están en un ramo, los que estudian butoh, lo aprendan bien, pero no tengo una opinión de los comentarios, o sea puedo entender que van entrando al butoh cuando me dicen sentí flotar, sentí que veía otra cosa, todo eso me parece que es el camino correcto, ¿no?
E 2.112	¿Has visto alguna evolución en el modo de reflexionar, y de interpretar el butoh, después de haber utilizado el recurso?
E 2.113	Sí.

E 2.114	¿Sí?
E 2.115	Sí, o sea claramente hay un cambio en la interpretación cuando aprenden que hay una técnica detrás ahí sí, porque he visto montajes de butoh en que la gente se tira al suelo y cae de rodillas y digo, no saben caer porque nadie caería de rodillas, porque te dañas, entonces no saben caer, entonces el interprete sintió dolor y lo puedo ver.
E 2.116	Eso va un poco de lado de, como cuidarse como actor, ¿no?
E 2.117	Sí claro, claro que sí.
E 2.118	Ser consciente de eso.
E 2.119	Sí, ser muy consciente de eso, un actor no puede herirse, no puede no saber manejar su cuerpo, porque va a durar nada po', imagínate un bailarín que no sepa manejar su cuerpo va a durar nada, va a tener una vida laboral cortísima, tienes que cuidar tus rodillas, tu pelvis, todo, todo.
E 2.120	Y como intérprete, tú como intérprete, ¿Cuáles han sido las fortalezas al utilizar este recurso para tu trayectoria?
E 2.121	Es que ahí la pregunta no me calza porque yo soy interprete de butoh, yo estudié butoh, entonces no es que yo encuentre una fortaleza sino que yo hace años que no hago teatro, hago butoh, tendría que hacer una obra de teatro como actriz, y ver ahí que tomo yo del butoh para

	esa obra, pero por el momento yo hago butoh.
E 2.122	Ya, ¿Cómo aprendiste este recurso?
E 2.123	Me fui a Alemania a trabajar con los japoneses directamente, porque aquí no había forma y la persona que enseñaba no le creía nada, entonces me fui, y me fui y estuve con los japoneses.
E 2.124	Y, ¿cuánto tiempo más o menos?
E 2.125	Yo empecé desde los dieciséis años acá en Chile y me fui a los dieciocho hasta los veintidós, y de ahí me fui cada año en los veranos, y después me fui de nuevo por tres años y así un poco jugando, como.
E 2.126	¿Qué montajes ha realizado en donde se pueda apreciar este recurso?
E 2.127	Todas las obras de la compañía Ruta de la Memoria.
E 2.128	Y, ¿qué obras son?
E 2.129	Cuerpo Quebrado, Los Fragmentos de tu Memoria, Chivalbá y Golpe.
E 2.130	Ya, y ¿Cuál ha sido como el más, como relevante que hayan descubierto?
E 2.131	¿Cual obra?
E 2.132	Sí.
E 2.133	Todas son relevantes, hay dos premiadas, ¿en qué sentido relevantes?
E 2.134	En que te hayan marcados, en que.

E 2.135	Todas.
E 2.136	Todas.
E 2.137	Todas.
E 2.138	Todas tienen lo suyo.
E 2.139	Sí, no te puedo decir que una o más, la otra, todas, la que voy a dar ahora por ejemplo, no la doy hace un año entonces tengo que recuperarla en mi cuerpo.
E 2.140	Y, ¿De dónde surge esa inspiración para realizar cada obra?
E 2.141	La línea que yo trabajo es género, DDHH y memoria, entonces mi inspiración surge de los horrores del mundo, de las guerras, de las matanzas, es la mía, puede que a otra persona tenga otra inspiración, pero a mí me interesa hablar de esos temas exactamente.
E 2.142	Y hoy en día, ¿hay algún tema puntual como que esté el enfoque para realizar un montaje?
E 2.143	Violencia de género.
E 2.144	Violencia de género.
E 2.145	Lo que pasa todos los días, en cualquier momento eso es como lo que más me llama ahora, pero también quiero hacer un infantil por ejemplo, o un familiar, en cómo usar un butoh en un familiar, cachai, eso es algo que también voy a experimentar.

E 2.146	Sí, porque no hay, o no es muy conocido como algún butoh que sea como más.
E 2.147	No.
E 2.148	No.
E 2.149	No, para nada, familiar no, pero me gustaría probarlo, porque creo que se puede, hay que cambiar la imagen, hay que cambiar cosas obviamente, pero se puede perfectamente.
E 2.150	Y, voy a hacer la última pregunta, ¿algún comentario que quisieras decir así como frente al butoh, o algunas cosas que quizás no son muy claras que se conozca del butoh?
E 2.151	Sería muy interesante que se tomara mas enserio, sería interesante que se entendiera que hay una técnica detrás, que no es una convulsión corporal ni poner los ojos blancos, sino que hay un estudio de movimiento detrás de eso y de la interpretación también, eso te podría.
E 2.152	Ya.
E 2.153	¿Sí? Si no te sirve, ahí tu me.
E 2.154	No, si va a servir.

- Entrevista 3

Fecha	16 de Octubre del 2017
Duración	30 minutos, 51 segundos
E, 3	E. C.
	Primera Parte
E 3.1	Ya, ¿Cómo definirías el estado de consciencia alterada en la actuación?
E 3.2	Bueno, hay un montón de dimensiones y matices cuando uno habla de estados alterados de consciencia, porque también podría hablar de atención plena, consciencia acrecentada, hay como algunos matices, en general a lo que se refiere los estados alterados, quizá la palabra alterada suena un poquito más fuerte cuando uno habla, pero finalmente todas se refieren a un estado que va, que es mas amplificado que el estado normal de vigilia, el estado perceptual de vigilia es tu modo estandarizado de estar despierto con tu atención en un estadio ordinario, cuando decimos ordinario es como del cotidiano, en donde tu estado perceptual esta básicamente en modo sobrevivencia, o sea, no presto atención al respirar porque el respirar

	lo cubre el sistema nervioso central, no presto mayor atención a menos que salga un bocinazo que me altere y que yo vea que se viene un auto contra mí, o que alguien me mande un grito, entonces yo recién ahí reacciono, pero los estados alterados de consciencia son estados que son, podríamos decir , amplificados y la forma de acceso a ese estado amplificado básicamente es como con un giro perceptual, tú tienes que hacer un giro, un cambio de la percepción ordinaria a pasar a un estadio de percepción extra-ordinaria. Yo diría que ese es mas menos una definición simple para entenderlo, y eso puede ser algo tan simple como prestar atención a tu respiración, ya estas de alguna manera, en un estadio mas acrecentado que el ordinario, por lo tanto ya estás en un estado alterado de tu consciencia.
E 3.3	¿Consideras necesario que se altere, de alguna manera, la consciencia en el actor?
E 3.4	Me parece fundamental que cualquier humano debe conocer, porque es nuestro legado de consciencia, el legado humano que tenemos como seres humanos es reconocer la mayor cantidad de dimensiones que en realidad la consciencia y la mente posee, quedarnos en el modo más simple de la percepción que es la percepción mas básica del día a día, en realidad son muchos los errores que cometemos con

	la percepción del día a día, confundimos los pensamientos con la única verdad, creemos que la materia es lo único que existe y en realidad nos saltamos por alto una serie de percepciones mucho más sutiles que nos despliega mucho mas entendimiento y profundidad sobre de que se trata la realidad, de que se trata lo vivo y la vida, entonces, sin lugar a duda, que el actor en su rol de conocedor experiencia de lo humano, tiene que conocer esos estadios, son estadios que además son como actores, nuestro legado, en el sentido de que los primeros actores más antiguos son los chamanes de los linajes mas ancestrales que de alguna manera, todos tienen que acceder a un estado acrecentado, para de alguna manera captar la fuerza, las interacciones de las fuerzas no visibles por nuestro estadio perceptual ordinario, para entender el fenómeno de una enfermedad en una persona, los problemas que pueden estar atañendo energéticamente incluso a un pueblo, los lugares con las distintas cargas que pueden poseer, el entendimiento de tu propia vida, entonces es totalmente necesario para la humanidad y es un deber para el trabajo del actor acceder a ellos.
E 3.5	Y, ¿por qué elijes la utilización de este recurso para enseñarlo, para la interpretación?

E 3.6	Como te decía en lo anterior, porque creo que es un deber de lo humano conocer el despliegue de la consciencia, donde la percepción ordinaria del cotidiano es la más básica y la mas mentirosa, y por otro lado, no lo enseño para la interpretación, no lo enseño en el sentido si tu entras a un estadio acrecentado de consciencia vas a poder interpretar mejor tus papeles, tus roles, o te vas a mover mejor, sino que es una forma, cuando tu empiezas a entender la complejidad experiencialmente, o sea, en carne propia de lo humano, de la realidad, de los seres vivos y no vivos, a través de estos estadios, tu forma de entender o realizar el arte se vuelve más sensible en su conjunto, no solamente en su interpretación, tu percepción del fenómeno de la vida es más profunda, si eso, además tú tienes el talento de lograr transmitirlo con una interpretación que se haya beneficiado de esa inspiración, fantástico, pero no necesariamente es un vehículo como el caso, por ejemplo, del butoh, el butoh, como su lenguaje del que está haciendo la ejecución interpretativa, el supuestamente esta también en un estado acrecentado, o con su eje de perceptual movilizado, no necesariamente siempre tiene que ser así, ahora el actor, de todas maneras, su estadio de atención es mucho mas acrecentado en el escenario mientras lleva la acción, el

	actor que acarrea la acción, siempre va a estar en un estadio un poquito más modificado que él, que la persona que lo observa, digamos, que es el espectador, pero creo que va mas allá con un sentido más profundo, de la percepción general, del fenómeno de la vida y de lo vivo, a través de tu práctica diaria como actor, que va a influir indirecta o directamente en tu hacer, pero no así como resultado, si tu practicas estadios acrecentados de consciencia, entonces vas a ser mejor intérprete, no va de la mano necesariamente, es más complejo.
E 3.7	Es como solucionar un poco la vida, para luego utilizarlo a favor.
E 3.8	No sé si te la va a solucionar, pero te va a dar un espectro más amplio, es como quien mira con, tu puedes ver la realidad, yo te pongo unas gafas oscuras, tu vas a ver todo medio oscuro, yo te puedo poner unas gafas que de alguna manera de pronto tu vas a ver todo clarito, prístino, claro, brillante, brilloso, de alguna manera cuando uno empieza a entrar a distintos estadios de consciencia y vuelves al estadio normal, vuelves enriquecido, empiezas a ver más clarito, con tus gafas están mas limpias, perceptuales, si eso te soluciona, puede ser que sí, hay gente que de pronto no, es también es relativo, yo diría que todo lo humano es un poco más complejo de lo que uno cree, pero

	si es primero aprender a ver con mas ojos que solamente los ordinarios.
E 3.9	Y para luego tener una reflexión, ¿no?
E 3.10	Claro, y después tú puedes empezar a pensar, tener conclusiones, dirigirte hacia una dirección equis.
E 3.11	¿Qué características visibles percibes en los estudiantes al utilizar este recurso?, cuando logran ese recurso, ese estado.
E 3.12	Conocimiento de sí mismo, de su inconsciente, de sus pulsaciones, de pronto algo que estaban muy cargados y de pronto atisbaron, lo vieron, los estadios alterados de consciencia por lo general, despliegan y abren, las primeras puertas que abren es del inconsciente, se te viene un recuerdo, se te viene una imagen, se te viene un olor, se te viene una intuición, se te viene algo que habla de ti que esta medio oculto, entonces uno empieza, primero que nada a entender-se a sí mismo, yo no en ese plano superfluo de la mente lógica explicativa que se trata de contar cuentos, ah sí, yo hice esto porque en el fondo yo bla bla bla y de pronto viene como una imagen, una realización, un entendimiento mas allá de la palabra, entonces lo que yo veo es una gran liberación, un estadio muy concentrado, pero ya no es una concentración como quien solamente mira un punto, sino es una concentración en el plano

	como si el plano emocional, espiritual, mental, corporal se alinearan y ahí algo sucede, que finalmente te habla de enriquecerte a ti, sientes como haber tenido una experiencia significativa.
E 3.13	¿Cómo se sabe cuando el estudiante llega a ese estado, con esas mismas características?
E 3.14	Claro, uno logra percibir cuando uno ve a alguien que está en aquello, en aquel estado a alguien que está haciendo como sí, uno logra ver cuando alguien está en algo realmente sobre todo si tienes ya experiencia entrar en esos estados o ayudar a que otra gente, inducir a otras personas a que lleguen, uno logra decir al que está haciendo como si le pasara algo a aquella persona que efectivamente está en algo, ahora, finalmente la experiencia es sumamente subjetiva y cada uno sabe.
E 3.15	Hola, buenos días.
E 3.16	Hola, hola Andrés, ¿qué tal?
E 3.17	Sabe desde adentro, desde el cinismo si efectivamente logro conectar con aquella realidad que está ahí o no, en que grado o en que menor grado, eso igual finalmente, la última palabra queda en la experiencia personal, subjetiva de cada uno, finalmente, pero uno desde afuera puede decir un poco, eso es sobre estadios alterados de consciencia

	que no han sido inducidos por psicoactivos, que es muy distinto cuando hay alguien que se toma algo, ahí aunque tu luches por no entrar, si te tomaste una dosis de ayahuasca o san Pedro, un acido, un LSD, un algo, aunque tu luches por no entrar, vas a entrar, pero es distinto cuando uno intenta entrar, acceder a ellos por sí mismo, es mas difícil, hay que ser más persistente, hay que liberar mas ataduras, hay que estar ahí, no es como ya ahora quiero otro estadio, no, tengo que hiperventilar, tengo que girar, tengo que hacer algo que de alguna manera signifique un gran compromiso para acceder a esa zona, escuchar el sonido de un vito, de un tambor durante mucho rato, cosas, hay mecanismos muy antiguos que son de acceso.
E 3.18	¿Qué sensaciones se producen en el estudiante cuando llega a ese estado?
E 3.19	Un poco como la respuesta anterior, o sea es básicamente de auto-conocimiento, de sentirse un poco mas liberado, como lo dijo también acá en la ronda, se hablo como, oh me siento más libre, mas despejada, mas presente, con menos ruido mental, los estadios alterados ayudan como a encajar, a re-encajar, por eso cuando no accedemos a ellos, hay personas en el cotidiano, gente que no es actor, o actores mismos que nunca acceden a ellos, están siempre

	viviendo en el ruido de la mente, finalmente el ruido del ego, quiero esto, no que me dijo, ah es que me criticaron, ah es que a esa persona nunca le gusta, es que siempre son los mismos, y nunca para, nunca toda esa bulla entra a soltarse, a liberarse y de pronto conocer una otra cosa que no es tu ruido mental, sino la espaciosidad libre que hay ahí, y donde ahí, en esa espaciosidad, ahí suceden otras cosas, es otra la percepción que uno tiene y eso trae paz, trae la felicidad.
E 3.20	¿Cuáles han sido tus referentes teóricos y no teóricos para abordar este recurso?
E 3.21	Mis primeros referentes teóricos y experienciales han sido, los primeros referentes, o sea, como las primeras experiencias acrecentadas de consciencia fue directamente con la droga, marihuana en el colegio, pero de alguna manera siempre tuve el interés y no quise como fumar por puro como fumar entonces, con otros amigos que nos interesaba, estábamos como en tercero, segundo medio, como, nos dábamos cuenta que habían otras tradiciones antiguas que habían usado un montón de alucinógenos, o de algunas, más que alucinógenos como sustancias psicoactivas para comprender algunas cosas, entonces de ahí partió, pero después dije bueno si, deben haber también otras formas, y después ya saliendo

	del colegio fui a viajar, y me metí con la tradición del yoga y el budismo, y el budismo tibetano, el tao, y ahí me di cuenta que todas las tradiciones, cualquier tradiciones no solamente el budismo, el tao, sino el cristianismo también, o cualquier camino psico-espiritual, lo primero que va a tener son prácticas de alterarte la conciencia precisamente para hacerte conocer la otra realidad, una realidad que es mas adaptativa, es más amplia, es un vehículo mayor, no un vehículo chiquitito del yo, sino de un yo más expansivo, mas divinizado, entonces el yoga me entrego muchas herramientas, sobre todo el trabajo del pranayama y la meditación, el pranayama el trabajo con la respiración, los trabajos de meditación y visualización, y después han habido, ya después con el tiempo he trabajado con místicos de todas partes del planeta y con un montón de esculturas y tradiciones de todo el mundo y todas están mas menos en lo mismo, todas tienen una u otra forma de entrar a esa zona, ya sea de una forma muy intensa, como por ejemplo los giros, esa es una de las formas más intensas, estamos hablando del no uso de psicoactivos, de cosas externas que tu tomas, estamos hablando desde sí mismos, pero han sido varias las tradiciones del mundo que lo tienen y a las cuales yo he ido como accediendo y estudiándolas, después ya como

	académico pensé mas a meterme más seriamente y también con mi propio camino espiritual, humano.
E 3.22	Y en eso académico, ¿había algún referente como que se ligara más a la pedagogía para mezclarlo con la enseñanza de este recurso?
E 3.23	O sea, yo creo que una de las formas cercanas al teatro más directo que trabaja, digamos, con esto es butoh, comparto, yo también estuve muy influenciado por el butoh durante muchos años, al principio de los años noventa, muy fuerte trabajando también con japoneses en Europa, viví en Asia, creo que hay una antes y el después, creo que el butoh es desde la perspectiva de las artes escénicas, es como lo que más tiene practicas de acceso a estadios acrecentados de consciencia, también con sus trabajos de imaginería muy poderosa, el traspaso de barreras de dolor corporal, hay un montón de zonas que tiene el butoh, que yo creo que es muy enriquecedor dentro de la malla curricular de cualquier alumno tener. Es muy distinto ahora si tu quieres hacer espectáculos butoh, ahí en términos de su estética yo me hecho un poco hacia atrás, hay veces que me gusta, hay veces que no engancho, pero si como, creo que actores y bailarines deberían, sin lugar a duda, acceder a ese universo orgánico, natural, vivo, que está en el butoh, creo que es el que más tiene, pensando en

	el trabajo del actor, creo que la meditación, el zen o las artes marciales llevadas también para la práctica de la atención múltiple, es muy bueno también para el trabajo del bailarín y del actor.
E 3.24	Y sobre las metodologías, ¿Qué ejercicios específicos utilizas para llegar a ese estado? está el giro, cierto, pero qué otros más así como antes de.
E 3.25	Respiraciones, están todas, están las repeticiones de movimiento, están los giros intensos, están las respiraciones catárticas, las respiraciones concentradas, el zen, todas esas.
E 3.26	Ya, ¿cómo proyectas tus metodologías para la enseñanza de la actuación en el futuro? Va a ser relevante enseñar una metodología que tenga que ver con el estado de consciencia alterada, va a pasar a segundo plano quizás.
E 3.27	No, yo lo veo como primer plano, me parece muy importante, muy importante, y de hecho como todos los trabajos de retiro que nosotros hacemos en Olmué, tienen esa, como base, por el trabajo que guio también en Bolivia, en el algo titi-caca también hago un trabajo ahí, todos los años llevo gente, y los llevo básicamente a eso, a que eso suceda, y que a partir de ahí, acceder de nuevo a tu practica teatral y ver como se enriquece, pero lo pongo en primer plano, y también en

	todo caso, el entrenamiento es psicofísico, tú tienes que preparar físico y mentalmente, para de pronto cuando quieres estar en estadios más alterados que el giro, por ejemplo, tení que tener un cuerpo y una mente que lo logre sostener, o respiraciones sostenidas durante largo tiempo, alguien que nunca ha hecho nada, pedirle eso no está preparado, y también la cantidad de información que va a recibir, tampoco está preparado, es un camino que se construye, no es así, a pesar que es algo que está ahí, siempre ha estado, la realidad es en sí, multi-dimensional.
E 3.28	¿Han habido elementos que han limitado o impedido la utilización de este recurso en los estudiantes?
E 3.29	Sí.
E 3.30	Sí.
E 3.31	La banalidad, o sea primero que nada, tu sistema de creencias. A mí me enseñaron que esta es la única realidad, que otros estadios de consciencia son satánicos, hacen mal, son esquizofrénicos, están prohibidos, no le hace bien, no son para católicos, o sea, desde donde sea, ahora en general, el actor es un animal experiencial, el actor/la actriz quieren vivir cosas entonces está más abierto, su sistema de creencia es más amplio, pero de ahí, si tu universo de influencias es,

	estás con mucho ruido en tu mente, estas con mucho bloqueo, te vas a expulsar, no vas a lograr entrar, o vas a pensar en algo y lo vas a volver anecdótico, y te vas a reír y vas a querer comentarlo, tu mente va a estar uy, para que hago esta cuestión, tu mente va a buscar siempre un montón de trabas, para que tu no entres, esto es un poco como el viaje del héroe, el viaje del héroe es el que decide hacer un camino y vas a tener si o si obstáculos, el drama es así, el teatro es así, el drama de la vida es un poco así, tenemos un camino que realizar pero vamos a tener siempre obstáculos que superar y esos obstáculos, primero es tu mente, tu primer obstáculo es tu mente, y tú crees que tú la llevas, no es tu mente la que te está dictando eso, tú no tienes control sobre tu mente, te vas a reír, para qué hago esto, y por qué, y porque sí, y siempre vas a estar fuera, entonces claro, que a veces uno hace con un grupo y te das cuenta que hay un montón de obstáculos, y que el yo más profundo de esa persona está aterrado, no quiere hacerlo, porque sabe que ahí se puede abrir una olla a presión muy fuerte, tiene miedo de lo que puede salir.
E 3.32	¿Consideras que este recurso tiene elementos transversales para otras áreas del aprendizaje?
E 3.33	Totalmente, por eso yo te digo, yo creo que este es un legado de la

	humanidad, a parte de los teatreros, del estudio del teatro, porque yo valoro el teatro, no valoro mucho el arte de la representación como del espectáculo, como estudiar teatro para hacer espectáculos, y ojala que mi espectáculo quede en el GAM, ojala que me gane el Fondart, si tu vives solo para eso, vas a sufrir todo el rato, porque quizás no quedes en el GAM, quizás no te ganes el Fondart, y tu vas a estar putiando a todo el mundo, pero si tu entiendes que tu camino es un camino más profundo, que es como un estilo de vida, y por eso tu sostienes tu practica, y tu eres un actor para entender lo humano, creo que el teatro es la única carrera que te proporciona entrenamiento para que conozcas tu cuerpo, entrenamiento para que conozcas las emociones, entrenamiento para que conozcas la vibración de la voz, entrenamiento para que conozcas un montón del drama humano. La segunda carrera que más se le acerca un poquitito es la psicología, la psicología también tiene un entrenamiento para entender las emociones, la psicología trans-personal es aquella que también incluye el cuerpo, en como el cuerpo se va modificando o no, según tus estados emocionales y tiene ciertos entrenamientos, también les interesa la meditación, pero todo mucho menos experiencial, un poquito menos, y mucho mas teórico porque quieren entender la

	mente, como si la mente no fuese el cuerpo también, y después de esas dos carreras ya viene todo el universo alternativo, terapias, terapeutas, que también tienen sus prácticas, artistas marciales, mas místico, menos místicos, pero el actor en particular es el que más preparado está en su oficio, ahora yo creo que todos merecen tener este entendimiento de la realidad, yo he ejercido este tipo de trabajos de consciencia alterada por ejemplo, con astrofísicos, doctorados en física, porque quieren entender de un modo experiencial la creación y formación de galaxias y planetas y que no todo sea solamente una formula abstracta de comprensión intelectiva, y se han dado cuenta que la mayoría de los científicos que empiezan a intuir cómo funciona el universo, es a través de una intuición, más que un entendimiento racional bla bla bla, es como un Eureka, y se han dado cuenta que a través de la practica corporal y estadios acrecentados, han empezado a afinar esa posibilidad intuitiva de imaginar y entrelazarlo con el entendimiento intelectual de la comprensión de la formación de galaxias, y ahí se dispara, entonces yo lo siento que es la formación del futuro, en el sentido no solamente eso, pero vas a estudiar astrofísica, o medicina, lo que sea, pero vas a tener algunos módulos también para esto, para entender el fenómeno de la realidad desde

	esta otra perspectiva, porque también es parte de la experiencia humana y planetaria, esa es mi visión, está sucediendo de a poco, pero está empezando a suceder.
E 3.34	¿Es excluyente que el estudiante sea menor de edad para utilizar este recurso?
E 3.35	Imagínate un cable de electricidad muy finito, y yo quiero que pasen mil volteos por ese cable, qué le va a pasar al cable, se va a quemar, yo a un cable de electricidad muy fino tengo que pasarle cinco amperes. A un niño yo puedo por ejemplo que pasen los cinco amperes pidiéndole que se concentre en su respiración, que trate de sostener una imagen en su mente un minuto, que intente caminar de un punto a otro, sosteniendo un vaso de agua sin que lo chorree, ahí yo voy a estar preparando ese cable, después ese cable va a estar más grueso, ahí van a pasar diez volteos, después le puedo pedir que sostenga una imagen o una respiración por cuarenta y cinco minutos, hay que educarlo, entonces depende de cuanta corriente, cuanta información, o que estadios quieres que tu pase a través de este canal persona, yo no puedo esperar que a un niño que está todavía recién empezando a entenderse a sí mismo, y su propiasepcion en el espacio, pedirle que tenga una experiencia mística, reveladora,

	cuántica, es mucho, hay niños que ya vienen con eso, atención, no digo que no, pero si queremos formarlos, hay que pedirle primero que nada, aprender a trabajar con la concentración, la concentración también es un estado alterado de conciencia, porque es la focalización en un punto, en una cosa, en la respiración, mirar una llamita de la vela, mirar un dibujo, concentrarse en una sola cosa, la atención es multifocal es mucho más amplio, entonces en los colegios, sobre todo en los colegios públicos, se reta a los niños que le dicen: ya po' Juanito, concéntrese, concéntrese. Lamentablemente no hay casi ninguna escuela pública que de clases de concentración, pero lo pedimos, o concéntrese en la comida, concéntrese en eso, yo mismo, a mi me educaron así mi mamá, pero Elías concéntrate, y después dije, puta, a mí nunca me enseñaron a concentrarme, tuve que aprender solo, tuve que irme al Himalaya, no sé que tuve que hacer para empezar a entender, entonces se construye.
E 3.36	¿Qué fortalezas?
E 3.37	Yo creo que estamos. ¿Qué tanto avanzamos?
E 3.38	Media hora.
E 3.39	Pero avanzamos harto igual ahí en tus papeles, ¿o no?
E 3.40	Sí po', sí, sí.

Fecha	23 de Octubre del 2017
Duración	16 minutos, 51 segundos
	Segunda Parte
E 3.42	¿En qué se diferencia este recurso con los otros métodos de interpretación?
E 3.43	¿Cuál recurso? El recurso.
E 3.44	El recurso del estado de consciencia alterada.
E 3.45	¿En qué se diferencia?
E 3.46	Claro, con los otros métodos de actuación que existen.
E 3.47	Haber, lo que pasa es que creo que hay que un poco redefinir, cualquier método, sistema, va a tener o va a estar involucrado algún tipo de sistema perceptual dentro de él, aunque tú no te hayas dado cuenta, cuando tu pides presten atención al espacio, tu percepción se va a amplificar en ese lado, presten atención a sus sentimientos o a la emoción, tu percepción se va a amplificar hacia esa zona, de alguna manera, no hay un método propiamente tal, todo método tiene de alguna manera, alguna escala de perceptual implícita, eso es importante entenderlo, ahora, cuando uno hace cierto hincapié a algún tipo de sistema en donde tu trabajes con una escala perceptual acrecentada o alterada, recuérdate que el ámbito de lo alterado es

	bien amplio, basta con que tú te concentres con la respiración y tu estado de percepción ya esta alterado, está más concentrado, entonces a veces uno cree que como estado alterado de consciencia es solamente como un estadio expansivo en donde el yo se diluye y es trascendente y es como si nos hubiéramos tomado un psicoactivo y estuviéramos, digamos, fundiéndonos en el cosmos y no es necesariamente así, ahora si tu pregunta se refiere a un estado alterado realmente modificado, en donde un poco, ¿qué es lo que es un estado altamente modificado?, en donde la esencia o la sensación del yo se expande, de alguna manera la sensación de yo, mi nombre Elías, mi historia de pronto eso se diluye un poco y me transformo en un percepción más transpersonal, transpersonal quiere decir que va mas allá de la persona, donde ya puedo percibir de pronto otro tipo de información, recibo algún tipo de recuerdo, aromas, entendimiento, me fundo con una energía animal, en donde allá hay muchas fuerzas con las que uno, frecuencias que uno se puede topar, obviamente eso marca una diferencia frente a otros sistemas perceptuales que puedan ser solamente una actuación basada en la percepción de la emoción, desde lo emocional, es un complemento, una vez más insisto en esta idea de que es un espectro más amplio de entender el fenómeno de lo

	humano, que nosotros tenemos esta capacidad, pero pocas veces lo usamos, de los pocos actores, podríamos llamarlo actor que utiliza estos tipos de elementos propiamente tal es, o el chaman o el danzante butoh, o el danzante, por ejemplo, de la virgen del Carmen, que también en su danza ritual en algún minuto pasa a estar en un estado de fusión empática con la divinidad, por decirlo de algún modo, entonces yo creo que es importante que este dentro de la curricula experiencial de un intérprete. El problema es que muchas veces, las universidades o las organizaciones más formales a veces no cuentan propiamente tal con la atmosfera propicia como para gatillar ese fenómeno. Ese fenómeno sucede mejor cuando a veces tú estás en un espacio más intimo, o a veces te retiraste y fuiste un poco a la naturaleza que siempre acoge muy bien este tipo de experiencias o en una sala que realmente sientas que no está, que cualquier persona va a entrar, o en un ratito mas ya hay que irse, entonces si alguien que necesita más tiempo para salir de un estado que quedó un poco susceptible, esa persona va a tener el tiempo pa' bajar, ¿se entiende?
E 3.48	Sí, ¿Cuáles han sido tus motivaciones personales para enseñar esta metodología?
E 3.49	Quizás mi motivación es compartir una realización, un entendimiento

	personal, que a la vez es transpersonal, que no solo lo he tenido yo, sino que lo han tenido muchas personas, muchas tradiciones, muchos linajes, que de alguna manera, empezar a comprender y saborear el verdadero sabor de la realidad con erre mayúscula, no con la erre minúscula, como del día a día, como que uno cree que está en una cosita muy apretada, muy chiquitita, muy material y empezar a abrirse a lo que es realmente ser humano, ha sido como ese deseo de que el actor, la actriz, el danzante es la persona que debe conocer y danzar o actuar, actuar para mi es también llevar la acción de cambio, el actor que viene del action, actor, el accionare, es el que lleva esa acción consigo, y esa acción debe generar una trasformación, y ese actor debe conocer los distintos estados y dimensiones de la realidad, porque esta todo en este, estamos con todos esos software dentro de nosotros, somos también eso y muchas veces no lo vemos, entonces ha sido como el deseo de compartir ese espectro y ese aspecto.
E 3.50	¿Has visto alguna evolución en el modo de reflexionar y de actuar de los estudiantes, después de haber utilizado este recurso?
E 3.51	Sí, claramente, claramente sí, veo eso sí una clara diferencia a cuando he utilizado este recurso a alumnos de pregrado todavía dentro, insertos de una malla curricular formal de teatro o de artes escénicas a

	las personas que llegan por ejemplo, ya hicieron su pre-grado, salieron, se dieron cuenta que les faltaba mucho por conocer y nos hemos juntado ya en instancias de motivación propia, donde ellos han ido por ejemplo, o a los retiros que hacemos en Olmué o a los trabajos que realizo en Bolivia, ya ese es otro el encuentro, es otro el deseo, es otra la apertura, y ahí el click del entendimiento es mucho mayor, y ahí si genera un cambio modificador grande. Lo que pasa es que en el pregrado genera un cambio modificador, genera una apertura, pero se cierra rápidamente por estar atiborrado de tener que cumplir con una serie de exámenes, de notas, son maquinas de hacer exámenes, entonces obviamente no hay esta realización muy bella, muy sensible, se ve tapada rápidamente porque igual hay que funcionar, y mañana igual tengo que presentarle a un profesor no se qué cosa, igual me tuve que leer no sé cuantas, igual tuve que hacer la prueba, igual tuve que dejar sacar el ramo de inglés por qué me pidieron que también tenía que tener, o sea, ya no hay esa espaciosidad de la cual yo hablo mucho para poder sostener ese entendimiento, pero cuando ya saliste de todo eso y vuelves a revisar tu oficio, y ya escoges ya quiero trabajar con esa persona o quiero con este entendimiento, ahí todo se te despliega muy distinto.

E 3.52	¿Cuáles han sido las fortalezas al utilizar este recurso para tu trayectoria actoral?
E 3.53	No sé si, para mí no hay fortalezas en el sentido de, haber como, estoy como desprendido de la idea de que me ha traído un resultado como actor, no sé, no siento que va por ahí el tesoro, sino que me ha dado la capacidad o la sensibilidad de existir más abiertamente, mas espaciosamente, más claramente, mas coherentemente con todas mis relaciones, con mi familia, con mi gente, yo como profesor, como artista, como humano, desde ahí.
E 3.54	¿Cómo aprendiste este recurso?
E 3.55	Primero siendo curioso, siendo intuitivo, sintiendo mucha atracción, también, ¿cómo estai?
E 3.56	Cansada.
E 3.57	Me tope con la Yasna también, ¿cómo andai? Agotada día, lunes.
E 3.58	Sí, además como que uno no alcanza, hola, como que no alcanzai porque además que el fin de semana se te hace nada, y tení que hacer otras cosas, entonces
E 3.59	Ojalá que ahora, esta tardecita sea un poquito para ti.
E 3.60	Esperemos que ahora la cosa se normalice, porque igual la semana pasada fue muy estresante, con la cuestión de la acreditación, así,

	pero ya esperemos, ahora van a venir los exámenes.
E 3.61	Si po', ahora viene la otra base.
E 3.62	Sí, hoy día estuve armando comisiones, después voy a conversar a ver si no se po' tu vení mañana de nuevo, pero.
E 3.63	Pero mándame un mail.
E 3.64	Pero es que le mande a todos los profes, porque mande todos los horarios de los exámenes.
E 3.65	Sí, sí, sí.
E 3.66	Entonces por ultimo mándenme un correo cuales pueden.
E 3.67	Ya, ya.
E 3.68	Pensando en la línea en la cual trabajan ustedes también, y los alumnos que conozcan, que de repente tu no los conocís, entonces quizá con este curso podí matricularte con alguna comisión.
E 3.69	Ya, lo reviso y te escribo.
E 3.70	Ya gracias.
E 3.71	Chao, que estés bien.
E 3.72	Que estén bien, chao.
E 3.73	Eso tienes que borrarlo.
E 3.74	¿Qué fue lo que me preguntaste?
E 3.75	¿Cómo lo aprendiste el recurso?

E 3.76	Ah, bueno, la inquietud, la intuición, me interesaban también distintas tradiciones que en su momento tenía, ¿pa' dónde se van?
E 3.77	A comprar aquí al lado, volvemos al tiro.
E 3.78	Tengo clases. Siempre me interesaron las tradiciones que tuviesen como alguna forma de entender la realidad de manera más amplia. En su inicio a mi me interesaba mucho las tradiciones que utilizaban psicoactivo, propiamente tal, peyote, ayahuasca, hongo y todo eso, pero lo que me interesaba más que la droga en sí, era como que ellos podían comprender la realidad más sutil y compleja que yo intuía, que quería ver, entonces yo también pase por esa fase, después solté esa fase, y encontré el yoga, después me di cuenta que uno también podía lograrlo a través de distintos tipos de respiraciones, después, y ahí empecé a indagar con distintas tradiciones, el butoh fue una gran revelación para mí a los veinticinco años, hace ya veinte años atrás, porque ahí sentí que lograba visualizar y al mismo tiempo moverme y estar en un estado particular que no era el ordinario, y de ahí empecé entonces a investigar y a crear también propios ejercicios o a tomar algunas tradiciones que tengan esos metodologías, y poder de alguna manera entender los principios, y así fui armando como un corpus de conocimiento experiencial al tema. Tenemos que llegar ya como a la

	última pregunta, me tengo que ir a la clase.
E 3.79	Sí, esta es la última.
E 3.80	Vamos.
E 3.81	¿Qué montajes has realizado en donde se pueda apreciar la utilización de este recurso?
E 3.82	Sólo uno a mis comienzos, que era bien orientado hacia el butoh, pero era con bailarines escandinavos, cuando yo vivía en Dinamarca y ahí de alguna manera yo sí exigía y pedía que el interprete estuviese claramente en un estado perceptual modificado, no enfocara nunca su mirada, no tragara, estuviera con mucha baba y que su rostro estuviese totalmente sin rostro, por decirlo, o sin rostro humano, sin ponerse una máscara, sino como totalmente deformado y eso hacía que su estado perceptual estuviese muy modificado, como cuando uno va a ver un espectáculo de butoh. Después de eso, nunca más en ese nivel, pero sí dentro de las prácticas que tengo con la gente con la que trabajo y de ahí aparecen como temáticas, un mundo onírico bien rico.
E 3.83	Hola ¿qué tal?
E 3.84	Un mundo onírico bien como rico.
E 3.85	Hola.
E 3.86	Hola, ¿cómo estai?

E 3.87	Bien.
E 3.88	Qué bueno.
E 3.89	Hola.
E 3.90	Hola.
E 3.91	Entonces aparece desde ahí, como desde el tipo de un espectáculo que yo realizo, sí considero que abren un mundo como bien onírico, abren un tipo como de espacios en el que ve que son como el inconsciente, pero los actores hacen su trabajo no necesariamente como desde ese estado, porque tienen que ser también muy precisos, a veces en ese estado no puedes ser tan precisos, porque son otras las, también trabajo mucho tomadas físicas, lanzarse de un punto a otro, pa' eso hay que estar también en un estado acrecentado de consciencia, pero con respecto a ser preciso, exacto, el momento, el momentún de agarrar una fuerza que viene, girar con ella, entonces son distintos degrades en el espectro de los matices de la percepción. Amén.

- Cuadro de análisis de resultados

Temas	Categorías	Citas
Definición de concepto	Una consciencia sometida a una presión o a un estímulo	E 1.4 “Una consciencia sometida a una presión o a un estímulo lo suficientemente potente como para colocarla en otro lugar, para hacerla sentir en otro lugar estando, a la vez, consciente de lo que está pasando realmente en escena, digamos, sería eso, como un presionar a través de diferentes técnicas que hay, de repente lo corporal, el cansancio, por ejemplo. Sobre exigir un cuerpo, cosa que pase ciertos

		niveles físicos, y al pasarlos entonces, la conciencia por supuesto queda en otro lugar, completamente alterada, consciente, pero alterada, es como eso.” E 1.32 “Siempre dependerá. Dependerá de lo que se busque. De lo que se busque como resultado escénico, claro. Si yo requiero que el actor vaya a cierta profundidad, sí, efectivamente tengo que lograr a través de un método, a través de alguna manera, estimular

		lo que yo quiero que aparezca. Y si así nomás no sale, entonces tengo que someter al actor a una situación que lo obligue a modificar su psiquis en ese minuto.”
	Doble estado de consciencia	E 2.3 “creo que hay un doble estado de consciencia, porque el actor si pierde su consciencia del escenario, de sí mismo, ya no es actor, ya no está actuando, porque tu como actor no te puedes ir en la catarsis, tú tienes que ser consciente, primero, de que estás en

		una obra, de que estás en un espectáculo, y que hay reglas que tienes que mantener, segundo, las reglas propias de la obra, o sea, si tienes que caminar a la diagonal, si tenis que hacer esto, una acción, o decir un texto, todo eso, si tu pierdes tu consciencia, ya no vas a respetar esas situaciones, y esas situaciones deben ser respetadas, pero lo que explicaba hoy día, yo creo que el actor tiene dos estados de consciencia cuando está en el escenario, porque

		estamos hablando del escenario, ¿no?, uno consciente de lo que está haciendo, pero otro es que está tomando o apropiándose de, o de otro ser, llámese personaje, o de un animal, o de lo que le ha tocado representar, si no entra en ese juego, creo que no puede actuar tampoco, por ahí." E 2.7 "Sí, lo considero absolutamente necesario, si no es una externa, maqueteada o de caricatura, y la única manera de llegar a una

		verdad es que tu alteres tu consciencia, tu alteras la tuya propia para entrar en la de otro, en ese personajes, ese ser, el árbol, o (…), quien sea que va a representar, pero si considero que es muy importante que, que el actor pueda soltar su mente, para poder jugar, un juego.”
	Consciencia acrecentada	E 3.2 “Bueno, hay un montón de dimensiones y matices cuando uno habla de estados alterados de consciencia, porque también podría hablar de atención plena,

		consciencia acrecentada, hay como algunos matices, en general a lo que se refiere los estados alterados, quizá la palabra alterada suena un poquito más fuerte cuando uno habla, pero finalmente todas se refieren a un estado que va, que es mas amplificado que el estado normal de vigilia, el estado perceptual de vigilia es tu modo estandarizado de estar despierto con tu atención en un estadio ordinario, cuando decimos ordinario es como del cotidiano, en

		donde tu estado perceptual esta básicamente en modo sobrevivencia, o sea, no presto atención al respirar porque el respirar lo cubre el sistema nervioso central, no presto mayor atención a menos que salga un bocinazo que me altere y que yo vea que se viene un auto contra mí, o que alguien me mande un grito, entonces yo recién ahí reacciono, pero los estados alterados de consciencia son estados que son, podríamos decir, amplificados y la forma

		de acceso a ese estado amplificado básicamente es como con un giro perceptual, tú tienes que hacer un giro, un cambio de la percepción ordinaria a pasar a un estadio de percepción extra-ordinaria. Yo diría que ese es mas menos una definición simple para entenderlo, y eso puede ser algo tan simple como prestar atención a tu respiración, ya estas de alguna manera, en un estadio mas acrecentado que el ordinario, por lo tanto ya estás en un estado alterado de tu

		consciencia.” E 3.4 “Me parece fundamental que cualquier humano debe conocer, porque es nuestro legado de consciencia, el legado humano que tenemos como seres humanos es reconocer la mayor cantidad de dimensiones que en realidad la consciencia y la mente posee, quedarnos en el modo más simple de la percepción que es la percepción mas básica del día a día, en realidad son muchos los errores que cometemos con la

		percepción del día a día, confundimos los pensamientos con la única verdad, creemos que la materia es lo único que existe y en realidad nos saltamos por alto una serie de percepciones mucho más sutiles que nos despliega mucho mas entendimiento y profundidad sobre de que se trata la realidad, de que se trata lo vivo y la vida, entonces, sin lugar a duda, que el actor en su rol de conocedor experiencia de lo humano, tiene que conocer esos estadios,

		son estadios que además son como actores, nuestro legado, en el sentido de que los primeros actores más antiguos son los chamanes de los linajes mas ancestrales que de alguna manera, todos tienen que acceder a un estado acrecentado, para de alguna manera captar la fuerza, las interacciones de las fuerzas no visibles por nuestro estadio perceptual ordinario, para entender el fenómeno de una enfermedad en una persona, los problemas

		que pueden estar atañendo energéticamente incluso a un pueblo, los lugares con las distintas cargas que pueden poseer, el entendimiento de tu propia vida, entonces es totalmente necesario para la humanidad y es un deber para el trabajo del actor acceder a ellos.”
Técnicas de la enseñanza	Respiraciones	E 3.25 “Están las respiraciones catárticas, las respiraciones concentradas, el zen, todas esas.” E 3.21 “el pranayama el trabajo con la

		respiración.”
	Repeticiones y giros	E 3.25 “están las repeticiones de movimiento, están los giros intensos”
		E 1.167 “Un ejercicio que me hicieron una vez en actuación, que fue eso, no era el training propiamente tal, una secuencia de movimiento, que nos hicieron hacer en curso, todo el curso, todos al mismo tiempo, dos pasos adelante, dos pasos atrás, tirarse al suelo de guata, pararse, dos pasos adelante, dos

		pasos atrás, tirarse al suelo, pararse, una hora, una hora veinte, solo eso, y a los veinte minutos la mayoría cantaba, lloraba, había ya un sobre pase de la racionalidad en un punto, y si no que ya habían cosas, explotaban solas y salían, y salían no más, y salían, era como abrir una llave y salían, no había control, pero sí, había una secuencia que te tenía sometido, entonces ya no podíai salir de la secuencia en términos físicos, eran tu cuerpo tenía asumido que ese era el momento así, y

		ya, y después ya no había una conexión con el cuerpo en ese sentido, tu cabeza estaba en otro lugar, cachai.”
	Visualización	E 2.27 “ahí yo entro con la imagen, ya, lo que hicimos hoy día, yo vi que había un avance y dije, puedo entonces, al ejercicio, ponerle una imagen, y el estudiante se va a dar cuenta de que el ejercicio con una imagen lo lleva a realizar las mismas cosa que se hicieron en el entrenamiento, pero con otra cualidad de energía,

		donde la va a manejar el, ya no dado por el entrenamiento sino que por tu tiempo interno, por tu emoción interna, que está asociada a la imagen que yo te doy.” E 2.29 “pero también la imagen puedes trabajar con tus antepasados, con la imagen de tu abuela, de tu mama, puedes trabajar con infinitas imágenes, el punto es que es lo que quieres hacer, si vas a construir un montaje, entonces qué imágenes vas a tomar, pero si no hay imagen, no

		hay butoh, si no hay conflicto corporal tampoco hay butoh, esas son dos premisas importantes.”
	Entrenamiento psico-físico	E 2.47 “Primero en entender que la base es soltar el cuerpo, cuando sueltas el cuerpo puedes entender que hay una disociación o desarticulación, esas son las bases del butoh, la desarticulación, disociación, cuerpo suelto, relajado, y lograr eso no es tan fácil, porque la gente cree que tiene que saltar de una

		manera rígida y tu le vas explicando suelta acá, suelta los brazos, entonces después sueltan solo las manos y tu vas viendo ahí, ¿no?, donde están los nudos corporales, que puedo tener yo, que todos tenemos, pero yo parto mis clases con un rebote, un rebote, un rebote, un rebote, un rebote, hasta que el cuerpo entiende que rebotar es algo natural orgánico sin tensiones, sin rigidez.” E 1.117 “El training es someter a los alumnos a

		una exigencia corporal que implica una modificación de los movimientos y de las posturas normales que tienen en el día a día, y al hacer eso, uno necesariamente modifica lo que están pensando en ese minuto, porque los obliga a sentir cosas que no han sentido y a mantener cosas que no han logrado mantener más de cinco minutos, entonces empiezan a entrar en otra frecuencia, el cansancio corporal, la respiración, el sudor, que se crea o no. El sudor en

		algún punto también hace cosquillas en partes donde uno quisiera rascarse y no po', entonces hay que también, lograr ese tipo de cosas y poder pasarlas. El training básicamente, el desarmar, los movimientos también, el mostrar las piezas como se engranan, porque entonces puedo cambiarlas de lugar también, mantener la base, mantener la estructura, pero puedo jugar alrededor, eso. A pesar de tener una

		estructura rígida en algunos puntos del training, permite eso, pa' después romperlo, desamarlo, mezclarlo también.” E 3.27 “el entrenamiento es psicofísico, tú tienes que preparar físico y mentalmente, para de pronto cuando quieres estar en estadios más alterados que el giro, por ejemplo, tení que tener un cuerpo y una mente que lo logre sostener, o respiraciones sostenidas durante largo tiempo, alguien que nunca ha

		hecho nada, pedirle eso no está preparado, y también la cantidad de información que va a recibir, tampoco está preparado, es un camino que se construye, no es así, a pesar que es algo que está ahí, siempre ha estado, la realidad es en sí, multi-dimensional.”
Sentido del trance en la enseñanza de la interpretación	Herramienta poco utilizada	E 3.47 “podríamos llamarlo actor que utiliza estos tipos de elementos propiamente tal es, o el chaman o el danzante butoh, o el danzante, por ejemplo, de la virgen del Carmen, que también en

		su danza ritual en algún minuto pasa a estar en un estado de fusión empática con la divinidad, por decirlo de algún modo, entonces yo creo que es importante que este dentro de la curricula experiencial de un intérprete. El problema es que muchas veces, las universidades o las organizaciones más formales a veces no cuentan propiamente tal con la atmosfera propicia como para gatillar ese fenómeno. Ese fenómeno sucede mejor cuando a veces tú estás en un

		espacio más intimo, o a veces te retiraste y fuiste un poco a la naturaleza que siempre acoge muy bien este tipo de experiencias o en una sala que realmente sientas que no está, que cualquier persona va a entrar, o en un ratito mas ya hay que irse, entonces si alguien que necesita más tiempo para salir de un estado que quedó un poco susceptible, esa persona va a tener el tiempo pa' bajar.” E 3.33 “creo que el teatro es la única carrera que te

		proporciona entrenamiento para que conozcas tu cuerpo, entrenamiento para que conozcas las emociones, entrenamiento para que conozcas la vibración de la voz, entrenamiento para que conozcas un montón del drama humano.”
	Herramienta transversal	E 3.47 “cualquier método, sistema, va a tener o va a estar involucrado algún tipo de sistema perceptual dentro de él, aunque tú no te hayas dado cuenta, cuando tu pides presten

		atención al espacio, tu percepción se va a amplificar en ese lado, presten atención a sus sentimientos o a la emoción, tu percepción se va a amplificar hacia esa zona, de alguna manera, no hay un método propiamente tal, todo método tiene de alguna manera, alguna escala de perceptual implícita, eso es importante entenderlo, ahora, cuando uno hace cierto hincapié a algún tipo de sistema en donde tu trabajes con una escala perceptual

		acrecentada o alterada, recuérdate que el ámbito de lo alterado es bien amplio, basta con que tú te concentres con la respiración y tu estado de percepción ya esta alterado, está más concentrado, entonces a veces uno cree que como estado alterado de consciencia es solamente como un estadio expansivo en donde el yo se diluye y es trascendente y es como si nos hubiéramos tomado un psicoactivo y estuviéramos, digamos, fundiéndonos en el

		cosmos y no es necesariamente así, ahora si tu pregunta se refiere a un estado alterado realmente modificado, en donde un poco, ¿qué es lo que es un estado altamente modificado?, en donde la esencia o la sensación del yo se expande, de alguna manera la sensación de yo, mi nombre Elías, mi historia de pronto eso se diluye un poco y me transformo en un percepción más transpersonal, transpersonal quiere decir que va mas allá de la

		persona, donde ya puedo percibir de pronto otro tipo de información, recibo algún tipo de recuerdo, aromas, entendimiento, me fundo con una energía animal, en donde allá hay muchas fuerzas con las que uno, frecuencias que uno se puede topar, obviamente eso marca una diferencia frente a otros sistemas perceptuales que puedan ser solamente una actuación basada en la percepción de la emoción, desde lo emocional, es un

		complemento, una vez más insisto en esta idea de que es un espectro más amplio de entender el fenómeno de lo humano, que nosotros tenemos esta capacidad, pero pocas veces lo usamos.” E 3.8 “te va a dar un espectro más amplio, es como quien mira con, tu puedes ver la realidad, yo te pongo unas gafas oscuras, tu vas a ver todo medio oscuro, yo te puedo poner unas gafas que de alguna manera de pronto tu vas a ver todo

		clarito, prístino, claro, brillante, brilloso, de alguna manera cuando uno empieza a entrar a distintos estadios de consciencia y vuelves al estadio normal, vuelves enriquecido, empiezas a ver más clarito, con tus gafas están mas limpias, perceptuales, si eso te soluciona, puede ser que sí, hay gente que de pronto no, es también es relativo, yo diría que todo lo humano es un poco más complejo de lo que uno cree, pero si es primero aprender a ver con mas ojos que

		solamente los ordinarios.” E 2.93 “manejo de centro, control del cuerpo, precisión del movimiento, manejo de la energía, desarrollo de la presencia, el butoh te sirve para todo eso, definición del movimiento también.”
	Entender lo humano	E 3.33 “los teatreros, del estudio del teatro, porque yo valoro el teatro, no valoro mucho el arte de la representación como del espectáculo, como estudiar teatro para hacer espectáculos, y ojala que

		mi espectáculo quede en el GAM, ojala que me gane el Fondart, si tu vives solo para eso, vas a sufrir todo el rato, porque quizás no quedes en el GAM, quizás no te ganes el Fondart, y tu vas a estar putiando a todo el mundo, pero si tu entiendes que tu camino es un camino más profundo, que es como un estilo de vida, y por eso tu sostienes tu practica, y tu eres un actor para entender lo humano, creo que el teatro es la única carrera que te proporciona

		entrenamiento para que conozcas tu cuerpo, entrenamiento para que conozcas las emociones, entrenamiento para que conozcas la vibración de la voz, entrenamiento para que conozcas un montón del drama humano. La segunda carrera que más se le acerca un poquitito es la psicología, la psicología también tiene un entrenamiento para entender las emociones, la psicología trans-personal es aquella que también incluye el cuerpo, en como el

		cuerpo se va modificando o no, según tus estados emocionales y tiene ciertos entrenamientos, también les interesa la meditación, pero todo mucho menos experiencial, un poquito menos, y mucho mas teórico porque quieren entender la mente, como si la mente no fuese el cuerpo también, y después de esas dos carreras ya viene todo el universo alternativo, terapias, terapeutas, que también tienen sus prácticas, artistas marciales, mas místico,

		menos místicos, pero el actor en particular es el que más preparado está en su oficio, ahora yo creo que todos merecen tener este entendimiento de la realidad, yo he ejercido este tipo de trabajos de consciencia alterada por ejemplo, con astrofísicos, doctorados en física, porque quieren entender de un modo experiencial la creación y formación de galaxias y planetas y que no todo sea solamente una formula abstracta de comprensión intelectiva, y se han dado cuenta que

		la mayoría de los científicos que empiezan a intuir cómo funciona el universo, es a través de una intuición, más que un entendimiento racional bla bla bla, es como un Eureka, y se han dado cuenta que a través de la practica corporal y estadios acrecentados, han empezado a afinar esa posibilidad intuitiva de imaginar y entrelazarlo con el entendimiento intelectual de la comprensión de la formación de galaxias, y ahí se dispara, entonces yo lo siento que es la

		formación del futuro, en el sentido no solamente eso, pero vas a estudiar astrofísica, o medicina, lo que sea, pero vas a tener algunos módulos también para esto, para entender el fenómeno de la realidad desde esta otra perspectiva, porque también es parte de la experiencia humana y planetaria, esa es mi visión, está sucediendo de a poco, pero está empezando a suceder.”
	Proyección del trance en un futuro	E 1.121 “Es que va creciendo siempre, nosotros hemos sumado

		algunos ejercicios, por ejemplo, hay training sacados de otros training, de otras partes y algunas investigaciones también, que hemos hecho de movimiento, entonces es eso, siempre se va sumando, es importante mantener la estructura, porque está limpia, está bastante pura, entonces, la exigencia que le hace al alumno es súper fuerte por sí sola. Podría no tener nada más y lo que ya hay es súper potente, pero si a eso le sumas cinco o seis ejercicios que haya que empezar a

		mezclar cosas, funciona mucho mejor, cuando ya entendiste la primera parte, después ya. Si no, un desastre." E 3.27 "yo lo veo como primer plano, me parece muy importante, muy importante, y de hecho como todos los trabajos de retiro que nosotros hacemos en Olmué, tienen esa, como base, por el trabajo que guio también en Bolivia, en el lago titi-caca también hago un trabajo ahí, todos los años llevo gente, y los llevo

		básicamente a eso, a que eso suceda, y que a partir de ahí, acceder de nuevo a tu practica teatral y ver como se enriquece, pero lo pongo en primer plano, y también en todo caso, el entrenamiento es psicofísico, tú tienes que preparar físico y mentalmente, para de pronto cuando quieres estar en estadios más alterados que el giro, por ejemplo, tení que tener un cuerpo y una mente que lo logre sostener, o respiraciones sostenidas durante largo tiempo, alguien que nunca ha

		hecho nada, pedirle eso no está preparado, y también la cantidad de información que va a recibir, tampoco está preparado, es un camino que se construye, no es así, a pesar que es algo que está ahí, siempre ha estado, la realidad es en sí, multi-dimensional.”
Efectos en los estudiantes	Características visibles	E 2.17 “El manejo de su cuerpo, el estado interno, hay algo que cambia en ellos, aprenden a moverse de otra manera, el butoh te permite un movimiento propio, no estar regido por la técnica

		de la danza contemporánea, en que yo debo dar el giro de esa manera o el pie, el butoh es más libre y ese primer cambio que veo, que cada uno encuentra su manera particular de moverse y eso no lo veo en otro lenguaje, entonces eso me cautivó. Y el otro cambio que veo es el corte del tiempo, como el estudiante o el intérprete butoh puede cortar el tiempo, y eso es manejar el tiempo lento que es otro mundo también, otra cosa.”

		E 3.12 “Conocimiento de sí mismo, de su inconsciente, de sus pulsaciones, de pronto algo que estaban muy cargados y de pronto atisbaron, lo vieron, los estadios alterados de consciencia por lo general, despliegan y abren, las primeras puertas que abren es del inconsciente, se te viene un recuerdo, se te viene una imagen, se te viene un olor, se te viene una intuición, se te viene algo que habla de ti que esta medio oculto, entonces uno empieza, primero

		que nada a entender-se a sí mismo, yo no en ese plano superfluo de la mente lógica explicativa que se trata de contar cuentos, ah sí, yo hice esto porque en el fondo yo bla bla bla y de pronto viene como una imagen, una realización, un entendimiento mas allá de la palabra, entonces lo que yo veo es una gran liberación, un estadio muy concentrado, pero ya no es una concentración como quien solamente mira un punto, sino es una concentración en el plano como si el plano

		emocional, espiritual, mental, corporal se alinearan y ahí algo sucede, que finalmente te habla de enriquecerte a ti, sientes como haber tenido una experiencia significativa.”
	Evidencia de logro	3.17 “Sabe desde adentro, desde el cinismo si efectivamente logro conectar con aquella realidad que está ahí o no, en qué grado o en que menor grado, eso igual finalmente, la última palabra queda en la experiencia personal, subjetiva de cada uno,

		finalmente, pero uno desde afuera puede decir un poco, eso es sobre estadios alterados de consciencia que no han sido inducidos por psicoactivos, que es muy distinto cuando hay alguien que se toma algo, ahí aunque tu luches por no entrar, si te tomaste una dosis de ayahuasca o san Pedro, un acido, un LSD, un algo, aunque tu luches por no entrar, vas a entrar, pero es distinto cuando uno intenta entrar, acceder a ellos por sí mismo, es mas difícil, hay que ser más

		persistente, hay que liberar mas ataduras, hay que estar ahí, no es como ya ahora quiero otro estadio, no, tengo que hiperventilar, tengo que girar, tengo que hacer.” E 1.91 “Por el no, pero tu pensamiento no prima en lo que estás haciendo, esa es la diferencia, entonces logras, de alguna forma, hacer un switch y dejar esto en stand by, mientras haces esto conscientemente, haces esto, y a cada rato tienes que revisarte si estás haciendo eso, a la

		vez que puedes sumar un nuevo elemento, por ejemplo. Entonces todo ese proceso, que por cierto es eso, te vas dando cuenta que va pasando y estoy empezando a juntar cosas y a reconocer, entonces después, cuando lo vuelvo a hacer, ya tengo dos o tres elementos nuevos que puedo manejar, sin mayor esfuerzo, ¿Cachai?” E 3.51 “Sí, claramente, claramente sí, veo eso sí una clara diferencia a cuando he utilizado este

		recurso a alumnos de pregrado todavía dentro, insertos de una malla curricular formal de teatro o de artes escénicas a las personas que llegan por ejemplo, ya hicieron su pre-grado, salieron, se dieron cuenta que les faltaba mucho por conocer y nos hemos juntado ya en instancias de motivación propia, donde ellos han ido por ejemplo, o a los retiros que hacemos en Olmué o a los trabajos que realizo en Bolivia, ya ese es otro el encuentro, es otro el deseo, es otra la

		apertura, y ahí el click del entendimiento es mucho mayor, y ahí si genera un cambio modificador grande. Lo que pasa es que en el pregrado genera un cambio modificador, genera una apertura, pero se cierra rápidamente por estar atiborrado de tener que cumplir con una serie de exámenes, de notas, son maquinas de hacer exámenes, entonces obviamente no hay esta realización muy bella, muy sensible, se ve tapada rápidamente porque igual hay que

		funcionar, y mañana igual tengo que presentarle a un profesor no se qué cosa, igual me tuve que leer no sé cuantas, igual tuve que hacer la prueba, igual tuve que dejar sacar el ramo de inglés por qué me pidieron que también tenía que tener, o sea, ya no hay esa espaciosidad de la cual yo hablo mucho para poder sostener ese entendimiento, pero cuando ya saliste de todo eso y vuelves a revisar tu oficio, y ya escoges ya quiero trabajar con esa persona o quiero con este

		entendimiento, ahí todo se te despliega muy distinto.”
	Fortalezas	E 2.87 “Conexión con la persona, esa es una fortaleza, es un objetivo transversal, te conectas con tu cuerpo y contigo mismo, con tu emoción, esa es una gran fortaleza, eso yo creo que rescato en general.”
		E 1.163 “te desarrolla justamente la capacidad de aprender desde otro lugar, bajo otra óptica, en el fondo es, si puedo aprender esto, en ese

		nivel de cansancio, sin ese nivel de cansancio debería aprender el doble o el triple, por ejemplo, o sea, hay cosas que me quedan, porque estoy acá, si estoy acá, estoy más consciente, ya, ya pasé por esta, me entendí, tu hai pasado ejercicios así, por ejemplo, donde efectivamente a nivel corporal decí, basta, no más, no puedo, porque no puedo, no, se que físicamente no puedo, pero a pesar de no poder, puedes.”

	Debilidades	E 2.91 “No le veo debilidades fíjate, solo que alguien va a enganchar a que le pusiera muy triste, no le veo debilidades.” E 1.178 “No le veo debilidades.”
	Minoría de edad	E 2.79 “yo creo que a partir de los quince, porque hay otro estado mental ya, y sobre todo porque a los quince empieza el cuestionamiento interno, ¿no? en la adolescencia.” E 3.35 “Imagínate un

		cable de electricidad muy finito, y yo quiero que pasen mil volteos por ese cable, qué le va a pasar al cable, se va a quemar, yo a un cable de electricidad muy fino tengo que pasarle cinco amperes. A un niño yo puedo por ejemplo que pasen los cinco amperes pidiéndole que se concentre en su respiración, que trate de sostener una imagen en su mente un minuto, que intente caminar de un punto a otro, sosteniendo un vaso de agua sin que lo chorree, ahí yo voy a

		estar preparando ese cable, después ese cable va a estar más grueso, ahí van a pasar diez volteos, después le puedo pedir que sostenga una imagen o una respiración por cuarenta y cinco minutos, hay que educarlo, entonces depende de cuanta corriente, cuanta información, o que estadios quieres que tu pase a través de este canal persona, yo no puedo esperar que a un niño que está todavía recién empezando a entenderse a sí mismo, y

		su propiasepcion en el espacio, pedirle que tenga una experiencia mística, reveladora, cuántica, es mucho, hay niños que ya vienen con eso, atención, no digo que no, pero si queremos formarlos, hay que pedirle primero que nada, aprender a trabajar con la concentración, la concentración también es un estado alterado de conciencia, porque es la focalización en un punto, en una cosa, en la respiración, mirar una llamita de la vela, mirar un dibujo, concentrarse

		en una sola cosa, la atención es multifocal es mucho más amplio, entonces en los colegios, sobre todo en los colegios públicos, se reta a los niños que le dicen: ya po' Juanito, concéntrese, concéntrese. Lamentablemente no hay casi ninguna escuela pública que de clases de concentración, pero lo pedimos, o concéntrese en la comida, concéntrese en eso, yo mismo, a mi me educaron así mi mamá, pero Elías concéntrate, y después

		dije, puta, a mí nunca me enseñaron a concentrarme, tuve que aprender solo, tuve que irme al Himalaya, no sé que tuve que hacer para empezar a entender, entonces se construye.”
	Limitaciones o impedimentos	E 3.31 “o sea primero que nada, tu sistema de creencias. A mí me enseñaron que esta es la única realidad, que otros estadios de consciencia son satánicos, hacen mal, son esquizofrénicos, están prohibidos, no le hace bien, no son para católicos, o sea, desde

		donde sea, ahora en general, el actor es un animal experiencial, el actor/la actriz quieren vivir cosas entonces está más abierto, su sistema de creencia es más amplio.” E 1.145 “a veces lo reconoces en, claro, en un tope que tiene que ver con lo que está pasando acá y a veces son cosas que la gente trae y ya, ahí no te podí meter no más po', sólo que aparece, como que ah, pero no po', por ahí no, pucha, lo siento tanto pero no es

		terapia.”
Profesor	Motivación	E 3.49 “Quizás mi motivación es compartir una realización, un entendimiento personal, que a la vez es transpersonal, que no solo lo he tenido yo, sino que lo han tenido muchas personas, muchas tradiciones, muchos linajes, que de alguna manera, empezar a comprender y saborear el verdadero sabor de la realidad con erre mayúscula, no con la erre minúscula, como del día a día, como que uno cree

		que está en una cosita muy apretada, muy chiquitita, muy material y empezar a abrirse a lo que es realmente ser humano, ha sido como ese deseo de que el actor, la actriz, el danzante es la persona que debe conocer y danzar o actuar, actuar para mi es también llevar la acción de cambio, el actor que viene del action, actor, el accionare, es el que lleva esa acción consigo, y esa acción debe generar una trasformación, y ese actor debe conocer los distintos

		estados y dimensiones de la realidad, porque esta todo en este, estamos con todos esos software dentro de nosotros, somos también eso y muchas veces no lo vemos, entonces ha sido como el deseo de compartir ese espectro y ese aspecto.” E 2.107 “Mis motivaciones personales, que yo hago un lenguaje que aquí no se conoce mucho, entonces me interesa formar audiencia, me interesa formar interpretes, me interesa

		formar publico que es audiencia, mis motivaciones son esas, es un lenguaje tan extraño, a la vez que tan libre, que permite que cualquiera que entre en esa frecuencia puede hacerlo, ¿no? sin tener el cuerpo de bailarín, sino que entra en un movimiento propio, personal, mi motivación es esa, que se difunda, que se entienda, que se abra la mente, yo creo que el butoh abre la mente, es distinto ver una obra de teatro clásico que ver butoh y tú no sabes lo

	Trayectoria	que estás viendo y tu mente queda en otro estado como público, eso es fundamental también, te permite abrir cabeza, a mí, yo creo que la motivación, yo creo que realmente es esa, abrir cabeza." E 3.76 "la inquietud, la intuición, me interesaban también distintas tradiciones que en su momento tenía." E 3.78 "Siempre me interesaron las tradiciones que tuviesen como alguna forma de entender la realidad de

		manera más amplia. En su inicio a mi me interesaba mucho las tradiciones que utilizaban psicoactivo, propiamente tal, peyote, ayahuasca, hongo y todo eso, pero lo que me interesaba más que la droga en sí, era como que ellos podían comprender la realidad más sutil y compleja que yo intuía, que quería ver, entonces yo también pase por esa fase, después solté esa fase, y encontré el yoga, después me di cuenta que uno también podía lograrlo a través de

		distintos tipos de respiraciones, después, y ahí empecé a indagar con distintas tradiciones, el butoh fue una gran revelación para mí a los veinticinco años, hace ya veinte años atrás, porque ahí sentí que lograba visualizar y al mismo tiempo moverme y estar en un estado particular que no era el ordinario, y de ahí empecé entonces a investigar y a crear también propios ejercicios o a tomar algunas tradiciones que tengan esos metodologías, y poder de alguna manera

		entender los principios, y así fui armando como un corpus de conocimiento experiencial al tema.”
	Uso del trance en montajes	E 3.82 “Sólo uno a mis comienzos, que era bien orientado hacia el butoh, pero era con bailarines escandinavos, cuando yo vivía en Dinamarca y ahí de alguna manera yo sí exigía y pedía que el interprete estuviese claramente en un estado perceptual modificado, no enfocara nunca su mirada, no tragara, estuviera con mucha baba y que su rostro

		estuviese totalmente sin rostro, por decirlo, o sin rostro humano, sin ponerse una máscara, sino como totalmente deformado y eso hacía que su estado perceptual estuviese muy modificado, como cuando uno va a ver un espectáculo de butoh. Después de eso, nunca más en ese nivel, pero sí dentro de las prácticas que tengo con la gente con la que trabajo y de ahí aparecen como temáticas, un mundo onírico bien rico." E 2.129 "Cuerpo

		Quebrado, Los Fragmentos de tu Memoria, Chivalbá y Golpe.” E 1.229 “Ahí está todo, todo y más, porque los fragmentos tiene varias partes donde la música no te ayuda en términos de tener un pie para hacer algo, hay tramos largos donde es un tema de tiempos y distancias, entonces la medida es diferente y eso sólo funciona si el cuerpo está en otro lugar, si no, te estai colgando de la música, cachai, como y si

		no está la música, fregaste, no podí continuar la escena.”
Referentes	La droga	E 3.21 “Mis primeros referentes teóricos y experienciales han sido, los primeros referentes, o sea, como las primeras experiencias acrecentadas de consciencia fue directamente con la droga, marihuana en el colegio, pero de alguna manera siempre tuve el interés y no quise como fumar por puro como fumar entonces, con otros amigos que nos

		interesaba, estábamos como en tercero, segundo medio, como, nos dábamos cuenta que habían otras tradiciones antiguas que habían usado un montón de alucinógenos, o de algunas, más que alucinógenos como sustancias psicoactivas para comprender algunas cosas, entonces de ahí partió, pero después dije bueno si, deben haber también otras formas.”
	Asia	E 3.21 “ya saliendo del colegio fui a viajar, y me metí con la tradición del

		yoga y el budismo, y el budismo tibetano, el tao, y ahí me di cuenta que todas las tradiciones, cualquier tradiciones no solamente el budismo, el tao, sino el cristianismo también, o cualquier camino psico-espiritual, lo primero que va a tener son prácticas de alterarte la conciencia precisamente para hacerte conocer la otra realidad, una realidad que es mas adaptativa, es más amplia, es un vehículo mayor, no un vehículo chiquitito del yo, sino de un yo más

		expansivo, mas divinizado, entonces el yoga me entrego muchas herramientas, sobre todo el trabajo del pranayama y la meditación, el pranayama el trabajo con la respiración, los trabajos de meditación y visualización, y después han habido, ya después con el tiempo he trabajado con místicos de todas partes del planeta y con un montón de esculturas y tradiciones de todo el mundo y todas están más menos en lo mismo, todas tienen una u otra forma de entrar a

		esa zona, ya sea de una forma muy intensa, como por ejemplo los giros, esa es una de las formas más intensas, estamos hablando del no uso de psicoactivos, de cosas externas que tu tomas, estamos hablando desde sí mismos, pero han sido varias las tradiciones del mundo que lo tienen y a las cuales yo he ido como accediendo y estudiándolas, después ya como académico pensé mas a meterme más seriamente y también con mi propio camino espiritual,

		humano.” E 2.33 “ahora lo que yo hice en mi investigación personal, es que yo me fui a Indonesia a estudiar danza balinesa, porque a mí me interesaba Asia, entonces yo entendía que en Asia había algo que yo podía rescatar, pero lo que yo te dije es lo propio del butoh, lo toma.”
	Butoh	E 3.23 “O sea, yo creo que una de las formas cercanas al teatro más directo que trabaja, digamos, con esto es

		butoh, comparto, yo también estuve muy influenciado por el butoh durante muchos años, al principio de los años noventa, muy fuerte trabajando también con japoneses en Europa, viví en Asia, creo que hay un antes y el después, creo que el butoh es desde la perspectiva de las artes escénicas, es como lo que más tiene practicas de acceso a estadios acrecentados de consciencia, también con sus trabajos de imaginería muy poderosa, el traspaso de barreras

		de dolor corporal, hay un montón de zonas que tiene el butoh, que yo creo que es muy enriquecedor dentro de la malla curricular de cualquier alumno tener. Es muy distinto ahora si tu quieres hacer espectáculos butoh, ahí en términos de su estética yo me hecho un poco hacia atrás, hay veces que me gusta, hay veces que no engancho, pero si como, creo que actores y bailarines deberían, sin lugar a duda, acceder a ese universo orgánico,

		natural, vivo, que está en el butoh, creo que es el que más tiene, pensando en el trabajo del actor.” E 2.31 “los propios del butoh, Tatsumi Hijikata, Katsura Kan, un teórico importante, no hay mucha teoría del butoh, entonces lo abordas de la tangente.”
	Autores y docentes	E 1.103 “Amílcar (…), ¿Qué fue lo que nos presentó Amílcar? Meyerhold, biomecánica, un trabajo de biomecánica. También, pieza por pieza, el

		desarme del movimiento. Es que además tuvimos una mezcla muy interesante, tuvimos movimiento, actuación y eutonía. Eutonía, el ramo que se encarga de, de que aprendas a controlar tu tono muscular, para las cosas de la vida, para lo que necesitas hacer en la vida, entonces trabaja desde la estructura, trabaja desde el hueso, te enseña primero tu estructura y desde ahí entonces, el resto del equipo, por decirlo así, los músculos, como van, como hacen, sí, por

		ejemplo te acuestas en el piso, qué partes del cuerpo están tocando el suelo y cuáles no, porque no todo el cuerpo toca. Son pequeñas consciencias corporales que están asumidas como que así son, pero ahí aparecen, claro, eso, más la mezcla de movimiento, fue un trabajo muy completo." E 2.31 "los tres principales son los que te dije, Meyerhold por la mecánica del cuerpo, Artaud por la liberación y te dije Grotowski por el

		conflicto corporal, el interprete en un permanente conflicto corporal.”