



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA COMUNICACIÓN DEL ACTOR DE TEATRO
CON SU PÚBLICO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A

MARÍA GUADALUPE GONZÁLEZ HUITRÓN

ASESOR: Lic. Gustavo Humberto Lizarraga Maqueo

México, D.F.

..... 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CONTENIDO

	Pp
PREFACIO.	4
AGRADECIMIENTOS.	5
INTRODUCCION.	7
CAPÍTULO I. LA COMUNICACIÓN.	
1.1. Su importancia y participación en el teatro.	10
1.2. Teorías de la comunicación y su aplicación en el teatro.	21
1.2.1 Como teoría semiótica.	25
1.2.2 Como teoría social.	36
1.2.3 Como teoría antropológica.	41
1.2.4 Como teoría filosófica.	47
1.3. La transmisión de los mensajes en la actualidad. La competencia ante los medios masivos.	53
CAPÍTULO II. EL TRABAJO DEL ACTOR DE TEATRO.	
2.1 El trabajo del actor de teatro	65
2.2. Herramientas comunicativas.	79
2.2.1 La observación como punto de partida.	81
2.2.2 La palabra, el símbolo humano.	87
2.2.3 El lenguaje del cuerpo.	94
2.2.4 El tiempo y el espacio, la dimensión de las cosas en el escenario.	98
2.2.5 La comunicación del actor dictaminada por la cultura.	109
CONCLUSIONES	
El fenómeno teatral. Conclusiones sobre la comunicación del actor de teatro	114
BIBLIOGRAFÍA.	121

PREFACIO

PREFACIO.

La importancia del público en el trabajo del actor, resulta el móvil por excelencia en el quehacer teatral, por lo que el cuestionamiento sobre la actividad que realiza el actor, la estructura y el desarrollo de la comunicación para con el receptor son entendimientos que deben existir en la educación actoral.

El problema de estudiar el fenómeno *teatro como espectáculo*, --ya que de esta forma se tiene la conciencia de público--, ha sido en muchos casos visto como un problema de sectores de edad, condición social o género; sin embargo existe una constante con la que es posible ver al público de manera unificada para poder estudiar el fenómeno.

La comunicación es esa constante que resulta; cuando se ve éste fenómeno en sus distintos enlaces se puede entender un lenguaje complejo dirigido a la conciencia e identificación.

Resulta extenso el panorama sobre comunicación, en definitiva un proceso complejo que tiene que ver con muchos enfoques, por lo que se verá a partir de un hilo conductor que será el binomio **actor-público**.

La vinculación con el público, la responsabilidad con aquello que ocurre más allá del escenario, entre el público, resulta el compromiso de acción y el circuito completo de comunicación en el teatro.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer el tiempo de mi asesor, maestros sinodales y a aquellas personas que prestaron, ojos y oídos a esta tesis para poder llevarla por el camino que quería recorrer, asimismo porque fueron los que ayudaron a despejar mis dudas o a plantearme nuevos cuestionamientos.

Pero muy especialmente quiero agradecer
A Dios por darme todo lo que me ha dado: por darme una familia hermosa que sigue creciendo, donde entra tal cantidad de personas que sería muy largo mencionar.

Porque, empezando por mis padres, han hecho lo que soy, gracias a sus exigencias trato de superarme cada día, cada una de esas personas que me conducen por la vida son más que familiares... son parte de mi y de lo que soy.

Y en esta enorme familia, a esas maravillosas mujeres que han sabido ser hermanas en lugar de amigas o amigas en lugar de hermanas, sobre todo a mi madre que seguramente me acompaña en donde esté.

A todos: gracias

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Uno de los aspectos fundamentales del enfoque de este trabajo, es reflexionar en las herramientas que posee el actor para la realización de su compromiso con el público, rescatando aquellos puntos que en cierto sentido parecen obvios, pero que aun careciendo de esa originalidad, me parece importante reflexionar sobre las posibilidades que muchas veces se escapan en esa obviedad.

El trabajo partió como una búsqueda de sistema, teoría o modelo que permitiera al teatro encontrar su propio camino en un mundo globalizado; en la investigación se tuvo que ir hasta las raíces para entender como el teatro ha mantenido su vigencia; se tuvieron que explorar terrenos distintos al teatro y prestar atención a otras teorías para comprender que no había un sistema o modelo único, que lo que realmente podía existir con autenticidad logrando una diferencia es la comunicación que se establece entre el actor y el público.

Con un poco de idealismo, debo decir que quería hablar sobre el “mundo mágico” que ocurre en el escenario, donde el tiempo-espacio se transforma, convirtiéndose en un “país de las maravillas”, donde todo puede ocurrir, donde hay festividad así como encuentro.

Sin embargo, este argumento parecía asustar a mucha gente ya que se me cuestionó por lo fantasioso para ser tratado como un tema serio de estudio. Este, de entrada, fue el primer obstáculo para la realización del tema. El primer acercamiento tuvo que ver con el entendimiento de la recreación de la realidad a partir de la comunicación. Lo segundo fue apartar del hecho teatral los elementos representativos que le componen: actor y público.

Partí entonces en la búsqueda de lo que la comunicación representaba, encontré distintos ángulos; muchas teorías encajaban muy bien con el teatro, otras resultaban más bien distractoras, algunas eran más complejas que claras para entender el tema; por lo anterior, he tardado unos años en resumir y decidir qué era importante para la comprensión, saber cuánto escribir, además entender el proceso complejo que ocurre en el teatro.

En este proceso de selección del material, ceñir mi campo de observación limitando mis intereses a una sola teoría o un punto de vista en particular fue mi segundo obstáculo, porque al dar con una sola teoría o un enfoque, aquello que necesitaba explicar sobre lo que ocurría entre actor y público, se veía coartado de elementos. Por ello, me decidí a escribir todos aquellos elementos que a mí me habían esclarecido lo que ocurría entre el actor y el público, para así atender asimismo comprender el proceso comunicativo en el teatro.

De esta manera, la primera parte de esta tesis conjuntó ese recorrido por distintas teorías que descifraban el complejo mundo de la comunicación, que atendían en su visión, aun sin proponérselo, lo que ocurre en el escenario.

La tesis consta de dos grandes apartados, el primer capítulo habla de la importancia que tiene la comunicación, de como ésta participa en el teatro; después en

cuatro apartados se van esbozando estas teorías --aquí seleccionadas--, que desde su campo de estudio observan la comunicación, ellas fueron: teoría semiótica, social, antropológica y filosófica. Es necesario hacer notar que cada una de estas disciplinas cuenta con múltiples teorías al respecto, por ello se seleccionó sólo una parte de ellas para apoyarme a plantear las preguntas que guían a este trabajo de tesis.

Otro punto que se trata en ésta primera parte es sobre la comunicación en nuestros días; hablar de la transmisión de los mensajes en la actualidad, fue irresistible para mí ya que plantea retos dirigidos al quehacer teatral.

Este resumen de teorías quedó como un planteamiento somero, dado que su extensión pudo desviar la atención de aquella interrogante que se volcó en lo que ocurría entre actor y público; pero este amplio panorama fue despertando preguntas que fueron resueltas o agrandadas al enfrentarlas al actor.

La segunda parte del trabajo, trata de lo que ocurre con el actor enfrentado a este proceso comunicativo; en este capítulo se hicieron algunos planteamientos además de preguntas que trazan un panorama de búsqueda y examen para cualquier estudiante de teatro. Se habló también de aquellas herramientas comunicativas que parten de conceptos simples como: la observación, la palabra, el lenguaje del cuerpo, el uso del tiempo y el espacio, trabajando todo conjuntamente con la cultura.

Me fue difícil trabajar redactando en se impersonal, ya que este tema ha dominado también mis interrogantes en el escenario de forma práctica dentro del foro; sin embargo, fue pertinente la observación de hacerlo de forma alejada, ya que de ese modo los juicios emitidos tratan en todo lo posible de ser objetivos.

En gran medida se trazó ese horizonte que veía cuando apenas empezaba este trabajo; algunos temas fueron lamentablemente quedando fuera de los alcances de esta estudiante: uno de ellos fue un capítulo dedicado con exclusividad al público, sin embargo éste fue siempre tomado en cuenta siendo un hilo conductor además de referente.

En cuanto al proceso de comunicación que se vive en el teatro, que es un proceso complejo, este trabajo persigue la comprensión de este sumario, recapitula en la importancia y las herramientas que tiene el actor de la mano con la comunicación, revisa el material que pueda ayudarle, asimismo cuestiona su funcionalidad en un mundo donde la comunicación ha adquirido nuevas formas.

Entiendo que con esta tesis se desvelan muchas interrogantes en realidad así lo esperarí, desearía también poder ver resueltas esas preguntas que a lo largo de la carrera y de esta investigación han nacido.

CAPÍTULO I. LA COMUNICACIÓN

CAPÍTULO I. LA COMUNICACIÓN

1.1. SU IMPORTANCIA Y PARTICIPACIÓN EN EL TEATRO.

La comunicación del teatro se puede visualizar como el trabajo del actor y su interacción con el público, parece así de simple. Sin embargo, mucho se ha podido decir a este respecto, incluso poner en duda la sola existencia de que viva tal comunicación en el teatro, ya que hallarse frente a un territorio donde lo que se espera encontrar es algo denominado arte pone a prueba los intereses de los artistas.

La pregunta se aparece con una inquietud, ¿puede el arte comprometerse con la comunicación a un tiempo que busca y experimenta con la obra? Si cada arte posee un conjunto de preceptos y reglas necesarias para hacer “bien” alguna cosa, por ello el artista es un virtuoso que ha estudiado o tiene el don para realizar aquello que se denomina arte, ¿pueden ser tomadas en consideración las aportaciones que hace un público ajeno a este entrenamiento?

En el caso del teatro, que es lo que ahora ocupa este trabajo, la pregunta se extiende a los intereses del conjunto de artistas que realizan el hecho teatral, pero también tendría que alcanzar a los intereses del público; de esta forma anteponer o acomodar la importancia de belleza, técnica, novedad o información tendría que reflejar el voto de confianza que extiende el público al artista, con la creencia de que este pensará en él al momento de la toma de sus decisiones.

Si se piensa en el binomio actor-público, en el cual consiste la concepción de teatro, se podrá fácilmente entender la importancia que tiene la comunicación con el hecho escénico. Efectivamente, es posible que esta intención se sienta resuelta con la sola presencia de ambas partes, quizá por ello en ocasiones se aleje la atención de este particular e incluso se olvide tener alguna aspiración a encontrarse con el público, ese para el cual se trabaja.

La comunicación existe dentro del teatro, incluso sin buscarla, el hombre siempre interpreta y codifica lo que ve, el público por supuesto está en la mejor posición de recibir e interpretar; por tanto sería necesario aclarar que tipo de comunicación es la que se espera en el teatro.

El móvil de este trabajo, pretende ilustrar este panorama que abarca la comunicación, así como describirla en los diversos ámbitos en la vida del hombre, esto con el afán de extenderse a una metodología plural que permita abordarse de manera clara este fenómeno. De esta forma la descripción presentará múltiples aspectos que darán una perspectiva a lo que ocurre en el teatro, directamente entre el actor y el público, además de prestarse atención a posibles complementos del proceso comunicativo.

En otros estudios en los que se ha procedido limitando la exposición a una sola área, se ha dado una aproximación al tema, tal es el caso de las teorías semióticas donde se ha abordado el texto dramático, esto con la inquietud de otorgarle al texto una calidad de significativo por tanto de comunicativo, o por medio de la antropología teatral como así lo denomina el autor Barba. En sus libros, se ha estudiado el comportamiento del actor dentro de una comunidad de trabajo en relación a un público específico que, según Barba, variará de país en país; sin embargo se construye el espectáculo para que todo tipo de público de cualquier nacionalidad disfrute de la puesta en escena.

Este trabajo reúne tanto el material de Barba, como de otras teorías (semióticas, antropología, comunicación, entre otras¹ que a lo largo del trabajo servirán como referencias) éstas exponen el papel de la comunicación como una herramienta propia del hombre; este material conduce a un tiempo al trabajo del actor, previéndole de un medio inequívoco (en tanto que le es natural) de acercamiento y confrontación con aquel con el que se comunica. Estas características propias de la comunicación, permiten seguir haciendo un teatro capaz de adaptarse y colocarse en la actualidad, como un medio que logra interesar al público en el teatro.

¹ Goutman, Ana. Estudios para una semiótica del espectáculo. 1995, Barba, Eugenio. Teatro: soledad, oficio, rebeldía. 1998, T. Hall, Edgard El lenguaje silencioso. 1989, Goded, Jaime Antología sobre la comunicación humana. 1976. Estas teorías sirven de referencia en los apartados relacionados a cada teoría: teoría semiótica p.25, teoría social p.36, teoría antropológica p.41, teoría filosófica p.47.

Ceñir el entendimiento de lo que ocurre en el proceso de comunicación, ya sea en el texto, teorías lingüísticas o estudios que abarquen un sólo elemento de todo el proceso, deja carencias que pueden repercutir en una devaluación del entendimiento del porque de su importancia. Por ello, resulta riguroso revisar otros trabajos como instrumentos que permitan reconocer los fenómenos de acción en el proceso mismo de la comunicación, por ejemplo, fenómenos socioculturales que complementan la labor, entre otras teorías.

Esta tesis lleva una preocupación por indagar sobre este proceso por el cual puede llegar a existir un entendimiento entre actor y público, se interesa por la manufactura del trabajo; traslada el estudio hasta la última instancia, que es el momento de la recepción, permite ver la estructura global de lo que representa el teatro, su forma completa llega a estar terminada una vez que es recibida por el espectador. De esta forma, el punto de la realización, queda en las manos del actor, en su relación con el público y la función que se da en el presente compartido por los dos.

Este interés por la interacción, pretende conducir hacia un cuestionamiento por parte del actor sobre las cualidades, modos o formas en su trabajo, mismos que permitan la realización de un espectáculo completo con la participación de un público que le da forma a lo creado por medio de su interacción con ello.

Las características del trabajo que realiza el actor, se señalan en la segunda parte² de este trabajo, para estudiar elementos con los que cuenta para un mejor y adecuado manejo de los mismos, apoyándose a su vez en el conocimiento de la recepción del espectador y las posibilidades de enriquecimiento del producto teatral, que puede crecer enormemente.

Existe la preocupación de un abandono de las posibles características comunicativas que nutren al teatro, puntos de vista que pueden permitirle ocupar un lugar dentro de los demás medios audiovisuales de comunicación, distinguiéndose de los medios masivos por su capacidad de atender a un público de forma personal e inmediata en cada función. Mientras los medios, que han ganado un enorme número de

seguidores por las mismas particularidades que le hacen por sí mismo masivo, el teatro se aparta de esta cualidad y extiende un modo de comunicación que en su momento se verá a mayor detalle en el desarrollo de éste capítulo³, ha dictado una forma de producción.

Revalorar el teatro en la unidad que le compone, podría permitir reencontrar una comunicación directa, abriendo las puertas al público, dejándole permanecer así como retroalimentarse. Si se pierde de vista al público, o se le ignora, la única arma que permite vivir al teatro, se disparará en su contra y es posible que pueda destruirle.

Si pudiera imaginarse el teatro como una fiesta, un punto de reunión donde los presentes van a convivir, sería posible decir que esa fiesta puede tener un impacto muy profundo o puede solo divertir, y que si en esa fiesta la gente se aburre o no ocurre nada será un fracaso. Aunque en la festividad los asistentes tienen su atención centrada en diversos aspectos: quizá relacionarse, interactuar, conocerse; es importante destacar de la fiesta su tinte de celebración, además tenerlo presente como parte del teatro y sus orígenes.

La naturaleza del hombre lo ha llevado a relacionarse en grandes sociedades que forman países; quizá el momento festivo es una buena ocasión de apertura y convivencia que permite una relación con otros, también consigo mismo, esto permite al asistente, del momento festivo, darle forma a los hechos que enuncia en su cabeza, darle sentido al mundo que le rodea. Se debe pensar que en un principio el ritual, o las ceremonias, servían de punto de reunión de las sociedades además de ser de utilidad para tratar de entender aquello que no podían explicarse.

Hoy en día la búsqueda de la experiencia es difícil encontrarla en una reunión o en un medio como el teatro, sin embargo entender, divertirse y llevar un recuerdo de lo que se vio en un escenario, aunque esta sea una experiencia individual alejada de las demás observaciones, admite imaginar como un momento festivo al teatro, suceso por el cual un grupo de gente se reúne a presenciar algo interesante. Si esto ocurre, entonces

³ La transmisión de los mensajes en la actualidad. p. 53.

se encontrará un espacio abierto que permitirá ver, sentir y compartir, aunque esto implique arriesgarse al encuentro y la confrontación.

Llegado el momento, el actor debe cuestionarse cuál es la importancia de la comunicación dentro de su labor creadora, al tiempo que debe cuestionarse si lleva de manera adecuada el circuito de comunicación donde ambos: actor-público se complementan y se comparten, por que justamente en el teatro esto es lo que se desea que ocurra.

El proceso de comunicación que se vive en el teatro es, sin embargo, un proceso complejo, porque intervienen varios factores:

- a) en primer lugar porque el espectáculo por si mismo, de forma general produce figuras o conceptos que pueden ser entendidos como signos (la escenografía, la música, los vestuarios, los elementos ajenos al actor),
- b) en segundo lugar porque el actor, por su parte, crea sus propios símbolos en forma de voz, corporalidad, ritmo etcétera.
- c) El público, por último, produce múltiples interpretaciones e incluso llega a inventarle signos al espectáculo.

Cuando se habla de la emisión de un signo, al que se le atribuye ya determinado significado (podría ser cierta palabra) y se le dice en concreto a una persona que se conoce, de la que se puede inferir lo que seguramente podrá interpretar, entonces puede hablarse de un sistema simple. Pero si se emiten diversos signos, además de palabras, como gestos, tiempos, colores, emociones, etcétera a diversas personas de las cuales se sabe poco o nada, este será en definitiva un proceso complejo de interpretación.

Lo que implica el avance de la comunicación implica también los retos que impone, ellos se encuentran en la historia misma del teatro; éstos han permitido los cambios, su transformación ha estado fundamentada en los momentos de realidad, que ha sido, y es, la que dicta modos de proceder: la necesidad de lo que se quiere comunicar, la observación de lo que ocurre para poder reflejarlo, la toma de cierta postura de lo que el público necesitaba o quería ver, la forma de decirlo, la cercanía, así como los medios utilizados para poder comunicarse.

Se puede decir, por tanto, que estos momentos de encuentro entre el espectáculo y el público, han sido una constante que, sin duda, además de dictar las formas de proceder, cambios o transformaciones, han permitido la permanencia del teatro.

Esta inquietud del público puede verse al estudiarse el teatro griego, el isabelino, el del siglo de oro, etcétera. El público es fundamental dentro del espectáculo, es en realidad una variable estable dentro de la evolución del trabajo que realiza el actor, es la que dicta los rumbos que éste quiere tomar. La relación que establece el actor con su público ha llevado a distintos modos de realización: desde “la cuarta pared” o “los rompimientos” o el contacto más cercano y directo como en el caso de los grupos denominados de vanguardia, que iban desde lo ritual, la sorpresa, el shock, entre otros factores.

El teatro, sin importar la época de su realización, responde a esta necesidad del público, a una reserva para encontrarse con él; no obstante este afán de observar la jerarquía del público es a veces tan presentida y sabida, que el actor lo deja de lado para invertir en recursos técnicos (maquillajes, vestuarios, máscaras) o el espectáculo mismo en una inversión de escenografía y despliegue de gente, luces, acrobacias.

El actor necesita advertir, como es que el contacto con el público permitirá proponer los alcances dándole retos para su formación; por lo que entender la comunicación dará formas extraordinarias de hacer teatro. Si bien es cierto que la fastuosidad de un espectáculo es muy buscada por el público, lo es también la sinceridad con que el actor se aproxima al encuentro del hecho teatral.

Resulta importante reafirmar y extender como substancial a los realizadores de teatro, principalmente a los actores, la importancia de la comunicación como hilo conductor del compromiso que se adquiere con el teatro. Se sugiere pensar en el examen del trabajo actoral, analizar desde la perspectiva que este examen plantea, para una corroboración de lo que hace y para quien lo hace.

Se ha pensado que la comunicación de los actores consiste únicamente en hallar modos de expresarse adecuadamente, encontrar las palabras y frases apropiadas así como los movimientos con los gestos que le correspondan, evitar las impresiones

equivocadas, etcétera; motivado todo esto por la creencia de que el auditorio la aceptará conduciéndose de acuerdo con ella. Pero desde este punto de vista, se ignora la importancia del espectador como elemento creador.

El lenguaje del teatro ha sido considerado por algunos autores como un patrón, un modo de proceder sin contacto con lo real y vivo del espectador: En La Paradoja del comediante, Ceballos citando a Diderot observa como la disciplina del actor fue tomando direcciones que abandonan los compromisos de comunicación, mismos que se encaminan al engaño: *"el actor se ha estudiado a si mismo durante mucho tiempo, sabe en que momento conmueve y todo su talento consiste en no sentir como ustedes suponen sino en expresar de tal modo signos exteriores de sentimiento que pueda engañarnos al oírle"* (Técnicas de Actuación. Ceballos p.65).

Estas formas preestablecidas hacen del actor un elemento sin vida, así como al receptor un recipiente de mensajes. Dar por sentada la interpretación elimina este contacto; la retroalimentación que permite hacer del teatro una forma de creación viva y múltiple, con resultados donde creador junto con espectador comparten, sólo es posible en condiciones donde se observa y escucha.

Eugenio Barba en Carta al actor D, manifiesta esta forma de proceder automática y técnica por lo que advierte al histrión: *"Puedes estar concentrado en tu trabajo dándote sin economizar, tus gestos pueden ser técnicamente precisos, pero tus acciones permanecen vacías [...] tú mismo no adviertes la importancia de aquello que quieres compartir con el espectador"* (Barba. 1998 pp. 42-43)

Ahora bien, la transferencia de información es una forma de comunicación, y se puede, en otros ámbitos, creer que ocurre sin la participación de su receptor, porque se da por sentado que efectivamente el receptor lo tomará sin más. Tal es el caso de la televisión, donde se elabora el mensaje sin tener un contacto directo con el televidente, por tanto se elabora pensando que el público lo aceptará definiéndose sus respuestas por medio de estadísticas que tampoco dan un contacto directo.

Pero el teatro es diferente, se tiene una cercanía real, directa, participe, que siempre estará presente. Si el actor se conforma con una comunicación preestablecida

que limita sus alcances: permite que le desplacen, si quiere basar sus formas comunicativas en formas comerciales que son reconocidas, por estar ya establecidas entre el público: permite su debilitamiento. Al utilizar herramientas que carecen de la fuerza auténtica del teatro, esto es su cercanía con el público, el teatro se despersonaliza y con ello las aspiraciones a una forma de comunicación completa.

La comunicación entre los humanos presupone una base de relaciones sociales que los une, en la base de su información se puede inferir una serie de significados además de los que el comunicante se propone; la comunicación por tanto crea nexos, contextos, emociones, cambios, pero esto sólo se puede lograr con la participación involucrada de los que intervienen en este intercambio.

Este contacto que plantea la comunicación, requiere involucrarse, verificar, uno con otro, estar atentos a lo que cada uno plantea, ambos viendo, analizando e interpretándose mutuamente. Por tanto, la acción que lleva a cabo el actor al comunicarse, se traslada al público, regresando después al actor por medio de mensajes que el público también expresa; la acción del emisor-receptor se convierte en un juego dinámico de recreación del compromiso teatral. La interpretación del público y su participación al lado del actor crean la verdadera conciencia de acción del teatro.

En ocasiones se puede llegar a olvidar o dudar de esta participación activa del público, quizá porque se cree que ocurrirá y se piensa que está demás preocuparse por ella, recargándose el hecho teatral únicamente en el trabajo del actor.

La contribución tanto interpretativa como creativa del público es también difícil descifrarla, debido quizá al poco tiempo de atención que se puedan prestar a sus respuestas, o al poco tiempo que pueda tener, instalado en la sala donde presencia lo que ocurre frente a él.

Para hacer un análisis de la multiplicidad de acciones y elementos a interpretar; se ha optado, en muchos casos, por recargar la acción al trabajo realizado por el actor, quien asume la responsabilidad del estudio del personaje, o incluso de cierta concepción que junto al director se ha hecho de la obra. Sin embargo, este proyecto que realizan los creadores frente al texto literario queda a un paso de terminarse, siendo este último paso

el encuentro con el espectador y el encargo que deja el actor en el público, el cual es llevarlo de la identificación a la apropiación, de ahí la “conciencia de acción” del teatro.

La conciencia de acción que el actor replantea al público, hace hincapié precisamente en una comunicación que traslada las palabras a un fenómeno visible, audible e interpretativo, haciendo de la literatura un hecho vivo; por tanto deja de ser sólo palabra y se vuelve exégesis, recreación de cierta realidad, elementos simbólicos y humanidad. Humanidad porque esta forma de abstracción distingue al ser humano y le permite su constante transformación.

La acción se traslada, se siembra en este circuito de intercambios y colaboraciones donde público y actor activan, por medio de su contacto, las herramientas propias del teatro. En la aprobación del mensaje, se define un circuito de comunicación procurado en el teatro, de tal forma que se vuelve necesario éste intercambio de significaciones al momento, de esta forma el trabajo final se vuelve una creación conjunta.

El trabajo que se realiza en el teatro junto con sus medios de transmisión, se distinguen con respecto a otros medios de comunicación, precisamente por la creación conjunta; En el teatro, ésta se lleva a cabo directamente con el público al momento mismo de la creación, es decir que su mensaje interactúa transformándose por la intervención de un tercero; la repetición de una escena (incluso con el mismo diálogo y el mismo movimiento) tendría que ser un hecho nuevo que ocurre al momento, frente a unos ojos que le anteponen nuevas perspectivas, que modifican junto con el actor la obra.

Además se debe apuntar que lo creado en el teatro sólo perdura en aquel que lo vio y lo recuerda. Siempre que se vuelve a realizar, se ejecuta con esa noción temporal, su desarrollo tendría que adaptarse siempre al presente en el que está, al público que en ese momento le acompaña, compartiendo con él la experiencia de lo que se quiere comunicar en ese preciso momento.

El teatro es, por tanto, **un medio directo y eficaz, para interesar, informar, enseñar, pero también un medio de participación, de creación y comunión.**

Si, resulta ambicioso el terreno del teatro, con aspiraciones románticas al hablar de comunicación. Aunque si bien es cierto que la comunicación puede darse en otras formas menos complejas, que el teatro ha podido seguir adelante sin buscar o cumplir con tales características de comunión, porque conseguir el éxito de comulgar con el público y encontrarse con él, ha sido labor que pocos han conseguido. Se debe pensar que resulta necesario en este momento, rescatar todas las fortalezas que puedan darle vida, permitiendo al teatro encontrar su lugar en un mundo devorado por formas de comunicación que constantemente bombardean a sus destinatarios.

Para el actor, es necesario entender el teatro --mas allá de ser un complejo enmarañado de elementos-- donde necesita pensarse en estas aspiraciones de contacto y aproximación, porque la comunicación es un acto natural del ser humano. Aunque resulte complicado para el actor, la realidad de su preparación lleva al punto donde el actor quiere dar de sí para cumplir con las expectativas de comunión, para ello, trasladar el teatro de la palabra a la vida, de la soledad a la aproximación, de la complejidad que lo envuelve a ser un acto natural.

Tener la creencia de que la comunicación en el teatro esta basada en la palabra, o asentada en signos claramente evidentes, lo dejaría desarmado; la preparación del actor, después de la técnica con la que ha sido entrenado, requiere una segunda valoración que la proporciona la interpretación. Esto es, la aproximación que el espectador hace del espectáculo, que supone también el vínculo, nexo, o comunión que puede existir en dicha comunicación. Aquello que el espectador lleva consigo al terminar la función, resulta el más completo y acabado trabajo que el actor realiza, trasladando la creación fuera de los límites del espacio-tiempo en que se realiza, permitiéndose que cobre vida aun después de la función.

Si el teatro se permite ser la identificación o ilustración de cierto suceso o cierto personaje, queda imposibilitado para competir con los demás medios de comunicación, estos pueden llevar inclusive mejor esa imagen única, identificada y clara de cierto suceso. Puede pensarse en muchos ejemplos de cómo otros medios, ya sea cine o televisión pueden ilustrar e identificar con imágenes la Primera Guerra Mundial, la vida de algún personaje famoso, la muerte de cientos de personas, los distintos lugares donde

ocurrieron diversos hechos, etcétera, pudiendo realizarse el viaje por todos estos hechos como un espectador solitario, ajeno y pasivamente desde la sala del hogar.

Como espectador, podría levantar la voz, o llorar, o levantarse del asiento indignado de las imágenes crudas que transmiten, pero el formato, el lenguaje o la imagen es invariable ante cualquier forma de expresión, porque en medios electrónicos lo que se proyecta es independiente del espectador, se puede pensar en él como un observador al que difícilmente se le podrá advertir en sus reacciones. Por tanto, para el realizador de medios electrónicos lo que se va a transmitir se decide, aprueba y revisa sin que se tenga contacto con el posible receptor. Al receptor sólo le corresponde decidir si quiere ver.

El teatro por otra parte, hace pensar en todos estos sucesos, puede tratar de ilustrarnos la Primera Guerra Mundial, puede caracterizar a un personaje famoso, puede hablar de la muerte de cientos de personas y recrear el lugar donde ocurrieron los hechos, la diferencia se aleja de lo puramente visual, porque podría ser que la imagen de medios como el cine o la televisión tengan más medios expresivos.

La característica que distingue al teatro se encuentra en lo vivido, la inmersión que el teatro pueda causar en el espectador, el contacto que el espectador puede tener con lo que se realiza, el olor del momento, el color del momento, el dolor mismo del ser humano que ahí se expone y que le hace sentir a si mismo un pensamiento, la claridad de que es tangible, real. Son posibilidades que le permiten participar, donde su presencia adquiere, o debería adquirir, un significado dentro del entramado, de tal forma que si se levanta, grita, llora, incluso si se va, tomará parte de algo que está ocurriendo.

En el teatro tendría que ser imposible realizar un viaje solitario, se realiza en compañía --aunque el otro espectador este lejano y se le desconozca, o el actor sea ajeno al mundo del espectador-- el viaje que se realiza en una función es una experiencia compartida, incluso cuando entre el público sólo se halle un espectador, porque se establece la correlación de emisor receptor con un canal abierto, dinámico. Lo que en el teatro ocurre pertenece a aquellos que lo presenciaron, es una experiencia mutua entre público y actores, que comparten un mismo tiempo-espacio.

Buscarse un camino sencillo de comunicación, por una sola vía, como podría ser la palabra permitiría cierta comunicación, pero ¿entonces que se puede esperar del teatro? La palabra por si sola es bella, tiene posibilidades de significación, pero le corresponde a la literatura; el teatro, tras lo dicho anteriormente, revela más que palabras, también movimiento, imágenes, sonidos, su modo de comunicar se extiende a todos los sentidos a más de que su lenguaje es independiente de la palabra.

El lenguaje del teatro, por ende su comunicación, hay que buscarla más allá de las palabras, o como mejor lo expone Artaud, aludiendo a la expresión de “sentido metafísico” buscar ese lenguaje desde sus fuentes primarias permitiendo que *“el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente, es emplearlo de un modo nuevo...(teniendo la) capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio [...] restituirle el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias [...]contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como forma de encantamiento.”* (Artaud.1978. p.46)

Los actores, por tanto, necesitan ser capaces de transportar al espectador, todo el espectáculo en conjunto, requiere llevar a la creación de una realidad común, a una experiencia mutua. Si se piensa en el teatro como un evento festivo que se graba en el espectador, éste recuerdo viajará en la memoria de aquel que presenció el espectáculo, y el sentido de lo transmitido crecerá como una semilla.

1.2. TEORÍAS DE LA COMUNICACIÓN Y SU APLICACIÓN EN EL TEATRO.

Puede hablarse de la comunicación desde distintos enfoques, ya pueda ser este sociológico, filosófico, antropológico, e inclusive en nuestros días, se pueden ver modelos matemáticos que permiten la explicación de la transmisión de informaciones por vías computarizadas; sin embargo, la necesidad de ampliar la visión revisando distintas áreas que puedan documentar la comunicación, se hace revisando la comunicación por su lado humanístico.

El siguiente apartado pretende confrontar las teorías de comunicación, encontrar en ellas perspectivas que admiten observar este fenómeno desde su parte social y humana. Esto porque hacer referencias de cómo en otras áreas se ha abordado el tema, permite aportar elementos nuevos o poco considerados que pueden ser después apreciados en el terreno del teatro. La exclusión de ciertas teorías o la falta de desarrollo de las mismas, responde a los intereses que se persiguen en esta investigación, eliminando aquello que se considera poco útil para los fines que requiere este estudio.

El abordaje que se hace de tales teorías se hace de forma muy breve; su desarrollo responde a las preguntas que intentan contestarse en este trabajo, se abarcan los puntos de interés con el fin de crear un panorama de comprensión del teatro desde otros ángulos, al mismo tiempo que se ciñe resumiéndose a la preocupación del fenómeno de comunicación entre individuos. Se ha creído pertinente proceder de esta forma, con la creencia de que el desarrollo de otras teorías podría llevar por otros caminos, a distintas conclusiones, que pueden crear una incomprensión del tema central. Por tanto, este abordaje se hace de manera muy somera, de forma apreciativa más que cómo una forma de análisis, tratando de tomar modelos que sean útiles y comprensibles para un estudiante de teatro.

Trasladar la mirada del teatro hacia los estudios sobre comunicación, tiene la inquietud de valorar sus características para devolver este sentido primitivo (llamándolo así en una referencia de antiguo, originario o inicial) y social (pensando que es, por la comunicación, y sus medios el desarrollo de las formas sociales) situación muy importante en la vida de cualquier ser humano.

La preocupación de valorar la comunicación, analizarla desde distintos ángulos, incluso haciendo referencia de sus inicios para luego llevarla a las complejidades del mundo moderno, existe con la hipótesis, el desconcierto que causa encontrarla en una evolución impersonal computarizada. El estado de cambio que viven las formas o lenguajes de la comunicación, llevan a sustituir al hombre (su contacto y proximidad) por formas de información, donde los avances en la tecnología además del creciente poder que ejercen los medios masivos, permiten la comunicación a distancia, volviéndose ésta el medio más utilizado por los humanos.

Parece que se afianza un miedo hacia el acercamiento, el contacto cara a cara; la seguridad del hogar y de un aparato (el teléfono, el televisor, Internet) sustituye al ser humano; es muy conocida la frase que comenta que se acompañaba del televisor o la radio, o incluso encontrar que se crearon o mantuvieron relaciones personales por teléfono o Internet.

Esta supresión del contacto con el otro conduce a una comunicación mecánica, es posible decir de máquina, donde la comunicación se ha deformado en un solitario e intensivo envío de información sin la corroboración del otro, donde al mismo tiempo queda vedada la emoción de aquello que se dice. Por todo lo anterior, puede decirse que la comunicación ha transformado al ser humano y se ha transformado a sí misma.

Es posible apreciar este proceso en los estudios donde se analiza el cambio social (más adelante en el apartado de teoría social⁴ donde se observa esta evolución desde el hombre primitivo que comenzó el descubrimiento del uso de la palabra, la formación de sociedades ligadas por este código signifiante que le aportaba cierta personalidad y llegar a la realidad moderna con sus avances tecnológicos⁵).

Es importante señalar, que el estudio del lenguaje, para hacerlo de forma objetiva tiene que situar además del punto histórico, el contexto cultural, factor ideológico, modos de sentir etcétera. Para la comprensión de la comunicación, Nietzsche, advierte la relación mínima que existe entre el lenguaje y lo verdadero, es decir con la esencia de las cosas.

De nuevo, es posible decirse que observar la comunicación es viable hacerlo desde distintos puntos de vista, en este caso se han tomado a consideración varias teorías, pero también es necesario aclarar que el punto de vista se ha fijado en la comunicación actual. Y, aunque se ha de mencionar como se ha visto desde el principio la comunicación, se debe orientar hacia el apartado final que, tras la información recabada reflexiona sobre la posición en la que el teatro puede desenvolverse como un medio de comunicación.

⁴ Teoría social, sobre la evolución de la comunicación, p. 36

⁵ La transmisión de los mensajes en la actualidad. La competencia ante los medios masivos, p.53.

Se puede llegar a creer que en México el público se ha alejado del teatro, o que este público se vuelto una elite de determinado género, o incluso presentir que la mayor parte del público mexicano ya desconoce cuál es la función del teatro, alejándose sin entender, sin querer ser partícipe. La realidad de las estadísticas⁶ enmarcan que el público mexicano prefiere los medios que le son tan familiares, como la televisión, a un medio que le confronta, que no esta en la comodidad de su hogar, que se sale del alcance de su economía y que adopta otros patrones de comunicación.

La realidad del teatro, donde la realización depende de lo que sucede entre actor-espectador, la confrontación de ambos es lo que nutre la naturaleza del espectáculo, se depende de ella, esto le da forma y permite su permanencia a través de los tiempos dictando su evolución; Si cada nueva generación se ha ocupado de tratar de entender su época, cada creador a buscado esta forma por la que se puede acceder al encuentro, el actor debe buscar en el nudo mismo de la comunicación, con todas sus hebras para tratar de entender su propio trabajo.

Por ello el abordaje de teorías de la comunicación, el actor puede recurrir a otras áreas, aunque estas aparezcan de primera instancia ajenas, para responder a las necesidades que, incluso fuera del teatro, sean válidas y apropiadas para el enriquecimiento de su trabajo.

Se ha buscado que las siguientes teorías puedan responder al mismo tiempo a las áreas a las que corresponden, así como al teatro en sus interrogantes; En esta selección se han encontrado referentes de lo que ocurre en el escenario, de forma que ello permite un entendimiento de las funciones que cumple la comunicación, dentro y fuera del escenario.

Aunque es claro que lo que persigue este trabajo sea para los intereses del teatro, resulta de utilidad entenderlo por otras vías. Por esta razón el abordaje de las diferentes proposiciones que a continuación se encontrarán tratarán de ser traducidas de forma que ayude para el entendimiento de términos que se utilizaran a lo largo del trabajo,

⁶ Se pueden encontrar tales estadísticas en el libro de Lucina Jiménez, Teatro & Públicos

esclarezca determinados conceptos, así mismo aporte puntos de vista a considerar en el trabajo del actor.

Si bien el desarrollo de cada una de las teorías queda resumido tanto a términos como a especificaciones o puntos de vista acerca de la comunicación, siempre podrá encontrarse información acerca de estos puntos en la materia y con la especialización correspondiente.

El esbozo que se haga de sus planteamientos será siempre en relación con lo que ahora ocupa a este trabajo, siendo tratados de manera breve, teniendo en cuenta que lo que interesa son aquellos puntos en los cuales el actor puede recargar su trabajo.

1.2.1. Como teoría semiótica.

El campo de la semiótica es un perfecto comienzo para la búsqueda de este sentido de comunicación que puede existir en el teatro, en primer lugar porque en esta área el teatro ha encontrado lugar para ser estudiado, sin embargo, la mayoría de estos estudios se ha enfocado en el texto, se ve como literatura más que como espectáculo; ello se entiende dada la dificultad de captar un significado preciso para la multiplicidad de interpretaciones que puede generar el espectáculo.

En el espectáculo teatral se habla de la descripción de realidades que son producto conjunto de espectador-actor; en la literatura de teatro se habla de la interpretación que el lector hace del autor.

Sin embargo, es importante señalar que las teorías semióticas representan una buena parte de los estudios que se hacen de teatro, representan el primer paso hacia la interpretación y son una buena base para la comprensión del fenómeno de la comunicación. Es importante entender que antes de llegar al fenómeno del espectáculo, la comprensión del teatro se da dentro de los parámetros de la literatura, por tanto, empezar con la comprensión del texto es una herramienta fuera del escenario que

permite preparar la escena, sin embargo, una vez realizada esta tarea, el actor descarga su atención en lo que ocurre en escena, asimismo se ocupa en lo que ahí acontece.

En esta primera parte, que trata de la comprensión del texto, se aborda el trabajo del actor basada en una partitura, misma que es necesaria en la representación, ignorar su existencia es ignorar tanto el orden de los factores como el orden mismo del espectáculo; la ausencia de un texto o incluso modelo sobre el cual se realiza el trabajo actoral crearía un caos en el momento de la representación.

También se debe mencionar el trabajo que han realizado los estudiosos de esta área intentando abordar al espectáculo, sin embargo dada la naturaleza misma de la semiótica, la adecuación a este método le imposibilita llevar a conclusiones prácticas, ya que la semiótica por sus mismos métodos sólo puede abarcar los recursos teóricos del teatro, y sus textos permanentes. Es decir que requeriría de una representación pasiva, que no sea mutable para poder ser estudiado el fenómeno (cosa que resulta imposible en un espectáculo ya que la permanencia se mantiene en los asistentes, incluso cuando se transforma para volverse video, el estudio hablaría del suceso video, dejando de lado el suceso teatro.)

Por ahora, sabiendo las limitantes que puede tener este terreno, se referirá la transmisión que es posible apuntar desde ciertos puntos de coincidencia que la semiótica aporta al acercamiento del espectáculo. La relación que existe en el texto y el montaje es un primer entendimiento de este sumario de entidades que conforman la aproximación al entendido de comunicación teatral. Si se parte de la significación que provee el texto donde se recargan los alcances que tendrá el montaje se podrá avanzar en puntos a tratar más adelante donde el producto final se desarrolla, y el fenómeno de comunicación que interesa ver entre actor-espectador, se da.

La teoría semiótica analiza la dimensión sintáctica, analiza la posible realidad teatral como elementos ha significar en el escenario; tales elementos han sido estudiados en el texto con ayuda de las acotaciones, las situaciones que definen cuadros actanciales, así como las posibles interpretaciones que pueda hacer el lector-actor de ese texto.

En estas teorías que la semiótica desarrolla para la comprensión del texto, se encuentra el primer camino que el actor emprende para el futuro acercamiento con el público, toma un modelo a interpretar, estudia la representación aun como texto y comienza a darle forma a todos los signos (escritos) y los traslada de la letra al sonido, de la forma imaginada a una real; intentando darle forma incluso al posible espectador; se puede decir que empieza a un tiempo a dar cabida a la posible respuesta interpretativa que pueda generarse en el espectador, esto claro, únicamente como posibilidades de una partitura que generará después el verdadero suceso del teatro. Los ensayos así como los estudios de la obra son la partitura pero lo que supone el suceso teatral se refiere al momento en que se encuentra el espectador formando parte de esta re- presentación.

Hay que esclarecer que la semiótica, se refiere a la utilización de un medio para transmitir un estado mental provocando una recepción análoga de un mensaje, siendo posible decir que cuando un signo transfiere al receptor cierta información sin que esta pueda ser rebatida por aquel que esta emitiendo, puede pensarse que efectivamente recibe una comprensión de forma semejante a lo que se emitió. De esta forma la semiótica aborda el primer plano que transcurre en el espectáculo, cuando en la aproximación al texto se sabe que una palabra o signo se transmite sin otra alteración que su propio significado.



Pero cuando el modo de aproximación al espectáculo reconoce la participación del espectador, el texto deja de ser aquello que se lee en el texto, se vuelve aquello que se ve, se oye, se entiende, todo aquello que ocurre en el espectáculo. Con estos nuevos elementos, es necesario aproximarse un poco más a otras teorías, esto permitirá la comprensión de lo que ocurre con la comunicación definiendo la transferencia de cada significado en cada medio de transmisión que el teatro propone.

Aunque es ambicioso pensar que es posible acaparar la multiplicidad de símbolos que genera el espectáculo para darles una respuesta interpretativa para su

comprensión, la forma de proceder de la semiótica responde a este mecanismo donde se asigna a cada elemento un significado.

Si el espectador pasa a formar parte de este circuito de comunicación, el sentido de significación pasa de manos de una interpretación a otra, la interpretación que hace el actor queda ahora a merced del espectador, y viceversa, después éste será el que contribuya, sostenga, contenga y se solidarice con aquello que se transmite.

Una estructura elemental que pueda resumir el circuito de la comunicación, donde se pase del texto y se vaya al fenómeno actor - espectador, podría verse de la siguiente manera:



Ahora que si se habla del espectáculo en general, siendo el espectáculo el emisor, la cantidad de canales y la transmisión de mensajes, tendría que subdividirse en distintas categorías; el término de emisor puede cambiarse por otros ejemplos posibles de emisores que también transmiten información (la escenografía, los colores, la música etcétera). El canal por diversos sistemas por dónde viajan las señales que comunican (puede ser un cartel, programa de mano, un micrófono, el aire, un disco, entre otros elementos). El mensaje que se transmite es una sustancia que ha recibido cierta forma (vibraciones acústicas, impulsos eléctricos, signos escritos, etcétera.) Todo ello también, filtrado por la selección determinada que el receptor ha hecho de un conjunto de envíos posibles formada por la sucesión de símbolos dados.

Como es posible apreciar, el teatro tiene un sistema de comunicación ideado para poder transmitir toda selección posible que haga el espectador, sin que sea posible determinar un emisor, un mensaje o una respuesta interpretativa determinada, de modo que la aproximación que realizan director- actor en el montaje previo, se trata exclusivamente de eso: una aproximación.

Sin embargo, se ha dado un primer paso para entender la comunicación como un envío y codificación de elementos, esta forma de entender la comunicación, es la forma

como trabaja la semiótica, sus teorías resultan un poco más complejas pues llevan a resultados donde se requiere entender más de todo el proceso.

Para que se lleve a cabo la comunicación, la aproximación al público vuelve la recepción una tarea dinámica y activa que va más allá de la identificación del significado de las palabras, volviéndose una recodificación que le da formas nuevas al mensaje. La doctora Ana Goutman en su libro *Estudios para una semiótica del espectáculo* ha llamado a este sistema dinámico de la creación teatral “Semiosis Continua” que es un producto conjunto de espectadores-actores; este término acuñado por Sanders Peirce, habla de las “novedades extrasistémicas”, como lo que llega de otra parte: cultura, distinta edad, convenciones, en fin: diversidad que le permite un dinamismo a la estructuración del mensaje.

El conocimiento de esto, tendría que darle al creador de teatro la fluctuación que después del texto y de la aproximación que se hace al hecho teatral mediante ensayos, observaciones o estudios, deriva en el espectáculo; todas estas variantes “extrasistémicas” crean propuestas a partir del gusto del espectador generando al mismo tiempo un conocimiento del espectáculo para su desarrollo.

El modelo donde el texto es interpretado por un lector, al cual se le menciona como modelo estático, donde lector tanto como creador se toman en cuenta, ya que en la lectura esa ficción es construida por ambos: aquel que la escribió y aquel que la lee, permanece con menos variaciones que en el traslado lector- actor, interprete-público receptor.

Cuando se habla de un lector se hace referencia a la interpretación de uno sólo, cuando se habla de un público se suponen varios. Por otra parte, se encuentra el caso de temporalidad, que permite también una estabilidad en la lectura, el texto permanece, se puede volver a él encontrándose con las mismas letras; sin embargo el caso del teatro al ser efímero, tiene una obediencia y variabilidad que le otorga su público, del cual es totalmente dependiente.

De la misma forma ha de tomarse en cuenta el circuito que se establece entre actor-espectador, donde ambos a un tiempo emiten, reciben y codifican, volviendo cada

vez más amplio este círculo de empresas a incorporar en el espectáculo, lo que lo vuelve un sistema dinámico diferente al de la lectura.

Al respecto, la doctora Goutman observa que al ser variable es difícil hablar de un sistema de comunicación: *“El arte no está para representar y transmitir mensajes, sino para ejercer una función expresiva, para afirmar su propia materialidad y esto es así porque el arte opuesto a la invariabilidad y a la razón, no comunica nada a nadie y el efecto del arte es lo que irrumpe la transmisión de todo mensaje”* (Goutman, 1995, p. 96)

Esta característica variable que, efectivamente, permite que el mensaje sea único y al mismo tiempo cuantioso, le da esta calidad de arte, de forma expresiva reinventable: como el arte mismo que a voluntad del receptor adquiere matices personales que le permiten acceder y apropiarse de la obra. En el caso del teatro, este comunica o intenta llegar directamente a su receptor convirtiéndolo en elemento indispensable en su destino final como obra terminada.

El sentido restringido de significación, donde la semiótica ciñe a determinado símbolo determinado significado, queda aquí expuesto como una forma insuficiente, ya que el teatro recrea cierto objeto, sin perseguir los intereses de la comprensión del objeto en sí, sino para comprender lo que su significación transmite.

Asimismo, cabe recordar que el circuito de comunicación es dinámico, trasladable de actor a público y viceversa, lo que permite plantear distintas posturas tanto de entendimiento como de relación, el espectador se debe recordar como sostén de la obra, siendo éste quien aporta sentido dando eje, su participación establece un circuito de emisión-recepción.

Para entender cómo es que el público tiene una tarea en la creación del actor, debe decirse que, el espectador aporta elementos para la recreación al lado del actor, aunque el problema es aun más complejo. El público le otorga al actor esta posibilidad de accionar; el actor se abre a la presencia y disponibilidad del asistente, a lo que le da el público para transmitir su mensaje; de acuerdo a lo que le da, como a lo preparado

previamente con relación al texto teatral, así como al texto espectacular es que el espectador también interviene modificando la percepción del actor.⁷

Ahora bien, en este momento se ha recargado la emisión del mensaje en lo que el actor emite y lo que público recibe; pero se ha de volver a reiterar lo dicho anteriormente, donde es presumible que el espectáculo se componga por más unidades, de tal suerte que el emisor puede ser el actor, o cualquier otro elemento de la puesta en escena. En el espectáculo existen múltiples elementos, el decorado, la utilería, la luz, el espacio, el sonido, los vestuarios, la música, etcétera que emiten a la par unos con otros, donde cada uno recibe del espectador una respuesta interpretativa.

Un vestuario por si mismo hablará del personaje, dará una idea de la época a la que pertenece, estrato social, sexo al que representa, quizá jerarquía junto con otros detalles que se puedan deducir. Pero al distinguir en este momento la relevancia del actor, sobre los otros elementos que emiten información, se hace con la idea de que el espectáculo puede prescindir de tales elementos, que el actor puede recrear por sí mismo a alguno o desechar cierto elemento sin que por ello se convierta en algo diferente al teatro; actor-público son el elemento esencial que lo conforman.

Por lo que, en el momento que se llega a la parte donde el texto se convierte en espectáculo, el fijar una sola emisión que baste para definir la comunicación, resulta improbable, ya que la cantidad de elementos que se expresan en el espectáculo impiden una sola recepción. Además se debe pensar que el público cambia en cada representación y se debe considerar que éste es diferente cada vez. Esta enorme variabilidad, depende además de un historia personal donde cada sujeto-público tendrá una serie de interpretaciones que pueden no ser las mismas en cada partícipe, incluso cuando se trate de la misma función.

Por ello, con el fin de mantener la atención hacia la comunicación actor-público se hablará en adelante de los elementos que componen el espectáculo: escenografía vestuario, espacio, música, etcétera, como instrumentos de los que se vale el actor. La

⁷ Cuando se habla del texto teatral la referencia es hacia el texto escrito por el dramaturgo. El texto espectacular es el que ha guardado toda la información concerniente al espectáculo, es decir anotaciones de movimientos, observaciones sobre el personaje, análisis y demás planteamientos del concepto global al que se quiere llevar el texto teatral.

relación que establecen los demás elementos con el público se encuentran presentes, sin embargo se dejaron de lado.

Para tratar al público, las estrategias han sido diferentes, resulta importante establecer una medida que estandarice los grupos, para poder hablar de las posibles respuestas, sin embargo para poder explicar este fenómeno con las observaciones que continúan, en las cuáles se ve a cada individuo con una respuesta única que equivale a sus procesos de interpretación, se tiene que recurrir a una forma distinta de la interpretación en masa; ahora bien, se puede entender que la interpretación de uno solo de sus espectadores equivale a la de sólo uno, de tal forma que con ella es insostenible generalizar la comunicación.

Por lo mismo, la intención del trabajo es observar que existen características que el actor pueda asumir como un procedimiento, que lejos de ser rígido, toma cada una de sus características, permitiendo la modificación y adaptación del trabajo, siempre que así convenga; la idea de la interpretación se piensa desenvolviéndose en cada persona o según sea, en cada caso.

Considerada así la diversidad de interpretaciones, que de acuerdo a su historia personal hace el público, es posible orientarse hacia la cultura. Umberto Eco, ha encauzado de esta forma su trabajo, distinguiendo los procesos de comunicación, donde emisor y receptor deben establecer un código para su comprensión. Este código establece entre ellos, una relación o algo en común, un ejemplo de esto puede ser el idioma; con base a éste tenemos un sistema de significación que es el que representa.

PROCESO DE COMUNICACIÓN → CODIGO → SISTEMA DE REPRESENTACIÓN: SIGNIFICACIÓN

El entendimiento de esto tiene en buena medida que ver con los términos, por tanto es necesario aclararse que un código relaciona sistemas, ya sea de signos, símbolos o señales que puedan ser traducidos a un sistema reconocido por el receptor. Estos códigos funcionan como un estímulo o una unidad de transmisión.

Todos estos códigos afectan al sistema que permite darle significación a cualquier modo de expresión, la diferencia que puede encontrarse entre una señal, un signo o un símbolo, atañe a la forma en que estos reconocen y se relacionan cada uno con el sentido de los elementos. Por ejemplo: la *señal* tiene que ver con dos elementos que se vinculan mecánicamente y automáticamente como el humo con el fuego. El *Signo* tiene que ver con dos elementos en un mismo contexto que se relacionan, que evoca el entendimiento de la idea uno del otro, como la palabra relacionada al objeto o la percepción visible de una reacción humana. Y el *símbolo* que presenta dos elementos pertenecientes a contextos culturales diferentes que se relacionan, en un contexto metafórico, como la indicación que se hace con un dibujo de la pata de una paloma que se relaciona con la paz.

Todos estos estímulos elaboran un contenido, cuya imagen mental va haciendo asociaciones, estas asociaciones son en primer momento las asociaciones que el actor hace del texto, asociaciones que pasan a la representación, de esta representación el público realiza sus propias asociaciones volviéndose cada significado una representación de la realidad, de ahí que el acto de comunicar se vuelve un fenómeno cultural, que basa su desciframiento en un bagaje de información adquirida.

Por ello es posible decir que se establece un código, siempre y cuando éste represente para ambos: tanto para emisor como para receptor un medio entendible de comunicación. Con lo que se puede atribuir: se requiere de una verificación de lo que se representa, tomando en cuenta que el código que se utilice permita a emisor y receptor, darle significación a la representación.

Cuando se dice **representación**, se habla de una recreación de la realidad, esto es, volver a hacer presente algo, con palabras, imágenes, símbolos, sonidos, etcétera. El teatro representa, genera imágenes a interpretar por actores-público en una correlación de entendimiento, el teatro representa también, en un entramado de diversidad, donde interviene la cultura, la psique individual, las emociones personales, la educación, todo aquello que hace al individuo; con lo que es difícil delimitar los alcances que la representación abarca, ello vuelve infinito el número de posibilidades de significación que puede darse a la representación teatral.

El estudio de los signos, de los cuales se ocupa la semiótica, aunado a los diferentes códigos a tomarse en cuenta, constituyen un caleidoscopio, donde la interpretación se ve sujeta a diferentes fuentes de envío de mensajes, con una variabilidad de interpretaciones, aunado a un evento efímero, que es mutable a cada nueva representación, todo ello componiendo la recepción del espectáculo, esto debe tomarse en cuenta.

El espectáculo se debe entender tal cual como es, aunque sea difícil abarcarlo, en la medida que pueda verse cada elemento, aunque sea por separado, permitirá una aproximación mucho más real que abordarlo sólo por su texto. Ana Goutman dice al respecto: *“El código teatral no puede reducirse al significado debe marchar de la mano con el significante y los estudios sobre dramaturgia –el significado- son la prueba del error en que se ha sumido la semiótica del teatro”* (Goutman 1995. p.42)

La Doctora Goutman, quien recopila en su libro diferentes ángulos para estudiar el fenómeno del espectáculo, reconoce indispensable tanto en la comprensión como en la elaboración final del producto teatral, la observación de distintos aportes. Y quien, citando a Eco nos hace ver el porqué abordar la semiótica en un estudio sobre comunicación, dice: *“Los procesos semióticos se presentan en el mismo acto de la percepción, [...] nuestros procesos semióticos son operaciones complejas y no simples “lecturas” de signos preconstituidos”*. (Goutman 1995. p.14)

El trabajo que necesita la semiótica, agrega la doctora Goutman, necesita partir de una documentación sobre el mismo espectáculo que constituya una estructura de conjunto. Documentación que reúna las observaciones del espectador, las anotaciones de la puesta en escena del director, las grabaciones audiovisuales, el espectáculo y la interpretación global; proponiendo además dos análisis de este material como análisis -reportaje- que sigue el desarrollo del espectáculo post-festum, ocupándose del espectáculo antes durante y después como ella misma hace ver.

Es posible quizá, trabajar de esta forma al analizar determinada puesta. En este trabajo se toman las observaciones que describen, comparan y analizan la conducta del público, con el material que ya es posible encontrar en las recopilaciones, encuestas y estudios del comportamiento del público; trabajo que hace la doctora Lucina Jiménez en

su libro *Teatro & Público*⁸, complementándose también con referentes de otras disciplinas, ya que todos estos datos interesan al quehacer teatral, en el desarrollo y enriquecimiento del mismo, dándole valor a la comunicación desde varios niveles, desde diferentes puntos de vista, que permiten ver al espectáculo como un fenómeno complejo y completo.

Hay que decir que para entender este proceso complejo, es que se observan diferentes enfoques, la semiótica misma ha procedido igualmente, se ha apoyado del estudio de la cultura, la *proxemia* (relación con el espacio), la *Kinética* (comunicación visual) e incluso la ciencia médica con el psicoanálisis. Pero al mismo tiempo es posible referir cómo el teatro ha previsto concernientes la entrada de nuevas teorías; ha adoptado y ha permitido que su visión sea adoptada: el caso de Edipo Rey fue una conexión que Freud hizo del teatro al psicoanálisis, aunque la pretensión del teatro haya sido aportar con su visión, un fragmento de realidad que le resultaba inquietante, la figura de Edipo fue trasladada a una teoría distinta a la teatral. Este permiso multidisciplinario consiente que el teatro también adopte nuevas estrategias para su comprensión y estudio.

El trabajo del teatro ha descrito a la sociedad en la que se desenvuelve, manteniendo un compromiso con su época, la ayuda que recibe de otras áreas se mantiene independiente, diversas disciplinas pueden en un momento dado proveerse de lo que el teatro presenta, esta condición se da al momento en que el teatro puede imaginar, esta apertura de límites permite mostrar muchas cosas, también describe libremente lo que observa de la realidad, realizando un retrato de la sociedad y del humano donde otras ciencias pueden encontrar conexos a sus áreas.

Por lo que, si áreas diferentes, pueden voltear sus ojos hacia el retrato que realiza el teatro, porqué este cerraría sus observaciones, cuando su campo se amplía más allá de la realidad, previendo incluso con su visión alcances para otras disciplinas.

Las áreas que a continuación se revisan presentan ciertos criterios que es posible relacionar directamente con la comunicación y el teatro, cada uno traduce ciertas

⁸ Jiménez, Lucina *Teatro y público, El lado oscuro de la sala* 2000 México. Escenología A.C.

condiciones que recrean un ambiente fructífero para la formación de herramientas que en el capítulo sobre actuación podrá ser pertinente recordar.⁹

1.2.2. Como teoría social.

Que comunicación y teatro estén relacionados tiene que ver precisamente con que ambos son productos sociales. Ambos marchan simultáneamente con la forma de concepción o interpretación que se le da al mundo, en ellos se da cuenta de lo que se ve, se oye, de lo que se es, así como de lo que se quiere expresar.

La siguiente descripción refleja este parecido que es posible encontrar con el teatro: "*el fenómeno de la comunicación se refiere a la designación, significación, representación e interpretación de la realidad por uno o varios sujetos que la elaboran en contenidos comprensibles para otros sujetos. Es decir la comunicación es un producto social que concierne al conocimiento y a su expresión, difusión y comprensión*" (Goded. 1976. p.11)

Con esta primera definición se aborda el tema desde el punto de vista social: comunicación como un producto elaborado por y para la sociedad. A este referente, los historiadores además de antropólogos sociales, han definido que es gracias al lenguaje que el hombre se hizo hombre, que gracias a la elaboración de esta serie de signos emergió de la animalidad emprendiendo su dominio, que fue gracias al lenguaje que se establecieron las relaciones, ya que unía a los individuos en sistemas sociales, permitiendo el intercambio, cooperación, además del entendimiento entre ellos.

El lenguaje ha sido más que un medio de comunicación en los humanos, ya que este ha podido dictar su progreso: ha servido como un instrumento para hacer saber a los demás de la experiencia propia, de esta forma permitir su evolución. Pero esta comprensión que pueda darse del lenguaje ha ido más allá del impulso generado por los sentidos, (como la sorpresa o el dolor que se es capaz de transmitir en un sólo sonido, mismo que también pueden hacer los animales) yendo a la formación de un lenguaje

⁹ Cap. 2 El trabajo del actor de teatro, Herramientas comunicativas pág.79

con sonidos articulados definidos de un concepto, creando un idioma propio capaz de reconstruir la realidad y la experiencia.

La palabra se puede decir, fue en primera instancia un impulso condicionado por lo sensorial que fue convirtiéndose en algo más significativo, comprensivo, abstracto y simbólico, que fue alejándose del impulso animal convirtiéndose en una expresión propia del hombre.

También, es cierto que el arraigo que estableció la palabra tuvo que tomarse un tiempo para establecerse como lenguaje, ya que este debía estar presente en la mente de aquel que hablaba como también en aquel que escuchaba; de ese modo la palabra se convirtió en la manera en que se hacía reconocible y comprensible para todos; el lenguaje imitaba sonidos reflejo, sonidos que con su forma articulada permitían hacer una referencia al objeto con una representación.

La comunicación después de esto, ha implicado una interacción, es este intercambio de significado lo que ha sido responsable de la unidad del grupo, de hecho, de todas las formas de interacción social, el idioma es el factor más preciso y duradero de la identidad cultural. La comunicación sienta las bases de las relaciones, uniendo a los individuos en sistemas sociales, elaborando una base de información de la que se puede inferir otra serie de informaciones (significados) además de los que el comunicante se propone.

En el desarrollo del lenguaje se ha establecido este sistema de comunicación, donde es posible decirse que tanto emisor como receptor pueden entender ya un código y relacionarlo con determinado significado, esto es: han elaborado un idioma entendido por ambos. Le sigue otra serie de contenidos que también se relacionan con esta unidad de grupo e identidad cultural, por ejemplo la distancia que guardan los interlocutores que varía según la cultura, la importancia que puede tener lo que dicen, la relación que hacen de determinada palabra, sonido, gesto etcétera, originando una determinada idiosincrasia.

Además del idioma propio, existen otros signos que pueden ser igual o aun más elocuentes que la palabra, estos componentes significativos representan tanto esa unidad

como comprensión en el grupo, por estos signos es que es posible decir que el entendimiento de una sociedad se basa en algo más que su idioma, que ciertas conductas, gestos, ritmos de vida, creencias, en fin, son entendibles por ese grupo, que pueden incluso modificar lo que se dice con la palabra. Lo anterior se deriva porque el comportamiento aunado al idioma representa a un tiempo lo que la palabra dice así como lo que se expresa con tal conducta, de tal modo que el interlocutor conduce su conocimiento del idioma con un entendimiento y lectura de lo que ocurre; acompañado a lo que se escucha, la interpretación también se hace de lo que se ve.

Es por ello que el conocimiento del idioma obliga además a observar el comportamiento de la sociedad para entender su lenguaje propio. El hombre puede describirse dentro del conjunto de las relaciones sociales, su sentido de origen tanto como de desarrollo sólo puede comprenderse en el contexto social e histórico; un punto de partida de la vida social establece la cooperación en una actividad en que hay participes, en la que la actividad de cada cual está modificada, regulada por la participación. Esta forma de relación tiene que ver con ponerse de acuerdo en la acción, ponerse de acuerdo es lo que establece al grupo y sus reglas de convivencia.

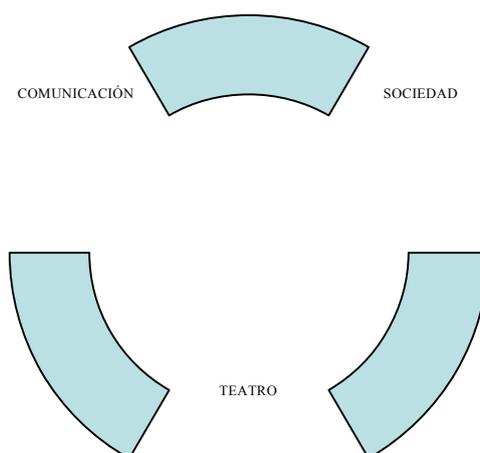
La comunicación por tanto está conectada con la comprensión. En la vida social existe la necesidad de establecer contacto con otros individuos, llama la atención que la definición etimológica de la palabra comunicación tiene precisamente que ver con ello: poner algo en común.

Si se reflexiona en lo expuesto en el renglón anterior es de tomarse en cuenta las características que toma la comunicación de su definición social y si se trasladan al teatro, impera esta necesidad de comunión e intercambio.

Esta explicación que describe la comunicación como designación, significación, representación e interpretación de la realidad, además de un acercamiento que permite poner algo en común entre los individuos, es un esclarecimiento que bien podría permitirle al teatro, en tanto que busca tanto una interacción como un intercambio de significados.

Si es posible decir que la comunicación fue la base para establecer las relaciones sociales, uniendo a los individuos, se puede decir que también la comunicación es la base del teatro para buscar esta unión. Asimismo es posible señalar que la importancia que adquiere el teatro, lo mismo que cualquier otro medio de comunicación, es la poderosa herramienta o medio social para vincular.

La correlación que puede establecerse frente a lo anterior:



Es posible hablarse del teatro como producto de la comunicación y también como producto de la sociedad; al mismo tiempo que es posible decir de la sociedad como producto de la comunicación, teatro como producto-ganancia de la sociedad.

El ciclo que comparten estos elementos, permiten hacerse y rehacerse unos a otros, de ahí que el entendimiento de comunicación o sociedad lleva de alguna forma al entendimiento de lo que es el teatro.

Ahora bien, se debe concebir comunicación, como toda conducta, esto es: un conjunto multifacético de muchos modos de conducta- verbal, tonal, postural, contextual etcétera, todo lo cual lleva a una significación producto de una sociedad ¿Es entonces la identidad del teatro además del reflejo de su sociedad, un producto de su forma de comunicar? Parece como si fuera un círculo: Comunicar da forma a la sociedad, la sociedad da forma a su teatro, teatro es comunicación.

La importancia de la comunicación, se muestra de una magnitud tal que representa progreso, identidad y evolución; Adam Schaff dice al respecto: *"La comunicación es uno de los fenómenos esenciales de la vida social no solo es evidente, sino trivial. Sin comunicación humana, sin la posibilidad de tal comunicación, sería imposible la vida social. Esto se refiere en particular al proceso del trabajo, que esta en la raíz de la vida social"* (Schaff citado por Goded. 1976. p.47)

Es de resaltar el importante vínculo que establece la comunicación con el desarrollo social. Marx y Engels en el 1er capítulo de la ideología alemana demuestran como el hombre no puede existir sin que encuentre comunicación entre sus elementos, esto citado por Goded en su libro: *"Las estructuras de la comunicación dependen de las condiciones y los hechos sociales, pero a su vez constituyen un factor esencial en el funcionamiento de la sociedad"*. (cfr. En Antología Goded.1976, pp.25-90)

La identidad de la sociedad fue dictándose poco a poco en base a las relaciones establecidas, las culturas tienden a relacionarse con determinadas asociaciones, pautas que le llevan a organizarse en un conjunto de reglas, formas de actuar, observar, elegir y significar. **La comunicación del hombre se encuentra regida por su cultura, administrada a su vez por una selección y un orden de importancia que le da congruencia o incongruencia a los mensajes.**

En este establecimiento cultural el idioma propio, jugó un papel muy importante, mucho de lo que se sabe acerca de la cultura o de la comunicación proviene del lenguaje y por su relación se describe con ello otros sistemas.

El idioma representa la comprensión análoga entre dos o más personas de ciertos enunciados definidos, por lo que la comunicación lingüística ha sido por excelencia la más común en la vida social de los individuos, una comunicación intelectual (que transmite ciertos estados mentales). Pero es importante recordar que los modos en que la comunicación se establece da lugar a lenguajes subalternos que responden además de la conformación del idioma, al lenguaje del cuerpo; dichos medios forman parte y establecen la identidad cultural, atendiendo los modos de conducirse ante los otros, la forma de comunicarse en gestos, distancias, tiempos, que permiten que la experiencia

del hombre se vea proyectada en el exterior cuando este conquista la representación determinada culturalmente.

En el caso del teatro, como de cualquier arte, el idioma se usa para uno o varios interlocutores distintos, por ello cada representación recibe nuevos elementos o sufre una transformación, por lo que es importante saber diferenciar una cultura de otra, o el lenguaje verbal tanto como el corporal sabiendo las particularidades de la cultura.

Aunque es posible que el hablar de cultura, sobre todo en un espacio tan breve, como el expuesto anteriormente, pueda crear un ambiente indefinido o una visión imprecisa, se podrá resumir en este momento de tal modo que quede en términos sencillos como: cultura es aquello que lleva a un ser humano a ser lo que es, vida, costumbres, conocimientos, forma de vida.

1.2.3. Como teoría antropológica.

Esta forma de vida, que representa la cultura, es el punto de vista antropológico, ya que reúne parte de la teoría social, pues ve el desarrollo del hombre, la observación de los modos de proceder del ser humano: su cultura, apoyándose también de teorías psicológicas. El antropólogo toma esta información recavada en la convivencia con grupos sociales y traduce el comportamiento como un medio de comunicación del hombre. Esto trasladado en otras palabras:

Cultura = forma de comunicación.

Para Edward T. Hall la psicología aportó puntos de vista donde la cultura existe en varios niveles:

- cultura patente: que resulta visible, fácil de comprender
- cultura explícita: que representa leyes.
- cultura encubierta: que no se ve y representa dificultades para la comprensión del comportamiento así como de su lenguaje.
- cultura implícita que recurre a los sentimientos.

“Para los antropólogos la cultura significa hace mucho la forma de vida de un pueblo, la suma de sus modelos de comportamiento aprendidos, sus actitudes y cosas materiales [...] La cultura controla el comportamiento de un modo más profundo y persistente, muchas veces fuera de los límites de la conciencia del individuo, y por tanto, más allá del control consciente” (E.T. Hall. 1989, pp.33-38)

El conocimiento de esta condición, el entender la comunicación como este compendio de comportamientos, actitudes, ritmos, distancias, etcétera, compromete al actor a un estudio tanto de su propia cultura, como el conocimiento de otras (si es el caso de comunicarse con un grupo diferente). Este sentido, permite también cuestionar si lo que se comunica puede ser entendible porque pertenece al contexto, o rechazado, o nuevo; cual es la función que cumple dentro del orden cultural al que se quiere introducir, qué descubre cada uno de los que intervienen en este intercambio, qué es lo más apropiado para la aceptación de lo que se quiere comunicar, qué otros sentidos se descubren en el mensaje.

Puede entonces cifrarse la comprensión y la posible aproximación al público, en la validez tanto como sentido que tenga la representación, además de las herramientas que posee el actor para poder transmitir, en la significación de un código que pertenece a la cultura, el cual le sea posible comprender tanto al emisor como al receptor.

La puesta en escena se crea con esta responsabilidad: a partir del conocimiento que se tenga de la cultura propia del actor y del público se podrá transmitir. La incorporación de este breviarío cultural le da al actor la oportunidad de convivencia asimismo de entendimiento con el público, a la vez el público puede sentirse integrado como parte del espectáculo en cuestión, de esta forma la participación adquiere sentido al sentirse el público aludido por la obra.

Este breviarío cultural del cual se habla, de donde proviene toda clase de conocimientos, se adquiere de los iguales: familia, amigos, conciudadanos, colegas, e indirectamente de una herencia ancestral. Pero se debe aclarar que las pautas culturales, pertenecen a un grupo, que estas son únicas, sin ser universales y aplicables a todos los pueblos; es decir que lo que es aplicable en un modelo cultural, puede variar presentado dentro de otro modelo cultural distinto. De tal forma que cuando se produce un cruce de

culturas, puede haber distorsiones en su comunicación, por la incompreensión de patrones que se tienen aprendidos como modelos únicos, que se cree no están sujetos a sufrir deformaciones.

Es probable que en este momento se piense que el idioma, propio de cada país, puede producir esta incomunicación, y que una vez aprendido el idioma se saltará la barrera de incomunicación.; pero el actor debe tomar medidas para comprender los aspectos inconcientes de la comunicación, aspectos que son de esa índole cultural, que son los que pueden introducir la incompreensión o distorsión de lo presentado.

Las conductas de todo el grupo al cual un sujeto pertenece, las formas de comprender la realidad, dan determinadas pautas de comportamiento, modelos establecidos que aparecen ante cada grupo como únicos porque tienen una relación con la realidad. Así por ejemplo se aprende a actuar según corresponde al sexo: se dice que actúa de manera afeminada si sus modales corresponden a un estereotipo aprendido que corresponde al género; se cree que la forma de conducirse debe ser de tal o cual naturaleza porque esta dictaminada por esa realidad a la cual se tuvo acceso.

La verdad es que ese comportamiento corresponde a un modelo aprendido culturalmente, en el que se determina la conducta apropiada que genere una información apropiada. En México un hombre debe conducirse sin sentimentalismos, su masculinidad se pone en duda si adopta conductas que se consideran propias de mujeres, esta realidad parida por la cultura no se cuestiona, se le considera una verdad aplicable en cualquier lugar y momento. Edwart T. Hall cuenta al respecto que en Irán por el contrario los hombres deben mostrar sus emociones, de forma que si no lo hacen *“los iraníes sospechan que les falta un rasgo humano vital y que no son de fiar. Los hombres leen poesía, son sensibles, tienen una intuición muy desarrollada y, en muchos casos, no se espera que sean demasiado lógicos. A menudo se les ve abrazados o cogidos de la mano. Por otra parte a las mujeres se les considera fríamente prácticas”* (Hall 1989. p.56)

La creencia de que la forma de actuar entre hombres y mujeres, está determinada por el género o la biología que corresponde, está dictada por un desconocimiento de la

influencia que ejerce la cultura, tal ignorancia omite la responsabilidad de actuar correspondiente a un patrón cultural aprendido.

Por ello la antropología o el concepto de cultura ha sido cuestionado, pues arroja dudas sobre muchas creencias establecidas, como el ejemplo anterior, donde las funciones emocionales e intelectuales del sexo, se ven determinadas por un conocimiento aprendido, los grupos suelen establecer creencias muy firmes e incuestionables, en ocasiones les es difícil creer que algo tan arraigado como su forma de actuar en esa sociedad pueda ser algo ajeno a la naturaleza.

De este modo, para determinada sociedad representa una dificultad dejar de lado las creencias aprendidas de toda una vida en convivencia con un grupo con el cual reconoció una aparente realidad, así cuando se le presenta un contexto diferente al que considera dentro de lo que percibe como realidad o naturaleza humana se aleja desconociéndolo.

Tal es la influencia que puede ejercer la cultura y el conocimiento de estos códigos culturales, que la comunicación se ve sujeta a esta comprensión.

De esta forma se hace necesario plantear las preguntas que llevan al porqué de la búsqueda en otras áreas ¿Por qué el actor querría conocer esto? ¿Será necesario conocer su propia cultura? El conocimiento que el actor tenga sobre los códigos con los cuáles representa y significa, le permiten comunicarse, también este conocimiento le permite acercarse a otros seres humanos, distinguiendo en ellos su propio lenguaje, reconociendo él mismo otros modos de representar y por tanto de significarse.

Las formas que tiene el teatro de comunicarse, o en este caso el actor, reconoce distintos lenguajes, que pueden estar relacionados con la palabra pero también con el gesto, con el tiempo, con el espacio, con todas las pautas culturales que generan toda una serie de informaciones; todas estas conductas que se valen de otros medios distintos a la palabra, siendo un poderoso medio de comunicación.

El actor necesita desarrollar una visión que parte de sí mismo para extenderse hacia los demás, esta visión es la que es capaz de leer en aquello que tiene un lenguaje

inconsciente. Es importante destacar que este “sí mismo” al que se alude es al mismo tiempo una construcción social, así como una construcción simbólica, es desde la simbólica que se da cuenta el ser humano tanto de su condición individual, como de su condición social.

Al hablarse de un lenguaje por el cual es posible entender al otro sin que este tenga que decir una palabra, un enunciado por el que se puede deducir que alguien miente, o se puede intuir que algo no marcha bien; se distingue que este lenguaje obedece a modelos establecidos que inconscientemente saltan a la vista, que son percibidos exteriorizando una expresión que es independiente de la palabra. Cuando se logra acceder a este lenguaje se está aproximando al terreno de la comprensión, donde se puede alcanzar a contener o incluir, los actos o sentimientos de otro.

El lenguaje corporal puede estar vinculado a la palabra, ser independiente de ella o incluso modificar o ir en contra, siendo que el lenguaje corporal por medio del gesto puede reforzar lo que la palabra dice, pero también puede desmentirlo. Este lenguaje es un medio muy honesto de comunicación, ya que se produce de manera que el inconsciente aflora hablando mucho más de lo que el interlocutor quiere decir con las palabras.

Se debe aclarar que este **lenguaje habla según el contexto en el que se sitúe**, su significación depende de este tejido cultural, la conducta de un hombre, como se vio cuando se mencionó el caso de los hombres iraníes,¹⁰ variará, como se pudo comparar con el caso de México, o incluso cualquier otra parte del mundo; la cultura está basada en la percepción, el mundo se aprende a percibirlo a partir de la cultura.

Este vínculo de la observación con la cultura, es posible entenderla en una creación simultánea al lenguaje; si se vuelve a los orígenes de la formación de la cultura, primero se hizo la cultura a partir de una serie de observaciones, de percepciones que le dieron forma y parámetros; una vez organizada la cultura como tal, ésta comenzó a regir las observaciones ciñéndolas a sus parámetros. Antes de tener establecido el rol de conducta de cada sexo, la observación de sus modos de proceder

¹⁰ Pág. 43 de esta tesis

sentaron las bases para que después de muchos años quedara establecido lo que en cuestión de sexos debe esperarse.

Ahora bien, el planteamiento resulta muy simple, sin embargo es imposible que exista por separado lenguaje, cultura y observaciones, ya que, al igual que la economía, la historia, la política, el juego, la sexualidad, etcétera.; todas ellas juntas, simultáneamente conforman el tejido de la simbólica de la realidad humana, toda esta red se da en una sincronía y causalidad que conforma un sistema complejo de interrelaciones fenoménicas de la humanidad.

Es por ello que cada grupo social realiza de forma tardada y a lo largo de años, la incorporación de nuevas reglas o nuevos modelos incluso, pasa por una serie de pruebas que la sociedad misma le impone antes de ser aceptada; cuando se refiere a la formación de la cultura, podrá pensarse como la conformación del hombre mismo, años de historia le han otorgado todas sus características.

Pueden decirse muchas cosas más alrededor de la cultura, que serían de mucha utilidad para el actor, incluso para aquel aficionado que quiera echarse un clavado en la vasta información que existe sobre antropología y comunicación. Por ahora sólo cabe apuntar sobre la importancia de saber más sobre este tema, teniéndosele en cuenta como una herramienta comunicativa, además observar comprometiendo el trabajo actoral a una significación que abarque todo el compendio de la identidad cultural.

Así, algo más que será necesario retomar adelante, implica lo siguiente: *“La cultura está saturada de emoción e inteligencia. Muchas de las cosas que el hombre hace ni siquiera las experimenta porque las lleva a cabo sin consciencia, pero una gran parte de la actividad humana es el resultado directo del pensamiento consciente o está impregnada de emoción y sentimiento”* (Edward T Hall 1989, p.71)

Hasta aquí el entendimiento de este sistema de comunicación ha intentado abordar el pensamiento consciente, se ha podido entrever el entendimiento que puede llegar a darse por procesos de conocimiento que llevan a dos individuos a relacionar determinado grupo de signos o símbolos reconocidos a los que les dan una traducción de la realidad. Más queda aún una parte difícil de acceder y que menciona la cita anterior que es la emoción y el sentimiento.

Difícilmente otras teorías podrían atreverse a ver al sentimiento como parte involucrada en un proceso de comunicación, ya que el sentimiento debe entenderse --según sus procedimientos-- como una expresión casi involuntaria que se exige de ser interpretada. Sin embargo, este compendio de teorías admite una versión donde el sentimiento interviene en este proceso, ya que el actor busca conmover al espectador partiendo de su sentimiento, buscando la interpretación de aquel que observa. De ahí que se incorpora una reflexión más sobre la comunicación que pertenece a la filosofía.

1.2.4. Como teoría filosófica.

La filosofía es una disciplina que se permite explorar propiedades, causas y efectos de la esencia misma de las cosas, en muchas otras disciplinas la emoción o el sentimiento como cualidad de la comunicación sería dejada de lado porque ello implicaría hablar de conductas o estados emocionales, los cuales, muchos autores rechazan como elementos que comuniquen, exaltando la comunicación como un conocimiento inteligible.

Si bien es cierto, que un estado de ánimo puede prescindir de ser traducido, perceptible o claro, o bien puede sólo ser una manifestación que puede excluirse de una respuesta interpretativa de parte de aquel que lo manifiesta (a menos claro que conlleve algún interés: como el caso de una rabieta en los niños) y sea posible decir que un sentimiento puro, sólo se siente; en el arte, a diferencia de la vida cotidiana, se manifiesta como un proceso también de comunicación.

El lenguaje del arte es posible traducirlo en un lenguaje propio que describe sus procesos técnicos, en signos o grupos de ellos que tienen validez porque representen en lugar de, (como los signos musicales en lugar de la música, o las letras en lugar de lo que se oye o ve en el teatro); pero esta descripción trataría de forma material al arte, lo que en este momento se busca es ver las posibilidades comunicativas, donde el arte acierta a ir mucho más lejos que la interpretación de signos.

Penetrar en la estética del arte conlleva la comprensión de esta forma de comunicación que corresponde a los sentidos, incluso más allá de lo que se oye o se ve, una conjunción de lo que se puede experimentar y sentir. A este respecto, Goutman citando a Kant, señala: *“En el juicio estético la representación está ligada al sujeto, a su sentimiento de placer o de pena y no al objeto. La experiencia estética en Kant es definida como relación entre facultades: sensibilidad, imaginación, entendimiento, razón. No es la experiencia de una cosa sino un sentimiento.”*(Goutman 1995, p. 67)

Es válido que el hombre haya estudiado la comunicación desde distintos puntos de vista, exaltando la condición de su naturaleza temática; en otros ámbitos es posible ignorar la naturaleza estética o artística, para observar la comprensión inteligible de los signos que representan. El caso del arte, particularmente ahora del teatro, tendría que ser posible observar las teorías que describen o que mantienen una teoría a favor del estudio de este proceso comunicativo donde el sentimiento también comunica.

Hay que pensarse que los medios que utiliza el hombre para comunicarse responden a sus experiencias, sus estados emocionales, sus conocimientos y sus estados mentales, ya desde este punto se puede encontrar que en base a cada uno de ellos es posible tener distintos enfoques o distintas formas de comunicación.

La experiencia lleva al individuo a conducirse de acuerdo a lo que ha vivido anteriormente, la emoción condiciona su forma de respuesta, los procesos mentales que lleva a cabo le arrojan una serie de datos; todo ello hace su forma de comunicar o de entender lo que se comunica.

En las teorías anteriores se ha visto de manera concisa como se desarrolla la comprensión desde distintos ángulos, cada teoría aporta un nuevo ingrediente para que la comunicación pueda entenderse, de tal forma que el panorama de dichas teorías abre las puertas hacia un torrente de búsqueda en la cual el actor pueda sumergirse a buscar una información que sea capaz de enriquecer su trabajo.

Quedan aun muchas más teorías que describen este proceso en distintas formas, sin embargo, se toma por último la teoría filosófica que es capaz de describir este proceso, donde el arte comunica en un sentido menos restringido para establecer lazos

entre individuos o se anticipa a esta unión de un destinatario futuro, donde la comunicación esta dada por la experiencia estética.

Los enfoques anteriores, han tomado a menudo partido por descripciones donde se rigen por un reconocimiento intelectual, saltando las manifestaciones emocionales; seguramente poco o nada tendrían que haber dicho dentro de sus áreas al respecto, pero con el descubrimiento del inconsciente, el campo de los impulsos y de las emociones, los actos comunicativos dejaron de fiarse en la palabra.

En el teatro, dadas todas estas investigaciones, ha sido imposible privilegiar un modo operativo para comunicar, o tomar partido por una forma intelectual de comprender la comunicación, así mismo tampoco es única la forma emocional. La realidad del teatro, aun más vista desde todos los enfoques anteriores, toma de cada teoría para asumir un idioma múltiple donde la cognición y la emoción intervienen.

La concepción filosófica, de la cual se ocupa este apartado, es posible verla desde dos enfoques distintos, por un lado una concepción de la razón, por otro una inclusión de la emoción.

Adoptar el entendimiento de que la comunicación entre los individuos puede efectuarse ya que poseen una estructura física e intelectual análoga, por tanto tienen que ver con una realidad que es común a todos, refiere este punto de vista que atañe a la forma de investigación que se ha dicho se ocupa de las concepciones racionales; incluir a la emoción significa llevar el entendimiento entre individuos a confines de una comprensión complicada.

En el resumen de las teorías anteriores se ha intentado hacer una aproximación que permite comprender el inicio del lenguaje o la recreación de la palabra por medio de impulsos sensoriales, se ha resaltado de manera casi nula la intervención de la emoción en esta formación del lenguaje. Las emociones son provocadas por diversos objetos o fenómenos del mundo exterior, por tanto resulta pertinente pensar que existe una relación entre el impulso y la emoción que lleva a comunicarse.

Sobre esta postura, las reflexiones filosóficas han volteado el esquema de comprensión, viendo la emoción como un impulso que genera la comunicación. Para la

filosofía, comprender ese idioma sensible por el cual el arte se comunica por medio de la emoción, ha significado pensar en un lenguaje que puede traspasar las barreras de la comprensión intelectual, porque está más allá de ella, permitiendo que la expresión misma reconozca como semejantes a aquellos que comparten una experiencia.

El arte ha defendido sus propias posturas. A veces se ha recargado en una comprensión de la comunicación por vías intelectuales, otras veces el postulado de la comunicación por vía de la emoción, por ejemplo: el teatro ha recurrido a la comprensión de la obra por el discurso, donde la palabra ha sido fuente clara del envío de un relato, su comprensión ha sido traducida intelectualmente por aquellos que la oyeron y hablaban el mismo idioma.

Por otro lado, la tesis abstraccionista: donde el contenido intelectual de la experiencia visual, como sería el caso de la pintura, debía ser rechazado para retener la transmisión de ciertos estados emocionales. O los mismos promotores de ciertas teorías de vanguardia, interesados por tendencias análogas, también daban importancia a este acercamiento entre los individuos por vía de la emoción.

En el teatro se basa la comunicación tanto en la comprensión intelectual de la palabra (si la hay), de la imagen, de los signos, del sentimiento, etcétera, así como se espera este vínculo que permita comunicar y establecer contacto con otro.

La filosofía ha revisado estos puntos de vista, ha clasificado en dos puestos a la comunicación, el primero es un punto de vista naturalista, que trata a la comunicación desde un punto de vista lógico, estudiable, medible, en donde la palabra es el medio funcional y de conocimiento. De alguna forma, se ha revisado este carácter de comunicación, en la semiótica que estudia al signo, por tanto a la palabra, en su expresión social que es analizable, se ha tratado de observar esta comprensión de manera básica entre emisor- receptor, mensaje que puede ser medible. El segundo punto de vista trata esta rama donde interviene el sentimiento.

El teatro puede ser visto desde estos dos puntos de vista en su forma de espectáculo, de ahí que muchos han adoptado la postura intelectual clasificando sus contenidos en códigos traducibles y comprensibles, mientras que para otros ha sido

difícil abarcar en su totalidad esta multiplicidad de interpretaciones, dando como veredicto una forma de expresión que falta de enunciado, que toma varios lenguajes, manifestaciones en sí del ser humano, que carece de un mensaje unívoco esto es accediéndole espacio a lo que ocurre con los sentimientos. ¿Debe aun así considerarse un modo de comunicación el arte, cuando estos conllevan además un sentimiento?

Siempre que se solicita una respuesta interpretativa se esta frente a un proceso de comunicación, el teatro lo hace, de tal modo que es un proceso de comunicación complejo, con esas manifestaciones imposibles de medir que dan lugar a parámetros indefinibles; esta base es la que permite esa gran capacidad de autonomía que da como resultado imaginar, ensanchar las fronteras, dándole al teatro una libertad de creación.

La apropiación del espectador de lo que ocurre en escena, recibiendo, asimismo reinterpretando en el tiempo de desarrollo del montaje, es una posibilidad de caminos para el actor tanto como para el espectador, de tal forma que la inclusión del sentimiento acompaña el discurso, comprometiendo los sentidos, afectando el ritmo y el tiempo, alterando gestos, reacciones, equilibrio, como a todos los que participan de este intercambio.

La emoción es por tanto, una cualidad del lenguaje, un medio de expresión, que devuelve un mensaje propio de los animales en su sistema básico, para expresar miedo, entusiasmo, tristeza, rencor, alegría etcétera, pero da una comprensión más compleja como parte del entendimiento humano, que le concierne al arte.

“El lenguaje lo expresa todo de acuerdo con la razón, pero suponemos que el poeta lo expresa todo de acuerdo con la imaginación. La poesía requiere visión; el lenguaje ofrece sólo conceptos. Esto quiere decir que la palabra le roba al objeto, al cual intenta representar su naturaleza sensual o individual, dándole una propiedad suya,” (Schiller citado por Goded, 1976 p. 19)

Por ello la representación artística ansía un lenguaje original, tanto propio como extraordinario, esta característica le devuelve su condición humana, de tal forma que la inclusión de elementos que expresan otros rangos además de los cognitivos, despiertan

los impulsos y sentimientos que permiten la originalidad de la obra por medio de una interpretación que al mismo tiempo permite también la apropiación del espectador.

Aunque si bien es cierto que la emoción sea una sensación, por ello, para muchos quede exenta de ser una forma de comunicación, lo puede llegar a ser en tanto que comunica algo relativo a la experiencia de aquel que transmite; su forma de expresión puede ser la emisión de un sonido, la expresión de la cara o los gestos del cuerpo, la utilización del espacio, o del tiempo; esto es comunicación en la medida en que permite transmitir conocimiento de lo que ocurre en aquel que emite tales señales, más aun en el teatro, donde se espera que este conocimiento sea parte de la comprensión del personaje o de cierta situación.

El actor que espera “compartir” en el escenario, de alguna forma pretende “contagiar” de su sentir al público, pretende involucrarlo en su tiempo y en su espacio; el arte en general opera de esta forma de transmisión, esperando además de esa comprensión intelectual, o incluso prescindiendo de ella, espera esta comunicación sensible.

De esta forma de comunicación que opera por “*contagio emocional*” se ha dicho: *"difiere esencialmente de la comunicación típicamente humana, que transmite determinado conocimiento y determinados estados mentales. [] forma en gran medida la base de la psicología de las multitudes, y se convierte en una fuerza formidable en momentos de pánico, estallidos de odio, rotura de ligaduras sociales que mantienen frenadas acciones instintivas, etcétera."* (Jaime Goded 1976, p.49)

Esta fuerza expresiva que puede lograr una comunicación definida en términos de emoción, opera en lo que Grotowsky llamaba un “climax físico” donde es posible llegar a un momento íntimo en el que la sinceridad desarma y relaja. Llegar a lo personal, donde el sentimiento actúa, proporciona esa purificación que la catarsis exige del teatro.

De esta manera, el lenguaje del teatro tiene pretensiones de ser profundo, preciso, penetrante, pegado a la emoción, dispuesto para la reflexión, produciendo en el espectador su propia recreación del espectáculo. Con un modelo que sostiene diferentes

manifestaciones de significación y de comunicación, al mismo tiempo que mantiene una organización interna autónoma.

El teatro elabora un producto valiéndose de cualquier forma de expresión, al mismo tiempo realiza un retrato del ser humano así como de la sociedad en que vive, por ello es posible ver distintos modos en que éste se comunica, el teatro devuelve esta forma por la que es posible entablar el entendimiento de una forma de locución y una relación de los unos con los otros.

1.3. LA TRANSMISIÓN DE LOS MENSAJES EN LA ACTUALIDAD. LA COMPETENCIA ANTE LOS MEDIOS MASIVOS.

La transición, el cambio de toda sociedad, ahora de una nueva sociedad globalizada, está determinada por cómo los medios de comunicación cambian la vida de los seres humanos. La historia de la comunicación ha demostrado que los medios se vuelven complementarios, que ni la radio acabó con los periódicos, ni la televisión con la radio o con el cine, a su vez tampoco ninguno de estos determinó la muerte del teatro. Sin embargo, los medios masivos si han dictado estilo de vida y formas de pensamiento, el poder de convocar a masas, les ha permitido establecer formas de pensamiento, de tal forma que tienen un control sobre las masas.

Es principalmente con la aparición del cine y la televisión que el hombre modifica la naturaleza misma de la comunicación, pues traslada del contexto de la palabra (impresa o radio transmitida) al contexto de la imagen. En un principio la palabra resolvía en un significado, ahora la imagen es la que representa porque se considera que ella es suficiente.

Lo que hizo único al homo sapiens entre los primates fue su capacidad simbólica, de tal forma que el homo sapiens fue producto de una cultura donde la palabra dio sentido a una realidad simbolizada, de ahí sentó las bases para la formación de una sociedad. Lo que ocurre con la nueva sociedad, comenta Giovanni Sartori en su

libro *Homo Videns* es que se ha vuelto una sociedad teledirigida, donde la figura del homo sapiens ha sido sustituida por un homo videns el cual es producto de la imagen.

El proceso de recepción que originan los medios de comunicación masivos difiere un tanto de lo que en el teatro se describe, también establecen un modelo de recepción que parece más fácil de medir, ya que estos persiguen con estadísticas la popularidad y aceptación del público, dichos intereses en ocasiones se alejan de lo que persigue el teatro, sin embargo es necesario darles un lugar en este apartado ya que sitúan una época en la cual el teatro también se desenvuelve, buscando su lugar como medio audiovisual.

En este panorama de nueva era en la comunicación,-- tomando en cuenta desde la aparición de la televisión-- los medios como el cine, o la misma televisión se distinguen con una partitura de creación que se mantiene fija en el tiempo, en la cual es posible distinguir la construcción que el receptor hace, al permitirle volver siempre sobre el mismo mensaje; al mismo tiempo el creador o emisor de este mensaje puede mantener cierto control de la creación al elaborarla en un plano donde el público se mantiene de un contacto virtual, dado que su presencia en el momento de elaboración del mensaje se mantiene a distancia, esta elaboración del mensaje se mantiene así, hasta que el producto es terminado llegando al espectador como último momento constitutivo.

García Canclini se refiere a los medios de comunicación masiva atribuyéndoles un sentido fijo con un carácter unidireccional y autoritario, de los sujetos creadores a los espectadores, donde estos (el público) permanecen ajenos a la producción y sólo se toman en cuenta sus gustos más fáciles. (cfr. García Canclini *Arte popular y sociedad en América Latina*, p. 60-68)

Giovanni Sartori por su parte, manifiesta esta concepción de la comunicación en nuestros días, con la intervención de los medios masivos, atribuyéndoles una nueva sociedad a la que él denomina “Homo Videns” en su libro del mismo título. Este concepto del espectador, describe una generación creada en la era de la imagen, una imagen a la que se le atribuye un significado claro de realidad por medio de un inequívoco relato visual que es entendible para todos aquellos que la ven, una imagen

según dicen en estos tiempos “vale mas que mil palabras” aquella no tiene por que fragmentar, descomponer, pensar, o verificar con el otro, es lo que es.

Al respecto dice Sartori: *“ver prevalece sobre el hecho de hablar, en el sentido de que la voz del medio, o de un hablante, es secundaria, está en función de la imagen, comenta la imagen. Y como consecuencia el teleespectador es más un animal vidente que un animal simbólico. Para él las cosas representadas en imágenes cuentan y pesan más que las cosas dichas con palabras”* (Sartori, 1997 p. 30).

De esta forma, es fácil caer en condiciones donde el artista excluye la participación del otro, teniendo en cuenta que la imagen, para su corroboración, es única para todos, por ser igual se estandariza volviéndose impar; el realizador deja por sentado el entendimiento del público; por tanto la obra se materializa y termina llegando al espectador como un producto que libera de cualquier cambio o eventualidad que pudiera surgir en presencia del público. El artista a su vez observa a su posible espectador como una persona que carecerá de características propias que le definan como un ser humano único, por el contrario pertenecerá a una estadística.

Las distancias que se mantienen en estas formas de comunicación conducen a la ignorancia de lo que ocurre entre creador y espectador. Ambos ignorarán que es lo que observan, sienten e interpretan, a menos claro, que en alguna ocasión remota se encuentren en algún sitio y se sienten a charlar sobre aquel particular.

Pensando en este modo de proceder solitario, se puede decir que se realiza una creación separada entre ejecutante y televidente, de tal forma que hablar de ellas tendría que hacerse por separado, teniendo cada uno el control de su propia realización sin la intervención del otro. Es posible pensar que el realizador toma en cuenta a un posible televidente al que supone llegará un mensaje inequívoco, volviendo a su audiencia una masa, sin rostro, ni historia, ni nombre.

Sin embargo, cierta característica del arte permite su permanencia en el tiempo por medios que, lejos de imprimirle la rigidez de volver a lo mismo, el arte se mantiene por la apertura que consiente que sea la individualidad de cada nueva interpretación, un modo de concepción que refresca y regresa manteniendo con el paso del tiempo la

posible obra de arte; de tal suerte que sólo llega a ser así hasta ser recibida, la percepción completa su existencia. Es por ello que resulta cuestionable que creador-espectador, puedan existir uno sin el otro.

De momento, al mencionar estas características que predominan sobre todo en medios visuales: el cine, la televisión, la computadora con el Internet y el ciberespacio, es posible destacar que tienen más número de seguidores, ganando el título de masivos, conservando al teatro en una posición que parece disponerlo como si fuera una elite reservada para cierto número de gentes.

Algunas preguntas que es posible hacerse bajo este panorama cuestionan si realmente el teatro ha sido reservado para un número privilegiado de gentes ¿Es preferible un medio masivo que excluye un contacto tan tangible como lo permite el teatro? ¿Cómo es que teniendo humanos de carne y hueso en el escenario, se prefiera la imagen de la pantalla?

La respuesta también se presenta de manera sencilla, si se da esta preferencia del público es por las facilidades que otorga: el hecho de que llegue hasta casi cualquier casa, sin tener que salir (como Internet o televisión), no representa un gasto extra como la salida al teatro, o es más económico (como el caso del cine), representa imágenes concretas, conocidas e incluso familiares, se está habituado a su presencia porque se vive con ellos (televisión, computadora) etcétera.

Pero, ¿puede el teatro olvidarse entonces de sus cualidades? ¿Participar de los medios masivos o volverse a sus formas de comunicación? La inquietud seguramente ya se ha abordado antes, de tal forma que se ha podido experimentar con teatro televisado, con proyecciones en escena, con personajes o artistas conocidos de la pantalla, el teatro ha buscado su sitio dentro del mundo actual, sin embargo el punto de partida de esta reflexión, quiere encaminar al actor a valorar las herramientas comunicativas del teatro.

El entendimiento de que la comunicación que opera dentro del teatro ofrece algo más, incluso diferente a otros medios de comunicación, permiten al mismo, tener vigencia frente a una competencia donde son más populares los demás medios; asumir la convicción de ser un medio de comunicación vivo, que ofrece algo distinto, puede ayudar al actor en su búsqueda dentro del quehacer teatral.

Con la nueva era digital, que ha marcado una ruptura radical con los sistemas culturales del pasado, ruptura que implica más que la sola introducción de artes nuevas, más específicamente tecnológicas, las vidas de los humanos han quedado enlazadas a un medio electrónico, los medios como los ordenadores personales, Internet o el ciberespacio exhiben esta transición en las formas de vivir una nueva sociedad.

Las implicaciones de estos avances tecnológicos, como cualquier otro avance en la tecnología, cambia los órdenes constituidos, como lo hizo en su momento la revolución industrial; la sociedad adopta estos medios y organiza su vida con la inclusión de estos: con ellos envía o recibe información, resuelve adquisiciones, incluso conoce y entabla relaciones personales, o elabora mundos virtuales donde puede interactuar sin necesidad de nadie más.

La aceleración, multiplicación y concentración de las relaciones humanas por medios computarizados, medios de comunicación mediante los cuales la gente ha dejado de tener la necesidad de reunirse, van dejando atrás al destinatario. Se prioriza el mensaje, sin la reciprocidad de aquel al que va dirigido. La creación se vuelve solitaria; la televisión requiere de su público en cuanto a un receptor pasivo, éste espera desde su casa como un observador voluntario. El Internet mantendrá una información basta para aquel que la requiera, éste tomará la información desde su hogar, aun si lo que desea es entablar una relación con alguien que inclusive puede no existir (ser virtual) accederá a esto desde su casa. De tal forma que el receptor queda aislado, expuesto a una invasión de informaciones siempre dispuestas a su alcance, pero que esperan poco o nada de él.

Por otra parte el emisor elabora una serie de informaciones que espera llegaran a un receptor, en su trabajo de creación el receptor esta presente también de una forma virtual, la compensación que hace el receptor deja de ser importante dentro de la creación; el mensaje viaja muchas veces sin destinatario aparente así que el emisor del mensaje se despreocupa de la posible recepción.

La realización, la elaboración de un mensaje y la codificación se vuelven independientes una de la otra, la televisión por ejemplo, elabora sus programas como un producto terminado, antes de que llegue al espectador éste ya tiene una forma

establecida, el destinatario es en realidad una cifra de raiting de la que sólo se espera su permanencia.

Es además conocida la enorme influencia que estos medios, televisión e Internet, ejercen en la vida del hombre actual, su influencia modifica la conducta de la sociedad, en conductas solitarias de poco o nulo intercambio, donde el trabajo, la educación, las compras o incluso relaciones personales puedan llevarse a cabo sin tener que moverse. Conjuntamente la primacía de la imagen modifica empobreciendo la capacidad de abstracción y de simbolismo del hombre, de tal forma que lo visible pesa más que lo inteligible.

En su momento se consideró que la audiencia para la televisión desistiría de estar encadenada en un sillón por tiempo prolongado, sin embargo hoy en día es un medio capaz de interesar a ese auditorio, de moverlo a fines políticos, económicos, o de cualquier tipo. Así de igual modo, el acaparamiento que pueden llegar a tener estos medios audiovisuales, pueden ejercer, para con el espectador, un empobrecimiento de lectores tanto como de público en los teatros.

Ahora bien, palabra e imagen se complementan, se combinan reforzándose e integrándose; lo que ocurre con los medios audiovisuales antes mencionados, es la distancia que establecen con su público, de tal forma que el carácter de la comunicación se vuelve en una sola dirección, donde en muchos casos ni siquiera se explican sus imágenes, simplemente saturan con ellas al espectador.

El teatro pertenece a los medios de comunicación audiovisuales, por lo que *“El teatro no tiene, pues, que correr detrás de nadie para instalarse en la era del ‘audiovisual’; es el área en la que nació y en la que sigue viviendo el teatro es lo que vemos y lo que oímos, y estos son dos medios fundamentales por los cuales entramos en contacto y podemos relacionarnos unos con otros, de tal forma que no es tampoco al texto al que se sirve, si no a lo que ocurre. Nadie nos tiene que vender la importancia y la belleza y la efectividad de las imágenes. Ese es el mundo del teatro; por lo cual los hallazgos del cinema o el video no pueden sino ser acogidos en el teatro como elementos de dilatación de su propio campo, y de ninguna manera como fuerzas hostiles a su existencia”* (Sartre, p.55).

Su correspondencia como medio audiovisual se puede ver en su destino último: la literatura teatral tiene finalmente un destino de espectáculo, por tanto de audiovisión, su concepción esta basada en la recreación que se hace por la lectura, el teatro esta pensado para verse y oírse, incluso instalarse aun más lejos permitiendo también sentirse.

El actor de nuestros días tiene que enfrentar esta nueva educación junto con los retos que le esperan de un público con el cual trabaja, obligándose a afrontar lo que los medios audiovisuales han impuesto al espectador, necesita saber enfrentar una forma de correspondencia, quizá aun más difícil que en épocas pasadas, ya que el mundo acelerado y lleno de información, donde el actor del siglo XXI, esta en constante evolución, hay tomar en cuenta los cambios constantes, así como el mundo global; esto es su condicionamiento ante los nuevos retos de la vida cibernética actual.

El trabajo de construir constantemente a lado del público se necesita establecer con la información que eduque al actor en el momento sociocultural que le ha tocado vivir, de esta forma su técnica o los patrones aprendidos en su proceso de formación necesitan saber adaptarse; porque la creencia de que sus dones permitirán una comunicación, ignorando lo que ocurre en la vida misma con el acontecer del público lo llevará a modos de actuar acartonado, a esquemas y modelos que bloquean este entendimiento e identificación con el espectador.

Es importante situar al teatro cómo un medio de comunicación, permitir que entre en esta categoría así como en estos estudios, trasladarlo de la literatura y llevarlo a su concepción global: el espectáculo. Es posible que muchos autores estén en contra de esta postura, ya que desde siempre se ha visto al teatro inmerso en los estudios de literatura, su forma espectacular ha quedado atrapada en medio de un punto de vista y otro. Su inclusión en medios audiovisuales le confiere una baja popularidad entre el público mientras que su competencia quedaría injustificada ya que persiguen entendimientos diferentes, aun así el teatro ocupa un lugar dentro de estos, al cual le corresponde un sitio como medio audiovisual altamente comunicativo.

La superioridad, o exclusividad de uso de alguna forma comunicativa queda eliminada. Ni es de uso exclusivo del teatro el lenguaje de la palabra, ni la imagen de los medios de comunicación; es posible tanto el uso como la exaltación de emociones o del intelecto en cada medio, es posible crear o recrear en el espectador una emoción como un concepto inteligible.

La forma de comunicación que entabla cada medio comunicativo, queda delimitada por los canales de transmisión, donde la respuesta por parte del receptor es diferente: el caso de la televisión, el cine o la radio; (que excluyen el contacto tan directo como lo tiene el teatro) su espectador recibe la información transmitida sin que realizador y público compartan de su significación; en el caso particular del teatro el acercamiento es directo, la recepción tanto como la emisión de lo que ocurre se vuelve de una reciprocidad que permite un acercamiento, un contagio de las funciones que emisor y receptor desempeñan.

De esta forma, aunque sólo se trate de un envío de información, es posible llamarle comunicación, pero lo inquietante, que llama la atención dentro de esta era globalizada, es la idea de una comunicación sin contactos compromisos o intercambios que rige las vidas de los seres humanos volviéndose costumbre en todas sus áreas.

Es posible que esto ocurra en otros ámbitos como las matemáticas o la biología, que transmiten una señal esperando verificación, sin intercambio. Incluso es posible que ocurra en la televisión, el cine, la computadora, cualquier medio puede esperar que ocurra una simple verificación de que su señal fue transmitida, y que tuvo cierto éxito por los niveles de audiencia que alcanzó, ¿pero puede pensarse lo mismo del teatro?

La comunicación se da en el sistema nervioso, se proporciona en la comprensión así como decodificación de símbolos matemáticos en una computadora, en el silencioso comportamiento de un ser humano, en fin, todo comunica, en todo se halla un entramado de signos y significaciones, de tal suerte que la realidad es una representación psíquica, donde cada signo se vuelve un estímulo cuya imagen mental esta asociada a otro estímulo. Todo es posible llegar a verlo como una constante de comunicación, pero la diferencia que se quiere hacer con respecto al teatro, frente a

otras formas de comunicación, está en su complejidad, cercanía, intercambio y confrontación.

La forma de proceder, donde un signo tiene ya una significación preestablecida, se presenta con más simplicidad, en el sentido que se da por sentada una respuesta tal, pero en el teatro al receptor le corresponde una verificación de lo antes establecido para cierto signo y éste puede darle múltiples interpretaciones; sin su correspondencia se trunca la comunicación. El receptor, se puede entender, juega un papel decisivo, la conciencia de acción, la creación o recreación del mensaje se presentan de forma determinante en él.

Lo que ocurre con el mecanismo de verificación que impera en otros medios, que se vuelve habitual en nuestros días, refiere una nula o pobre convivencia entre emisor y receptor, más aun en la tecnología digital que lleva a un mundo donde la realidad se vuelve “virtual” donde aquello imaginado se integra con lo real, de tal manera que elimina distancias físicas y temporales, pero al mismo tiempo elimina la presencia del otro, permitiendo el aislamiento.

Estos nuevos conceptos desafían la percepción de existencia cuestionando las formas de comunicación; se presentan otras interrogantes para el teatro ¿cada quien vive en su propio mundo virtual o va para allá? ¿Será posible acceder a estos mundos privados, establecer contacto, comunicarse?

Si el dominio de la computadora cambia la vida de los hombres en un futuro, permitiendo que estos puedan vivir solos ¿como cambiará la vida y la comunicación?; Juan Luís Cebrián, en su libro *La red* opina que “*La liturgia del encuentro personal, de la concelebración de actos comunitarios de no importa que género, no sólo no ha perdido interés, sino que es realzada hasta el extremo por la incidencia de los medios que difunden y multiplican las emociones*” (Cebrian 1998, p.101).

Mientras que Sartori, en una visión más pesimista cree que “*El control formal sobre el mensaje se individualiza, se hace suyo. Consigue, así, una <<cibernavegación>>-muy visual y visualizada- en las llamadas realidades virtuales,*

en casi una infinita descomposición y recomposición (ensamblaje) de imágenes, formas y figuras” (Sartori 1997, p.62)

Es posible encontrar ambas premisas en los medios de comunicación, por un lado la televisión puede y llega hasta los individuos desde la soledad de su hogar donde el televidente se aísla, así como con su computadora por medio de Internet le puede proveer de una realidad virtual la cual es suya sin tener que vivirla con nadie.

Por otra parte se encuentra el hecho de que la televisión llega a millones de personas, con lo que, aunque esto se realiza a distancia, el individuo se halla compartiendo con miles de espectadores determinado suceso; o bien, la computadora le permite interactuar con otros usuarios abriendo un diálogo en cualquier momento con quien sea de los múltiples cibernautas que se puede hallar en la red.

Lo que si es posible decirse, es que se generarán transformaciones sociales vinculadas a la era del internet como una tendencia orientada tanto al procesamiento como al consumo de información a distancia, donde los estímulos estarán siempre presentes, ya sea en condiciones de aislamiento o si se prefiere ver en movimientos colosales de masas, la transformación se verá traducida en la sociedad del mañana.

Los nuevos medios de comunicación (donde se engloba los medios multimedia que unifican palabra escrita, palabra hablada, sonido, imagen, ciberespacio; en un ordenador que recibe y transmite mensajes digitalizados) se encuentran ocupados en el desarrollo de sí mismos, de tal modo que es esporádico ver una preocupación por los contenidos de lo que comunican, la información (sobre todo en Internet) resulta tan extensa que es casi imposible delimitarla o clasificar sus contenidos, impera la cantidad sobre la calidad.

De esta forma, los medios de comunicación actuales, incluyendo al teatro, la televisión y el cine representan entretenimiento, una enorme influencia sobre sus seguidores polivalentes, que permiten ensanchar las fronteras de la autonomía, colocando a todos en el centro de la creación.

Ahora bien, este creciente interés por medios computarizados o multimedia, debe verse con cierto temor, la costumbre de la distancia que establecen, puede llevar a la distancia también de las relaciones sociales afectando los vínculos con otras personas; un aislamiento computarizado, además de una preferencia por el intercambio de mera información sin referentes sensibles o vínculos emocionales, aunado a un sentido utilitario.

Se ha evaluado la función del lenguaje tratando de ver sus características más especializadas, se ha intentado llevar esta visión hacia un acercamiento de los instrumentos que acarrea cualquier medio comunicativo, esto baste para hacer pensar al lector sobre la fuerza y poder que tiene la comunicación y sus medios.

CAPÍTULO II. EL TRABAJO DEL ACTOR DE TEATRO.

2.1 EL TRABAJO DEL ACTOR DE TEATRO.

“El arte es simbólico porque el hombre lo es”

Oscar Wilde

“El hombre es un animal simbólico y simbólicamente es un animal”

Ernst Cassirer

Evaluar el trabajo del actor, estudiarlo e incluso clasificarlo lleva en si mismo consideraciones que son subjetivas, tanto para aquel que tiene el papel de observador porque cumple el papel de público, como para el mismo actor que es el realizador. Sin embargo, esta consideración cumple así mismo la parte creativa y simbólica que le permite definirse en el mundo del arte. De esta forma, el capítulo que continúa reflexiona sobre la actuación, sobre sus alcances, con consideraciones basadas en la apreciación de la comunicación, que es el eje central de todo este trabajo.

Los hombres se comunican de forma premeditada o incluso sin suponerlo; la comunicación es inherente al ser humano, todo el comportamiento del hombre puede significar. En el hombre se encuentra el impulso, las formas de expresar sus experiencias, sus estados emocionales, sus conocimientos o descubrimientos; las vías de comunicación se abren a distintos canales, distintas formas y diferentes medios: la voz, el cuerpo, el comportamiento, las ideas en formas escritas, etcétera.

Aunque es ésta una profesión que parece propia de la naturaleza humana, la comunicación es un basto y complejo conjunto de códigos, dinámicas, compilaciones, experiencias, etcétera, con lo que el trabajo del actor puede volverse un tema complejo de tratar al igual que la comunicación.

El trabajo del actor trasciende el trabajo de la imitación, llega a ser más que un medio de expresión, ya que hay que considerar que el lenguaje del teatro tiene pretensiones tanto de divertir, ilustrar, fomentar, reflexionar, transgredir, alentar, vincular, tantos caminos como su creador le quiera dar. Se quiere pensar en el teatro como un lenguaje articulado, así mismo el trabajo del actor como una forma racionalizada que pretende comunicarse hasta un punto, que pueda lograr hacer del espectador un copartícipe de lo que se expresa, haciendo entre actor y público una realidad: la de la puesta en escena

El actor imita la expresión del miedo o el entusiasmo, su expresión ya sea de la cara o del cuerpo se transforma en un signo que tiene un parecido “convencional” pero más que por su parecido, es por la suma de la forma en que este transmite, contexto, elementos del escenario, cultura, etc. lo que permitirán reconocer lo concerniente a la realidad que entre actor-público se recrea. Si el trabajo del actor se basara en la imagen o en algún otro signo, se estaría presenciando un espectáculo al que le faltaría el “contagio” de la comunicación, aquello por lo que la verificación y entendimiento se propaga a una persona haciendo que ésta haga suyo lo recibido.

Baste referir situaciones extraordinarias, donde alguna palabra, o apenas la emisión de un sonido, o la expresión de la cara, o los gestos del cuerpo son suficientes para comunicar algo relativo a la experiencia de aquel que es impulsado a realizar estas acciones, alguna de estas referencias dan con toda la extensión de la transmisión, sin la necesidad de más informes, o de una exacta imitación de los hechos. Estas ocasiones llegan a tener un peso tan fuerte que la expresión es auténtica, el entendimiento, la reciprocidad se dan de manera natural. Aunque es posible también que además de la expresión, sea el contexto el que puede referir contando lo que ocurre.

El caso del teatro necesita de todos los medios posibles que puedan ayudar a la emisión de los mensajes, sin embargo, es el actor el medio por excelencia que permite llevar a cabo estos enlaces, a su vez éste es el que transmite al público “contagiando” lo que requiere el hecho teatral.

De todas las formas posibles que tiene el actor para comunicarse: sean formas inteligibles que da la imitación, sea el correcto uso, la entonación de la palabra, de estados emocionales, de la cultura, o del conocimiento de cierta situación, cualquier forma de estas, obedece a una comunicación específica propia del teatro, que sirve de transferencia así como de vínculo con su receptor. El actor además de expresarse, lo cual hace de una forma u otra, debe alcanzar niveles de comprensión que permitan una penetración tal en el público, que rebase la expresión para emprender un intercambio. El actor por tanto espera del público el discernimiento y la apropiación del espectáculo.

Esta apropiación del mensaje, que primero la realiza el actor a partir de su lectura y después el público en la observación del espectáculo, lleva a una evaluación

del trabajo donde los parámetros que se tienen se vuelven subjetivos, tanto para aquel que observa como para aquel que actúa, volviendo a lo que se mencionó en un principio de este capítulo. Se enfatiza que el actor necesita de la subjetividad.¹¹

Estas referencias a la subjetividad que supone el tema, es posible hacerlas en el entendimiento de que “*Ser impersonal es ser personal de acuerdo con un modo particular [] .En otras palabras lo objetivo es una de las formas de lo subjetivo*” (Remy de Gourmont 2001 p.31), esta condición subjetiva temida en un trabajo de investigación, se torna en este momento como una cualidad inherente al tema de estudio, al mismo tiempo que esta condición favorece y enriquece la apreciación, aunque esto resulte complejo.

Podrá entenderse, la necesidad de ir más allá de la imitación, esto supone para el actor tanto la búsqueda como la experimentación; copiar o voltear hacia otras formas que se supone funcionan, puede conducir al actor por un camino seguro en cuanto que ya ha sido andado, sin embargo la creación es personal; los procesos humanos donde cada humano aprende, que permiten la apropiación del conocimiento, vienen del sentir, del aportar de si mismo.

Cuando el actor usa modelos que le son ajenos, los cuales imita en su actuación, esta puede verse como una mentira, algo meramente inventado que al contener algo intruso, ve afectada la creencia tanto para el actor como para el público. Lo mismo para el espectador, su calidad subjetiva es la que permite que pueda expropiar lo que recibe del actor, ateniéndose a que sea su propio lenguaje el que le de sentido a lo elaborado por el actor, al mismo tiempo que su subjetividad permite la elaboración de múltiples interpretaciones, a dar cierta forma y permitir que sea asumida.

De esta manera, esa parte versátil e intrínseca de cada individuo, que permite responder a las cosas de manera variable, hace justamente que la transmisión suponga una aportación, a un tiempo que sea también una experiencia de aquello que se entiende,

¹¹ A la entrada del capítulo, p. 65, se dice que se requiere de la subjetividad para entender este proceso comunicativo, subjetividad que se da por parte del actor como por parte del público; se dice que este elemento subjetivo cumple la parte creativa y simbólica que le permite suscribirse en el mundo del arte.

se siente, se vive; así la comunicación se vuelve un enigma fascinante, difícil de encasillar, subjetivo y humano.

También al respecto de la subjetividad como parte del trabajo del actor, es posible decir, que le da al actor la confianza: al ser algo propio le permite sujetarse a lo que contiene de sí para llevarlo después a experimentar, alejándolo así de la copia, llevándolo a la búsqueda de la acción o al movimiento interno o impulsos del personaje.

Aristóteles en *La poética* habla del rechazo a la imitación, recargándose en la acción como el móvil de la creación teatral; la búsqueda se aleja de la presencia o ausencia de las características a imitar, lo que produce el efecto es lo que se reconoce como verdadero *“Los personajes no actúan para imitar los caracteres (que tiene que ver con sus características) sino que reciben los caracteres como accesorio, a causa de las acciones”* (Aristóteles 2003 p.47)

La mimesis vista por Aristóteles, en *La poética*, cuando describe la tragedia como imitación, describe una imitación que es en realidad una transposición a un nuevo modo de ser de aquello que de alguna manera ya se encuentra en la realidad, este modo estético hace que el actor represente así como además exprese, según su capacidad de captación y penetración. Esta transposición imitativa hace que el actor reciba un concepto, una imagen o un texto para que lo reinterprete asumiéndolo después en su creación.

Barba a su vez, hace referencia a la subjetividad que supone rechazar la imitación *“Si como actor rechazas simular, entonces no te queda más que reflejar tus experiencias, reflexionar –con todo tu cuerpo- sobre tu historia, sobre ti mismo en la historia. (...y la confianza que genera en el trabajo el creer) en las propias acciones, por pequeñas, anónimas y aparentemente insensatas que fueran; la convicción de que a pesar de todo, tiene sentido permanecer fiel a la propia identidad; la confianza en que la propia acción permanece aunque los tiempos sean oscuros”* (Barba 1998, pp.161-169)

Así mismo es posible decir que esta forma de particularizar o individualizar lo inteligible en lo sensible permite acceder después a lo universal. Este lenguaje universal

se trata de un lenguaje que permite establecerse en el momento presente del aquí-ahora en relación con la puesta en escena. Esta es una necesidad esencial en el actor: estar presente, acceder a una comunicación clara, directa con el espectador, así mismo que este se sienta con libertad de expresarse en relación a la puesta.

El actor hace uso para guiarse de su propia energía, su peso en el escenario necesita transformarse en una fuerza que logre irradiar de tal forma que se alejaría de maneras preestablecidas, encontraría la renovación de su conciencia frente a lo que le sucede como a lo que sucede alrededor; eso que sucede determinará una actitud propia, frente a lo que ve, oye o siente.

Así el teatro puede ir, si lo desea, más allá del espectáculo, intentando una forma de comunión como lo dijera Grotowski, constituyendo además una vía para crear relaciones; de esta forma la figura del actor queda establecida como un comunicador; por ello una pregunta básica en su trabajo debería ser ¿realmente quiere decir algo, lo logra? El actor, como alguna vez lo señalara el mismo Grotowski, llega a caer en tentaciones que le hacen perder el sentido inicial de su trabajo, tentaciones como el exhibicionismo, el narcisismo, la autosatisfacción, siendo un poco más agresivos llegar incluso a la prostitución de su profesión. (Temkine 1974. pp.120, 121)

Ésta confusión en el actor, la pérdida del sentido original de su trabajo le libera del compromiso con el público, la relación que debería tener con él, perdiendo también este sentido de comunicación que es necesario establecerse.

Tratando de rescatar ese sentido original del teatro, aparece el actor como una figura que se abre, que se da a los otros, que es en esta entrega, el portador de un mensaje poético.

Ahora que, es la figura del actor lo que en este momento se pretende examinar por lo que es dejado de lado el mensaje, el cual corresponde a la representación, a cada representación. Lo que se diga del mensaje en este momento, ya sea una clasificación de importancia o de belleza, distrae la atención del tema que ocupa a este trabajo, al mismo tiempo es una postura que resulta relativa al que se ocupe en ello, es decir, que lo que

para algunos resulta un tema importante o bello, para otros puede ser poco o nada importante.

Para hablar sobre el mensaje en lo que concierne a este capítulo, interesaría decir que es la autenticidad lo que daría una validez justa al mensaje, el auténtico deseo de querer compartir con otro, comunicarse con él, nada más. Ya que lo que se trata en este momento, aunque tiene que ver con la transmisión del mensaje, se recarga más en el trabajo del actor para con este mensaje.

Para hablar del trabajo del actor, sería importante dimensionar las cosas, señalar que, aunque el trabajo del actor se crea a partir del actor mismo, éste busca trascenderse, es su deseo de transmitir el que espera una respuesta, una interpretación de su mensaje, esto lleva a ver un elemento que precisa en su trabajo: el público.

La atención del actor, por lo tanto, se tiene que evaluar, con sus propios procesos, pero llevando como eje la figura del público, por lo que es probable que a lo largo de este capítulo se recurra a esta figura como una referencia ya que este constituirá parte del trabajo que desarrolla el actor.

Con el fin de que sea valorado el trabajo del actor con las referencias que le corresponden, la pauta que al momento es posible seguir para distinguir el trabajo y para poder abarcar las extensiones justas que definan su compromiso, este será evaluado por medio del proceso de recepción con el otro: el público.

Hay que agregarse, que el trabajo de retroalimentación de lo que ocurre en el escenario en el momento de creación, o ensayos de la puesta, se hace de manera colectiva. El actor puede exponer, por tanto, aquello que forma parte de su trabajo, pero permitiendo que las observaciones que realiza el director le den la pauta de la posible recepción que en el futuro le lleven a un entendimiento con el público al cual va dirigido.

Se debe señalar también, que el trabajo del actor incluye el trabajo que realiza el dramaturgo, el director, el vestuarista, el escenógrafo, además de los actores que se puedan encontrar en escena, de hecho cada elemento de la puesta forma parte de la tarea

del actor. El dramaturgo le provee de una historia, le da el diálogo; tanto vestuarista como escenógrafo proveen de un conjunto de elementos a significar por el actor; el director funge de público en los ensayos siendo el responsable del mensaje global de la puesta en escena, encargándose tanto de los actores, como del conjunto del trabajo de todos los demás creadores en la puesta.

Así entonces, el hecho teatral lo llevan a cabo en conjunto los distintos creadores que intervienen en el espectáculo, sin embargo se ceñirá la observación de este trabajo, en especial en este capítulo, al trabajo del actor, porque este es el campo teórico conceptual que a este capítulo compete.

Centrar la atención en el trabajo de los demás creadores necesita de analizar también el conjunto de elementos que comunican en el escenario: luces, escenografía, cuadros actanciales, visión de la obra en particular, relación de los personajes, etcétera. Todo ello resulta importante, sin embargo, este capítulo se ceñirá a aquello en lo que el actor toma parte y le corresponde, o se considera necesario para abordar el eje propuesto de actor- público.

Ahora que si bien es cierto que el trabajo del actor es un trabajo en equipo, (lo es en todos sus ambientes: ya sea en el teatro, en el cine, o la televisión) donde un equipo centra su trabajo para la captación del espectador; la relación que se establece en el teatro es más directa, más cercana, el actor de teatro intenta llegar de un humano a otro, con la cercanía de sus emociones. De este modo la cercanía tanto como la emoción describen y reproducen la vida en el teatro.

Es posible decirse que si el actor de teatro habla sin asomo de emoción, el público verá una imagen imperfecta de aquello que quiso decir, la cercanía que puede tener el teatro permite a los receptores una imagen más fidedigna: una aproximación más dinámica con lo que se presenta.

Aunque aquí, cabe hacerse la aclaración, las emociones o sentimientos carecen de un código que sea traducible, la realidad del sentimiento es subjetiva, pertenece a cada individuo o comunidad, lo que existe es una aproximación, clasificación de determinado sentimiento: alegría, tristeza o enojo, porque la manifestación de cada

persona puede variar; se dispone de un arsenal de gestos, signos convencionales que intentan comunicar parte de este sentimiento, sin embargo, la verdadera emoción sólo se siente o para decirse con Artaud:

“Todo verdadero sentimiento es en realidad intraducible. Expresarlo es traicionarlo. Pero traducirlo es disimularlo. La expresión verdadera oculta lo que manifiesta. Oponer el espíritu al vacío real de la naturaleza, y crea, como reacción una especie de lleno en el pensamiento. O, si se prefiere, en relación con la manifestación-ilusión de la naturaleza, crea un vacío en el pensamiento. Todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea del vacío. Y el lenguaje claro que impide ese vacío impide asimismo la aparición de la poesía en el pensamiento. Por eso una imagen, una alegoría, una figura que ocultan lo que quisieran revelar significan más para el espíritu que las claridades de los análisis de la palabra.” (Artaud 1978 p.81)

Por ello la comunicación del actor de teatro con el público, intenta hacerse con este intercambio de emoción; el arte necesita más que el sólo sentir, implica también un saber hacer, de esta forma el trabajo que el actor realiza requiere del rigor, del conocimiento, de su esencia subjetiva así como de la atención que se presta al público.

El actor comienza un circuito de comunicación: el actor observa, escucha, está atento, busca una aproximación con el público, este le plantea interrogantes, le devuelve, incluso en el silencio, una nueva misión para seguir desarrollando la trama.

Cuestionar el entendimiento de ambas partes actor-público, es un proceso delicado; es posible referir el alcance intelectual de las palabras, pero en todo caso se estaría hablando de que el teatro es sólo palabra, de esta forma se estaría dejando de lado otros vínculos donde es posible que la emoción comunique. En ese punto es posible atorarse, sin poder unificar lo que artista-público sienten, ya que esto se ve supeditado a una historia personal basada en diversas experiencias y diversos juicios de la realidad.

Todo ello representa un desafío para ambos, para el público la posibilidad de incursionar en un mundo que se le presenta con toda la viveza de la que es capaz el actor, para el actor la tarea de escenificar una realidad.

La representación por tanto, requiere una preparación, una “técnica” por parte del actor¹², éste necesita de los medios al igual que las herramientas para poder expresar lo que desea; aunque se sabe de antemano lo difícil de llegar a la conmoción e incluso al entendimiento con el otro, el actor debe buscar en sus manifestaciones el sentido y la emoción; la sola exposición del sentimiento plantea la posibilidad de una visita al museo actoral.

Para volver al sentido de comunión de artista-público,-- ese sentido de comunión que es el que permite compartir, darle al otro parte de ese sentimiento-- los requerimientos que el teatro plantea es que el actor se prepare y experimente con ese conocimiento para poder alcanzar los fines que su profesión exige.

Por supuesto, “*si la técnica falta, limita las posibilidades de expresión, no de significación*” (Temkine 1974 p.81). Dicho en otras palabras la expresión, el sentido de lo que se quiere decir, es lo que realmente se ve afectado, la significación es un proceso que se realiza de manera casi automática en el espectador, éste juzga todo aquello que ve, con ello interpretará, de tal forma que si el actor aparece en escena con nerviosismo, el público lo verá, si ha olvidado algo el público lo presentará, si sólo se queda quieto intentando una expresión neutral, aun así el público le dará determinado significado.

Lo que al actor debe entonces preocuparle es la correcta significación, que lleve al espectador a la expresión que se planteó desde un principio como argumento de la obra en cuestión. El público es el fin último de la creación teatral, de él recibe el verdadero sentido, de forma que aun cuando el público de otro sentido, diferente al que el actor se propuso, esa será la realidad teatral que en suma se ha presentado.

La imitación puede estar muy bien lograda, sin embargo, lo que el público traduce resulta la nota final, determinante. Por lo que el actor debe prestar especial atención a este proceso donde se le da significado, porque en cada movimiento, en cada silencio habrá una expresión de algo, la significación se hará con esta base, el público traducirá en conjunto todo lo que se presente en el escenario.

¹² Desde el mundo clásico griego esa técnica se llama el arte histriónico.

La preparación del actor es de una importancia determinante, como la búsqueda de su propio lenguaje; porque, el actor comunica, incluso cuando lo quiere reservar, el actor significará con sólo pararse en un escenario, este advertirá que aun cuando su objetivo sea pasar desapercibido, el peso que tiene una presencia en el escenario lleva siempre al espectador a la lectura de aquel, de forma que cualquier cosa que haga significará algo.

Pero el sentido del teatro, persigue un contacto, una determinada expresión, un entendimiento sino único, porque eso podría ser autómata, un sentido que permita el acercamiento e incluso la comprensión como una forma de afinidad o similitud. La preparación del artista va en ese sentido, que sus herramientas le permitan conducir su mensaje por el camino que se pretende recorrer para que ocurra algo de manera premeditada, buscando la representación del mensaje pretendido.

Así entonces, la verificación del mensaje, tiene que ver con los medios de expresión, con la congruencia que estos representen, uniendo todos los elementos que puedan ser recibidos, ya que la lectura de lo que ocurre en el escenario se hará por el espectador, este leerá en todo el conjunto, si es preciso decir que en cuerpo-alma.

Esta lectura puede ser una verificación de determinado mensaje, descifrada por distintos medios, llevada a diferentes conclusiones; o puede ser una fuerte impresión de que todo es una farsa, una mentira, de que nada ahí es importante, que se ha perdido la lógica entre lo que se dice, se siente o entre lo que se oye o se ve; entonces ocurrirá que se pierde la atención, el mensaje será un monólogo donde se perderá la correspondencia del otro, ese momento de diálogo, de intercambio, de comunión el que supuestamente se esta buscando, será cambiado por una exposición carente de reciprocidad.

Es necesario decir de la formación que posee el actor, con la cual se ha desempeñado, que es igualmente importante una búsqueda persistente, esto dada la condición de una realidad siempre variable, de unas condiciones de trabajo supeditadas al escrutinio de otro que también es siempre mudable. Por tanto hay que ubicar la formación del actor en un camino inagotable de posibilidades, de tal forma que sea su técnica indefinida, porque es renovada, al mismo tiempo en esta búsqueda, la trasgresión de lo ya aprendido puede ser determinante para una constante renovación.

Resulta reducido definir una técnica precisa, apropiada para un actor, por medio de un método o un proceso en el cual se obtienen resultados, el actor debe hacerse de lo que constantemente observa, de lo que observa también su público, todo ello tan relativo que es inconstante; el actor por tanto, debe de contar con más de una forma de proceder para lo que la realidad cambiante demanda, el método que aprendió, su técnica o la forma de actuar que determinan los tiempos, puede ser válida y única en su momento, después hay que traicionar lo aprendido; dice Ceballos:

“Ir mas allá de lo conocido para con ello presentir la propia técnica personal diversa, (...la actuación tendría que ser) de tal naturaleza que el público crea que lo que ve son acontecimientos reales (esto) tiene que ver con una técnica, no con la improvisación, no es como tal un don dado, es parte de un control de las herramientas expresivas” (Ceballos 1993 cfr. p. 46)

El proceso creativo se da a lo largo del proceso mismo, en un principio se puede tener o carecer de eso que se llama talento, pero este evoluciona, cambia a través del tiempo al pasar por el conocimiento, el artista hace mal al creer insuperable cualquier logro que halla podido tener en su carrera; es la búsqueda, lo que permite la evolución del trabajo del artista, esta búsqueda se hace de manera premeditada alejada del azar y de la suerte.

En esta búsqueda personal de la técnica, la participación del público es determinante, el juego de la improvisación se dará, (en el caso de que se dé) de manera que la interpretación continúe con lo pactado (en el concepto que se ha planteado en un inicio como idea general de la puesta en escena); que ésta sea entendida con base a un discernimiento, por parte del actor, de la realidad, de ninguna manera un hecho fortuito. De hecho, hay un grado de verdad en la improvisación, siempre que ésta no se salga de contexto, ya que en la vida misma se actúa de esta forma espontánea.

Las distintas técnicas de actuación que es posible encontrar en libros, reseñas o reflexiones de artistas que han trascendido en sus legendarias representaciones, quedan impresas en prácticas que es posible integrar al terreno del teatro, siempre y cuando sean vistas como un método que tiene la pericia de infundir un sentido nuevo, que quede dentro del terreno en el que se pretende representar, con la virtud de tener la

proximidad de una realidad nueva, viva traducida en una distinta recepción, en cada función.

La formación del actor tendría que proveerlo de herramientas que éste pueda aprovechar para tener el poder de cautivar los sentidos e incentivar la reflexión en el espectador, dichas herramientas obtenidas a través de una larga preparación son también las que a futuro serán responsables de cultivar el gusto o los gustos de los espectadores. Generalmente esta preparación que reciben los actores cambia de un país a otro, las condiciones en las que esta carrera se desenvuelve es variable.

Particularmente en México, la carrera teatral carece de prestigio, comparada con otros países, en Polonia por ejemplo: donde el teatro es un servicio público, mantiene un contrato anual, elenco fijo, tiene ciertas rutinas de montaje, estabilidad, en los grandes teatros hay sitios cuyas butacas tienen un precio muy bajo, es posible que se abra un espacio de discusión después del espectáculo.

El caso de México, por el contrario, la carrera de actuación se ve supeditada a la mercadotecnia, el artista que ha logrado entrar a la elite que mantiene los teatros se atiene a sus propuestas generalmente comerciales para poder mantenerse, mientras que aquellos actores que no tienen la suerte o las características que buscan estas elites, tienen la preocupación de poder encontrar las formas ya sea económicas o de estabilidad para poder hacer teatro, ello no le permite al artista preocuparse por su instrucción o por la búsqueda de nuevas herramientas para sus próximos montajes.

Habría que mencionar también a instituciones con el poder de otorgar becas y programas de desarrollo cultural que dan apoyo para algunos grupos, así como el patrocinio que da la iniciativa privada y que permite en muchos casos la rentabilidad de un teatro junto con la permanencia en cartelera. Así como los múltiples esfuerzos de grupos de teatro independiente que ayudan a tener montajes en cartelera de diversa índole. Siendo en realidad un panorama muy complejo para quedar resumido en este espacio tendría que estudiarse a futuro lo que ocurre específicamente en éste país, pero el cual era necesario aludirle porque es donde se ve la realidad de la relación público actor.

Las condiciones en su trabajo, tanto del artista reconocido como de aquel experimental, llegan a depender del espectador quien en el caso comercial esta regido por los gustos imperantes de medios como la televisión, que es además quien funciona como vocero para poder atraer al público, mientras que quienes carecen del apoyo de medios masivos llegan a perecer con un número muy parco de espectadores, quienes a su vez acuden poco o nada al teatro porque supone un precio muy elevado para su economía, o no es un entretenimiento de su preferencia.

En otros países, como el caso de Polonia, la formación de los estudiantes en la escuela superior de arte dramático los provee de la experiencia real como asistente de un teatro e incluso para llegar a ejercer la profesión es preciso contar con el diploma. Un teatro puede aceptar un aprendiz y prepararlo en dos años.

En México, las escuelas de teatro, carecen de la capacidad de llevar a todos sus estudiantes a la celebración de temporadas largas en un teatro,¹³ donde el alumno termine de aprender el oficio de actor o el cabal entendimiento del funcionamiento de un teatro; un alumno se recibe, sale a buscar su lugar en un embudo de artistas que quieren pertenecer a un elenco en distintos teatros que celebran exclusividades a los que muy difícilmente podrá integrarse, los grupos independientes luchan por sobrevivir y encontrar espacios que puedan costear para sus obras, la situación económica de estos artistas muchas ocasiones les impide la búsqueda o la experimentación en su trabajo, muchas veces la idea de entrenamiento resulta excesiva para un artista que tiene que trabajar de otra cosa para poder seguir haciendo teatro.¹⁴

¹³ Como señaló Gustavo Lizarraga: La escuela superior que ofrece temporadas para sus estudiantes es la Escuela Nacional de Arte Teatral sólo que son 12 funciones al concluir el tercer año de preparación tanto para actores como para escenógrafos y en el cuarto año son 33 funciones; en su plan de estudios anterior se daban casos excepcionales donde un egresado en primer año había tenido 100 representaciones al final del primer año; 200 al final del segundo; 200 al final del tercero y 100 al finalizar su cuarto año y si se aplicaba para trabajar en teatro escolar esta experiencia podía aumentar. Ahora en el peor de los casos un alumno tendría 3 funciones al finalizar su primer año; 6 al finalizar el segundo; 30 al finalizar el tercero y 50 al finalizar el cuarto.

Paradójicamente la Escuela de Televisa el CEA tiene un esquema semestral en donde cada semestre el alumno tendrá 6 funciones como mínimo; esto es un mínimo de 36 funciones al finalizar su carrera en el peor de los casos y en el mejor será unas 150 representaciones al finalizar su entrenamiento.

El caso de la Facultad de Filosofía y Letras es diferente porque su estructura permite que el estudiante si se mueve por su cuenta podrá trabajar de manera profesional u amateur y la cantidad de práctica dependerá totalmente de su capacidad de conseguirlas. (Información obtenida del profesor Lizarraga.)

¹⁴ Las referencias de este comparativo entre el teatro mexicano y el teatro en Polonia se pueden encontrar por un lado: la situación de teatro en Polonia en Temkine 1974. Y La situación del teatro mexicano en el libro de Lucina Jiménez 2000.

Bajo el panorama de un teatro que busca su espacio en un territorio difícil, incluso árido de oportunidades para muchos actores que quedan fuera, el actor necesita la conciencia de un trabajo realizado bajo las exigencias de la disciplina así como del rigor que exige su profesión. De esta forma el actor precisa tanto de la vocación como del amor que permitirán esa búsqueda.

Una búsqueda constante, una técnica mutable, la particularidad del artista, la posibilidad de lo imprevisto, la participación de la realidad; todos estos elementos vuelven al teatro un medio capaz de expresarse, trascender sus límites de creación donde alcanzan al público, transformando lo recibido. Al teatro se le confieren responsabilidades que rebasan la técnica, expresando aquello que se pronuncia más allá de las palabras, de tal forma que el actor, aun con las condiciones difíciles que represente seguir haciendo teatro, necesita atenerse a las exigencias de esta disciplina.

Cuando Artaud se refiere, en su libro *El teatro y su doble*, al teatro Occidental se pregunta como es que ha relegado en último término lo teatral cómo es qué se convirtió en “*una especie de mundo helado, con artistas endurecidos en actitudes que nunca les servirían otra vez, con quebradizas entonaciones que ya caían en pedazos, con música reducida a una especie de aritmética, de cifras cada vez más borrosas...*” (Artaud 1978, p. 39)

Por ello, la técnica es indispensable como herramienta, pero debe cuidarse de que expanda al actor en sus necesidades expresivas, estas deben de ser dictadas por una convicción interior, una necesidad real de comunicación; si esta desaparece, la concentración y la técnica bien aprendida se trasladan a un vacío, en ese vacío el espectador limita su reconocimiento, con ello la percepción carece de importancia, lo mismo aquello que se quiere hacer o decir en el escenario, el vínculo con el público o la apropiación del espectáculo.

Cabe aclarar que la correspondencia de fechas de un libro a otro se debe tomar en cuenta, de tal modo que el teatro polaco debe haber sufrido cierta transformación a la fecha en que se realiza este escrito, sin embargo, también es posible cotejar *Las técnicas de actuación en México* de Edgar Ceballos, y hacer una correspondencia de fechas y aun así la situación es visiblemente diferente. Por otro lado Gustavo Lizarraga señala que esta es prácticamente la realidad de cualquier actividad poética; primero resolver el problema económico para poderse después dedicar a la actividad artística.

Dicho lo anterior, el trabajo del actor, sobre todo el actor de teatro, tiene delante de sí una constante búsqueda, las condiciones de su trabajo así como el esfuerzo que implica mantenerse pueden darle un pesimismo; sin embargo, su responsabilidad le obliga a tratar de apreciar con ojo crítico y creer en lo que hace.

La búsqueda del actor, debe aclararse, se hace fuera de la puesta en escena: en el escenario se emprende una búsqueda encaminada que está en relación con lo ya creado; de la recepción del público depende la reacción, experimentación o incluso la improvisación que emprenda el actor; si la puesta en escena se expone al espectador, la representación debe ser clara, congruente, de tal forma que el actor debe darle la justa importancia a lo que hace, debe respetar lo ya creado, evitar aquello que le contradiga, el actor tiene que ser constante, observar, siempre estar atento, sentirse capaz de asumir los cambios y retos de la creación.

El “retorno a las fuentes”, como lo diría Eugenio Barba, a las experiencias humanas comunes, suministran al actor de herramientas nuevas que adquiere en cada tarea, sin importar la técnica, estas fuentes proveen de experiencias al actor, pueden transformar su trabajo, además que apuntan a un desarrollo, pueden ser de utilidad incluso para actores que ya han recibido una cierta formación permitiéndoles valorar funciones básicas para el desarrollo de una técnica ya aprendida.

2.2. HERRAMIENTAS COMUNICATIVAS

El arte es saber hacer aquello que se hace, Aristóteles en *La poética* refiere que el significado de Poetizar es un hacer referido a los entes estéticos, por tanto, el actor además del sentir, la elaboración de su trabajo exige un saber hacer lo que hace.

En términos generales se denomina **arte** a la actividad o producto en donde el ser humano expresa ideas, emociones o, en general, una visión del mundo, a través de diversos recursos; como los plásticos, lingüísticos, sonoros o mixtos.

Se considera que en un principio el arte tuvo una función ritual, mágico-religiosa, pero esta función cambió con el tiempo. La noción de arte hoy día esta sujeta a muchas y profundas polémicas. Esto debido a que el significado de la palabra o concepto "arte" varía según la cultura, la época, el movimiento, o el grupo de personas para las cuales el vocablo es productor de sentido.

Estas denominaciones permiten pensar por un lado que el teatro siendo arte, tiene que ver con un "saber hacer" como lo dijera Aristóteles, pero incluso siendo así, es imposible incluirle en las ciencias exactas, un campo donde es posible obtener resultados objetivos, donde se pueden transmitir e igualmente desarrollar modelos a seguir.

Las herramientas de cada actor corresponden a su persona, a sus ideas y emociones; así como los resultados además de las soluciones en cada puesta en escena toman distintas formas expresivas, el lenguaje en cada espectáculo, muere, desapareciendo en cada función.

Hay sin embargo, elementos que se pueden distinguir, que se encuentran presentes en el trabajo del actor, que constituyen una herramienta expresiva de la cual hace uso sin importar la técnica que posea.

También elementos teatrales que están presentes, que incluso comunican sin el apoyo del actor como el sonido: ya sea de música o elementos que aportan un carácter a la representación; La luz, que tiene cierta influencia o sugestión para los espectadores; la escenografía, utilería, vestuario o elementos plásticos de la puesta que refieren en sí un panorama, que dan un sentido por el que se quiere llevar la obra, por último la acción misma referida en la trama.

El actor cuenta con estos elementos, hace uso de ellos como apoyo para su desempeño, pero se debe decir que su trabajo, independiente de los demás elementos que posea el teatro, se crea a partir de las herramientas que tanto su cuerpo como sus sentidos le proveen. Estas son sus herramientas básicas para comunicarse, en adelante se referirán las mismas, especificando cómo éstas pueden transformarse en senderos

personales por las que el actor puede participar de la relación con el público, puede apropiarse de aquello que representa siendo posible trasladarlo al público.

El apoyo que pueden representar los elementos ajenos al actor, pero propios del teatro, se llegarán a mencionar con poca atención, para aclarar lo referente al uso que el actor hace de dicho elemento, considerando que la atención esta prestada al actor lo que a continuación se muestra son elementos comunicativos propios del actor.

Es de considerar que cuanto más se desarrolla el proceso de disciplina, de auto evaluación que el actor hace de sí mismo, podrá acceder a un perfeccionamiento, a una integración del espectáculo con todos sus demás elementos. El rigor con el que trabaja el actor se da en conjunción con la confianza, ambos crean las condiciones para encontrar los medios creadores. La seguridad con la que trabaja el actor, crea la apertura que debe haber, donde el espectador encuentra coherencia.

El conocimiento de sí mismo, de las opciones que tiene para comunicarse, permite al actor una mejor disposición para una “apertura” con el público; ésta hablará de un nivel más profundo de comunicación, de entendimiento, donde es posible decir que se ha rebasado el texto y las explicaciones.

2.2.1. LA OBSERVACIÓN COMO PUNTO DE PARTIDA.

*“Los que tienen los ojos abiertos pueden leer
constantemente en lo que ocurre a su alrededor”*
Edward. T. Hall.

Es posible encontrar reflexiones sobre puntos, que aun pertenecientes a otros campos de estudio diferentes al teatro, es posible trabajar con ellas, adecuarlas al trabajo actoral e incluso a la vida cotidiana. Es muchas veces en lo que se observa día a día donde se pueden encontrar ideas sencillas que modifican el comportamiento, de donde es posible sustraer nuevas tendencias que permitan adecuar en todo momento la actuación.

De ahí que se parte hablando de la importancia de la observación, la atención que esto comprende, la disciplina que involucra además de las opciones que da para el trabajo creativo de los actores.

Hablar de la importancia de ser un observador, tanto de sí mismo como del otro, exige un compromiso, un estado alerta a lo que ocurre alrededor, una apertura a otros modos de ver las cosas; también exige una búsqueda que dé distintos resultados en donde se permite concluir que hay muchas opciones.

El trabajo de actuación se inicia a partir de la observación, una observación que debe desarrollarse. La referencia se aleja de una particular “forma de ver”, por el contrario amplía esa visión, lo que refiere es la forma de interpretación y diferentes formas de ver un hecho.

La observación que se hace en el teatro, por supuesto, tiene distintos ángulos: lo que ocurre en el texto, lo que sucede en el actor, lo que acontece en el ambiente, lo que pasa con los demás personajes, lo que puede ocurrir con el público, etcétera. El observar significa dar sentido al mundo, a lo que ocurre en él incluyendo al mismo actor, en función de eso se establece el trabajo de interpretación para posteriormente atenderse a la respuesta que puede obtenerse del público.

Es a partir de la observación que se da forma a lo que se es en escena: dicho de otra forma; a una forma de responder del actor, a lo que se quiere decir, o a la interpretación que éste hace.

Las observaciones, por tanto, determinan la respuesta o posible respuesta que da el actor a determinado suceso, estas mismas observaciones hacen a un individuo de determinada forma. Si el sujeto es una persona agresiva, sus reacciones suelen estar cargadas de este tinte, a su vez sus observaciones son las que lo llevan a actuar de este modo. La creencia de que las observaciones son únicas, excluyen otra explicación para lo que ocurre, llevan a actuar siempre de una forma similar.

Así entonces, las observaciones del actor pueden verse viciadas, por formas de actuar limitadas por visiones escuetas, así mismo formas pobres en su actuación.

Los resultados que se obtienen en el escenario, como en la vida misma, están ligadas a las observaciones que realizan los histriones, estas tienen una dependencia en las acciones que se es capaz o no de cometer, ello es lo que define logros, personalidad, identidad. Por lo tanto, hay una relación en lo que se observa, las acciones que se emprenden y los resultados que se obtienen. El campo de observación define la forma de actuar, porque en base a lo poco o mucho que se observa es que se da cuenta de lo que se quiere decir, asimismo, es en base a las observaciones que se emprende una forma de actuar.

Debe resaltarse la importancia de expandir la observación, de esta forma también expandir la forma de actuar, ya que los resultados, se ven supeditados a una forma de ser, que es también una manifestación de lo que se ve, a los conocimientos que aportan las observaciones. La respuesta a cualquier situación dependerá de esto, por tanto también la forma de actuar dependerá de la observación.

Esto es, la forma de observación hace la forma de actuar, ello conlleva los resultados:

OBSERVA ➡ ACTUA ➡ RESULTADO

Ahora bien, frecuentemente se cree que la forma como se ven las cosas corresponde a como las cosas son, pero la forma como se ven las cosas, es sólo la forma como se VEN las cosas, las observaciones corresponden a lo que la persona es.

La forma de proceder en la actuación está supeditada a la observación, a la observación del actor y del director, estos puntos de vista se encuentran relacionados íntimamente a su personalidad e intereses.

En el teatro se analiza la ficción de la historia como correspondería analizar una realidad, en todo caso se cree que la realidad es aquella que se observa, esto en cierta medida es cierto en cuanto que hay una correspondencia: es una posible realidad producto de lo que se observa.

Sin embargo la observación puede ser pobre: falseada, o incluso dictada por una convicción interior que impide dar cabida a otras formas de ser. Es posible observar a Julieta como una jovencita de quince años, y tener ideas preconcebidas respecto a lo que es tener quince años. En base a esas observaciones la actuación se ve encasillada en clichés de comportamiento, la observación de un modelo fijo o un modelo que no corresponde a la realidad que se recrea, todo ello puede dar lugar a resultados igualmente pobres o malos.

La realidad se presenta con múltiples posibilidades, para el actor la posibilidad de extender su observación volviéndose capaz de ver los múltiples elementos de composición que tiene la realidad, representa un campo mayor de respuesta en el momento mismo en que se desempeña, de tal forma que pueda enriquecer su trabajo.

Uno de los aspectos fundamentales que aquí se propone, reside en desarrollar la capacidad de observar, entender como es que se mira (la perspectiva de lo que se piensa, se siente, se vive etcétera.), para con ello desarrollar una forma de actuar, esto necesariamente implica una observación de sí mismo, una comprensión que parte del actor para interpretar lo de afuera, y por supuesto para tratar de entender al otro.

Esta necesidad de la observación se encuentra en el trabajo anterior a la puesta, tanto en la formación del actor como en la composición de lo que será el momento espectáculo; pero también se encuentra en escena donde *“un buen trabajo teatral invita a mantener una -vista activa- que a diferencia de la -vista pasiva- consiste en mantener una actitud alerta y creativa”* (Prieto 1980 p. 67) se puede decir que esto es aplicable tanto al actor como al público, donde si ambos mantienen esta apertura de lo que ocurre, aprenden y razonan de lo que pueden encontrar en cada cosa.

Aristóteles en *La poética* señala acerca de la observación, cuando habla de la imitación de lo que se observa de la realidad, por el gozo que envuelve la observación. La imitación, nos dice, *“es connatural para los hombres desde la infancia (y en esto difieren de los otros seres vivientes, pues el hombre es el más capaz de imitar y obtiene los primeros conocimientos por imitación), y [...] todos gozan con la imitación”* (Aristóteles 2003, Pág. 37)

Ahora que, habrá que puntualizar, la observación del actor debe trascender la imitación de lo que observa, y está, más que ser llevada a la copia fiel de la realidad conlleva ya, una interpretación de aquello que se observa, un reconocimiento del actor, quien asume una postura que necesariamente abre a un orden distinto de las cosas en cada interpretación.

El proceso de disciplina, de examen de sí mismo, de una observación constante de todo lo que ocurre alrededor del actor, lo llevan a conquistar una cierta armonía interior, a un cuestionamiento de la realidad, para poder llegar a una integración de elementos que le permitan obtener resultados en el momento de creación de su personaje y de la obra en general que representa.

Se puede concluir que la apertura de la percepción, de aquello que sirve de retroalimentación, permite una forma de actuar, da también un nivel más profundo de comunicación aparte de entendimiento, en esta apertura es que se puede llegar a dar un acercamiento que permiten compartir ese aquí-ahora que se recrea, además del lenguaje grupal con el cual es posible acercarse al público logrando comunicarse con el otro incluso sin las palabras.

De igual forma, es posible decir que las posibilidades que da una observación abierta, apunta a un buen inicio en el trabajo actoral reconociendo las variables que abren múltiples caminos que el actor puede transitar.

Estas variables de acción que pueden obtenerse de la capacidad de observación del actor, demandan de ser un observador más preciso, más abierto, más atento a la realidad que un sujeto común, el trabajo del actor requiere de una alimentación constante de la realidad, ya que de ella parte su trabajo.

Cuando se observa, se rinde cuenta de una realidad que se recrea de acuerdo a la información que se recoge, luego de ello se genera una inquietud que es lo que lleva a actuar. En este momento la palabra actuar puede ser tomada como su sentido de proceder, en el sentido de acción y resultados, también aplicada al teatro.

Es por ello que la forma de interpretar lo que ocurre alrededor es la forma de comunicarla, también por supuesto, la forma de actuarla; con la observación se le da sentido tanto a la forma de ser como al proceder del sujeto, ya sea actor o cualquier humano, se le da sentido, a partir de la información recogida a la interpretación personal, a aquello que se observa. Del mismo modo, en el caso del espectáculo, primero el actor rinde cuenta de aquello que observa, para luego con la observación del público también dar sentido a aquello que recrea el actor.

La unificación de la observación, tanto así como del mensaje se torna difícil. Aparentemente podría decirse que todos los que presenciaron una función el mismo día a la misma hora habrán observado lo mismo, por ello interpretan de la misma manera, sin embargo, el que una persona realice una afirmación para que otra persona la entienda, habla de la experimentación de estados análogos, sin que estos sean los mismos; esto dependerá del contexto individual.

Es por ello que, la tarea de observar, así como la de comunicar, se aleja por un lado de unificar la visión: hacerle ver al otro una determinada cosa, o el actor mismo entender con exacta precisión lo que observa el público; la tarea de observar, lleva a ampliar los campos de acción, da por entendido que la realidad se presenta en muchas variedades con distintas forma de proceder. La tarea de comunicar pretende una responsabilidad de la presencia del otro.

Ahora bien, los resultados de la interpretación si, son individuales, sin embargo es el actor el que tiene la responsabilidad como guía de lo que se pretende mostrar en el escenario, son las acciones que se emprenden, lo que se siente, lo que se dice, lo que se ve, el conjunto del trabajo tanto como de los elementos teatrales, lo que se le muestra al otro: lo que lo comunica con un multitudinario grupo.

Es importante que el actor tome consciencia, además de sus observaciones, también de las observaciones que puede generar en el otro, de lo que significa para el otro (el público) lo que ve en escena; que haga consciencia de que aquello que va a realizar puede concebir distintas más interpretaciones que aquella que el actor cree, por ello el canal de recepción del actor necesita ser constantemente adiestrado para que

amplíe su observación asimismo esta pueda recibir las señales de la interpretación del público, de la realidad que se presenta en plural.

Debe considerarse, además, que esta realidad que siempre puede ser mudable, transformada según la interpretación que se haga de ella, genera un estado de atención, de curiosidad así como de vigilancia que le es útil al teatro. El ser humano reacciona ante lo impredecible un entorno que cambia, mientras que se aburre ante algo predecible. Las múltiples opciones que puede ofrecer la observación de la realidad, son también las múltiples opciones que se pueden ofrecer en una puesta teatral. El actor responderá de manera más favorable en un estado de alerta, con una observación siempre dispuesta que le facilite herramientas para el desempeño de su trabajo.

El público por su parte, responderá a este estado alerta si el actor le presenta múltiples detalles que recrear, de tal forma que el público también mantenga una vista activa en lo que ocurre en escena. La relación con el público depende en mucho de la atención que este pueda prestar al actor, su atención se encuentra relacionada con un entorno activo, *“una vez que el entorno cambia o se vuelve impredecible, la pituitaria deja de estar activa, y, por tanto abandona su influencia inhibidora, liberada de ella, la forma reticular se excita y alerta al organismo”* (Popalia 1990 p. 70)

Como es posible ver, la observación atenta, provee de una importante herramienta para el actor, hace acopio de los datos que le van procurando sensibilidad, esto también sirve de reserva preliminar, de tal forma que es una de las disciplinas que el actor necesita. La reflexión de su trabajo, le hará modificar lo que considere necesario, con un pensamiento sereno que le ayude a discernir, permitiéndole estar siempre en vías de expansión.

2.2.2. LA PALABRA, EL SÍMBOLO HUMANO.

La palabra ha sido por mucho tiempo un elemento imperante en el teatro, esto ha sido porque en muchos casos la concepción de la escena, se encuentra basada en la concepción de un texto literario que dicta la pauta de lo que ha de ocurrir; también,

porque es la palabra una representación concreta e identificable de la realidad por la que es posible comunicar.

Actualmente se habla de distintos lenguajes, el del teatro o el del cine o el de las emociones, pero cada uno de estos lenguajes son regidos, tanto por el intelecto como por la emoción del hombre, como también en muchos casos, se encuentran presididos por la palabra, ya que en ella se halla una correspondiente expresión, es por esto que la palabra es esencial porque caracteriza un lenguaje propio del hombre.

Estudios sociológicos y antropológicos¹⁵, han dimensionado a la palabra como un paso del animal al hombre, dichos estudios han relacionado a la palabra como una herramienta que se desarrolló al paso de la civilización, el trabajo, además de la sociedad. Estos estudios le han dado un lugar muy importante a la palabra, porque dicen es ésta la que le ha dado al hombre supremacía delante del animal, dichos estudios también mencionan que gracias a su utilización es que el ser humano se ha desarrollado.¹⁶

Sin embargo, *"La necesidad máxima del hombre al emerger de la animalidad era transformarse a si mismo; y los principales instrumentos de este consciente despertar fueron sus propios gestos y sonidos, reflejados e imitados por sus semejantes."* (Lewis Mumford, en Goded 1976 p.35) Lo que permite entender una necesidad interior, la palabra un instrumento de esta necesidad y esta expresión. Ernest Fischer, así como otros autores, hablan del lenguaje humano: la palabra, presentándola como un signo elaborado por los hombres para su comunicación, dice que *"el lenguaje no solo imita sonidos-reflejos humanos (de alegría, dolor, sorpresa, etcétera) sino otros sonidos naturales. Al mismo tiempo, no hay que considerar el lenguaje sencillamente como imitación; también debe ser articulado, es decir ha de transformarse en un signo que solo tenga un lejano parecido 'convencional' con el objeto mismo, incluso en el*

¹⁵ Puede consultarse el Cap. 1 en La comunicación. Como teoría social. Pág.36, como teoría Antropológica en la pág. 41, o directamente con los autores consultados en Antología de la comunicación humana de Goded.

¹⁶ ¿Aunque también puede discutirse si los animales tiene formas de comunicación que escapan a la comprensión de la comunicación humana; ya sea por su complejidad o por su simpleza? Pensarse que la comunicación humana le da una superioridad al ser humano es un acto de estulticia; sólo puede plantearse como algo que distingue al ser humano pero que es cuestionable en si mismo porque es un sistema cerrado en sí mismo. Nota del profesor Lizarraga.

caso en que se imitan sonidos auténticos" (Shiller, citado por E. Fischer. En Antología de la comunicación humana, p. 19)

Esa forma de basar la comunicación del actor en el uso exclusivo de la palabra ha permitido que muchos actores apoyen su forma de significarse en una arenga carente de todo compromiso, donde el actor memoriza un texto, repite de su memoria palabra por palabra, a veces acompañado de un movimiento que también a mecanizado, desplazándose por el espacio como si estuviera lejos de ahí, su tiempo su pensamiento emplazados en otra parte. Del público ni pensarse, en una mecanización y una memorización, la idea de un elemento ajeno distrae el desarrollo del discurso aprendido.

El imperio de la palabra en escena hace pensar en un discurso de oratoria, pero lo que se espera del teatro, del lenguaje teatral, es una comunicación dirigida a los sentidos; donde las palabras conviven con varias formas de comunicación.

Antes aun, el uso de las palabras recrean toda una realidad, la capacidad de entenderlas, valorarlas, saborearlas llevan esta abstracción simbólica a convertirse en una realidad para el espectador, el sentido original de la palabra, queda a merced de lo que la apreciación del espectador les dé; el significado que el uso cotidiano le confiere a la palabra puede variar infinitamente en manos de los creadores, recordando además que la creación es conjunta tanto para el actor como para el espectador, por tanto: ambos son creadores.

La supremacía de la palabra entendida como "La expresión" llega a desatender los impulsos internos, recarga su expresión en la fidelidad de aquello que imita dándole todo el peso de la expresión. Si bien es cierto, que ésta tiene un gran poder de transmitir, incluso sin el sonido, como es el caso en este momento por su forma escrita, se debe reconocer que en el teatro, ésta puede carecer de toda su energía de transmisión si le falta este impulso interior. Se debe reconocer en el actor el impulso del que Lewis Mumford hablara en la cita anterior¹⁷, que permita reconocer en la expresión de la palabra un empuje que lleve a la expresión, al mismo tiempo que la pretensión sea como lo dice Schiller alejada de la imitación por ser auténtica.¹⁸

¹⁷ Pág. 88 de esta tesis

¹⁸ Pág. 88 de esta tesis

Por otro lado, resulta fácil saber el porque de esta supremacía, el entendimiento que transmite la palabra es de fácil acceso, tiene predeterminada una forma resuelta de lo que se trasmite, su verificación resulta más sencilla y desde luego resulta muy práctico estudiar esta modalidad en el proceso comunicativo.

Así que, cuando el signo de la palabra tomó los estandartes para asumir la comunicación, el hombre asumió la palabra como un signo irrefutable de comunicación, los estudios por su parte se centraron en ella; de esta forma el culto a la palabra se trasladó a todos los rincones dominando la vida del ser humano.

Con la escritura, se coronó este lenguaje como medio eficaz entre los seres humanos, que pasaría además a través de los tiempos, sobrepasando a la realidad porque se volvería aun más perdurable que la realidad misma, de esta forma era posible volver a ella y traducirla o representarla con el poder del signo.

Para entonces se dejó de darle su debida importancia a ese lenguaje indescifrable casi animal, que seguía siendo el impulso interno: la emoción, el motor de la palabra; se prefirió prestar atención a la imagen auditiva como la forma más concreta de comunicación, un medio que además mantiene en acuerdo un significado conciso.

De esta forma, el teatro mantiene una relación muy estrecha con la palabra, la vinculación que ésta tiene con la comunicación es innegable. La historia del teatro, ha podido llegar a nuestros días registrándose en su forma escrita, de esta forma se han podido obtener las únicas huellas duraderas además de que ha podido así, trasladarse una obra a diferentes épocas, se ha podido asimismo analizar el teatro, mantener registros, hablar de actores y personajes, estudiar sobre diversas técnicas, etcétera. Es también un texto o una serie de palabras con indicaciones, las semillas futuras para la concepción del teatro en su forma escénica.

Quizá todo ello haya servido de parámetro para que el teatro se encuentre distinguido por su texto, ya que éste perdura, además se ha preferido darle un lugar en la literatura, saltándose el momento espectáculo como una forma que rebasa la literatura al contener reacciones y juicios que se generan frente al público, que son fugaces.

La palabra forma parte indispensable tanto del teatro como de la vida misma, en ella se representa aquello que se observa del mundo, se transforma la realidad a un significado, con lo que se puede decir que: la realidad es transformada cuando se habla de ella, al recrear lo que se ve se le da un significado; con ello se adquiere un compromiso de lo que se dice, la veracidad de lo que se dice a su vez intenta establecer un vínculo con el otro, un contacto de aproximación.

Esta fuerza expresiva de la palabra, donde recae la comunicación, obliga a darle importancia al igual que reconocimiento, llega incluso a darle predominio frente a otras formas expresivas, pero esta supremacía otorga una responsabilidad a aquel que trasmite: ya que si este recrea el mundo y la realidad, el que trasmite aparece como responsable de aquello que está diciendo, aparece comprometido con la creación de una dimensión, de una realidad.

De ahí el poder de la palabra, ella permite adquirir un compromiso que asusta, si el actor ignora la responsabilidad que tiene frente a la palabra, ésta se vuelve desgastada y ociosa, como si el decir careciera de importancia.

Si esto ocurre, si la palabra es vista con poco compromiso, se aprecia un vacío en el teatro, se observa un concentrado esfuerzo por recordar, por repetir palabras, movidos por el impulso de esperar “un pie” que indique que se debe soltar un texto. Si las palabras proceden de esta forma ociosa dejan de recrear el mundo, pierden el vínculo con la realidad, se deja de observar, incluso se pierde el actor mismo de sus propios impulsos. Aunque parezca extraño, aun se ven actores que creen que el recital de la palabra mantiene toda la comunicación que requieren, sin embargo mientras recitan su texto, la audiencia se aburre, se percata de otra cosa, incluso evade lo que ocurre en la escena.

Se debe entender que la palabra es una herramienta de comunicación, confiable además de segura, a la que se le debe respaldar con el compromiso de la recreación de una realidad, que en el teatro permanece acompañada, cargada de elementos que se unen a ella en pro de la realización del trabajo, es además usada como un modelo de análisis para los demás lenguajes, el más técnico de los sistemas de transmisión, sin

embargo se le debe tomar como un medio más de transferencia, concientizar que lo que se dice está supeditado a muchos otros enfoques y contextos.

En el teatro es posible apreciar con mayor claridad este poder de la creación que tiene la palabra: el actor da cuenta del mundo que observa, cuando habla muestra una recreación de la realidad, vincula el mundo con la palabra, sus observaciones describen aquello que percibe. El público puede con esta palabra crear, dar forma o transformar. De tal manera ambos, actor-público, crean o recrean una realidad simbólica que les pertenece.

Pero el teatro se apoya en algo más que la palabra, confía en la revelación de la acción por medio de ella o incluso sin ella. Su modo de comunicar se extiende a todos los sentidos, su lenguaje puede ser independiente de la palabra.

Las palabras, decía Artaud, despiertan una realidad limitada, llevadas estas al uso cotidiano, pierden su sentido teatral que despierta imágenes. Es posible señalar que, recargar toda la realización del teatro en la palabra, con una recreación limitada, por un desgastado material, hace perder toda la fuerza creativa que puede ostentar el teatro.

Ahora bien, se ha dicho que es la palabra la que mayormente da cuenta de la realidad, pero también es sabido que el humano cuenta con distintas formas de comunicarse con otro; esto permite observar medios que son también, muy valiosos, que el actor dispone de ellos como para privilegiar a uno solo.

En el arte, tendría que existir una comunicación sin menospreciar su carga emocional o racional; donde cada elemento ayude a recrear una realidad conjunta tanto al artista como al espectador, sea este un espectáculo completo que comunique en todos los sentidos, traspasando la palabra del sentido figurado a la apropiación de la representación para poder ser vivida.

La apropiación de la realidad, se debe decir, es relativa, la verdad de la realidad está en la realidad; lo que entonces ocurre es que actor-público traducen aquello que observan, así lo interpretan, comunican, así se apropian de su realidad.

La apreciación de las cosas es sólo eso, se persigue a la realidad pero lo que se atrapa en una creación es una visión, la verdad o la realidad es relativa, porque sólo se trata de lo que se observa, de lo que se entiende de ello, lo que las características físicas y emocionales del sujeto dicen de aquello que intenta traducir.

Con lo anterior es posible pensar porque Artaud no se fiaba de la palabra, sobre todo de la exclusividad de la palabra, porque tratándose de la comunicación y del teatro, es posible echar mano a distintas formas siendo redundantes incluso, porque el lenguaje lo es en sí.

Por ello, cuando Artaud habla de la destrucción de la palabra, habría que pensarla en vías de la superficialidad, habría que pensar que aunque es la palabra la que facilita la comunicación, el artista la rebasa, porque éste sabe que existen más herramientas comunicativas incluso con una capacidad que pueden reforzar o negar lo que la palabra dice.

La invitación de Artaud conduce al uso de otros lenguajes, propios del hombre y de los animales “*lo ya creado, por hermoso y válido que sea, nos petrifica nos insensibiliza, nos impide tomar contacto con las fuerzas subyacentes*” (Artaud 1978, p.87)¹⁹

Por lo que es permitido decir que la palabra es sólo un signo elaborado con el que los hombres se informan, transmitiendo incluso a través del tiempo (con la palabra escrita) su conocimiento. Más sería un error centrar la atención exclusivamente en el texto de una forma aislada a los demás elementos comunicativos que coexisten en el teatro. La glorificación del texto ha ido en “*detrimento de la importancia creadora del trabajo de los actores y de los directores, hasta convertir a los actores (teóricamente) en meros vehículos de las imágenes y los pensamientos del autor*” (Sastre 1988 p. 16)

Mientras que el autor de un texto mantiene un diálogo consigo mismo, el actor sólo será verdaderamente actor cuando frente al público, realice intercambios directos, esta es una constante y una dependencia del actor, por lo que el actor en su intercambio

¹⁹ La cita de Artaud habla del texto escrito, sin embargo puede igualmente referirse al lenguaje y en sí a la palabra, como también puede igualmente aplicarse a la actuación en general.

con el mundo real debería cuidarse del *“desdeñar el hablar y el escuchar a las gentes de [su] entorno, o de [su] camino, y sustituir esta experiencia directa por el mundo de la lectura, de modo aislado, aislante, solitario”* (óp. cit p.16)

La fuerza expresiva de la palabra en escena requiere de la fuerza expresiva de todos los elementos que conviven en el hecho escénico, la búsqueda del actor, de sus propias herramientas expresivas, se hace en una preparación que ocurre fuera del escenario.

Ahora bien, una fuerza expresiva que acompaña dando fe de la veracidad de la palabra es el lenguaje corporal. Como puede comprobarse el lenguaje del cuerpo tiene una enorme importancia como lo tiene la palabra dentro de la comunicación y el teatro.

2.2.3. EL LENGUAJE DEL CUERPO.

Las palabras sólo dichas pueden ser cualquier cosa, e interpretarse con diferentes significados.

Sustituir la palabra por aquello que revela un impulso interior, deja ver el lenguaje del cuerpo. Esta forma expresiva, resulta casi la expresión en bruto de un acontecimiento, el cuerpo suele advertir un nivel más profundo de comunicación, en donde el entendimiento se da sin explicaciones, por supuesto existe aun sin palabras; su expresión esta dictada por el sentimiento o la sensación, se expresa sin reservas ni símbolos preestablecidos, de tal manera que se puede decir que es un lenguaje con cierta libertad de expresión.

El lenguaje del cuerpo es expresivo por naturaleza sin que cuestione o espere a cambio respuestas. El lenguaje del cuerpo, viene a ser un lenguaje paralelo a la palabra con el que la forma verbal termina de ser creíble y legible, para el espectador. En el cuerpo del actor se debe reflejar aquello que se dice, aquello que se presiente de las emociones. En la totalidad del individuo se leen informaciones que permiten conocerle o reconocerle, entenderle, sentirle e incluso adivinarle.

El actor representa un individuo expuesto en cuerpo y alma; se halla bajo el escrutinio de un público capaz de ver, leyendo en cada mínimo detalle de movimiento, dispuesto a descubrir lo que siente, voraz ante detalles que pueda ofrecer para descubrir al actor así como a la trama en la que esta se desenvuelve. El actor entrena para este desenvolvimiento que su cuerpo puede alcanzar, su sensibilidad lo lleva a encontrar las formas más convincentes de expresar con su cuerpo aquello que siente o que desea compartir; una vez en escena el actor deja de lado esta preocupación por el gesto, ya que de otra forma este se verá forzado; *“Si el actor esta consciente de su cuerpo no puede penetrar en y revelarse a si mismo. El cuerpo debe liberarse de toda resistencia; debe cesar virtualmente de existir”* (Grotowski p. 30)

Es la percepción visible de una reacción humana purificada lo que el actor intenta transmitir, se aleja de la imitación de ella; por ello, como en el caso de la palabra, una vez que el actor se entreno y experimento en su preparación llega al escenario con la idea de transmitir. Es posible darle a entender al público, darle las referencias claras de un acontecimiento, sin embargo lo que se espera es que en el teatro se viva, se perciban todos los acontecimientos junto con las reacciones humanas, porque se puede sentir, en esta veracidad se encontrará la creencia del público así como su relación con el actor.

El teatro es un encuentro, es también un auto-descubrimiento, por ello es que se espera una percepción que contenga el entendimiento tanto como la penetración, que permita una confrontación precisa, total, tanto del actor como del público. Se debe pensar que en cualquier espectáculo, el público se descubre a sí mismo como creador o recreador de una realidad que se realiza tanto por como para su presencia, esta cualidad le da ese carácter de confrontación.

El teatro es un acto engendrado por impulsos, respuestas, estímulos, reacciones humanas que además permiten que se den contactos entre la gente. Los propios gestos, sonidos, generados por impulsos internos, son anteriores a la palabra, existe el impulso, la manifestación, antes de convertirse en palabra. El lenguaje del cuerpo resulta independiente de la palabra logrando conducir o modificar su posición: reducir sus ámbitos, o bien prescindir de ella.

Lo que el cuerpo dice, en algunos casos contradice a la palabra: cuando se puede observar que mientras el cuerpo dice una cosa (pesadez, tristeza) la palabra dice otra (- *¡estoy muy bien!*); también puede el gesto ser mucho más creíble y por lo demás más veraz que la palabra (- *¡Os digo que mi resolución es firme!*- dice el actor mientras se le mira temeroso, nervioso casi tartamudeando en voz baja el texto). Pero también es justo decir que el gesto trabaja a lado de la palabra (Se veía como todo su cuerpo temblaba de la emoción mientras le decía - *¡Oh mi amado Romeo!*

El trabajo teatral creado a partir del texto nació de la necesidad de controlar además de censurar lo que ocurría en formas espontáneas o improvisadas, con la presencia de un texto era posible censurar, era posible prever y vigilar lo que ocurría, permitiendo que las acciones que emprendía el actor fueran lo menos variables posibles.

En la comedia del arte se tenía un guión de la escena donde los actores trabajaban improvisando alrededor de lo que marcaba un libreto; tenían un margen de improvisación mucho más amplio que el de un actor con un texto definido. La libertad de improvisar obstruía el control de la obra, mientras que la vigilancia era mínima o nula por parte del director.

El lenguaje corporal, que difícilmente miente, recrea a un tiempo la acción, transmite, muchas veces sin la necesidad de la palabra, impulsos internos que son un entramado de la acción misma, este material esta sujeto a cambios, variaciones personales que quedan fuera del control del texto, que son manifestaciones espontáneas de los impulsos internos.

El actor, está al tanto de un trazo general en lo que refiere a su lenguaje corporal, sabe que en tal parte camina, o mueve los brazos para así poder tirar algo, o sabe que tal escena le conmueve a las lágrimas o lo lleva al terror, sin embargo tiene un trazo que debe permanecer. Dentro de su línea hay un lenguaje coherente con lo que ocurre, para ser espontáneo repudia el mentir y hace lo que su impulso dicta. El actor trabaja en sí mismo con la lectura de sus impulsos, estos aunque medidos, deben ser espontáneos, fluidos para permitirle al cuerpo esta forma de transmisión en la que los cuerpos se contagian del entusiasmo o la pereza.

El lenguaje corporal permite variaciones de lo que ocurre en escena, su peso es tan fuerte que puede cambiar el sentido de lo que se expresa de manera verbal, por ello el cuidado que se le tiene a la improvisación; el actor puede llegar a experimentar debido a los impulsos que dan cambios y diversificaciones.

Hay que tener en cuenta que el actor se conduce con flexibilidad, que sus observaciones difícilmente están contenidas, expresadas todas en una técnica, por lo que sus pensamientos, por ende su forma de actuar se va modificando. Cuando se dice que el actor puede percatarse de ciertos cambios en escena, estos hacen que modifique, por tanto improvise, se habla de un modo de proceder nuevo, pero al mismo tiempo madurado.

La improvisación es en sí, hacer una cosa de pronto sin preparación alguna, sin embargo, aunque la idea e incluso el resultado aparezcan como si esto fuera posible, en el teatro se estructura a manera de obtener algo; para el actor es difícil andar un camino a ciegas, esto es: que pueda improvisar, pero sobre un camino que conoce, que sabe hacia dónde le conduce puede improvisar. Por lo que, la improvisación es un *“proceso orgánico del actor, algo que lo transporta [...] aspecto muy preciso y verificable de la creación artística según el cual, a raíz de un largo entrenamiento y un fuerte control de los procesos compositivos, las formas llegan de forma espontánea y el artista deja de buscar y comienza a encontrar”* (Revista Máscara, Enero 1996-1997, p. 24)²⁰

El actor comienza o necesitaría iniciar en las proximidades de un grado cero de expresión, lo que muchos llamarían quitarse la “armadura corporal”²¹ aquella que contiene el bagaje de todos los gestos, posiciones o movimientos propios del actor como persona, para a partir de ahí progresivamente ir encontrando el movimiento, gesto o lenguaje corporal que requiere para cada caso.

²⁰ Revista Máscara año 4 nos. 21-20 Enero 1996-1997. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología. “tríptico sobre la improvisación en el teatro romántico” Dirigido por Edgar Ceballos. p. 24

²¹ Se dice de la armadura corporal al conjunto de posturas, gestos, actitudes y posiciones que adopta el cuerpo del actor como parte de su personalidad; la armadura corporal del actor reacciona de forma espontánea ante lo que ocurre, de tal forma que el actor no controla su corporalidad y ésta expresa alejada de las necesidades del personaje. Este es un término de W. Reich (aclaración hecha por el profesor Lizarraga)

En el cuerpo del actor reside aquello que puede tanto conocerse como sentirse, resulta una herramienta básica para unir el teatro a las posibilidades expresivas de palabra, tiempo, espacio, movimiento. Emplear el cuerpo de un modo concreto en el espacio, combinándolo con lo significativo de sus elementos, permite formas objetivas como medio de expresión, devuelve a la expresión su estado primitivo, afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio que son las necesidades físicas de la escena.

Se tendría que pensar en la relación que guarda todo el conjunto, palabra- gesto, espacio-tiempo, junto con la unidad de cultura que está integrada al cuerpo humano.

Lo siguiente a ver como elemento comunicativo es la unidad espacio tiempo, que aunque bien pareciera independiente al actor, actuando como una unidad autónoma dentro de la puesta, el actor reacciona dándole el peso junto con el significado a estos elementos.

2.2.4. EL TIEMPO Y EL ESPACIO, LA DIMENSIÓN DE LAS COSAS EN EL ESCENARIO.

El tiempo es posible verlo de una forma proporcional a aquello que se vive, a veces se aprecia que el tiempo avanza lentamente alargándose en una espera infinita; mientras en otras ocasiones se escapa rápidamente en un suceso que se quiere prolongar. El tiempo para poder ser definido, abarcable, medible se ha delimitado en un conteo eficaz, visto de forma igual por todos los humanos, un conteo por horas, minutos o segundos; pero el sentido del tiempo visto en su forma de experiencia, es posible verla diferente en cada individuo.

¿Cómo es posible saber el tiempo que experimenta el otro? ¿Es posible trasladarlo a un tiempo y un espacio común? El conocimiento de esto puede llevar al actor a romper la resistencia, como lo que ocurre en un evento festivo, o eventos donde se reúnen un grupo que congenia mientras el tiempo vuela. El espectador es seducido.

Por su parte el espacio constituye una vía de relación con lo que ocurre, establece una atmósfera y provee de significación a lo que ahí se desenvuelve.

El tiempo-espacio forma una parte específica, arraigada del contexto cultural, que se aprende a descifrar en la convivencia, de tal forma que espacio-tiempo se vive, se descifra con apego a un conocimiento previo que corresponde a la cultura.

La red de comunicación presupone una organización del grupo, en esta organización es que se halla un margen que dictamina el intercambio de ideas, la lectura que se puede hacer del espacio y del tiempo corresponde, en relación al que se expresa, al lugar o la posición que ocupa, también el lugar desde el cual se expresa, ya sea un rincón o el centro, manifiesta igualmente su estatus o incluso su sentir.

Los comunicantes reciben un puesto o una posición: esta situación puede leerse en referencia a la recepción: el receptor presta mayor atención a aquel que por su posición social, al estrato que ocupa, puede proceder según con las normas propias del lugar, por ello representa o puede representar una ley.

También debe prestarse atención al lugar aplicado como una forma de relación que permite que el espacio por sí mismo, en correlación con otro comunique, esto dado por la proximidad, la visibilidad y el posible contacto físico que se puede tener. Se puede entender que el espacio que ocupa el actor en el escenario le confiere cierta propiedad, es decir: se ve en el espacio parte de aquello que se quiere representar: desolación, encierro, catástrofe, etcétera; es natural leer en el trato que hace el actor del espacio, características propias del personaje además de la atmósfera que le rodea.

Algo más del espacio, en correspondencia con el teatro-espectador: la disposición del escenario. La pericia de esta disposición en organizar su cercanía o distanciamiento con el público, da como resultado que el tipo de recepción se vea supeditada a este hecho, será diferente el modo de ser visto un espectáculo donde el público sea integrado, con una cercanía que parece romper el límite del escenario con las butacas, a otro donde los confines de la sala llegan a un distanciamiento tal, que llega a ser difícil incluso la visibilidad o la audición.

Por su parte el tiempo-espacio se pueden experimentar de diferente forma, según la cultura, estas impresiones los da un aprendizaje que se hizo de manera informal en el lugar donde se fue criado, esta educación le confiere al tiempo-espacio cierta importancia en diferentes contextos: el modo de vida, la programación, la urgencia de un llamado, el contexto significativo de la hora del día o el lugar, todo ello ligado al sentido del cómo se aprendió a vivir ese tiempo y como se relaciona el individuo con el espacio.

El tiempo-espacio son herramientas comunicativas que en muchas ocasiones son poco valoradas en la conducta de la gente, es a menudo más importante lo que dicen, pero la forma como es tratado el tiempo o el espacio puede exteriorizar sobre la importancia o desinterés en la conducta de un individuo.

“El tiempo habla. Habla más claramente que las palabras. El mensaje que manifiesta de un modo categórico y transparente. Esta sujeto a menos deformaciones que el lenguaje hablado porque se manipula menos conscientemente. Puede gritar la verdad allá donde las palabras mienten” (Hall. 1989 p.15)

En el caso del tiempo, cada parte del día tiene un contexto, un significado: la hora de una llamada según este contexto puede desprenderle algún grado de urgencia; Un modo de vida se deriva de este sentimiento del tiempo: la importancia del pasado o el futuro, su ingerencia en el presente. Se puede decir por tanto que el tiempo se experimenta, se siente, tiene influencia en la significación.

La idea de espacio o territorio tiene que ver con demarcar, ya que existen sentimientos respecto al espacio, la territorialidad se establece rápido (en una sesión los participantes encuentran rápidamente su lugar, a una segunda visita vuelven a ocupar el mismo sitio).Las normas del espacio emiten respuestas ya establecidas.

El espacio comunica cosas, esta organizado de un modo distinto en cada cultura, así es posible ver que el lugar que cada individuo toma en el espacio establece un sentido o sensación que puede dar lectura según el contexto en el que se encuentre, es decir que si el individuo ocupa un lugar central, o un lugar elevado, podría entenderse como alguien que quiere ser visto o escuchado, también es posible que el espacio le de a

ese mismo individuo una sensación para manifestar a aquel que le observa, por ejemplo: darle incomodidad o seguridad, incertidumbre o certeza. O por el contrario, es posible observar que si el espacio que ocupa el sujeto es un espacio apartado o protegido sea posible leer en este sujeto a alguien temeroso o vacilante; todo esto sin que el individuo se exprese con palabras; puede ser su expresión corporal aunada a la correspondencia que ocupa en el espacio.

Se debe entender que la lectura que se puede hacer del espacio, también manifestada en distancia o proximidad entre los interlocutores, esta dictada por un entendimiento cultural que provee de cierta información *“Las asociaciones y sentimientos que produce el espacio en un miembro de una cultura casi siempre significan otra cosa en la sig.”* (Hall 1989 p.176)

En muchas ocasiones el desconocimiento de estos aspectos, ajenos a la naturaleza del actor, produce un choque cultural donde existe un desplazamiento o distorsión de las normas de conducirse, con lo que puede ocurrir que el presentar cierta cercanía, por ejemplo, entre ciertas personas, en determinado contexto puede ser de familiaridad, en otro contexto de descortesía o incluso agresividad. O que el tiempo según como se vive en un lugar puede causar confusiones: para algunos la puntualidad es cortesía, para otros no tiene importancia; para las grandes ciudades el tiempo va deprisa, las personas se mueven a este ritmo, en los poblados pequeños suele vivirse más despacio haciendo que las cosas ocurran en este ritmo.

Si el actor desconoce la calidad comunicativa del espacio-tiempo, pierde un poderoso vínculo con lo que podría llamarse una atmósfera, que a su vez provee de un vínculo con la significación. Si existe una imposibilidad de comunicar por medio del espacio-tiempo se puede decir que existe un desconocimiento también de la comunicación inherente de la cultura, de la cual se hablará más adelante, en el apartado dedicado a la cultura²².

Encontrar el sentido de comunicación que tiene espacio-tiempo permite al teatro llenar de significados a la representación, llenar ese tiempo, ese espacio, con signos

²² Pág.109

entendibles, aproximando al espectador, creando una atmósfera propicia y compartida entre actor-público.

“La representación teatral es en realidad una creación mutua de actores y público, la atmósfera es un vínculo irresistible entre el actor y el público, un medio para que el público pueda inspirar a los actores, enviarles oleadas de confianza, comprensión y amor. Los espectadores responderán de ese modo si no se les obliga a mirar un espacio psicológicamente vacío.”(Chejov 1987 pp. 99-100)

Ahora bien, se puede llegar a creer que tiempo-espacio son diferentes dentro y fuera del escenario. De alguna forma lo son, sin embargo la tarea del actor es tratar de unificar ese sentimiento de espacio-tiempo, de tal forma que se puedan ver como uno solo para público-actor dentro del recinto teatro.

Este trabajo de unificación de espacio-tiempo puede darle al actor la oportunidad de compartir con el público, mientras que al público la posibilidad de ser parte de lo que ocurre. Si el espectador es excluido de todos estos entendimientos, difícilmente entrará en las convenciones que se estén planteando, de tal modo que será como hablar con un extranjero en una lengua extraña e indescifrable, o presentarle modelos que le son absurdos, groseros o que escapan a su entendimiento.

Si el actor ostenta una territorialidad donde el público es un intruso, el tiempo que vive el espectador será otro, ajeno al del hecho escénico. Si al actor le importa más lo que actúa que lo que comparte con el espectador ¿entonces cuál es la finalidad del teatro? ¿La búsqueda del realismo, de una imitación de lo que se vive para confirmar la propia existencia? el actor podría entender el uso del tiempo-espacio como una herramienta comunicativa, que su actuar obtenga la certificación que da el público.

La integración del espectador, con sus perspectivas variables, todas igual de importantes, crea la identificación, crea una implicación, una actitud crítica. Cuando la posibilidad de apropiación del hecho escénico excluye al espectador permitiendo que el actor sea el único capaz de vivir ese momento, ciñen al teatro aun más a la temporalidad del evento. El espectador puede sólo identificar como hechos reconocibles lo que ocurre

en escena, apreciar la imitación que se hace de la realidad; o puede, aun mejor, apropiarse de los hechos presentados.

El actor muchas veces en su afán de construir lo externo, pierde de vista aspectos que son los que trasladan al espectador, lo invitan a formar parte del teatro, como pueden ser tiempo-espacio que invitan al espectador a formar parte o le imprimen una distancia.

Sin embargo, el teatro en su historia ha manifestado un interés por la aceptación de su público, incluso ha modificado sus formas de hacer el espectáculo adaptándose tanto a las preferencias como exigencias que éste tiene, sabiendo que es gracias a su presencia que el teatro se mantiene en pie. Por tanto, se debe ver el teatro como un espacio de unificación, donde cada uno de los intereses, tiempos, individualidades y combinaciones puedan dar por resultado un teatro que pertenece tanto a creadores como a espectadores.

Se debe considerar que es a partir de tiempo-espacio que hay un deber de transferencia por parte del actor, hacia una atmósfera común, hacia un tiempo-espacio condensado que pueda ser una vivencia general, sin que esto signifique que el planteamiento tenga que darse digerido para que el espectador lo asuma, sino que el actor busque junto al espectador, ambos logren reconocerse en un encuentro que les concierne, entender cual es su misión en la existencia de ese tiempo-espacio, donde se representa.

Distinguir el paso matemático del tiempo, con reloj, es sólo una manera de medirlo, pero el paso del tiempo, la manera como se vive en el escenario descubre otros modos, otras dimensiones de tiempo; en él se descubren períodos que se mueven a voluntad de una trama, pasados y presentes entremezclados, cambios en el orden común de las cosas, todo en relación a una forma que el autor tiene para contar una historia.

También se distinguen tempos que describen un sentir, ya sea del personaje o del actor, hacen que se descubra cierto ambiente que coexiste como parte de la situación del cómo se vive manifestándose.

Por lo que en el teatro la expresión del tiempo tiene proporcionalidad a lo que se vive y se siente, es posible alargar el tiempo cuando se vive una espera, un mal momento, algo aburrido; o vivir un momento breve, incluso cuando medido con reloj sea el mismo que el de la espera, cuando se trata de algo que interesa, divierte, motiva o hasta enamora.

¿Qué puede, por tanto, hacer el actor para trasladar al espectador a un tiempo-espacio común? ¿Puede el actor crear o hacer un acontecimiento que sea el mismo para todos los que se encuentran reunidos?

Las perspectivas de los acontecimientos corresponden a una visión individual, sin embargo, el teatro tiene perspectivas grupales, es en esa visión que se pretende llegar a un consenso donde sea posible una visión casi general, en cuanto que el teatro se ocupa de todo su público la pregunta sería: cómo.

Por lo que, aunque la apreciación varíe de un individuo a otro, un evento podría clasificarse como exitoso por el grado de interés que este mantuvo. Los eventos festivos tienen esta cualidad con respecto del tiempo, un lugar de reunión donde cada individuo tanto apreciará como vivirá distintas experiencias, sin embargo, a pesar de las múltiples perspectivas que cada asistente tenga, el general, mantendrá vivo un recuerdo grupal.

El recuerdo sólido se podrá esperar, siempre que sea algo significativo, se podrá hablar de un acontecimiento grupal cuando, aun con sus diferencias de percepción, el grupo se halla mantenido presente en ese momento: es decir en ese espacio-tiempo.

Si, por el contrario, en este evento cada persona se mantuvo pensando en irse o en los problemas que tenía que resolver, esperando el tiempo para poder retirarse sin percatarse de ninguna situación sobresaliente, así mismo todos los demás asistentes, se estará frente a un suceso donde ni el espacio ni el tiempo fueron compartidos, aunque la reunión los mantuviera a todos en un mismo lugar.

Lo que salta a la vista es precisamente este grado de atención, de disposición, de agrado con el que se viven los acontecimientos, ésta debe partir, en primer término del actor, el cual ofrece este evento festivo para el público, lo cual se esperaría que hiciera

con agrado y entusiasmo, de tal forma que pueda contagiar al espectador. Esta forma de proceder dará una forma de transmitir si es que realmente esto se desea.

Ahora bien, la atmósfera de los espacios, o las sutilezas del tiempo así como las sensaciones que generan son también conjuntas a un contexto de acontecimientos que engloban ciertas características, por ejemplo: los funerales llegan a crear un sentir casi general donde la asistencia a este evento se predispone a cierto ánimo, éste sentir puede observarse incluso en aquellos asistentes que son sólo parte distante del funeral.

Compartir una realidad de lo que se vive en el ambiente invita a la obtención de sentimientos honestos que se comparten con los asistentes, respetando la significación que a sí mismo envían espacio-tiempo, entendiendo también las sugerencias propias que hacen estas, ya que toda emoción tiene un ritmo propio además de un espacio en el que se manifiesta.

Hay que señalar además las peculiaridades que pueden existir en el trabajo del espacio teatral, el cual demarca una forma de trabajar para el actor, de tal forma que el tipo de escenario, las características de éste pueden proporcionar al actor herramientas o impedimentos para sus propósitos.

La ambientación de un espacio, permite al actor orientar al espectador en la transmisión de un mensaje o una sensación, esto sin recurrir a la palabra. La creación de expectativas de lo que está por ocurrir recrea en el espacio un ambiente (este ambiente que se puede imaginar podría ser, por ejemplo en Hamlet: esperar la aparición de un fantasma, en Romeo y Julieta: la aparición del ser amado, etcétera), este tipo de matices enriquecen el trabajo del actor, además plantean una complicidad de lo que ocurre con el que observa, si éste se deja envolver por una atmósfera que es creación conjunta.

La atmósfera expresa un contenido cómo tema, *“La atmósfera es uno de sus más poderosos medios de expresión, así como un vínculo indestructible entre [actor] y su público”* (Chejov, 1987 p. 98.) Sin embargo, ésta, puede estar ligada al sentimiento personal interior o sustraerse del mismo, la atmósfera es parte del exterior como podría ser el decorado, con una existencia propia, por lo que es posible la creación de

contrastes: Puede existir un ambiente festivo con un sentimiento interior de tristeza en el personaje.

De esta forma, el ambiente que se transmite llega del exterior, ésta da la sensación del espacio en sí, luego el actor transmitirá lo que la atmósfera le da, volviéndose así la transmisión: la atmósfera le da algo al actor, el actor irradia lo que la atmósfera le da-- conjugado con lo que él elabora y siente-- para la interpretación del público. Por lo que el ambiente es lo que el actor toma del espacio, es una herramienta para crear, al mismo tiempo reaccionar transmitiendo determinada sensación.

Es posible decir que la atmósfera pertenece a la conjugación de espacio-tiempo, así como que esta combinación:

- Estimula los sentimientos,
- Es un medio de expresión,
- Propicia la acción,
- Alimenta la imaginación, y
- Llena el espacio (su presencia forma parte tanto de la comunicación como la comunión con el público.

La responsabilidad del actor en la búsqueda de esta atmósfera, recae en su movimiento y su voz, los cuales intensifican aquello que se pretende ya existe, con lo que se quiere decir que la atmósfera existe porque se plantea su existencia de una historia previa, los antecedentes del personaje además de la historia.

La recreación de esta atmósfera, además de la unidad de grupo, permite una reacción acorde que enfatiza lo ya creado; sin la atmósfera se mecaniza, esto crea un caos dentro de la creación, la credibilidad del trabajo actoral. Si por el contrario, se busca la unificación del grupo de forma que intérprete-público convivan en un mismo espacio, este espacio se crea con la respectiva atmósfera, creando una aproximación entre los participantes.

Sin embargo, muchas veces el espacio por sí sólo tiene una forma, además de ciertas circunstancias que son dignas de tomarse en cuenta al momento de trabajar en él, ya que ignorar tales circunstancias obligaría al actor a contradecir lo que existe.

El espacio teatral puede ser un teatro cerrado o puede ser un espacio al aire libre adaptado según sea el caso con un escenario propio, o incluso tal como se presenta sin ninguna demarcación de escenario.

El espacio cerrado de un teatro genera ciertas costumbres en el actor, este espacio protegido da al actor la privacidad de trabajar con elementos que tiene controlados, genera en el público cierto resguardo de oscuridad en sus butacas. Las posibilidades de creación dentro de un teatro se encuentran también protegidas de otras manifestaciones que un escenario al aire libre puede tener, se cree que en un teatro es más sencillo mantener al público atento a lo que ocurre en escena ya que la acción está dirigida de tal forma que es posible llevar al público por donde se interesa, creando oscuridad o escondiendo aquello que puede ser un distractor en la trama.

En los escenarios abiertos o al aire libre, pueden ocurrir mucho más fenómenos que será difícil controlar, que ocurrirán sin que actor o director lo tengan planeado. La disposición del público en estos escenarios crea espacios con menos intimidad, en muchas ocasiones el actor tendrá que lidiar con aspectos propios del espacio para adaptarlos a su creación.

El trabajo de un espacio a otro varía, incluso tratándose de la misma obra, se debe tener consideración del espacio, aprender a observar como influye en el trabajo; en muchas ocasiones es posible aprovechar lo que el espacio ofrece para comunicar la idea general que se requiere, en otras, se debe adaptar.

En el trabajo previo de ensayos, el actor crea ademanes conformes al espacio: se acostumbra a salir para referirse a cierto punto, ubica en un lugar a su público, se mueve en relación a la visión que pueda tener éste, tiene un cierto control de lo que va a escuchar: música, sonidos de la obra, diálogos, etc., crea un movimiento según lo trazado, sus dimensiones las tiene calculadas para cualquier salto, caída, salida, encuentro, etcétera, de alguna forma el actor espera que ocurra tal cual lo que tiene previsto y estudiado.

Un cambio de espacio puede modificar la obra en cierta medida, el trabajo del actor será adaptarse a las demandas que este nuevo espacio pueda tener, imprevistos dentro del trazo al que está acostumbrado, elementos nuevos a tomarse en cuenta. Un nuevo sitio para una obra, representa además del cambio de dimensiones, variaciones que dictamina el propio lugar, sobre todo si la obra es trasladada de un área cerrada a una abierta.

El actor se encuentra en constante interacción con el espacio, su atención en escena permite un mejor desenvolvimiento, sobre todo en los momentos en los que su estancia en el escenario es silenciosa, su desenvoltura dice mucho más que lo que comunica con palabras.

El foco de atención en los espacios abiertos abarca otras extensiones, las medidas de lo que puede ocurrir quedan sujetas al espacio mismo para sus funciones. Si el espectáculo es trasladado a un patio de tránsito continuo, éste encontrará elementos propios del espacio: como el ruido, las miradas en cualquier dirección, intromisiones sin calcular, etcétera, el actor queda exento de las comodidades que el teatro puede ofrecerle al quedar fuera de su control los acontecimientos del lugar.

El espacio pedirá al actor cubrir necesidades, como el caso de los espacios abiertos, que demandarán del actor una atención más abierta, para poder controlar o adaptarse a ruidos o sucesos externos, donde la gente pasa, va y viene, gana un público lo pierde, busca otro, tiene que ver la manera de integrar constantemente lo que ocurre.

Cuando el espacio exige un trabajo de adecuación, habrá que observarse tales elementos e integrarlos, permitiéndoles así ser parte. Ahora bien, hay maneras de abrirles el paso a estos acontecimientos, se les puede hacer obvios, se les puede integrar, se les puede ignorar, aquí lo importante será saber decidir, tomar rápida y adecuadamente la decisión que corresponda para lo que se quiere decir.

El actor necesita hacerse de un parámetro de acción, una medida de acontecimientos que pueda abarcar, sin que esto sea de tal naturaleza que se le imposibilite trabajar en el espacio, ya que con él determina muchas cosas: la visibilidad es una de ellas, el espacio podría comerse al actor desperdiciando todo el esfuerzo que

el actor hace, para ni siquiera ser visto. Otras veces el actor puede luchar o tratar de ignorar algo que esta ocurriendo en el espacio, pero si esto es mucho más importante o innegable, el tratar de restarle importancia o ignorarlo acrecienta su valor hasta hacerlo mucho mas significativo que el actor.

Prestarle atención al espacio, la capacidad de discernir sobre lo que ocurre en él, da la oportunidad de enriquecer el trabajo del actor, además de proveerle de herramientas que puedan conducir a un acercamiento con el público, donde cada elemento resulta portador de nuevas trazas para el desenvolvimiento de la trama.

La magia que puede crearse en un teatro, con su oscuridad, con sus luces, con la intimidad que puede dar su disposición de butacas o de paredes, la acústica o el descanso tras bambalinas, la recepción que genera en los espectadores, su inclinación para permitirse entrar al juego, todo ello resulta un fuerte rival para los espacios abiertos. Sin embargo los espacios abiertos permiten la búsqueda de nuevos públicos, el trabajo del actor se vuelve un reto apasionante para trabajar con una realidad activa, inestable, exigente, pero finalmente parte de su labor.

La búsqueda del público siempre será un reto importante para el teatro así que el emprender su búsqueda, aunque tenga que salir de sus recintos, será trascendental, por lo que esta observación sobre los espacios, como de los ambientes, resulta pertinente ya que el actor necesita adaptarse a las nuevas relaciones que le dé el espacio-tiempo en cualquier escenario.

Por último, se apunta que estas relaciones espaciales deben considerarse como comunicantes de la sociedad, dictaminadas todas ellas por la cultura, por lo que a continuación²³ se hablará de la cultura como una herramienta más a considerar en la partitura de creación del actor.

2.2.5. LA COMUNICACIÓN DEL ACTOR DICTAMINADA POR LA CULTURA.

²³ De la pág.109 a la 112

El actor posee un idioma suyo, un lenguaje personal e individual, Sin embargo ¿Qué tanto de ese lenguaje le pertenece, que tanto se puede decir que ese lenguaje es propio de su cultura, de la gente con la que ha convivido, de familia, amigos, país, costumbres, en fin de lo que se ha apropiado del medio en el que ha vivido?

La cultura provee al actor de una forma expresiva, de un ritmo, un lenguaje simbólico que le pertenece tanto a él como a su pueblo. Sin embargo hay quien piensa que el lenguaje del teatro así como de cualquier arte se refiere a un lenguaje poético, universal. ¿Cómo encontrarse con el público en medio de la disyuntiva de emplear un lenguaje común propio del pueblo, de su cultura, o emplear un lenguaje elevado y poético propio del arte?

Alfonso Sastre contesta a esta interrogantes, diciendo que el contenido encontrará su forma: *“cuando no se da un genio, lo mejor es imitar al pueblo”* (Sastre 1998 p.48) Cuenta, para hacer referencia al porque de esta respuesta, que él encontraba en las tabernas de su barrio a *“verdaderos poetas que, hablando tocaban el misterio del ser o poco menos; sentía oyéndolos alegrías y horrores sin cuento”* (Sastre 1998 p.46)

La subjetividad e individualidad como elemento importante del actor es sin duda su primera herramienta para poder acceder a un lenguaje llamado “universal”. Los instrumentos que el actor toma de su cultura están ligados a su forma de ver e interpretar el mundo; están unidos al lenguaje propio de su región: esto es idioma, tonos, subtextos de la palabra; está también ligado a su forma de expresarse en gestos, posturas, distancias, modos de conducirse, roles apropiados según edad, sexo, estatus, etcétera. Sin olvidar que, también la cultura traduce tiempos-espacios a un entender que es transmitido por las formas desarrolladas e imperantes de cada región.

El trabajo de comunicación que el actor realiza, lo hace en primera instancia, desde el conocimiento que el mismo posee de su cultura, un conocimiento nato, en cuanto él mismo vivió en esa cultura, después en un redescubrimiento de su cultura por medio de la observación de ésta; por último, la interpretación que hace el público de estas formas, que también son traducidos por medio de la cultura que éste posee.

Lo anterior implica que, la traducción de la realidad, ya sea para el actor o para el público se lleva a cabo desde una perspectiva donde la cultura juega un papel muy importante; la ignorancia de esto, puede conducir a mal entendidos en la traducción del fenómeno comunicativo. Por ello, se debe decir, que toda conducta es comunicación, que este fluido multifacético de conducta verbal, tonal, postural, contextual, etcétera es lo que significa cultura.

Por ello el actor precisa del conocimiento, la observación de la cultura *“El análisis de la cultura propia hace explicitas simplemente las muchas cosas que damos por sentadas en nuestra vida diaria. Hablar sobre esas cosas, sin embargo, cambia nuestra relación con ellas. Nos introduce en una correspondencia activa y comprensiva con esos aspectos de nuestra existencia que se dan por supuestos con demasiada frecuencia o que a veces pesan mucho sobre nosotros.”* (Hall.1989 p.151)

Es necesario considerar estos aspectos inconscientes de la comunicación, para poder alcanzar la comprensión, la penetración de los aspectos mentales y sensibles del discurso, ya que son un proceso difícil para el trabajo del actor; sin embargo es posible decir que el contexto cultural puede proveer de aquello que se le puede llamar “contagio o apropiación” del espectáculo.

Es muy probable que la unificación de la comprensión, el agrado, disgusto o sentimiento a experimentar frente a la obra quede lejos del alcance del actor. Pero refiriéndose en este momento a la cultura, el actor puede entender un grupo, asimismo con las herramientas que le da el conocimiento, procurar un consenso para procurar al público en general.

La misma persona reacciona diferente en distintos momentos del hecho teatral de acuerdo a su propio contexto, el público por tanto tomará diferentes posturas, pero se espera que en lo general el grupo de personas reunidas hablen de un mismo suceso. Para ello el contexto es un universo donde se ha colocado el discurso, y éste *“es único y por lo tanto relativo; no puede ser trasladado a otros lugares sin que la representación altere su sentido, el núcleo más íntimo de la relación con sus espectadores”* (Barba 1998 p.235)

La sociedad refuerza sus vínculos mediante la manifestación de su cultura; según Chejov, *"son los elementos inefables y mágicos del escenario los que realmente unen al actor y al espectador: el campo de energía, o de vitalidad que irradia..."* (Chejov 1987 p.23)

Estos elementos mágicos son las necesidades inconscientes del público, requerimientos de identificación, participación e impulso de reunión. De esta forma se vuelve a reiterar la intervención del público, donde por su mediación se encuentra un enfoque creativo completo que permite enlazar el mundo y sus tiempos.

El actor, por su parte, en su forma de comunicarse, descubre características significativas, es decir, que revela quién es: el nivel educativo, la clase social, la personalidad, que forman parte de una naturaleza de carácter cultural e incluso de nacionalidad.

El carácter nacional induce cambios en la expresión, la cultura hace un enlace en el entendimiento, por ejemplo: el humor propio de cada país es el que hace reaccionar ante determinados chistes, mientras que colocar ese mismo chiste en otro contexto puede resultar ofensivo o bobo. Aunque se dice que las grandes emociones son universales, estas formas de expresión también mueven al auditorio en distintos grados según su propia historia, e incluso éste prestará atención o hará una selección según la, la fidelidad, congruencia y el entendimiento de lo que el actor expresa.

Hasta aquí la importancia de la cultura, que tiene que ver con la interpretación de la manifestación completa, el significado que otra persona infiera de todo lo interpretado por el actor es lo que constituirá la prueba final, el ajuste de cuentas, de la comunicación.

EL FENÓMENO TEATRAL CONCLUSIONES SOBRE LA
COMUNICACIÓN DEL ACTOR DE TEATRO

EL FENÓMENO TEATRAL. CONCLUSIONES SOBRE LA COMUNICACIÓN.

El teatro tiene un engrandecimiento del encuentro, de la auto revelación, de la confrontación, es un acto engendrado por reacciones humanas impulsos además de contactos entre la gente. Es un medio de comunicación vivo, donde existe la necesidad de vivir, de creer en la vida, el teatro se convierte en un apartado, donde son válidas, aceptables, las necesidades y manifestaciones del hombre.

La necesidad de comunicación que todo ser humano tiene existe a pesar del miedo inmediato que causa el pensar en el opositor, el enfrentamiento de distintas opiniones, la posibilidad de ser rebatidos, o de estar equivocados, el enfrentamiento a mundos nuevos que habitan en cada cabeza, la posibilidad del rechazo; por otro lado también esta nueva generación tiene la facilidad de vivir en una realidad creada por la computadora que simula una realidad virtual que es posible vivirla en la soledad asimismo permite elegir esa realidad.

La comunicación abunda, incluso con exceso, pero se esta tan habituado a ella que no se le presta atención, esta es, siguiendo a Feldenkrais, la dificultad de ver lo obvio²⁴, pero verla en sus detalles más concretos, o en los más imprecisos lleva a recordar su poder y su magnificencia.

Todo el trabajo de esta tesis, repasando los diferentes enfoques de lo que es la comunicación, llevándolo desde distintas áreas hasta el terreno del teatro, revela que la comunicación es esa capacidad de expresión propia del hombre que al tiempo le distingue dándole instrumentos que ejercen cierto control en la sociedad; también ha permitido descubrir características significativas que dejan ver algo más que la identidad del individuo, revelando la identidad de la sociedad y la cultura.

El teatro se presenta como un caudal de comunicación, sin embargo, comparado con los nuevos medios, parece pertenecer a una época pasada. La era de la imagen surge devastadora, le impone severas pruebas al teatro, obligándole a preocuparse aun más por

²⁴ Feldenkrais, 1992 pp. 151

su concepción espectáculo; la fuerza expresiva que pudo tener en otro tiempo, hoy parece reducido a un campo árido de oportunidades para los actores, con un poder de convocatoria menor además de una incompreensión sobre los alcances que puede tener.

Aunque es sabido que el teatro engloba un contexto histórico y cultural, la adaptación a la sociedad, al cambio, a la vida acelerada de los días que acontecen, ha generado esta enorme necesidad de encontrar una diferencia: una energía particular del teatro que le permita traducir a su manera, reinventarse una y otra vez para adaptarse a todos estos desafíos.

De ahí que el teatro tenga un lenguaje propio, simbólico, acorde a su tiempo, a su sociedad; complejo analítico; a veces irreverente, confrontando o irrumpiendo. La comunicación crea una realidad imperante, el mundo definido por un lenguaje funcional trasciende incluso más allá de la realidad, supera aquello que describe al mantener en la mente, ¿Cómo? al poder recordar.

El teatro necesita que esta formación de conceptos abstractos tanto como de mensajes definidos, tengan un punto de partida donde la subjetividad y la emoción vayan a la par con la recepción cognoscitiva. El papel de la emoción que desde un principio fue instrumento para abarcar la experiencia junto con el lenguaje propio del teatro, son los que permiten una conexión como reciprocidad entre el actor-público. Suprimir la emoción, para efectos del arte, presupone falsear la verdad.

El lenguaje del teatro, con sus símbolos abstractos lleva a procesos mentales de pensamiento conceptual, imágenes, sonidos, acción, emoción, todos ellos permiten la percepción de los sentidos, lo subjetivo de cada ser humano, por ello es un lenguaje abstracto que reúne tanto lo racional como lo emocional.

El actor necesita, además de conocer en sí mismo toda esta capacidad de lenguaje, conocer del lenguaje consciente e inconsciente de su posible espectador; ya que el producto final va dirigido a un grupo o sector que debe unificar y darle forma a lo creado por él, por tanto debe partir de formas que el público reconozca.

Además del actor, el teatro también requiere buscar un lenguaje propio, mismo que se da en la convivencia con otros medios de comunicación, la presencia de otros medios lleva al teatro a coexistir con el poder de convocatoria de los medios masivos y a relacionarse con éste.

El poder de convencimiento de los medios masivos dicta parte de las formas que son reconocibles para el público, ya que pertenecen a su mundo diario altamente influenciado. Dichos medios generan una predisposición a la observación de lo que es recomendable ver. Esto es, los medios masivos tienen la capacidad de controlar y generar gustos dentro de una audiencia numerosa que les sigue, pueden recomendar o ignorar determinados acontecimientos o actividades para el público, en su sentido masivo.

En muchas ocasiones el pragmatismo de los medios de comunicación contemporáneo excluye a todas aquellas actividades que no producen claramente dividendos, tal es el caso del teatro, como lo podría ser para cualquier otra forma de expresión artística.

De esta forma el teatro necesita de los demás medios para su existencia, ya que estos le proveen de lo que puede ser la propaganda para el anuncio de sí mismo, en ocasiones además de la publicidad le dictan modos de operación, adopción de actores reconocidos por la pantalla, o estereotipos a los que se puede amparar para su éxito. Mas se debe tener cuidado con el control que los medios masivos supongan para su existencia, el teatro debe poder adaptarse para regirse en modelos identificables para el público, tiene que acercarse a ellos para ganarse su propio espacio dentro de los gustos de éste; los modelos imperantes como personajes, lenguajes, formas, acontecimientos, etcétera, tendrían que ser reconocibles tanto para el artista como para el público.

El teatro tiene una personalidad propia; la toma de modelos, símbolos o parámetros para su desarrollo, se alimenta de lo que existe alrededor, su lenguaje es propio y vivo, la documentación es válida para su existencia, para la convivencia con su público. En el teatro se permite un espacio a la comunión, la responsabilidad del actor consiste en establecer una relación con otros humanos asumiendo la responsabilidad de esto.

Estas reflexiones quieren ser sólo una perspectiva de lo que ocurre, sin tomar una postura frente a los medios de comunicación, se especifican ciertas características, para mostrar un panorama de lo que ocurre frente a la modernidad, sin embargo esperando alcanzar el reconocimiento o la valoración del teatro como una forma de expresión capaz de entretener, compartir y movilizar al público.

El teatro participa dentro de los medios de comunicación, pero estos se miden en forma muy diferente por lo que se descarta un comparativo, antes al contrario, solicita de ellos en distintas formas: requiere de la difusión, la aceptación de estos para que pueda ser recomendado frente a sus grandes audiencias, requiere de los modelos que establece o que son reconocibles, pero por sobre todo requiere su lugar.

Sin perder de vista tanto los fines como las características del teatro, este precisa incluirse en la variedad de formas comunicativas, que le permitan nutrirse de herramientas; los requerimientos de la vida moderna hacen cuestionar además de lo artístico, lo operable, lo aprobado, lo vendible, esto es: su estancia, permanencia y aceptación dentro de este mundo como del propio.

Estas referencias hablan también tanto de la practicidad como del mercantilismo, mismos que en otro tiempo se desecharían en vías de que el arte opera sin ellos, ocurre porque hoy en día se deben tomar en cuenta, en la medida que se quiera pertenecer al mundo actual, para que el teatro pueda ser tomado en cuenta dentro del gusto del público para el cual trabaja.

Estas observaciones van acompañadas por supuesto, por una preocupación en la práctica del artista, quien debe nutrirse con todos los elementos que enriquezcan su trabajo comunicativo.

El reconocimiento que busca el teatro, lo busca en el espectador, ya que el evento espectáculo se exime de su permanencia en el tiempo, ello conlleva una afirmación de signos visibles, la veracidad del trabajo del actor se halla en la creencia del público. Después de la búsqueda de la realidad, es posible plantear una idea nueva

para cuestionar la realidad, recrear una perspectiva que vaya más allá de lo visible, donde sea posible entender, percibir y sentir las reacciones humanas.

Desgraciadamente, el ritmo de la vida moderna aleja al hombre de esta libertad reflexiva, esta contemplación de los sentidos, sus ritmos acelerados; en muchas ocasiones, el apenas poder cubrir sus niveles mínimos de subsistencia le llevan a preferir productos de entretenimiento de menor enfrentamiento, productos que puede consumir desde su hogar como televisión, cine en casa, videojuegos, etcétera.

Esto también ha repercutido en el hombre actual adquiriendo una dependencia de los objetos, donde reconoce el entretenimiento, la diversión y el goce en un pasatiempo consumista, la enajenación provocada repercute también en la actividad del artista, el abandono del teatro puede verse como esta preferencia a los estándares que dicta la enajenación.

La inquietud conduce también a cuestionar al actor, éste, también producto de su sociedad puede haber adquirido un empobrecimiento, si esto es así ¿cómo podrá subsanar al destinatario de su aburrimiento? Porque el artista debe partir de sí mismo para confrontarse con los otros y hacerse reconocer, su capacidad simbólica se despliega en su lenguaje.

De esta forma la actividad artística representa un espacio para dar apertura hacia una comunicación más plena, para alcanzar niveles de lenguaje significativo, para hallar un contexto afín al lenguaje del inconsciente con sus notas de inesperado, profundo, para la intimidad, el intercambio de ideas, sentimientos, de códigos comunes entre emisor y receptor..

El entender desde distintos ángulos la comunicación, despierta la conciencia en el actor, de su labor para con el público; pero también le permite entender su trabajo desde otras perspectivas.

En lo que respecta al actor es importante destacar:

1. La necesidad de definir los valores propios de cada individuo: su subjetividad
2. La identidad tanto histórica como cultural del grupo al que se pertenece: su cultura
3. El estudio y entendimiento del grupo al que se le habla: su público

Se debe considerar al estudio, conocimiento o preparación en una técnica, como un aprendizaje de escuela, que éste necesita transformarse en un constante aprendizaje; esto es, una búsqueda siempre alerta de parte del actor.

Se ha tratado de ver este fenómeno de enfrentamiento del hecho teatral con el público, como una meditación sobre las cualidades sinceras de comunicación, que el actor debe aportar partiendo de sí mismo, herramientas propias que serán variables en cada actor y darán paso a una forma independiente de soluciones en el escenario. Esta disciplina del actor le convierte en artista, además de que le aleja de esa imagen acuñada por muchos espectadores que ven en el actor a un farsante.

Combatir la imagen del engaño, dentro de un mundo hecho de ficción, puede subsanarse con esta convicción de intercambio como de correspondencia que establece la comunicación; se destaca además que ese ha sido parte del móvil de esta investigación, la cual ha partido del misterio que envolvía la magia del escenario, queriendo descubrir la imagen de un actor preocupado por la escena y el público.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA.

1. Aristóteles. *Poética*, Trad. y notas Eilherd Schlesinger, 2003, Buenos Aires, Losada Colección Griegos y Latinos.
2. Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, Trad. Enrique Alonso y Fco. Abelendra, 1978, España, Edhasa 1era. ed.
3. Attisani, A. *Enciclopedia del teatro del '900*, 1980, Milano: Feltrinelli
4. Barba, Eugenio. *Teatro: Soledad, oficio, rebeldía*, 1998, México, Escenología A.C.
5. Barba, Eugenio. *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*, 1994, Buenos Aires, Serie Cuerpo-Mente
6. Boleslavski, Richard y Michael Chejov. *El arte del actor: principios técnicos para su formación*, 1998, México, Escenología
7. Brook, Peter. *El espacio vacío*, Trad. Ramón Gil Novales, 1973 Barcelona, Península
8. Cassirer Ernest. Trd. Eduardo Nicole, *Mito del estado*, 1979, México, Fondo de Cultura Económica.
9. Ceballos, Edgar. *Las técnicas de actuación en México*, 1993, México, Escenología.
10. Cebrian, Juan Luis. *La red (como cambiaran nuestras vidas los nuevos medios de comunicación)*, 1998, Madrid, Taurus pensamiento.
11. Chejov, Michael. *El actor: sobre la técnica de actuación*, 1987, Buenos Aires, Quetzal.
12. De Marinis, Marco. Trad. Beatriz E Anastasi y Susana Spiegler. *El nuevo teatro, 1947-1970*, 1988 Milan, Fabbri Bompiani
13. Echeverría, Rafael. *Ontología del lenguaje*, 2005, México Ediciones Granica

14. Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, 1968, Barcelona, Lumen
15. Eco, Umberto. *Obra abierta*, 1986 Barcelona Planeta Agostini
16. Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general* 1988 Barcelona Lumen
17. Feldenkrais, Moshe. *La dificultad de ver lo obvio*, 1992, Buenos Aires, Paidós
18. Fischer, Ernest. Trad. J. Solé-Tura *La necesidad del arte*, 1967 Barcelona Penguin Book.
19. García Canclini, Néstor *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, 2001 México Grijalbo
20. García Canclini, Néstor. *Cultura y comunicación en la Cd. De México*, 1998 México Grijalbo
21. Goded, Jaime. *Antología sobre la comunicación humana*, 1976, México, UNAM.
22. Gourmont, Remy de. *Pasos en la arena Aforismos*, 2001, México, Verdehalago.
23. Goutman, Ana. *Estudios para una semiótica del espectáculo*, 1995, México, UNAM FFyL.
24. Grotowsky, Jerzy. Trad. Margo Glantz, *Hacia un teatro pobre*, 1970, México Siglo XXI
25. Jiménez López, Lucina. *Teatro y públicos. El lado oscuro de la sala*, 2000, México, Escenología, A.C.
26. Lobato, Imelda. *Abstracts de teatro. Resúmenes y Bibliografía especializada*, México Ed. Escenología
27. Luzuriaga, Gerardo. *Introducción a las Teorías Latinoamericanas de Teatro*, 1990, México, Universidad Autónoma de Puebla.

28. Mignon, Paul-Louis. *Historia del teatro contemporáneo*, 1973, Madrid, Guadarrama.
29. Nietzsche, Friedrich. Trad. Luis M. Valdés y Teresa Orduña. *Verdad y Mentira en el sentido extra moral*, 2000, Madrid Editorial Tecnos
30. Papalia, D y Sally W. *Psicología*, 1990 México, Macgraw-Hill
31. Prieto, A y Yolanda M. *El teatro como vehículo de comunicación*, 1992, México Trillas.
32. Sartori, Giovanni. *Homo Videns. La sociedad teledirigida*, 1997, España, Ed. Aguilar, Altea Taurus Alfaguara.
33. Sastre, Alfonso. *El drama y sus lenguajes*, Tomo I Drama y Poesía Graficas Lizarra, S.L., 1998, España, Hondarribia.
34. Stanislavski, Constantin. Trad. Bernardo Fernández. *La construcción del personaje*, 1975, Madrid, Alianza Editorial.
35. T. Hall, Edward. *El lenguaje silencioso*, 1989, Madrid, Alianza.
36. Temkine, Raymonde, *Grotowski Ensayo*, Trd. Néstor Sánchez, 1972, Caracas, Monte Ávila.
37. Autores varios, *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*, 1992, México, INBA serie Memorias.
38. Revista Máscara, Año 4, No. 20-21, enero 1996-1997, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre Escenología “*La improvisación*”, Publicación cuatrimestral de teatro editado por Escenología AC. Dirección Edgar Ceballos