

Repensar la práctica escénica como investigación en las artes escénicas

Sol Garre. Universidad de Exeter (Reino Unido) y Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD, España)

Recibido 05/02/2026 • Aceptado 30/04/2026

Resumen

Este artículo contempla la práctica escénica como forma legítima y productiva de generación de conocimiento, enmarcándola dentro de un modelo de práctica-como-investigación. Plantea una indagación epistemológica sobre el conocimiento profesional de los actores como un conocimiento encarnado, situado y experiencial a partir de la integración crítica y práctica de dos distintos acercamientos a la actuación: Michael Chejov y Phillip Zarrilli. Para ello, reconsidera las técnicas del «imaginario» del primero y el entrenamiento «cuerpomente» del último como herramientas metodológicas que articulan procesos de autoconocimiento y producción de saber en la formación y práctica de la interpretación actoral, indagando más allá de los resultados artísticos o la mejora técnica que caracterizan un acercamiento positivista a la misma. Se trata de ampliar la visión de la interpretación, suscitar nuevos modelos de actuación y ampliar los paradigmas de práctica teatral. Así se facilita un modelo rizomático de investigación, donde el pensamiento artístico se despliega desde la práctica y en ella misma se articula, cuestionando los marcos establecidos de lo que significa «saber» y «saber interpretar».

Palabras clave: práctica-como-investigación, conocimiento tácito, formación actoral, cuerpomente, imaginación.

Abstract

Rethinking performing practice as research in the performing arts

This article considers performance practice as a legitimate and productive form of knowledge generation, framing it within a model of Practice-as-Research (P-as-R). The article develops an epistemological inquiry into the professional knowledge of actors as embodied, situated, and experiential knowledge, through the critical and practical integration of two different approaches to acting: Michael Chekhov and Phillip Zarrilli. To this end, it reconsiders Chekhov's techniques of the «imaginary» and Zarrilli's training of the «bodymind» as methodological tools that articulate processes of self-knowledge and knowledge production in the education and practice of acting, going beyond the artistic outcomes or technical improvement that typically characterize a positivist approach. The aim is to broaden the vision of acting, to stimulate new performance models, and to expand the paradigms of theatre practice. In this sense, P-as-R enables a rhizomatic model of inquiry, where artistic thought unfolds from practice and is articulated within it, questioning established frameworks of what it means to «know» and to «know how to act».

Keywords: practice as research, tacit knowledge, actor training, bodymind, imagination.

Repensar la práctica escénica como investigación en las artes escénicas

Sol Garre. Universidad de Exeter (Reino Unido) y Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD, España)

Recibido 05/02/2026 • Aceptado 30/04/2026

§ 1. Preludio

En el ámbito de la formación actoral y las artes escénicas, la noción de práctica-como-investigación, *P-as-R* (*Practice-as-Research*, Allegue, Jones, Kershaw y Piccini, 2009) ha cobrado relevancia como una vía legítima y fértil para la producción de conocimiento. En las últimas décadas esta metodología ha servido para interpelar los modos de hacer y cuestionar los marcos epistémicos desde los cuales se conciben el conocimiento, el aprendizaje y la creación artística¹. Esto abre la posibilidad de reflexionar en torno a la dimensión epistémica de la práctica actoral: ¿Qué tipo de conocimiento se produce en y desde la actuación? ¿Cómo se valida? ¿Qué lugar ocupa el saber encarnado del intérprete dentro de este nuevo paradigma de investigación?

247

eikasía
N.º 137
Extra, junio
2026

¹ Bajo el paraguas de «investigación performativa» o «performática», de «práctica-como-investigación», y en cierta medida de «investigación artística», se recogen formas de indagación en la realidad que defienden la importancia de la distancia con formas de investigación en ciencias básicas y aplicadas. Reconocen así su diferencia con formas de «investigación social» o de «investigación-acción», no sólo porque difieren en su concepto de estudio sino también en sus objetivos. Encuentro una analogía útil en el término «investigación traslacional». Esta ha emergido en el campo biomédico como un puente entre la investigación básica en la ciencia y la aplicada en la clínica. De modo similar, «la investigación artística» o «performativa» no pretendería aplicar soluciones cerradas a la práctica o enseñanza del arte dramático (producir o validar nuevas técnicas de interpretación o sistemas operativos de la puesta en escena), sino explorar cómo la práctica misma, a través de su despliegue estético, pedagógico y epistémico, produce conocimiento situado, encarnado y relacional que amplía la capacidad de saber del ser humano y de saber ser humano. Es decir, entender su(s) forma(s) de aprehender la realidad y capacidad de actuar en el mundo que le rodea. Si entendemos lo traslacional en este sentido, este nuevo paradigma de investigación, operaría en una zona intermedia donde el saber emergería de la propia experiencia, de una supuesta subjetividad compartida y de un contexto común, cuyo objetivo final no sería reducir ese conocimiento a una teoría abstracta ni a una aplicación funcional concreta. La práctica se redefiniría como *locus* y modo legítimo de investigación, con capacidad para generar conocimiento crítico y transformador desde el interior mismo del proceso artístico, pedagógico o creativo.

Mi investigación docente y experiencia profesional corroboran que la práctica actoral encierra formas de conocimiento que desbordan los esquemas racionalistas tradicionales; que estos saberes, íntimamente ligados al cuerpo, la percepción y la imaginación, no son fácilmente traducibles a categorías discursivas o evaluables desde metodologías científicas convencionales, y que, inseparable de su contexto, la figura del actor, actriz o *performer* emerge no solo como ejecutante, sino como «sujeto epistémico»², cuya experiencia performativa constituye un modo legítimo de indagación y producción de sentido. Este marco invita a reconsiderar el cuerpo como lugar de pensamiento, y a entender la práctica artística como un terreno donde el conocimiento se genera en la interacción entre cuerpo, mente, imaginación, contexto y acción. La práctica de la interpretación, entonces, no sólo revela una teoría previa, sino que, a partir de ella, plantea sus propias preguntas, genera hipótesis, tensiona paradigmas y redefine modos de entender la creación, la enseñanza y la investigación.

Voces Humanas se inscribe en esta perspectiva crítica y propone abordar la práctica-como-investigación no únicamente como una metodología, sino como un giro epistemológico. Para ello exploro las implicaciones que este enfoque tiene en la creación actoral, en el desarrollo del conocimiento profesional del intérprete y en la consolidación de la investigación artística como un paradigma emergente dentro del campo académico³. La presentación de *Nana*, de Samuel Beckett, en el contexto del IX Congreso sobre Filosofía y Teatro de la Asociación Asturiana de Filosofía invita a

² En el marco de este trabajo, la noción clásica de «sujeto epistémico», entendida como el portador abstracto y universal del conocimiento, se reformula a la luz de la fenomenología y la teoría del conocimiento en el cuerpo (*embodied knowledge*), desplazando el énfasis hacia un cuerpo que sabe (*knowing body*) situado, experiencial y activo. Desde esta perspectiva, la actriz no solo actúa como un sujeto que conoce en abstracto, sino como una unidad *cuerpomente* que materializa, encarna y transforma un saber práctico, configurando un *locus* epistémico donde el conocimiento se produce y se expresa simultáneamente en la acción.

³ *Voces Humanas*, se concibió como proyecto de investigación escénica en Vértico (2022-2024) junto a cinco intérpretes (Concha de Diego, Amparo de Gata, Carmen Sánchez, Sira Perdiguero y Luz Juanes) con diversos materiales textuales, algunos personajes canónicos (Juana la Loca, Santa Teresa, Carmela en la obra de Sanchis Sinisterra, Nora de *Casa de muñecas*, *Nana* de Samuel Beckett) y otros fragmentos de piezas narrativas o ensayos (Rosa Chacel, Eusebio Calonge, Chantal Maillard, Sandra Ferrús e Italo Calvino). El material fue seleccionado por las propias actrices conforme a su entusiasmo e inquietud sobre su vocación. Orientamos el proceso no hacia la puesta en escena de esos textos, sino hacia el estudio de *cómo* cada actriz se relacionaba con ese material desde su singularidad sensitiva, ética y estética. Se trataba, en definitiva, de localizar la coherencia de ese material con la realidad de cada artista, el lugar desde donde mira aquello a lo que denomina «interpretar» y siente como «realidad» en el momento de la representación.

considerar que la práctica escénica pueda funcionar simultáneamente como espacio artístico y como dispositivo de investigación, donde una actriz, a través de su cuerpo e imaginación, explora y revela las dimensiones supuestamente tácitas de su saber hacer, compartiéndolas con el público en una experiencia estética que identifica el acto performativo como un acto de conocimiento.

Este escrito pretende profundizar en la reflexión sobre el lugar que ocupa el arte en la producción de conocimiento y sobre cómo las artes escénicas pueden pensarse, enseñarse y estudiarse desde una lógica que reconozca su complejidad, especificidad y potencia cognitiva.

§ 2. Investigación performativa y práctica escénica

El diálogo entre la investigación académica y la práctica artística ha sido históricamente intermitente y no puede decirse que haya consolidado métodos ni criterios estables desde los cuales operar. La expansión del campo durante principios de este siglo ha dado lugar a una serie de reflexiones sobre cómo abordar sus contextos, métodos y formas de documentación⁴. A pesar de ello, no existen respuestas definitivas ni modelos normalizados: la relación entre práctica, especialmente la práctica artística, e investigación es todavía una zona de tensión productiva, abierta tanto a la fricción como a la fertilidad metodológica.

Uno de los obstáculos principales para integrar práctica escénica e investigación reside en la diferencia de naturaleza y objetivos que caracteriza a cada una. Mientras que el arte performativo se entrega a la inmediatez de lo efímero, la academia se ocupa de conservar, analizar y traducir los hechos a discursos objetivos y estables. Como señala Furse (2002), el teatro busca comunicar de forma visceral y accesible, la más directa posible, incluso a costa de la precisión factual, mientras que la academia privilegia la distancia crítica y la complejidad conceptual, a menudo expresada en un lenguaje que resulta excluyente. Abordar sin prejuicios esta tensión entre el «caos creativo» de la escena y la «coherencia discursiva» del texto académico, lejos de ser un

⁴ Véanse las publicaciones de: Borgdorff (2006); Nelson (2006); Cahnmann-Taylor y Siegesmund (2008); Allegue, Jones *et al.* (2009); Pérez Royo y Sánchez (2010); Barret y Bolt (2010); Freeman (2010), y más recientemente, la edición revisada de Nelson (2022).

obstáculo, puede abrir nuevos modos de entender y articular tanto el concepto que tenemos de la práctica artística como las formas de conocimiento que asumimos como legítimas.

Otro de los desafíos centrales de asumir la práctica artística como investigación radica en que la forma en que se practica afecta directamente al modo en que se investiga. Es decir, la práctica no es solo objeto de estudio, sino también medio, método y forma de producción de conocimiento. Documentarla, describirla o escribir sobre ella implica adoptar otra metodología, distinta a la que emerge de su hacer, que genera una disonancia metodológica entre el hacer y el decir, o lo que es lo mismo, el sentir y el pensar, y que obliga a considerar y establecer cuidadosamente las relaciones entre ambas —teoría y práctica— que afecta a la experiencia y su documentación.

En este complejo dilema se inscribe la propuesta de Brad Haseman y su «Manifiesto para una investigación performativa» (2006). Haseman defiende un paradigma que entrelaza la creación artística con la producción de conocimiento. Considera que las «formas desordenadas» de la práctica artística no deben ser vistas como un defecto metodológico, sino como un reto necesario a las convenciones investigativas. En lugar de aspirar a verdades universales, la investigación performativa propone formas propias de expresión cuya finalidad principal es provocar el diálogo. Aquí, la *performance* no sería simplemente el resultado de la investigación: es la investigación misma en su forma más plena. Ahora bien, esta epistemología interpretativa plantea que el conocimiento se construye exclusivamente en la interacción entre quien conoce y lo conocido; y, en consecuencia, el resultado artístico se valida como representación legítima de hallazgos investigativos sin necesidad de su vinculación con los marcos teóricos externos. No sin controversia, Haseman reconoce que no son las hipótesis ni los objetivos predefinidos lo que guía el proceso artístico, sino el «entusiasmo de la práctica», una pulsión emocional que, desde la experiencia, articula el sentido de todo un proceso creativo.

Esta visión se inspira en el planteamiento de John Dewey en *El arte como experiencia* quien en 1935 declaró que no existía diferencia radical entre el impulso del científico y el del artista, que ambos actúan desde una experiencia vital que integra pensamiento y emoción. Para Dewey, el arte nace de la lucha del organismo por interactuar con su mundo de manera significativa, igual que hace el científico, y esta experiencia

encarnada es en sí misma generadora de conocimiento. Reconoce también, que algunas cualidades y valores solo pueden ser expresados mediante formas sensibles y exigir su traducción a palabras sería negar su existencia estética.

Esta perspectiva genera, no obstante, una paradoja difícil de resolver: si el valor de la práctica radica en su potencia inmediata y afectiva, ¿qué papel juega entonces su exégesis académica? ¿Es necesario explicar la práctica en términos discursivos? ¿Hasta dónde puede o no la práctica hablar por sí misma como forma de saber? Entre los autores que han abordado esta tensión, Barbara Bolt defiende que la escritura no debe justificar la práctica ni traducirla, sino extender su potencial epistémico reflexionando sobre aquellas «revelaciones inesperadas» que emergen durante el hacer (2010: 34). Esas revelaciones, derivadas de un entusiasmo común e inesperadas para cada individuo y su capacidad de asombro, justifican tanto la práctica como su estudio. Desde esta mirada, escribir sobre la práctica no sería redundante, sino una forma de prolongar su capacidad de generar conocimiento.

El verdadero potencial de la investigación performativa radica entonces en su capacidad de generar y compartir métodos híbridos, situados y mutantes, adaptados a cada caso particular, situación y contexto. No se trata de adaptar el arte a las formas tradicionales de la ciencia, sino de permitir que la práctica artística pueda reformular los modos de hacer investigación. En este cruce se gestan nuevas epistemologías, donde el conocimiento se manifiesta en la acción, en la experiencia y en la forma misma que adopta el acercamiento a la creación, sea científica o artística.

§ 3. Los pormenores de la práctica: un ejemplo de *P-as-R*

La práctica que investiga y desde la que se investiga se sustenta en una integración metodológica de dos áreas fundamentales en la actuación: la imaginación de quien actúa y la unidad o realidad psicofísica que experimenta al actuar. Estas áreas se abordan a partir de dos referentes clave: Michael Chejov⁵ (y su concepto/práctica de

⁵ Michael Chéjov (1891-1955). Sobrino del dramaturgo Antón Chejov, fue ampliamente reconocido como uno de los más brillantes y originales actores del siglo XX, de gran talento y versatilidad para la caracterización, capaz de llegar con facilidad a la verdad del personaje y dar a luz una interpretación audaz, expresiva e imaginativa que conectaba fácilmente con el público. Dentro de la búsqueda de principios objetivos que condujeran a una actuación inspirada, Chejov desarrolló una técnica psicofísica propia, que priorizaba el cuerpo y la imaginación en el trabajo actoral más allá de su psicología. Su

imaginación creadora) y Phillip Zarrilli⁶ (y su concepto/práctica de *cuerpomente*). Si bien estos dos acercamientos a la formación y tareas de actuación difieren tanto en sus orígenes como en sus fundamentos, ambos coinciden en proponer una concepción de la actriz como un cuerpo en estado de conciencia creativa, capaz de generar sentido desde el movimiento y la imaginación. Ahora bien,

Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* imágenes suministradas por la percepción y sobre todo la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen *ausente*, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y la formas. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es *imagen*, es *imaginario*. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola *imaginaria*. Gracias a lo imaginario, la imaginación es esencialmente *abierta*, *evasiva*. Es dentro del psiquismo humano la experiencia misma de la *apertura*, la experiencia misma de su *novedad*. Especifica más que cualquier otra potencia, el psiquismo humano. [Bachelard, 1994: 9. Énfasis en el original]

252

La práctica se materializa a través de formas de entrenamiento, exploraciones artísticas y creaciones escénicas que son a un tiempo individuales y colectivas, propias de cada acercamiento, cuyos objetivos son el de actualizar estos dos procesos: el de la realidad psicofísica del cuerpo humano y el potencial imaginario de una actriz creadora. En esta investigación, el término *cuerpomente* —unificado en una sola— responde a la necesidad de concebir una forma óptima de conciencia en la práctica actoral basada en el equilibrio psicofísico de la persona. En la investigación de Phillip Zarrilli, de donde procede este término, no se alude a una coordinación funcional entre

aguda observación del proceso creativo dio lugar a sistema de actuación basado en las imágenes, sentimientos y sensaciones a través del cuerpo, el desarrollo de un yo creativo y la conciencia estética del movimiento del actor en escena.

⁶ Phillip Zarrilli (1947-2020). El método de entrenamiento psicofísico que llegó a desarrollar y enseñar internacionalmente incluye disciplinas de las artes marciales asiáticas. Hay un énfasis y dedicación minuciosa a los procesos de «respiración» y «conciencia», a través de los cuales se adquiere un conocimiento del estar presente en escena y del gestionar de la energía durante la actuación. Ese estado de conciencia, dentro del momento de respiración en el aquí y ahora, se convierte en una forma de encarnar el silencio —el silencio de una escucha atenta y respetuosa. Interpretar desde ese estado se convierte en una aventura del ser y la conciencia. Su teatro era un espectáculo de la escucha: lento, absorbente, consciente, sintonizado y cautivador.

el cuerpo y la mente como dos dimensiones separadas, sino a la emergencia de una tercera entidad sensible, un estado óptimo en el que cuerpo y mente no se subordinan el uno al otro, sino que se implican mutuamente en la experiencia desde donde la actriz actúa, percibe, se relaciona, crea y conoce.

A través de ejercicios de concentración, respiración, modulación energética, trabajo somático con gestos, imágenes dinámicas, el movimiento y sus distintas cualidades y modalidades, la actriz va tomando conciencia de su práctica de tal modo que le permita observar, documentar y resignificar su experiencia de la interpretación desde una perspectiva crítica al tiempo que actúa o reflexiona sobre su experiencia. Es decir, los ejercicios y disciplinas y propuestas de interpretación funcionan a modo de dispositivos reflexivos sobre su propio hacer y creatividad.

El seguimiento y documentación de la práctica se realiza mediante diarios de trabajo, registros audiovisuales, entrevistas reflexivas y sesiones de retroalimentación colectiva. Esta documentación no solo da cuenta del proceso, sino que constituye en sí misma un campo de análisis donde emergen preguntas sobre el conocimiento generado, los modos de aprender, y las tensiones entre técnica, creación y subjetividad.

La práctica, en este sentido, no se limita a entrenar habilidades ni a preparar funciones, sino que se convierte en un medio de interrogación sobre el oficio actoral y sus modos de transmisión. Permite así vislumbrar una pedagogía actoral que no se fundamenta en la reproducción de modelos, sino en el cultivo de una conciencia creativa capaz de producir conocimiento desde la experiencia estética y corporal de los intérpretes.

§ 4. El cuerpo y sus paradigmas en la formación actoral

La experiencia del cuerpo se sitúa en un cruce de paradigmas que, históricamente, han configurado distintas visiones del cuerpo y su conceptualización en la actuación⁷. El

⁷ En este contexto, se entiende por *paradigma* el conjunto de supuestos, valores, prácticas y marcos de referencia que orientan, de forma explícita o implícita, la manera en que se concibe, enseña y practica el entrenamiento actoral y la actuación. No se limita a un método o técnica, sino que incluye las creencias sobre qué significa actuar, cómo debe formarse un intérprete y qué se considera válido, ético o legítimo dentro de un contexto artístico y pedagógico determinado. Estos paradigmas pueden impulsar la creatividad o, por el contrario, limitarla cuando se convierten en marcos rígidos que no se cuestionan. Una exposición crítica a los paradigmas del cuerpo que rigen en la formación actoral y su hacer en el



IMAGEN: *Nana*. Un momento de la conferencia de Sol Garre. Fuente: SAF.

enfoque aquí propuesto no parte de una adhesión exclusiva a un modelo cerrado adscrito a una formación actoral concreta, sino de un marco flexible que posibilita la articulación de la experiencia entre distintas líneas de entrenamiento psicofísico y concepciones del cuerpo en la actuación, reconociendo tanto sus diferencias como sus puntos de convergencia y siempre en función de un contexto determinado.

En particular, esta investigación plantea un diálogo entre dos tradiciones de entrenamiento y sus propios paradigmas: por un lado, la que se origina en el entrenamiento pre-performativo (antes de actuar)

de Phillip Zarrilli, con su énfasis en la preparación cuerpomente del actor occidental mediante disciplinas tradicionales de las marciales asiáticas: *kalaripayattu*⁸, yoga, taichí (2009); y por otro, el enfoque de Michael Chejov, centrado en activar la imaginación creadora o imaginario (siguiendo a Bachelard) del intérprete durante la actuación a través de ejercicios psicofísicos y técnicas específicas para abordar desde ella la caracterización y la puesta en escena (1953).

Estas dos aproximaciones se diferencian en sus presupuestos teóricos y contextos culturales que sustentan sus discursos tanto como en sus prácticas, pero coinciden en considerar el cuerpo no como un mero instrumento de ejecución, sino como un territorio de conciencia, como el lugar donde el pensamiento, la emoción y la acción encuentran su integración, y siempre en primera persona. Para ello, ambas técnicas insisten en la necesidad de cultivar un estado de disponibilidad física y perceptiva,

arte escénico la encontramos en el trabajo de la pedagoga, directora e investigadora Maya Tangeberg-Grischin (2023).

⁸ *Kalaripayattu* es un arte marcial tradicional del sur de la India (estado de Kerala), considerado uno de los sistemas de combate más antiguos del mundo. Combina movimiento, respiración, concentración y control energético, aspectos que han influido en la formación de actores del teatro clásico *Kathakali*, donde el entrenamiento físico riguroso y la canalización precisa de la energía son esenciales para la expresividad corporal y el dominio del gesto. Esta tradición ha sido integrada en pedagogías contemporáneas del actor, como la propuesta por Phillip Zarrilli, al reconocer en ella una vía para educar la presencia escénica, escucha interna y conciencia psicofísica en el actor occidental desde un nuevo paradigma.

donde la acción escénica emerja desde una presencia creativa sostenida, desde la generosidad y la escucha, y no desde la voluntad racional ni desde el esfuerzo mecánico.

La propuesta investigativa desarrollada, por tanto, no busca una síntesis forzada de ambos métodos, sino más bien la interrelación dinámica de sus paradigmas en la práctica. Se fomenta la capacidad de identificar y experimentar los principios comunes de ambos enfoques —la atención, la respiración, el impulso interno, la imagen— y de traducir esos principios en acciones escénicas con sentido estético propio. El foco está en cómo estas prácticas, cuando se incorporan desde la experiencia, pueden transformar la relación de una actriz con su cuerpo, su imaginación y su capacidad de creación.

Este estudio permite replantear la práctica actoral como un proceso de investigación vivencial, en el que se desarrolla una conciencia situada de la propia «interpretación-creación» de la realidad escénica. Lejos de reproducir técnicas de forma dogmática, se trata de abrir un espacio donde el entrenamiento se convierta en un modo de aprender a pensar con y desde el cuerpo. En este sentido, el cuerpo se constituye como un espacio epistémico: un lugar donde se producen formas de conocimiento fundamentales para el oficio del intérprete. Así, el proceso formativo o preparatoria de una actriz no se limita al desarrollo de habilidades performativas, sino que promueve un trabajo en profundidad sobre los marcos de sentido desde los cuales actúa, crea y aprende. La intérprete no es aquí ejecutante de técnicas, sino una investigadora encarnada, que habita su proceso con conciencia crítica, sensibilidad estética y, sobre todos, una apertura a lo desconocido.

La descripción que hace de la práctica revela no solo las estrategias empleadas, sino también las complejidades inherentes a los modos de aprender y transmitir ese conocimiento actoral. A través de un enfoque centrado en la integración cuerpo-mente-imaginación y en la reflexión a través de la práctica misma, se vislumbra un tipo de saber que no puede ser reducido a esquemas técnicos. Tampoco puede ser plenamente verbalizado desde modelos tradicionales de conocimiento. Esto nos lleva a dos preguntas esenciales que subyacen a todo intento de formación y práctica artística: ¿Qué tipo de conocimiento está realmente en juego cuando se actúa? ¿Cómo documentamos y, sobre todo, compartimos ese saber? Para abordar esta cuestión es

necesario seguir abriendo el marco de reflexión hacia el terreno epistemológico, donde emergen nuevas formas de entender la relación entre saber, hacer y ser en la práctica actoral.

§ 5. Paradigmas de práctica: un esfuerzo de síntesis

El concepto de «paradigma de práctica» funciona en esta investigación como una categoría que permite enmarcar el problema del hacer actoral: qué hace el actor y cómo lo hace. Esta noción engloba teorías de la actuación, reflexiones meta-teóricas y relatos de experiencia práctica, sin someterse a una lógica lineal. Es una forma de abordar la actuación como sistema múltiple de representación y construcción de saberes en acción. Asimismo, este concepto permite examinar la interacción entre las dos formas de entrenamiento adoptadas, proponiendo un mapa de referencias desde el cual actuar y reflexionar sobre el hecho teatral.

Un paradigma de práctica busca alcanzar la mayor cantidad posible de dimensiones y categorías relacionadas con la experiencia actoral, no con el fin de responder a las preguntas esenciales —¿qué es actuar?, ¿qué es la práctica?—, sino para localizar un espacio donde estructurar las preguntas que emergen del quehacer escénico. Este espacio es, al mismo tiempo, un lugar de sentido y de identidad. Desde el punto de vista epistemológico, este enfoque habilita un sistema donde los significados emergen de forma transitoria, están contruidos en primera persona y en relación a un contexto determinado. Ni son dictaminados ni se ven obligados a responder a un modelo o modo de percibir la realidad escénica preestablecido de antemano y externo a la experiencia particular.

La práctica resuelve su discusión en las relaciones que establece, desde los distintos paradigmas que habita, con los diversos elementos que intervienen en la acción escénica: el cuerpo (como cuerpo-en-práctica, como educación corporal y como estética en movimiento); la presencia (praxis y concepto) y la emoción (qué y cómo se activa durante la representación); la tarea (su definición y propósito); el espacio y diseño (su percepción y significado poético); la acción (como producción de sentido encarnado) y la partitura (o secuencia de acciones que estructuran una dramaturgia); la interacción

con el otro (ya sea compañero/a o el elenco) y, por último, el encuentro con el público (y relación que mantiene con el espectador).

Todos estos elementos resuenan entre sí no solo por su interconexión práctica, sino también de forma singular para cada estudiante, según los hallazgos que sugieren siempre dentro de las exigencias que impone cada proyecto concreto. Todo ello se configura como un entramado rizomático (Deleuze y Guattari, 1980), donde suposiciones y realizaciones se entrelazan y transforman continuamente en función de la experiencia particular. El conocimiento se produce en ese espacio liminal entre la subjetividad del intérprete y la objetividad de los elementos escénicos implicados; entre el yo y el o lo otro, ya sea el propio cuerpo, el personaje, el espacio, el compañero en escena, el espectador... y aparece en términos de acción, imagen, y pensamiento.

Tanto el aprendizaje como la experiencia actoral significativas se forjan en este diálogo continuo, en el que el encuentro (ya sea pedagógico o profesional) se entiende como una situación relacional donde múltiples posibilidades de comprensión coexisten. Así, se configura una conversación dialógica en la que el conocimiento se construye mediante la práctica. El resultado tanto de esta práctica como de la investigación no trata de imponer discursos o cambiar mentes desde una autoridad externa, como advierte Barone (2008), sino de crear las condiciones para que los propios estudiantes o actores reconfiguren su manera de pensar a través del arte y el cuestionamiento compartido: «En lugar de imponer, buscamos seducir artísticamente hacia una interrogación colaborativa de los aspectos rutinarios y acrílicos de la escena educativa» (Barone, en Cahnmann-Taylor y Siegesmund 2008: 44, trad. propia).

§ 6. Epistemología de la práctica: pensar con el cuerpo

En los años 80 Donald Schön planteó la necesidad de una nueva epistemología que dé cuenta de la incertidumbre y variabilidad inherentes a cualquier práctica profesional. Manifestó que las formas tradicionales de conocimiento técnico-racional —basadas en el paradigma positivista— hacía tiempo que no resultaban suficientes para explicar procesos clave como la toma de decisiones en contextos ambiguos, la actuación artística o la resolución creativa de problemas. La práctica profesional no podía seguir entendiéndose solo como la aplicación de técnicas predefinidas, sino

como un proceso dinámico en el que el profesional enmarcaba, definía y daba sentido a los problemas que enfrentaba, construyendo una manera particular de habitar su práctica.

Este desplazamiento epistemológico es especialmente relevante en la formación actoral, donde resulta complejo definir de forma objetiva qué constituye el conocimiento de una actriz. La actuación supone saberes implícitos extremadamente delicados de verbalizar o transmitir por medios formales y académicos, e incluso cuando se formulan, como Diderot reconoce, difícilmente se pueden rebatir. Aprender a actuar se asemeja más a aprender a montar en bicicleta, siguiendo la argumentación de David Pears, que a memorizar un conjunto de reglas⁹. Actuar es una experiencia encarnada, guiada por sensaciones de «acierto» o «desacierto» que no siempre pueden explicarse proposicionalmente y de manera racional (lineal, uni-causal o cronológica); cuyos criterios (que definen como acierto y error las decisiones que adopta una actriz en escena) son de índole estética y aparentemente subjetiva; y cuya finalidad (aquella que guía la actuación y sus líneas maestras) se sitúa en el comprometido equilibrio entre satisfacer la motivación última para estar en escena del intérprete y la realización artística que define en el momento de contacto con el público.

El conocimiento tácito —«Sabemos más de lo que podemos decir», Polanyi (1966)— significa que una parte esencial del conocimiento humano opera a nivel no verbal, sino corporal o sensitivo que va más allá de lo que podemos articular con claridad. En este sentido podríamos seguir considerando intuitivo o mágico a ese conocimiento cuando es una forma de saber que no se puede articular con palabras o reglas explícitas, universales y demostrables. Sin embargo, es un saber que existe, y que opera de forma implícita, incorporado en la acción, como sucede en el manejo de las herramientas, en el aprendizaje de habilidades, y en la práctica artística como es este caso.

Más reciente, el filósofo de la percepción Alba Noë rebate esta idea de conocimiento tácito, porque si es tácito está oculto, escondido, y no se puede acceder a él, por lo que difícilmente puede constituir conocimiento. Noë prefiere hablar de «conocimiento sensoriomotor», un término que ayuda a explicar cómo el cuerpo, en interacción con

⁹ «Sé cómo montar en bicicleta, pero no puedo explicar cómo mantengo el equilibrio porque no tengo un método. Puede que sepa que ciertos músculos están involucrados, pero ese conocimiento factual llega después —si llega— y difícilmente podría usarse como método de enseñanza.», Nelson (2006). Traducción propia.

el entorno, adquiere competencias performativas que configuran su percepción, y hace cognoscible la dimensión tácita. «La percepción tiene su verdadero punto de partida en el conocimiento de la forma en que el movimiento afecta el cambio sensorial, es decir, en cómo el movimiento afecta a la sensación» (2012). Desde esta perspectiva, el cuerpo del actor no es un instrumento que ejecuta órdenes, sino un sistema sensible que construye la percepción de la realidad desde la conciencia que adquiere del cuerpo, del espacio escénico, los compañeros en escena y el público, en el momento de la actuación. La práctica artística interpretativa, por tanto, reflejaría esa interacción compleja entre percepción, cuerpo, entorno y tarea.

Si Michael Chejov describe el estado óptimo, o de inspiración, al que aspira el artista como la experiencia de un yo creativo, donde imaginación y libertad se conjugan dando sentido de totalidad al cuerpo y al espíritu, Phillip Zarrilli lo sitúa en la práctica psicofísica y la intuición, entendida como la capacidad de adaptarse, momento a momento, a las exigencias de la acción escénica a partir de una sensibilidad entrenada. Explica Zarrilli, «no un uso común de término, sino una habilidad cualificada de desplegar un *conocimiento* kinestésico del cuerpo en el *fluir* del momento, un tipo de conocimiento *práctico profesional*» (2001: 44, trad. propia, énfasis en el original). Esta intuición no surge de un razonamiento lógico, sino de una experiencia reiterada de atención, de afinación del cuerpo y sus procesos sensoriomotores y perceptivos en el tiempo real de la escena. La imaginación, si advertimos este razonamiento en la práctica de Michael Chejov, se convierte en el proceso a través del cual una actriz desarrolla este conocimiento y configura su identidad como intérprete.

En definitiva, enseñar a actuar implica guiar al estudiante hacia una forma de conocimiento encarnado y situado, que desafía los marcos epistemológicos tradicionales. Esta epistemología de la práctica permite repensar no solo cómo se forman los actores, sino qué significa «saber hacer» en cada interpretación.

§ 7. Adquirir conocimiento a través de la práctica

Phillip Zarrilli (2001) identifica tres modos distintos mediante los cuales el conocimiento puede ser adquirido a través de la práctica. Estos no solo permiten comprender cómo se cultiva el saber tácito o la intuición profesional desde una nueva

perspectiva, sino que además ofrecen claves sobre cómo puede ser transmitido desde esta perspectiva fenomenológica y encarnada.

El primer modo consiste en el conocimiento que emerge del acto mismo de practicar, en la atención rigurosa y sostenida durante la acción o acto performativo. En el entrenamiento actoral, esta atención se manifiesta de forma inicial a través de la respiración: una vía para activar la energía y estar presente en la escena. Pero la respiración se convierte además en un puente hacia la concentración que requiere el trabajo imaginativo, particularmente desde la perspectiva de Chejov (Garre, 2003).

El segundo modo de conocimiento se refiere a la reflexión activa del actor/actriz sobre su experiencia, tanto durante la ejecución como en los procesos de análisis posteriores. Este tipo de conocimiento implica una relación consciente con lo que se hace, una disposición que permite observar, evaluar y reajustar su estado creativo. En este sentido, la integración del entrenamiento cuerpomente (Zarrilli) y la imaginación creadora (Chejov) a través de la comprensión de sus paradigmas de práctica facilita una conciencia más profunda del estado óptimo para desplegar una actuación inspirada.

El tercer modo alude al nivel metateórico, es decir, a las reflexiones que surgen en torno a la práctica misma y sus supuestos epistemológicos. Aquí entran en juego ideas sobre la relación cuerpomente, la construcción del rol profesional de una misma como actriz y su forma de entender el proceso de aprendizaje y creación (incluida la concepción de *P-as-R* como método de indagación del artista). Todo esto se articula en lo que podría denominarse *la disposición actoral*: un conjunto de actitudes, percepciones y criterios internos que configuran la percepción e identidad escénica de quien actúa.

Este acercamiento convierte la práctica profesional en un lugar legítimo de generación de conocimiento, donde tanto docente/director como estudiante/actor participan en un proceso conjunto de investigación. La reflexión crítica sobre qué se hace en escena y cómo se hace permite articular un saber situado, no solo técnico no sólo verbal, que guía las decisiones y acciones en escena. En última instancia, el objeto de estudio pasa a ser una relación, la que se establece entre un practicante y su práctica en un intento constante por descifrar ese sentir del hacer que orienta la creación y el conocimiento escénico.

§ 8. Metodología performativa: cuestionar desde el hacer

Si bien el eje práctico se configura en Voces Humanas a partir del trabajo de dos figuras de referencia —Phillip Zarrilli y Michael Chejov—, la integración de sus paradigmas de actuación se articula no desde mi experiencia personal, subjetiva como docente, investigadora y/o directora del proceso creativo, sino desde la mirada que posa la actriz Luz Juanes en el propio proceso de aprendizaje y asimilación cuando interpreta un texto. El objeto de estudio es, por tanto, el modo en que ella asume cierto conocimiento profesional: cómo enmarca, define y reformula su práctica como actriz a través de un trabajo y entrenamiento específico de cuerpo-mente-imaginación. Es decir, *Nana* representa el estudio de qué y cómo una actriz se relaciona con lo que hace a través de estas dos metodologías consolidadas de entrenamiento y actuación, atendiendo a su propia experiencia y búsqueda de sentido a través de esas «revelaciones inesperadas» mediante un ejercicio continuo de indagación activa o «reflexión-en-la-acción» que da sentido y forma a su práctica artística en ese momento y situación.

El marco espacial y temporal de la investigación está definido por el contexto donde acontece (laboratorio de actuación en Vértico) y el proyecto escénico particular que lo articula (un momento particular del proceso de investigación artística personal, vivencia y aprendizaje, en la carrera de una actriz). La integración de ambos acercamientos se plantea como potencialmente eficaz para darle vida al texto y asistir a la actriz en su tarea de hacer llegar al público su sentir estético y valor artístico; pero sobre todo sirve para poner en valor una forma situada de conocimiento, donde la práctica artística y la formación se redefinen como campos de experimentación y vivencia, que permiten generar hipótesis y replantear marcos teóricos sobre qué es actuar y cómo llevar a cabo una actuación relevante. Esta perspectiva no elimina las tensiones entre lo subjetivo y lo investigable, sino que las asume como parte constitutiva de su metodología performativa, donde el sentido emerge precisamente de la relación entre experiencia, reflexión y acción. En otras palabras, la investigación no trata de demostrar que esta fusión metodológica (Zarrilli-Chejov) es funcional, operativa y universal dentro del contexto profesional de la actriz, sino de analizar cómo cada intérprete establece individualmente su funcionalidad e implicaciones en

su relación con su práctica. Tampoco busca afirmar la efectividad de uno u otro sistema o técnica de actuación, sino explorar las preguntas que configuran a partir de la experiencia práctica de la actriz hoy e interpelan nuestros paradigmas convencionales¹⁰.

La actriz vive su interpretación no desde una posición abstracta o neutral, ni como simple ejecutora de una técnica o sistema, sino como presencia encarnada que, mientras actúa, observa, interpreta y conduce su propio proceso creativo. Es precisamente esta simultaneidad —ser quien hace y quien se observa haciendo— la que hace posible que una práctica, forma de entrenamiento o técnica imprima una cualidad específica a la relación entre la intérprete y su actuación, modulando la naturaleza misma de lo que acontece en escena.

El valor último de esta investigación no reside únicamente en la mejora o comprensión de una forma de hacer, sino en su impacto; en el éxito con el que los procesos de aprendizaje y de comunicación se comprenden y optimizan en la práctica escénica hoy. La práctica aborda en sí misma la exploración de cuestiones paradigmáticas más amplias como son los modelos éticos y poéticos que subyacen; los contextos institucionales, profesionales o pedagógicos concretos donde acontece, y especialmente, la(s) forma(s) en que cada una de ellas actualiza una situación o tarea concreta escénica que un «sujeto epistémico» asume como prioritaria(s). Investigar «qué» a través de un «cómo» sirve para revelar al artista y a su audiencia la significación de las contingencias e idiosincrasias en relación con la obra que interpreta.

¹⁰ En un contexto pedagógico, se examinó previamente la yuxtaposición de estos dos sistemas en el trabajo con estudiantes —sus modos de hacer y estar en escena— a través de distintos proyectos escénicos, reconstruidos en forma de exégesis escrita y audiovisual en una tesis doctoral (Garre Rubio, 2015). Dada la naturaleza del conocimiento involucrado, la forma en la que este se articulaba era específica de cada práctica particular o proyecto. El proceso reflexivo de los estudiantes permitía en aquel momento esclarecer la perspectiva metodológica que se adoptaba en cada caso (aquella que el estudio/experiencia de cada forma de entrenamiento requería) y cumplir así con un doble objetivo: por un lado, poner en evidencia el conocimiento tácito (sensoriomotor) que emergía de cada uno de los acercamientos por separado, así como en su acción conjunta en la experiencia de aprendizaje de los estudiantes; y por otro, responder a las exigencias creativas del teatro físico y gestual contemporáneo en el marco educativo que delimitaba su contexto.

§ 9. Conclusión

Indagar en la relación entre práctica artística e investigación académica desde una perspectiva performativa asume que el conocimiento generado por y a través de la práctica actoral no solo puede ser objeto de análisis, sino también vehículo y forma de producción de saber. A partir de la integración de dos acercamientos a la formación y actuación (Phillip Zarrilli y Michael Chejov) se estructura una investigación en torno al cuestionamiento y apropiación de los paradigmas de práctica que sustentan el hacer actoral contemporáneo.

El objeto de esta investigación es la experiencia dentro del contexto profesional de una actriz, tomando como eje vertebrador el trabajo somático en distintas etapas del laboratorio, cómo influye en el cuestionamiento de su tarea y la relación que edifica con su hacer en la escena. La elección metodológica, su enfoque performativo, permite estudiar la adquisición de conocimiento profesional desde una lógica relacional, situada y encarnada, más allá de modelos normativos o exclusivamente teóricos.

El concepto de paradigma de práctica ha servido como marco flexible para comprender cómo se configura y transforma el saber de la actriz a partir de la experiencia concreta. Un paradigma de práctica pone en evidencia las tensiones, hallazgos y resistencias que surgen en el cruce entre técnica, subjetividad, creación y aprendizaje.

La propia representación resulta clave no solo como muestra de un proceso, sino como una forma sensible de comprensión, reforzando la dimensión estética y emocional que atraviesa la investigación que late en el corazón de la práctica escénica. Se defiende así un modelo de conocimiento que se apoya en la experiencia, el cuerpo y la emoción como fuentes legítimas de producción intelectual y artística.

En definitiva, este artículo no pretende concluir con certezas ni fórmulas cerradas, sino con la afirmación de una práctica de investigación viva, situada y abierta, que reconoce en el hacer artístico su propia forma de pensar. El saber de una actriz no se limita a lo que de él se pueda decir, sino a la comprensión de su manifestación artística en escena como acontecimiento y conocimiento.

Bibliografía

- Allegue, L., Jones, S., Kershaw, B. y Piccini, A. (2009), *Practice-as-Research in performance and screen*. Basingstoke, Palgrave Macmillan
- Bachelard, Gaston (1994), *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* (Ernestina de Champourcín, trad.). México, Fondo de Cultura Económica [1943].
- Barret, E. y Bolt, B. (eds.) (2010), *Practice as research. Approaches to creative arts enquiry*. London, I. B. Tauris.
- Borgdorff, Henk (2006), «The debate on research in the arts», en *Sensuous Knowledge: Focus on Artistic Research and Development*, n.º 2, pp. 7-28, <https://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf>, [20/01/2026].
- Cahnmann-Taylor, M. y Siegesmund, R. (eds.) (2008), *Arts-Based Research in education. Foundations for practice*. New York, Routledge.
- Cabo Salvador, Javier (2016), «Investigación traslacional. Definición. Objetivos», en Javier Cabo Salvador (ed.), *Gestión sanitaria integral: pública y privada: Gestión sanitaria integral: pública y privada*. CEF, <<https://www.gestion-sanitaria.com/investigacion-traslacional-definicion-objetivos.html>>, [20/01/2026]
- Chejov, Michael (1991), *On the technique of acting* (Mel Gordon, ed.). New York, Harper Perennial.
- Chejov, Michael (1985), *Lessons for the professional actor* (Deirdre Hurst Du Prey, ed.). New York, Performing Arts Journal Publications.
- Chejov, Michael (1953), *To the actor*. New York, Harper & Row.
- Chejov, Michael (2000), *Lessons for teachers of his acting technique* (Deirdre Hurst Du Prey, trans.). Ottawa, Dovehouse Editions.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1987), *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Dewey, John (2005), *Art as experience*. New York, Perigee [1934].
- Freeman, John (2010), *Blood, sweat & theory: Research through practice in performance*. Faringdon, Libri Publishing.
- Garre Rubio, S. P. (2013), *Shifting paradigms of practice in interpretación gestual: Integrating bodymind training with Michael Chekhov's acting techniques within the context of training professional actors in Spain*. Exeter University. Tesis doctoral, <<https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/8281>>, [15/11/2025].
- Garre, Sol (2003), «Sobre el sistema de actuación de Mijail Chéjov», en *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*. Real Escuela Superior de Arte Dramático, n.º 11, pp. 45-58, <<https://www.resad.es/acotaciones/acotaciones11/11garre.pdf>>, [15/11/2025].
- Haseman, Brad (2006), «A manifesto for performative research», en *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, n.º 118, pp. 98-106, <http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999_1.pdf>, [02/01/2026].
- Nelson, Robin (2022), *Practice-as-research in the arts (and beyond): Principles, processes, contexts, achievements*. London, Palgrave Macmillan.
- Nelson, Robin (2006), «Practice-as-research and the problem of knowledge», en *Performance Research*, vol. 11, n.º 4, pp. 105-116.
- Noë, Alva (2004), *Action in perception*. Cambridge (MA), The MIT Press.

- Noë, Alva (2012), «Dance as a way of knowing», entrevista en *DanceTechTV*, <<https://www.youtube.com/watch?v=FbWVERm5bsM>>, [04/12/2025].
- Pérez Royo, Victoria, y Sánchez, José A. (eds.) (2010), *Cairon 13. Revista de estudios de danza. Práctica e investigación*. Madrid, Universidad de Alcalá.
- Polanyi, Michael (1966), *The tacit dimension*. New York, Doubleday & Company.
- Schön, Donald A. (1995), *The reflective practitioner*. Aldershot, Arena [1983].
- Schön, Donald A. (1987), *Educating the reflective practitioner*. San Francisco, Jossey-Bass.
- Smith, Hazel, y Dean, Roger T. (2009), *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Tångeberg-Grischin, Maya (2023), «The blocking paradigms – to overcome», en *Techniques and Exercises for Movement-based Theatre*. Helsinki, Theatre Academy, University of the Arts, <<https://nivel.teak.fi/nivel20/context/>>, [06/11/2026].
- Zarrilli, Phillip B. (2009), *Psychophysical acting. An intercultural approach after Stanislawski*. London/New York, Routledge.
- Zarrilli, Phillip B. (2001), «Negotiating Performance Epistemologies: Knowledges ‘about’, ‘in’ and ‘for’», en *Studies in Theatre and Performance*, vol. 21, n.º 1, pp. 31-46.
- Zarrilli, Phillip B. (ed.) (1995), *Acting (Re)Considered*. London/New York, Routledge.

