



Claudia Frago Susunaga (UMSH)

ORCID: [0000-0002-9333-3300](https://orcid.org/0000-0002-9333-3300)

La complejidad de la comunicación en la actividad actoral dentro del fenómeno teatral

Capítulo 7, páginas 223-241

En:

Tejiendo diálogos. Reflexiones contemporáneas sobre la expresión y el sentido / Olivia Frago Susunaga, María Teresa Olalde Ramos & Gustavo Garduño Oropeza, Coords. Ciudad de México: Escuela Nacional de Antropología e Historia; Casa Editorial Analéctica, 2022.

Segunda sección: Orden-desorden-complejidad: conexiones e interacciones en la comunicación, el diseño y el arte.

ISBN: 978-987-88-7230-8

Relación: <http://hdl.handle.net/11191/9867>



Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Azcapotzalco



División de
Ciencias y Artes para el Diseño



Departamento de
Investigación y Conocimiento



Excepto si se señala otra cosa, la licencia del ítem se describe como

Atribución-NoComercial-SinDerivadas

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

7. LA COMPLEJIDAD DE LA COMUNICACIÓN EN LA ACTIVIDAD ACTORAL DENTRO DEL FENÓMENO TEATRAL

Dra. Claudia Frago Susunaga
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Introducción

En la presente disertación analizaremos aspectos inherentes al fenómeno teatral, con base en la actividad que realizan actores y actrices para lograr la comunicación desde el escenario a partir de los distintos niveles discursivos involucrados en una puesta en escena, diferenciándolos de la intención actoral y en relación con la percepción del espectador.

Se pretende abordar, desde un contexto teórico-conceptual, la comunicación como entramado de signos susceptibles de interpretación, desde lo lingüístico hasta lo material. De ahí se relaciona con la fenomenología husserliana y de algunos autores que la han interpretado, como Merleau Ponty (2011) y Marc Richir (2004), como un proceso de experiencia de la percepción, vinculándose con los niveles de realidad planteados por Nicolescu en el *Manifiesto de Transdisciplinarietà* (1996) que aquí se expresan desde la perspectiva escénica por la función que realizan los creadores de la puesta en escena. De esta manera, identificamos al teatro como un dispositivo de comunicación. Considerando que actualmente el mundo se experimenta desde las mediaciones transdisciplinarias, señalar lo teatral como dispositivo configura la incursión de diversas disciplinas en su concreción, que desdibujan sus contornos generando nuevos formatos basados en un pensamiento complejo.

En este contexto, uno de los sujetos involucrados, el actor/actriz es quien determina, en el momento de la recepción de lo teatral, la posibilidad comunicativa con las y los espectadores, dando significación a lo que se presenta sobre la escena, lo cual resulta de la interacción disciplinar de los demás creadores que se manifiestan de manera integrada al todo, que es la puesta en escena. La actoralidad se construye sobre la corporalidad, es cuerpo que expresa y comparte los supuestos contruidos en la intención expresiva y artística. La investigación actoral se acota en la búsqueda de significaciones que se guían desde su subjetividad hacia la apreciación colectiva en el aquí y ahora. Es así como la auto etnografía aporta aspectos importantes para fundamentar con solidez la construcción del personaje reconocible para lo cultural.

La comunicación teatral

La epistemología de la complejidad aborda el conocimiento desde un entramado metodológico en el que el pensamiento complejo funciona con una perspectiva crítica y autocrítica que permite el desarrollo del conocimiento de un proceso determinado. Es factible suponer que mediante la lógica abductiva¹ por la cual el razonamiento nos permite introducir ideas nuevas, de manera alternativa a la inducción o la deducción, se puede incursionar en la exploración de nuevos campos cognitivos. La creatividad se ve fortalecida por nuevas ideas, por el juego libre del pensamiento en donde la observación, la duda y la posibilidad de resolver o explicar el proceso (Soler, 2012, pág. 7) que, en nuestro interés, es lo escénico, es impulsado por un mecanismo abductivo. En la medida en que, ante un texto dramático ya terminado como una obra literaria, surge una idea

¹ Concepto sustentado por el filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce.

contextualizada en el espacio-tiempo del director, dando una visión nueva para explicar la línea temática del texto, de manera que se hacen puestas en escena actualizadas de autores griegos o del siglo de oro español con nuevas ideas o mecanismos expresivos para compartir. Los textos teatrales se convierten con códigos de algún objeto que es el referente de una situación.

En relación con eso, se explica:

... Peirce distingue entre el *representamen*, que es el signo lingüístico en cuanto objeto material, el *objeto*, al que se refiere el *representamen*, y el *interpretante*, efecto mental del *representamen* en el intérprete. También aquí encuentra la abducción una importante función al considerar Peirce que el modo en que el *representamen* determina el *interpretante* es siempre mediante una inferencia abductiva. (Soler, 2012, p. 8)

En el objeto escénico, en tanto signo lingüístico, cuando se parte de un texto escrito produce un efecto mental en diferentes niveles, siendo el primero de ellos el del director, pasa posteriormente por los creativos y finalmente por el actor/actriz, llevándose a cabo en cada uno de ellos un proceso de *interpretante* con sus propias inferencias abductivas. Se busca cómo expresar desde sus saberes, la construcción de la realidad escénica, una puesta en escena que diga lo que se quiere plantear en el aquí y ahora del equipo teatral. Un proceso con diferentes niveles de interpretación, como es lo teatral, nos permite reconocer, según Domingo Adame (2017), que “el teatro es producto de un conjunto de relaciones multidimensionales entre individuos y comunidades” (p. 139) que concreta procesos comunicativos. La comunicación teatral surge en el contexto de la complejidad, desarrollada a partir de los diferentes niveles de realidad de cada participante, quienes aportan su proceso de pensamiento en

interacción con los demás. El teatro se caracteriza por ser un trabajo en equipo. En este sentido afirmamos que la *realidad escénica* en sí misma es eje de la complejidad, toda vez que, desde la propuesta del pensamiento complejo, a la realidad misma es a la que se le aplica tal adjetivo.

Al llevar a cabo el proceso de una puesta en escena, la realidad que interesa construir se extiende en una dinámica continua en la que los procesos comunicativos interaccionan desde su especificidad de manera simultánea hacia la conformación del conocimiento de dicha realidad. El nivel lingüístico, el plástico, el sonoro, el corporal, el enunciativo, la intencionalidad, la gestualidad, los subtextos, en fin, todos los saberes participantes que van entramándose en una metodología escénica transdisciplinaria, puesto que la búsqueda se desarrolla hacia la aprehensión del mundo que está presente en la escena. Evidentemente, este paralelismo del postulado transdisciplinario para el campo artístico del teatro, lo comprendemos como un mundo que le da sentido tanto a los hacedores de teatro como a los personajes que viven en su momento, su realidad.

El teatro es una actividad presente a lo largo de la existencia de la humanidad, cumpliendo funciones diversas, desde su origen ritual, que le permitía ser una forma de explicarse lo desconocido, pasando por su forma adoctrinadora hasta su cualidad de entretenimiento.

El teatro supone un intrincado fenómeno que, incapaz de reproducirse, somete a análisis sus formas constitutivas. Autores como Prieto Stambaugh y Muñoz González, dividen la historia del teatro occidental en dos grandes bloques y un “colofón”; el primero concerniente al ritual: el teatro desde su perspectiva y objetivos antropológicos encaminados hacia un *religare*. El segundo entiende al teatro como un proceso de comunicación, retoma a la semiótica

y estudia cada uno de sus componentes por separado a modo de herramientas para establecerla... (Ramírez, 2016, p. 17)

Esta manifestación, como cualquier otra de las artes, forma parte inherente de nuestra naturaleza expresiva, con la teatralidad nos comunicamos con los otros y con las fuerzas superiores, que en este caso entenderemos, como la conciencia, a través del pensamiento complejo frente a lo que se construye y se presenta sobre la escena.

Los niveles de realidad en la escena

Enfrentamos una realidad multidimensional en la medida en que se comprende al teatro como un proceso conformado por dramaturgia, en tanto selección o creación de texto, dirección que determina un concepto, un “algo que decir”, como la propuesta discursiva, los estilos de actuación propios de las actrices y los actores, quienes con su gestualidad, sus entonaciones y corporalidad definirán a los personajes, las actividades enfocadas al diseño de la puesta en escena, la gestión y producción, los elementos plástico-visuales como la escenografía, el vestuario y la iluminación, difusión para propiciar su recepción y la crítica. A la vez que conjunta, desde una perspectiva de análisis integral, el desarrollo como la puesta en escena en relación con la experiencia estética de quienes la realizan y la reciben.

Agreguemos a ello la multiplicidad de enfoques desde lo que se analiza cada aspecto: semiótica, semiótico-literario, estructuralista, recepción, neurociencias, pedagogía, antropología, filosofía, neurociencia y las perspectivas holísticas, hasta llegar a los límites de la teatrología en su forma actual. (Ramírez, 2016, p. 18)

Conceptualizar la actividad de producción teatral como un dispositivo integrado por las perspectivas señaladas, implica un conjunto de realidades inmersas en la ficción, la cual se materializa en

sí misma como una realidad. Nos referimos al teatro como dispositivo tomando en cuenta que es un formato comunicativo en el que se conjuntan elementos que interactúan, influyendo en nuestra manera de percibir y conceptualizar la realidad escénica con base en la teatralidad que se configura. Toda vez que las subjetividades dialogan y se concretan en soportes y modos de percibir el mundo.

[...] en el concepto de dispositivo se puede contemplar la posible ampliación del concepto o su reinvención en vinculación con las artes escénicas. No se pretende mencionar como específicamente teatrales, ni plásticas, ni musicales. No solo el concepto de dispositivo se amplía o se reinventa, podría decirse que todas las fronteras se desdibujan en las distintas disciplinas. (Hojsgaard, 2019, p. 6)

Por otro lado, desde la perspectiva de la fenomenología también encontramos, en relación con lo teatral, vinculaciones con la realidad, la percepción y la imaginación. Aquí abordaremos estas ideas siguiendo algunos conceptos trabajados por Marc Richir (2004)², quien articula la concepción de Husserl acerca de la imaginación y la realidad ficcional del teatro. A partir del padre de la fenomenología, se observa que la experiencia de la percepción de la realidad que se manifiesta en el teatro podría ser negada porque no es una realidad efectiva, pero su carácter ficticio no inhibe a esa realidad formulada en la escena. Recordemos que el concepto de “realidad efectiva” de Husserl se refiere a la que se vive día a día en el contexto cotidiano, sin embargo, estos autores conceden la posibilidad de una realidad que se manifiesta al conjuntar la imaginación y el carácter ficticio de lo teatral. La idea fundamental en Husserl es acerca de la experiencia de la realidad:

² Nuestra fuente es una traducción del texto de Marc Richir llamado *Phantasia, imagination, affectivité* de 2004.

Ello conduce a una situación fenomenológica bastante sutil: en la apercepción del escenario teatral, en efecto, no es la conciencia de la ficción la que impugna la conciencia de la realidad, sino a la inversa (no se trata sino de una perturbación de la segunda), y es lo que, al menos, le confiere la apariencia de prioridad a la realidad, y la apariencia de la conciencia de ficción como modificación de la realidad. Lo que es representado en el teatro está efectivamente ahí *como si fuera real*. (Richir, Traducción Posada, 2018, p. 89)

Es así como encontramos efectiva la vivencia de la realidad, justamente desde la experiencia, puesto que la conciencia a la que se apela en el espectador, a partir de la “realidad-ficcional” del teatro, hace posible conocer las situaciones humanas presentadas, este conocer analítico es un proceso del pensamiento complejo, como señala Richir, que apela a la realidad efectiva desde la situación escénica.

En este sentido seguimos a Basarab (1996), quien señala sobre la coherencia de los niveles de realidad en un proceso que se repite (p.17). Tanto en la creación como en la manifestación, como lo es la puesta en escena, forma parte de una metodología transdisciplinaria. Cuando un equipo de profesionales se reúne en un proceso de generación de conocimiento, como lo es un proyecto escénico, se encauzan en un objetivo común, pero por diferentes niveles de realidad, y aparentemente de manera reiterativa, por la cual los mecanismos de comunicación emplean estructuras identificables a partir de las disposiciones de significación que cada participante aporta.

La actoralidad, complejidad transdisciplinaria

Veamos ahora el caso específico del actor como centro de nuestro interés. Encontraremos que los procesos comunicativos para la escena

se fundan en la capacidad de analizar, identificar la situación y circunstancias del texto o la idea a desarrollar y preverlo, lo anterior se basa en la experiencia del actor/actriz al tomar en cuenta variables y contextos diversos de las situaciones que viven los personajes.

La conformación de la realidad actoral implica un proceso que conjunta acciones físicas y gestuales, sensaciones, emociones, enunciaciones veraces, expresión de realidades que viven los personajes y que para el espectador deben ser verosímiles, que nos harán reflexionar y, en el mejor de los casos, modificar nuestra vida, eventualmente hallaremos diversión o presenciaremos un conjunto de virtuosismos corporales y vocales que nos permitirán admirar posibilidades humanas de expresión. En todo caso la pregunta será: ¿Cuál de estas manifestaciones es bien a bien una *creación artística*? o ¿es la actuación una obra de arte? Lo que nos permitirá acercarnos a una respuesta de estas dudas será el momento en el que el actor o la actriz nos permitan, como espectadores, tener una experiencia *sensible* del ser humano en situación escénica, en la cual se integrará forma, contenido, intencionalidad, medios de representación, técnica y teoría, recepción y percepción, de manera coherente, propositiva, lúdica, artística, creativa e interesante, favoreciendo el verdadero significado entre artista, obra de arte y efecto estético del hecho representacional.

Para la actoralidad, el cuerpo es fundamental, es el espacio en el cual confluyen saberes prácticos y volitivos que son estudiados por diversas disciplinas como las neurociencias, la biomecánica y la psicología, que abordan los aspectos del consciente y el inconsciente en función a la voluntad del actor para transformarse en el otro personaje, desde la tradición teatral occidental, hasta desenmascararse a sí mismo en las propuestas escénicas contemporáneas. El punto de

encuentro más palpable de lo que es la función actoral se da entre el hacer y el decir, entre la acción y la palabra, en principio otorgada por el dramaturgo, en caso de usar un texto de literatura dramática; así mismo es importante determinar cuándo un sujeto está actuando

...el actor se constituye como tal desde el momento en que un espectador, o sea, un observador externo, lo mira y lo considera como “extraído” de la realidad ambiente y portador de una situación, un papel, una actividad ficticias o por lo menos distintos de su propia realidad de referencia; es preciso también que el observado tenga conciencia de actuar un papel para su observador, y que así la situación teatral esté claramente definida. (Pavis, 1994, p. 82)

A partir de esta idea se pueden precisar tres momentos de la actoralidad:

- a. el proceso de construcción o conformación, que se pone en acción, no únicamente, pero sí generalmente, en coordinación del director;
- b. la acción misma (creación) que es el arte del actor, en donde gesto, palabra, emoción entran en la “*convención ficcional*”
- c. y la recepción de la actuación, en donde el espectador determina la credibilidad al respecto.

Son tres momentos durante los cuales entran en juego diferentes condiciones de conciencia, inconciencia, subjetividad, objetividad, veracidad y ficcionalidad. Es decir, actor/actriz, director/directora o espectadores buscan, crean o modifican de algún modo, a partir de su nivel de participación en un hecho escénico, de tal manera que el accionar, el decir o el reaccionar se ve determinado por una situación de ficción que en algún momento debe entrar en el terreno de la credibilidad de los involucrados, ya sea como hacedores o como espectadores.

Desde la perspectiva comunicativa, es necesario diferenciar del proceso de creación actoral, lo que sucede en la cotidianeidad cuando vemos, hacemos y somos partícipes de diferentes niveles de “actuaciones”, desde la mentira, armada por haber llegado tarde o no haber asistido ha determinado compromiso, pasando por las acciones de cine, video y televisión en las que es posible cortar, editar, repetir, etc., de las condiciones de actuación profesional y su especificidad. En estos grados del juego ficcional hasta grupos de teatro profesionales e independientes que nos ofrecen un conjunto de puestas en escena, también se identifica un rango de errores o aciertos que determinan nuestra concepción de la realidad teatral y su proceso de comunicación.

Ante estas circunstancias, la ficción, la realidad y la credibilidad, participan de lo que se conoce como una convención o acuerdo de aceptación general, por el cual los participantes están *dispuestos a*, es decir, a incursionar en la creencia de una realidad que no lo es, pero que en el “mundo” de los personajes lo es. Parafraseando la reflexión fenomenológica, la existencia de lo escénico se manifiesta en el momento de la conciencia participante del espectador, se activa la epojé husserliana, puesto que se asume una actitud de reflexión (Sanjuán, 2011, p. 4) que deja de lado las creencias inherentes a la actitud natural o realidad efectiva, permitiendo la apertura de un espacio en el que las ciencias, la filosofía y el sujeto mismo encuentran un terreno firme de evidencias,

...de manera fenomenológica, el otro se presenta ante mi conciencia como un ser que, al igual que yo, rige sobre su propio cuerpo [...] El otro se presenta ante mi conciencia como individuo que vive en el mundo y que, por consiguiente, al igual que yo, lo experimenta. Y así se sigue que el otro se presenta ante mi conciencia, tanto como yo me presento ante la conciencia del otro. (Sanjuán, 2011, p. 5)

La complejidad de la relación del actor con el espectador se experimenta en cada cuerpo y en cada existencia que permite un proceso de comunicación efectivo. La comunicación no implica solamente la comprensión sígnica, puesto que la significación se ve determinada por las mediaciones de los espectadores.

Previo a la expectación, la cual sería el último nivel de realidad de la teatralidad, se establece la relación del hacer actoral con el director a partir de la idea o concepto que se va a dar en la puesta en escena. Es en este momento, en donde se fijó de manera global y en su imaginario, lo que quiere ver sobre la escena. Independientemente del análisis o de la concepción que se defina para el montaje, del tipo de obra, época, lo que se espera del actor es su proceso de comprensión del mundo en una totalidad del espectáculo, pensada por el director. Este será un proceso de conformación del mundo ficcional del dispositivo teatral.

Las y los actores, al actuar, parten de la idea básica de la imitación de las acciones de hombres y mujeres, ya sea por *engrandecimiento* o por *la vileza*; es decir, se puede considerar como fuente primaria para la actoralidad al ser humano mismo. Ante esta premisa, las acciones, pensamientos y sensaciones de los seres humanos se pueden vislumbrar desde una perspectiva psicológica que, si bien no es la única, nos permite entender una parte del proceso de creación del personaje. Los mecanismos psicológicos que fijan en sí mismos la conducta del hombre quedan determinados por causas de orden sociológico puesto que el ser humano es un ser social en sí y para sí, su mentalidad queda condicionada por lo social, el arte y, en este caso, el arte escénico se reconoce en este contexto.

El actor debe desarrollar su capacidad de identificar las relaciones de las individualidades en la colectividad, de las propias y las de los personajes en el contexto social, de donde tendrá referencia de sus reacciones, acciones e incluso de sus decisiones. Acciones que lo llevarán a generar su labor en concordancia con la guía y orientación de lo que el director le señale en función a concretar la puesta en escena, puesto que, como dice Juan Antonio Hormigón (2001), el director abre diálogo y confrontación con el actor individualmente y con el elenco en conjunto, intentando hallar su dimensión real en coincidencias y contradicciones en favor de la puesta en escena.

Toda la creación escénica debe tener *un propósito*, aunque sea externo, para poder sostener la sensación anímica por más tiempo sin perder el interés y la veracidad del ser, del Yo soy, se estructuran relaciones con una intención que desencadenará una serie de pensamientos que se enlazan, la mente del personaje está activa en acciones lógicas, coherentes y, por lo tanto, reales, como si aconteciera en la “vida real.”

Cuando ya se estableció vínculo con los objetos, se les dio forma y sentido mediante el ejercicio de la imaginación artística, comienzan a surgir impulsos, deseos hacia un objetivo. Son primeramente impulsos afectivos que se transformarán en acción; el mero impulso no es acción, es una intención interna, un deseo no satisfecho. La acción escénica radica en los movimientos o impulsos internos, es el movimiento desde el espíritu hacia el cuerpo, desde el centro hacia la periferia, la acción externa en el escenario, cuando no está inspirada, justificada por una acción interna, es solo entretenimiento para los ojos, no tiene significación en la vida espiritual y física del personaje.

Los objetivos son los estímulos de nuestra creatividad, su fuerza motivadora. Pueden ser razonados o emocionales e inconscientes, surgidos de sus propios deseos, intuitivamente. El mejor objetivo creativo es el inconsciente que, inmediatamente, emocionalmente, toma posesión de los sentimientos del actor y lo transporta intuitivamente hacia la meta básica de la obra. Actores y actrices, con base en su imaginación y partiendo de sus experiencias de vida, al abordar un personaje generan los objetivos que inicialmente son inconscientes creados por la emoción, los impulsos de los propios actores y las circunstancias de los personajes cobran vida intuitivamente, luego son controlados y determinados conscientemente. Emociones, voluntad y mente del actor participan de este proceso de creación. Los objetivos físicos y psicológicos deben estar unidos por cierto lazo interno, por la continuidad, la graduación y la lógica del sentimiento.

Para convencer y comunicarse con la otra persona, llámese actor o espectador, se deben completar una serie de objetivos: atrayendo la atención de la persona, sentir sus emociones, comprenderlas, adaptarse a ellas, buscar caminos de comunicación de las propias emociones (acciones internas y objetivos psicológicos). Así se crea la propia subjetividad del personaje.

El ámbito de creación del actor está circunscrito en la actividad de muchos otros participantes que, si bien no anticipan su quehacer creativo, sí intervienen de manera paralela a la existencia del arte de la actuación. Lo anterior nos lleva a la consideración de lo eminentemente complejo de la actividad teatral como un proceso transdisciplinario.

En otras palabras, lo interdisciplinario y transdisciplinario responden a un condicionamiento epistemológico e histórico al mismo tiempo. Por otro lado, es importante destacar el estatuto del lenguaje, del discurso, de las diferentes semiosis en el desarrollo de la sociedad, de la cultura, de la historia, de lo psicológico, de lo cognoscitivo, de las mismas subjetividades. (Haidar, 2021, p. 44)

El actor, al trabajar con sus referentes psíquicos y sociales, hace una interacción hacia una realidad social desde la comprensión del sentido del texto, pasando por la conceptualización del director hasta concretarse en la interpretación final del espectador. El arte de la actuación es una actividad de carácter eminentemente social. Es aquí donde consideramos adecuada la metodología autoetnográfica como la vía de investigación y generación de la estructura, que lleva a las y los actores al desarrollo de su búsqueda de los elementos adecuados para el personaje en cuestión.

Un personaje es una entidad con su propia realidad, en una situación determinada de su vida. Ante esto, el profesional de la actuación debe desarrollar una investigación sustentada desde su propia realidad, incluso en relación con los personajes históricos o del pasado. En estas investigaciones de carácter cualitativo se pretende comprender el significado de lo que se desea transmitir en el proyecto escénico y evidentemente es un proceso basado en la experiencia cultural y social del investigador-actor, sobre todo para no presentar a un repetidor de textos, sino para que se realice una interpretación fundamentada de la vida de ese otro ficcional. De esta manera, la recepción tendrá contundencia y significatividad para el espectador. La autoetnografía se presenta como un recurso adecuado para esta reflexión, Mercedes Blanco (2012, señala que Carolyn Ellis y Arthur Bochner, fundadores y activos promotores del género de

la autoetnografía, la consideraron como uno de los caminos por excelencia para “entender el significado de lo que la gente piensa, siente y hace” (p. 172), se personaliza la experiencia y se relaciona con lo cultural. Así, actriz/actor, se convierte en un observador de sí mismo y de su entorno.

La principal herramienta de exploración práctica de este proceso es el cuerpo de actores y actrices, quienes concientizan que la acción sin contenido no es suficiente, que debe haber concurrencia de lo físico y lo emocional, ya que en las exploraciones de conocimiento de personajes y su situación específica se comienza a conocer los sentimientos, la relación con los demás y con los hechos de la vida de esos otros. Las circunstancias internas se componen de las actitudes personales hacia los hechos de la vida externa e interna y de la mutua relación con la otra gente; hay un lazo de unión entre las circunstancias totales de la obra. La vida interna de la obra está escondida tras las circunstancias exteriores; para que sea orgánica es necesario penetrar a través de los hechos externos y de la trama hacia la esencia interior, yendo de la periferia hacia el centro, de la forma al contenido, inevitablemente se penetrará en la vida interna de la obra desde la experiencia y el conocimiento corporal de los y las actrices, quienes los crean con su propia imaginación para darles vida con veracidad, puesto que al verificarse los hechos a través de la experiencia personal, toda la vida, las circunstancias externas e internas del personaje, no parecen extrañas, sino actuales, reales; adquieren sentido y significado.

La organicidad se entiende no solo como una suma de los elementos antes descritos, sino como un estado de conciencia que el actor permite la completa atención a lo que sucede en escena. El cuerpo del actor va más allá de una herramienta a la que hay que aprender a manejar, es un todo sensible que lo conecta con el mundo; reivindicar esta integración del cuerpo y su conexión con el

entorno es un aspecto básico de la formación del actor... (Ramírez, 2016, p. 19)

El texto dramático, no es necesariamente el centro de la puesta en escena, la expresión actoral se extiende del cuerpo que habla y la actividad que vincula sonidos, esto, haciéndolo coincidir en una sola existencia. Este cuerpo expresivo que comunica no se piensa como algo ajeno del mundo, sino como una entidad en interacción con el mundo que provoca la reacción y emoción de los espectadores, quienes dejan de serlo para convertirse en comulgantes, entendido como el poner en común, tanto la vivencia, como la experiencia misma.

Efectivamente, ante el trabajo actoral tenemos al público receptor, quien en el teatro debe actualizar y reinterpretar el mensaje, el espectador debería tener una actitud activa; sobre todo, no olvidar la esencialidad sensible del mismo, ya sea literaria o fáctica, ante lo cual sería necesario buscar los mecanismos de creación e interpretación actoral que permitan una mayor actualización sensible en el proceso de recepción del espectador.

Pensar en la recepción nos lleva a ideas como significado, significante, intencionalidad del creador hasta la pura experiencia estética del espectador, pasando por interpretaciones en los diferentes niveles de participación de una puesta en escena. En todos los casos, la recepción implica una situación de participación del otro, de un tercero ajeno al propio artista, que se encuentra ante la obra de arte, para poder entablar, entre otras cosas, el proceso comunicativo. En el proceso de recepción es necesario considerar que un actor trabaja directamente con la subjetividad, la suya y la del personaje, las cuales debe combinar y sobreponer la segunda a la primera en la puesta en escena para tener un producto de su creación. Pero, por otro lado, más

allá de tomar como base al autor o al espectador, el estudio de la obra, es posible hacerlo con base en estímulos, organizados consciente y deliberadamente de forma que provoquen una **reacción estética**, por la cual la percepción no depende ni de las motivaciones del creador ni del conocimiento del espectador, en este caso, el lenguaje y el diálogo cumplirían un papel fundamental, puesto que a partir de ello se logra la configuración de lo psíquico en los sujetos (Vigotski, 1972, p. 26).

El teatro, como cualquier otra manifestación artística, pretende establecer una *comunicación* con el público receptor, de hecho, el binomio básico establecido en la tradición teatral sin la cual no hay *Teatro*, es la presencia del que acciona y la del espectador. Por ello, el hecho teatral ha sido considerado como una de las formas más antiguas de encuentro social, educativo e ideológico.

Consideraciones finales

La actividad escénica, aún en este siglo XXI, nos presenta la posibilidad de generar un conocimiento transdisciplinario en el que las condiciones para presentar una puesta en escena proceden de un trabajo colectivo, en diálogo e interacción de conocimientos diversos.

Ante el fenómeno escénico teatral se pueden reconocer algunos aspectos que nos permitan encauzar una comprensión de éste, desde las intencionalidades de la actividad actoral, su concepto de la dirección y concreción por la mirada de los diversos creadores participantes, como escenógrafos, musicalizadores, iluminadores, hasta la perspectiva del receptor, el público o espectadores. Esta característica multidimensional de lo teatral posibilita la identificación de la complejidad inherente a este campo de expresión y comunicación.

El teatro es una manifestación humana presente en el mundo expresivo de los sujetos, a través de la cual se han narrado historias heroicas, así como situaciones cotidianas compartidas, se ha criticado y satanizado a grandes personalidades y al común con base en sus vicios y descarríos. Como parte de las configuraciones expresivas, se han buscado canales verbales, visuales, gestuales, plásticos y nuevas formas de confrontar el proceso comunicativo. Si lo transdisciplinario surge por la interrelación que se sustenta en lo epistemológico y en los procesos históricos, sociales, culturales, políticos, promoviendo el desarrollo de las diferentes áreas del conocimiento por el diálogo constructivo, el teatro como reflejo de las sociedades y de esos mismos acontecimientos históricos, es un constructo humano en complejidad.

Esas subjetividades se congregan en una propuesta artística que se establece en un contexto social determinado, procurando la expresión de una situación que genere reflexión hacia el entorno y los acontecimientos. Evidentemente, no todo el teatro se produce en ese sentido, pero la línea esencialmente explorativa, profesional y de búsqueda, ya sea en comedia o melodrama, como teatro de denuncia o documental, con indagatoria en técnicas y mecanismos de expresión corporal, vocal, gestual, musical, teatro-danza, teatro cabaret, teatro circense, teatro en la calle, los generadores de esta disciplina pretenden un acercamiento con lo cotidiano, con las personas como espectadores, con preocupaciones e inquietudes para decir algo mediante el lenguaje escénico en la comprensión del mundo en una función autorreferencial.

Referencias

Adame, D. (2017). *Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México*. Argus-a.

Blanco, M. (2012). ¿Autobiografía o autoetnografía? *Desacatos* 38 (pp. 169-178).

Haidar, J. (2021). *Debate CEU-Rectoría Torbellino pasional de los argumentos*. Universidad Autónoma de México.

Hojsgaard, L. (2019). El dispositivo en las artes-escénicas. Una ampliación del concepto el espectáculo “distancia” de Matías Umpierrez, un dispositivo posible. *Escenauno Escenografía, dirección de arte y puesta en escena*. Núm. 11 año VI. <http://escenauno.org/el-dispositivo-en-las-artes-escenicas-una-ampliacion-del-concepto-el-espectaculo-distancia-de-matias-umpierrez-un-dispositivo-posible/>

Hormigón, J. A. (2001). *Trabajo dramático y puesta en escena*. ADE.

Nicolescu, B. (1996) *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Ediciones Du Rocher.

Pavis, P. (1994). *Hacia una teoría de la actuación*. En P. Pavis. *El Teatro y su recepción, semiología, cruce de culturas y postmodernismo* (p. 82). UNEAC. Casa de las Américas.

Ramírez, C. T. (2016). *Salud y enfermedad del teatro en Puebla*. En C. F. Velazco, *Procesos y productos inter y transdisciplinarios en el arte* (pp. 9-30). BUAP.

Richir Marc. Traducción Posada, V. P. (2018). El juego teatral según Husserl (comentario al texto No 18 de Hua XXIII. *Eikasia Revista de Filosofía* (pp. 81-96).

Sanjuán, C. P. (2022 de 2011). *Del cuerpo en la fenomenología de Husserl a la danza*. https://ciencia.lasalle.edu.co/filosofia_letras/362

Soler, T. F. (2012). *Razonamiento abductivo en la lógica clásica*. College Publications.

Vigotski, L. (1972). *Psicología del arte*. Editorial pueblo y educación.