



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

**EL ESTAR: ESTELAS SOBRE LA VERDAD ESCÉNICA
EN LA OBRA *CO-ACCIÓN* DE ALEXANDRA VON HUMMEL**

Maximiliano Pascal Barcazó Romero

Texto Académico presentado a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae,
para optar al grado de Licenciado(a) en Actuación

Profesor Guía: Federico Zurita Hecht

Santiago, Chile

2025



INDICE

RESUMEN	3
PALABRAS CLAVES	3
INTRODUCCIÓN	3
MARCO TEÓRICO	4
1. Acontecimiento, fenómeno y hecho	4
2. Modos teatrales	5
2.1 <i>Modo dramático</i>	6
2.2 <i>Modo narrativo</i>	6
2.3 <i>Modo performativo</i>	7
3. Niveles de realidad	8
3.1 <i>Nivel de realidad ficcional</i>	8
3.2 <i>Nivel de realidad real</i>	9
4. Estar	10
4.1 <i>Estar en escena</i>	12
4.2 <i>Estar siendo</i>	14
4.3 <i>Estar en proceso</i>	15
4.4 <i>Estar social</i>	15
DESARROLLO	16
1- Estrategias	20
1.1 <i>Situación símil</i>	20
1.2 <i>Afinación</i>	22
1.3 <i>Romper el uniforme</i>	23
2- Estelas del estar	25
CONCLUSIONES	29
REFERENCIAS	31



RESUMEN

La investigación aborda el concepto de *estar* en el trabajo actoral para comprender cómo su aplicación puede aportar categorías que permiten aproximarse a la verdad escénica. Se propone que el *estar* constituye el punto de partida desde el cual el intérprete se sitúa frente a la creación, ya que la manera en que habita el tiempo, el espacio y la relación con los otros determina la posibilidad del acontecimiento teatral. El estudio desarrolla cuatro categorías de estar —*estar siendo, estar en escena, estar en proceso y estar en sociedad*—, entendidas como dimensiones que configuran la práctica actoral y se articulan en distintos niveles de realidad. El proceso de creación de la obra *Co-acción*, dirigida por Alexandra von Hummel, se analiza como objeto de estudio, donde las categorías de estar se materializan a través de estrategias de dirección basadas en la escucha, la atención y la afectación recíproca. Estas estrategias potencian la emergencia de una verdad escénica transversal a los modos teatrales, configurando el acontecimiento como experiencia compartida.

PALABRAS CLAVE

Estar - Acontecimiento – Verdad Escénica – Afectación

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo comprender el concepto de *estar* en el trabajo actoral y analizar cómo su aplicación puede aportar categorías que permitan un acercamiento a la verdad escénica. Se propone pensar el *estar* como el punto de partida desde el cual el intérprete se sitúa al afrontar la creación actoral, reconociendo que la manera en que habita el tiempo, el espacio y la relación con los otros constituye la base del acontecimiento teatral. El análisis se centrará en las categorías de estar —*estar siendo, estar en escena, estar en proceso y estar en sociedad*—, entendidas como dimensiones complementarias que configuran la práctica actoral y se articulan en distintos niveles de realidad dentro de la experiencia escénica. Dichas categorías permiten observar cómo el hecho escénico puede trascender el mero fenómeno para devenir acontecimiento cuando lo que se hace o se comprende en escena ingresa en un campo de resonancia y afectación entre intérpretes y espectadores.

Es de esta manera que el trabajo actoral, sostenido en la articulación de diversas categorías de Estar, posibilita la emergencia de una verdad escénica transversal a todo modo



teatral (dramático, narrativo o performativo). Dichas categorías de Estar coexisten en distintos niveles de realidad en las prácticas escénicas, y su interacción propicia la constitución del acontecimiento teatral.

El proceso de creación de la obra *Co-acción* se presenta como el caso de estudio mediante el cual se observará cómo estas categorías se manifiestan en la práctica. A partir de dicho análisis, se buscará establecer vínculos entre la reflexión teórica y la experiencia escénica, con el propósito de contribuir a una comprensión más profunda del *estar* como fundamento de la verdad escénica.

MARCO TEORICO

1) Acontecimiento, fenómeno y hecho

La diferencia entre hecho, fenómeno y acontecimiento permite comprender distintos modos en que la realidad se presenta y adquiere sentido en la experiencia. El hecho puede definirse como aquello que sucede objetivamente, lo que puede describirse o verificarse como suceso concreto. Es el plano de lo constatable, de lo que “ocurre” sin requerir interpretación.

El fenómeno, en cambio, pertenece al ámbito de la aparición. Edmund Husserl señala que “El fenómeno es aquello que se da a la conciencia, en el modo en que se da, y nada más” (Husserl, 2013, p. 81). No se trata de la cosa en sí, sino de su modo de aparecer ante una conciencia. El fenómeno implica, por tanto, una relación perceptiva y significativa: el mundo se muestra, pero siempre desde un punto de vista situado.

El acontecimiento excede ambos niveles, porque más que solo suceder o presentarse: irrumpe y transforma. Gilles Deleuze, en su análisis de los efectos de superficie, explica que “estos efectos no son cuerpos, sino incorpóreos estrictamente hablando. No son cualidades y propiedades físicas, sino atributos lógicos o dialécticos. No son cosas o estados de cosas, sino acontecimientos” (Deleuze, 2009, p. 9). Desde esta perspectiva, el acontecimiento se despliega como un efecto incorpóreo que surge de los cuerpos y de sus interacciones, pero que no se confunde con ellos. Es una irrupción que altera el orden de las cosas, generando una diferencia cualitativa: algo nuevo acontece a los cuerpos, los afecta y transforma su relación con el mundo.

Mediante Jean-Luc Nancy podemos entender el acontecimiento como una resonancia más que como un suceso, en *A la escucha*, postula que “el sonido [...] se propaga en el



espacio donde retumba todo al retumbar 'en mí' [...] Sonar es vibrar en sí o vibrar consigo: no es únicamente, para el cuerpo sonoro, emitir un sonido, sino extenderse, conducirse y resolverse por completo en vibraciones que lo relacionan consigo mismo y lo ponen fuera de sí" (2007, p. 36). Podemos tomar esta idea para pensar que el acontecimiento del sentido, más que solo significado, su potencial está la resonancia. El acontecimiento se expande en los cuerpos, los toca, los atraviesa, los hace vibrar. El acontecimiento tiene lugar en la experiencia de afectación, de apertura sensible ante lo imprevisible.

De este modo, mientras el hecho pertenece al orden de lo fáctico y el fenómeno al de la aparición, el acontecimiento se inscribe en el orden de la transformación. Es el punto donde la experiencia supera la mera observación y se vuelve presencia compartida: aquello que no solo sucede o aparece, sino que acontece a quienes participan de la experiencia.

En adelante, se utilizará el concepto de *acontecimiento* como aquello que resuena, vibra y afecta, reconociendo en esa resonancia la condición que posibilita la emergencia de la verdad escénica. Los distintos modos de *estar* que se despliegan en la práctica actoral trabajan hacia la generación de dicho acontecimiento.

Para el correcto entendimiento de la investigación, es necesario precisar el uso de ciertos términos. Cuando se utilice el concepto de "actores-actrices", se hará referencia de manera amplia a intérpretes escénicos, incluyendo actores, bailarines, ejecutantes y performers. Esta definición se basa en la propuesta de Eugenio Barba, quien concibe actor = actor/bailarín y teatro = teatro/danza (Barba, 2022, p. 27), extendiendo la noción de actuación hacia toda práctica corporal que se despliega ante un espectador. Del mismo modo, el término "escénico" se empleará como un concepto paraguas, que abarca el conjunto de las artes vivas realizadas frente a un público. En este sentido, los vocablos actores, escena y teatro se entenderán como denominaciones amplias y flexibles, utilizadas aquí para referirnos a las diversas disciplinas que configuran el campo del arte vivo.

2) Modos teatrales

Con el propósito de establecer un marco de análisis, se distinguen tres modos teatrales: dramático, narrativo y performativo, los cuales se diferencian según la relación que cada uno establece entre representación, relato y presentación.



2.1 Modo dramático

El modo dramático constituye el eje histórico del teatro occidental. Con más de dos mil quinientos años de desarrollo, ha configurado una forma de organización escénica centrada en la mimesis de acciones, donde el escenario se vuelve un espacio para mostrar el devenir de los conflictos humanos.

Desde la Grecia clásica, este modo se define por la representación en presente de actos humanos. En la Poética, Aristóteles afirma que “una tragedia es la imitación de una acción elevada y completa en sí misma, presentada en forma dramática y no como narración” (Aristóteles, 1974, p. 10). La tragedia existe porque los cuerpos ponen en acto esa imitación ante la mirada del público, y en esa ejecución se condensa la esencia de lo dramático.

El poder del modo dramático radica en su capacidad para construir un mundo coherente a partir de la sucesión de acciones. Desde Sófocles hasta Beckett, las obras organizan la escena como un entramado donde los actos de los personajes producen consecuencias que sostienen el conflicto. La acción constituye su principio articulador, y todos los demás elementos —texto, escenografía o psicología— se subordinan a su dinámica.

El modo dramático debe entenderse como un principio de organización teatral basado en la acción viva. Al situar la acción como su núcleo, Aristóteles marcó la distancia con la narración: el drama muestra la acción en acto, mientras la narración la expone mediante relato. Esta distinción abre el camino para pensar el siguiente modo: el narrativo.

2.2 Modo Narrativo

El modo narrativo se distingue del dramático por su lógica escénica. Mientras el drama representa acciones en presente, el teatro narrativo organiza la escena como relato: el acto de contar adquiere centralidad y transforma la percepción del espectador. Su principio radica en relatar, interrumpiendo la ilusión de presente y abriendo un espacio de reflexión crítica.

Aunque su formalización occidental se asocia a la épica clásica, su origen remite a las antiguas formas de narración oral, cuando los primeros grupos humanos transmitían memoria y conocimiento mediante historias, cantos y rituales. La narración fue, desde entonces, una forma de acción colectiva mediada por la palabra. Aristóteles ya señalaba en la Poética que “el poeta trágico y el épico son imitadores por medio del verso; pero difieren en que el uno



imita narrando, y el otro, obrando” (Aristóteles, 1974, p. 7), estableciendo así una diferencia fundacional entre acción y relato.

En el teatro moderno, Bertolt Brecht reformula esta tradición mediante el teatro épico, donde el espectador observa la escena con distancia crítica, sin dejarse arrastrar por la identificación emocional. Recurre a la narración directa como recurso para que la representación se revele como una construcción consciente y no como una ilusión naturalista. Su propósito, explica, es que “el espectador aprenda a adoptar una actitud de observador, de experimentador. Debe enfrentarse al espectáculo como quien asiste a un experimento” (Brecht, 1970, p. 58). Así, lo narrativo se transforma en un instrumento de pensamiento, un modo de reflexión más que de inmersión emocional.

En síntesis, el modo narrativo consolida un espacio teatral donde la acción es el acto de narrar. Heredero de la épica y de las tradiciones orales, transforma la escena en un lugar de pensamiento, donde contar es también actuar. Este desplazamiento prepara el terreno para el modo performativo, en el que la acción deja de imitar o relatar y pasa a realizarse en el presente vivo del acontecimiento.

2.3 Modo Performativo

El modo performativo surge con el arte contemporáneo del siglo XX como una forma teatral que desplaza la representación hacia la presentación; la realización en el presente escénico. La escena se convierte en un espacio de acontecimiento donde la interacción entre intérpretes y espectadores genera una experiencia irrepetible. La acción se concibe como vivencia compartida, en la que la presencia acontece en el instante y el sentido se produce en la co-presencia.

En esta investigación, el término *performativo* designa una lógica más amplia que la *performance* como género. Su centro está en la acción directa, la presencia corporal y la creación de experiencias relacionales que configuran un acontecimiento vivo. La performatividad organiza la práctica escénica como experiencia inmediata, donde el hacer produce sentido y transforma la percepción.

Antonin Artaud anticipa esta lógica en *El teatro y su doble*, al proponer un teatro de la crueldad que actúe sobre el cuerpo y los sentidos. Afirma que el teatro debe “restablecer entre el espectador y el espectáculo una comunicación directa, como entre el fuego y aquello que quema” (2001, p. 116). Reivindica el gesto, el ritmo y la vibración como motores del



acontecimiento escénico, inspirado en tradiciones orientales como el teatro balinés, donde la acción ritual adquiere dimensión real y presente.

El modo performativo se manifiesta también en los ritos y ceremonias, donde la acción concreta produce realidad. En la misa católica, cuando el sacerdote consagra el pan y el vino y pronuncia “este es mi cuerpo, esta es mi sangre”, la experiencia no consiste en representar a Cristo, sino en traerlo al presente mediante la acción ritual. De manera semejante, en las manifestaciones políticas por derechos humanos en América Latina, cuando los familiares o compañeros de víctimas gritan el nombre de una persona asesinada o desaparecida y responden “presente”, acción no relata una ausencia, convoca la presentación. Ambos casos expresan la potencia performativa del acto que hace existir lo que nombra.

Diversas tradiciones no occidentales, como el nō japonés o el kathakali indio, operan desde esta misma lógica ancestral: la escena como espacio de transformación espiritual, comunitaria y sensorial. En todas ellas, la fuerza del acontecimiento depende de la interacción inmediata y la atención recíproca entre los cuerpos presentes.

Hans-Thies Lehmann describe este cambio como la consolidación de un teatro articulado desde la presencia y la energía del acontecimiento, orientado “hacia el aquí y ahora del acontecimiento escénico” (Lehmann, 2013, p. 101). El teatro posdramático “no se funda ya en el desarrollo de una acción, sino en la exposición de estados, situaciones, presencias” (p. 69). Cada función se vuelve única, cargada de resonancia y atención compartida, situando la realidad del presente como núcleo del acontecimiento teatral.

El modo performativo comprende la escena como un acontecimiento real en el que la acción y la presencia se confunden con la experiencia misma. La realidad escénica se produce en el encuentro entre los cuerpos, donde la atención compartida y la afectación recíproca hacen emerger la verdad del acontecimiento.

3) Niveles de realidad

Los niveles de realidad en el teatro se comprenden como planos que coexisten en la práctica escénica y configuran las diversas formas de presencia y percepción del acontecimiento. Estos niveles no son jerárquicos ni excluyentes, sino que se interrelacionan, generando tensiones que alimentan la experiencia teatral.

3.1 Nivel de Realidad Ficcional



El nivel de realidad ficcional constituye una dimensión central para comprender la experiencia teatral, al definir el universo interno de la obra donde se desarrollan los sucesos, los conflictos y las relaciones entre los personajes. Esta realidad se construye de modo autónomo, siguiendo reglas internas coherentes que permiten al espectador percibirla como verosímil y consistente, independiente de su existencia en el mundo real. La ficción ofrece un marco estructurado en el que los eventos adquieren sentido dentro de la lógica de la obra, facilitando la participación cognitiva del público y el vínculo significativo con lo que ocurre en escena.

Villegas señala que “el examen de la construcción dramática es significativo en cuanto hace evidente la estructura interna del drama, los procedimientos usados para provocar las tensiones y distensiones” (Villegas, 1982, p. 75). En esa estructura, “el drama presenta un mundo organizado de tal manera que elimina la neutralidad de las situaciones y les proporciona una posibilidad dramática” (p. 79). Esta organización interna define el nivel de realidad ficcional, ya que las relaciones entre personajes, conflictos y acciones generan un universo coherente donde el espectador puede orientarse, creer y participar activamente en la construcción del sentido. Schaeffer complementa esta idea al afirmar que la ficción permite explorar dimensiones de la realidad inaccesibles de otro modo, funcionando como un instrumento de comprensión de la experiencia humana y de los mundos posibles. “Fingir consiste en producir una representación que no pretende corresponder a la realidad empírica, pero que, sin embargo, es tratada como si correspondiera” (Schaeffer, 2002, p. 51).

En síntesis, el nivel de realidad ficcional establece un marco donde los sucesos se desarrollan según reglas internas que garantizan coherencia y permiten al espectador implicarse cognitivamente con la acción escénica. Esta dimensión asegura que los eventos, personajes y conflictos sean percibidos como verosímiles dentro del universo de la ficción, generando un espacio de comprensión que amplía la percepción de la realidad humana.

3.2 Nivel de Realidad Real

El nivel de realidad real alude a la presencia tangible de actores y público en un espacio y tiempo determinados, en el “aquí y ahora”. En esta dimensión, los sucesos ocurren de manera directa y palpable, sin mediaciones ni representaciones. La realidad se configura en la interacción inmediata entre los cuerpos, haciendo de cada función una experiencia irrepetible. Todo lo que se despliega en este plano pertenece al orden de lo material: las emociones del público, las reacciones espontáneas, el sudor, el flujo corporal, el desgaste físico, las respiraciones agitadas, los gestos accidentales o las decisiones instantáneas forman parte



constitutiva del hecho escénico. La materia sensible: los cuerpos, el aire, la temperatura y la luz, se transforma en la base fenomenológica sobre la que se construye la experiencia teatral. El hecho escénico refiere a la materialidad observable: lo que sucede ante la mirada. El fenómeno surge cuando ese hecho es percibido e interpretado por la conciencia de quienes lo presencian. El acontecimiento irrumpe cuando la experiencia trasciende lo perceptible y se convierte en presencia compartida. Fischer-Lichte señala que “las realizaciones escénicas brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, esto es, de transformar a todos los que participan en ellas: a los artistas tanto como a los espectadores” (2011, p. 46-47). En esa dinámica, lo real se vuelve acontecimiento porque la afectación circula entre los cuerpos, generando una transformación sensible común.

Con Hans-Thies Lehmann podemos comprender esta dimensión como propia del teatro posdramático, donde la escena “se orienta hacia la presencia y la energía de los cuerpos, hacia el aquí y ahora del acontecimiento escénico” (Lehmann, 2013, p. 101). Cada función se vuelve un espacio de tensión y de percepción expandida, en el que el presente se experimenta como materia viva y en transformación. En esa misma línea, Jean-Luc Nancy afirma que “el sentido no consiste primeramente en una intención significativa, sino que antes de eso consiste en una escucha donde sólo viene a resonar la resonancia” (2007, p. 28). El acontecimiento teatral se inscribe precisamente en esa resonancia compartida, donde los cuerpos vibran en presencia y el sentido emerge como experiencia común.

En síntesis, el nivel de realidad real se relaciona con la dimensión fenomenológica del teatro, en la que la experiencia se edifica a partir de la materialidad y su significación. Esta realidad fenomenológica hace posible el acontecimiento en el encuentro sensible que surge de la resonancia y la transformación de los participantes, configurando el hecho escénico como acontecimiento escénico y, por tanto, como verdad escénica.

4) Estar

El concepto de “estar” en la práctica actoral constituye el punto de partida para comprender cómo los intérpretes se sitúan en escena y cómo esa presencia posibilita la verdad escénica. El español, a diferencia del inglés o el alemán, permite distinguir dos modos de existencia: uno fijo y continuo, asociado al ser, y otro activo, situado y transitorio, asociado al estar. Enrique Arriagada-Kehl describe el “estar” como una dimensión pre-reflexiva del ser, una forma de conciencia que se despliega antes de cualquier reflexión o construcción de identidad. Habitamos un estar previo al ser pensado, una conciencia inmediata que nos sitúa



en el mundo antes de definirnos o identificarnos. Esta pre-reflexividad permite comprender al ser humano como un flujo continuo de relaciones, donde el estar constituye la base de la existencia y se manifiesta en el contacto inmediato con el mundo y los otros (Arriagada-Kehl, 2021, pp. 249–251).

Rodolfo Kusch profundiza la idea del “estar” al comprender que la existencia humana y la conciencia se despliegan en relación inmediata con los otros y con el entorno. Para Kusch, el “estar siendo” constituye una condición situacional que configura la experiencia concreta del mundo y permite que identidad y conciencia se formen a partir de la participación activa en la vida y en las circunstancias que habitamos. En sus palabras, “estar implica aceptar la circunstancia, dejarse habitar por ella y hallar en esa pertenencia una forma de sentido. El ser, en cambio, pretende afirmarse por fuera de la situación” (Kusch, 1953, p. 87). Esta concepción revela la vida humana como un proceso dinámico y transformador, donde cuerpo, pensamiento y entorno se afectan mutuamente en una trama de relaciones que sostiene la experiencia.

La fenomenología de Edmund Husserl está ofreciendo un marco conceptual que respalda la noción de *estar* pre-reflexivo, al enfatizar la conciencia inmediata de lo que se hace presente antes de cualquier interpretación conceptual. Husserl sostiene que “la intuición pura permite aprehender lo que se presenta, sin recurrir a presupuestos empíricos o conceptuales” (Valdés, 2007, p. 27). Esta idea está conectando directamente con el *estar* en tanto dimensión pre-reflexiva del ser, ya que resalta la apertura de la conciencia a la experiencia inmediata antes de toda categorización o juicio. Heidegger, por su parte, está introduciendo la noción de *Dasein*, el estar-en-el-mundo, comprendiendo al ser humano como un ente situado que se constituye a través de sus relaciones, posibilidades y contexto histórico-cultural. Tal como explica Valdés C. “Heidegger comprende que el ser humano no es una conciencia que se enfrenta a objetos, sino un *Dasein*: un ser-en-el-mundo que siempre ya se encuentra arrojado en un contexto de relaciones significativas” (p. 41). Su reflexión está aportando al marco del *estar* la idea de que la existencia se despliega en la apertura al mundo, en el involucramiento con las situaciones y en la participación activa en la vida concreta.

Kusch desarrolla una comprensión del “estar-siendo” como modo de existencia en que conciencia e identidad se configuran en la relación continua con el entorno y los otros. Enrique Arriagada-Kehl interpreta este planteamiento como “una comprensión relacional y procesual de la existencia, en la que el ser se realiza en la afectación y en la participación” (1996, p. 254-255). Desde esta perspectiva, la existencia se define por su contingencia y mutabilidad: el ser humano se constituye en la medida en que participa de la vida, y toda identidad es



situacional y relacional. La distinción del español entre *ser* y *estar* permite pensar esta dualidad entre un modo de existencia estable y otro activo, situado y transitorio que se despliega en el contacto inmediato con el mundo y los demás. Jean-Luc Nancy complementa esta mirada al afirmar que la existencia se experimenta en la resonancia: “Ser es estar en relación sensible con otros y con el mundo” (Nancy, 2002, p. 27), subrayando que la apertura y la participación fundamentan la experiencia humana.

El método inductivo de Bertolt Brecht ofrece una clave para comprender la relación entre acción, conciencia y experiencia situacional en la práctica teatral. Frente al método deductivo, que parte de una idea general o de una abstracción teórica, Brecht propone un proceso que surge de la observación concreta de la realidad y de las conductas humanas, donde el pensamiento se genera desde la experiencia misma. En sus palabras, “el actor debe aprender a observar a los hombres en su comportamiento cotidiano, descubrir las causas de sus actos y reproducirlas de manera crítica en la escena” (Brecht, 1970, p. 65). Esta perspectiva trasciende la representación como imitación para situar la acción escénica en un campo de indagación sensible, donde la escena se convierte en un espacio de análisis y transformación del presente. Desde esta perspectiva, la práctica brechtiana profundiza la noción de estar siendo, al situar al intérprete y al espectador en una relación reflexiva con la vida concreta, donde acción y percepción se despliegan en un flujo situado y pre-reflexivo que posibilita la verdad escénica.

Comprender el “estar” supone reconocer que la existencia no se reduce a la presencia física ni a la conciencia reflexiva, sino que constituye un operar situado que atraviesa a la persona, la vincula con su contexto y la integra en un flujo constante de relaciones y afectaciones. Desde esta perspectiva, pueden distinguirse diversos modos de “estar” que se manifiestan en la escena, cada uno con particularidades en su relación con la experiencia, la atención y la participación en el mundo inmediato. Estas categorías, desplegadas en distintos niveles, fundamentan la articulación de los tipos de estar que se abordan en la sección siguiente, proporcionando un marco para analizar cómo la presencia del actor y su implicación en la situación generan la verdad escénica y el acontecimiento teatral.

4.1 *Estar en escena*

Es la categoría del *estar* que concentra la presencia misma: la tarea redundante de simplemente estar, sin necesidad de acción añadida, pero con la exigencia radical de habitar el aquí y el ahora. En términos “kuscheanos”, el estar antecede al *ser*: un cuerpo que está,



expuesto y disponible para interactuar con otros cuerpos y con el entorno. Esta presencia activa intensidades y resonancias que sustentan el acontecimiento escénico.

Desde esta perspectiva, Antonin Artaud reconocía en el teatro una potencia que excedía la representación textual y simbólica. Para él, el teatro debía ser “una verdadera operación mágica” que afectara al espectador a través de la presencia de los cuerpos antes que por el sentido discursivo. En *El teatro y su doble*, escribe: “No es cuestión de hacer creer al público en la realidad de una acción ficticia, sino de hacer que el público sienta la realidad de lo que sucede en escena” (Artaud, 2001, p. 123).

Las reflexiones de Artaud permiten comprender la fuerza de la presencia como núcleo del hecho teatral. Su *Teatro de la Crueldad* propone una escena donde el cuerpo deja de ser vehículo de la palabra y se vuelve materia viva de la experiencia. Buscaba que la escena actuara sobre los sentidos y afectos del público, generando un impacto inmediato y visceral. La presencia de los intérpretes desestabiliza las jerarquías entre texto, representación y acontecimiento, núcleo vibrante que provoca una conmoción perceptiva.

Este núcleo corresponde a lo que Erika Fischer-Lichte describe al afirmar que “la presencia de los actores y actrices, en tanto cuerpos vivos en un espacio compartido, no es meramente un medio de representación, sino un acontecimiento en sí mismo que transforma la percepción de quienes lo experimentan” (Fischer-Lichte, 2011, p. 38). Alcanzar esa “simple” presencia requiere trabajo técnico: liberar tensiones, afinar la atención y habilitar la disponibilidad escénica. Maria Knebel indica que “el actor debe estar en disposición escénica, relajado, sin tensiones innecesarias” (1996, p. 136), idea que refleja la herencia de Stanislavski, quien advertía que “la más insignificante tensión en cualquier parte puede paralizar todo el proceso creativo” (p. 136). La relajación corporal posibilita que la presencia viva se despliegue y sostenga la escucha compartida entre intérpretes.

Esta disponibilidad puede pensarse a partir de la imagen de la resonancia propuesta por Jean-Luc Nancy (2002). El filósofo describe el cuerpo como una superficie sonora, una piel tensa que vibra ante el golpe del afuera y responde desde su interior, en una resonancia compartida entre el sí mismo y el mundo. *Estar en escena* significa situarse en esa piel extendida, disponerse a vibrar con lo que ocurre, sin forzar la forma de la experiencia.

Este estado de presencia exige un ajuste fino de la atención: responder a lo que la escena demanda, escuchar a los compañeros y al entorno, percibir las mínimas variaciones que alteran el pulso escénico. *Estar en escena* requiere una conciencia viva de la atención y de la tensión entre los cuerpos, zona donde se construye la energía escénica compartida. No es una categoría menor: es el fundamento de todas las demás formas de estar y, por ende,



de ser. Sin esta presencia, ninguna otra dimensión, ficcional, social o procesual, podría sostenerse. Es la base de la experiencia teatral como acontecimiento: la condición mínima y máxima de que haya un cuerpo presente, aquí y ahora.

4.2 *Estar siendo*

La categoría *estar siendo* articula la construcción del personaje con la presencia encarnada del actor, inscrita principalmente en la realidad ficcional pero sostenida por un cuerpo real en el aquí y ahora. El intérprete no “es” un personaje: *está siendo* un personaje cuya existencia surge en la interacción viva con compañeros y entorno. La tensión, la escucha y la afectación mutua vuelven tangible el *ser* del personaje, transformando la ficción en acontecimiento compartido. Cuando esta interacción se pierde, el carácter predefinido se vuelve rígido y la verdad escénica se diluye en mera apariencia.

Dentro del trabajo actoral pueden reconocerse dos modos de aproximación al proceso de creación: uno de carácter deductivo y otro de carácter inductivo (Brecht, 1970). El primero parte de una idea general del personaje —una biografía, una psicología o un conjunto de objetivos predefinidos— que se proyecta sobre la escena como estructura fija. Este enfoque tiende a garantizar coherencia interna, pero limita la capacidad de respuesta del intérprete frente a las contingencias del presente, sosteniendo la actuación sobre un *ser* preestablecido. En cambio, el método inductivo propone construir el personaje desde la experiencia concreta, atendiendo a las relaciones y a las circunstancias escénicas específicas. En este proceso, cada acción se genera en tiempo real, modulada por la interacción, la tensión y los afectos que surgen en la escena. Este modo de trabajo permite que el comportamiento se adapte a lo imprevisto, integrando la variabilidad de la acción y potenciando la co-creación del acontecimiento escénico.

Para Kusch, “no es posible ser sin estar, pues el *estar* es la raíz que sostiene al *ser*, como las raíces a la copa del árbol” (1953, p. 35). En la actuación, comprender quién es un personaje (nivel general) exige analizar en qué *está* (nivel particular): cómo se afecta y es afectado por el entorno y los otros cuerpos en escena. Así, *estar siendo* integra corporalidad, atención e interacción como condiciones esenciales para que la ficción escénica produzca un acontecimiento auténtico.

Esta categoría mantiene una relación dual con los niveles de realidad: tributa principalmente al nivel de realidad ficcional, pero se sostiene en el nivel de realidad real, ya que lo que permite que la ficción se despliegue y la verosimilitud se sostenga es que los



cuerpos estén realmente presentes, actuando siempre en relación y en afectación mutua. Cada acción del actor se da para otro y viceversa, configurando la construcción del personaje como un proceso relacional donde la existencia ficcional emerge de la presencia y la interacción real. La construcción del personaje implica también un trabajo corporal sostenido: la postura, los gestos o la condición física específica que el rol requiere —por ejemplo, una espalda curvada durante toda la obra o la representación de una cojera— deben mantenerse en el nivel de realidad real para que la ficción sea creíble y la verosimilitud de los códigos del universo escénico se cumpla. En este sentido, estar siendo constituye una tarea contradictoria: implica simultáneamente *ser* y *estar*, sosteniendo la construcción del personaje mientras se permanece disponible para los otros, afectándose y siendo afectado, integrando la atención, la escucha y la interacción corporal como condiciones esenciales para que la ficción exista y se transforme en un acontecimiento escénico auténtico.

4.3 *Estar en proceso*

“Estar en proceso” remite a la dimensión dinámica y experimental del trabajo escénico: el momento en que la práctica y la investigación se funden, cuando el actor y el colectivo teatral ensayan, prueban y elaboran su quehacer. El proceso deja de entenderse como un tránsito previo al estreno y se vuelve una forma de estar en sí misma, donde el conocimiento se genera corporalmente y la experiencia actoral se convierte en una vía de investigación.

Erika Fischer-Lichte (2011) considera que los ensayos funcionan como “laboratorios perceptivos” en los que los actores investigan la materialidad de la presencia y la relación con el espectador. Desde esta mirada, el proceso adquiere un valor ético y estético: el actor aprende a estar, entrena el presente, a responder a la contingencia, a convivir con la incertidumbre y a sostener la disponibilidad que posibilita el acontecimiento escénico.

Estar en proceso implica permanecer en apertura, con la atención dispuesta a lo que emerge en el ensayo y en la escena. Es el lugar donde los y las intérpretes, la dirección y el colectivo teatral ponen a prueba la posibilidad misma de estar en escena, entendiendo que la verdad escénica solo se alcanza en la inestabilidad viva del proceso.

4.4 *Estar social*

“Estar social” introduce la dimensión ética y política del estar. Reconoce que la escena y los cuerpos se inscriben en un entramado histórico y sensible que condiciona toda forma de



presencia. Estar en sociedad implica situarse, asumir la pertenencia a un tiempo y a un mundo, entender que el acto escénico nunca ocurre fuera de la realidad que lo contiene. En una entrevista en la Universidad de Costa Rica, Sergio Rojas afirmaba: “Lo contemporáneo tiene lugar en aquello donde lo exige el presente. Esa exigencia no solo tiene que ver con ciertos temas o preguntas que se imponen en la actualidad, sino con la necesidad de que el arte reflexione sobre sus propios recursos, su propio lenguaje exigido por los acontecimientos” (Rojas, 2017). Esta idea sitúa al teatro en el terreno de la responsabilidad: la escena deviene un lugar de exigencia, donde lo artístico se enfrenta con su propio tiempo. Hans-Thies Lehmann, en *Teatro posdramático*, observa que el teatro contemporáneo se define por esa convivencia entre intérpretes y espectadores, más que por la representación de un relato cerrado. “El espectador y el actor son compañeros de tiempo; comparten el presente del acontecimiento escénico” (Lehmann, 2013, p. 26). Desde esta perspectiva, el trabajo desde la categoría del estar social considera a los creadores y a los espectadores como sujetos situados en un tiempo histórico.

Estar social, desde la práctica teatral, supone reconocer esa co-presencia como fundamento. La escena convoca una forma de estar con otros con una ética política antes dispuesta en una manera de habitar el presente común. En esa dimensión convivencial, el estar social se vuelve el horizonte político desde donde estar en escena.

DESARROLLO

El trabajo actoral, sostenido en la coordinación y articulación de diversas categorías de ‘estar’, permite que se manifieste una verdad escénica que atraviesa todos los modos teatrales. Estas formas de ‘estar’ coexisten en todos los modos teatrales, aunque cada una tributa con distinta intensidad a los niveles de realidad y a cada modo teatral: algunas se orientan con mayor fuerza hacia lo ficcional, otras hacia lo real. Ninguna opera de manera aislada; todas se articulan, se potencian mutuamente y dependen unas de otras para que el acontecimiento teatral se despliegue con plenitud. La atención, la disposición y la interacción de los intérpretes determinan la densidad y la intensidad de la verdad escénica.

Cada función constituye un instante único, donde la verdad escénica surge de la tensión constante y co-dependiente entre lo real y lo ficcional, independientemente del modo teatral en que se manifieste. En todos los casos, la simultaneidad entre la presencia concreta de los cuerpos y la construcción imaginaria del personaje o de la situación dramática genera la densidad de la escena. “La verdad en escena aparece cuando hay un cuerpo que está.”



(Von Hummel, 2025a, p.1) Los intérpretes habilitan que la acción se viva, se perciba y se convierta en un acontecimiento irreplicable. La complejidad de la escena reside tanto en la ejecución de acciones concretas ligadas a un objetivo claro como en la manera en que cada categoría de 'estar' se articula, estableciendo resonancias entre cuerpos, sentidos y situaciones.

Este entramado de 'estares' y niveles de realidad configura un espacio escénico donde lo social, lo colectivo y lo ético se entrelazan con lo ficcional y lo perceptivo. La emergencia de la verdad escénica depende completamente de la articulación constante de estas dimensiones: de cómo los intérpretes sostienen su presencia y atención en relación con los demás, con el espacio, con las ideas y con lo que requiere cada escena. Esta tensión da lugar a un acontecimiento que solo puede existir en el aquí y ahora de la escena. La riqueza del teatro reside en esta interdependencia: cada forma de 'estar' necesita de las demás, y todas juntas generan la intensidad y la densidad que caracterizan la performatividad del acontecimiento teatral.

Teniendo claro cómo las distintas categorías de "estar" articulan la verdad escénica y cómo su interacción configura la performatividad del teatro en cualquier modo, consideramos que la hipótesis y el marco teórico desarrollados en esta investigación son herramientas útiles para analizar cualquier obra teatral. En esta ocasión, su aplicación se limitará a *Co-acción*, dirigida por Alexandra von Hummel, montaje de egreso de la generación 2025 de la carrera de Actuación de la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae. El análisis se centrará en comprobar, a través de las estrategias utilizadas con los intérpretes desde la dirección, que el trabajo actoral sostenido en la articulación de diversas formas de 'estar' posibilita la emergencia de una verdad escénica transversal a todo modo teatral, y que dichas formas de 'estar' coexisten en distintos niveles de realidad, potenciando la constitución del acontecimiento teatral. A partir de los procesos creativos, los ensayos, la construcción de personajes y las interacciones entre intérpretes, se examinará cómo las categorías de 'estar en proceso', 'estar siendo', 'estar en escena' y 'estar social' se ponen en práctica y se articulan en el desarrollo de la obra, habilitando la tensión entre los niveles de realidad real y ficcional en la búsqueda de la verdad escénica.

A comienzos del año 2025 se inició el proceso creativo sin que el elenco tuviera claridad sobre el material a desarrollar. Si bien los integrantes ya se conocían entre sí — algunos compartían cierta dinámica previa como compañeros de escena—, la profesora elegida como directora de la obra de egreso, Alexandra von Hummel, era reconocida principalmente por sus trabajos anteriores, tanto en actuación como en dirección.



En la primera etapa del proceso, la dirección optó por trabajar a partir de los deseos, intereses, fortalezas y debilidades del elenco. Durante las clases iniciales, el foco estuvo en comprender las miradas y dinámicas de este nuevo grupo guiado por la dirección de Von Hummel. La directora propuso ejercicios con acciones concretas y simples —contar un cuento, postular a un casting, vender un número musical—, que requerían un alto nivel de precisión y presencia escénica. El grupo solía identificar aprendizajes a partir del éxito o del fracaso en la ejecución de los verbos, predominando generalmente el segundo caso. Luego de cada muestra se realizaba una conversación colectiva para analizar lo ocurrido. En términos generales, se observaba que las acciones no se ejercían plenamente o que la intención escénica no se hacía clara. Según Von Hummel, siguiendo a Deleuze, “en el fondo, las fuerzas se ejercen o se padecen; no existe la fuerza en sí misma” (p. 1).

Von Hummel explicaba que un golpe solo se constituye como tal cuando impacta a alguien, y que la energía, el impulso y la acción siempre se dirigen hacia un objeto o sujeto: hacia una persona o hacia el espacio, con el fin de moverlo, romperlo o perturbarlo. Todo ello modifica la situación, de manera semejante a una flecha que solo es tal porque apunta a un objetivo; de lo contrario, sería simplemente un palo con punta (p. 3). En el fondo, en los ejercicios realizados, cuando no ocurría lo esperado, se debía a que la atención no estaba puesta en la relación con el otro o con lo otro. En lugar de contar un cuento, se emitían palabras sin ejercer verdaderamente el verbo “contar”; faltaba orientar la acción hacia el padecimiento de algo o alguien. La atención de los intérpretes se centraba en la autoevaluación o en la creación del personaje, más que en la acción misma.

Durante el primer semestre, el equipo continuó con el proceso de trabajo y, mientras se buscaba un texto, se mantuvo el entrenamiento mediante los ejercicios propuestos por la dirección. Después de cada muestra se realizaban discusiones colectivas en torno a lo que acontecía o no en escena. En reiteradas ocasiones, las observaciones convergían en el mismo punto: cómo los intérpretes dejaban de atender las exigencias propias de la escena. Aunque el cuerpo estaba ahí, dejaba de *estar* ahí, en el problema; se desviaba hacia la entretención de defender un personaje más que hacia el ejercicio de defender las ideas que debían defenderse. Tal como señala la directora, “el goce de armar un ‘mono’, de repente le gana al goce de transmitir algo, de entender por qué está ahí; ese es un goce bien grande. En general, uno piensa que no está actuando cuando no crea un mono, hay que equilibrar esos goces” (p. 4).

Aún no se tenía un texto definido para hacer la obra y la mayoría de los ejercicios no eran precisamente con roles o personajes; eran los intérpretes quienes debían defender una



postura, eran sus cuerpos contando un cuento, eran ellos explicando una ley. Ahí es donde se escondía el secreto de los entrenamientos actorales: en los verbos, en estar ejecutando los verbos.

Entre los entrenamientos actorales y las conversaciones sobre la escena, el grupo finalmente encontró un texto: *Contracciones*, de Mike Bartlett, obra inglesa estrenada en Londres en 2008. En ella se presentan dos personajes —una empleada y una gerente— y un contrato diseñado para prevenir favoritismos que, paulatinamente, extiende su alcance hasta regular los afectos, los cuerpos y los deseos. Lo que al inicio parece razonable se vuelve progresivamente extremo. Según la interpretación del colectivo, la obra aborda el control que ejercen las empresas sobre la vida privada y cómo los protocolos, sin un uso criterioso, pueden devenir en situaciones de sobre control y pérdida de derechos.

La obra resultaba particularmente atractiva a nivel de montaje, ya que requería que los dos personajes fueran interpretados por todo el elenco, compuesto por siete intérpretes. Ello implicaba una investigación escénica profunda y presentaba además un interés discursivo. No obstante, el grupo enfrentó una barrera: el texto estaba protegido por derechos de autor, con un costo de tres mil dólares para su exhibición. Si bien esto no representaba un problema en el marco académico —pues las obras de egreso son gratuitas—, la dificultad surgía ante la posibilidad de remontar el montaje en festivales externos. En pleno proceso de investigación de *Contracciones*, se recibió esta noticia, pero el colectivo decidió continuar con la propuesta, reorientando el trabajo a partir de la premisa original. La investigación previa había proporcionado una pista esencial: la pregunta por “de qué va la obra”, tema que había sido discutido reiteradamente en los ensayos.

Al cierre del primer semestre, el grupo presentó una muestra de proceso basada en una reescritura del texto, jugando con la meta-teatralidad y trabajando en dos planos ficcionales: uno sobre el texto original y sus situaciones dramáticas, y otro sobre un grupo de estudiantes de teatro que no podía montar la obra debido a que estaba patentada. El colectivo concluyó que en la obra de Mike Bartlett “se construye un retrato inquietante de la obediencia y la vigilancia como formas de convivencia, exponiendo el modo en que esas mismas prácticas se naturalizan al presentarse como gestos que, en apariencia, tienden al cuidado. La propuesta revela, así, la fragilidad de los límites entre la obediencia y la conciencia” (*Reseña de Co-acción*, 2025). En esa misma línea, tratar el tema de los derechos de autor se entendió como una vía para profundizar la premisa original. Durante las discusiones surgió la idea de que, en la actualidad, ciertos derechos humanos parecen prevalecer sobre otros: por ejemplo, el derecho a la seguridad puede atentar contra el derecho a la privacidad, o el



derecho a la propiedad privada puede suprimir el derecho a la vivienda o a la alimentación. En este sentido, el grupo utilizó la problemática de los derechos de autor como excusa para amplificar el discurso de la obra y potenciar su efecto crítico.

En el segundo semestre el proceso se intensificó. Von Hummel convocó al dramaturgo Ignacio Peralta para desarrollar un dramaturgismo a partir de las investigaciones realizadas por el elenco sobre el texto original y la problemática observada. El grupo trabajaba en la construcción de escenas mientras Peralta escribía en paralelo nuevas situaciones derivadas del material generado en los ensayos. La directora enfatizaba constantemente preguntas que guiaban el trabajo colectivo: “¿Qué están haciendo? ¿Qué están defendiendo? ¿A quién dirigen ese texto o esa idea?”. La claridad concreta respecto a la acción escénica se volvió cada vez más importante, como si fuera la única vía posible para avanzar hacia la verdad escénica.

1) Estrategias

El siguiente apartado abordará las principales estrategias de dirección utilizadas por Alexandra von Hummel durante el proceso de creación de *Co-acción*. Una vez expuestas, estas estrategias serán posteriormente analizadas bajo las categorías de estar, con el propósito de comprender cómo cada una se manifiesta en la escena y contribuye a la generación de la verdad escénica.

1.1 Situación *símil*

Entre los métodos que Alexandra von Hummel utilizó para trabajar las escenas con el elenco, uno de los más significativos fue el trabajo desde la “situación *símil*”. En la entrevista realizada para esta investigación, la directora señala: “hay que encontrar que todo es muy importante, que se vaya la vida en eso, ponerlo en valor; por eso hacemos situaciones *símiles* para poder entenderlo desde situaciones concretas. Uno no se puede poner en la situación de la obra a veces, pero si me pongo en una situación *símil* es más fácil” (Von Hummel, 2025a, p. 4). En términos prácticos, la dirección busca atraer la idea al cuerpo y hacer que resuene, movilizándolo el cuerpo propio hacia la ejecución de una acción concreta y direccionada. La situación *símil* permite comprender desde el cuerpo aquello que, desde lo intelectual, podría haberse codificado, pero que aún no alcanza la resonancia necesaria: todavía no hay acontecimiento en el cuerpo, y por lo tanto es difícil que “se vaya la vida en eso” (p. 4).



Un ejemplo de esta metodología se evidencia en la Escena 12, interpretada por Francisca Celis y Maximiliano Barcazó. Esta escena constituye un punto de giro en la obra: una abogada llega a comunicar que lo que se está haciendo está mal y es ilegal. La secuencia funciona en dos niveles de realidad. La abogada, interpretada por Francisca Celis, expresa que aquello “no se puede hacer” porque corresponde a la idea de otra persona, es decir, a una cuestión de propiedad intelectual. Sin embargo, sus palabras no bastan para que el personaje del Gerente —interpretado por Maximiliano Barcazó— decodifique esa información, pues entiende la expresión “idea de alguien más” desde la capa ficcional de la empresa en la que trabaja.

PANCHI: Mire, no se asuste, pero algo acá no encaja. Usted dice que esta es su oficina... ¿pero no le parece... un poco demasiado... particular? Como si alguien la hubiera armado con una idea muy clara en la cabeza.

MAXI: A mí me parece una oficina corporativa común y corriente. Pero claro, me imagino que alguien la habrá diseñado.

PANCHI: ¿Quién?

MAXI: Algún... diseñador. No sé. O diseñadora.

PANCHI: Tan lejos no está. ¿Qué le parece por ejemplo este escritorio?

MAXI: Me gusta. Es mi escritorio. Lo uso todos los días.

PANCHI: ¿Y tiene alguna particularidad?

MAXI: Es el que uso todos los días

PANCHI: ¿Algo más?

MAXI: Es gris.

PANCHI: ¿Algo más?

MAXI: Creo que no soy tan detallista

PANCHI: Claro (ríe). ¿Diría entonces usted que este escritorio es un escritorio común y corriente?

MAXI: Sí. Creo que sí. Tanto como cualquier otro.

PANCHI: Ya. ¿Y usted alguna vez ha visto otro escritorio?

MAXI: ¿Perdón?

PANCHI: Que si no ha visto alguna vez otro escritorio. Uno que no sea este. Uno diferente. Cualquiera. ¿Más chico? ¿Más grande que este? No sé ¿Otro color quizá?

MAXI:



PANCHI: ¿No?

MAXI:

PANCHI: Voy a asumir que no

MAXI: No

PANCHI: ¿Disculpe?

MAXI: No. Nunca he visto otro escritorio.

(Peralta, 2025, p.31).

La distancia entre cualquier persona y este conflicto es abismal; resulta complejo encontrar resonancia con una situación en la que una abogada intenta explicar que toda la realidad que la rodea no existe, que ha sido diseñada por alguien más. Del mismo modo, se evidencia la dificultad del gerente para comprender más allá de sus concepciones, la imposibilidad de reconocer que las palabras de la abogada significan que todo es una obra de teatro y que la realidad escénica ha sido construida por un diseñador teatral. Con el propósito de facilitar la comprensión de este conflicto, Alexandra von Hummel propone trabajar mediante una “situación símil”. En este caso, la situación símil plantea que el gerente no ha realizado correctamente su trabajo y no ha visitado otras oficinas, por lo que no conoce otro escritorio y teme ser reprendido. A partir de esta situación, el actor encuentra un punto de apoyo para orientar su acción y su preocupación, logrando transmitir con verdad lo que las palabras comunican: “el habla es la lengua puesta en acto” (Von Hummel, 2025b, p. 157).

1.2 Afinación

Otra característica presente en la dirección actoral de Alexandra von Hummel es la atención puesta en la “afinación”. Este concepto, proveniente del ámbito musical, posee sin duda un enfoque material que se origina en lo sonoro.

¿Qué pasa con el habla desde la perspectiva de la dirección? Ya no se trata ni de mi voz ni de mi cuerpo, se trata del cuerpo de la escena; ya no es una voz, sino un conjunto. Una polifonía de sonidos, flujos y ritmos. Asumo la dirección como un asunto musical, por lo general, comienzo dirigiendo alrededor de una mesa; busco, en primer lugar, desatar la palabra, transformarla en sonido, volverla habla. La dirección tiene que ver, fundamentalmente, con el ritmo, las variaciones y interrupciones, las texturas y



los tonos, vale decir, con el tiempo: elemento determinante en el devenir del cuerpo y de la escena. (Von Hummel Zegers, 2025b, p. 159).

En el proceso de ensayo de *Co-acciones*, tanto en las lecturas como en las puestas en escena, se evidencia el interés de Von Hummel por lo musical y por una materialidad que la directora denomina *extralingüística* (2025a), vinculada a un tipo de diálogo que trasciende las palabras. Von Hummel plantea que, además del intercambio verbal, existe otro nivel de comunicación escénica en el cual la forma en que se emite un texto transforma por completo su sentido.

Durante los ensayos, Von Hummel explica que uno de los principios fundamentales del trabajo escénico consiste en la disposición a ser afectado por el otro. La directora plantea:

Quando un compañero deja el texto o la energía en un nivel bajo, no corresponde elevarlo unilateralmente; en cambio, el intérprete debe recoger ese material “desde abajo” y continuar la línea de trabajo, “seguir la liana”, para evitar que la continuidad escénica se rompa. Si no se opera de ese modo, la conexión entre los intérpretes se quiebra y la escena pierde su continuidad. Cuando se produce un cambio radical, como un grito o un silencio repentino, hay que hacer que ese silencio se convierte en el punto de conexión, desde una escucha del tiempo y articular el vínculo entre los intérpretes manteniendo viva la escucha en el otro, en el espacio y en el tiempo (p. 2).

Von Hummel compara este proceso con la música, donde distintas melodías pueden no ser siempre armónicas, pero los instrumentos deben trabajar en conjunto para crear algo común. Del mismo modo, cuando los actores se “desafinan”, es porque cada uno actúa desde su propia interpretación sin atender al conjunto.

1.3 Romper el uniforme.

Otro punto relevante señalado por Alexandra von Hummel se relaciona con la construcción de personajes. En el proceso de investigación y creación de *Co-acción*, especialmente durante las etapas iniciales, una vez que el texto estuvo definido se comenzó a probar las escenas: algunos intérpretes asumían el rol de Gerente y otros el de Emma. Cada grupo o pareja proponía su propia manera de montarla, y en ocasiones se trabajaba una misma



escena con distintos intérpretes, lo que permitía observar diversas posibilidades de puesta en escena. Al igual que en las demás etapas del proceso, luego de cada muestra se realizaban comentarios colectivos. Von Hummel solía reparar en que los intérpretes llegaban con ideas preconcebidas sobre cómo debía comportarse un gerente o una empleada, predisponiendo su intención actoral a estereotipos previos. Era habitual que se presentaran propuestas de gerente con postura erguida y voz firme, o de empleada con las piernas juntas, la espalda curva y una actitud más sumisa.

“Tengo la sensación de que muchas veces vemos como si todo fuera una superficie, en vez de percibir que hay área, profundidad. La superficie es el papel: una hoja sin espesor. En general, uno actúa el uniforme: actúa el rol dentro de la sociedad, pero no a la persona que habita ese rol. Hay miles de militares, miles de monjas distintas, infinitas posibilidades” (p. 1).

A partir de esta observación, Von Hummel pone en evidencia la tendencia de los intérpretes a permanecer en la superficie representacional de los personajes, actuando desde una idea general o socialmente aprendida del rol en lugar de explorar su densidad humana. La dirección busca, por tanto, quebrar esa lógica del “uniforme” y adentrarse en los matices, contradicciones y profundidades que configuran cada presencia escénica.

En las conversaciones entre las muestras de ejercicios era recurrente volver sobre este problema en torno a los roles. Von Hummel insistía en que lo importante radica en la escena: en lo que sucede, en las relaciones y tensiones entre los personajes. En reiteradas ocasiones aludió a Brecht y a la diferencia entre el método deductivo e inductivo: “solemos usar más el deductivo, la ‘foto’ aislada; en vez de ver a la persona, vemos fragmentos” (p. 5). Cuando Von Hummel menciona el método deductivo, lo hace en contraposición al inductivo, con el propósito de reforzar su planteamiento respecto a que lo fundamental reside en adecuarse a la situación particular que se ejerce en cada momento. Para la directora, lo esencial no es la realidad en sí, sino la manera en que esa realidad afecta y transforma a los cuerpos en escena. Por ello insiste en que la situación no debe pensarse desde una idea preconcebida, sino construirse de manera constante según los requerimientos específicos de la escena y su relación con los demás intérpretes. Según explica, es posible que los intérpretes estén también determinados por la noción de un “uniforme”, dado que “culturalmente nos quedamos con una imagen dada por la TV, las películas; algo se instala como si esos roles fueran siempre así” (p. 1).



2) Estelas del estar

La práctica escénica desarrollada en *Co-acción* permite observar con claridad cómo las distintas categorías de *estar* se articulan como fuerzas que coexisten para generar la emergencia de la verdad escénica. Las estrategias de dirección de Alexandra von Hummel propician un espacio de investigación situado en el presente, donde el cuerpo y la voz funcionan como agentes relacionales capaces de afectar la escena.

Von Hummel sostiene que “el habla no es una cuestión individual, es una cuestión relacional. El habla, al igual que el cuerpo, es capaz de afectar y ser afectado. La voz muerde, tiembla, abraza, balbucea, expande los límites del cuerpo, alcanza a otro sin necesidad de tocarlo” (Von Hummel, 2025b, p. 159). Esta afirmación traslada la noción de *estar* desde lo puramente corporal hacia el campo de la resonancia sensible. La voz se convierte en acción que afecta al otro, tal como plantea Jean-Luc Nancy: “Escucha: es una piel tensa sobre una cámara de eco que otro golpea o pellizca, haciéndote resonar según tu timbre y a su ritmo” (Nancy, 2002, p. 34). Desde esta perspectiva, el habla se manifiesta como acontecimiento: un espacio sonoro donde la experiencia se produce en el intercambio entre quien emite y quien recibe. La palabra, en tanto vibración, comunica sentido y, simultáneamente, materializa una relación afectiva entre cuerpos, donde cada emisión genera una respuesta, una resonancia que posibilita el acontecimiento escénico.

En los ensayos, Von Hummel insiste en que *estar presente* implica construir acciones que exijan la atención real del intérprete: “Para eso están los ensayos: para buscar cómo estar presente. Si no sé qué hacer, busco estrategias: me apoyo en la mesa, estoy con esa persona. Tengo que hacer cosas para estar presente. Hay que lograr que la escena no pueda seguir si yo no estoy, al menos para mí” (Von Hummel, 2025a, p. 5). Lo relevante a subrayar en estas palabras de la directora es que cuando un actor crea su partitura, diseña las cosas que hace con el espacio y con los otros, es siempre en relación con el otro, no en uno, es *en* escena, esta presencia se sostiene principalmente en la atención: “A eso me refiero con eso de estar atenta a eso, presente en eso: atención más que concentración. La atención está afuera y la concentración está adentro” (Von Hummel, 2025a, p. 4). Su distinción entre atención y concentración revela una comprensión dinámica de la presencia, donde el foco se desplaza hacia la apertura perceptiva, el intercambio sensible y la relación activa con los otros cuerpos. Esta exigencia práctica materializa lo que Erika Fischer-Lichte denomina *autopoiesis escénica*, entendida como “un bucle de retroalimentación autorreferencial y en constante



cambio entre intérpretes y espectadores, donde hagan lo que hagan los actores, sus actos tienen efecto en los espectadores, y hagan lo que hagan éstos, sus actos tendrán igualmente efecto en los actores y en el resto de espectadores” (Fischer-Lichte, 2004, p.162). La atención, en este marco, constituye el eje que articula la red de afectaciones mutuas y mantiene la escena viva en su devenir. Los gestos, las miradas y cada impulso se integran en un flujo compartido que activa el intercambio entre lo que se hace y lo que se percibe. Sin embargo, para sostener esta presencia es necesario ensayar. Resulta pertinente recordar una idea ya expuesta por Von Hummel: “Para eso están los ensayos: para buscar cómo estar presente (p. 5). De esta manera, bajo las estrategias de Alexandra von Hummel, el *estar en proceso* y el *estar en escena* conviven como dimensiones simultáneas de una misma práctica. En este sentido, el *estar en proceso* no constituye una etapa previa al *estar en escena*, sino una dimensión coexistente que se transforma continuamente en distintos grados de intensidad. Ambas formas de *estar* se entrelazan y retroalimentan: el *estar en proceso* sostiene la apertura, la investigación y la atención del intérprete durante el hecho escénico, mientras que el *estar en escena* reactiva esa búsqueda en el presente, generando desplazamientos que regresan al proceso y fluctúan en permanente intercambio, alimentándose mutuamente en distintos niveles de intensidad y realidad.

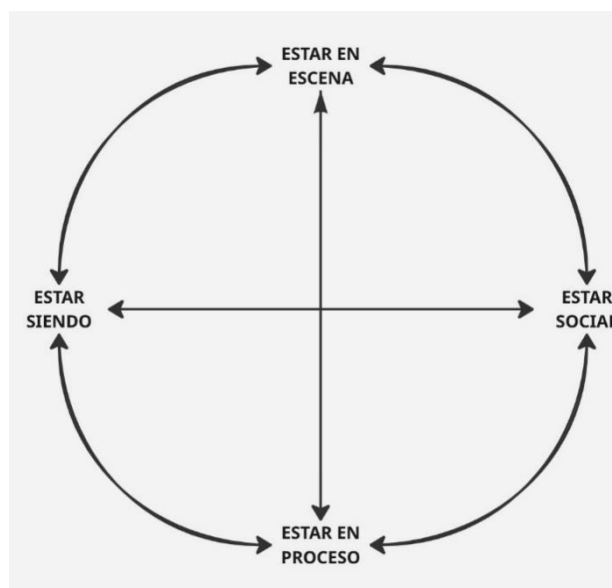
Retomando la preocupación de la directora, al observar la tendencia de las y los intérpretes a llegar a los ensayos con una idea predeterminada del rol durante las primeras etapas del proceso, Von Hummel reparaba con frecuencia en cómo esa predisposición limitaba la posibilidad de un encuentro real con la situación escénica. En lugar de actuar en relación con el otro, los intérpretes reproducían imágenes aprendidas sobre cómo “es” un gerente o una empleada, adoptando formas que respondían más a la representación social del personaje que a su construcción en escena. “Muchas veces vemos como si todo fuera una superficie, en vez de percibir que hay área, profundidad. La superficie es el papel: una hoja sin espesor. En general, uno actúa el uniforme: actúa el rol dentro de la sociedad, pero no a la persona que habita ese rol” (Von Hummel, 2025a, p. 1). Esta observación sintetiza una preocupación ética y estética simultáneamente: romper con el uniforme implica desmontar la superficie cultural que recubre los cuerpos y recuperar la profundidad humana que se revela únicamente en la relación con el otro.

Desde esta perspectiva se comprende el núcleo del trabajo de Von Hummel: un modo de dirección sustentado en el método inductivo, en el que la comprensión del personaje no antecede a la acción, sino que se produce al estar en las situaciones de la escena. Los intérpretes son invitados a descubrir el rol desde las condiciones particulares de cada



situación, en diálogo con los otros cuerpos y con los estímulos del espacio. “Mi interés no está, y nunca ha estado, en lograr una coherencia con el rol, sino en sus oscilaciones y bifurcaciones, y que el carácter del rol no es algo que pueda ser definido de acuerdo a una lógica previa, pues este se revela a partir de sus acciones, no las prefigura” (Von Hummel, 2025b, p. 199). Este principio coincide con la lógica brechtiana del método inductivo, según la cual el conocimiento se genera desde la práctica, a partir de lo concreto y lo relacional, y no mediante la aplicación de un molde o una idea previa.

La ruptura del uniforme se presenta, por tanto, como una consecuencia natural del método inductivo y como una manifestación del *estar-siendo* en el sentido propuesto por Rodolfo Kusch, en el cual el *estar* antecede al *ser*, configurando una forma de existencia que se define en la acción y en la relación con los otros. En el trabajo actoral, *estar-siendo* implica que la identidad del personaje no existe antes de la experiencia, sino que se construye en el devenir del ensayo, en la escucha y en la afectación recíproca. El intérprete deja de representar para comenzar a habitar, desplazando el centro del *ser* hacia la práctica del *estar*. Esta concepción no constituye únicamente un principio técnico, sino también una postura ética que puede comprenderse como *estar social*: cada cuerpo que actúa lo hace desde una historia, una pertenencia y una responsabilidad compartida. La escena se convierte, así, en un espacio de resonancia colectiva donde los intérpretes se desprenden de los uniformes sociales y se reencuentran con su condición de seres situados y sensibles. En ese tránsito entre la forma y la presencia, entre la imagen y la experiencia, la actuación deviene un proceso de conocimiento sensible y relacional, siempre en transformación, donde la verdad escénica emerge de la tensión entre los cuerpos que *están-siendo* con otros en el presente. En esta etapa del análisis es posible vislumbrar con claridad que las distintas categorías de *estar* coexisten de manera interdependiente dentro de un sistema relacional en el que ninguna existe sin la otra.





El diagrama recién presentado sintetiza la lógica de interdependencia que demuestra el proceso de *Co-acción*. Las categorías de *estar en escena*, *estar en proceso*, *estar-siendo* y *estar social* funcionan como dimensiones coexistentes que se activan y se transforman entre sí. Cada una sostiene y a la vez necesita a las otras para mantenerse viva dentro del trabajo. La circularidad de la figura representa ese movimiento continuo: un flujo donde la atención y la afectación se alimentan mutuamente.

En los ensayos dirigidos por Alexandra von Hummel, esta circularidad se está manifestando como una práctica concreta. El *estar social* está definiendo la conciencia de contexto y de tiempo, visible en decisiones como la relectura del texto de Mike Bartlett ante la imposibilidad de pagar los derechos de autor. Esa toma de posición está situando la creación en su presente y reconfigurando el discurso de la obra. Dicha relectura está siendo posible gracias al *estar en proceso*, que a su vez sostiene la investigación inherente a la creación teatral y el entrenamiento necesario para mantener la atención en el presente, en diálogo con los requerimientos de la escena. Ese terreno de búsqueda está habilitando el *estar en escena*, entendido como un ejercicio de atención activa y de afinación entre intérpretes, en el que los cuerpos ajustan ritmo, tono y energía en respuesta al otro, sosteniendo una presencia común que mantiene viva la escena. De este modo, se está posibilitando el *estar-siendo*, ligado a la construcción del personaje, que solo puede desarrollarse desde la sensibilidad hacia los compañeros de escena, el tiempo, el espacio y la energía compartida.

El funcionamiento de estas categorías de *estar* no puede separarse ni reducirse a una secuencia lineal del tipo: “el *estar en proceso* habilita el *estar en escena*, el cual hace posible el *estar-siendo*, que a su vez encuentra sentido dentro del *estar social*”. Este sistema circular está operando como una red de retroalimentaciones que conviene pensar más en tres dimensiones que en dos, comprendiendo que toda práctica escénica requiere atender de manera simultánea a las cuatro categorías de *estar*, en relación interdependiente, para avanzar hacia la verdad escénica.

La relación de coexistencia entre las distintas categorías de *estar* se está manifestando con diferentes niveles de intensidad dentro de los niveles de realidad. Tres de ellas —el *estar social*, el *estar en proceso* y el *estar en escena*— están pulsando con mayor fuerza hacia el nivel de realidad real, mientras que el *estar-siendo* tributa con más intensidad al nivel de realidad ficcional. No obstante, esta última categoría también está rindiendo tributo al nivel de realidad real, ya que, para poder *ser*, primero hay que *estar*. Los cuerpos que



interpretan son reales y están trabajando con sus recursos concretos para componer un cuerpo sobre ese cuerpo, un *ser* sobre ese *estar* puesto en relación con otros cuerpos y materialidades.

De esta manera, *Co-acción* se está configurando como una práctica creativa en la que las categorías de *estar* se ponen a prueba dentro de un mismo territorio. El trabajo actoral y las estrategias de dirección de Alexandra von Hummel están mostrando que la verdad escénica no surge del trabajo individual, sino del modo en que los cuerpos se mantienen atentos, disponibles y vinculados entre sí y con el entorno en constante afectación mutua. La coexistencia de los *estares*, su circularidad, su tensión y su dependencia recíproca están constituyendo la base de esa verdad: un acontecimiento que está emergiendo cuando la escena se convierte en espacio de relación y los intérpretes logran *estar con otros en el presente*.

CONCLUSIONES.

El proceso de *Co-acción* permitió verificar que la hipótesis planteada al inicio de esta investigación se sostiene en la práctica: el trabajo actoral, articulado en distintas formas de *estar*, genera la posibilidad de una verdad escénica que atraviesa cualquier modo teatral. Las categorías de *estar* en proceso, *estar* en escena, *estar-siendo* y *estar social* no constituyen etapas aisladas, sino un sistema de relación que se mantiene activo durante todo el proceso creativo. Esta coexistencia produce una forma de performatividad que no depende del género ni del estilo, sino de la atención, la presencia y la interacción entre los cuerpos.

El análisis de las estrategias de Alexandra von Hummel evidenció que la dirección puede concebirse como una práctica relacional que organiza la atención del grupo y la vuelve visible en escena. Su trabajo con la situación *símil*, la *afinación* y la *ruptura del uniforme* orientó a los intérpretes hacia un tipo de presencia que permite el acontecimiento. El teatro se torna, así, una práctica de conocimiento sensible: un espacio donde lo real y lo ficcional se afectan mutuamente y donde la acción escénica se transforma en experiencia compartida.

El *estar* en proceso permitió sostener una actitud de búsqueda permanente; el *estar* en escena encarnó la atención viva; el *estar-siendo* otorgó densidad a la ficción y el *estar social* dio marco ético y contextual a las decisiones del grupo. Estas dimensiones no se superponen de manera jerárquica, sino que se entrelazan en distintos niveles de realidad: lo real sostiene la presencia, lo ficcional da forma al sentido, y lo social enmarca las posibilidades de acción. En *Co-acción*, cada decisión, desde la reescritura del texto hasta la composición



escénica— se sostuvo en este sistema interdependiente de *estares*, donde la práctica es también una reflexión sobre el modo en que se está con otros.

La verdad escénica, en este marco, no se entiende como fidelidad a un texto ni como coherencia psicológica del personaje, sino como una forma de verdad situada que emerge de la atención, la escucha y la afectación recíproca. Cuando los intérpretes logran estar en relación con el otro, con el tiempo, con el espacio y con las condiciones concretas de la escena, y aunque las categorías de *estar* operen con distintos grados de intensidad en los niveles de realidad real o ficcional, es en la preponderancia del nivel de realidad real donde se produce el acontecimiento escénico: en ese instante irrepetible en que la acción se materializa y genera resonancia entre los intérpretes y entre los intérpretes y el público. En ese punto, el teatro confirma su naturaleza performativa, presente en todo modo teatral.

En síntesis, mediante el análisis de *Co-acción* se demostró que el *estar* constituye la condición de posibilidad del teatro. Su potencia radica en la práctica de la presencia compartida, donde los cuerpos, al estar y estar-siendo con otros, transforman la escena en un lugar de resonancia. Lo escénico se afirma entonces como un acontecimiento que surge del modo en que los intérpretes se vinculan, confirmando que el trabajo actoral, sostenido en la articulación de diversas formas de *estar*, posibilita la emergencia de una verdad escénica transversal a todo modo teatral, dramático, narrativo o performativo. Dichas formas de *estar* coexisten en distintos niveles de realidad, y su interacción potencia la constitución del acontecimiento teatral, verificando así la hipótesis que guió esta investigación.

En última instancia, el *estar* encuentra su sentido más pleno en la afectación y en la tensión que se produce entre los cuerpos. Toda verdad escénica se sostiene en ese campo de fuerzas donde los intérpretes se afectan entre sí, y donde la escena proyecta esa vibración hacia el público. La atención, la escucha y la presencia compartida mantienen viva esa línea invisible que une a quienes actúan con quienes miran. Cuando esa tensión se sostiene, el acontecimiento sucede: nadie se escapa de la experiencia, nadie necesita mirar su teléfono, porque la escena los tiene ahí, presentes. En ese instante, el teatro cumple su posibilidad más simple y más profunda: la de convocar a estar juntos en una misma *entre-tensión*.



REFERENCIAS

Aristoteles. (1974). *Poética*. Editorial Gredos.

Arriagada-Kehl, E. (1996). Del estar. *Atenea*, 249–255.

Artaud, A. (2001). *El Teatro y su doble*. EDHASA.

Barba, E. (2022). *La canoa de papel*. InterZona Editora.

Brecht, B. (1970). *Escritos Sobre Teatro*. Alianza Editorial.

Deleuze, G. (2005). *Logica del Sentido*. Paidós Iberica Ediciones.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. ABADA Editores.

Knével, M. (1996). *El Ultimo Stanislavsky*. Fundamentos.

Kusch, R. (1953). *La seducción de la barbarie: Análisis herético de un continente mestizo*. Raigal.

Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Paso De Gato.

Nancy, J.-L. (2002). *A la escucha*. Amorrortu editores.

Valdés, C. (2007). *El mundo de la vida (Lebenswelt) de Rodolfo Kusch y el Estar-en-el-mundo (In-Der-Welt-Sein) de Martín Heidegger* [Master's thesis]. Universidad de Chile.

Reseña Coaccion. (2025). <https://welcu.com/coaccion-obra>

Rojas, S. (2017 3). [Entrevista por M. Bermúdez]. <https://semanariouniversidad.com/suplementos/arte-contemporaneo-no-una-obra-lugar-exigencia/>



Schaeffer, J. (2002). *¿Por qué la ficción?* Lengua de Trapo.

Villegas, J. (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Girol Books.

Von Hummel. (2025a). [Entrevista a Alexandra Von Hummel por Maximiliano Barcazó] no publicada.

Von Hummel. (2025b). *DIRECTORAS: Poéticas de escena teatral contemporánea* (P. G. Díaz, Ed.). Editorial Cuarto Propio.