

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN PENSAMIENTO Y CULTURA EN AMÉRICA LATINA

**Teatro, existencia y realidad. Un estudio sobre la creatividad
teatral en el estado de Hidalgo, México**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN PENSAMIENTO Y CULTURA EN AMÉRICA LATINA

PRESENTA

Omar Orenday Ocádiz

Directora de la Tesis

Dra. María Teresa Romero Tovar

Ciudad de México, **agosto 2026.**

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México
NADA HUMANO ME ES AJENO

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales

**TEATRO, EXISTENCIA Y REALIDAD. UN ESTUDIO SOBRE LA CREATIVIDAD
TEATRAL EN EL ESTADO DE HIDALGO, MÉXICO**

Por

Omar Orenday Ocádiz

T E S I S

Propuesta para obtener el grado de
MAESTRÍA EN PENSAMIENTO Y
CULTURA EN AMÉRICA LATINA

Posgrado de Humanidades y Ciencias Sociales

EXAMEN DE GRADO

JURADO

Presidente: Dra. María Teresa Romero Tovar

Secretario: Dra. Zuélka Martínez Jiménez

Vocal: Dr. Edgar Sandoval Sandoval

Plantel Del Valle

Ciudad de México, **agosto 2026**

Dedico este trabajo:

A los integrantes del grupo Teatro Estudio

*...porque sin su tiempo, voluntad, desempeño y dedicación,
no podía haber sido posible.*

A los alumnos del Bachillerato en Artes

por su maravillosa disciplina.

A la depresión... a mi fantasma... y a mi hijo Ariel.

ÍNDICE

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	vii
INTRODUCCIÓN	1
Tema y objeto de investigación	1
Objetivos	6
Hipótesis	7
Justificación	8
Metodología	8
Estructura del trabajo	10
Capítulo I: EL FENÓMENO TEATRAL EN EL ESTADO DE HIDALGO	14
1.1. El teatro en el contexto hidalguense	15
1.2. La visión de los creadores	20
1.2.1. Porqué hacer teatro en Hidalgo	20
1.2.2. El público ideal en el teatro hidalguense	23
1.3. Los principios creativos del teatro en la entidad	24
1.3.1. Estimaciones para realizar un montaje teatral	25
1.3.2. El proceso creativo en la práctica de la entidad	27
1.4. El creador teatral con relación al entorno social	31
1.4.1. Reconocimiento del público teatral en la entidad	32
1.4.2. El negocio teatral en el Estado de Hidalgo	35
Capítulo II: LA CREATIVIDAD TEATRAL	38
2.1. Para estudiar y crear el teatro	39
2.2. La necesidad vital de hacer teatro	43
2.3. El contacto como un elemento teatral	48
2.4. La realidad y la ficción teatral	53
2.4.1. La realidad	53

2.4.2. La realidad creada o ficción	56
2.4.3. La ficción teatral	57
2.5. Factores de la creatividad teatral	59
2.5.1. Génesis de la creatividad	60
2.5.2. El impulso creador	62
2.5.3. La intuición creadora	63
2.6. Sobre la producción teatral	65
Capítulo III: EL CAMPO TEATRAL:	
SOCIOLOGÍA DEL ARTE v/s CIENCIA DEL ARTE	68
3.1. Los movimientos teatrales en México	69
3.2. El teatro como manifestación artística	75
3.2.1. Sobre el concepto de arte	75
3.2.2. La experiencia procurada del arte teatral	78
3.2.3. La estética teatral en el contexto social	82
3.3. El teatro como un brote cultural	86
3.3.1. Una discusión sobre el concepto de cultura	87
3.3.2. En el concepto de cultura	89
3.3.3. El rito como acción cultural	91
3.4. Principios co-existenciales del teatro	94
3.4.1. Entendiendo al arte como una ciencia	94
3.4.2. El teatro como un <i>acto reflejo</i> de la realidad	96
3.4.3. El supuesto de coincidencia	98
3.4.4. La gestión teatral en el contexto coexistencial	100
3.5. La identidad y las influencias artísticas	103
3.5.1. El concepto de territorio	104
3.5.2. Las influencias y el contexto de producción	106
Capítulo IV: LA CREACIÓN TEATRAL:	
UNA PROPUESTA COEXISTENCIAL EN EL ESTADO DE HIDALGO	110
4.1. Importancia del procedimiento	111

4.2. La creación teatral como proceso	113
4.2.1. Cómo se propicia la creación	114
4.2.2. Sobre el proceso creativo	116
4.2.3. En el proceso de creación teatral	118
4.3. La capacidad teatral de “crear un mundo”	120
4.4. La expresión teatral	124
4.4.1. El instrumento de expresión teatral	124
4.4.2. La manifestación del mensaje	128
4.4.3. El referente simbólico	131
4.5. Un método de interpretación teatral	133
4.5.1. Morfología	136
4.5.1.1. La idea creativa	137
4.5.1.2. Percepción morfológica	138
4.5.1.3. Descripción pertinente	140
4.5.2. Hermenéutica	142
4.5.2.1. Los recursos	144
4.5.2.2. Dinámica del análisis creativo	147
4.5.2.3. El componente expresivo	149
4.5.3. Composición	151
4.5.3.1. La propuesta de interpretación	153
4.5.3.2. El componente evocativo	155
4.5.3.3. Representación teatral	156
CONCLUSIONES	158
FUENTES DE CONSULTA	168
Bibliografía	168
Entrevistas a creadores	174
APÉNDICES	175
Anexo 1: Guía de la entrevista a creadores	175

Anexo 2: Entrevistas a creadores teatrales	176
Anexo 3: Guía del sondeo de opinión a público teatral	187

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Mapa de localización del Estado de Hidalgo	15
Ilustración 2: Tabla de espacios y representaciones teatrales	17
Ilustración 3: Tabla de preparación en el proceso de creación teatral	118
Ilustración 4: Esquema de emociones y reacciones	125
Ilustración 5: Gráfica del mensaje teatral	130
Ilustración 6: Gráfica del referente simbólico y su evocación	132
Ilustración 7: Esquema del método de interpretación teatral	135
Ilustración 8: Bloque morfológico	136
Ilustración 9: Bloque hermenéutico	143
Ilustración 10: Bloque de composición	152

AGRADECIMIENTOS

Aprovecho esta oportunidad para expresar mi agradecimiento,

A la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, por la oportunidad que me dio para realizar mis estudios de postgrado. A los coordinadores y asesores de la maestría por su atención y tiempo prestado.

Al Instituto de Ciencia y Tecnología del Distrito Federal y a la UACM, por el apoyo de beca recibido durante el periodo 2011-2012, para la realización de esta tesis.

A la UACM porque a través de la Coordinación de Servicios Estudiantiles, nuevamente me otorgó una beca en 2025 para obtener el grado de maestro. Y muy en especial a la doctora María Teresa Romero Tovar, mi directora de tesis.

Al Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, quien a través del FOECAH me brindó un apoyo de beca durante el periodo 2001-2002, para la realización de estos estudios de postgrado.

En particular, a la licenciada Lourdes Parga Mateos.

A la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo que, a través de la Escuela Preparatoria Número Dos y del Área Académica de Psicología, me otorgaron todas las facilidades para explorar en el desarrollo de este trabajo.

Y de manera singular a Casa del Teatro, porque de ahí emanó mi interés por realizar esta investigación puesta en el hecho teatral.

A mis maestros que se empeñaron en explicarme.

INTRODUCCIÓN

Tema y objeto de investigación

Esta tesis de postgrado tiene su punto de partida en el año de 2001, con el programa de Maestría en Pensamiento y Cultura en América Latina, de la recién creada Universidad de la Ciudad de México. Desde aquel entonces, nuestro tema y objeto de investigación estaba enmarcado por la actividad teatral, siendo ésta nuestra área de desarrollo laboral. Reconociendo, en aquella época, que el teatro vivía una crisis de público que se venía dando desde la década de los noventa y que no se resolvía con los elementos técnicos con los que se disponía. Crisis que residía, en el Estado de Hidalgo, en que la gente no asistía al teatro con regular frecuencia y los creadores no lograban recuperar su inversión. Y esto era debido, según los comentarios generales de maestros y creadores del medio teatral, a la baja calidad que presentaban las producciones escénicas. Situación que para algunos creadores resultaba desconcertante y desalentador; pero que de alguna manera fomentó nuestras aspiraciones de investigación.

Y aunque el problema teatral observado parecía simple, realmente no lo era. Pues sabíamos que hacer una reflexión sobre la idea de calidad en un campo inmerso en la subjetividad, significaba entrar en un debate conceptual con diferentes corrientes del teatro contemporáneo. Y al tener como factor central a la relación creador-público, éramos conscientes de la imperante necesidad de abordar este tema, de manera interdisciplinar, con el campo de las ciencias sociales. Considerando que, al modificar la perspectiva de observación se clarificarían y enriquecerían las expectativas en nuestro estudio teatral.

Desde la primera revisión documental encontramos un texto de Héctor Azar (1988) sobre el origen del teatro, quien comenta que: el teatro surge como una necesidad del ser humano por representar las cosas de la vida, razón por la cual, el teatro se encuentra ligado a la coexistencia social. Texto que nos sugirió la inquietud de estudiar al teatro desde la observación de “un impulso creativo”,

producto de la necesidad de representar, el cual está ligado a la coexistencia social. Sólo que ahora puesto en el campo del teatro contemporáneo del Estado de Hidalgo. Pudiendo redescubrir que, ese impulso, la filosofía clásica de Aristóteles (1996) lo define como: un impulso motor *mimético* de la realidad.

En apariencia Aristóteles nos allanaba el camino, sin embargo, nos hacía darnos cuenta que en el teatro contemporáneo, y más aún en función de las ciencias sociales, eran poco claros los conceptos de realidad, de *mímesis*, de ficción, de existencia y de coexistencia, entre otros. Por lo que llegamos a considerar que, para estudiar al arte teatral con el rigor de una ciencia, tendríamos que iniciar con la reformulación de conceptos integradores de ambas disciplinas: teatrales y sociológicos.

Paralelamente en el año de 2002, en las instalaciones del taller de teatro de la Escuela Preparatoria Número Dos, en Tulancingo Hidalgo, el grupo Teatro Estudio, conformado por nueve integrantes de distintas carreras universitarias, en una nueva etapa de su desempeño iniciaban un *taller libre de experimentación teatral*. La propuesta del grupo no era propiciar un movimiento artístico, sino tomar de pretexto al teatro como un medio de exploración existencial. Propuesta en la que buscaban construir un vínculo con el público teatral, cuyo origen lo ubicaban en la propia concepción creativa. Los hallazgos del grupo contribuyeron a esta investigación, para entender de forma práctica cómo la representación teatral se encuentra ligada a la coexistencia social.

En el transcurso de la investigación, durante el tercer semestre del postgrado, surgió un nuevo planteamiento de análisis al respecto de la correlación que existe entre el creador y el público: el proceso de comunicación a nivel teatral. En aquella época teníamos la hipótesis de que un creador “escucha” como acción previa para poder “hablar”; es decir que, un creador teatral percibe la realidad y en una acción recíproca, a través del lenguaje teatral, se expresa para ella misma. Suposición que mucho tiempo después corroboramos con el proceso de

comunicación dramática de Mir y Oropeza (2007), quienes consideran que el director y los actores, previo a ser emisores, son receptores, tanto del texto dramático (si es que se contempla) como del entorno social. Lo que de alguna manera le daba certeza a nuestro planteamiento.

Pero este trabajo de investigación teatral tampoco buscaba reducirse sólo a una forma de comunicación. Y fue en el último semestre de la maestría, a finales del año de 2003, que encontramos un texto de Milan Kundera mediante el cual logramos plantear, con precisión, el enfoque artístico que necesitábamos. Logrando determinar, a través de este texto, que el teatro examina no propiamente a la realidad, sino a la existencia. Entendiendo por existencia al campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre es capaz de ser. En términos paralelos a lo dicho por Kundera (1990), supimos que el artista teatral, a través de la *creación de un mundo*, logra perfilar el mapa de la existencia de un personaje, descubriendo así alguna posibilidad humana. Posibilidad de un mundo, no realizada en la realidad, pero que se vislumbra detrás de ella y parece prefigurar el porvenir. Un descubrimiento en el que observamos el planteamiento de una categoría teatral, puesta en un orden de tipo existencial, misma que dio pie a trabajar este proceso de investigación.

Cabe acotar que en diciembre de 2003 concluimos el periodo escolarizado de formación del posgrado. La Universidad obtuvo su registro como organismo público en el año de 2004, con el nombre de Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), bajo el lema de *Nada humano me es ajeno*. Durante un largo periodo de tiempo nos alejamos del plantel, sin dejar de valorar, replantear y apropiar algunos conceptos e ideas teatrales, vertidos con el favor universitario. El grupo Teatro Estudio se disolvió en el verano de 2008. Y fue después de algunos intentos fallidos por continuar con esta investigación, hasta el año de 2010, que logramos registrarla nuevamente como proyecto de tesis, obteniendo una beca UACM-ICyTDF en el 2011, para poder continuar con dicho trabajo.

En el año de 2010 que retomamos la investigación, muchas cosas habían cambiado. Y aunque la crisis de público y la baja calidad de las producciones escénicas seguían estando ahí, al teatro lo percibíamos desde otro enfoque. En nuestra nueva incursión comprendimos que el teatro, desde el punto de vista sociológico, tiende a servir a los humanos en su más profunda significación. El arte teatral (comunicación y/o revolución) inspira placer y goce profundos, origina y proporciona el conocimiento (filosófico, ideológico, científico, etc.) de la vida, y el todo y sus partes inciden profundamente en la conducta humana, orientando su quehacer hacia el logro de estadios independientes y colectivos de mayor calidad. Observamos que en la articulación sociología-teatro, el conocimiento no se fundamenta únicamente sobre la dimensión racional o mnemónica, sino también sobre las emociones y acciones. Lo que nos abrió a nuevos espacios de reflexión y análisis para definir el enfoque artístico de esta investigación.

En este sentido pudimos reflexionar, de forma paralela a Rivera, si el teatro estaría cumpliendo con las funciones sociales que en otro tiempo había cumplido, con las funciones que demanda la sociedad actual. “El público actual demanda, quiere asistir al teatro y sin embargo no asiste o asiste poco a las salas; no paga el gasto de una nueva producción por sencilla que ésta sea; el costo no se recupera” (Rivera, 1989: 42). Y aunque al principio la propuesta de las demandas teatrales de la sociedad (o del consumo cultural) parecía ser un nivel de análisis prometedor, no lo fue en el sentido de que una de las condiciones del arte y de la creatividad teatral, está en sorprender al espectador para generar público y no meramente en cumplir expectativas sociales. Sin embargo, esta reflexión sobre las funciones sociales del teatro, sí nos orilló a replantear la propuesta de estudio en términos sociales y culturales. Es decir, nos impulsó a abrir dos importantes líneas de análisis a nivel teatral: como un enfoque de la sociología del arte y como una expresión cultural. Obteniendo con ello favorables discusiones no sólo sobre el fenómeno teatral, sino sobre el concepto de cultura.

Uno de los esfuerzos más gratificantes de la investigación, que en apariencia implicó menores dificultades, fue referirnos al fenómeno teatral en el Estado de Hidalgo. Fenómeno que estudiamos basándonos tanto en datos empíricos, como en el análisis de un trabajo de campo, observando que la información documental era limitada. Ciertamente subrayamos a ésta como una de las etapas más placenteras en el proceso de investigación, ya que fue inspirador reencontrarnos con conocimientos primarios en su desarrollo, aún no explorados por el campo científico, enriquecidos por la práctica local. Conocimientos del campo teatral con posibilidades de contribución para favorecer al desempeño de los creadores en nuestra entidad. Además de tener la oportunidad de realizar un diálogo confortante con los protagonistas del teatro en nuestro Estado.

Y fue también en esta etapa que, al reafirmar la falta de criterios generales que nos explicaran algo sobre la solución del problema, criterios que nos hablaran sobre la calidad del hecho teatral y de su vinculación con lo social o con el público receptor. Al no saber, incluso, cómo razonar el problema o con qué elementos crear; esto es, ante la ausencia, carencia e insuficiencia de conceptos y principios creativos claros. Nos planteamos, justamente, como **pregunta de investigación** regidora, la siguiente: ¿cuáles son los principios y criterios teatrales en cuanto a su expresión (comunicación), a lo social, a lo artístico y cultural, para estudiarlo y crearlo con el rigor de una ciencia? Pudiendo ubicar, por otro lado, la categoría de lo existencial (no dado en el orden de un estilo artístico) en un plano humanista.

Cabe decir que, aunque el borrador más importante de nuestra tesis se concluyó en el año de 2012, éste logró prosperar y definirse en el año de 2018, después de colaborar y desempeñarnos como docente en un Bachillerato en Artes, de Tulancingo Hidalgo, desarrollando e impartiendo los programas académicos de Artes dramáticas y Teatro humano, de 2013 a 2017. Pero no fue sino hasta el año de 2025, debido en gran medida a la pandemia y a la consecuente falta de empleo, que logramos recuperarla y terminarla gracias al

apoyo de beca otorgado nuevamente por la UACM, a través de la Coordinación de Servicios Estudiantiles, para obtener el grado de maestría.

Objetivos

Retomando el tono de la investigación y en función del panorama presentado, con la situación de crisis de público sin resolver en un teatro donde habríamos de definir la idea de calidad, logramos enmarcar los objetivos de esta tesis: en la elaboración de una propuesta explicativa de razonamientos y criterios, así como de principios, conceptos y otras formas creativas del teatro. Lugares de encuentro con algunos puntos de apoyo para repensar y enfocar la creación teatral contemporánea en nuestra entidad. Considerando hallar, además, una propuesta donde se consiguiera replantear los procedimientos de trabajo, donde se pudiera integrar un proceso creativo teatral que sirva de base para conducir el potencial de los creadores, en la producción de un montaje teatral con certidumbre, en el Estado de Hidalgo. En tanto que dicha producción teatral, realizada a nivel profesional, sea una necesidad vital, tanto para el creador como para el público espectador.

Consideramos delimitar esta investigación al Estado de Hidalgo, tomando la primera década del siglo XXI como referente temporal de estudio de la creatividad teatral contemporánea y cierre del ciclo de reflexiones. Porque ciertamente esta entidad es el lugar que se nos facilita para estudiar al fenómeno teatral presentado, y porque nos interesa explorar las condiciones y los recursos con los que cuenta dicho Estado. Condiciones y recursos con los que, a partir de ellos, es posible hacer una propuesta creativa que dé solución a la problemática teatral, en un planteamiento de actualidad.

Cabe destacar que, con esta tesis de maestría, se pretendían hallar algunas bases científicas, contrastadas y eficaces, que contribuyeran al éxito de una producción teatral en esta entidad. Es decir, no buscamos una formulación precisa o unívoca de pasos a seguir para lograr una producción teatral, pero sí una

sistematización creativa. En tanto que el tema teatral de esta investigación está condicionado por la naturaleza del ser humano, mismo que se define, en el ámbito creativo, como un ser subjetivo. De ahí que busquemos conceptos quizá indistintos, como los de criterios y principios o como los de procedimiento y proceso, para referirnos a las posibilidades creativas que encontremos en el estudio y la investigación del hecho teatral.

Hipótesis

Por otro lado, la hipótesis que se estableció para confirmarla o refutarla a lo largo de esta investigación, estuvo en suponer que: la crisis de público del teatro que se produce en la entidad, se debe, en gran medida, a la falta de capacidad comunicativa para transformar una idea creativa en una puesta en escena.

Hipótesis principal que se apoyó en otras de nivel secundario. Con las que se intentó confirmar o refutar, que los elementos más importantes que caracterizan al teatro como labor artística, que atañen a esta capacidad de comunicación y que condicionan la profesión del creador teatral, son:

- Que el teatro es una necesidad vital para la sociedad. Un espacio donde el creador y el público encuentran un sentido de vida.
- Que los parámetros de calidad teatral están en la definición y apropiación de los conceptos y de los procedimientos de trabajo, los cuales se encuentran estrechamente vinculados con el entorno social.
- Que la producción teatral en el Estado, implica la estructuración de formas particulares de comunicación e identificación cultural.

Complementariamente, como hipótesis secundaria, se buscó demostrar o refutar que: la aptitud hacia la creación teatral se adquiere a través de los procedimientos creativos; mismos que determinan no sólo una puesta en escena, sino la conciencia de conocimiento del creador teatral, por su propio trabajo.

Justificación

En la realización de esta investigación, sabíamos que el estado de los estudios sociológicos referentes al campo del arte teatral era limitado. Así mismo, que en el Estado de Hidalgo existen pocos estudios referentes al tema específico del teatro y mucho menos de su público. Sin embargo, consideramos que, al vivir una experiencia de investigación teatral desde el campo de las ciencias sociales, a través de la cual se generaran instrumentos propios, mismos que den cuenta de las necesidades teatrales en la entidad, se estaría contribuyendo en la creación de un campo de conocimiento con una riqueza distinta a la que posiblemente ya existe y se trabaja en la Ciudad de México. Hecho que podría entenderse no sólo como un impulso por descentralizar las formas de conocimiento artístico, sino como un medio para entender, experimentar y explorar de un modo diferente el desempeño teatral.

Siendo la relevancia social de esta investigación, la de contribuir con la definición de un instrumento de comprensión coexistencial. Es decir, la de visualizar al teatro como un medio de exploración de los fenómenos críticos de la existencia humana, donde es la propia sociedad la que se reconoce a sí misma, la que se observa en su comportamiento y convivencia. Considerando que al descubrirse a través del hecho teatral y conseguir algún tipo de catarsis, se obtiene complementariamente una anagnórisis; esto es, un reconocimiento de sí, de su identidad quizá ignorada. Y en el mejor de los casos, se obtiene una toma de conciencia sobre lo que sucede en el entorno cotidiano. Supuesto que incrementa el interés por este trabajo de investigación.

Metodología

En cuanto al trabajo metodológico, siguiendo los razonamientos de Ortiz (1999), nos propusimos darle un carácter, tanto teórico como aplicado fundamentado por la experiencia. En tanto que estuvo dirigida a ser un proceso que desentrañara o verificara conocimientos referidos al teatro desde el empirismo científico, particularmente desde la sociología del arte; su lenguaje, su forma de

comunicación, sus vínculos con las humanidades y con el territorio cultural. Sin la rigurosa necesidad de darle una inmediata aplicación o corroboración en la práctica, pero sí planteándonos en resolver el problema de investigación advertido en el campo teatral.

Como estrategia de investigación nos apoyamos en tres recursos metodológicos con los que, en general, se buscaron y obtuvieron los datos de carácter cualitativo:

- i) Recabando información documental, donde se analizaron textos a profundidad para lograr una adecuada contextualización del tema que se abordó, tomando conciencia del estado de la cuestión.
- ii) Realizando un trabajo de campo, mismo que operó en dos sentidos: efectuando entrevistas a creadores teatrales de la entidad (Anexo 2) y aplicando un sondeo de opinión al público teatral (Anexo 3). Entrevistas que se efectuaron a cuatro creadores teatrales de reconocida trayectoria, quienes explicaron mediante una guía de preguntas (Anexo 1): su visión del teatro, sus principios creativos y su relación con el entorno social. Entrevistas con las que se obtuvo un conocimiento que no se habría recabado en la información documental, un conocimiento originado por el propio oficio teatral, con los conceptos prácticos que tienen los creadores en su labor cotidiana. Considerando que no se requería de una premeditación profunda de teorías, sino una explicación de la práctica realizada en su justo planteamiento temático. Encuentros que se presentaron como una estrategia de acercamiento a la información empírica de primera mano y que, por las características del trabajo, no fue propicia su realización de manera más amplia en cuanto al número de entrevistados. Por otra parte, en cuanto al del sondeo de opinión, éste se aplicó al público al final de la representación de un montaje de los propios creadores entrevistados, el cual nos fue útil sólo como apoyo para el trabajo de análisis de las entrevistas.
- iii) Finalmente, en un trabajo de análisis, se ordenaron los datos y los resultados de acuerdo a los enfoques y las formas de la creatividad, en una propuesta

teatral de carácter coexistencial, a la que se integraron como parte esencial, elementos artísticos, humanos, sociales y culturales.

Partiendo de estas estrategias, conducimos nuestra investigación a través de la combinación de los métodos deductivo e inductivo, buscando revisar y analizar, para elaborar los resultados a profundidad.

Estructura del trabajo

Este trabajo de tesis, titulado: *Teatro, existencia y realidad. Un estudio sobre la creatividad teatral en el estado de Hidalgo, México*; de manera general, se ha estructurado en cuatro capítulos donde se abordan los temas de investigación a tratar, ubicados en términos de los principios y criterios teatrales. El primer capítulo es un estudio del fenómeno teatral en la entidad hidalguense; los dos siguientes componen un marco teórico, donde se tocan asuntos de la creatividad teatral y de la sociología del arte, respectivamente; destinando el último capítulo al planteamiento de una propuesta de creación teatral.

Cabe aclarar que el “marco teórico” se ordenó en dos capítulos distintos (el segundo y el tercero), por dos razones en particular: para poder contrastar la validez de las dos posturas teóricas disciplinares referentes al tema del teatro en el campo del arte; y para clarificar los conceptos y redescubrir las posibles zonas de desarrollo, quizá aún no identificadas, en cuanto a la creación teatral. Considerando que los límites del problema de esta investigación, dada en el arte teatral, están demarcados por una dinámica de correspondencia entre *lo artístico* y *lo científico*. Dos áreas en las que muchas veces, aunque se estime su importancia, no se reconocen una en la otra en cuanto a su rigor y funcionamiento, sino sólo de manera tangencial.

Siendo en esta definición de estructura de la tesis, donde se articulan el arte y el teatro, de manera interdisciplinaria, con la sociología y la ciencia, que observamos sus capítulos con las siguientes especificaciones:

En el capítulo I, sugerido como un marco de referencia, se observó un panorama general sobre la situación teatral en el contexto hidalguense. Este marco referencial fue delimitado prácticamente por un trabajo de campo, como se indicó en la metodología, donde se efectuaron entrevistas a cuatro creadores de reconocida trayectoria, siendo una muestra representativa de distintos enfoques del quehacer teatral en la entidad hidalguense. Este trabajo nos mostró el punto de vista de los distintos creadores en aspectos como: su visión personal, sus principios creativos y su relación con el entorno social.

En la realización de este capítulo que denominamos *El Fenómeno Teatral en el Estado de Hidalgo*. Del conocimiento recabado en el trabajo de campo, originado por el oficio teatral de los creadores entrevistados en su labor cotidiana, recuperamos: al hecho teatral, como una *necesidad de comunicación*; y del efecto teatral, los conceptos de *catarsis* y *anagnórisis*. Mientras que, de las fuentes institucionales como el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, así como del Instituto de Artes de la UAEH, retomamos el concepto de *patrimonio cultural*, en función de encontrar esa formación de identidad social y cultural que proponen, a través del hecho teatral. Recuperando de fuentes mixtas: a la *idea creativa* y al concepto de *viabilidad*; además del planteamiento del *contacto* con el público teatral y a la *huella mnémica*, entendidos éstos últimos como elementos deseables del teatro, que tendrían que producirse con el público espectador.

En el capítulo II, conformado por un marco teórico desde el enfoque teatral, nos dimos a la tarea de descubrir a este arte desde su fenomenología; es decir, desde la definición de sus esencias para poder resolver el problema de investigación. El esfuerzo estuvo en encontrar ese contacto primigenio del teatro con el mundo, para otorgarle un orden filosófico del cual partir. El punto de origen de este capítulo se centró en una revisión de conceptos y procesos que definieran *La Creatividad Teatral*, en un orden general.

Para lograrlo, consideramos necesario introducirnos en evidencias científicas relacionadas al teatro como: su estudio y creación, su necesidad vital, su contacto, su concepto de ficción, sus factores creativos y su idea de producción. Observando a la dinámica teatral no sólo como una actividad artística, sino desde el enfoque de una manifestación humana y social. Considerando que este arte guarda cualidades o efectos que son procurados, tanto en el creador como en el espectador.

En el capítulo III, entendido como la otra postura del marco teórico, se observó al objeto de investigación con el enfoque de las humanidades y de las ciencias sociales. Aquí se concibió al teatro sobre bases de la sociología del arte, articuladas con principios científicos del propio campo del arte. En *El Campo Teatral: Sociología del Arte v/s Ciencia del Arte*, además de referenciar la investigación mediante un breve marco histórico, realizamos un análisis contemporáneo del arte teatral sobre bases sociológicas, mismo que nos obligó a relacionar distintos ámbitos teóricos que enfocaron y reorientaron nuestro trabajo de investigación. Considerando: por un lado, los conceptos de arte y cultura que han condicionado al teatro de nuestro país; y por el otro, los conceptos y principios que logran fundamentar un teatro contemporáneo, y que corresponden a un estudio ético que busca plasmar una expresión teatral, congruente con el contexto social y cultural del territorio nacional.

En este respecto, nos valimos principalmente de evidencias sobre: los movimientos teatrales, los conceptos de arte y cultura, los principios de coexistencia teatral, el concepto de identidad y el sentido de las influencias teatrales. Considerando que desde el análisis de estos campos teóricos era posible hacer una revisión significativa de los factores que condicionan la labor del creador teatral, en función de su público.

Al final de este trabajo de tesis encontramos el capítulo IV, siendo el resultado de reflexiones analíticas a partir del desprendimiento, recuperación y

reordenamiento de conceptos y procesos, que sirvieron de base para pensar la creatividad teatral en el Estado de Hidalgo. En resumen, *La Creación Teatral: una Propuesta Coexistencial en el Estado de Hidalgo*, representa el planteamiento de una ruta de desarrollo artístico, de una *poética* teatral, que hace referencia a la creación e investigación del teatro en nuestra entidad, al que se integra como parte esencial el elemento social.

Se abre este capítulo y propuesta teatral con un análisis sobre la importancia del procedimiento, para observar la función y transcendencia de éste en la construcción de saberes, tanto a nivel profesional como sociocultural. Prosiguiendo con los temas de: la creación teatral como proceso, donde se observan algunas razones singulares en el trayecto creativo de esta disciplina; la capacidad teatral de “crear un mundo”, para apuntar a esta capacidad en términos de una técnica; y la expresión teatral, donde se encuentran elementos teatrales entendidos como una forma de comunicación. Finalizando dicho capítulo con la propuesta central: un método de interpretación teatral, donde se propone a la “representación teatral” como un modo de interpretación artística. Una interpretación observada como una forma de creación teatral, constituida por tres bloques: morfología, análisis hermenéutico y composición. Encontrando un “método” donde la representación teatral, además de observarse como un hecho artístico, se define en una forma de “contacto” entre el creador y el espectador.

Creemos que un planteamiento que podría contraponerse a este trabajo de investigación, es la creación del arte por el arte mismo. Sin embargo, desde una mirada sociológica podemos observar que ese tipo de creación, quizá sólo se conduce a la satisfacción unipersonal, lo que en términos del desarrollo artístico es funcional temporalmente. Es decir, mientras que la propuesta del arte por el arte podría caer en una lógica presuntuosa, el planteamiento de esta investigación busca una dinámica donde la creación teatral exige relaciones humanas, exige que la relación creador-público sea trascendente en un orden social y cultural.

Capítulo I

EL FENÓMENO TEATRAL EN EL ESTADO DE HIDALGO

Este capítulo se plantea como un marco de referencia que nos es útil para determinar la situación teatral en el contexto hidalguense. El estudio realizado aquí, está delimitado principalmente por un trabajo de campo en el que se efectuaron entrevistas a cuatro creadores de reconocida trayectoria, siendo una muestra representativa de distintos enfoques del quehacer teatral en esa entidad. En este capítulo se muestra, además de un panorama general del teatro en el contexto estatal, el punto de vista de los creadores en distintos aspectos como: *su visión personal, sus principios creativos y su relación con el entorno social*.

Para la realización de este capítulo, denominado: *El Fenómeno Teatral en el Estado de Hidalgo*, se estimó conveniente utilizar las fuentes institucionales del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, y del Instituto de Artes de la UAEH. Además del trabajo de campo mencionado, cuyos entrevistados fueron: Edmundo Lima, un actor y director de teatro que representa a la generación más experimentada de creadores en la entidad; Jorge Vega, un creador titiritero que se ha aventurado en emprender en el ámbito empresarial del teatro en Hidalgo; Sofía Salomón, una actriz y directora de teatro que hace referencia a los creadores patrocinados por alguna institución, en su caso por la Catedral Metropolitana de Tulancingo; y Omar Elihu López García que, a decir de sus maestros, es uno de los estudiantes más sobresalientes de la Licenciatura en Arte Dramático del IDA, de la UAEH y representa a las nuevas generaciones. Así mismo, se consideraron algunas otras fuentes independientes de tipo documental.

Del conocimiento recabado en el trabajo de campo, originado por el oficio teatral de los creadores entrevistados en su labor cotidiana, recuperamos de “su visión personal”, que las razones para hacer teatro son: como una *necesidad de comunicación* y, del efecto teatral, los conceptos de *catarsis* y *anagnórisis*. De las fuentes institucionales, retomamos el concepto de *patrimonio cultural*, en función de

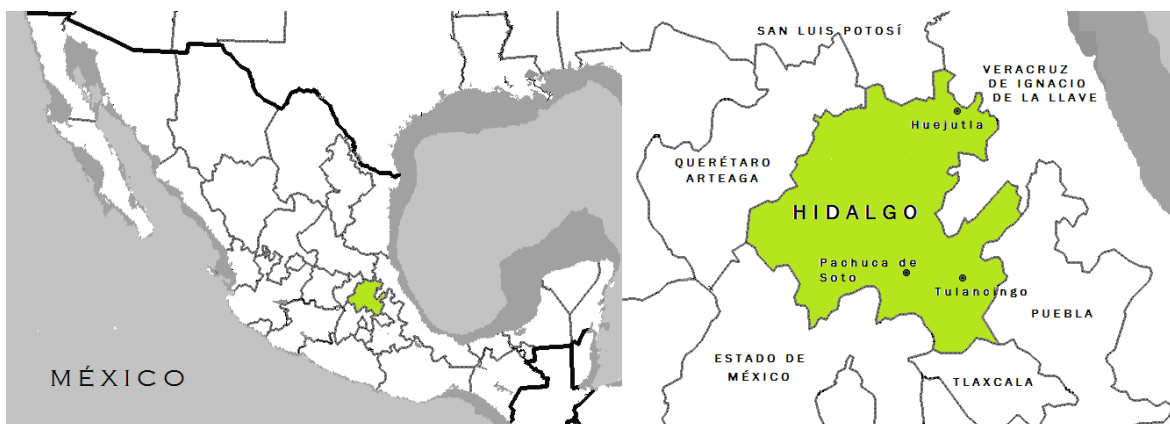
encontrar esa formación de *identidad* social y cultural que proponen, a través del hecho teatral. Y de fuentes mixtas recuperamos a la idea de *contacto* que se produce entre el creador y el público en una representación teatral; pero que creemos, se trabaja desde la creación.

De los “principios creativos” encontramos: a la *idea creativa* y a la *viabilidad*, como dos aspectos previos a un montaje teatral; y al *proceso creativo*, como la parte medular del montaje. Dejando entrever por parte de los creadores, una falta de fundamentos teóricos y metodológicos al respecto de este último aspecto, observando, en este tenor, acciones azarosas y poco contundentes en cuanto al desempeño y la creación teatral.

Y de la “relación con el entorno social” podemos rescatar el concepto de *huella mnémica* que, a decir de los creadores, es un elemento con el que cuentan para reconocer el impacto de sus montajes con el público. Pero que, sin embargo, no es posible determinarlo con certeza o registrarlo. Pareciendo más sobresaliente la idea de que en una representación teatral, *lo que le sucede al creador, seguramente le sucederá al público*. Finalmente, un último elemento a considerar sería el del *fomento* teatral.

1.1. El teatro en el contexto hidalguense

Ilustración 1: Mapa de localización del Estado de Hidalgo.



Localizado en la parte central de nuestro país, el Estado de Hidalgo limita al norte con San Luis Potosí, al éste con Veracruz y Puebla, al sureste con Tlaxcala, al sur con el Estado de México y al oeste con Querétaro. Creemos, como Lorenzo y Vergara (1992), que su encuadre cultural heterogéneo no está ajeno al territorio que ocupa, al que se le ha dividido en dos regiones: la altiplanicie y la sierra. Este Estado cuenta con un gran número de festejos populares que, distribuidos en sus distintas comunidades, en general son de carácter religioso y guardan consigo un sentido de fertilidad (Cuevas Cardona, 1991).

En sus tradiciones y arte popular se descubre el valor por la existencia humana. El arte escénico predominante en el Estado de Hidalgo es la danza folclórica, presentando una gran diversidad y número de cuadros dancísticos tradicionales, influencia de los grupos indígenas de la región. Por parte de la música popular, existe una fuerte presencia de mariachis y gruperos, pero no sucede lo mismo con los grupos de huapango, de marimbas, norteños y tríos, que han ido en decremento (Lorenzo y Vergara, 1992).

De forma empírica encontramos que la actividad teatral se fomenta, básicamente, en el desarrollo urbano de la entidad y éste se concentra en sólo 11 ciudades, de los 84 municipios existentes. Principalmente en Pachuca de Soto, la ciudad capital y Tulancingo; así como en Huejutla de Reyes, Apan, Actopan, Mixquiahuala, Tula de Allende, Ixmiquilpan, Tizayuca, Tepeji de Ocampo y Ciudad Sahagún. Casi todo el teatro en Hidalgo se ha caracterizado por estar ligado al Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo (CECULTAH, en adelante “el Consejo”), a las Casas de Cultura Municipales, a la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH, en adelante “la Universidad”) y a los Bachilleratos de los distintos subsistemas. Aunque en los últimos años se ha buscado fomentar y gestionar al teatro de forma independiente.

El Consejo, a través de la Dirección de Educación Artística, vincula la enseñanza del teatro como una de las actividades artísticas que se ofrecen, tanto

en el Centro Estatal de las Artes (antes Escuela de Artes, ubicada en Pachuca), como en las Casas de Cultura Municipales de la entidad. La dimensión del Programa Estatal de Educación Artística está dada en dos niveles, aunque ninguno de ellos considera la formación profesional, sólo el fortalecimiento académico de los docentes dedicados al arte y el ofrecimiento de educación artística inicial (CECULTAH, 2012).

En la página web del Consejo se tienen registrados 18 grupos y compañías con actividad teatral en el Estado y, revisando los eventos teatrales archivados en la misma página web, observamos que se producen 23 montajes al año en promedio (CECULTAH, 2012). Lo que significa que cada grupo logra montar una o dos obras teatrales al año. La frecuencia y utilización de los espacios destinados a la actividad teatral, tanto en la ciudad capital como en otros municipios, se muestra en la siguiente tabla.

Ilustración 2: Tabla de espacios y representaciones teatrales.

TEATRO O ESPACIO TEATRAL	REPRESENTACIONES TEATRALES AL AÑO EN PROMEDIO
Centro Cultural del Ferrocarril	27
Teatro Guillermo Romo de Vivar	14
Centro Estatal de las Artes	13
Teatro San Francisco	4
Otros Espacios (casas de cultura, escuelas, plazas públicas, otros recintos)	20
Total	78

(CECULTAH, 2012).

En la tabla observamos que la cantidad de representaciones teatrales que el Consejo realiza al año en los espacios más utilizados, es de 58 en promedio, sin contar con encuentros, muestras, u otros programas federales. Y que la cantidad

de eventos teatrales que el Consejo realiza anualmente en otros espacios como casas de cultura, escuelas, plazas públicas u otros recintos, es de 20 en promedio. Lo que nos da un total de 78 eventos teatrales al año en promedio. Con lo cual deducimos que, de cada uno de los 23 montajes que se producen en el Estado, los grupos teatrales logran tener de 3 a 4 representaciones al año en promedio.

Como dato adicional, aunado a una biblioteca y una galería, en la Zona Plateada de Pachuca se construyó el “Auditorio Gota de Plata”, dice Olmos de Ita (2005), con una inversión de 55 millones de dólares, monto contrastante al gasto anual del CECULTAH de 4 millones de pesos. Y en los archivos de la página web del Consejo, encontramos que en dicho Auditorio sólo se representa “una” obra de teatro al año en promedio, de las producciones realizadas en el Estado (CECULTAH, 2012). Comparado con otros Estados, dice Olmos de Ita (2005), Hidalgo ocupa uno de los últimos cinco lugares en fomento económico a la producción artística y comparte el último lugar en producción de obras teatrales en nuestro país.

Los fondos del Consejo relacionados con la actividad teatral, dados en vinculación con la federación, dice el mismo CECULTAH (2012), son:

- El Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo (FOECAH).
- El Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC).
- Y el Programa Nacional de Teatro Escolar en Hidalgo.

Consideramos que el FOECAH es el más importante estímulo a la creación, formación y desarrollo artístico teatral en el Estado, por su otorgamiento de becas. Aunque, dice Olmos de Ita (2005), Hidalgo es uno de los estados con menor número de beneficiarios del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. El PACMYC, por su parte, ofrece sólo una alternativa de apoyo a los creadores del “teatro popular”. Y desde hace 12 años el Consejo ha propuesto el Programa Nacional de Teatro Escolar en Hidalgo, atendiendo a los niños de las escuelas

primarias y secundarias (CECULTAH, 2012). Posiblemente la producción que se realiza para Teatro Escolar, es la más decorosa y sólida en el desarrollo teatral de la entidad.

Es de resaltar los eventos teatrales que le han dado realce al teatro del Estado de Hidalgo, en la primera década del siglo XXI:

- La XXVII Muestra Nacional de Teatro, realizada en el 2006.
- Y el Encuentro Internacional de Escena Contemporánea Transversales, con exclusivamente cuatro ediciones consecutivas en el Estado (2006, 2007, 2008 y 2009) realizadas en la ciudad de Pachuca.

Según datos del CECULTAH (2012).

La Universidad (UAEH), a través de la Dirección de Promoción Cultural, hasta el 2011 cuenta con dos compañías de teatro: la “Compañía de Teatro de la Universidad”, cuyo único registro que se tiene de ella es que presenta sus montajes en los municipios del Estado; y la “Compañía Titular de Teatro 2+4”, tal vez la más antigua en el Estado con 36 años en actividad (1975-2011), que presenta todos los años una cartelera de 4 o 5 montajes en los meses de mayo y noviembre, en el Teatro “La Garza” de la Universidad, en Pachuca (UAEH, 2011).

Aunado a ello, la Universidad cuenta con un Instituto de Artes (IDA), en donde se imparte la Licenciatura en Arte Dramático. Aunque, dice Olmos (2004), la Universidad no cuenta con una estructura escénica de producción y promoción eficaz; no existen estímulos a la producción teatral ni intercambios con grupos o instituciones culturales. Se forman alumnos en un campo desafortunado. Olmos (2004) estima que el teatro de la UAH, está lejos de considerarse a la altura del teatro universitario de otros Estados. Pero no menciona de cuáles.

Adicionalmente consideramos una actividad teatral de tipo micro-social, que se vuelve trascendente por su número y por ser un semillero de posibles creadores. Por sus cualidades, empíricamente lo hemos conceptualizado como

“teatro hormiga”. Éste es un teatro que está vinculado principalmente a los bachilleratos del Estado, aunque también se genera en escuelas secundarias y otras instituciones educativas, religiosas, sociales o culturales. Su característica principal está en ser grupos de jóvenes inscritos a un taller de teatro o que forman un grupo para representar obras teatrales en su propia institución y, en el mejor de los casos, en los espacios municipales. Este tipo de teatro se vuelve tan importante principalmente para los sistemas de educación media superior y superior, que las coordinaciones de cultura de los subsistemas como DGETI, CONALEP, DIF, COESPO, IHEMSIS, la Universidad y el Consejo entre otros, no dudan en realizar anualmente encuentros y concursos interinstitucionales, logrando con ello, además de encauzar los motivos juveniles, generar un movimiento teatral dentro y fuera del Estado.

1.2. La visión de los creadores

Cuando pensamos en la visión de los creadores, lo hacemos para enfatizar en su perspectiva al respecto de dos cosas: para conocer las razones o los motivos que tienen para crear teatro; y para saber sobre las expectativas de respuesta que esperan del público, sobre su propio trabajo. Y si bien consideramos que su perspectiva sobre estos temas puede ser relativa o similar con respecto a cualquier otra entidad, de alguna manera buscamos focalizarla al contexto hidalguense, considerando encontrar algún tipo de particularidad.

1.2.1. Porqué hacer teatro en Hidalgo

En este apartado se presenta una muestra de las ideas más sobresalientes manifestadas por los creadores, en función de determinar las razones que tienen para hacer teatro en nuestra entidad. Sintetizando, de la variedad de formas de expresión en cada una de las entrevistas, que la idea de hacer teatro más común entre los creadores hidalguenses, está dada por una “necesidad de comunicación”. Por ejemplo:

El actor y director de teatro Edmundo Lima, declara de manera directa que él hace teatro para satisfacer una necesidad de comunicación. En un sentido particular, dice: “necesito el escenario, es de donde soy, me encanta, hago teatro en principio para satisfacer esa necesidad de comunicar, de decir algo, de hacer, de jugar, de estar vivo, presente y en seguida para comunicar” (entrevista a Edmundo Lima, noviembre 2011).

Con un enfoque distinto, Omar Elihu López García, estudiante de Licenciatura en Arte Dramático, expresa que él hace teatro para “conectarse” con las personas. El teatro, dice López García, hace la función de construir puentes entre personas para comprenderse, esa es la tarea del teatro; el teatro une al creador con el público en su entorno. Por lo tanto, aclara él mismo, el teatro es una necesidad de comunicación (entrevista a Omar Elihu López García, noviembre 2011).

De manera similar, la actriz y directora de teatro Sofía Salomón, deja entrever que hace teatro como una necesidad de expresión, de comunicación. Siempre hay una idea que se quiere mostrar, dice Salomón, y todo el trabajo del montaje teatral está encaminado a que esa idea quede clara, que pase a la mente de las personas, que se transmita hacia el público (entrevista a Sofía Salomón, noviembre 2011).

Deducimos que otra de las razones de hacer teatro de los creadores, está en el concepto de “catarsis”. El cual, desde su forma clásica, es la purificación o liberación de pasiones a través de la conmiseración y el terror (Aristóteles, 1996). Siendo su forma contemporánea, ciertamente también la liberación o transformación interior, a través de una experiencia de vida profunda, a través de la vivencia crítica de un conflicto o un recuerdo que perturba la conciencia. Es decir, la catarsis entendida como un purificador de emociones.

Esta idea se retoma del titiritero Jorge Vega, cuando comenta que él hace teatro para cambiar el mundo. Vega dice que él no puede cambiar la realidad, pero que sí puede cambiar el mundo, porque el mundo es la forma en cómo se asocia una persona ante la realidad, es la forma en cómo una persona concibe la realidad. Por lo tanto, dice, él quiere cambiar el mundo, quiere hacer un mundo mejor (entrevista a Jorge Vega, noviembre 2011). En el mismo tenor se expresa López García, cuando dice que pretende hacer arte que modifique, que cambie la forma de pensar, que transforme la perspectiva de vida, que guíe las vidas de las personas (entrevista a Omar Elihu López García, noviembre 2011).

Otra razón para hacer teatro que cabe resaltar, sobre todo porque representa al creador acompañando a su público y ligándolos al lugar en donde viven, es la “anagnórisis”. En términos teatrales, empíricamente la agnición o anagnórisis, es el reconocimiento de la identidad hasta ese momento ignorada. Y entendemos que Salomón expresa esa idea, cuando menciona que desde niña ha sentido la necesidad de expresar emociones, impresiones de la vida que ella percibe como injustas. En este sentido, dice Salomón, el teatro busca mostrar la realidad; mostrar lo que es importante decir, pero solamente mostrar (entrevista a Sofía Salomón, noviembre 2011).

Empíricamente sabemos que catarsis y anagnórisis van tomadas de la mano, ya que, en términos teatrales, se especula que una es consecuencia de la otra. Es decir, por efecto de la catarsis, de la liberación de las emociones que causan tensión, se genera la anagnórisis, o sea, la toma de conciencia sobre la identidad que se debiera tener.

Por otro lado, cabe destacar las políticas institucionales que se han tenido en materia cultural, en las primeras dos décadas del siglo XXI. Por ejemplo, el CECULTAH (2012) tuvo por misión y visión, promover el arte con el fin de fortalecer la identidad y el desarrollo integral de los hidalguenses. De forma similar, en el Plan Estatal de Desarrollo 2011/2016 (PED, 2011); el Eje 1, punto

“1.6 Promoción de la Cultura”, en su objetivo estratégico se establece como fin, fortalecer la identidad y el aprecio por el patrimonio histórico, artístico y cultural. Así mismo, la UAEH (2011) en su página web, cuando aclara sobre lo “qué es y qué hace el Licenciado en Arte Dramático”, menciona que tiene un compromiso con el contexto humano, así como una capacidad de difundir la expresión teatral como parte del patrimonio cultural del Estado.

Observando que las políticas institucionales, tanto del Consejo como de la Universidad, coinciden en dos razones que los creadores quizá aún no han estimado, el “patrimonio cultural” y la “identidad”. Y encontramos que estas razones son de gran importancia a nivel teatral, porque representan los bienes espirituales propios de la entidad en términos simbólicos. Lo que nos habla de un entendimiento de significados culturales, que seguramente el teatro de la entidad hidalguense no ha podido ofrecer. Esto es, nos habla de un teatro que tal vez no se ha entendido en su territorio o contexto cultural. Sugiriendo encaminar la creación hacia una teatralidad de vital importancia, por lo menos para este trabajo de investigación.

1.2.2. El público ideal en el teatro hidalguense

En este apartado entiéndase por “público ideal” a la conexión deseable que produce el hecho teatral con el espectador, en la entidad hidalguense. Y en este caso hacemos énfasis en el creador y en su responsabilidad creativa, porque buscamos considerar el enfoque de éste al respecto del tema propuesto.

En cuanto a esa conexión deseable que el creador espera obtener a través de una puesta en escena, Lima considera que hay dos vertientes: una mediata y otra inmediata. En la vertiente inmediata, el público ofrece una respuesta directa a lo que está ocurriendo en el hecho teatral y el creador lo percibe. Incluso el silencio se percibe cuando el espectador está atento, aunque no necesariamente tiene que estar callado, dice Lima, pues las reacciones inmediatas del público pueden ser inconscientes, orgánicas, algo que lo hace participar en el hecho

teatral: un grito, una carcajada, comentarios, risas, expresiones, interjecciones, son respuestas inmediatas del público ante un hecho teatral que el creador percibe; siente su reacción, su palpitación (entrevista a Edmundo Lima, noviembre 2011).

En razón de la vertiente mediata, el creador no logrará percibirla, dice Lima, pero sí esperaría que se diera: que el público llegue a un momento de reflexión. En el imaginario de Lima, como creador, existe un momento posterior a la representación, en donde los espectadores platican del hecho teatral. Comparativamente hablando, Lima espera que los espectadores degusten, que el público salga del teatro con un sabor de boca agradable, como después de comer algo que les gustó. La idea es incitar al público a la reflexión, dice Lima, a tener una reacción emocional que lo haga sentirse vivo, que lo haga detenerse en su camino de vivir y de pronto se sienta vivo, que sienta que se rió de algo, que se enojó, que pensó, que reflexionó (entrevista a Edmundo Lima, noviembre 2011).

Y al considerar que debe haber una relación entre ambas vertientes o entre ambas formas de reacción, Lima coincide. Primero, dice, hay una comunicación a nivel orgánico, no se llega a razonar de manera inmediata, se llega a sentir, a percibir. Si en primera instancia el hecho teatral estimula a los sentidos, si interesa, entonces después viene la reflexión (entrevista a Edmundo Lima, noviembre 2011).

1.3. Los principios creativos del teatro en la entidad

Aquí encontramos las bases conceptuales del creador teatral, en función de su quehacer práctico. Es decir, en este apartado los creadores compartieron sus experiencias dadas con relación a la teoría y a la metodología que desarrollan para crear el teatro o, mejor dicho, con relación a lo que en la práctica es posible aplicar para poder crear una obra de teatro, en un trabajo de equipo.

Al respecto de los principios de creación teatral, resaltamos: a la “idea creativa”, como un elemento intuitivo o subjetivo mediante la cual se propicia la creación; y al concepto de “viabilidad”, como un elemento necesario para producir un montaje teatral. Sin embargo, cuando se habla del desarrollo de algún proceso de creación teatral, observamos que los conceptos se disgregan.

1.3.1. Estimaciones para realizar un montaje teatral

En general, los creadores preponderan un elemento como el más importante para proponerse a realizar un montaje teatral, que por sus características lo hemos denominado como la “idea creativa”.

Para Lima, quien la define como el elemento subjetivo, es cuando el creador quiere poner una obra en escena porque le gustó. Al creador le pasa lo mismo que al espectador, dice Lima, el creador es el público lector de una obra dramática, que se deja atrapar emocionalmente por el texto del dramaturgo y luego también razona y reflexiona, y se interesa en compartirlo para que la gente (el público) lo sepa, que reflexione, que hable, que sienta lo que el propio creador está sintiendo (entrevista a Edmundo Lima, noviembre 2011).

También hay, como Salomón, quien la define como algo intuitivo. Salomón dice ser una de esas directoras a las que les suena la obra, la visualizan, y es esa posibilidad de visualización, lo que le hace a ella realizar un montaje (entrevista a Sofía Salomón, noviembre 2011).

López García menciona a dicho elemento como: la idea. Pero una idea fuerte, inspiradora, una idea que sirva de motor, que no se pueda traicionar por nada, una idea que sea la esencia de lo que se quiere hacer (teatralmente hablando) y que ayude en el proceso de realización. Esa idea tendría que ser algo que se disfrute y que se tenga la necesidad de comunicarlo, de compartirlo. Una idea con la consigna de ser para un público específico, aunque dicho público no

intervenga directamente en la creación, sino sólo en el pensamiento (entrevista a Omar Elihu López García, noviembre 2011).

De manera similar, Vega denomina a este elemento como una idea que se vuelve importante. Para llegar a la indagación poética (parte del proceso creativo), de las ideas que él guarda en una bitácora, Vega selecciona una, la que más veces ha recurrido su mente y, por lo tanto, dice, se vuelve importante (entrevista a Jorge Vega, noviembre 2011).

Pero hay un segundo elemento que, sin ser menos importante, si es muy determinante para proponerse a realizar un montaje teatral. A este elemento lo hemos denominado como la “viabilidad”. Y consideramos que es determinante para la profesión teatral, no obstante que, en nuestro Estado, a dicho elemento, aunado al concepto de producción teatral, se le asimila poco con la creación de un hecho artístico.

Al respecto de observar la viabilidad de un proyecto teatral, Lima le propone al creador pensar como productor. Al creador le puede parecer muy interesante lo que leyó, dice Lima, y se lo puede imaginar puesto en escena y que funciona a nivel creativo, pero también tiene que pensar en no tirar el dinero. Pensar en los elementos básicos para producir y que le sea redituable, elementos como: los actores, los escenarios de presentación, el texto, la utilería, el vestuario, la escenografía, etc. El creador, continúa Lima, debe pensar al público como un elemento que va a determinar la viabilidad del proyecto, tiene que pensar en el tipo de público al que le interesaría ver esa obra de teatro, y saber que no sería viable montar un trabajo teatral para darle sólo una función (entrevista a Edmundo Lima, noviembre 2011).

Cuando montas una obra de teatro pensando en el público, agrega Lima, generalmente funciona, se obtiene lo esperado. El origen del director es ser el primer espectador y, por lo tanto, dice Lima, pensar en el gusto del público es

obligación y responsabilidad del creador, es su trabajo. Cuando un creador hace teatro unilateralmente, pensando sólo en un gusto personal, el trabajo no funciona, al público no le interesa (entrevista a Edmundo Lima, noviembre 2011).

Al respecto de la “viabilidad”, Salomón piensa en un elemento que ella considera como muy importante: el público. Para Salomón, montar una obra de teatro tiene mucho que ver con: a quién va dirigida, con la interrogante sobre lo que podría interesarle a este público (el de su localidad), y en dicha interrogante hay una estrecha relación con lo que ella, como ente social y como director teatral, le puede ofrecer a ese público (entrevista a Sofía Salomón, noviembre 2011).

1.3.2. El proceso creativo en la práctica de la entidad

Cuando hablamos del proceso creativo en la práctica teatral de la entidad, lo podemos definir con las palabras de Salomón: “caótico”.

Yo antes hacia un plan, el famoso libro de dirección de Margules. El famoso libro de dirección [...] avasalla al actor, es decir, el director tiene que tener todo un plan y ya no le permite los hallazgos de los ensayos ni la riqueza de las personas que están ahí. Ese es el asunto más importante del proceso creativo, poder percibir a esas personas, esa riqueza de las personas, esta diversidad que se te ofrece. Yo me siento como una especie de aprendiz de brujo en un perol, en donde los actores son los ingredientes, el espacio, todos los imponderables de los que está lleno este proceso. Aquí, particularmente en catedral [el teatro de catedral en Tulancingo], por ejemplo, si yo hago un plan para un ensayo en donde hay cuatro personas que tienen que ensayar, llegan dos, ¿qué hago con mi plan?, yo tengo que salirle al paso a esa dificultad. [...] Por lo regular tengo que reacomodarme casi inmediatamente y entonces poner a trabajar a las dos personas que llegaron e inventarles algún juego teatral y a veces hasta me atrevo a dar una leccioncita de actuación en ese momento para no perder el tiempo y esperar otro mejor momento en donde sí estén los cuatro que

necesitaba para montar esa escena. Es muy azaroso (entrevista a Sofía Salomón, noviembre de 2011).

Pero el proceso creativo no es caótico exclusivamente por lo que menciona Salomón, sino porque, en general, en las declaraciones de los creadores no se muestra una escuela, una doctrina o un principio que fundamente los resultados teatrales y cuando se muestra, no se aplica en todos los casos ni en todos los momentos.

Por ejemplo, lo que Lima dice que toma como proceso creativo, es su propia vida, sus experiencias de vida que logra reflejar en el teatro. Como miembro social, dice Lima, el creador necesita algo y cree que la gente necesita algo, y hay una respuesta a esa necesidad que es hacer reír o hacer reflexionar a través del teatro. El proceso creativo consiste en buscar esa necesidad, el creador busca que las personas con las que trabaja, los actores, los creativos, etc., entiendan perfectamente lo que está tratando de decir, para dejarlos crear con armonía, con unidad, en un ambiente de comunión (entrevista a Edmundo Lima, noviembre 2011).

Sin embargo, ese principio que en apariencia es adecuado, Lima lo cambia según su colocación; es decir, según dos opciones: cuando “lo invitan” personas que tienen ganas de hacer teatro (cuando el fin no es lucrativo) y cuando “lo contratan”. En la primera opción, cuando lo invitan, el proceso es el mismo: darle al trabajo parte de su vida. Pero en la segunda opción, cuando lo contratan, o sea cuando el teatro está comprometido a la venta, importa muy poco ese proceso, dice Lima, y lo que tiene que hacer el creador es unirse al equipo y hacer el trabajo de la “mejor manera posible”. Ser profesional en ese sentido significa que salga bien, a la altura de los demás, que el teatro sea funcional, que uno no entre en conflicto con los demás actores y, por lo menos, que la historia se entienda. El proceso creativo aquí es enfrentarte al texto, acercarlo a ti y “echarle mano de

todo”, incluso convertirte en actor formal (entrevista a Edmundo Lima, noviembre 2011).

Aquí encontramos una idea del proceso creativo que nos hace reflexionar sobre la forma de asimilar la profesión teatral. Pues si observamos al teatro con la mirada del mercantilismo, como en cualquier otra profesión, sin duda será desgastante porque carecerá de sentido y de significado. Y nos parece importante subrayar, ya sea como creadores o productores, que por su función cultural el teatro no es una actividad mercantilista. Es decir, ciertamente no podemos desligar a la profesión artística de los conceptos de gestión o de consumo, ya que consideramos que van implícitos, sin embargo, creemos que tampoco podemos abandonar al teatro a conceptos mercantilistas, porque lo denigrarían.

Siguiendo con los procesos creativos, similar al de Lima es el de López García. Pues el de éste, como director, es reunirse con el equipo del que va a ser parte: actores y demás creativos, para compartirles su “idea” o concepto general de la obra. Inmediatamente generar un mismo lenguaje para que la comunicación sea clara y que los actores no se confundan, que vayan por el camino correcto del proyecto, que sepan lo que están haciendo bien o mal. Así mismo, al crear un lenguaje común, López García pretende que el equipo contribuya con propuestas que se generen del concepto general y sean apropiadas a él. Después propone ejercicios de improvisación, de imaginación, de exploración corporal y espacial, tratando de enriquecer el trabajo creativo en su conjunto. Luego viene el “trazo escénico” que se basa en imágenes, no en desplazamientos, como un “history board” para finalmente “pulir” las escenas (entrevista a Omar Elihu López García, noviembre 2011).

Tanto para Lima como para López García, el trabajo de creación teatral siempre se encuentra en proceso, aún en temporada de presentaciones. A diferencia de otras artes, dice Lima, cuando presentas una obra al público aún no está terminada; la obra de teatro vive dos procesos diferentes: uno de creación y

otro de adecuación (o integración). Siendo el proceso de adecuación, cuando enfrentas la obra de teatro al público. Pues es en ese momento que el creador se da cuenta de que tiene que haber adecuaciones, de que tiene que haber cambios, y la obra va tomando forma conforme se le van dando presentaciones al público. El público es entonces un elemento fundamental para que la obra se vuelva perfectible (entrevista a Edmundo Lima, noviembre 2011).

En otro enfoque, el proceso creativo de Vega se genera con la indagación poética. La cual, dice Vega, se inicia con la revisión de imágenes que tiene en una base de datos. Después de revisar estas imágenes: fotografías, pinturas y demás, surge la idea artística, que consiste en moldear el trabajo plástico, o sea en construir los títeres. En esta etapa se deja que el inconsciente se muestre; es decir, se construye la figura de los títeres, pero sin ver las imágenes originales, sólo considerando lo que se captó de ellas en la mente. La figura de los títeres, Vega las construye en términos de satisfacción personal, y si al comparar los títeres terminados con las imágenes originales encuentra que son cosas diferentes, para él es ya un buen principio interpretativo. Vega considera que es importante modelar todos los títeres y figuras en un mismo periodo de tiempo que no exceda los 15 días, ya que, dice, una persona cambia de sentir, de pensar y de reaccionar (entrevista a Jorge Vega, noviembre 2011).

Una vez que tiene los títeres realizados, Vega entonces trabaja con el texto (si es que tiene un texto) o con una idea dramática. En cualquiera de las dos opciones, con texto o con idea dramática, el trabajo creativo aborda la improvisación. Vega aclara que, cuando trabaja la improvisación con los títeres, no realiza un análisis de texto como lo hace cuando monta un trabajo actoral; esto es, no realiza trabajo de mesa, ni lectura radiofónica, etc. En su proceso creativo con los títeres, el análisis de texto lo trabaja conjuntamente en la improvisación; es decir, lo dialoga en el trayecto, dialoga el tema de la obra, lo que quiere contar en ella, cómo son los personajes, etc. y es, en ese momento, cuando improvisan (entrevista a Jorge Vega, noviembre 2011).

Cabe mencionar que, en el Plan de Estudios de la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad, ubicado en su página web (UAEH, 2011), no encontramos indicios de alguna doctrina o escuela a seguir, ni elementos que nos sugieran los principios a partir de los cuales conforman su estructura pedagógica o su fundamentación curricular. Por su parte, el CECULTA (2012) en su página web, sólo tiene como propósito ofrecer capacitación y actualización para docentes de teatro, no para creadores, así como conocimientos elementales de teatro, necesarios para incursionar en otro nivel de conocimientos.

En esta investigación creemos que el proceso creativo determina el futuro de una obra de teatro, como arte, como profesión y como cultura. Es el acercamiento del arte a la ciencia. Es tener la certeza de conseguir los logros esperados, sea a nivel de públicos o a nivel de conocimiento teatral. Y resulta importante y urgente contar la base de algún proceso creativo que solucione los problemas teatrales de hoy, en el Estado de Hidalgo. Pues consideramos que a través del proceso creativo es posible acercar el teatro al público, y acercar a la inversión de capital o a la gestión, así como a la formación de creadores con un nivel de calidad en el orden de lo profesional.

1.4. El creador teatral con relación al entorno social

En esta sección se relaciona al creador teatral con su contexto de trabajo, en dos aspectos: en cuanto a lo social y en cuanto a lo económico. En ella, además de cerrar con el campo del fenómeno teatral observado desde la entidad, se aclaran algunos cabos que pudieran quedar sueltos en cuanto al tema de la creación teatral, desde su forma de producción (inversión, promoción o financiamiento). Considerando que el concepto de producción, como ya se comentó, muchas veces resulta ser un asunto incómodo para algunos creadores, quizá por el tema del financiamiento o porque el creador se enfoca más en el hecho artístico.

1.4.1. Reconocimiento del público teatral en la entidad

Aquí estimamos el conocimiento que tiene el creador teatral de su público en el entorno hidalguense, considerando dos aspectos en particular: el tipo de público y los criterios que utilizan los creadores para entenderlo y atenderlo según sus intereses o necesidades. Logrando resaltar al concepto de huella mnémica.

En general, los creadores dividen a los tipos de público teatral en: familiar, estudiantes, adulto, público cautivo, infantil o público popular. Lima considera que su público es familiar y estudiantes porque estos últimos son un público cautivo (entrevista a Edmundo Lima, noviembre 2011). López García sólo ha presentado sus trabajos teatrales a estudiantes universitarios, aunque sus pretensiones están en dirigirse a un público adulto (entrevista a Omar Elihu López García, noviembre 2011). Para Salomón, aunque le place que su público es el familiar (a lo que ella llama “clase media de Tulancingo”), realmente ansía tener un público popular; es decir, el público que asiste a ver a los payasos en la floresta (de Tulancingo). A ella le gustaría que su obra fuera realmente un espectáculo popular, para llegar a un público de los estratos sociales más bajos (entrevista a Sofía Salomón, noviembre 2011).

La mayoría de las veces el público cautivo de Vega es un público familiar. Vega presenta sus montajes en las escuelas y es obligatorio que vayan los niños, pero también es obligatorio que vayan los papás. Y él está de acuerdo en que exista un público cautivo al que se le exponga la actividad teatral, ya que tiene la experiencia de haber realizado una temporada a la que asistieron 56 personas en 4 funciones (14 personas por función en promedio), lo cual, a decir de Vega, es ridículo. Siempre hay un problema con el público, dice Vega, aunque uno dirija un espectáculo teatral para un público específico, con el tiempo, el lugar, y la época, el público cambia. Por ejemplo, comenta, montamos una obra para entrar a la dinámica de las fiestas infantiles y nunca logramos que les gustara, pero se nos ocurrió presentar esa misma obra en un preescolar y funcionó muy bien, pareciera

que su vocación era el público de preescolar (entrevista a Jorge Vega, noviembre 2011).

Aquí cabe una reflexión, ya que encontramos una preocupación de los creadores en común, que es la manera de “llegar” a un público deseado. El ejemplo de Vega es claro, pues comenta que tiene un prejuicio con el público porque, al realizar un montaje, él cree conocerlo, pero no es así, y cuando pretende hacerlo, interfieren elementos personales que no se lo permiten y, con más razón cuando encuentra que los públicos cambian de un lugar a otro. Vega afirma que hay obras que funcionan para todos, pero que él no sabe en qué consiste y que ojalá lo supiera (entrevista a Jorge Vega, noviembre 2011).

Coincidimos con Vega en que, con prejuicios, con interferencia de gustos exclusivamente personales, así como con temperamentos cambiantes, es difícil formar o conquistar un público. Nosotros creemos que la actividad teatral, así como cualquier otro producto cultural, se significa a través y con la intervención social. Es decir, en términos simples, si un creador se interesa por conocer a un público para hacer coyuntura teatral con él, lo indicado sería estudiarlo, no adivinarlo. La idea, desde nuestra perspectiva, sería encontrar esas coincidencias culturales que identifican al creador con la sociedad, para que los intereses personales no entren en conflicto con los intereses sociales. Ya que consideramos que los conflictos pueden producir estados alterados del ánimo y estos conducen a la ceguera creativa.

Lo anterior nos da pie para considerar el segundo aspecto, los criterios que los creadores utilizan para entender los intereses del público. Y a decir de los mismos creadores, encontramos a la “huella mnémica” como el criterio más importante. Pero, en general, sin un registro evidente.

Previo a la definición de criterios, Lima expresa una teoría, una condición del creador teatral, en función del público, para entender que una obra está bien hecha. Una especie de autocrítica en el proceso de trabajo.

El hacedor de teatro se debe desarrollar a la perfección como espectador. Debes estar en todo momento “espectándote”, viendo lo que estás haciendo, y si “te llega” a ti mismo como espectador, no te importa lo que está haciendo el de al lado, porque a ti te está “bien dado”, luego entonces, empáticamente has de ver bien a otros como tú que están bien. Pero si a ti mismo te está incomodando “el zapato”, “ya valió”, el público va a sentir la incomodidad de “tu zapato” y te lo va a decir (entrevista a Edmundo Lima, noviembre de 2011).

Volviendo a los criterios de los intereses del público, observamos que, para Vega y Lima, los aplausos y los comentarios respectivamente son criterios válidos, pero para López García no lo son. Hay una forma de aplaudir, dice Vega, que no está ni en el tiempo ni en los bravos, está en la forma de aplaudir, hay un momento en que el público “necesita aplaudir” (entrevista a Jorge Vega, noviembre 2011). Lima, por su parte, comenta que se da cuenta que al público le gustó su montaje, cuando salen contentos y se lo dicen verbalmente; y que se da cuenta de que una obra “no funcionó” (que no les gustó), cuando nadie le dice nada (entrevista a Edmundo Lima, noviembre 2011). Pero López García opina que el aplauso es engañoso porque muchas veces uno aplaude y sale diciendo “que basura”, o uno hace buenos comentarios y al llegar a su casa “escupe todo” (entrevista a Omar Elihu López García, noviembre 2011).

Sin embargo, como ya lo comentamos, en lo que todos coinciden, aunque cada uno lo exprese de forma distinta, es en el concepto de “huella mnémica”. Cuando trabajamos con público cautivo, dice Vega, nos quedamos más tiempo del que habitualmente te quedas en un teatro y entonces percibes la huella mnémica. Escuchas al detalle cómo los niños empiezan a repetir la obra cuando les impacta, se quedan ahí, alrededor, contemplando, queriendo como sostener ese tiempo y

que se prolongue. Cuando no les impacta también y es notorio; es decir, no les perturba la vida, queda íntegra e intacta su vida, se siguen moviendo tal cual (entrevista a Jorge Vega, noviembre 2011).

López García la define con menor certeza: es difícil, dice, es como una huella que deja la obra y que cada vez que se piensa en ello es positivo. En “Las Ubárri”, por ejemplo, cuando estaba transcurriendo la obra, sentí que se manejó ese momento de incisión, dice López García, las actrices nos llevaron a otra parte, ya no era “El cubo” (el teatro) sino otra parte, en el ambiente se sentía. Recuerdo que una señora se puso a llorar, fue tenso, fue asqueroso, pero positivo (entrevista a Omar Elihu López García, noviembre 2011).

Quién consideramos que sí hace por tener un registro de la huella mnémica, es Salomón. Nosotros ponemos un libro afuera del teatro y recibimos muchas opiniones, dice Salomón, para nosotros es muy importante porque nos orienta, recibimos algunas veces observaciones sobre la luz, el espacio y algo así. El público aplaude efusivamente, pero yo diría, se cuestiona Salomón, no sé si pagarían por ese espectáculo, ese es el punto, es un espectáculo gratuito, si yo les cobrara 30 pesos, 70 pesos o 100 pesos, ¿qué pasaría? (entrevista a Sofía Salomón, noviembre 2011).

1.4.2 El negocio teatral en el Estado de Hidalgo

Para mostrar las formas de cómo se lleva a cabo un negocio teatral en la entidad, hemos dividido este quehacer en tres aspectos: la inversión, la promoción y la comercialización teatral.

En el Estado es difícil hablar de “inversión” de capital para favorecer la producción teatral, sin embargo, los momentos idóneos para que un creador, como Vega, Salomón o Lima, invierta dinero en un montaje teatral, son prácticamente dos: cuando tienen asegurada la venta del montaje y cuando el proyecto teatral les gusta. Generalmente estos dos elementos no van tomados de

la mano, aunque propondríamos que debiera ser así. En un espectáculo que no se cobra, nunca es posible recuperar lo invertido, dice Salomón, aunque lo cierto es que yo pongo de mi dinero, pero es para mi propia producción: compro lámparas, cables, “dimers”, telones, madera, pero todo forma parte de una infraestructura mínima que es útil para producciones futuras (entrevista a Sofía Salomón, noviembre 2011).

La primera vez que Lima invirtió, fue porque le gustó el espectáculo y tuvo éxito, por eso compró la producción de “Me lleva el tren”. Pero si yo tengo una beca, dice Lima, monto un trabajo con lo mínimo indispensable para sacar el trabajo, pero si alguien me dice: oye, hay unas funciones en la colonia equis, entonces le metemos una lanita para que se vea mejor. Y si la meto a teatro escolar (como proyecto), entonces ya le entrego el proyecto a un escenógrafo, a un vestuarista, etcétera; pero lo haces cuando ya sabes que te van a pagar y que la obra necesita verse bien (entrevista a Edmundo Lima, noviembre 2011).

En el aspecto de la “promoción” teatral, misma que guie a obtener los recursos para producir teatro, en Hidalgo se genera a través de la recomendación; tanto de amigos como de conocidos o clientes. Ciertamente una obra montada en un espacio fijo, a decir de Salomón, se logra promocionar consiguiendo entrevistas en la radio, invitando a la presa o realizando boletines de prensa, perifoneando la ciudad, colocando una manta y, en ocasiones, poniendo carteles por todos lados, aunque es caro y poco útil. Pero para obtener recursos, la productora ejecutiva María Eugenia Chincolla, a decir de Salomón, hace uso de sus relaciones. Conoce algunas personas a quienes les ofrece el reconocimiento de su empresa insertando su logotipo en la publicidad de la obra, a cambio de apoyo económico, lo cual es bien aceptado (entrevista a Sofía Salomón, noviembre 2011).

Los creadores teatrales como Lima y Vega cuyos trabajos son itinerantes, consideran que es a través del propio trabajo, de que alguien vea su trabajo y les guste, como logran promocionarse y tener más trabajo. Tanto para Lima como

para Vega, la promoción se da en función de las relaciones; es decir, invirtiendo tiempo dinero y esfuerzo en relacionarse con artistas y personas que amplíen su panorama de trabajo. Invitando a artistas conocidos a trabajar, para que luego éstos los inviten a ellos o los recomienden para trabajar.

Si un maestro nos contrata, dice Vega, y le gusta nuestro trabajo, nos recomienda, y lo mismo sucede con los creadores. Aunque también es importante tomar decisiones importantes como regalar alguna función o visitar a alguien para convencerlo de que nos compre una función. Para un montaje itinerante, dice Vega, el problema no es como nos vendemos, sino encontrar a la persona que quiere comprar. Entonces nuestra tarea es esa y con uno que encontremos que quiera comprar, entonces vamos sacando las funciones (entrevista a Jorge Vega, noviembre 2011).

La “comercialización” teatral en Hidalgo es limitada a decir de Vega y Lima, esencialmente las instituciones que apoyan son el CECULTAH y la SEP a través del programa Escuelas de Calidad. Aunque también hay otras instituciones que ocasionalmente requieren de la actividad teatral como el Instituto de la Mujer, presidencias municipales, escuelas particulares, bares; pero siempre, la mayor parte del comercio está en las escuelas.

Hoy, uno de los objetivos generales en cuanto a Promoción de la Cultura del PED (2011), que se observa como una alternativa de comercialización teatral, está en vincular las rutas culturales y turísticas; en donde se promuevan y difundan las actividades artísticas y culturales en los diferentes centros turísticos de la entidad.

Capítulo II

LA CREATIVIDAD TEATRAL

Este capítulo se plantea como un marco teórico para observar el objeto de investigación, de manera particular, desde el enfoque teatral. En él buscamos descubrir a este arte desde su fenomenología; es decir, desde la definición de sus esencias para poder resolver el problema a considerar. Tomando las esencias artísticas dentro del campo de la existencia humana y comprendiendo al creador a partir de su *facticidad*, logrando suspender cualquier sentencia de su actitud cotidiana. El esfuerzo está en encontrar ese contacto primigenio del teatro con el mundo para otorgarle un orden filosófico del cual partir. Centrándonos en una adecuada revisión de los conceptos y los procedimientos que definen *La Creatividad Teatral*.

Para lograrlo, consideramos necesario introducirnos en evidencias científicas relacionadas al teatro como: *su estudio y creación, su necesidad vital, su contacto, su concepto de ficción, sus factores creativos y su idea de producción*. Observando a la dinámica teatral no sólo como una manifestación de tipo social, sino desde el enfoque de un arte. Cuya cualidad y efecto se procuran, tanto en el creador como en el espectador.

Así, en: *Para estudiar y crear el teatro*, se destaca el concepto de *morfología*, mismo que se vincula con el efecto de *distanciamiento* de Brecht, sugiriéndolo como una actitud de relación entre el creador y el objeto creativo. Y al concepto de *hermenéutica* propuesto por Gadamer, entendido como un principio de ‘comprender’ en un plano de comunicación, planteándolo como un instrumento de la interpretación teatral. En: *La necesidad vital de hacer teatro* encontramos, por un lado, que el teatro es una manifestación simbólica natural y necesaria en la formación del ser humano y, por otro lado, que es un fenómeno artístico de exploración existencial.

Cuando hablamos de: *El contacto como un elemento teatral*, se destaca a la comunicación como un proceso teatral y al elemento *contacto* como un principio de este proceso, propuesto por Grotowski. Así mismo, se observa al lenguaje teatral como un lenguaje simbólico que cuenta con elementos verbales y no verbales. En: *La realidad y la ficción teatral*, partiendo de los conceptos de Berger y Luckmann, se determina el concepto de *realidad* dado en función de la construcción del concepto de *ficción teatral*. Diferenciando a este último de cualquier otro concepto de *realidad creada o ficción*.

Sobre los: *Factores de la creatividad teatral*, encontramos a tres como los determinantes: la *génesis*, a través de la cual se revela la idea creativa; el *impulso*, considerado como un instigador de la creación; y la *intuición* que, en el proceso creativo, determina la dirección del hecho teatral. Finalmente, en: *Sobre la producción teatral* se bosqueja un planteamiento productivo en el arte, donde se destaca la relación de las ideas creativas con los recursos materiales, resaltando las acciones gestoras en el concepto de *propósito*.

2.1. Para estudiar y crear el teatro

Aquí presentamos un primer acercamiento del teatro con la ciencia, considerando obtener algunas certezas primarias. Observando que los creadores del Estado, si bien advierten elementos de teoría teatral, en general no dan cuenta de una base epistémica con la cual partir en su creación (véase 1.3.2. El proceso creativo en la práctica de la entidad). Entonces, buscando propiciar ese acercamiento al estudio y la creación teatral con el rigor de una ciencia, nuestro principal punto de referencia es Brecht, quien propone mantener un estado de apreciación crítica, por un efecto de *distanciamiento* frente al hecho representado. Pues, dice Brecht:

Cuando se les distancia, [a los hechos representados] comenzamos a reparar en ellos. La técnica de rebelarse contra lo evidente, contra los procesos que antes nunca se pusieron en duda, ha sido cuidadosamente desarrollada por la ciencia y no existe razón

alguna para que el arte no adopte una actitud tan infinitamente útil. Es una actitud impuesta a la ciencia por el crecimiento de la capacidad productiva del hombre y, sin duda, le será impuesta al arte por la misma vía (Brecht citado en Ceballos, 1992: 256).

Luis de Tavira, con relación al tema del distanciamiento, menciona que el *verfremdung* (o *verfremdungseffekt*) usado por Brecht, “no quiere decir propiamente distanciamiento, sino que expresa una negociación y significa algo así como un ‘efecto de no ilusión’, o no enajenación: es decir objetivar” (Jiménez y Ceballos, 1982: 311).

Por otro lado, hablando con respecto al tema del arte y la ciencia, Goethe propone algo que denomina como morfología, haciendo notar que, se debe “legitimar a la morfología como una ciencia particular que tenga como objetivo principal el tratar aquello que no se trata en las demás ciencias, más que rara vez y de pasada” (Goethe citado en Ceballos, 1992: 13).

Pero sin aventurarnos en legitimar a la morfología como una ciencia, encontramos que esta herramienta sí puede estar asociada al efecto de distanciamiento y, sin duda, al de objetividad. Considerando que una morfología del arte tendría que ser ese saber, herramienta o elemento actitudinal buscado para estudiar y crear el teatro con el rigor de una ciencia. Pues, como ya se mencionó, mantener una actitud objetiva en cuanto al estudio o a la creación teatral, así como en cualquier otro proceso creativo, significa distanciarse de él para poder apreciar “lo que es”. De manera muy similar a como lo hace un biólogo, para poder apreciar las características “morfológicas” de un animal, de una planta o de una célula.

Tomando por morfología del arte, y particularmente a la del arte teatral, a las “estructuras de expresión” de una obra en cuestión, a las formas y estructuras características de entendimiento, de significación y de comunicación, que guardan los símbolos subjetivos del lenguaje artístico. Considerando que, en toda obra de

arte y el teatro no es la excepción, existe un “campo de expresión” que se relaciona con un lenguaje simbólico, verbal y/o no verbal, y se ubica en un contexto real determinado.

Y puesto que en toda expresión teatral existe una interpretación, siguiendo criterios científicos, consideramos que esta interpretación tendría que estar enmarcada por la hermenéutica como método creativo; en cuyas vertientes se encuentran: no sólo la comprensión como lo resume Gadamer (1999), sino también la significación. Es decir que, en el estudio y la creación de partituras teatrales, ya sean acciones físicas o textuales, el aspecto interpretativo tendría que configurarse: tanto a través de la comprensión como de la significación.

Considerando a la hermenéutica, dice Gadamer (1999), donde el argumento de entenderse unos con otros es el principio de comprender. Y comprender es con respecto a algo; en donde el “sobre qué” y el “en qué” son el camino y el objetivo de comprenderse. Un hecho de comprender que consta de dos sentidos: el comparativo y el adivinatorio; es decir:

En cuanto que esta producción ocurre mecánicamente según las leyes y reglas y no de una manera inconscientemente genial, el intérprete puede reproducir conscientemente la composición. Pero cuando se trata de un rendimiento individual del genio, creador en el sentido más auténtico, ya no puede realizarse esta recreación por reglas. El genio mismo es el que forma los patrones y hace las reglas: crea formas nuevas del uso lingüístico, de la composición literaria, [del hecho teatral], etc. Y Schleiermacher tiene muy en cuenta esta diferencia. Por el lado de la hermenéutica a esta producción genial le corresponde la necesidad de la adivinación, del acertar inmediato que en última instancia presupone una especie de congenialidad. Ahora bien, si los límites entre la producción sin arte y con arte, mecánica y genial, son borrosos en cuanto que lo que se expresa es siempre una individualidad, y en cuanto que siempre opera un momento de genialidad no sometido a

las reglas –como ocurre con los niños que van aprendiendo una lengua–, entonces el fundamento último de toda comprensión tendrá que ser siempre un acto adivinatorio de la congenialidad, cuya posibilidad reposará sobre la vinculación previa de todas las individualidades (Gadamer, 1999: 243).

Siendo el supuesto de Schleiermacher: que cada individuo lleva, en sí mismo, uno de cada uno de los demás, lo que estimula la adivinación por comparación consigo mismo. Entonces, planteando a la hermenéutica como un hecho universal, dice Gadamer (1999), el método de comprender tendrá presente tanto lo común –por comparación– como lo peculiar –por adivinación–; esto es, habrá de ser tanto comparativo como adivinatorio.

Un método que en su significación está la responsabilidad creativa. Es decir que, es un método donde según el modo de significar y el hecho de comprender, está el sentido humano y cultural del arte teatral. Estimando así que la hermenéutica es un método interpretativo basado en el hecho de comprender (ya sea por comparación o por adivinación), cuya significación tendría que darse a través de la propia representación teatral. Tomando por representación, a esa manifestación que sustituye al hecho real del que se tiene una referencia de tipo afectiva. Y que es debido a esta afección que se vuelve necesario no sólo su entendimiento y comprensión, sino su significación y expresión, en la creación de una obra teatral. Agregando que esta hermenéutica es la que, de manera intuitiva, Lima expresa como sus experiencias de vida que logra reflejar en el teatro (véase 1.3.2. El proceso creativo en la práctica de la entidad).

Y observando que la hermenéutica es un elemento estructural, un elemento técnico o metódico, que estimamos conveniente apropiarlo y utilizarlo no como algo preconcebido sino como una “reacción espontánea”. Pues, dice Grotowski (2002) al respecto del campo actoral, no es posible tener métodos prefabricados ya que existe el riesgo de conducirse hacia los estereotipos. Se debe aprender de sí mismos, se deben conocer las limitaciones personales, los propios obstáculos y

cómo eliminarlos. Para después hacer cualquier cosa de forma intensa. Y si se va a utilizar algún ejercicio o técnica, tratar de hacerlo “como una reacción espontánea relacionada con el mundo exterior, con otras gentes y con otros objetos. Algo que los estimule y contra lo que ustedes reaccionen: éste es el secreto total. Los estímulos, los impulsos y las reacciones” (Grotowski, 2002: 185). Y aunque Grotowski enfoca su postulado al desarrollo actoral, sin duda esta idea es aplicable a los demás creativos teatrales.

2.2. La necesidad vital de hacer teatro

Hablando de manera paralela a los creadores de teatro del Estado (véase 1.2.1. Porqué hacer teatro en Hidalgo) y en busca de algún principio o razón desde el que sea factible suceder a la creación teatral, encontramos un texto de Héctor Azar, quien comenta al respecto del origen del teatro:

El teatro surge en la historia como una necesidad del ser humano para representar las cosas de la vida. Por esta razón, el teatro está ligado íntimamente a la coexistencia social, y a tal punto, que no se podría precisar dónde se inicia la representación teatral y dónde concluye lo verdaderamente vivido (Azar, 1988: 7).

El teatro, continúa Azar (1988), aparece en la sociedad como una forma ritual de manifestar los sentimientos, aquellos que, nacidos de la necesidad humana, tratan de expresar las causas racionales de lo vivido. En el teatro, desde su forma ritual, el ser humano crea un sistema de símbolos capaces de ayudarlo a calmar su angustia existencial: la que aparece cuando advierte su insignificancia ante la magnitud de las fuerzas de la naturaleza. En esta expresión de símbolos cuya circunstancia es “la presencia”, el espectador advierte claramente su condición y significado de las cosas.

Un texto en el que observamos, por lo menos, cuatro elementos entrelazados de lo que el teatro es, con relación al tema planteado: una representación de la vida, una manifestación necesaria del ser humano, una

expresión de símbolos y una forma de atención existencial. Elementos en los que, por tratarse del hecho teatral, se advierte la presencia de un espectador.

Desde el campo psicológico, Piaget (1991) comenta que, al lado del lenguaje, un niño “necesita” de otro sistema de significantes: los *símbolos*. Y menciona tres formas en que se presentan en el ser humano. Una de las formas más comunes del juego simbólico en el niño pequeño, dice Piaget, consiste en hacer que duerme; el niño recrea todas las características de recuerdo de cuando duerme, estando completamente despierto. Dicha acción se refiere a una evocación que constituye la marca de la “representación”. Una segunda forma en la génesis de la representación es la “imitación”. La cual se produce por primera vez en ausencia del modelo correspondiente. Por ejemplo, una niña que se sorprendió al ver a uno de sus amiguitos que se enojaba, gritaba y pataleaba, no reaccionó sino hasta después de que él se fue, imitando la escena con toda naturalidad. Una tercera forma es “la imagen”, que puede ser concebida como una imitación interiorizada. Sea sonora o visual, la imagen es el producto de una imitación del sonido, del objeto, o de la persona, ya sea por todo el cuerpo, o ya sea por pequeños movimientos como el de los ojos. Podemos admitir entonces, concluye Piaget, que existe una función simbólica más amplia que la del lenguaje.

Una función simbólica necesaria en el ser humano para significar su vida, en la que también participan, de forma integral, los factores mencionados de: la representación, la manifestación, la expresión y la atención existencial (suponiendo que, en el hecho teatral, estos otros factores puedan entenderse de manera independiente). Y una función simbólica, dice Jung (1995), que no puede desarraigarse, reprimirse o desdeñarse, sin que el ser humano se sumerja en un “inframundo” psíquico y pierda el sentido de vida.

Ahora bien, siguiendo con el aporte sociológico de Maslow (1991) quien propone una jerarquía de necesidades, pensando al teatro como una necesidad del ser humano cuyo sentido es vital, logramos ubicarlo en correspondencia a las

necesidades básicas de “homeostasis”. Identificando que el teatro logra satisfacer una necesidad de auto-regulación de la salud mental y física, tanto en el creador como en el público espectador. En tanto que el teatro suscita una experiencia de vida profunda, al cumplir con la doble función de catarsis y anagnórisis. Una dupla de conceptos necesarios para significar y auto-regular la vida de los seres humanos.

Tomando al teatro, en este enfoque, como una forma de representación que es concebida como una manifestación, que sustituye a un hecho real del que se tiene alguna referencia de tipo afectiva. Considerando que esta afección, sin duda, obedece a un patrón de conducta social que perturba el ánimo y la vida de los seres humanos. Sabiendo que es debido a esta perturbación, que se vuelve necesario manifestar ese hecho real; expresarlo para poder conseguir su catarsis y, de esta manera, su anagnórisis, suscitando la experiencia de vida ya mencionada.

Concibiendo por catarsis, no particularmente a su forma clásica de purificación de las pasiones, sino como la distensión y liberación de las razones emotivas reprimidas, provocadas por vivencias o recuerdos nocivos que perturban la conciencia y el equilibrio nervioso. Una catarsis mediante la cual, se logra la anagnórisis; es decir, la reflexión pertinente de acciones que sustituyen a las perturbaciones nocivas y conducen a los seres humanos al reconocimiento de sí. Contribuyendo, de esta manera, a formar su identidad. Una identidad social y cultural, quizá aún ignorada. Punto que coincide con lo manifestado por los creadores y por las políticas culturales de las instituciones del Estado (véase 1.2.1. Porqué hacer teatro en Hidalgo). Y de manera singular con la visión deseable de Lima (véase 1.2.2. El público ideal en el teatro hidalguense).

Así planteamos que el teatro “satisface una necesidad” y “no es” una necesidad, advirtiendo el enfoque de Max-Neef (1998). Quien considera que existe una diferencia esencial entre lo que son necesidades y lo que son satisfactores de

dichas necesidades. Concibiendo a las necesidades humanas como un sistema en el que éstas se interrelacionan e interactúan. Y, dice Max-Neef, se combinan en dos criterios posibles: las *categorías existenciales* y las *categorías axiológicas*. Combinación que permite reconocer, por una parte, a las necesidades de “ser, tener, hacer y estar”; y, por la otra, a las necesidades de “subsistencia, protección, afecto, entendimiento, participación, ocio, creación, identidad y libertad”.

Estimando así, según lo propuesto por Max-Neef, que el teatro es un satisfactor de diversas necesidades, según el contexto de realidad; es decir, según las variaciones de tiempo, lugar y circunstancias. Por ejemplo:

Cuando una madre le da el pecho a su bebé, a través de ese acto contribuye a que la criatura reciba satisfacción simultánea para sus necesidades de subsistencia, protección, afecto e identidad. La situación es obviamente distinta si el bebé es alimentado de manera más mecánica. Habiendo diferenciados los conceptos de necesidad y de satisfactor, es posible formular dos postulados adicionales. Primero: *Las necesidades humanas son pocas, delimitadas y clasificables*. Segundo: *Las necesidades humanas fundamentales [...] son las mismas en todas las culturas y en todos los períodos históricos. Lo que cambia a través del tiempo y de las culturas, es la manera o los medios utilizados para la satisfacción de las necesidades* (Max-Neef, 1998: 42).

Lo que nos habla también de los satisfactores como elementos determinantes de la cultura. Sin embargo, aunque coincidimos con esta dinámica sociológica donde el teatro es un satisfactor de distintas necesidades, mismo que contribuye a la formación cultural. Habría que considerar que el teatro, por su carácter artístico y subjetivo, no siempre se ajusta a los determinantes culturales y mucho menos sociales. Más bien que el teatro, desde la subjetividad, busca un ajuste cultural en la intersubjetividad. Pues el teatro, como un hecho artístico, se fundamenta en la naturaleza del ser humano, en el rescate existencial de lo que como humano se es.

Y al respecto de este rescate existencial desde el arte, cabe un nuevo enfoque vital del teatro. Pues sabemos que la representación teatral, en términos artísticos, es entendida como una manifestación captada en “plena acción”, dice Lukács (1973), digna de atención y en condiciones para ello. Una representación en donde se experimenta la vivencia optativa de un mundo posible; donde se vive una creación de mundo. Un mundo, dice Kundera con respecto a la novela pero que sin duda es aplicable al teatro, en donde se examina no propiamente a la realidad sino a la existencia.

Y la existencia no es lo que ha ocurrido [en la realidad], la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz. Los novelistas [(los creadores)] perfilan *el mapa de la existencia* descubriendo tal o cual posibilidad humana. Pero una vez más: existir quiere decir: “ser-en-el-mundo”. Hay que comprender como *posibilidades tanto* al personaje *como* su mundo. ... [Siendo éste] una *posibilidad extrema y no realizada* del mundo humano. Es cierto que esta posibilidad se vislumbra detrás de nuestro mundo real y parece prefigurar nuestro porvenir. [...] Pero, [aunque no fuera así, las obras] no perderían su valor, porque captan una posibilidad de la existencia (posibilidad del hombre y de su mundo) y nos hace ver lo que somos y de lo que somos capaces (Kundera, 1990: 45-46).

Estimando, de manera paralela a Kundera, que el creador teatral no es ni un historiador ni un profeta, sino un explorador de la existencia. Un explorador cuya *creación de mundo* es entendida, desde el plano teatral, como un fenómeno presencial, dice Lukács (1973), como el poder mediante el cual un ser humano vivo, se expresa sin mediación y sin obstáculo a un público igualmente vivo. Característica esencial del teatro donde el escenario no sólo es *el presente*, sino *la presencia*, absolutos.

2.3. El contacto como un elemento teatral

Cuando hablamos del “contacto” como un elemento teatral, nos referimos a un elemento de la comunicación enfocado en el teatro, a una forma de expresión que entendemos como un principio de tipo coexistencial. No es casual que López García encuentre en el teatro una forma de “conectarse” con las personas, de construir puentes para comprenderse, para unirse con el público (véase 1.2.1. Porqué hacer teatro en Hidalgo).

Según el proceso de la comunicación dramática propuesto por Mir y Oropeza (2007), el director teatral y los actores, previo a ser emisores, son receptores, tanto del texto dramático como del entorno social. Es decir, un creador percibe su contexto de realidad, como acción previa, para poder expresar su teatralidad. Aunque cabe decir que un texto dramático o cualquier otro tipo de texto seleccionado para realizar un montaje, también fue creado en función de un contexto en particular. Al respecto de esa relación que existe entre los contextos y la realización de una obra, Grotowski opina:

Sí, evidentemente existe una relación entre el contexto histórico de la obra escrita y la época y el texto mismo. Pero no es el contexto lo que decide nuestra inclinación y nuestra voluntad de confrontarnos con esas obras. Es el contexto de mis experiencias actuales lo que decide mi elección. Tomemos un ejemplo: Homero, ¿por qué estudiamos ahora la *Ilíada* y la *Odisea*? ¿Para estar familiarizados con la cultura y la vida social del pueblo de esa época? Quizá sí, pero ése es un trabajo para profesores. En la perspectiva del arte esas obras están siempre vivas. Los personajes de la *Odisea* son todavía actuales porque hay peregrinos todavía. Nosotros somos también peregrinos. Su peregrinaje es diferente al nuestro y es por ello por lo que arroja una luz sobre nuestra propia condición (Grotowski, 2002: 53).

Si consideramos que un mensaje teatral es como esa luz que se arroja sobre nuestra condición, y sabemos que en el teatro existe un receptor o un

público espectador que, dicen Mir y Oropeza (2007), usan sus propios códigos para “comprender” el mensaje en el momento justo en el que se representa la obra. Podríamos considerar que, si un creador es consciente de “su propia condición”; es decir, del contexto de sus propias experiencias, entonces tendría que ser igualmente consciente de “esa luz que se arroja”; esto es, del mensaje que pretende emitir, así como de “esos nosotros” sobre los que se arroja la luz, en este caso, del público espectador al que se pretende dirigir. Lo que cerraría el proceso comunicativo en beneficio de la expresión teatral.

Pero consideramos, de forma paralela a Grotowski (2002), que si un creador teatral trabaja la expresión de sus razones emotivas para sí mismo, seguramente es el camino más corto para llegar a la hipocresía y a la histeria, y no a la comunicación de mensajes. Primero, porque las razones no se entienden por sí solas, sino que es necesario un lenguaje, y segundo, porque las emociones no dependen de nuestra voluntad. Procreando la hipocresía, cuando el creador imita sus propias razones emotivas dentro de sí. Y cuando un creador formula improvisaciones mediante gestos salvajes y gritos, es porque se esconde detrás de reacciones histéricas. Y habrá que ser precavidos, dice Grotowski, ya que, si un creador teatral trabaja exclusivamente para el espectador, sin duda está cayendo en una especie de flirteo. Lo que se traduce en trabajar sólo para sí, por la pura satisfacción de ser amado, aceptado y afirmado. Un camino que, además de reflejar cierto narcisismo, nos conduce al mercantilismo teatral.

Pero el punto que queremos aclarar aquí no es el de la hipocresía o el de la histeria y mucho menos el del flirteo, sino el de que, en estas circunstancias, se congela la expresión simbólica del teatro. Ya que, al no haber coincidencia contextual; es decir, al no haber esa conexión con lo social, con lo que le sucede al público en la realidad, los códigos de las razones emotivas se anulan y el mensaje, o se evade, o se confunde, o no se comprende. Si es que acaso se contemplaba la expresión de algún mensaje.

La forma de expresión teatral, no enfocada ni para el público ni para sí mismo, está dada por un principio de Grotowski dirigido a los actores: el “contacto”. Un principio que buscamos enfocar en términos de los demás creadores. En donde se entiende, dice Grotowski (2002), que no hay impulsos ni reacciones sin contacto. El problema de querer expresar a un compañero imaginario, sin colocar a un compañero real en el espacio de trabajo, es que sus reacciones quedarán dentro de ustedes mismos.

El contacto no es mirar fijamente, sino ver. Ahora que estoy en contacto con ustedes, me doy cuenta de quien está contra mí, veo una persona que es diferente, otra persona que escucha con algún interés y otra que sonríe. Todo esto cambia mis acciones; es el contacto que me fuerza a cambiar mi manera de actuación. El patrón es siempre fijo. En este caso, es darle (sic) a ustedes mi consejo final. Aquí tengo algunas notas esenciales sobre lo que quiero decir, pero lo que yo diga depende del contacto. Si oigo que alguien murmura, hablo más fuerte y con más severidad, inconscientemente, debido al contacto.

Cuando un hombre dice “buenos días” y otro replica, se produce automáticamente una armonía vocal entre los dos. En el escenario siempre detectamos una falta de armonía porque los actores no escuchan a sus compañeros. El problema no es escuchar y preguntarse lo que significa la entonación, sino escuchar y responder (Grotowski, 2002: 186-187).

Un texto en el que cabe cuestionarse como creadores, si se ha hecho contacto con el entorno sociocultural. Si se ha escuchado a la sociedad para saber de los problemas del entorno en el que se vive y si estos problemas, quizá ubicados en la estructura de las relaciones, realmente nos afectan o perturban como seres humanos. Y, sobre todo, si es funcional responder por medio del teatro; si es posible y deseable, o un motivo suficiente, manifestar esta afección a través de una representación teatral. Pues cuando pensamos en esa luz que se arroja sobre nuestra propia condición, pensamos en un mensaje simbólico que

“vale la pena” su expresión teatral. Pensamos en un mensaje que nos construye o retribuye como personas, un mensaje que nos rescata como seres humanos.

Una puerta de acceso que inferimos al respecto de estas cuestiones, en función del proceso creativo, y que tiene que ver con la comunicación en la expresión teatral, está dada en el fenómeno de la “percepción”. En detenerse, y sobre todo “detenerse”, a captar los sucesos del entorno en el que se vive, para descubrir la relaciones que se tienen con los demás. Asociando las formas de contacto social y cultural, en el hecho teatral. En la inteligencia de lograr comprender ese entorno sociocultural del presente, desde lo que es. Posibilitando la producción de nuevas razones emotivas, mismas que generen una expresión coincidente con el público teatral del presente; buscando siempre una eficaz comunicación. Grotowski explica esta puerta de acceso a la conexión, en función del actor, de la siguiente manera:

Se empieza por encontrar esas escenas que le dan al actor oportunidad para buscar una relación con los demás. Penetra primero en los elementos de contacto con el cuerpo. Busca concretamente aquellos recuerdos y asociaciones que han condicionado de manera decisiva la forma de contacto. [...]

No existe una respuesta única y simple, pero algo resulta claro: el actor debe ofrendarse y no actuar ni para él ni para el espectador. Su búsqueda debe orientarse de su interior *al* exterior, pero no *para* el exterior.

Cuando el actor empieza a trabajar mediante el contacto, cuando empieza a relacionarse con alguien –no con su camarada de escenario sino con su camarada biográfico– cuando empieza a penetrar en el estudio de sus impulsos corpóreos, en la relación de ese contacto, en el proceso de intercambio, se produce invariablemente un renacimiento en él (Grotowski, 2002: 203-204).

Un renacimiento que le es útil al creador teatral no para quedarse ahí, sino para continuar con su trayectoria creativa, descubriéndose a sí mismo como un

“compañero seguro”, dice Grotowski, cuya característica es un cambio visible en su propia conducta. Encontrando solución a los problemas más difíciles:

Como crear cuando se está controlado por los demás, como crear con la seguridad de la creación, como encontrar una seguridad inevitable si queremos *expresarnos* a pesar del hecho de que el teatro es una *creación colectiva* en la que somos controlados por mucha gente y trabajamos con horarios impuestos (Grotowski, 2002: 204-205).

Es decir que, cuando el creador reconoce a su contexto social para hacer contacto en su expresión, cuando crea el teatro como un “compañero seguro” y su conducta cambia, encontrando solución a los problemas difíciles. Entonces es posible seguir en esa trayectoria, y crear conscientemente ese sistema de símbolos, verbal y no verbal, en donde se desarrolla la dimensión oculta de la comunicación en la que se significa la vida, y que tiene tanta importancia como la palabra misma. Una forma de expresión como la que, en su momento, Artaud lamentaba que se hubiera menoscabado en el teatro occidental. Afirmando que el lenguaje verbal, hablado y escrito, no esa la cualidad del teatro sino del libro.

Sostengo que siendo la escena un espacio físico concreto, exige ser ocupado y que, además, se le permita expresarse con su lenguaje específico.

Sostengo, también, que por ser ese lenguaje de naturaleza concreta, quiero decir, destinado a ser captado por los sentidos de manera independiente de la palabra, deberá dirigirse a todos los sentidos; que existe una poesía de los sentidos, como la hay del lenguaje, y que ese lenguaje de composición física y concreta no es auténticamente teatral, sino en la medida en que exprese pensamientos y conceptos que sobrepasen el campo del lenguaje oral (Artaud, 2002: 37).

Una forma de comunicación que tiene de cierto no solo en el campo teatral, sino social, pues ya Argyle (citado en Knapp, 2003: 26) afirmaba que, “algunos de

los hallazgos más importantes en el campo de la interacción social giran en torno a las maneras en que la interacción verbal necesita el apoyo de las comunicaciones no verbales.”

Sabemos que en el proceso creativo es muy común la traducción, del lenguaje artístico a la lengua y viceversa, con el sentido de posibilitar su comprensión y unidad artística. Sin embargo, también sabemos que dicho proceso llevado al exceso pierde su sentido de ser, su conciencia instrumental, para volverse “verborragia acumulada”. Lo que muchas veces ocasiona que la lengua ya no sea un instrumento en dicho proceso, sino un resultado. Pues lo que se tenía que expresar artísticamente, resulta que es más fácil decirlo verbalmente. Lo que de ninguna manera es posible cuando realmente se tiene un mensaje simbólico que expresar.

2.4. La realidad y la ficción teatral

Se abre este tema por dos razones importantes: primero, porque en el argot teatral a éste se le considera como una ficción, sin dar demasiadas referencias al respecto de dicho concepto; y segundo, porque muchos autores, como Azar (1988), comentan que, desde el enfoque existencial, no se logra precisar el límite entre el teatro y la vida cotidiana. Es por ello que buscamos reorganizar los conceptos de realidad y de ficción, así como el de ficción teatral, sobre todo para poder configurar a este último en el trabajo creativo. Integrando el marco sociológico de Berger y Luckmann (2001) en este capítulo y no en el siguiente, justamente por la importancia temática mencionada, puesta en el hecho teatral.

2.4.1. La realidad

Tomamos a la realidad, según lo plantea Hessen (2002), partiendo de la postura epistemológica que afirma que existen cosas reales e independientes de la conciencia. Cosas que, consideramos nosotros, logramos percibir a través de los sentidos. Estableciendo por realidad, coincidiendo con Berger y Luckmann (2001), a la vida cotidiana. Tanto al comportamiento subjetivamente significativo

de la vida social, como al mundo que se origina en sus pensamientos y acciones, que la propia sociedad sustenta como reales.

La realidad de la vida cotidiana se presenta ya objetivada, o sea, constituida por un orden de objetos que han sido designados *como* objetos antes de que yo apareciese en escena. El lenguaje usado en la vida cotidiana me proporciona continuamente las objetivaciones indispensables y dispone el orden dentro del cual éstas adquieren sentido y dentro del cual la vida cotidiana tiene significado para mí. Vivo en un lugar que tiene un nombre geográfico; utilizo herramientas, desde abrelatas hasta autos deportivos, que tienen un nombre en el vocabulario técnico de la sociedad en que vivo; me muevo dentro de una red de relaciones humanas —desde el club al que pertenezco hasta los Estados Unidos de América—, que también están ordenadas mediante un vocabulario. De esta manera el lenguaje marca las coordenadas de mi vida en la sociedad y llena esa vida de objetos significativos (Berger y Luckmann, 2001: 39)

Y esta realidad, continúan diciendo Berger y Luckmann (2001), se organiza alrededor del “aquí”, lugar en donde estoy, y el “ahora”, momento en el que me encuentro. Sin embargo, la realidad no se agota por esta presencia inmediata, sino que abarca fenómenos que no están presentes “aquí y ahora”. Lo que significa que la realidad se experimenta, tanto espacial como temporalmente, siendo posible modificar la realidad dependiendo la zona de vida cotidiana que tengo a mi alcance, sea mi espacio corporal o social. En mi zona de actividad, mi atención está determinada por lo que hago, por lo que ya he hecho o por lo que pienso hacer en ella. Y mi interés de modificación de la realidad, es proporcional a las posibilidades de acceso y manipulación potencial que tenga de otras zonas de vida cotidiana.

Me siento profundamente interesado por el grupo de objetos que intervienen en mi tarea diaria; por ejemplo, el mundo de la estación de servicio, si soy mecánico. Me siento interesado, aunque menos

directamente, por lo que ocurre en los laboratorios de prueba de la industria automovilística en Detroit: es probable que jamás esté en uno de esos laboratorios, pero la tarea que allí se realiza afectará eventualmente mi vida cotidiana. Tal vez me interese lo que sucede en Cabo Kennedy, o en el espacio exterior, pero ese interés es cuestión de un gusto particular mío, de mi "tiempo libre", más que una necesidad urgente de mi vida cotidiana (Berger y Luckmann, 2001: 40).

La realidad de la vida cotidiana, para Berger y Luckmann (2001), también se presenta como una realidad intersubjetiva, una realidad que se comparte con otros. La vida cotidiana es real tanto para unos como para los otros. De hecho, la existencia en la realidad se da con la interacción y comunicación continua entre unos y otros. En donde se aceptan objetivaciones y diferencia de perspectivas a pesar de las cuales y por las cuales, se determina la existencia de la realidad en común. Considerando de suma importancia a la correspondencia continua de significados entre unos y otros, en donde se comparte un sentido común de la realidad.

Comparadas con la realidad de la vida cotidiana, dicen Berger y Luckmann (2001), existen otras realidades como los sueños, los juegos (tanto de los niños como de los adultos), el pensamiento teórico o la ficción teatral, que aparecen enclavados dentro de la vida cotidiana, caracterizados por significados y modos de experiencia circunscritos. Cuando se tiene acceso a ellos, sólo se regresa a la vida cotidiana por acción de la conciencia.

La transición entre las realidades se señala con la subida y bajada del telón. Cuando se levanta el telón, el espectador se ve "transportado a otro mundo", que tiene significados propios, y a un orden que tendrá o no mucho que ver con el orden de la vida cotidiana. Cuando cae el telón, el espectador "vuelve a la realidad", es decir, a la suprema realidad de la vida cotidiana en comparación con la cual la realidad presentada sobre el escenario parece ahora tenue y efímera, por vivida que haya sido la

presentación de momentos antes. Las experiencias estética y religiosa abundan en transiciones de esta especie, puesto que el arte y la religión son productores endémicos de zonas limitadas de significado (Berger y Luckmann, 2001: 43).

En el desplazamiento de la atención hacia una zona limitada de significado como lo es la ficción teatral, se produce un cambio radical en la tensión de la conciencia. Para Berger y Luckmann (2001), la realidad de la ficción teatral se “deforma” cuando se utiliza el lenguaje común para interpretarla; es decir, cuando se “traducen” las experiencias “extra cotidianas” del teatro para volverlas a las de la realidad de la vida cotidiana. Es típico del artista, del teórico o del místico, comentar que los conceptos que manejan, así como sus significados creativos o divinos, no pueden transmitirse lingüísticamente, no obstante que, todos ellos viven en la realidad de la vida cotidiana. Ciertamente, aclaran Berger y Luckmann (2001: 44), “uno de los problemas para ellos más importante consiste en interpretar la coexistencia de esta realidad con los reductos de realidad dentro de los cuales se han aventurado.”

2.4.2. La realidad creada o ficción

Denominamos como “realidades creadas o ficciones”, a esas otras realidades enclavadas en la vida cotidiana, y consideramos que le son útiles al ser humano como un puente para modificar la realidad. Es decir, si dividimos a la realidad según su dinámica en: ‘realidad dada’ y ‘realidad dándose’; tomando por ‘realidad dada’ a lo que existe en el entorno en la vida cotidiana, como lo sugieren Berger y Luckmann (2001), así como a lo que confiere en las relaciones sociales; y por ‘realidad dándose’, como lo sugiere Zemelman (2000), a esta realidad que adquiere movimiento, articulación de procesos y direccionalidad. Observamos que el paso de lo ‘dado’ a lo ‘dándose’ se produce por medio de un objeto ‘creado o ficticio’, al que comúnmente se le denomina “propuesta”.

Esto es, partiendo de las posibilidades de acceso en el tiempo y el espacio al que se tiene alcance y mediante un ‘propósito’ de modificar el contexto de

realidad 'dado'. Sabemos que se "crea" un objeto conceptual o material innovador, mismo que dinamiza este contexto de realidad, situándola como una realidad 'dándose'. Un objeto 'real creado' que, para su adopción, tendrá que pasar por el fenómeno del *consenso social* requerido, sobre todo en el caso de una propuesta de tipo sociocultural. Un ejemplo de ello está en los teléfonos celulares que, en los 70s, su inexistencia eran parte de la 'realidad dada'; en los 90s, puesto que eran un objeto innovador, fueron parte de la 'realidad creada' proponiéndose a modificarla; y ya en la primera década del siglo XXI, se situaron como una 'realidad dándose', dinamizando ésta. Al día de hoy, los celulares vuelven a ser parte de la 'realidad dada' porque se han convertido en algo de uso común.

Y es importante subrayar que una de las características de estos objetos de "realidad creada o ficción", es su ubicación en el *tiempo presente*. Pues si son aceptados por el consenso social, como ya vimos, su condición se transforma de 'creados' a 'dándose'; pero si no son aceptados, su condición de 'creaciones o ficciones' permanece, diluyéndose paulatinamente en el olvido. Aunque siempre existe la posibilidad de rescatarlos, pues se ha observado que lo que en el pasado fue algo inútil, en el presente puede modificarse para ser innovador. Por ejemplo, el televisor de pantalla plana que, desde la década de los 80s se pretendía comercializar, pero debido a su fragilidad y a su elevado costo de producción, simplemente no fue aceptada y permaneció en calidad de 'ficción'. Sin embargo, en la primera década del siglo XXI, por su tecnología y precio, fue motivo de aceptación y pasó a formar parte de la 'realidad dándose'.

2.4.3. La ficción teatral

Recapitulando en lo que ya se ha dicho, una ficción es una 'creación' propuesta para modificar la realidad de la vida cotidiana, anclada en el 'tiempo presente'. Ficción a la que podemos clasificar como una "subordinación" de la realidad que se caracteriza, dicen Berger y Luckmann (2001), por tener significados y modos de experiencia propios, y un orden que puede no tener mucho que ver con el orden de la vida cotidiana, pero que implica una transición

expresiva. Ejemplos de ficción son los sueños, los juegos, las teorías, las campañas políticas y publicitarias, las innovaciones tecnológicas y el teatro.

Pero para que una ficción logre modificar la realidad, encontramos que existen dos formas posibles: *por sí misma* y *por analogía*. En el primer caso, una ficción logra modificar la realidad ‘por sí misma’, cuando pasa a formar parte de ésta. Mientras que, en el segundo caso, una ficción logra modificar la realidad ‘por analogía’, cuando lo hace a través de la conciencia, y el objeto creado, sin pasar a formar parte de la realidad, permanece siempre en calidad de ficción. Es en ésta última forma de ficción en la que se encuentra la *ficción teatral*.

Ahora bien, sabemos que, por su enfoque artístico, la característica más importante de la ‘ficción teatral’ está en manifestar un efecto. El efecto, dice Dolezel (1999), de *transportarnos a otro mundo, a un mundo posible*. Lo que nos habla de su transición expresiva a un nivel extra-cotidiano; una transición que implica, refieren Berger y Luckmann (2001), la producción endémica de una zona limitada de significados, circunscritos en modos de experiencia. Es decir, es un efecto al que se suscribe la capacidad artística de “crear un mundo”. Una capacidad de creación que consiste en la producción de un lenguaje ceñido a una vivencia afectiva única para poder significarla, logrando así una interpretación del mundo real.

En otras palabras, es una creación de mundo entendida como una forma de ‘ficción’, concebida en dos niveles: como una *representación* de vivencias afectivas y como una *expresión extra-cotidiana*. Dos niveles que ciertamente vienen dados de manera conjunta, pero que los estudiamos por separado para observar sus características complementarias. Una ‘ficción teatral’ entendida como una forma de representar y de expresar, contenida en el concepto artístico de *procurar una experiencia* y que es correspondiente al desarrollo cultural.

Reconociendo que el nivel de 'representación', obedece a una forma de manifestación humana que articula el entendimiento de las vivencias afectivas a través de lo que se denomina como: "símbolo". Siendo éste, esa manifestación en la que se busca tratar algún asunto sustancial de la existencia humana, trascendente en el orden de la conciencia. Mientras que el nivel de 'expresión extra-cotidiana', obedece a una forma de estructurar ese símbolo con un lenguaje, en términos del arte teatral. En donde el *ámbito cultural* concurre, de manera sustancial, en la creación de ese mundo. Una concurrencia que se manifiesta: primero, en la situación vivencial afectiva; y segundo, porque si bien en la representación hay una interpretación y una resolución humana, con significados subjetivos propios del creador, la experiencia obtenida de estos significados busca trascender en una reconstrucción del tejido social y cultural.

Por otro lado, puesto que la *ficción teatral* está tan íntimamente ligada a la realidad de la vida cotidiana y a tal grado, dice Azar (1988), que su límite se vuelve impreciso; se pone énfasis en su 'subordinación' a la realidad. Es decir, se pone énfasis en observar que no exista motivo para que alguno de sus elementos modifique la realidad 'por sí misma', que la ficción teatral no se insubordine a la realidad. Ya que, de ser así, tanto el creador como el público corren el riesgo de incurrir en un problema ético o, en caso extremo, de desarrollar alguna psicopatía. Por esta razón se entiende que la *conciencia*, es el único elemento con el que se cuenta para determinar el límite entre la 'ficción teatral' y la realidad.

2.5. Factores de la creatividad teatral

Entre otros autores, Espriú (2004) concibe a la *creatividad* como esa extraordinaria capacidad que tiene el ser humano para solucionar problemas complejos. Una capacidad de la que se resaltan cuatro factores: fluidez, flexibilidad, originalidad y elaboración. En el mismo tenor, Aluni y Penagos (2004) mencionan cuatro etapas en el proceso creativo, obtenidas del modelo de Wallas: preparación, incubación, iluminación y verificación. Pero cuando hablamos de la creatividad teatral, nos referimos a un campo en donde la creatividad viene dada a

través de una forma artística en particular, un campo que resulta conveniente demarcar, además, por otros factores.

Inmersos en el tema de estudiar a esta facultad de crear, a la que llamamos creatividad teatral, encontramos tres factores que tienen como componente en común al *instinto*: la génesis, el impulso y la intuición. Factores a los que definimos como la idea creativa, un instigador y una brújula respectivamente, y que son determinantes en la forma de creación del arte teatral.

Sabemos que existe un cuarto factor al que denominamos como *mística*, sin embargo, sólo hacemos mención de él y de su estado porque consideramos que técnicamente no es posible de conseguirlo. Cabe decir que tanto la inspiración como la mística, son dos estados de creación, coyunturales con la modificación de la realidad. Sólo que la inspiración se da en un espacio de tiempo limitado, mientras que la mística es un estado de factibilidad a la conexión creativa que, sin ser inagotable, no se limita a un espacio y tiempo determinados. Ahora bien, sabemos que la mística es concebida como la posesión de un conocimiento y una conciencia de la realidad, respecto a un contexto determinado. Es el encuentro impensado de la creación, coyuntural con el entorno sociocultural. La mística articula pensamiento y acción con emoción. Su encuentro es el reencuentro con el movimiento creativo y con el ritmo de la vida cotidiana. Y no es casual, habrá que resaltarlo, que los jóvenes se conduzcan con ella.

2.5.1. Génesis de la creatividad

Muchos autores hablan sobre la existencia de una “génesis de la creatividad”, dice Savariego (2002), y dan explicaciones diversas que van desde mecanismos de sublimación (Freud), juegos necesarios para restablecer el equilibrio psíquico (teoría psicoanalítica), la solución de los conflictos neuróticos (Deutsch) o un impulso por descubrir algo (Murphy). Sin embargo, cuando en este estudio se plantea una génesis de la creatividad teatral, no lo hacemos pensando en una mera explicación, sino en un concepto de trabajo. En un motivo u origen a

partir del cual se logran acciones encadenadas, mismas que conducen al resultado de un hecho teatral.

En este sentido, lo que concebimos por “génesis de la creatividad teatral”: está dada en mantener un estado de “preparación” constante y permanente: *es la forma en que el saber teatral se convierte en experiencia teatral*. Al respecto, Landau (1987) menciona dos características que condicionan dicha preparación: *la sensibilidad en la percepción del entorno y la ingenuidad en la manera de interpretar esa percepción*. Y Jones, dice Landau (1987), en sus datos biográficos sobre Copérnico, Darwin, Goethe y Newton, afirma que la ingenuidad es una característica de la apertura a las nuevas ideas.

Según el proceso creativo y en congruencia con Marksberry (citado en Landau, 1987), consideramos que el momento de “arranque” de esa preparación, aparece con el impulso creador. Y dicha preparación se mantendrá en activo, dependiendo del problema a solucionar, del conocimiento que se tenga acerca de dicho problema y de los hábitos del creador. No es casual que Vega seleccione esa idea que más veces ha recurrido su mente (véase 1.3.1. Estimaciones para realizar un montaje teatral).

Y consideramos que la génesis de la creatividad teatral se manifiesta en el proceso creativo, en lo que Landau (1987) menciona como una de sus paradojas: la receptividad simultáneamente activa y pasiva; es decir, cuando en las acciones se logra la conexión de lo involuntario, mediante lo voluntario. Que es a lo que comúnmente se le denomina como una “revelación”. Ahora bien, ciertamente sabemos que la génesis de la creatividad se produce a nivel de una revelación, pero consideramos que también es posible concebirla como un “estado”. El cual se consigue y desarrolla, conforme se adquiere conciencia del modo involuntario de creación, a través del control del modo voluntario de creación, artísticamente hablando. Es decir que, en la creación teatral, cuando se logran controlar las acciones y los pensamientos de manera voluntaria, por consecuencia, se adquirirá

consciencia de los movimientos y de la imaginación involuntaria, en el mismo proceso de creación.

Es así como encontramos que la visualización de la “idea creativa”, de la que hablan Goethe, Nietzsche, Mozart, Shaw y Ghiselin, que se presenta de repente como un “huésped extraño” (Landau, 1987); se convierte en una “forma creativa” que toma “posesión de un ser”, a quien se le ha dejado de considerar como un extraño. En este sentido, coincidiendo con Jung (citado en Landau, 1987) en cuanto al campo del arte, el creador teatral es un médium y la obra es un espíritu social que se materializa en escena.

2.5.2. El impulso creador

Para Penagos y Aluni (2004), el impulso es factor común de la creatividad, al cual definen como la persistencia o tenacidad, también llamada motivación o cualquier término que hable de una fuerza constante que obliga a actuar al creador hacia el cumplimiento de un objetivo; es un instigador o una fuerza motivacional que normalmente es impulsada desde dentro; esto es, es intrínseca al creador.

En términos teatrales, el “impulso creador” está relacionado con el deseo a nivel del instinto. Es un instinto natural del ser humano, no exento de racionalidad, que lo determina a construir y construirse significativamente, es el hecho de pensar como un hábito de accionar y viceversa. Los impulsos o instintos, comenta Savariego (2002: 76), “son las fuerzas que incitan al ser humano a la acción, presionan al organismo hacia la consecución de ciertos fines o hacia la satisfacción de determinados deseos o necesidades”.

Autores como Del Búfalo (1997) así como en la página web denominada ISWO (2012), relacionan al impulso creador con la acción de la subjetividad. Entendiendo que el creador experimenta la subjetividad con la angustia de *existir*, la cual se agudiza, dice Del Búfalo (1997), cuando se aproxima la trascendencia.

La angustia de existir es comparable, continúa Del Búfalo, con el miedo del animal frente al peligro inminente, miedo de encontrarse en el mundo, en una dimensión que le es extraña; de ahí la sensación de extravío. En la página web ISWO (2012), comentan que el creador que asume su subjetividad, libera su imaginación para dejarla ser y hacer, lo cual es una aproximación a la creación.

Nosotros consideramos que es por la acción del miedo que el ser humano se descubre vivo, con deseos y necesidades. Y, en su evolución, para tratar de satisfacer esos deseos y necesidades, el ser humano se ve impulsado a confrontar el miedo que le produce la realización de actividades que, aunque connaturales, hasta ese momento desconoce. Un ejemplo de ello es cuando un niño aprende a caminar. En estos términos, el impulso es la confrontación con el miedo, cuyo motivo está en la “recompensa” que se obtiene ante este hecho. Siendo la subjetividad, la responsable de lo que se ha realizado.

En el teatro, el impulso creador encuentra su plataforma idónea en la *inmovilidad, el silencio y el vacío*, siendo a través de la superación del miedo a estos tres elementos genésicos, dice Savariego (2002), que se encauza la creación teatral. Entendiendo por “inmovilidad”, a la actitud de disposición para la acción; al “silencio”, como un constituyente significativo de la forma del lenguaje; y al “vacío”, como un estado mental despejado de ideas y emociones prefabricadas, para poder acceder a la creación sin prejuicios.

2.5.3. La intuición creadora

El otro de los componentes que determina el rumbo de un creador teatral, es el factor intuitivo. Desde el punto de vista filosófico, según el Diccionario de la Real Academia del Español (DRAE, 2009), la “intuición” es una forma instintiva del conocimiento que se da a manera de revelación en el creador. Es el saber instantáneo, independiente de la experiencia o de la razón. Aunque en términos de la creación teatral, a la intuición la podemos asemejar más con una brújula.

Empíricamente entendemos que la intuición es un conocimiento que el creador infiere a partir de indicios que percibe de la realidad, pero es un conocimiento al que no se le puede constituir como 'asertivo', sino hasta que se tenga alguna evidencia de ello. Es decir, para que un creador teatral tenga la certeza de un conocimiento intuitivo, tendrá que hacer pasar esa intuición por un proceso que va: de un conocimiento *posible* ("lo que quizá sea"), a un conocimiento *probable* ("lo que tiene una razón para ser"), donde sus indicios los cambia por evidencias. Este proceso se produce cuando el creador conduce su intuición, de un nivel subjetivo a otro nivel de tipo intersubjetivo; es decir, cuando el creador prueba su conocimiento intuitivo en un espacio de realidad, sea con un objeto o persona, con un grupo de personas o con una sociedad.

Y cuando hablamos de teatro, la "intuición creadora", entendida como concepto, es un sentido de orientación, un sexto sentido, un olfato, una voz interior o una corazonada. Constituye un *poder adivinatorio*, dice Savariego (2002), comparado con la lámpara apagada que se enciende cuando está de por medio un "interés vital". Un interés entendido como una razón primordial de ser. Una intuición cuya naturaleza le exige al creador, dice Savariego (2002: 77), "recorrer caminos siempre nuevos, sendas nunca antes transitadas; resistirse continuamente a lo imprevisto, a lo desconocido; abismarse en la búsqueda de algo que esencialmente se desconoce. En esos terrenos donde la luz que proyecta la intuición resulta insustituible."

No obstante, hemos de considerar que la "intuición creadora" puede potenciarse o inhibirse, según la corazonada del creador. Es decir, entendemos que, mientras que la inhibición se debe a la aceptación de estructuras preconcebidas; su potenciación obedece al ejercicio de la subjetividad, cuya característica es "la duda", de donde deviene una revelación. En otras palabras, que en medio de la duda y orientados por la subjetividad, un fenómeno se transforma en presagio, en presentimiento, en premonición o en sortilegio poco azaroso, y lo que antes fue incertidumbre, ahora es conocimiento, iluminación. Lo

que en términos teatrales se traduce en el camino “correcto” hacia la creación, en la realización de un montaje. De manera muy similar a lo que hace Salomón cuando le suena la obra o la visualiza (véase 1.3.1. Estimaciones para realizar un montaje teatral).

La intuición creadora es un elemento que, conjuntamente con la génesis creativa y el impulso creador, determinan el futuro de un proyecto teatral en términos de su viabilidad, tanto a nivel creativo como productivo. Ante lo cual, el creador logra tomar una resolución debido al conocimiento que obtiene mediante la *visualización* de dicho proyecto.

2.6. Sobre la producción teatral

“Conviene tener presente que el punto de partida de toda producción artística es una idea, un sueño del cual deviene su posterior proceso de cristalización.” Dice De León (2007: 19), “el reto consiste en llevar esos sueños o ideas a la realización, con los recursos y las herramientas disponibles”.

Pero el problema inicia, precisamente, cuando los recursos y las herramientas “disponibles” no son suficientes para “cristalizar” esos sueños. Y entonces, o la obra de teatro no se monta y el sueño se frustra, o para realizar el montaje “como sea”, la producción “se abarata”. Y una producción teatral que no cumple con las expectativas, se traduce en un gasto anímico y económico, tanto para el creador como para el público espectador. Lo que demerita no sólo a la obra, sino al gremio y a la actividad teatral en general.

Cabe decir, en cuanto al campo del arte y asimilándonos a Giménez (2007), que no es posible concebir una producción ideológica que no sea al mismo tiempo una producción material, o viceversa. Y que toda organización, aunque con fines económicos, está dada en función de una ideología, sostiene Althusser (citado en García Canclini, 2005), porque las ideas tienen existencia en actos materiales, en cosas u objetos ideológicos materiales.

Tienen poco valor explicativo afirmaciones tales como que el arte es mercancía o está sometido a las leyes del sistema capitalista mientras no precisemos las formas que estas leyes adoptan para producir las obras artísticas con medios y relaciones de producción singulares.

[...] No sólo hay que explicar el arte en conexión con la estructura socioeconómica general, sino con sus propias condiciones de producción (García Canclini, 2005: 72).

Quizá la clave del problema está en poder determinar el tipo de producción de una obra de teatro, según la ubicación y el contexto en el que se encuentra el creador. Considerando que su trabajo se explica no con relación a los recursos disponibles, sino en función de las posibilidades de gestión de esos recursos, según el reto de la organización artística. Cuyo móvil lo determina el propio ambiente social y cultural.

Pues consideramos que previo a tomar la decisión de producir un montaje teatral, tendría que haber un *propósito* sustancial, dice Andrade (2007). Un algo que nos responda a la pregunta de: ¿por qué producir esa obra de teatro? Encontrando “razones lógicas” para fundamentar esa propuesta teatral. Además de pensar en la viabilidad de la obra con respecto al público, que en nuestra entidad hidalguense es de muy poco estimar (véase 1.3.1. Estimaciones para realizar un montaje teatral).

Para De León (2007), las razones deben ser lo suficientemente atractivas como para interesar, tanto a creativos y artistas como a patrocinadores, medios de comunicación y espectadores. Una obra de teatro se espera que sea atractiva e interesante por la temática, por la época histórica, por el concepto estético, por el equipo creativo, por las técnicas utilizadas o por el reparto actoral. Y tener bien definidos los aspectos que caracterizan la propuesta artística como: el valor

artístico, el valor contextual, el impacto, la legalidad, la gestión y costos de producción.

Pensando siempre en serle fiel a ese 'propósito' fundamental, para no perderse y, sobre todo, para 'no venderse', para no traicionar a la obra de teatro desde su concepción artística. Un fenómeno de la producción teatral que se contagia, por sus acciones, al resto del equipo y de los participantes, asimilándose en todo el proceso creativo.

Capítulo III
EL CAMPO TEATRAL:
SOCIOLOGÍA DEL ARTE v/s CIENCIA DEL ARTE

Este capítulo ciertamente es otra postura del marco teórico, donde se observa el objeto de investigación, de manera general, con el enfoque de las humanidades y de las ciencias sociales. En él concebimos al teatro sobre bases de la sociología del arte, articulándolo con principios científicos del propio campo del arte; de ahí que se titule: *El campo teatral: sociología del arte v/s ciencia del arte*. Aquí, además de referenciar el problema manifestado con un marco histórico, realizamos un análisis contemporáneo del arte teatral sobre bases sociológicas, mismo que nos obliga a relacionar distintos ámbitos teóricos que enfocan y reorientan nuestro trabajo de investigación. Considerando: por un lado, los conceptos de arte y cultura que han condicionado al teatro de nuestro país; y por el otro, los conceptos y principios que logran fundamentar un teatro contemporáneo, y que corresponden a un estudio ético que busca plasmar una expresión teatral congruente con el contexto social y cultural del territorio nacional.

Al respecto, nos valemos principalmente de evidencias sobre: *los movimientos teatrales, el concepto de arte, el concepto de cultura, los principios de coexistencia, de identidad y las influencias teatrales*. Considerando que desde el análisis de estos campos teóricos es posible hacer una revisión significativa de los factores que condicionan la labor del creador teatral, dada en función de su público receptor.

En este análisis destacamos, de: *Los movimientos teatrales en México*, dos formas de creación teatral; la académica y la popular. Encontrando, además de una disociación entre ambas, que, aunque la forma popular es la que más ha legitimado el público, la forma académica es la que ha tenido mayor trascendencia en cuanto a su estudio y creación. Y he ahí su importancia temática, en la búsqueda de conceptos de reorientación del quehacer teatral.

Un enfoque epistémico que subrayamos, está en: *El teatro como manifestación artística*, donde el arte es entendido como la “creación de un mundo”, concepto en el que subyace la forma de procurar una experiencia. Logrando, de esta manera, descubrir la experiencia procurada del arte teatral. En el mismo tenor, en: *El teatro como un brote cultural*, siguiendo con una discusión propuesta por Giménez sobre las fases por las que ha atravesado el concepto de cultura, logramos definir a la cultura como “el cultivo de las aptitudes humanas en sociedad”. Pudiendo explicar así al teatro, como un “brote” cultural.

En una siguiente etapa conceptual, en los: *Principios co-existenciales del teatro*, conseguimos ubicar algunos puntos sustanciales para concebir al arte con el rigor de una ciencia. Logrando reconstruir la relación coexistencial del creador con el público teatral, a través de los conceptos de *acto reflejo*, del ‘supuesto de coincidencia’ y de un enfoque particular dado en la ‘gestión’ teatral. De manera similar y en la recta final, en: *La identidad y las influencias artísticas*, conseguimos entender a la identidad artística-social, a través del concepto de territorio y de la importancia de la definición de una ‘postura crítica’ del artista.

De este panorama general, cabe agregar que se encontraron conceptos sustanciales no sólo a nivel de la orientación creativa del teatro, sino, como se había previsto, a nivel de la orientación del arte y de la cultura en general. Conceptos que, aunque se manifiestan en todos los campos, sean científicos o no, han sido poco acotados quizá por el beneficio que de ellos se obtiene.

3.1. Los movimientos teatrales en México

La importancia de estudiar los movimientos teatrales más sobresalientes en nuestro territorio, está en recuperar las formas del teatro que más han significado en la vida nacional del siglo XX. Descubriendo aquellos fenómenos donde el teatro ha sido visto como un factor determinante en la comunicación social, trascendente para el país. Fenómenos en los que el público es quien ha legitimado al teatro

como un movimiento cultural propio, que nace por una necesidad de la sociedad. Un teatro al que impactan los problemas sociales y, de manera sincrónica, los devuelve referidos en historias para ser captados a nivel de la consciencia social.

Así pues, sabemos que, desde los inicios del siglo XX, a expensas de la lucha armada de 1910, coincidiendo con el realismo y el naturalismo literario, el teatro se identificó con un género que, en la vida del país, dice Magaña Esquivel (2000: 137), “por inercia se venía acomodando al modelo del sainete lírico o la zarzuela chica españoles: la revista”, misma que alcanzó prosperidad e independencia hacia 1925. Género teatral que, creemos, tuvo cualidades para considerarlo como una expresión cultural importante de nuestro país.

Por otro lado, desde la primera mitad del siglo XX hubo quienes proclamaban la inexistencia del teatro mexicano. Sin embargo, para Betancourt (1989), las actividades por parte del llamado “teatro independiente”, estuvieron enmarcadas por una serie de manifestaciones teatrales de tipo político, con pretensiones de favorecer al pueblo, a los obreros y campesinos mexicanos. Inspiraciones del teatro político de Erwin Piscator y de Bertolt Brecht, quien afirmaba que el teatro tendría que ser “comprensible para las grandes masas al tomar y enriquecer sus formas de expresión, al adaptar y consolidar sus puntos de vista y desenmascarar las ideas dominantes como las de quienes detentan el poder” (citado en Betancourt, 1989: 74). Un carácter teatral con el que coincidimos en parte.

En este sentido, Magaña Esquivel (2000) comenta que en México se gestó el teatro de experimentación, donde se buscaban alternativas de desarrollo teatral. De este movimiento se destacaron las compañías: *El Teatro de Ulises*, de Villaurrutia, Novo, Gorostiza, Owen y Rivas Mercado en 1928. *Escolares del Teatro*, que surgió como una transición a trabajadores del teatro y teatro de la universidad (herencia del *Teatro de Ulises* de Julio Bracho, fundado en 1931). *El Teatro de Ahora*, con el espíritu de mostrar la vida rural de México, pero con la

diferencia de ignorar al público, un emprendimiento de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro en 1932. *Teatro de Orientación*, con la actitud de inconformidad y disidencia, por Celestino Gorostiza en 1932. El *Teatro de las Artes* que organizó Seki Sano en 1941. *La Linterna Mágica*, fundada bajo el patrocinio del sindicato mexicano de electricistas, por Ignacio Retes en 1946. *El Teatro de la Universidad*, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de México en 1948, de donde surgieron Emilio Carballido, Sergio Magaña, Enrique Ruelas, Carlos Ancira y Raúl Cardona entre otros. La *Unión nacional de Autores*, que se fundó en 1950 con la necesidad de alcanzar la realización plena del teatro mexicano y de la cual surgieron grandes dramaturgos. Entre otros movimientos teatrales mismos que, de alguna manera, son los referentes teatrales históricos más sobresalientes en nuestro país.

Según Betancourt (1989), Seki Sano (asistente de Meyerhold y con los principios teatrales de Stanislavski) llega a México para establecer un movimiento revolucionario dentro del teatro mexicano, colocando al teatro al servicio del pueblo en una lucha por la defensa de la cultura, libre del mercantilismo, del “profesionalismo degenerado”, del “sistema de estrellas” y en combate al principio de “el arte por el arte”. De Ita (1989) comenta que, en 1945, Seki Sano le escribe una carta a alguien (no menciona a quién) en Francia, diciéndole: “no veo ninguna razón para que en un país como México, cuya historia es tan violenta y turbulenta, tan dramática, cuyas potencialidades creativas son tan tremendas, en leyendas y folklore, tanto plástico como musical, no pueda tener un maldito buen teatro realista propio” (Seki Sano citado en De Ita, 1989: 52). Y agregaba que no veía lejano el día en que indios, mestizos o criollos se expresaran a través del teatro.

Y no estaba herrado, pero debemos reconocer, como dice Magaña Esquivel (2000), que el estilo del teatro mexicano (que no era precisamente el realismo), ya se gestaba desde las primeras décadas del siglo XX “en las carpas de los barrios”. “La carpa fue el semillero, almaciga y fermento” del verdadero teatro popular mexicano. El teatro folclórico, el que tuvo como elemento lo popular, era el teatro

de carpa. Llevado de manera sencilla, con personajes improvisados sin grandes caracteres, con ejecuciones naturales e ingeniosas de tipos de barrio. Fungiendo al mismo tiempo y sin proponérselo, como un teatro experimental. Palillo, Chicote, Resortes, Cantinflas o Tin Tan, cada uno a su estilo, son sólo algunos de los personajes que, caprichosamente, usaban su entorno discursivo, político, económico, social, amoroso o pasional, como elementos para recrearlos en su expresión cómico teatral.

Por parte del enfoque académico del teatro, en 1946 se forma el Instituto Nacional de Bellas Artes, con una actitud nacionalista. “Parecería obvio, pero fue necesario insistir en que no iban a ser artistas italianos o alemanes los que creasen el arte mexicano; fueron y serían artistas mexicanos, los que crearían el arte mexicano. [...] Arte propio que no quiere decir arte cerrado”, dice Magaña Esquivel (2000: 275). Y en 1956 se inauguró la Escuela de Arte Teatral, en manos de Villaurrutia, Otero, Duprez, Moreau, Parada, León y Ruelas. Profesores de actuación, dice Magaña Esquivel (2000), con la tarea de trabajar sobre el actor como el hecho culminante y en donde todo esfuerzo tiende a él.

Sin embargo, por aquella época continuó y se extendió la idea de considerar al teatro como un género literario en decadencia. Para Magaña Esquivel (2000), suponer que la escena no es un espacio real y medido, fue el principio del fracaso del teatro. Pues se observó, dice, que el arte que sólo busca “reflejar la realidad” resulta inferior a ella; siendo en la creación de su propia realidad en donde el teatro logra redimirse. Observación que, de alguna manera, nos refiere el carácter del teatro que se delineaba en esa época.

Cabe acotar que fue hasta los años cincuenta, siguiendo una ruta tradicionalista, que floreció el teatro comercial con base en montar obras de autores extranjeros. Posiblemente movidos por la nostalgia, las obras representadas en el teatro comercial, eran las mismas obras tradicionales que

venían representándose desde la época de la colonia: obras españolas. Ningún teatro comercial prefería las obras nacionales (Magaña Esquivel, 2000).

Por otro lado, sabemos que el movimiento estudiantil de 1968 fue crucial para todo el país en muchos sentidos. Y el teatro, dice Betancourt (1989), fue un eficaz vehículo de información y agitación que se mantuvo en actividad hasta finales de los setenta; y declara: “muchos jóvenes tomaron conciencia del papel que debíamos jugar en la transformación del país y de la necesidad de una participación decisiva con nuestra arma específica: el teatro” (Betancourt 1989: 75). En el mismo tenor de los movimientos estudiantiles, para Huyssen, afirma García Canclini (1990), la cultura que viene precisamente de los setenta, es “más amorfa y difusa, más rica”, más diversa y variada.

Y es más o menos con esa abundancia y diversidad que la producción teatral aborda el umbral de los ochenta. Esta década se inicia con el surgimiento de “La Nueva Dramaturgia Mexicana”, que en realidad era el relevo generacional de los maestros de los cincuenta, comenta De Ita (1992). El talento en los ochenta se da a nivel de la dramaturgia con autores como Argüelles, Carballido, Magaña, Basurto, Solana, Azar, así como los de la mencionada nueva generación como Rascón Banda, González Dávila, Tomás Urtusástegui, Sabina Berman, mismos que vieron nacer la siguiente camada de dramaturgos como Hugo Saucedo, Jaime Chabaud, Estela Leñero, Jorge Celaya, Alfonso Sastre, Gonzalo Valdés, Sergio Galindo, David Olguín, entre otros. Siendo la particularidad del teatro de los ochenta, el buen recibimiento que tuvo con el público, quién llenó las salas teatrales para ver obras de autores mexicanos, por cierto, “sin el patrocinio institucional” (De Ita, 1992).

Pero una nueva crisis del teatro mexicano de esta época, se da con el desgaste de las escuelas superiores. Los principales centros de estudio como el INBA, la UNAM y la Universidad Veracruzana, entre otros, sufrían desde los años setenta una grave enfermedad teatral, de la cual, dice De Ita (1992), resalta la

desintegración de su cuerpo docente. Maestros como Héctor Azar, Héctor Mendoza, Ludwik Margules, Juan José Gurrola, Julio Castillo, Germán Castillo, Luis de Tavira y José Caballero, entre otros, por motivos de reestructuración del sistema, se retiran de las Universidades públicas. Aunque dejan como legado una visión multiplicadora teatral importante, intelectual y espiritual, de donde surge la figura del director como representante de la escena teatral.

Sin embargo, el fenómeno de interlocución con el público de los ochenta, no se logró sostener en los noventa y vino una nueva crisis teatral en México. En la cual, se aunaron los movimientos sociales ocurridos como la televisión, los problemas de memoria histórica, el auge de las nuevas tecnologías como la computación y la Internet, y a la crisis económica de 1995, dice Converso (2004), creando un vacío dialéctico social, donde el teatro cayó en la orfandad. El teatro nacional perdió identidad, se convirtió en una masa amorfa, heterogénea y carente de calidad (sea lo que eso signifique). El creador teatral dejó de precisar e identificar a su público o interlocutor. Crisis que se mantuvo hasta principios del siglo XXI. Margules (1999) comentó al respecto: “hemos ahuyentado al público de las salas de teatro”. Puesto así el entorno, en la primera década del siglo XXI, Converso (2004) ha observado dos líneas de desarrollo teatral: por un lado, el teatro comercial de grandes producciones y gran técnica artística; y por el otro, el teatro de minorías, autónomo e íntimo.

La doctrina de Rodolfo Usigli era que el mexicano teme al teatro como consecuencia de su complejo de inferioridad; un algo que le impide expresarse sinceramente. Lo reprochable de esa doctrina, dice Magaña Esquivel (2000), era que reducía el problema del teatro a ese único aspecto. Sin embargo, lo que hemos visto a finales del siglo XX es un teatro que se destruye a sí mismo. “El cine encontró muy pronto a su público. El teatro no lo encuentra aún.” Dice Magaña Esquivel (2000: 503). Consecuentes con esa idea, creemos que el teatro se ha degenerado en aras del “profesionalismo” (seguramente mercantilista) y en

ese interés los creadores de ninguna manera van a encontrar a su público, porque lo que están buscando es un cliente.

3.2. El teatro como manifestación artística

Sabemos que el teatro es una síntesis de las artes, pero también sabemos que el teatro se ha diversificado en cuanto a sus fines y objetivos; es decir que, muchas veces ha perdido, incluso sin proponérselo, su condición como hecho artístico. Y ya no se diga de lo que, tanto en el espacio cotidiano como en el campo de algunas disciplinas científicas, se ha considerado por arte.

Y es en función de estas incidencias que nos dimos a la tarea no sólo de replantear la condición del teatro, sino de recapitular en el concepto de arte. Observando al teatro como un fenómeno complejo cuyo enfoque está dado, por supuesto, en el hecho artístico. Logrando abrir un panorama de reflexión para conducirnos al encuentro del teatro desde sus elementos primarios, desde su reconocimiento como “manifestación artística”. Una manifestación singular, a la que concebimos como una actividad puesta para procura una experiencia, cuya virtud está en recuperar ese peso que como seres humanos tenemos.

3.2.1. Sobre el concepto de arte

Al arte se le ha definido como una actividad u objeto realizado por el ser humano con una finalidad estética y comunicativa, a través de la cual se expresan ideas, emociones, fantasías o una visión del mundo; mediante algunos recursos materiales, corporales, espaciales, plásticos, lingüísticos, sonoros o mixtos. Sin embargo, por su enfoque subjetivo, al arte no es posible definirlo como algo de una sola magnitud o dirección. Considerándolo entonces, más que como un concepto, como una categoría; esto es, como un objeto que adquiere la forma según la percepción y subjetividad del propio sujeto creador. Aunque muchas veces lo que se define por arte, en general, está dado por aquella virtud, disposición o habilidad para hacer algo. Concepto que engloba cualquier tipo de

actividad y no sólo las actividades artísticas. Por lo que cabe hacer algún tipo de reflexión para observar su concepto y función.

Sabemos que el arte es, en sí, un fenómeno complejo. Hay quienes lo ordenan en aspectos como el psicológico, el metafísico y el social. Proviña (citado en Rolon Anaya, 1970) considera que existen dos clases de saber: el científico y el artístico, cuyos campos son la búsqueda de la verdad y la belleza respectivamente. Otros autores, dice Rolon Anaya (1970), consideran que el hombre dispone de tres medios para dominar la realidad: la filosofía, la ciencia y las artes, en donde la filosofía sintetiza, la ciencia especifica y el arte resume y representa lo existente. El caso es que aún no existe un estudio del arte con el rigor de una ciencia.

Las elaboraciones socio-gráficas –más que sociológicas– del arte se han formulado desde dos campos de investigación: a) el filosófico, psicológico o psicoanalítico, en la búsqueda de las categorías universales de lo estético, el esclarecimiento de la importancia social de la emoción y la simpatía o de las manifestaciones del inconsciente; b) desde el histórico, en la búsqueda de imprecisas correspondencias de los pueblos y sus costumbres con las expresiones del arte (Rolon Anaya, 1970: 905).

Pero para estudiar al arte en el contexto social, debemos considerar que al arte no se le puede dividir en filosofía e historia, o en abstracción autónoma y dialéctica social, como mucha sociología lo ha intentado hacer, porque no es ni lo uno ni lo otro, sino ambas cosas y ninguna de ellas. En palabras de Aristóteles (1996), el arte es una línea de equilibrio, un término medio entre filosofía e historia. Por ello, consideramos que el arte es un modo de comprensión y de acción, que forman e informan una experiencia total. El arte es en sí, una actividad autónoma y social; es un fin y un medio, tanto en su factura como en su expresión. Y no se trata de convertirlo en finalidades sociales nobles, ni se desperdicia la dignidad de la obra artística por querer hacerlo. Pues el arte representa un traslado existencial

del ser humano, para contribuir en su propia conciencia. Para Rolon Anaya es imprescindible subrayar el antiguo descubrimiento del clasicismo.

El arte, como la ciencia o la filosofía, es uno de los instrumentos de que dispone el hombre para abordar la naturaleza y la realidad. [...] Ese abordamiento (sic) se efectúa con los juicios de conocimiento en la filosofía y las ciencias, y con los juicios de valor en las artes. Si con los primeros el hombre descubre las relaciones de las cosas como leyes de la realidad, con los segundos resume las cualidades de las cosas. [...] La obra de arte [...] forma unidad dialéctica con su creador y con ello resume en la forma más elevada, tanto como esencial, todas las formas de existencia del hombre-artista, y a su vez, expresa las condiciones sociales e históricas de esa existencia. El arte resulta así la más elevada expresión de las condiciones de existencia social de un pueblo, en una época determinada (Rolon Anaya, 1970: 915).

Un texto del que subrayamos al arte como una expresión existencial (útil en la formación de identidad), mismo que nos hace recapitular en la razón de Kundera, quien plantea que el arte examina no propiamente a la realidad sino a la existencia (véase 2.2. La necesidad vital de hacer teatro), entendida ésta como el campo de las *posibilidades* humanas. Tomando como ‘posibilidad’ a un mundo y a un personaje, *extremos*; “posibilidad que se vislumbra detrás de nuestro mundo real y parece prefigurar nuestro porvenir” (Kundera, 1990: 46). Y aunque no fuera así, aunque el arte no tuviera nada de profético, no perdería su valor porque logra captar una posibilidad de la existencia; posibilidad del hombre y de su mundo, haciéndonos ver lo que somos y de lo que somos capaces.

Este planteamiento de Kundera, sin duda nos remite a la capacidad artística de “crear un mundo”. Un mundo de ficción que tiene conexiones con la realidad, un mundo que tiene por cualidad la de “evocar” algo de la realidad y que nos significa. Una capacidad de creación que produce el efecto descrito por Dolezel (1999) de “transportarnos a un mundo posible” (véase 2.4.3. La ficción teatral).

Concibiendo al arte no sólo como una manifestación, sino como la expresión de una visión, de un imaginario, de una fantasía o de una idea, que termina siendo una interpretación de la realidad.

Encontrando en esta capacidad de expresión, una correspondencia con el planteamiento del arte de “procurar una experiencia” (Encarta, 2009) Experiencia que puede procurarse en un orden estético, simbólico, emocional, intelectual, etc. o en una combinación de éstos. Pero con la característica de ser una experiencia que se tendría que procurar, tanto en el espectador como en el propio creador. Y encontramos esta correspondencia porque, tanto en la idea de interpretar como en la de experiencia, sabemos que está la posibilidad conjunta del arte de *significar* la vida de los seres humanos.

3.2.2. La experiencia procurada del arte teatral

Sabemos que en la antigüedad el arte tuvo una función ritual, mágica o religiosa, pero hoy, además de tener un característico numen a través de su componente estético, se observa que ha adquirido una función social, pedagógica, mercantil u ornamental. Un campo en el podemos reflexionar no solo para advertir este componente o tipo de función, sino para mostrar cualquier diferenciación sobre lo que es o no es arte.

Por otro lado, cuando pensamos al arte como una forma de expresión, dice Barria (2017), “en donde razón y emoción son una sola”, encontramos un aporte que nos abre un panorama para enfocarnos en descubrir el tipo de experiencia que logra procurar el arte teatral. Considerando que no son sólo las ‘emociones’, sino que es el componente “razón-emotiva” lo que le da sentido a la creación artística, en general.

Aunque también sabemos que la raíz del teatro no es propiamente la de expresar, sino la de *entender*. Es decir, es una propiedad del ser humano cuyo principio radica en la producción de lo que Piaget (1991) denomina como los

símbolos (véase 2.2. La necesidad vital de hacer teatro). Símbolos: en donde una persona, por su condición de ser humano, representa a los otros (personas, animales o cosas con los que convive) resaltando rasgos característicos de ellos. Y lo hace, por principio, para que “él entienda” y no para que entiendan los demás; como una forma de significar su vida. Un principio que el hecho teatral retoma para otorgarle una dimensión comunicativa, buscando expresar ‘ese entendimiento’ en un plano ficcional o extra-cotidiano como lo es un escenario, logrando así que “los demás también lo entiendan”.

Este plano del *entendimiento*, además de ser la forma que tiene el teatro (y el arte) para procurar una experiencia, consideramos que es una forma orgánica del saber, que tiene tanto de razón como de emoción; es decir, es una forma “sensible” de saber. Pero ya que el término ‘sensible’ tiene varias acepciones, y buscando definirlo desde el campo artístico para poder enfocarlo como un concepto teatral, cabe resaltar que cuando decimos sensible nos referimos a una ‘percepción del entorno’, al hecho de captar el entorno a través de *sensaciones*. Acepción que toma un particular sentido.

Si concebimos al arte como un proceso de articulación, donde ‘un algo inexplicable’ se traduce en ‘una forma de expresión’, la cual provoca razones emotivas profundas, mismas que constituyen un original numen en el ser humano. Cabe decir que estas razones emotivas, en un enfoque exclusivamente estético, se traducen en ‘sensaciones’ de “placer psíquico”. Observando al arte desde un enfoque exclusivamente estético, que para muchos es su forma más importante y característica, donde la experiencia procurada por éste sería una ‘sensación’ peculiar de ‘placer’, derivada de los contenidos inconscientes de la ‘psique’. Lo que nos conduce a considerar que el arte es una forma de expresión extra-cotidiana, en la cual se logra procurar una experiencia a través de sensaciones.

Pero cuando el arte trasciende el enfoque estético para conformarse en otro, por ejemplo, de orden simbólico, donde lo que “se evoca” constituye “la

intuición de una verdad”, las ‘sensaciones’ adquieren una dimensión distinta. Pues además de comprobarse la conexión que existe entre las emociones con la razón, las sensaciones que produce el enfoque simbólico avanzan en dos sentidos: primero, donde la sensación “le dice” a los seres humanos que algo está pasando en su vida, y segundo, donde esa misma sensación se entiende no sólo como un placer psíquico, sino como un “placer de conciencia de vida”. Conciencia de vida que logra constituir una fuerza vital en el ser humano y una condición psíquica tenaz, como se infiere de Jung (1995).

En este sentido sabemos que la filosofía (particularmente en la estética) ha relacionado las sensaciones que produce el arte, sólo con la idea de “placer”. Sin embargo, observamos que en el campo del arte estas sensaciones también se relacionan con el sentido de “conciencia”. Por lo que se deduce que dichas sensaciones, en palabras simples, tienen dos vertientes: agradables o desagradables. Y los estetas sólo conciben la vertiente agradable, considerando que el arte sólo genera un “placer estético”, desechando la vertiente desagradable. Mientras que el arte, en sí mismo, no busca generar un placer estético, sino, más bien, una “conciencia de vida”. Y es en esa conciencia de vida donde se encuentra, tanto lo agradable como lo desagradable.

Entendiendo así que es en la conciencia donde se conectan la razón con las emociones y donde se determina el sentido y la forma de vida de los seres humanos, distinguiéndose como entes sociales y culturales. Una conciencia de vida que produce el arte en el ser humano, por las cosas que pasan, por las que han pasado y por las que posiblemente estarán por pasar en la realidad; radicando ahí la importancia del hecho artístico. Subrayando que, cuando una evocación artística es deseable, la sensación será agradable. Pero si la evocación artística es ‘no deseable’, la sensación que se producirá será de desagrado, de alerta o de peligro. En cualquier caso, la conciencia se activará para prever sobre lo que pudiera suceder en la realidad, produciéndose este sentido de “placer por la conciencia de vida”.

Cabe decir que, cuando una evocación artística ‘no deseable’ produce sensaciones agradables, o viceversa, se debe a que el plano del mensaje toma un sentido inverso (como en el caso del teatro cómico). Esto es, si tenemos sensaciones agradables ante la presencia artística de situaciones no deseables, a no ser que el hecho presenciado sea deshonesto o busque la manipulación, lo que estará ocurriendo es que el artista busca la catarsis inmediata como método reflexivo. Es decir, el artista buscará “que las sensaciones de placer generen intrínsecamente una catarsis”, misma que conduzca a una reflexión inmediata y produzca un mensaje, el cual invierta la situación no deseable.

El caso del teatro cómico, satírico o de farsa es que, al producir una sensación particular de risa, carcajada o cualquier otro tipo de “interjección”, como lo deduce Lima (véase 1.2.2. El público ideal en el teatro hidalguense), esta sensación, que al mismo tiempo se asimila como una “acción catártica”, conduce al espectador a la reflexión y a la toma de consciencia. Siendo una ‘interjección’ que actúa como un efecto de “relajación” de las situaciones o de los recuerdos no deseables, mismos que perturban el ánimo y el equilibrio nervioso; es como una forma de expulsión espontánea de los pensamientos nocivos al organismo. Es una interjección que sublima alguna situación no deseable, que la exalta, otorgándole un efecto catártico y una sensación agradable. Por medio de la cual, se logra apreciar la situación desde otro enfoque, desde un nuevo punto de vista, pudiendo darle otro sentido a los problemas que perturban el ánimo. Porque, puesto que se ha observado la situación con otros ojos, podemos darnos cuenta del problema real y aceptarlo o encontrar una posible solución. Es así como en el arte, a través de una sensación inversa, se descubre el nuevo mensaje.

Cabe decir que existen deformaciones en el campo del arte; discordancias entre el plano estético y el plano del mensaje, las cuales distorsionan las razones y las emociones; esto es, las ‘sensaciones’. A estas deformaciones se les denomina como: tergiversaciones o manipulaciones, las cuales se usan

indistintamente en el hecho artístico para confundir su función. Las manipulaciones, ya sean de tipo sentimental o racional, son herramientas de distorsión que generalmente encontramos asociadas a los ambientes de carácter mercantilista o populachero que, por lo regular, provocan sentimentalismos, no sensaciones.

Quizá pensemos que lo que ofrece el arte podría obtenerse a través del lenguaje verbal, pero no es así. Los símbolos del arte no se pueden decir sólo con palabras porque no se entenderían, no se comprenderían los mensajes o se desdeñarían. Los mensajes que vienen dados sólo a través del lenguaje verbal, a través de las palabras, no son mensajes que se puedan concientizar. Los símbolos se manifiestan en el lenguaje artístico porque esa es su naturaleza, porque la naturaleza del símbolo, en el ser humano, es la comprensión de la realidad a través de lo que llamamos sensaciones.

3.2.3. La estética teatral en el contexto social

Pensando en la hipótesis del arte por el arte, hacemos notar que existen razones (incluidas las del campo de la estética) por las cuales el arte no está separado del contexto social. Considerando que decir: teatro social, de alguna manera conlleva un sentido tautológico, pues, como ya se ha dicho, aquel está ligado a la coexistencia social (véase 2.2. La necesidad vital de hacer teatro).

Para Rolon Anaya (1970), el arte no surge por azar y de manera fortuita, sino que obedece a condiciones humanas y leyes sociales. Aclarando que el artista y su obra “representan el medio social”, tanto de su vida como de su creación. Taine y Proviña sintetizan al respecto:

Primero: La obra de arte no es un fenómeno aislado y lleva el “sello indeleble del artista”. Segundo: “el artista no vive aislado” de ahí que el ambiente y la orientación social constituye el segundo tipo de “condiciones básicas” para la aparición de una obra de arte. Tercero: “la obra de arte pertenece a un mundo, a su propio mundo”, en el grupo del

cual es un “reflejo” y el cual simboliza: es el público, la sociedad misma que contempla y aprecia la obra de arte. Hay una “estrecha armonía entre el artista” y su medio social. La obra de arte “participa así, de la vida del grupo; es un aspecto de la vida misma” (Rolon Anaya, 1970: 916).

Tratando de romper con la inercia de ver al arte como algo independiente de la vida social, Rolon Anaya (1970) aclara que, desde su origen, el arte toma sus elementos de la realidad y menciona tres regiones: la naturaleza, la sociedad y el hombre mismo, y que las más próximas son las dos últimas. No obstante, creemos que esta postura sigue siendo “externa” al hecho artístico. Es decir, consideramos que Rolon Anaya “no entra” a la dinámica del arte, sino que permanece en un estado de contemplación, observando el arte desde una materia externa o distinta.

De ahí que, buscando profundizar en la sociología del arte desde el hecho teatral, guiados por el conocimiento empírico de tipo creativo y formativo. En esta investigación descubrimos tres niveles de exploración artística:

- *La existencial*: en donde el ser humano obtiene conciencia de sí, a partir de su propia percepción (se “es” a través de sí mismo).
- *La coexistencial*: en donde el ser humano obtiene conciencia de sí, desde la percepción de otro (se “es” a través del otro).
- *Y el enfoque*: en donde el ser humano obtiene conciencia del ambiente que le rodea, a partir de su contexto, de su ubicación o del lugar desde donde percibe (el mundo es a través del ángulo de percepción del ser).

Considerando que es alrededor de estos tres niveles de exploración, vinculados entre sí, que se produce la expresión artística. Tomando en un orden de proximidad, a la existencial, a la coexistencial y al enfoque, respectivamente. Aunque no necesariamente tendría que darse en ese orden, pues la expresión creativa depende siempre de la subjetividad del propio creador.

Ahora bien, cuando consideramos que el término “teatro social” es tautológico, no lo hacemos pensando exclusivamente en estos niveles de exploración humana, sino porque intrínsecamente el teatro conlleva un público. Porque el teatro es la creación de un sujeto para la consciencia de otro sujeto, en un contexto determinado. Pues en retrospectiva suele olvidarse, afirma Cossío, que el teatro no puede ser un fenómeno aislado e independiente de la época y el lugar que lo produce. Que el teatro (así como cualquier otra manifestación artística) es un espejo fiel, o empañado y distorsionado, claro o difuso, “es reflejo de tendencias sociales, preocupaciones morales, y conceptos religiosos y filosóficos. [Que el teatro] depende de una tupida red de conductos vitales que lo ligán a su espacio tiempo” (Cossío, 1991: 60). Considerando que el creador teatral no produce sin sentido, no gesta de manera abstracta y fortuita, carente de relación con otros, no sin público o sin entorno de realidad; en un universo parejo, indolente y sin contexto. Las concepciones artísticas son subjetividades en busca de ínter-subjetividad. Y no por el hecho de ser arte, se debe dificultar la comprensión o, en el sentido opuesto, cualquiera debería comprenderlo. Pues deberá comprenderlo aquel o aquellos para quien fue pensado y realizado.

Siendo explícito, si una persona piensa escribir una carta, lo primero que necesita tener es “alguien” a quien escribirle, un interlocutor. La conducta artística de crear exclusivamente para sí mismo, tiene el doble sentido esperanzador de encontrar comprensión de “alguien en el universo”. Lo cual, además de ser azaroso, es inútil. Un artista que logra la corporeidad de su público, de su interlocutor, antes y después de su creación artística, tiene asegurada la comprensión de su obra. Volviendo al ejemplo de la carta, cuando una persona le escribe a su pareja, aunque otros lean esa carta y puedan emitir un juicio de valor, les guste o no, la pareja será la persona que tenga mayor conciencia y comprensión sobre lo que la carta dice.

Volviendo al campo de lo estético, al sentido del arte desde el concepto de estilo y del contenido temático; en su apreciación armónica y agradable, en su apariencia y alegoría; se entiende que eso también es social y cultural. En cuanto a lo estilístico y temático, referente a técnicas, a sensibilidad receptiva y aporte de contenido, se muestra en el arte, apunta Rolon Anaya (1970), desde el descubrimiento del “cincel y el martillo”, para moldear el mármol o la piedra en la realización de “tal o cual” escultura. Esto es representado en el trabajo de creación de medios y utensilios y, por consiguiente, en el desarrollo de las formas y apariencias, y en la proyección de expresiones.

El “objeto figurativo” o expresivo ya logrado, tiene la facultad de alcanzar directamente el espíritu humano a un nivel emocional alto o bajo, de acuerdo a la educación y sensibilidad también social del observador o el oyente; pero al tiempo de conmoverlo, le suministra también “el medio de analizar el universo de las realidades”.

La obra de arte surgida en y de la sociedad, como resumen emotivo, racional o intuitivo de un medio humano, acciona sobre la misma sociedad integrándose de modo activo en ella. De ese modo, inspiración, intuición original, luego motivación emocional, reflejo o acicate, como experiencia, sabiduría o técnica creadora, constituyen ya hechos sociales e históricos de una dialéctica constante.

Cual dice Francastel, “la obra de arte es fija pero su interpretación es móvil”. El arte no es sólo lenguaje emocional en los signos plásticos y sonoros que completan los claros y directos medios discursivos. Pero no queda en la mera comunicación. “Según el caso, el arte es un elemento de cohesión social, o por el contrario, de disociación”. Para el grupo social es “memoria o proyecto” y en doble sentido expresa una estructura social y al mismo tiempo anticipa o intuye –se ha dicho- otras estructuras. Además de eso, “posee el doble aspecto de una actividad técnica y de un tipo específico de operaciones intelectuales” (Rolon Anaya, 1970: 908).

Por ello el arte, en cuanto a lo estético, a su apreciación armónica y de apariencia agradable, es un efecto humano y social necesario. Al respecto Proviña formula dos criterios: uno, la armonía, la relación entre las partes y el todo (lo que en el campo del teatro se podría denominar como la unidad); y dos, la noción de proyección de expresiones, la idea de que el arte produce un efecto en el individuo. Ambos, estados psíquicos que se identifican con el placer estético en su contemplación (Rolon Anaya, 1970: 916). Considerando que el arte no sólo busca un aspecto de calidad de la realidad, sino una apreciación de “cualidad” de lo real.

En fin que, cuando el arte se materializa y permanece como la concreción de la cultura en todas sus relaciones, desde las formas más elementales de la técnica hasta las representaciones ideológicas, resulta ser una síntesis de las relaciones humanas, y por ende sociales, de una época y un lugar determinados.

3.3. El teatro como un brote cultural

Al teatro (y al arte) se le ha observado como un componente de la cultura, mismo que refleja sustratos económicos y sociales, y transmite ideas y valores inherentes de la propia cultura. Esto, considerando que la cultura es la base del comportamiento social y una fundamentación de las acciones creativas. Un lugar de orientación en donde el creador teatral logra aplicar las referencias simbólicas, los esquemas de acción representativa y la expresión comunicativa. Un espacio para establecer una relación significativa con las cosas y con las personas, lo que le reditúa al creador en no hacer un teatro a la deriva.

Y en este apartado concebimos a la cultura, esa a la que es inherente el campo del arte, partiendo del análisis de las tres fases, que menciona Giménez (2007), por las que ha atravesado dicho concepto: la fase concreta, la fase abstracta y la fase simbólica. Reflexionando sobre las manifestaciones del arte teatral que se han producido, a partir de las distintas perspectivas culturales en nuestro país.

3.3.1. Una discusión sobre el concepto de cultura

Desde el punto de vista antropológico, para Krotz (1994), la cultura es el elemento que distingue a los seres humanos del resto de los animales y especies que conviven en el planeta tierra. La cultura, dice, no es algo que el ser humano pueda tener o no tener, ya que todos los seres humanos, *por definición*, tienen cultura. Todos los individuos humanos hablan un idioma que aprendieron desde pequeños; comen y beben alimentos de acuerdo a ciertas reglas y horarios; nacen, se educan y mueren dentro de ciertas estructuras familiares y comunitarias, y en el marco de determinadas creencias y costumbres colectivas.

Sin embargo, aunque compartimos la idea de que la cultura es inherente al ser humano, en el texto de Krotz se vislumbran elementos del concepto de cultura sobre los que cabe hacer algunas aclaraciones, como las estructuras familiares y comunitarias, así como las creencias y costumbres colectivas.

Siguiendo las fases de Giménez (2007) por las que ha atravesado el concepto de cultura a lo largo de la historia (la fase concreta, la fase abstracta y la fase simbólica), reflexionamos al respecto de cada una de ellas dando ejemplos del “fenómeno cultura”, con la idea de aclarar dicho concepto a partir de las manifestaciones sociales que ocurren en la cotidianidad.

Para Giménez (2007), en la **fase concreta** el concepto de cultura se entiende como un “conjunto de costumbres, de modos o formas de vida, que caracterizan e identifican a un pueblo”. Pero en la idea de “costumbre” es en donde encontramos un elemento perturbador, ya que el concepto puede desvirtuarse en los “usos y costumbres” o en sus simples actividades cotidianas en común.

Por ejemplo, la acción de tirar basura en la calle puede representar parte de las “costumbres de un pueblo”, pero por ningún motivo podría considerarse como parte de su cultura. Así mismo, el fenómeno de la enajenación o la alienación

social, propia de algunos programas de la televisión comercial, y que es el mismo Estado (gobierno y sociedad) quien permite su producción, pueden ser considerados como parte de las “costumbres” de un pueblo y, en esta acepción, también serían parte de la cultura. Pero desde el sentido común sabemos que no puede ser así, y mucho menos lo es cuando pensamos en algún arte (contradictoriamente enajenante) que sea inherente a la cultura. Por lo que el concepto de la “fase concreta” es dudoso y poco efectivo en la práctica social.

Ahora bien, en algún momento de su vida, Rodolfo Usigli señalaba que el teatro “es un fenómeno cultural, un brote en el campo de la cultura de un país” (Magaña Esquivel, 2000: 502). Coincidimos en la consideración de Usigli cuando se menciona al teatro como una expresión cultural, sólo cabe aclarar que muchas escuelas dedicadas al arte han educado en la formulación del concepto de cultura sobre la **fase abstracta** que menciona Giménez (2007); es decir, definida en términos de “modelos, pautas, parámetros o esquemas de comportamiento”. Lo que convierte a la expresión artística y cultural en un sistema conceptual que existe independientemente de la práctica social. En otras palabras, que la expresión cultural se define en términos de “modelos de comportamiento” en lugar de “hábitos sociales”, lo que reduce a la actividad artística a un sistema de élites.

Una concepción de la cultura que tampoco ha sido muy efectiva para la educación artística, en términos del desarrollo social. Es decir que, en la “fase abstracta” el concepto de cultura, por lo menos en la educación formal, no ha propiciado una vinculación sustancial del arte con la sociedad, sino más bien todo lo contrario, ha propiciado una separación entre ambos. En donde la sociedad no se reconoce en el arte, ni el arte reconoce a la sociedad. Reconocimiento que tendría que darse de manera natural, como lo sugiere Usigli, en el fenómeno “cultura”.

En la **fase simbólica** de Giménez (2007), seguramente influida por corrientes estructuralistas, el concepto de cultura es “integrado por el ámbito

simbólico, entendido como el mundo de las creaciones o representaciones materializadas sensorialmente o significativas, en virtud de tener rasgos que se asocian con la realidad por una convención socialmente aceptada”. En estos términos, dice Giménez (2007), la cultura es la acción y el efecto de cultivar, mediante símbolos, el interior y exterior de los seres humanos, haciéndolos fructificar en sistemas de signos que organizan, moldean y les dan sentido a todas las prácticas sociales. Estimando que estos procesos simbólicos están referidos a contextos “históricamente específicos y socialmente estructurados”.

Sin embargo, aunque la gama simbólica sobre la que se plantea este concepto es muy interesante, cabe decir que los símbolos no son una particularidad de los seres humanos. El elemento primigenio del símbolo es el sueño y los animales también sueñan; esto es, también simbolizan. Cuando Young (1995: 93) habla del papel de los símbolos, menciona que existen de dos tipos: los “símbolos naturales”, que “se derivan de los contenidos inconscientes de la psique”, y los “símbolos culturales”, que “son integrantes de importancia de nuestra constitución mental y fuerzas vitales en la formación de la sociedad humana”. Por lo que un concepto de cultura integrado exclusivamente por el ámbito simbólico, es posible que esté enmarcando a la cultura como por una especie de halo espiritual, negando un tanto a lo material, así como a las cosas simples y cotidianas. Y aunque si bien es cierto que la cultura tiene mucho de espiritual, también lo tiene de material.

3.3.2. En el concepto de cultura

Siguiendo un poco con el ejemplo de Young, si dividimos a la realidad en dos grandes rubros: lo natural y lo artificial, encontramos que la cultura no es algo natural, sino más bien es algo de tipo artificial, algo creado por el ser humano. Por lo que nuestro concepto de cultura, al ser una creación o construcción humana, tendría que partir del hecho de pertenecer al campo de lo artificial. Es decir, la cultura serían todos aquellos objetos artificiales o constructos sociales, destinados para “algo” en particular. Y si observamos el origen de la palabra, a la cultura bien

la podemos relacionar con la idea de “cultivo” de las aptitudes humanas. Siendo ese algo en particular para el que se cultivan dichas aptitudes: el de entender, significar y darle sentido a la vida de los seres humanos en sociedad.

Sabemos que en el espacio cotidiano se considera a una persona culta, como aquella que cultiva conocimientos y saberes. Sin embargo, ampliando el horizonte del concepto, habrá que considerar que una persona culta es aquella que “cultiva” capacidades, saberes, valores, conocimientos y habilidades, relacionándolos entre sí de forma integral. Aptitudes humanas que, para considerarlas como cultura, se tendrían que cultivar en sociedad. Concepto que coincide con una declaración de la UNESCO (de México) realizada en 1982, en donde se menciona:

...que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden (Wikipedia, 2011).

Una declaración de la que podemos deducir, sin duda, que el arte es un componente cultural. Concibiendo a la cultura como una estructura social o, en términos de Krotz (1994), como un conjunto de estructuras familiares y comunitarias. Es decir, como una creación humana que autodefine a la sociedad, que le da carácter y la identifica, otorgándole personalidad y distinguiéndola de cualquier otra.

En un arte inherente a ella que no depende de alguna élite o de algún grupo de vanguardia que lo defina, sino que se define y legitima según conceptos sociales. Pues más allá de las imposiciones externas o de las legitimaciones

particulares, es la sociedad quien legitima no sólo a su arte sino a su propia cultura. Considerando que el arte no es un pegote o un algo que tenga que encajar en una sociedad a la que no corresponde, sino que es más bien un “brote” cultural. Es decir, es una creación humana que, por sus características, se concibe, se gesta y nace de común acuerdo, en la cultura de esa sociedad. Un brote o una creación, cuya cultura es entendida no sólo como una convención social, sino en un consenso orgánico; un consenso en el que se incluye a la naturaleza como parte integral del ser humano.

3.3.3. El rito como acción cultural

La importancia de estudiar las acciones culturales desde el enfoque del rito, está en observar el campo de desarrollo del arte, como una estructura de entendimiento y significación social; como un elemento de identidad. Al respecto, en sus estudios sociológicos Bordieu anota:

El rito, “acto cultural por excelencia”, que busca poner orden en el mundo, fija en qué condiciones son lícitas “transgresiones necesarias e inevitables de los límites”. Los cambios históricos que amenazan el orden natural y social generan oposiciones, enfrentamientos que pueden disolver a una comunidad. El rito es capaz de operar entonces no como simple reacción conservadora y autoritaria de defensa del orden viejo, [...] sino como movimiento a través del cual la sociedad controla el riesgo del cambio. Las acciones rituales básicas son, de hecho, *transgresiones denegadas*. El rito debe resolver, mediante una operación socialmente aprobada y colectivamente asumida, “la contradicción que se establece” al construir “como separados y antagonistas, principios que deben ser reunidos para asegurar la reproducción del grupo” (Bordieu citado por García Canclini, 1990: 44-45).

En síntesis, para Bordieu, las “transgresiones” son elementos y condiciones que la sociedad contempla, a través del rito, como parte de su propio proceso

evolutivo. Las cuales funcionan, ya sea por anacronismo o innovación, como un efecto de 'saneamiento' a los modos o formas de vida de la propia sociedad.

Y cuando pensamos en un rito, pensamos en identidad cultural. Sin embargo, la noción de identidad es un fenómeno que cabe reconsiderar en el contexto social. Pues la identidad se define, dice Warnier (2002: 15), "como el conjunto de los repertorios de acción, de lengua y de cultura que le permiten a una persona reconocer que pertenece a cierto grupo social e identificarse con él". Lo que hace suponer que la identidad no depende exclusivamente del lugar de nacimiento o de las elecciones de las personas. Pues:

En el campo político de las relaciones de poder, los grupos pueden asignar una identidad a los individuos. Los franceses tienen la tendencia de amalgamar a los inmigrantes del África occidental en una única identidad africana, cuando en realidad, subjetivamente, éstos no siempre se reconocen entre sí. Algunos hablan el wolof, otros el bambara o el serer. Algunos son cristianos y otros musulmanes (Warnier, 2002: 15).

Lo que, sin duda, advierte Warnier (2002), es más conveniente hablar de *identificación* que de identidad, ya que la identificación es contextual y fluctuante. Y en el sistema mundial de la cultura, una persona puede asumir identificaciones múltiples. Lo que viene a modificar la idea de los ritos.

Esto es que, si desde el contexto social la cultura produce 'identificación', el rito se asume como una acción cultural, debido a la existencia de un flujo de intereses particulares, mismos que identifican y le dan forma a una colectividad. Con la conciencia de que dicha colectividad se disolverá, a la par del rito, cuando el flujo de intereses particulares deje de existir.

Pero el problema de la 'identificación' radica en la polarización de la personalidad, lo que contradice al hecho cultural. Es decir que, la personalidad puede actuar como un objeto transformable, cuyos rasgos de carácter o criterios

se logran adecuar a diferentes formas de 'identificación', no necesariamente de tipo cultural. En otras palabras, que como individuos podemos vivir diferentes contextos culturales porque nos asemejamos o nos identificamos a éstos, a través de diferentes rasgos de la personalidad. Lo que nos hace suponer que el carácter, entendido como la cualidad más importante de la personalidad, no es un bloque de una sola pieza, sino que es un cúmulo de criterios desarticulables e intercambiables que, de no reconocerlos ni responsabilizarnos de ellos, pueden guardar un vicio: el de la doble moral.

Una doble moral donde, buscando la aceptación social, mostramos una "careta cultural" para ocultar, seguramente, algún tipo de corrupción. Un vicio social en el que no sólo se evade al rito como forma de identidad cultural, sino que se pone el peligro la razón de ser de la cultura. Entendiendo que, si un rito o hecho cultural no tiene una razón de ser, entonces es un hecho inútil. O si su razón de ser es un acto de corrupción enmascarado, entonces éste no es un hecho cultural y nos encontramos en el umbral de un vacío existencial. En la inteligencia de que un vacío existencial de tipo individual lo resuelve el psicólogo, pero un vacío existencial de tipo social, si no es la resignación, ¿quién lo resuelve?

Cabe considerar que aun entendiendo al rito como algo eventual, como es el caso del rito teatral, donde la identidad adquiere connotaciones de identificación. Esta identificación no pierde su carácter cultural, no pierde su razón de ser, porque en su desarrollo artístico se implica una formulación simbólica puesta en términos de la convivencia del ser humano en sociedad. Pues de lo contrario no se podría considerar ni como arte ni como cultura, sino sólo como un acto de manipulación social enmascarado. Lo que hace factible repensar a la identidad en la creación de un hecho teatral, como lo sugieren las políticas institucionales en materia cultural (véase 1.2.1. Porqué hacer teatro en Hidalgo), considerando fortalecerla y difundirla como un patrimonio intangible (quizá con un enfoque humano universal) propio de nuestro Estado.

3.4. Principios co-existenciales del teatro

El teatro, dice Azar (1988), está íntimamente ligado a la coexistencia social. Aparece en la sociedad como una forma ritual del ser humano para tratar de entender las causas racionales de lo vivido (véase 2.2. La necesidad vital de hacer teatro).

En este apartado buscamos identificar los principios y las formas de coexistencia social que conlleva el teatro, no particularmente desde la sociología del arte, sino desde el propio arte entendido como una ciencia. Buscamos hacer que coincida cualquier consideración artística de las ciencias al campo del arte, para observar que es posible estudiar al arte desde una propia ciencia artística.

Advirtiendo entonces al teatro no sólo como una disciplina auxiliar de la sociología del arte, sino con el enfoque del mismo arte sugerido como una ciencia integral, en un estudio empírico, dialéctico y crítico del cuerpo teatral percibido en su generalidad. Haciendo por incorporar los problemas del arte teatral al cuadro de las ciencias y de lo social, en su justo planteamiento.

3.4.1. Entendiendo al arte como una ciencia

Cuando se entiende al arte con la propensión de una ciencia, cuando se le significa como una técnica, como un método o como un procedimiento, es a lo que tenemos a bien llamar como “poética”. La poética es útil para sistematizar (y concienciar) los conocimientos de un tratado o de un conjunto de principios y de reglas, explícitos o no, que demarcan un género, un estilo, una escuela, una doctrina o un autor, en el campo del arte. La poética, como hecho científico, es la parte objetiva del arte que representa las convenciones expresivas que se forman y conforman en el entorno sociocultural de dicho arte. Tomando por objetividad, a la intersubjetividad que se da entre el creador artístico y el entorno social.

En el campo del arte, la posibilidad de que una poética tenga, conceptualmente una dirección y una complejidad en una articulación

rigurosamente armada y definida, no significa por ello que el arte de dicha poética sea mejor; más universal o más evolucionado que otros. Porque el arte no evoluciona ni se internacionaliza, el arte simplemente “es” en su justa medida, como una condición natural del ser humano. Pero lo que sí se desarrolla, logra conquistar nuevos territorios y propicia una posible dirección en un sistema global, es la poética.

Si entendemos al arte como un fenómeno integral o general y no como una disciplina auxiliar. Podemos considerar que al arte no tendría que observársele a través de otras disciplinas científicas, sino que éstas serían sus herramientas auxiliares de estudio. Esto es, si buscamos la creación de una poética del arte o de una disciplina de estudio del arte, con el rigor de una ciencia, encontraremos que: su análisis, sus divisiones, su desintegración en partes, sus abstracciones, sus ordenamientos, sus disposiciones etc., toman un sentido especial. Donde el arte sería considerado como un cuerpo o un ser, entendiendo su estudio como el estudio del ser humano. Un planteamiento en el que encontramos tres vertientes:

Primera: Recordar que se estudia a los muertos para curar a los enfermos. Esto es, en términos del arte, que se estudia el pasado, lo que ha ocurrido con el “fenómeno arte” creado, no para quedarse en la nostalgia de dicho pasado, sino para reconocer el presente, lo que está ocurriendo y se está produciendo con las actuales creaciones artísticas, los aciertos y las dificultades, y determinar trayectorias, exploraciones o posibles soluciones en el quehacer.

Segunda: Tomar el estudio del arte como el estudio de un ser socio-biológico. Considerando que el sentido de la abstracción en el estudio de las partes de un cuerpo, tendría que ser en beneficio de la totalidad del mismo cuerpo, y no para regodearse en el estudio de “esa” parte en especial. Lo que significa que, en una disección artística, cualquier separación que se haga de algún elemento del arte para estudiarlo de forma aislada (en términos de alguna disciplina especial o materia), tendría que realizarse para identificar a dicho

elemento por sus características estructurales o para determinar alteraciones, con la conciencia de reintegrar este elemento a la totalidad.

Y *tercera*: Entender al arte y estudiarlo como un “acto reflejo” de la realidad. Si comprendemos que el hecho artístico es un ‘acto reflejo’ de lo que ocurre en el entorno de la vida cotidiana, seguramente reconoceremos que los problemas artísticos no son exclusivamente del arte, sino que representan ser problemas socioculturales en su conjunto, y es por ello su estudio. Así mismo, si observamos que la creación artística no sólo representa ser “un descubrimiento de la realidad”, como concluye Cassirer (citado en Rolon Anaya, 1970), sino que, en un sentido dialéctico, la realidad termina siendo también un descubrimiento del arte; de alguna manera podemos determinar la coyuntura del arte, con relación a su trascendencia en el entorno sociocultural. Siendo así que, en el arte, una sociedad se descubre y toma conciencia de sí.

3.4.2. El teatro como un *acto reflejo* de la realidad

Cuando definimos al teatro como un *acto reflejo* de la realidad, no lo hacemos pensando en términos de una hipótesis realista (en el estricto sentido del realismo como un estilo artístico), sino en un concepto coexistencial, al cual convergen un sin fin de géneros y estilos, sean realistas o no.

Bien es cierto que el teatro moderno es una rebelión en contra del realismo, particularmente del realismo psicológico de la primera mitad del siglo XX. Entendiendo por realismo, según su concepto como estilo artístico, al “reflejo de la realidad en todas sus formas”, pero imponiendo límites evitando que la realidad cambie (Urtusastegui, 1995). Donde, para el caso del realismo psicológico, la realidad es delimitada de acuerdo al comportamiento psicológico de los personajes, manifestándose a través de su lenguaje verbal. La rebelión pugnada por Artaud (2002), y por la cual consistió precisamente su repudio, estaba en razón de querer someter al teatro a las limitaciones del lenguaje hablado visto, tendenciosamente, desde la psicología. Obviando elementos corporales, acciones,

ideas o signos expresivos que le darían mayor vigor, pues aquello conducía al teatro a la decadencia (véase 2.3. El contacto como un elemento teatral).

Pensar al teatro como un *acto reflejo* de la realidad, es considerar a la subjetividad del creador respondiendo a los hechos de la realidad cotidiana. Es pensar en la reacción teatral de un creador, ante una situación coexistencial real de tipo afectiva. En el concepto de *acto reflejo*, entendemos que la “expresión teatral” conlleva intrínsecamente una intención subjetiva de corrección, construcción, modificación, autoprotección o autodefensa, debido a un problema afectivo o a un fenómeno de opresión, de tensión o de conflicto, mismo que es propiciado por la misma la realidad, dada en un contexto social determinado. Un ‘acto reflejo’ que nos adelanta a presuponer un principio creativo, en el cual entendemos que la realidad se percibe y, en un acto recíproco, se crea para ella misma; como en una dialéctica de la comunicación teatral. Apelando, por supuesto, al proceso de la comunicación dramática de Mir y Oropeza (2007), donde no sólo se crea por el simple hecho de crear, sino que es el creador un receptor (percibe), en una acción previa para poder ser emisor (crear). (Véase 2.3. El contacto como un elemento teatral).

Ahora bien, en la definición de esta forma poética del teatro, donde se toma por razón de coexistir al *acto reflejo*, sabemos que también tiene una composición disciplinal. Una composición que conlleva el compromiso voluntario con la observancia de criterios en la creación teatral, misma que busca influir en el espacio sociocultural. Criterios muy similares a cuando se escucha y se responde un saludo, casi de forma inmediata, sin cuestionarse demasiado sobre la entonación, sino atendiendo al estímulo de esa entonación. Sin que esto signifique una reacción irreflexiva, sino más bien entendiéndolo como una acción de respuesta.

Observando este ejemplo en un hecho teatral, cabe decir que esta forma de composición obedece a la creación de un símbolo sin preconcebirlo como un

símbolo, sino sólo buscando que se exprese esa dimensión oculta de la comunicación en la que se significa la vida. Una forma de interacción verbal y no verbal en donde el creador “se expresa”, en donde comunica algo a través del teatro. En razón de observar a ésta, no como una expresión necesariamente realista o necesariamente abstracta, sino como una interacción con lo social.

Considerando que una creación teatral “vale la pena” no por su elitismo, sino porque hay un mensaje que se vuelve importante para la sociedad, para un público en particular. Porque adquiere un valor significativo y ha conseguido enriquecer la vida social y cultural de los seres humanos.

3.4.3 El supuesto de coincidencia

Pensando en la crisis de público que se ha vivido en el teatro del Estado y observando el desconocimiento pleno de los creadores al respecto de ese asunto (véase 1.4.1. Reconocimiento del público teatral en la entidad). Se propone este tema del *supuesto de coincidencia* para fundamentar que, en la articulación del proceso de creación de una obra teatral está no sólo su capacidad de comunicación, sino la posibilidad de saber sobre la trascendencia de dicha obra en el público espectador. En otras palabras, que el público objetivo se logra determinar desde el hecho creativo. Entendiendo al ‘supuesto de coincidencia’ como un principio compuesto de acciones consecuentes, a través de las cuales es posible determinar algún tipo de coincidencia entre la creación teatral y el espectador. Una coincidencia, ya sea entendida en cuanto a la apreciación estética o en cuanto a la comunicación de algún mensaje, en eso que denominamos como el fenómeno teatral.

La primera acción de este ‘supuesto de coincidencia’ que proponemos, está en razón de que un “objeto teatral”, *represente*, sea en congruencia, sea conforme, se ajuste, convenga o incluso se logre confundir con un “objeto real”. Siendo el hecho teatral, en todo sentido, un ‘acto reflejo’ de la realidad; desde su percepción hasta su creación, sin evadir el contexto en el que se produce.

Observando una acción, donde la expresión teatral se encuentre *ligada, coincida o interaccione* con un fenómeno social que se ha presentado en un contexto de realidad. Y de tal forma que dicha creación teatral lleve al espectador a un acto “evocativo”, a un acto revelador que lo concientice de sí.

Al respecto de esta primera acción de dicho ‘supuesto’, consideramos que requiere de un esfuerzo importante en el creador, en cuanto a su apreciación significativa y en cuanto a su capacidad expresiva; en cuanto a reconocer, evidenciar y enfatizar simbólicamente sobre lo que se quiere comunicar y que sea trascendente para el ser humano. Entendiendo que es en esta acción, donde se encuentra el mayor peso específico de dicho supuesto.

La segunda acción del ‘supuesto de coincidencia’, se entiende que se cumplirá como un efecto o consecuencia, después de cumplirse la primera acción. Pues en el supuesto de que un creador, en su proceso creativo y a través de una obra de teatro, logre coincidir con la realidad que vive la sociedad, cuando logre evocar y revelar algo importante de esa realidad, quizá aún oculto. Como consecuencia de manifestar esa revelación, el público coincidirá en el mismo espacio en donde se desarrolla la representación teatral; es decir, concurrirá o acudirá al teatro. Y seguramente lo hará para tratar y convenir sobre asuntos que les competen a ambos como sociedad, con preocupaciones propias de su entorno cultural.

Cabe decir que estas *acciones coincidentes* en las que dos sujetos: creador y público, concurren y convienen en un mismo lugar y en un mismo tiempo; a un evento llamado teatro, para tratar un asunto determinado. No son acciones desligadas sino conjuntas, que una acción no puede darse sin la otra. Porque cuando un sujeto propone hablar sobre un problema que también le compete a otro sujeto, porque ambos son parte de la misma sociedad, y ambos buscan darle solución a ese problema, generalmente concurren a ese diálogo sustancial.

Considerando que en estas acciones concurrentes a las que llamamos 'supuesto de coincidencia', no cabe la posibilidad de que alguno de los sujetos, ya sea el creador o el público, esté equivocado o no entienda por ineptitud. En este supuesto no cabe la posibilidad de la superioridad cultural, porque ambos son parte de la misma sociedad. Y si no es posible llevar a cabo ambas acciones de este 'supuesto', si no es posible reunir a creadores y espectadores en una misma representación teatral, es porque no hay una liga, vínculo, punto de encuentro o tema coincidente a tratar entre ambos. Y habría que asumir algún tipo de responsabilidad como sociedad. Buscando enfocarnos en este caso, en la sociedad artística y teatral.

3.4.4. La gestión teatral en el contexto coexistencial

Concebimos por gestión teatral, a la acción de diligencias en un contexto sociocultural determinado, mismas que conducen al logro de un proyecto teatral y que se materializan con la producción de una obra; cuya consigna es la de revertir esta producción en algún espacio del propio contexto sociocultural. Lo que supone, dice De León (2007), el estudio y conocimiento de las características del contexto, una metodología de trabajo, una normatividad, una calendarización, jerarquías, protocolos y estructuras de la o las organizaciones que intervienen. Un tipo de gestión que en nuestro Estado, dicho sea de paso, no se contempla del todo (véase 1.4.2. El negocio teatral en el Estado de Hidalgo).

En un proyecto teatral la gestión es un punto medular, ya que condiciona a la creación, al proceso de producción y a la comercialización, y se incluyen tanto las relaciones sociales como los medios y recursos. Teniendo por finalidad, en el marco del contexto sociocultural: crear público, enriquecer la cultura y potencializar el desarrollo del teatro, en general. Considerando, en congruencia con la sociología del arte, que el teatro no está exento del flujo de intereses particulares de tipo ideológico, económico, político o tecnológico, pues todos ellos identifican al creador con la sociedad. Un flujo de intereses en los que sin duda es posible conformar al teatro en el terreno de la gestión, y ahí su relevancia.

Sabemos que las formas de gestión dependen del contexto social; es decir, de las instancias donde se genera un proyecto creativo. Por ejemplo, dice De León (2007: 29), “un proyecto puede surgir desde la administración pública, la iniciativa privada, las asociaciones civiles, organizaciones artísticas independientes, fundaciones, sectores comunitarios, escuelas, universidades” o de la combinación de dos o más de dichas organizaciones. De ahí que la gestión teatral dependa de su origen; esto es, de la idea inicial, a partir de la cual sea posible proveerlo y que crezca, que se desarrolle, que alcance sus metas y que cumpla con sus expectativas.

Aunque en nuestro país no es posible hablar de modelos generales de gestión teatral, si podemos hablar de “niveles”; comenta De León (2007), en donde, según el análisis que se haga del contexto social, político y económico, se lograrán formular los modelos de operación. De León distingue cuatro niveles de gestión artística en México, algunas de ellas contempladas por los creadores de nuestra entidad (véase 1.4.2. El negocio teatral en el Estado de Hidalgo):

1. Instituciones vinculadas al gobierno: CONACULTA, INBA y Secretarías o Consejos de Cultura en los Estados; o autónomas: UNAM y Universidades Estatales.
2. La iniciativa privada, que crea productos artísticos y de entretenimiento en función de la relación costo-beneficio: OCESA (Operación de Centros de Espectáculos Sociedad Anónima), Televisa, CIE (Corporación Interamericana de Entretenimiento).
3. Microempresas culturales, que procuran proyectos congruentes con un concepto determinado. Muchas veces apegadas a instituciones para financiar sus proyectos.
4. Independientes, cuyo conocimiento y experiencia se revierte en la búsqueda de vías de financiamiento y realización. Es el caso de muchos artistas con la necesidad de encauzar sus creaciones teatrales.

Aunque la gestión teatral incluye a la idea creativa, al proceso de producción y a la comercialización, su actividad prioritaria es la de conseguir los recursos que posibiliten la realización del espectáculo teatral; es decir, “las diligencias y las finanzas”. Al respecto, De León (2007) manifiesta cuatro tipos de procedencia en nuestro país: directa, indirecta, interna y externa. La *directa* consiste en un presupuesto o capital inicial propio. A la *indirecta* la componen subsidios públicos, incentivos, donativos y aportaciones, becas, mecenazgo y filantropía, préstamos, patrocinios y la coproducción. La *interna* se define por la comercialización de servicios, el alquiler de vestuario o equipo, la venta de artículos promocionales y la organización de eventos especiales. Y la *externa* es la venta de publicidad, la venta de funciones, la venta de boletos y la taquilla.

Y aunque ciertamente las diligencias para conseguir los recursos es un proceso que lleva tiempo y requiere paciencia, perseverancia, esfuerzo, sentido común, pertinencia y pasión, dice De León (2007: 66), “hay que estar convencido de lo que se está proponiendo para poder convencer a los demás.” Y, agregamos nosotros, considerar lo que es posible y factible ofrecerle al público no sólo en términos de un mercado de consumo, sino en términos de los objetos estéticos, simbólicos y espirituales que son importantes socialmente. No sólo buscar convencer como un hecho motivacional, sino buscar “ofrecer” algo atractivo, importante y trascendente para la sociedad.

Sabemos que para las Naciones Unidas existen factores políticos y tecnológicos que les dan forma a los patrones de producción, consumo y comercio en el arte. En este campo nace el concepto de “economía creativa” y, al centro de éste, las *industrias creativas* que esquemáticamente, dicen las Naciones Unidas (2008), se encuentran en la intersección entre el arte, los negocios y la tecnología. Y comprenden el ciclo de creación, producción y distribución de bienes y servicios, cuyo insumo primario es el “capital intelectual”. Abarcan desde folclor, festivales, música, libros, pintura y arte dramático, hasta el cine, radio, animación digital y videojuegos, así como arquitectura y publicidad. Actividades que requieren de

talentos para generar ingresos a través del comercio y de los derechos de la propiedad intelectual.

Y el concepto no es nuevo, dice Warnier (2002), pues ya desde 1947 aparece la expresión de “industrias culturales” de las que sociólogos de la escuela de Frankfurt como Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, hablaban del peligro que existía en la reproducción en serie de los bienes culturales como la creación artística. Destacando de las industrias culturales, su incapacidad para transmitir una cultura que determine significaciones profundas, reducida a la imitación, a la estandarización y a la inautenticidad. Expresión de ‘industrias culturales’ que a finales de 1970 fue estudiada por otros analistas quienes coincidieron en sus incapacidades, dice Warnier (2002), aclarando que éstas: *a) necesitan grandes medios, b) aplican técnicas de reproducción en serie, c) mercantilizan la cultura, d) transforman al creador en un obrero y reducen el arte a productos de consumo.* Atributos que, contradictoriamente, inhiben la creación y la producción artística y teatral. Observando que, si actualmente el teatro navega en la incertidumbre, comenta Converso (2004), es porque se encuentra en un medio capitalista en el cual no encaja. Porque la producción teatral es una producción artesanal y no industrial.

Cabe agregar que, aunque el “capital intelectual”, dice Chiavenato (2007), es el recurso más importante de una empresa, creemos que en nuestro país aún no es del todo un recurso de importancia. Pues las grandes empresas, agrega Piedras (2008), se especializan en la comercialización y la comunicación pública, y sólo las pequeñas y micro empresas enfatizan su producción en el proceso de creación e innovación. Siendo estas últimas, empresas familiares, que preponderan a sus parientes por sobre el talento y la competencia laboral.

3.5. La identidad y las influencias artísticas

En términos de la creación teatral, muchas veces se habla de las influencias artísticas, pero muy pocas veces se hace hincapié en la idea de identidad o en el

concepto de “patrimonio cultural”. Y sabemos que este último es de gran importancia para los seres humanos porque, como ya se ha dicho (véase 1.2.1. Porqué hacer teatro en Hidalgo), representa los bienes espirituales propios de la entidad, mismos que conducen precisamente a formar una identidad social. Identidad que le daría un mayor significado al hecho teatral, en nuestra localidad. Quizá más aún en razón de una frase que dice: *“Podrá emigrar el niño del pueblo, pero jamás emigrará el pueblo del niño”*, (vox pópuli).

Abordamos en este apartado el concepto de territorio, ya que nos es útil para reconocer la importancia de la identidad en el hecho artístico. Pudiendo aclarar que la universalidad del arte no está en la formulación estética, sino en su contenido simbólico y sentido de comunicación. Encontrando que el “contexto” de las experiencias, entendido como el entorno sociocultural, es lo que le da contenido a la obra de arte volviéndola trascendente. Resaltando que, al descubrir el territorio de una obra de arte se revela no sólo el contexto de la obra, sino la postura crítica del autor. De tal forma que el público espectador logra, conscientemente, identificarse o no con el hecho artístico presentado.

3.5.1. El concepto de territorio

Para hablar de identidad es necesario hablar del concepto de territorio y, para el caso del arte, del territorio cultural.

Seguramente ya habrán pensado que el arte es universal. Sin embargo, cabe aclarar que la universalidad del arte no radica en la formulación estética (porque además el arte no es una fórmula para algo), sino en la significación y en la expresión; es decir, en el contenido simbólico y en el sentido de comunicación. Una característica que, por cierto, no es particular del arte. Siendo “el contexto” de esa significación, el elemento cultural que nos asemeja o diferencia, ya sea como seres humanos o ya sea como naciones. Y es precisamente este contexto lo que le da contenido a la obra de arte, volviéndola trascendente.

Una razón por la que creemos que si un artista realiza una obra de arte en un país al que no pertenece y la sociedad de ese país no acepta la obra como algo propio, como una obra que les pertenezca, entonces definitivamente no lo será. Pero consideramos que esto se debe a que el contexto de significación en el que se produce dicha obra, no corresponde al contexto de esa nación. Y por muy creativa que sea la obra, de ninguna manera podría ser considerada como arte de esa nación; no obstante que sea duramente promocionada por las élites sociales o artísticas de dicho país.

Debemos de reconocer que en una obra de arte se expresan situaciones que “se han vivido” en un particular entorno cultural. Y si un artista busca realizar una obra de arte en un territorio del que ‘no es’, entonces tendrá que “apropiar” algunos elementos contextuales de la cultura de ese territorio. Ahora bien, si un artista tiene influencia de algún movimiento artístico del extranjero, lo que sucede es que, dicho artista, al mismo tiempo de estar ampliando sus fronteras de expresión, de comunicación, seguramente también busca renovar sus fronteras de significación, sus fronteras simbólicas. Es decir, está buscando renovar su perspectiva cultural a través de su arte, lo que es sumamente atractivo, aunque existe un riesgo: que en su intento por apropiarse dicha influencia pierda el origen, su origen y el rumbo. Lo que se traduce en que, en lugar de renovar sus fronteras simbólicas, las reduzca; abaratando su arte y perdiendo su perspectiva cultural; esto es, su identidad.

La identidad conlleva un principio de coincidencia del que el arte no está exento; coincidencia de vivencias, de situaciones o de abstracciones (pues aún las formas abstractas tienen reflejos culturales). Y el efecto de identidad que produce una obra de arte, es la evidencia del contexto cultural del artista. Un principio al que podemos entender como esa capacidad del artista de otorgarle a su obra de arte la propiedad de ser “correspondiente” (coincidente) con su entorno de realidad, con su contexto cultural. De tal forma que dicho contexto sea identificado

e identifique sustancialmente (por evocación) a un característico espectador. Siendo la obra de arte, en este sentido, un ‘acto reflejo’ de la realidad.

Cuando hablamos del territorio en el arte, sin duda hablamos de identidad y de cultura, pero sobre todo de satisfacción y de reflexión por la realización del trabajo propio, sin menospreciar o exaltar el arte de alguna otra nación o región. Afirmándonos en las similitudes, encausando las diferencias y descubriendo las cualidades y el carácter de lo que ‘es o no es’ el arte en nuestro territorio. Una razón más para insistir en la certeza de las políticas institucionales de nuestro Estado, considerando observar la crisis teatral. Porque tanto la identidad como el patrimonio cultural representan contener esos bienes espirituales propios de la entidad, que nos habla de un entendimiento de significados que quizá el teatro no ha podido ofrecer. Nos habla de un teatro entendido desde su territorio, desde la materialización de su cultura, que sugiere ser significativo para la sociedad hidalguense (véase 1.2.1. Porqué hacer teatro en Hidalgo).

3.5.2. Las influencias y el contexto de producción

El tema del territorio cultural sin duda nos lleva a pensar en las influencias artísticas. Considerando que un artista mexicano que ha tenido influencia de movimientos artísticos extranjeros, aunque lo intente, no podrá realizar obras de arte que no sean mexicanas, porque la influencia no es la apropiación de elementos culturales. Por ejemplo, si un artista escoses con influencia de los muralistas mexicanos pinta un mural revolucionario, ni en sueños habrá realizado una obra de arte mexicana. Y quizá tampoco habrá realizado algún tipo de “arte sincrético” (considerando que el sincretismo es la fusión de dos culturas diferentes), porque dicho artista no ha apropiado las formas culturales de la revolución mexicana, sino que sólo se ha apropiado de la influencia artística.

‘Influencia artística’ que, más bien, se relaciona con el gusto particular de un artista por algo de “un arte” que le atrae, que le llama la atención y al que busca asemejarse. En términos de una imagen, lo sincrético sería como el encuentro de

dos culturas (no la conquista de una cultura sobre otra), mientras que la influencia sería como el encuentro de una cultura (la del artista) con un arte nuevo o distinto.

En este punto consideramos que el “contexto de producción” juega un papel muy importante en la creación de una obra de arte. Y aunque muchas veces, como en el caso del arte abstracto, un artista puede creer y hacernos creer que su arte es universal; en el sentido de que su obra está exenta, precisamente, de un contexto sociocultural. Cabe decir que lo que en realidad está pasando en esos casos, es que el artista, en su obra de arte (entendida como una creación de mundo), conecta con lo que exclusivamente le interesa de su “territorio” espacio-temporal en el que se desenvuelve; es decir, conecta con un lugar específico de expresión, con lo que quiere contar y que está viviendo, “desconectando o desvinculándose” de todo lo demás de “su contexto”.

Sin embargo, aún sin que él se dé cuenta, ese territorio confirma su contexto de producción; confirma lo que vive y lo que es, y confirma sus desconexiones contextuales, aún sin que él sea consciente de ello. Ahora bien, a pesar de estas desconexiones contextuales, existe un elemento que el artista no desconecta en su obra de arte: su “postura crítica” o su punto de vista sobre el hecho que dio origen a la obra de arte, en su territorio. Considerando que la importancia de conocer esta postura crítica, radica en la posibilidad de saber el contenido simbólico de la obra de arte. En saber lo que expresa el artista en su territorio, en ‘ese’ contexto de su vida, y que muchas veces no es evidente.

Es muy probable que el artista, en su obra, no declare abiertamente su postura crítica, ya sea porque ha preferido ocultarla, porque no la ha comprendido o porque no la ha concientizado. No obstante, si nos concentramos en descubrir su territorio; el territorio en el que se encuentra la obra de arte, sin duda encontraremos “lo importante” de la obra: su contenido, y seguramente eso nos revelará su postura crítica. Misma que nos conducirá a saber su contexto de

producción, aunque posiblemente eso ya no sea tan importante, porque ya nos habremos identificado o distanciado de la obra.

En el caso del teatro, un momento en el que se vuelve confuso el contenido y la expresión de un mensaje, en una obra, está precisamente en la desvinculación del artista con su propio contexto de producción. Ejemplo de ello es cuando un creador teatral toma un texto extranjero para adaptarlo, arreglarlo o dar una versión de él, en un montaje teatral. Al respecto de este fenómeno de la elección de un texto para montaje, Grotowski (2002) apunta que no es el contexto de la obra lo que decide nuestra inclinación y nuestra voluntad de confrontarnos con esas obras. Sino que es el contexto de nuestras experiencias lo que decide nuestra elección.

No hay que hacer demasiadas especulaciones en el campo del arte. El arte no es la fuente de la ciencia, es la experiencia que surge cuando nos abrimos hacia los otros, la que nos confronta con ellos a fin de entendernos a nosotros mismos: no con el sentido científico de recrear el contexto de una época en la historia, sino con un sentido elemental y humano (Grotowski, 2002: 53).

Lo que nos dice que, si un artista retoma una obra extranjera, sin duda será para dar su “versión” de la misma, ya sea mediante ‘arreglos o adaptaciones’. Y la obra finalizada responderá al contexto de producción de ese artista y no al contexto histórico de la obra. Es decir, si el artista es mexicano, la versión de la obra responderá a un contexto de la realidad mexicana, donde los mexicanos se verán identificados y no los extranjeros propietarios de la obra original. Pero no con la idea de que los extranjeros estén exentos de identificarse con esa versión, sino en la inteligencia de que un artista mexicano, que se sabe desconocedor de cualquier otro contexto, definitivamente no puede integrarlo o integrar el contexto original de la obra, porque simplemente ‘no lo ha vivido’. Lo que no significa que el artista no deba informarse del contexto originario, porque ese conocimiento enriquecerá su versión e interpretación.

En una discusión sobre el dar contenido a la memoria para ganar el futuro, Habermas apuntaba sobre el futuro que se deseaba ganar, diciendo que no tendría por qué ser una posición unilateral o miope, sino más bien con un sentido de pluralidad o diversidad social (Torpey, 1988). La trascendencia de encontrar la postura crítica del artista, está en descubrirnos a nosotros mismos como entes sociales y culturales, pero también como artistas. En descubrir las posibles rutas de desarrollo social y vocacional, para elegir las que más convienen a nuestros intereses personales y socioculturales. Recordando una frase paradójica al hecho cultural, que dice: “el que con lobos anda a aullar se enseña”.

Capítulo IV

LA CREACIÓN TEATRAL:

UNA PROPUESTA COEXISTENCIAL EN EL ESTADO DE HIDALGO

Este capítulo es el resultado de las reflexiones analíticas producidas en el abordaje de los temas de investigación, dadas en los principios y criterios buscados. Logrando el desprendimiento, recuperación y reordenamiento de conceptos y procesos, que sirven de base para pensar a la creatividad teatral en el Estado de Hidalgo. En resumen, *La Creación Teatral: una Propuesta Coexistencial en el Estado de Hidalgo*, representa el planteamiento de una ruta de desarrollo artístico, el de una *poética* teatral, que hace referencia a la creación e investigación del teatro en nuestra entidad, en el que se descubre una interacción esencial con el elemento social.

Se abre esta propuesta con un análisis sobre la: *Importancia del procedimiento*, para observar su función y para mostrar su trascendencia en la construcción de saberes, tanto a nivel profesional como sociocultural. Continuando con: *La creación teatral como proceso*, donde se plantea al teatro como un arte y como un proceso, y donde en una fase de preparación, de ese proceso, a la creación confluyen una serie de elementos de tipo emocional, racional y estructural, que dan como resultado un trayecto sustancial en esta disciplina.

En el tema de: *La capacidad teatral de “crear un mundo”*, además de recapitular en el concepto de la ficción teatral, se busca apuntalar esta capacidad de creación en términos de una técnica teatral. Mientas que en: *La expresión teatral*, como una forma de continuación o complementación temática, se observan los elementos técnicos más importantes para entender al teatro como un lenguaje, como una forma de comunicación.

Y al final de este capítulo, en la propuesta central denominada: *Un método de interpretación teatral*, se significa a la ‘representación teatral’ desde un modo

de interpretación de la realidad. Un modo de interpretación artística que se subraya en la *producción mimética* del teatro y que se constituye de tres bloques: morfología, hermenéutica y composición. Un “método” donde la representación teatral se define en una forma de interpretación para procurar una experiencia, prefigurando algo de nuestra existencia o de nuestro porvenir.

4.1. Importancia del procedimiento

Este inciso nos es útil para demostrar la importancia del “procedimiento”, ya sea que éste se presente a nivel de un proceso, de una técnica, de un método o de una metodología. Siendo el procedimiento esa forma determinante útil en la adquisición de “capacidades”, puesta en la formación y la creación no sólo de un hecho artístico, sino a nivel social y profesional. Tomando por capacidades, a los conocimientos, habilidades y actitudes que el creador adquiere, tanto para operar en la actividad teatral como para convivir y relacionarse en su entorno. En este sentido, el procedimiento además de representar la formación de capacidades, fundamenta las bases del saber sociocultural de una colectividad.

Si dividimos al saber, para su estudio, en dos entidades: *la teoría y la práctica*. Tomando por teoría a la “explicación del saber”, al conocimiento a nivel informativo, perteneciente al campo de lo abstracto y expresado a través del discurso verbal. Y por práctica a la “ejecución del saber”, en donde el conocimiento está dado a nivel del ejercicio, perteneciente al campo de la realidad social y dispuesto a obtener un beneficio o resultado útil. Entonces es comprensible que, para ir de un conocimiento a otro, exista un eslabón o punto de unión inseparable al que denominamos como *procedimiento*. Al cual podemos considerar como la “adquisición del saber”; es decir, es un conocimiento dado a nivel de la formación, perteneciente a un campo virtual y concreto, dispuesto a desarrollar operaciones sumarias para el logro de algún tipo de capacidades.

Nada existe; si algo existe no puede ser conocido, si algo existe y puede ser conocido, no puede ser comunicado. Contrariamente a la expresión nihilista del

sofista Gorgias, consideramos que, si algo existe, sí puede ser conocido y comunicado mediante el procedimiento. El cual puede estar determinado, ya sea por un entendimiento simple o ya sea por un sistema complejo. Y su grado de complejidad dependerá de lo que se pretenda “adquirir para poder operar”. Partiendo de la premisa dilemática, *no se percibe lo que no se conoce, pero no se conoce lo que no se percibe*, es posible explicar con mayor detenimiento este enfoque de procedimiento; no buscando entrar al círculo vicioso de lo que fue primero si el conocimiento o la percepción, sino para analizar las partes de dicha premisa de forma complementaria.

Ahora bien, iniciando el análisis con la parte de la premisa que dice: *...no se conoce lo que no se percibe*. Habrá que considerar que la primera condición del aprendizaje es que, “un sujeto *perciba* a un objeto”. Y para que esto suceda, dicho sujeto requerirá hacer un esfuerzo, mismo que obedezca a su impulso por querer aprehenderlo. Y precisamente ese “*esfuerzo por percibir*” es la condición precaria del procedimiento, siendo tal su trascendencia que sin este esfuerzo el aprendizaje sería nulo. Lo que nos conduce a pensar que la forma más simple de conocimiento, a partir del esfuerzo por percibir, es la “*conciencia de haber percibido*”. Y el procedimiento adquiere mayor complejidad, cuando el sujeto “explora” al objeto para “estudiarlo”; esto es, cuando las necesidades por conocer aumentan y cuando la percepción se agudiza.

Lo que nos conduce a pensar que dependiendo de la naturaleza o de la inclinación del estudio (y del procedimiento utilizado en la exploración realizada) será, tanto el conocimiento adquirido como el desarrollo de las capacidades buscadas. Siendo la “conciencia del conocimiento” una singular característica que se adquiere con la consecución del procedimiento, donde un sujeto logra tener la “*certeza de conocer*” algo de ese objeto; esto es, donde se logra tener la conciencia de lo que se conoce, cuando se sabe lo que se conoce.

Si analizamos ahora la parte de la premisa que dice: *no se percibe lo que no se conoce...*, la consideración es otra. Pues esta parte representa un aprendizaje guiado; es decir, una enseñanza-aprendizaje. Y entonces, para que un sujeto conozca a un objeto “de cierta manera o de cierta forma”, dicho sujeto tendría que realizar un esfuerzo de “*percepción enfocada*”. Donde el sujeto requerirá agudizar su percepción, para poder captar al objeto con una particular lógica de entendimiento y así poder aprenderlo de esa *forma* o de esa manera. En este caso, el “esfuerzo” de enfocar su percepción, es la *primicia* del procedimiento, mismo que hará que el sujeto “reconozca” al objeto. Un procedimiento de ‘percepción enfocada’, en un aprendizaje guiado, que funciona como un ente estructural en la adquisición de capacidades, particularmente a nivel profesional.

Cuando un sujeto no hace el esfuerzo por percibir, sea de tipo enfocado o no, el procedimiento es inexistente y el conocimiento es nulo. Y entonces, lo que se produce en el sujeto es una justificación de ideas preconcebidas y fijas. Esto es, *se percibe lo que se conoce “con exclusividad”*, sin la alternativa para percibir y conocer algo distinto. En este caso, el sujeto se limita a proyectar la imagen de un objeto ya conocido, no obstante que se le presente un objeto diferente. Algo parecido a lo que en términos psicológicos se denomina como proyección.

4.2. La creación teatral como proceso

Si bien al arte se le ha considerado como una técnica, cabe decir que la técnica no es por sí sola un hecho artístico, sino que existe un estímulo particular del ser humano que es lo que realmente da origen al arte. Razón por la que concebimos a la creación artística como un proceso, aludiendo a la técnica sólo como una forma de crear. Advirtiendo una idea de proceso que, en la creación teatral de nuestro Estado, ha sido caótico no debido a una diversidad doctrinal, sino por la ausencia o el anacronismo de alguna de éstas (véase 1.3.2. El proceso creativo en la práctica de la entidad). Considerando que es a través del proceso creativo como se advierte la posibilidad de acercar el arte a la ciencia, así como de acercar el teatro al público.

Siguiendo esa reflexión, en esta sección observamos no sólo al estímulo que propicia el hecho artístico, sino los elementos más importantes de la creatividad, en función de encontrar un fundamento del cual partir para concebir la creación teatral como un proceso. Reconociendo un trayecto procesal en el que se entiende al arte teatral desde una forma de percepción, a partir de la cual se logra obtener una experiencia. Hallando una fase de preparación teatral, dada en el proceso creativo, que planteamos en tres principios sustanciales: el de expresión, el de ficción y el de sensación. Principios que, consideramos, nos conducen a sistematizar la creación de un hecho teatral.

4.2.1. Cómo se propicia la creación

En general, una obra de arte no nos muestra algún procedimiento o alguna forma especial para poder crearla, aunque ciertamente tendría que existir. Y lo aseguramos, primero, porque sabemos que el artista “de alguna manera” la debió haber creado, y segundo, porque cuando nosotros intentamos hacer algo similar, simplemente no podemos. Y es cuando nos damos cuenta de que “para hacer arte”, necesitamos de algún apoyo en especial, de un conocimiento en particular porque, así nomás, no es tan fácil.

Pero cuando alguien nos da ese apoyo especial, que puede ser una herramienta o una técnica, ciertamente encontramos respuestas para crear, pero también encontramos nuevas preguntas. Preguntas que, a la larga, cuando no son respondidas, al utilizar esa misma herramienta o esa misma técnica en otra creación, quizá observamos que esta creación no es algo nuevo o diferente, sino que es la misma creación repetida indistintamente. Y cuando las cosas no salen “como la primera vez” y no nos referimos al objeto creado en sí, sino a la apreciación de ese repetido objeto, tal vez caemos en la cuenta de un vacío creador; si no es que en el conformismo o en la auto-complacencia.

Cuando observamos una obra de teatro poniendo especial atención en ese estímulo en particular que “le dio origen” y no sólo en una técnica anticipada donde el objeto creado, aunque se ve bien, “se repite”, seguramente encontraremos un elemento muy importante en la creación artística: “el propósito” (véase 2.6. Sobre la producción teatral). Considerando que es a través del propósito, que se generan las necesidades técnicas, espirituales y materiales para poder crear dicha obra. Necesidades en las cuales, es posible saber su forma de realización y de prever sus complicaciones, mostrando así las posibilidades reales de su creación. Sin embargo, aun cuando ya se tiene un propósito, el problema no está en las necesidades de producción en sí, de dicho propósito, sino en “poder cumplir *cabalmente* esas necesidades”.

Esto es, cuando ya se tiene un propósito y nos hacemos la pregunta obligada de, ¿en verdad quiero y puedo cumplir con esas necesidades? Generalmente no lo hacemos reflexionando sobre las necesidades reales para el cumplimiento de ese propósito, sino que lo hacemos “con un pie en la puerta del proceso creativo”; concibiéndolo así como un proceso “anticipado”. Un proceso en el que, para realizar una obra teatral, generalmente se observan “de manera aislada”: su forma de *creación*, de su forma de *producción*. Siendo que “en la creación” se tendría que “contemplar (conllevar o concebirse) una forma de producción”. Entendiendo por producción, tanto a la suma de recursos técnicos y materiales que se utilizan para la realización de una obra, como a la utilidad y/o al fruto que se rinde mediante ese propósito creativo.

En la inteligencia de que para concebir al arte teatral como una forma de procurar (o de producir) una experiencia, se requiere entenderlo como una “disposición” humana y no sólo como el aprendizaje de una habilidad técnica. Se requiere entender al arte como un proceso en el que ‘se dispone’ de una postura de vida como ser humano. Tomando por disposición no a la exclusividad laboral, sino a esa forma de ordenar las situaciones en el ejercicio de la creación teatral, considerando que toda creación artística es una forma de significación.

4.2.2. Sobre el proceso creativo

Desde el enfoque de la creatividad, que es donde parece que confluyen todas las disciplinas artísticas, siguiendo las fases del proceso creativo de Wallas, que son: 1) preparación, 2) incubación, 3) iluminación y 4) verificación, encontramos un dato sustancial. Pues observamos que la fase de “preparación”, dice Landau (1987), está condicionada por dos características: *la sensibilidad en la percepción del entorno y la ingenuidad en la manera de interpretar esa percepción*. Condición a la que se le atribuye, coincidimos con Landau, “el modo en que un saber se convierte en experiencia” (véase 2.5.1. Génesis de la creatividad).

Y creemos que es precisamente esta condición donde la creatividad confluye con el arte, no sólo porque consideramos que ambos se circunscriben en “procurar una experiencia”, sino porque esta condición representa también “el modo o la forma” en que se produce dicha experiencia. Una condición en la que el proceso creativo toma sentido, según la disposición humana en su preparación, considerando que una obra es concebida como artística desde su postura crítica. Postura que, repetimos, viene dada a través de la preparación del proceso de creación que le da origen.

Siendo esta la razón, dada en función de esas dos características, donde tenemos: por un lado, *una percepción sensible del entorno*, y por el otro, *una ingenua interpretación de esa percepción*, por la que consideramos que es posible y deseable “entender al teatro como un proceso creativo”.

Ahora bien, si analizamos la primera característica, donde se propone “una percepción sensible del entorno”. Cabe resaltar que el término “sensible” se utiliza recurrentemente en el campo del arte. No es casual que cuando Margules (1999) hablaba del proceso de creación teatral, decía que éste debía ser considerado como un “proceso sensible”. Sin embargo, como ya vimos en el capítulo anterior

(véase 3.2.2. La experiencia procurada del arte teatral), este término tiene varias acepciones. Por lo que observando que el término alude al esfuerzo de “percibir el entorno”, entonces podemos entender que se refiere al hecho de captar el entorno por medio de los sentidos o a través de “sensaciones”. Aceptación en la que se retoma el sentido del arte.

Por otro lado, analizando la segunda característica, donde se propone “interpretar esa percepción de manera ingenua”. Con seguridad, en ésta se requiere de un esfuerzo complementario: el de “confiarse a la ingenuidad para interpretar” esa percepción. A lo que cabe hacer una acotación, pues consideramos que esta “interpretación ingenua” viene dada a través de una “interpretación precaria”, que no es propiamente una interpretación sino un “entendimiento significativo”. Un plano del entendimiento en el que éste es considerado como una forma orgánica de saber, que tiene tanto de razón como de emoción; es decir, es una forma “sensible” de saber (véase 3.2.2. La experiencia procurada del arte teatral). Y el esfuerzo complementario de “percibir mediante sensaciones”, está no sólo en “entender” las sensaciones, sino en poder “significarlas” a través de ese entendimiento.

A nivel de la creación teatral y considerando la fase preparatoria de Wallas, el proceso inicia precisamente con la “significación de sensaciones” en la lógica de darles un sentido. Se inicia buscando “expresar teatralmente” esos significados para que “los demás también entiendan”, logrando así procurar una experiencia en el espectador. Observando una fase de preparación en la creación teatral que, aunque se define en su significación, se determina por: *el entendimiento de sensaciones y su expresión dada en un plano de ficción*. Se determina en la producción de signos expresivos, representaciones o mimesis, para darles un sentido o, redundando, para significar la naturaleza de esas sensaciones. Sensaciones que pueden darse a nivel de ideas, de pensamientos, de intuiciones o, dice Landau, de un saber convertido en experiencia.

4.2.3. En el proceso de creación teatral

Retomando la fase de preparación en la creación teatral, aquí observada, que se determina por “el entendimiento de sensaciones y su expresión ficcional”, y considerando que esta expresión conlleva un modo para que ‘los demás también entiendan’ (véase 2.2. La necesidad vital de hacer teatro); es posible concebir que en el proceso de creación teatral, esta fase se resuelve como una *preparación en la expresión ficcional de sensaciones*.

Nos parece oportuno aclarar que este apartado responde al hallazgo de una razón singular que da pie al proceso creativo, que lo propicia, considerando que, en nuestra entidad, ahí radican algunos motivos para que el proceso termine siendo caótico (véase 1.3.2. El proceso creativo en la práctica de la entidad). Planteando una razón procesal que justifica y ratifica la singularidad dada en la creación teatral, insinuando que esta falta de singularidad (propuesta para fundamentar y consolidar un proceso) es observada en las razones creativas de nuestro Estado (véase 1.2.1. Porqué hacer teatro en Hidalgo).

Esta fase de “preparación en la expresión ficcional de sensaciones”, se propone como un recurso complementario para fundamentar el estímulo creativo y los elementos que originan la creación teatral. En una tabla se representaría de la siguiente manera:

Ilustración 3: Tabla de preparación en el proceso de creación teatral.

La razón que propicia una creación teatral, está en			
una Preparación	en la Expresión	Ficcional	de Sensaciones
Con cuatro niveles de análisis			
El del saber o lo PERCIBIDO	El objetivo o UNIVERSAL	El de sublimación o EXTRA-COTIDIANO	El subjetivo o de SIGNIFICACIÓN

Donde observamos el planteamiento de una forma creativa con cuatro principios o niveles de análisis: el de *preparación*, que corresponde al acopio de lo

percibido; el de la *expresión*, que se refiere a lo universal en la comunicación de un mensaje; el *ficcional*, que corresponde a lo extra-cotidiano; y el de las *sensaciones*, que se refiere a la significación subjetiva del creador. Esto es:

La preparación, nos dice del acopio en el saber percibido, nos habla del conocimiento recabado de la realidad, como “materia prima”. Nos dice de lo que ocurre en el espacio cotidiano (y seguramente de los recursos necesarios) para determinar la realización de un hecho artístico. Aquí aparece el impulso hacia la actividad teatral (véase 2.5. Factores de la creatividad teatral y 1.3.1. Estimaciones para realizar un montaje teatral), donde el creador reúne todo tipo de saberes y experiencias vitales sin preponderar significados, sólo para entender, considerando ampliar una base que propicie el proceso creativo.

La expresión, de la mano de las sensaciones, se refiere a la capacidad de comunicar un mensaje para que se entienda. El esfuerzo está en entender y significar algún tipo de sensación percibida, pudiendo expresarla artísticamente para que el espectador también entienda lo significado por el creador. La idea está en poder transmitir una experiencia, buena o mala, pero que se produjo por “una sensación” en particular, emanada de la realidad. Se considera que es universal, porque se busca que lo que se expresa en ese mensaje o en esa experiencia se entienda.

El plano ficcional es una sublimación en sí. Es el mundo extra-cotidiano en el que se encuentra una obra de teatro, el mundo al que nos remite dicha obra. La creación teatral, entendida como una “creación de mundo”, implica una transición expresiva (o sublimación). Implica la capacidad de crear un mundo habitable, de conectar con ese mundo y de vivirlo como si fuera real. El esfuerzo está en lograr transportarnos y transportar al espectador a ese otro mundo, para poder vivirlo.

Las sensaciones, son un principio subjetivo o personal, que se refiere a la vivencia de situaciones afectivas, mismas que guardan razones emotivas

sustanciales, dignas de significar. Situaciones reales que se han vivido o que se viven, pero que afectan. Situaciones que se descubren y entienden cuando se representan o cuando se evocan, y que se significan cuando se expresan. Y el esfuerzo artístico está en “tocarse” evocativamente, para poder significar esas sensaciones en función de una experiencia, y no sólo como una vivencia.

Ciertamente este planteamiento de preparación dado en un proceso de creación teatral, está enfocado en dos confluente: “las sensaciones y las expresiones”, y en un plano de creación, “el ficcional o extra-cotidiano”. Cuya dinámica implica la expresión de esas sensaciones en un plano extra-cotidiano, no sólo para que las entienda el creador, sino para que también las entienda un espectador; considerando que, al sublimar las sensaciones, al expresarlas “exaltadamente” se entenderán los significados. Es decir que, al transitar una sensación por un estado de expresión ficcional, la vivencia que produjo esa sensación se entiende y se supera, procurándose así una experiencia.

En la lógica de que el proceso cambia o se modifica, cuando cambia el estilo o la técnica de creación teatral, que está dada en razón del lenguaje extra-cotidiano que se utiliza para expresar; es decir, cuando la creación teatral adquiere o tiene un modo singular de expresión. O, en otro sentido, cuando se cambia de disciplina artística y, por supuesto, se cambian los instrumentos o las herramientas del trabajo expresivo.

4.3. La capacidad teatral de “crear un mundo”

Cuando pensamos en esta capacidad artística de “crear un mundo”, sin duda lo hacemos con referencia al teatro entendido como una ficción. Pero, además, lo hacemos buscamos comprender esta capacidad en términos de una *técnica teatral*; es decir, como una capacidad donde se observa su forma de adquirir en un proceso, puesto en función de ser aplicado en el desarrollo creativo.

Recapitulando en el efecto de la ficción teatral que se manifiesta, dice Dolezel (1999), en *transportarnos a otro mundo*, un efecto que se suscribe en la capacidad artística de “*crear un mundo*”. Sabemos que esta capacidad es entendida como una forma de expresión, que consiste en la producción de un lenguaje extra-cotidiano ceñido a una vivencia afectiva única para poder significarla, logrando así una interpretación del mundo real. Una capacidad en la que se reconocen dos niveles productivos: el de “representación de vivencias afectivas” y el de “expresión extra-cotidiana” (véase 2.4.3. La ficción teatral). Y encontramos que, a estos dos niveles entrelazados los podemos observar de manera separada, ya no sólo para estudiar sus características complementarias, sino para observar su aplicación técnica en la creación teatral.

Ahora bien, sabemos que el nivel de *representación* obedece a una respuesta orgánica, a un ‘acto reflejo’ o a una manifestación del ser humano donde éste logra articular sus ‘vivencias afectivas’, con una forma de ‘entenderlas’. Una condición humana a la que Piaget (1991) le da el carácter de símbolo. Un nivel del que observamos que cuenta con casi todos los elementos esenciales para conformar esa capacidad artística de ‘crear un mundo’, considerando que es: 1) una forma de exploración humana, 2) una causa de procuración de experiencia, 3) un modo de caracterizar y 4) una forma de resolución, donde se discierne un significado. Una manifestación en la que el ser humano busca tratar asuntos sustanciales de su propia existencia, trascendentes a nivel de la conciencia.

Y encontramos que es en el elemento 4, en la “forma de resolución”, donde esta ‘creación de mundo’ puede constituirse como una capacidad artística. Observando que cuando la ‘representación’ se conjuga con una ‘forma de resolución de tipo expresiva’, cuya característica es la producción de un lenguaje en un plano de ficción, es que se logra configurar el hecho artístico teatral. En otras palabras, que la creación teatral de ‘un mundo’ se produce cuando el nivel de *representación* se articula con el nivel de *expresión extra-cotidiana*, en función de estructurar las ‘vivencias afectivas’ con el ‘lenguaje teatral’, buscando

manifestar un símbolo que “los demás también entiendan”. Logrando así una nueva formulación simbólica.

Formulación simbólica en la que se busca que el *ámbito cultural* concorra, de manera sustancial, en la ‘creación de ese mundo’. Concurrencia que tendría que manifestarse: primero, en la situación vivencial afectiva, y segundo, en la interpretación y resolución de vida. Considerando que si bien en esta resolución, el discernimiento de significados es subjetivo, propios del creador, la experiencia obtenida en estos significados está ubicada en función de trascender en la vida de los seres humanos, y quizá en una reconstrucción del tejido social y cultural.

Sabemos que esta concurrencia del ‘ámbito cultural’ en el ‘mundo creado’, se da en beneficio y logro de la formulación simbólica característica al arte. Considerando que, de no ocurrir así, quizá no se estaría reconociendo el territorio cultural propio, donde seguramente los símbolos no se lograrían entender, procurando ninguna experiencia. Ya se ha comentado al respecto del riesgo de no expresar las situaciones que se han vivido y de no reconocer los elementos del contexto cultural propio, donde, en lugar de renovar las fronteras simbólicas y la perspectiva cultural, se reduzcan dichas fronteras abaratando ese arte, perdiendo incluso la perspectiva cultural y la identidad (véase 3.5.1. El concepto de territorio).

Ahora bien, una tercera razón para que se produzca esta ‘concurrencia’, la encontramos en el sentido de advertir una poética teatral. Considerando que esta capacidad de ‘crear un mundo’ se subraya en una posible “técnica estructural de expresión teatral”. Técnica que, en el concepto de *expresión*, se busca articular las vivencias afectivas con el lenguaje teatral, de manera conjunta. Es decir, es una técnica que se ciñe en “estructurar una expresión”, donde las vivencias afectivas sean correspondientes con el lenguaje extra-cotidiano del teatro, buscando definir conceptos humanos de tipo verbal y no verbal.

Una técnica que, en el campo de la pedagogía teatral, se entiende que si se busca la expresión donde: a través de la producción del lenguaje extra-cotidiano se filtren las vivencias afectivas, por supuesto que habrá certidumbre expresiva. Pero si sólo se produce el lenguaje extra-cotidiano, sin las vivencias afectivas, muy a nuestro pesar se estará errando la técnica, porque seguramente se estará procreando un lenguaje sin contenido. Así mismo, si se busca “provocar las vivencias” con la idea de que, de esta manera se obtendrá la expresión buscada, sin duda se lograrán reacciones emotivas, pero no expresiones, donde quizá también se estén “deformando las experiencias” y no procurándolas. Lo que podría traducirse no sólo en un error técnico, sino en una confusión de los significados y en una deformación del concepto de cultura, perdiendo así el sentido de identidad.

Cabe resaltar que esta técnica de ‘creación de mundo’ se ciñe en el concepto de “expresión” y no en el de emoción. Considerando que cualquier “exploración vivencial” propuesta en su estudio creativo, tendría que filtrarse a través del lenguaje extra-cotidiano del teatro, buscando precisamente su encuentro en el concepto de expresión. Y enfatizamos que son las exploraciones, y no las provocaciones, las que le dan sentido y razón a las vivencias emotivas, considerando que es de esta manera que se procura la experiencia observada. Es posible, y a veces deseable, trabajar las exploraciones vivenciales y el lenguaje extra-cotidiano por separado, siempre y cuando se determine un momento de confluencia entre ambas. Pues de no ser así, no se entenderían la una en la otra y se diluiría la expresión, o terminarían entendiéndose de manera aislada. Lo que de ninguna manera favorece al resultado artístico del teatro.

Es importante agregar que esta técnica teatral de ‘creación de mundo’ se evalúa por su capacidad expresiva; esto es, por su expresión simbólica. Por la conjunción de sus elementos: lenguaje y vivencias, y no sólo por el lenguaje que carece de contenido, o sólo por las vivencias que son invaluable. Que la expresión simbólica teatral se evalúa por el efecto de *transportarnos a otro mundo*

y por la “sensación” que nos produce ‘ese mundo que se ha creado’. Tomando por sensación a una razón emotiva, a un entendimiento de cosas, a un mundo que se presenta: “como si fuera” algo referido de la realidad.

4.4. La expresión teatral

Cuando pensamos al teatro desde la perspectiva de una expresión, lo hacemos dando por sentado que el teatro es también un lenguaje, mismo que utilizamos como un medio de comunicación. Un lenguaje con características y cualidades artísticas muy particulares, que muchas veces se convierten en un artificio que nos conduce, o bien a la liberación o a la prudencia en nuestro proceder cotidiano.

Pero lo que ahora buscamos en esta sección, no es aludir los efectos del lenguaje teatral, sino estudiar los elementos y las características desde las cuales se entiende la expresión teatral, como un instrumento y como una forma de comunicación. Buscamos examinar los componentes artísticos del concepto de expresión, entendido como un modo de comunicación, en función de utilizarlos y aplicarlos en el manejo del hecho teatral.

4.4.1. El instrumento de expresión teatral

Cuando pensamos en la herramienta o en el instrumento de expresión teatral, pensamos particularmente en dos cosas: primero, en lo que le mueve expresar al creador; y segundo, en el instrumento general de trabajo del teatro, que no es propiamente el instrumento de trabajo del actor, que son el cuerpo y la mente. Lo que implica, sí, un actor sobre la escena, pero sabemos que además implica otra cosa; implica un “algo más” que es sobre lo que buscamos dialogar.

Si consideramos que en la vida cotidiana lo que genera nuestras emociones son las situaciones que vivimos. Tomando por situación a ese conjunto de factores o circunstancias que nos afectan en un momento determinado. Y si podemos distinguir a una emoción, de forma simple, en: agradable o aflictiva, entendiendo

que ambas producen una diferente reacción anímica-corporal. Entonces cabe agregar que esta reacción podría diferirse en nosotros en dos sentidos: como una acción o como una perturbación. En un esquema lo podemos expresar así:

Ilustración 4: Esquema de emociones y reacciones.



Esto no significa que a un tipo de emoción le corresponde o se alinea sólo con una forma de reacción, sino que cualquier tipo de emoción dada se bifurca en cualquier otra manera de reacción.

Reconociendo que, para manejar nuestras emociones en función de poder expresarlas, es posible y deseable que sea necesario entenderlas. Es decir, antes de querer ser creadores o intérpretes, tendríamos que aprender a conducirnos, a hablar, a movernos, a lograr compartir experiencias con los demás; a sensibilizarnos como seres humanos (SEP y Consejo Británico, 1980). Siendo este el principio para educar la expresión. Considerando incluso que, una emoción bien canalizada nos podrá evitar problemas de salud. Pues si una emoción nos puede llevar: o bien a la expresión (acción) o a la somatización (perturbación), y no logramos manejarlas adecuadamente, entonces no sólo se nos dificultará expresarlas, sino que se nos imposibilitará relacionarnos afectivamente.

Considerar que el principio de la expresión está en nuestra emoción, no significa que por el simple hecho de habernos emocionado lograremos la expresión o la reacción deseada. Más bien habrá que considerar que la emoción y la expresión, para que caminen por un mismo sendero, tendrán que madurar conjuntamente con nuestro cuerpo, con nuestros pensamientos y con nuestros razonamientos. Es decir que, para manejarlas, entenderlas y trabajar con ellas, primero tendríamos que identificarlas.

Pudiendo lograr un aprendizaje emocional donde las reacciones se conviertan en “motivaciones”, las situaciones personales se resuelvan y las emociones maduren. Con la idea de que nuestras emociones nos conduzcan a una acción o nos guíen hacia un objetivo expresivo, tanto en la vida cotidiana como en nuestra profesión teatral.

En la vida cotidiana, por ejemplo, cuando tenemos una idea que nos “emociona” buscamos la manera de “expresarla” y la forma inmediata de hacerlo es a través del lenguaje hablado. Así nos damos cuenta si la idea es buena o no. Y si la idea no es buena, la expresión se diluye al igual que la emoción. Pero si la idea es buena la guardamos, la “maduramos” y la mantenemos con nosotros hasta que podamos utilizarla en el momento en que se requiera. Y cuando exponemos esa idea, cuando la expresamos, la emoción florece.

En el arte teatral, de manera similar, cuando tenemos una idea con alguna razón emotiva en particular que buscamos expresar, la guardamos, la maduramos y la utilizamos en el momento indicado; en ese instante en el que se está llevando a cabo el trabajo creativo. Una madurez que muchas veces se consigue con base en “la prueba y el error” constante. Y nos damos cuenta de que la idea “está lista” cuando al momento de exponerla en los ensayos, o al expresarla escénicamente, el espectador nos retribuye emocionándose.

Ahora bien, es posible que en el teatro no se representen ni emociones ni expresiones, sino que se representen “situaciones”. Pues estas son las ideas que le dan sentido y significado a las acciones expresivas del hecho teatral. Considerando que previo a tomar la decisión de expresar teatralmente, el creador tendrá un motivo sustancial: *una idea, entendida como una situación que representar y un punto de vista u opinión al respecto de esa situación.* Comprendiendo que hay un algo, quizá la consciencia, que es lo que nos hace entender sobre la trascendencia social de nuestras acciones.

Y para determinar el instrumento de trabajo del teatro, con el cual es posible encauzar ese motivo de expresión, cabe recordar un párrafo que da inicio al libro de *El espacio vacío*, de Peter Brook, donde se hace referencia, por cierto, a un actor y a un escenario, pero también a un público que observa.

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.
(Brook, 2002: 11).

Pero sabemos que para que este público exista, tendría que existir, así mismo, un conflicto, porque sin duda es éste el elemento de atracción del público. Y también sabemos que un conflicto no se da por generación espontánea, sino que se produce a través de una situación, que en términos teatrales se define como una *situación dramática*.

‘Situación dramática’ a la que, ciertamente, entendemos como ese “instrumento de expresión teatral” que buscamos. Pues la situación dramática es concebida, en el enfoque teatral, como la manera de afrontar un conflicto y que nos revela alguna relación significativa entre personajes. Pensando al conflicto no como un conflicto cualquiera, sino a un *conflicto dramático*; es decir, un conflicto con un significado en particular, que está puesto a modificar alguna cualidad de lo real. Un conflicto entendido como un problema de contradicción de un personaje o como un enfrentamiento entre personajes. Siendo entonces la ‘situación dramática’ no sólo la que incluye a un actor sobre un escenario y, ocasionalmente, a un público, sino la que nos habla de encontrar un significado a un momento de conflicto en particular.

Una ‘situación dramática’ así, entendida como un instrumento de expresión, es la que tendría que abordarse en el proceso de creación, no de manera forzada sino de forma *espontánea*. Es decir que, ante una situación dramática, “el proceso creativo tendría que descubrirse” por una inquietud e iniciativa propia del creador,

quien es el que busca plasmar o representar esa situación. Proceso al que “cualquier técnica” tendría que confluir, igualmente, de manera *orgánica*.

Y aquí surgen dos palabras clave: ‘espontáneo y orgánico’, palabras que, en congruencia con Grotowski, van a evitar conducirnos hacia los estereotipos (véase 2.1. Para estudiar y crear el teatro). Y que, al mismo tiempo, esas palabras nos hacen referencia a dos cosas: primero, que en esa forma ‘espontánea’ de abordar el proceso, existe previamente un impulso o una necesidad por expresar; y segundo, que en esa manera ‘orgánica’ en la que tendría que confluir cualquier técnica, sin duda se debe a que previamente hubo un aprendizaje de ella, ya sea de manera autónoma o académica, para “poder expresar” en el plano teatral. De forma muy similar a como se aprende una lengua no sólo para saber hablar, sino para poder “comunicar”; esto es, para “dar un mensaje” y que éste se entienda.

4.4.2. La manifestación del mensaje

Sabemos que una creación de mundo se constituye cuando una representación simbólica se articula con una forma de expresión extra-cotidiana. Pero una constitución que se produce precisamente para “manifestar un mensaje”, para dar a conocer un mensaje porque es importante que alguien más lo entienda. Una manifestación que se subraya en el concepto de expresión teatral y del que cabe resaltar sus dos componentes: *el mensaje y su manifestación*.

En primer lugar, cuando hablamos de una “manifestación”, en términos de la expresión artística, hablamos de descubrir, de poner a la vista, de declarar, de dar a conocer, de exponer; de comunicar buscando estimular a través de los sentidos. Por ejemplo, dice Urtusastegui (1995), con palabras podemos decir verdades, pero también mentiras; con el cuerpo podemos hacer señas obscenas, gestos de agrado o desagrado, movimientos de impaciencia o cansancio; con sonidos podemos chiflar, aturdir o hacer música; etc. Así mismo, también podemos vernos influidos por el ambiente, dice Knapp (2003), por el orden o

desorden, por la ubicación de muebles u objetos, por la limpieza, el arreglo o la decoración, por los colores, objetos, formas, disposiciones, etc.

Es decir, una manifestación, en este sentido, está dada en función de que “alguien más también entienda algo que nosotros entendemos”. Un entendimiento cuya fuente se encuentra no particularmente en la comunicación verbal, sino en la comunicación no verbal; no en lo que se dice, sino en lo que no se dice. En lo que se observa y en lo que no se observa, en lo que sobra y en lo que hace falta. Una forma de entendimiento del arte, alguien comenta, donde: *“lo mejor del cuadro está fuera del cuadro”*.

Sin caer en lo dogmático, a esta ‘manifestación de mensajes’ la podemos comparar con la forma de hablar, con parábolas, de Jesucristo. Coincidiendo con él, en que es una forma de expresión para que la entienda aquel a quien le hace falta; para aquel a quien no se le ha dado la facilidad de conocer, sino es a través de la experiencia o de alguna forma empírica. Considerando que aquel a quien no le hace falta, aunque la escuche, no le afectará ni para bien ni para mal.

En un segundo orden, cuando hablamos del “mensaje” como el otro componente de la expresión teatral, nos referimos a un elemento sustancial para el ser humano. A un conocimiento que solamente se puede comunicar a través de su manifestación, porque si se dice verbalmente no sólo no se entendería, sino que se desdeñaría. Un mensaje que se revela en el hecho teatral, que se materializa en él, pero que “se produce” premeditadamente: que se propicia en la idea creativa y se conduce en todo el proceso de creación teatral. El mensaje sugerido como un elemento de trabajo que al mismo tiempo es una guía, un instigador y una brújula (véase 2.5. Factores de la creatividad teatral). Como una luz que nos conduce durante todo el proceso de expresión y que es motivo de manifestación en una puesta en escena. Un mensaje que puede modificarse durante el proceso o que incluso puede traicionarse, siempre y cuando *nos*

pasemos al bando de los buenos; esto es, siempre y cuando rescatemos algo de nosotros como seres humanos.

Ahora bien, sabemos que, por definición, un mensaje es el trasfondo de una historia, es lo que nos dice la historia. Es lo que corresponde a la moraleja de una fábula. En términos del proceso de la comunicación dramática, el mensaje corresponde a lo que se pretende comunicar, el cual se encuentra tanto en el texto dramático como en la puesta en escena. Lo podemos representar así:

Ilustración 5: Gráfica del mensaje teatral.

EMISOR	MENSAJE	RECEPTOR		
Autor o dramaturgo	Texto dramático	Creador teatral	Puesta en escena	Público espectador
		EMISOR	MENSAJE	RECEPTOR

Es probable que en un argumento teatral encontremos varios mensajes posibles; sin embargo, ese “trasfondo de la historia” se reconoce desde lo que es interesante de la historia, desde lo que nos agrada de la historia. Desde lo que “nos dice y nos motiva” a ser o a hacer.

Un mensaje que tendríamos que reflexionar en cuanto al tema del contexto, en función de poder manifestarlo en una obra de teatro. Pues cabe hacer mención que en la comunicación dramática existen dos tipos de contexto, dicen Mir y Oropeza (2007), el de *producción* y el de *recepción*. Contextos en los que muchas veces los significados difieren; es decir que, ya sea por diferencia de lugares, por cambio de situaciones o a través del tiempo, los significados cambian porque se cambia de contexto (véase 3.5.2. Las influencias y el contexto de producción). Y lo que *hoy aquí* tiene un significado, quizá *dentro de cinco años o en Timbuktú* signifique otra cosa.

Para su manejo creativo, al mensaje cabe sintetizarlo en un enunciado a través del cual se logre definir el contenido de lo que buscamos crear. Un enunciado que según sea la forma de redactarlo, seguramente hablará de nuestro modo personal de ser. Por ejemplo, en la obra de “Romeo y Julieta”, un mensaje con una personalidad “intuitiva” diría: *la historia habla de que, en el amor se requiere prudencia en los momentos críticos*. Un mensaje con personalidad “racional” diría: *es una historia de amor imposible propiciado por los odios familiares*. Un mensaje de “causa y efecto” sería: *la historia nos habla de las causas del amor imposible*. Uno “impulsivo” diría: *la historia nos dice que debemos morir por amor*. O uno “fatalista”: *trata de lo que ya sabemos todos, de que el amor es una desgracia*. O uno “negativo”: *la historia nos dice que no debemos enamorarnos porque nos morimos*. O uno “timorato”: *trata de que debemos obedecer a nuestros padres*. En fin, que la síntesis del mensaje tendría que ser lo más claro y lo más sincero posible, con relación quizá a no tener que traicionarlo y en congruencia a lo que se desea manifestar en esa obra de teatro.

4.4.3. El referente simbólico

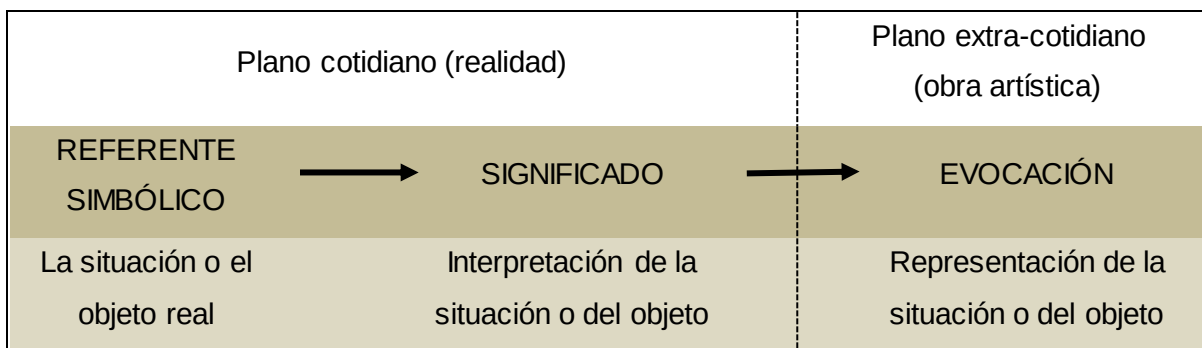
Cuando hablamos del “referente simbólico” y no sólo del referente, sin duda estamos hablando del objeto o de la entidad real a la que nos remite una representación escénica. A un referente que se ‘evoca’ mediante la representación no sólo por la afección que se tiene de él, sino por considerar que guarda un significado en particular que habrá que revelar (véase 3.2.1 Sobre el concepto de arte y 3.2.2. La experiencia procurada del arte teatral).

Ciertamente a este concepto lo hemos revisado desde otros distintos enfoques, en temas como la creación de mundo, el territorio o el contexto de producción. Y lo podríamos definir con otros nombres como la evocación artística, la representación teatral, el lenguaje simbólico (aunque para muchos no es un lenguaje) o simplemente como el símbolo. Sin embargo, lo hemos propuesto con el nombre del ‘referente simbólico’, porque al sugerirlo así, como un concepto artístico, nos habla de la *producción del lenguaje* en la creación teatral.

Considerando que la “producción” del lenguaje teatral, por supuesto que no está en la lingüística, pero tampoco lo está en la semántica, ni en la semiótica (siendo esta última la que más se acerca). Quizá tendría que estar en alguna otra ciencia como la simbólica, pero es en base a su inexistencia que proponemos este acercamiento conceptual. Y partiendo de la lingüística, donde el ‘referente’ es a lo que nos remite el ‘signo’, consideramos que, en el teatro, el “referente simbólico” es aquello a lo que nos remite una representación, mediante una “evocación”. Entendiendo que representas para ‘evocar’ muchas veces no es utilizar un mero signo, sino un “fraseo” y casi siempre de tipo no verbal.

En otras palabras, tomamos por *referente simbólico* al objeto real que estimula a la creación. A las situaciones o personas reales que mueven o determinan a la creación teatral. El ‘referente simbólico’ es el elemento territorial o contextual característico, son las imágenes e ideas que se utilizan para plasmar, es el motivo que se utiliza para representar. Gráficamente lo expresaríamos así:

Ilustración 6: Gráfica del referente simbólico y su evocación.



En donde:

El *significado*, es entendido como la interpretación del referente simbólico; es decir, es la interpretación de la situación o del objeto real. Para el creador, el significado es la noción útil que se tiene del referente simbólico; es la “verdad” guardada dispuesta a revelarse, dispuesta a evocarse. Es la experiencia del creador, es su entendimiento subjetivo en busca de intersubjetividad.

Mientras que la *evocación*, es la revelación misma. Es la representación de la situación o del objeto real, del que se tiene algún tipo de afección, dispuesta a comunicarse. Es en donde lo plasmado o representado teatralmente, se asocia con la imagen mental o el referente simbólico que se evoca en el público espectador. Es la coincidencia contextual entre lo que el creador expresa y lo que el público entiende.

Si bien los símbolos no son la única forma de procurar una experiencia teatral, definitivamente si son la forma más recurrente de creación en la expresión artística. Suponemos que esto se debe a que el aprendizaje se propicia, en el ser humano, de manera simbólica. Y aunque no fuera así, los símbolos si ameritan producirse y manifestarse desde el campo del arte, porque el arte y los símbolos caminan de la mano, se les reconoce el uno en el otro casi por antonomasia. Porque ciertamente el ser humano necesita del arte para reconocer la “verdad”, para intuir la, para reconciliarse consigo, para reconocerse en el otro, para encontrarse, para identificarse, para saber de sí; es decir, necesita del arte para simbolizar. Siendo los símbolos el recurso primigenio del arte, a través del cual el ser humano ha encontrado sus respuestas.

4.5. Un método de interpretación teatral

Sobre el concepto de “interpretación teatral” desde su forma clásica, Aristóteles (1996) lo define como una manera de guiar lo mimético (ficción teatral) por una línea de equilibrio, un término medio entre la realidad necesaria (que trata la filosofía) y la realidad fáctica (que se ocupa de la historia). Una “vivencia optativa del universo” donde los afectos, las pasiones, los sentimientos, las emociones, los comportamientos, las apariencias, las formas de conducta, etc., se encuentren no colocados en un plan natural, que señala “lo que es” de las cosas, sino puestos a cambiar la “cualidad de lo real”.

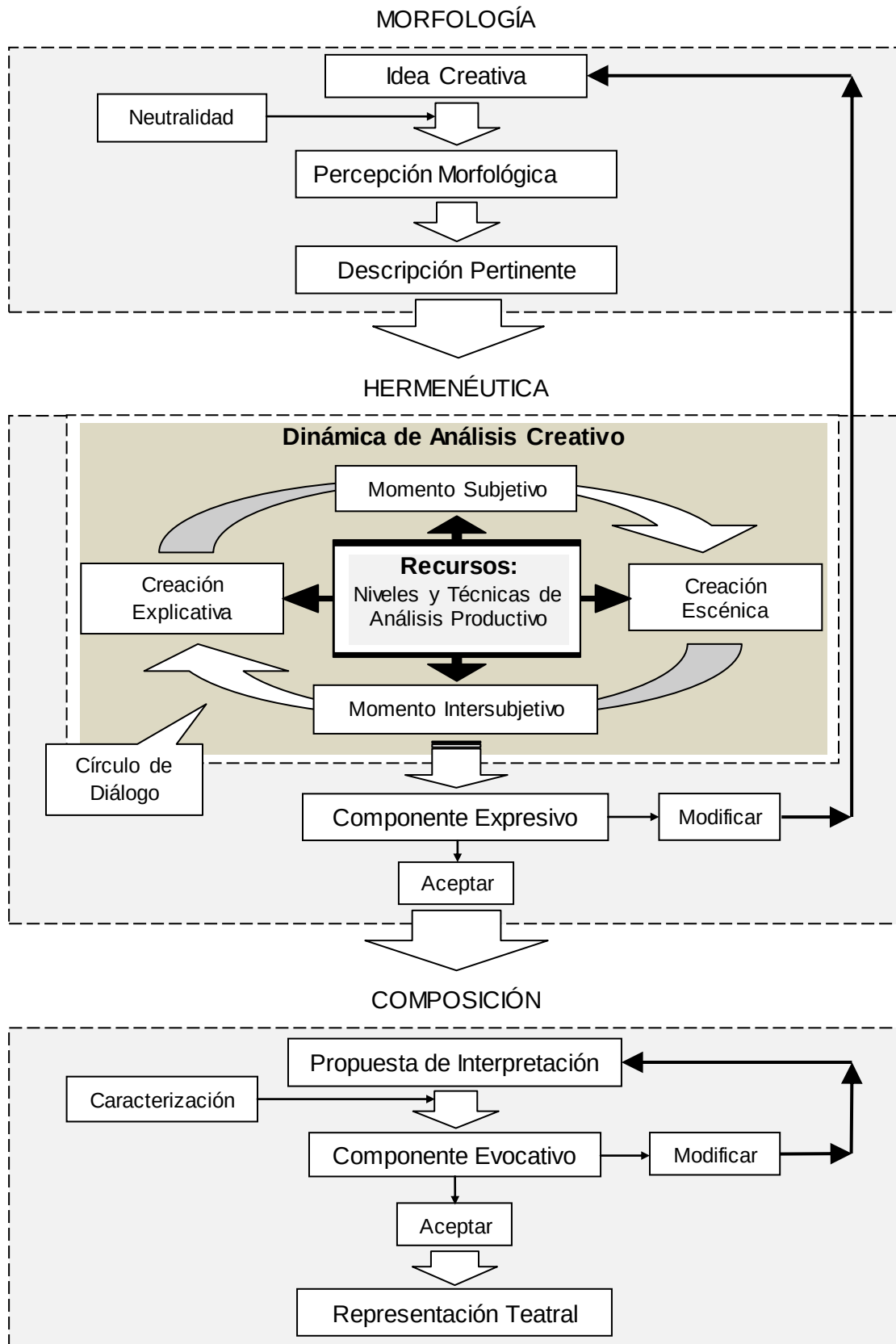
Ahora bien, inmersos en el campo de la sociología del arte, así como en lo que concebimos por *poética* que es entendida como una ciencia del arte, en esta sección proponemos un “método de interpretación teatral”. Un método que se subraya en la *producción mimética* del teatro; esto es, en la producción de un lenguaje resuelto en la creación de una representación teatral. Y que es fundado en tres elementos centrales: la morfología, la hermenéutica y la composición; elementos a través de los cuales se busca sistematizar la forma de interpretar esa representación teatral. Un método con el que no se busca inhibir la subjetividad creadora, sino más bien formar procesos conscientes.

Con este método queremos mostrar que en el hecho interpretativo existe un principio epistémico procesal que favorece a la creatividad. Un principio que se produce en el estudio morfológico de las expresiones, que se conduce a través de un análisis hermenéutico y se advierte en la composición teatral. Subrayando que estos elementos han sido poco explorados y aplicados, tanto en el campo del arte como en el de las humanidades y las ciencias sociales (véase 2.1. Para estudiar y crear el teatro).

Observando así un método que hemos dividido, justamente, en esos tres consecuentes bloques de trabajo: morfología, hermenéutica y composición. Y que si bien no se plantea como un proceso creativo general del hecho teatral, ni sustituye a cualquier otro proceso doctrinal, si se propone para contribuir con algunos principios y conceptos procesales en la práctica teatral de nuestro Estado (véase 1.3.2. El proceso creativo en la práctica de la entidad).

Para su mejor entendimiento partimos de un esquema conceptual, propuesto a manera de diagrama de flujo. Un esquema plasmado en la siguiente página y en el que observamos sus componentes más importantes, mismos que explicamos en lo subsiguiente con mayor detenimiento.

Ilustración 7: Esquema del método de interpretación teatral.



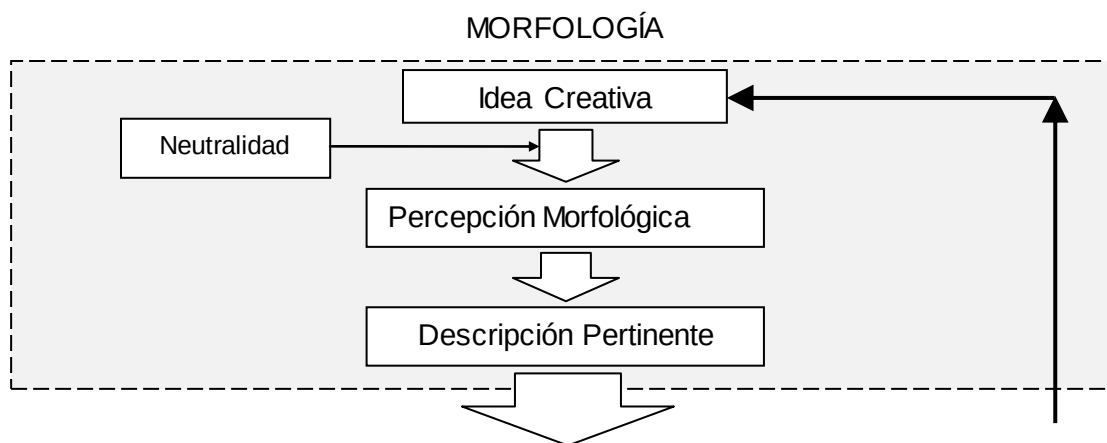
4.5.1. Morfología

El concepto de “morfología” ciertamente es retomado de la propuesta de Goethe, asociada al efecto de *distanciamiento* de Brecht, con la idea de adoptar un elemento de la ciencia al campo del arte. Considerando que, al tener una actitud objetiva en cuanto a la creación teatral; es decir, al mantener un estado de apreciación crítica frente al hecho representado, al distanciarse de él, es posible apreciar “lo que es”, evitando así la enajenación o alguna forma de ilusión. (Véase 2.1. Para estudiar y crear el teatro).

Una ‘morfología’ entendida desde el campo del arte, como el estudio descriptivo de “formas y estructuras características de expresión”, así como de sus variaciones, mismas que obedecen a *manifestaciones simbólicas*, en la *producción mimética* de una creación teatral. Expresiones que determinan la significación y el entendimiento de sensaciones en una vivencia afectiva (véase 4.2.2. Sobre el proceso creativo). Quizá determinada como una morfología de expresiones relacionada al *sensismo*.

A continuación, mostramos un esquema de este primer bloque, al que hemos denominado como el bloque morfológico.

Ilustración 8: Bloque morfológico.



Un bloque morfológico que es encabezado por la ‘idea creativa’, considerada como el componente que propicia la creación teatral. Y donde se enfatiza la diferencia entre ‘la percepción y la descripción’ de un fenómeno simbólico, buscando reconocer conceptualmente sus cualidades complementarias y consecutivas. Advirtiéndose que en la práctica generalmente se observan de manera conjunta.

4.5.1.1. La idea Creativa

El primer elemento del bloque morfológico es la “idea creativa”, que sin duda es el *motivo* e impulso de la creación teatral. Es el elemento de mayor importancia para proponerse a realizar un montaje, según lo han declarado tanto los creadores de la entidad, como muchos teóricos del arte teatral. Pero una ‘idea creativa’ que es entendida, también, como ese elemento determinante en el futuro de un proyecto artístico, al que habrá que integrar el concepto de *viabilidad* y, sobre todo, el concepto de *gestión*. Considerando que muchas veces se observa a la creación artística separada de su forma de producción (véase 1.3.1. Estimaciones para realizar un montaje teatral y 3.4.4 La gestión teatral en el contexto coexistencial).

Sabemos que esta ‘idea creativa’ se produce en lo que denominamos como la *génesis* creadora, misma que se define y guía en todo el proceso creativo mediante los factores de: el *impulso* y la *intuición*. Observando que en la ‘génesis’, el creador teatral mantiene un estado de preparación constante y permanente, y es en esta preparación que la idea creativa se presenta, de repente, como un *huésped extraño*. Que a través del ‘impulso’, entendido como una fuerza interna, el creador teatral se motiva a la acción y a la consecución de sus objetivos, en cuanto a satisfacción de sus deseos y necesidades creadoras. Siendo la ‘intuición’, la que constituye ese poder adivinatorio que le exige al creador recorrer caminos siempre nuevos, terrenos en donde se descubren conceptos insustituibles. (Véase 2.5. Factores de la creatividad teatral).

Pero cuando hablamos de la ‘idea creativa’ concebida como una “*propuesta de interpretación teatral*”, nos referimos a una idea con una razón emotiva importante que habrá que manifestar, una idea que busca “causar expectación” y que se ofrece a un público mediante su representación. Una idea sustancial con el *propósito* de procurar (y producir) una experiencia, que se ofrece porque se dispone de una perspectiva de vida en particular y que, por su contenido, alguien más tendría que observar (véase 4.2.1. Cómo se propicia la creación).

Una idea que, en términos de la *mímesis* teatral, se traduce en una situación de conflicto estructurada para revelarnos algo particularmente significativo. Una idea definida como una *situación dramática*, considerando que en ella se conducen “las acciones expresivas en función de la propuesta de interpretación teatral”, y se plantea como un objeto artístico dispuesto a ser representado (véase 4.4.1. El instrumento de expresión teatral).

4.5.1.2. Percepción morfológica

En materia teatral se entiende por percepción a una forma de *receptividad*; es decir, a esa capacidad del ser humano que se caracteriza por “captar” estímulos del exterior. Estímulos reales que producen sensaciones. Estímulos que ocasionan que un objeto que a simple vista es una cosa, se presente de manera espontánea “como si fuera” otra cosa (véase 4.3. La capacidad teatral de “crear un mundo”). Este concepto de percepción, que es entendido como una forma de captar la realidad a través de sensaciones, está enfocado en una forma de aprehender la realidad para conocer algo importante de ella, para percatarse de algo, quizá oculto, que está sucediendo en ella. Advirtiéndole que es en la percepción, misma que se produce a través de los cinco sentidos, como se logra aprender al objeto, mientras que, con la observación, donde sólo se utiliza la vista, únicamente se examina al objeto. Siendo en este concepto en el que encontramos una posible relación con el *sensismo*.

Tomando al hecho morfológico, en cuanto a esta percepción y particularmente en el campo teatral: como el estudio “descriptivo” de las “expresiones”, y sus variaciones, mismas que obedecen a *manifestaciones verbales y no verbales*, imágenes y referentes que se “captan”, con rasgos característicos y proporciones que guardan algún tipo de razón emotiva o que tienen algún contenido afectivo en particular.

Una “percepción morfológica” donde las ‘manifestaciones verbales y no verbales’, sin desconectarlas de su contexto o del territorio en el que fueron percibidas, se logran estudiar manteniendo cierta actitud de *neutralidad* físico-psíquica. Una actitud con la cual, como regla metodológica, se logra un entendimiento desinteresado y sin prejuizar, para eliminar los prejuicios o liberarse de ellos. Una postura en la que se busca deshacerse de las ideas preconcebidas para distanciarse del objeto de estudio. ‘Neutralidad’ en la que el hecho morfológico “sólo busca describir” la expresión de esas ‘manifestaciones’ que “se perciben”, considerando, por supuesto, sus rasgos y proporciones afectivas, pero “sin atribuirles accidentes”.

Esta “neutralidad”, desde el enfoque de la *producción mimética* y considerando la propuesta de Savariego (2002), es concebida como el equilibrio de dos o más fuerzas en conflicto que operan en el creador. Como la posibilidad de ser “ni lo uno ni lo otro” de dichas fuerzas, sin perder la consciencia de que “se es algo de ellas”. Una ‘neutralidad’ que se resuelve como creador, en conservar un estado de ‘presencia’ pero de “ausencia expresiva”, deduce Savariego (2002). Es decir, es un estado del creador en el que, para percibir morfológicamente la expresión de esas ‘manifestaciones’, para entenderlas y comprenderlas “por lo que son”, será necesario eliminar su propia carga expresiva, tanto para evitar alucinaciones y no confundirse en las percepciones, como para evitar histerias e hipocresías. Un estado en el que se evita adelantar expresiones, pero donde se advierte ese potencial expresivo requerido en el trabajo artístico. Potencial que representa la tarea productiva del creador, quien busca conectar la percepción que

se tiene de esas manifestaciones, con todo y la sensación que genera dicha percepción, en el concepto de expresión del trabajo creativo.

Esta ‘percepción morfológica’ le concede al creador la posibilidad de “captar en frío” la realidad de sensaciones para poder trabajar con ellas; es decir: le permite, por un lado, “*seleccionar*” las ‘manifestaciones’, dadas en función de su entendimiento como razón emotiva y, por otro lado, le permite “*distinguir*” las variaciones expresivas, puestas en razón de la ‘producción mimética’. Otorgándole así al creador, la capacidad conjunta de estudiar y de crear simultáneamente al objeto expresivo. Una capacidad que le concede al creador: captar al objeto expresivo de manera integral, desintegrarlo en las partes que designe para observarlo con relación a sus distintos componentes, y reintegrarlo o reconstruirlo en función de su viabilidad interpretativa.

‘Percepción morfológica’ mediante la cual, el creador quizá llegue a un punto tal en el que el objeto expresivo pierda todo significado, pero con la expectativa potencial de su re-significación posterior. Encontrando así un potencial de apertura hacia otros parámetros de significación de la realidad, donde, sin duda, se logra cambiar o modificar algún paradigma existencial. Así mismo, quizá con esta des-significación del objeto expresivo y debido a la apropiación de la neutralidad, es muy probable que el creador experimente una crisis muy favorable de des-identificación con lo que “le parece propio”, en una deconstrucción de sí mismo. Crisis que se produce en virtud de favorecer a su reconstrucción como ser humano, en una re-identificación consciente con lo que en verdad “le es propio”. Procurándose a sí mismo una experiencia.

4.5.1.3. Descripción pertinente

La naturaleza de la materia determina la índole de su conocimiento, dice Zabaleta (s. f.). Lo que también significa que cada sociedad produce un conocimiento que se refiere a sí misma. Y cuando hablamos de la ‘descripción’ de objetos expresivos en el estudio morfológico, nos referimos a los dos elementos

particulares ya señalados: a las manifestaciones verbales o no verbales que guardan algún tipo de razón emotiva, y a la variación de expresiones que se plantean en la producción mimética. Una bifurcación de elementos que sin duda tienen un carácter coexistencial, no sólo por el contexto social o territorial en el que fueron captadas estas sensaciones, sino por su función expresiva. Es decir, porque una expresión es una manifestación para que alguien más también la entienda, lo que en términos teatrales nos habla de la constitución de dos sujetos sociales: el creador y el espectador.

Partiendo del campo de la sociología del arte, sabemos que existen razones estéticas para considerar que el teatro no está separado del contexto social (véase 3.2.3. La estética teatral en el contexto social). Que decir “teatro social” es una tautología, no exclusivamente por el carácter existencial que se manifiesta en el arte, sino por su vínculo coexistencial que tiene con la sociedad. Porque el teatro, como lo afirma Cossío (1991), no es un fenómeno aislado e independiente de la época y el lugar que lo produce. Como tampoco es un fenómeno aislado el fenómeno de la percepción, del que se obtienen las razones emotivas. Lo que nos habla de su naturaleza en la producción del conocimiento social.

Ahora bien, cuando nos referimos a la “descripción pertinente” de un objeto expresivo (en este nivel morfológico), ciertamente estamos pensando en la explicación de sus rasgos característicos y proporciones afectivas, pero también estamos hablando de una acción transitiva. Estamos hablando de una descripción que viene al caso o que viene “a propósito”, con una intención determinada, de manera consistente y deliberada. De una descripción conducente, que habla de la índole morfológica en la que se determina esa expresión. Una descripción con la expectativa de que alguien más entienda esa expresión, cuyo objetivo es el de dar a conocer la sensación que causa esa percepción que se tiene de la realidad.

Para formular una ruta de acceso hacia una interpretación de la cultura, Geertz (1987) proponía el concepto de descripción densa de Gilbert Ryle. Y

realizaba todo un análisis sobre la contracción del parpado de un ojo. Sin embargo, consideramos que, si en este tipo de descripción no se cuenta con un propósito o con una intención deliberada, misma que tendría que impulsar el interés por interpretar esa cultura, existe el peligro de caer en la acumulación descriptiva de material innecesario e inútil. Una densidad que, por sí misma, podría degenerar en una descripción confusa.

La ‘descripción pertinente’ no hace suponer el abandono de la densidad en términos de su contenido. Más bien se plantea como un concepto en el que se logre distinguir y aclarar el contenido de esa descripción o lo significativo de ella. Una pertinencia entendida como aquella habilidad para describir, para llegar de manera fluida al entendimiento de esa descripción. Para saber, en el caso morfológico, tanto sobre el estudio de las percepciones como sobre la creación de expresiones, en el entendimiento y la comprensión de un hecho teatral.

4.5.2. Hermenéutica

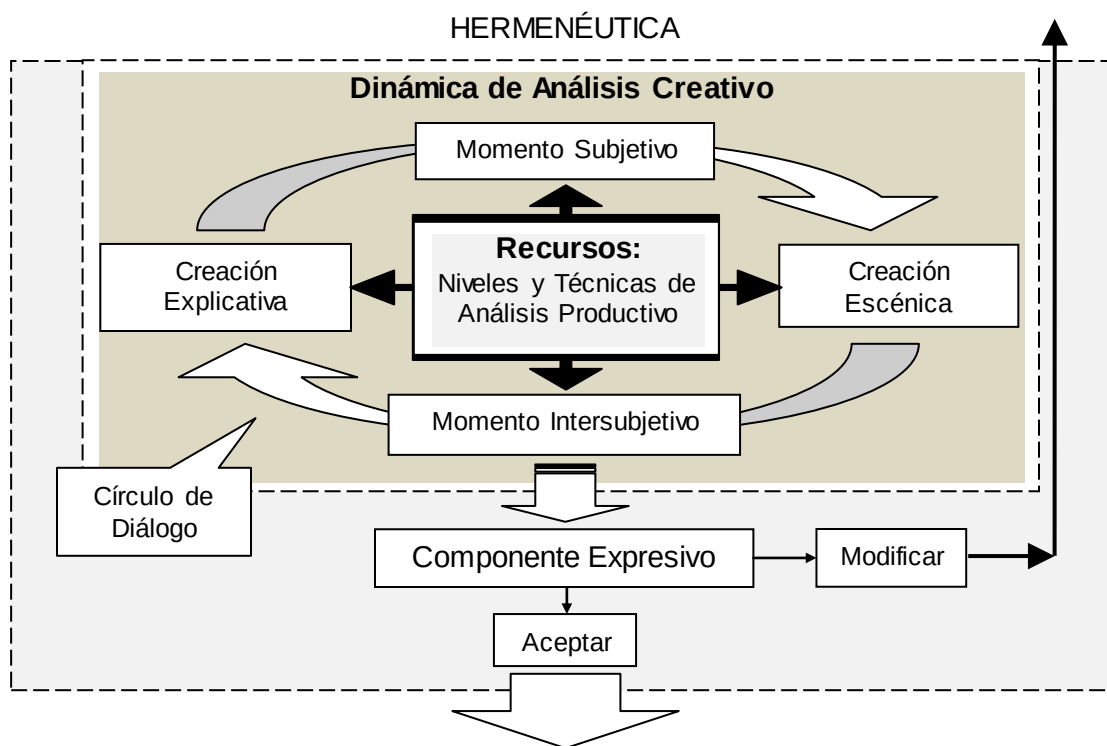
Para plantear esta “hermenéutica”, elemento central de nuestro método creativo, ciertamente nos basamos en la hermenéutica filosófica de Gadamer, pero agregándole a la vertiente comprensiva una vertiente significativa. Considerando que el aspecto interpretativo del arte teatral se configura, sí mediante la *comprensión*, pero también mediante la *significación*.

Planteando una hermenéutica, dice Gadamer (1999), donde el argumento de entenderse unos con otros es el principio de comprender. Un hecho de “comprender” que consta de dos sentidos: el comparativo y el adivinatorio. En el supuesto de que cada individuo lleva, en sí mismo, uno de cada uno de los demás, lo que estimula la adivinación por comparación consigo mismo (véase 2.1. Para estudiar y crear el teatro). Pero una hermenéutica donde, en su configuración como *hermenéutica artística*, según el modo de “significar” está el hecho de comprender. Siendo la significación quien le da el sentido de interpretación a la creación teatral.

Esta ‘hermenéutica’ del *arte* teatral, por su condición de trabajo en equipo, es posible proponerla en una “dinámica de análisis creativo”; que consiste en la utilización de los “recursos” hermenéuticos más apropiados para la *producción mimética* del hecho teatral, dada su función de representación. Un análisis que se resuelve en un “círculo de dialogo” presentado entre los *momentos subjetivo e intersubjetivo* de creación, y las *creaciones de tipo explicativa y escénica*. Buscando realizar el “componente expresivo” más adecuado en la composición e interpretación de esa representación teatral. Análisis donde los “recursos”, ubicados al centro de la dinámica, son el elemento más importante de esa producción y están integrados en una propuesta de *niveles y técnicas de análisis*, útiles en el estudio y la creación simultánea de la interpretación teatral.

Una ‘hermenéutica’ que podemos identificar con mayor detenimiento, en la ilustración del siguiente bloque.

Ilustración 9: Bloque hermenéutico.



Dinámica de análisis a la que juzgamos como muy conveniente, porque empíricamente sabemos que logra solucionar el trabajo teatral, más allá de del caos creativo observado en la entidad (véase 1.3.2. El proceso creativo en la práctica de la entidad). Aunque quizá ese caos no se deba propiamente al proceso creativo utilizado.

4.5.2.1. Los recursos

Iniciamos la explicación de esta dinámica definiendo “los recursos” productivos, primero, porque en ellos se encuentra el factor técnico más importante del análisis creativo y, segundo, porque consideramos que al conocer y apropiarse ‘los recursos’ de trabajo con antelación, es más fácil abordar la creatividad teatral entendida como una dinámica.

Un factor al que se le da el carácter de ‘productivo’, porque no sólo son formas para explicar, sino que son formas de analizar, útiles en la *producción mimética* y en la composición de la ‘propuesta de interpretación’. Es decir que, son formas de análisis dispuestas a *producir* los componentes expresivos de la *mímesis* teatral. Tomando por *mímesis* teatral, ciertamente, al lenguaje entendido como “expresión” teatral, cuya fuente creativa se encuentra en los símbolos, imágenes y referentes afectivos captados de la realidad. Y donde la expresión está en función de la ‘propuesta de interpretación’; esto es, en función de esa percepción de rasgos y proporciones que guardan algún tipo de razón emotiva por representar. Haciendo énfasis en la *mímesis*, para resaltar que este trabajo de análisis se enfoca en la “producción de ese modo de expresión”, según la propuesta interpretativa de la cual partimos.

Al respecto de ‘los recursos’ productivos, contemplamos dos formas complementarias de análisis: en cuanto al *nivel* y en cuanto a la *técnica* utilizada. En cuanto al “nivel de análisis”, advertimos tres rangos: en unidad, por elementos y de significación. Mientras que en cuanto a la “técnica de análisis”, pensando a la

comprensión en sus vertientes comparativa y adivinatoria, consideramos también tres modos: la intuición, la analogía y la exploración.

Niveles de análisis productivo:

- i) En el *análisis en unidad*, en congruencia con Vygotsky (1995), se busca captar una *unidad simbólica* desde su potencial expresivo. Es decir, se busca que la “percepción de una manifestación” conserve todas las propiedades básicas de una “unidad afectiva”, descrita desde su contexto o desde su territorio. Una unidad cuyo potencial expresivo, ya sea entendida como propuesta o como componente, se trabaje en términos de una “*célula mimética*”, con las funciones e interconexiones de un organismo vivo. Considerando que esta ‘célula’ no puede ser dividida o seccionada sin perder dichas propiedades.
- ii) Mientras que, en el *análisis por elementos*, a diferencia del anterior, es posible separar a esta “*célula mimética*” en componentes más simples. Pero no para estudiarlos de manera aislada o fuera de situación, sino para encontrar contenidos o signos que verifiquen la unidad.
- iii) Por su parte, en el *análisis de significación* está el trabajo de interpretación en sí. En él se observa la congruencia expresiva del hecho teatral, tanto en unidad como por sus elementos. Su importancia radica en el principio *mimético* del teatro, en ese principio donde los afectos se encuentran puestos a modificar la “cualidad de lo real”. Siendo en la identidad donde se configura la significación del hecho teatral; es decir, donde se interpreta la representación. Observando que la obra artística busque el rescate del ser, como ser humano.

Técnicas de análisis productivo:

- a) En la *intuición*, quizá se encuentre concentrado el elemento adivinatorio (véase 2.5.3. La intuición creadora). Y puesto que la mayoría de veces representa ser una comparación consigo mismo, en ocasiones se le confunde con la proyección psicológica. Por lo que, para regular esta confusión, se recomienda

controlar las emociones que produzcan las intuiciones encontradas; esto es, se recomienda concebir a estas intuiciones, a estas adivinaciones, en términos de un material *posible*. Considerando que para tener la certeza de haber “comprendido” al objeto estudiado, para saber que esa “revelación” corresponde a la del objeto expresivo, habrá que dudar de ello y ratificar con evidencias razonables y lógicas, estas certezas.

- b) En cuanto a la *analogía*, sabemos que ésta es la forma inductiva del conocimiento teatral (véase 2.4.3. La ficción teatral). Quizá aquí se encuentre concentrado el elemento comparativo, en tanto que se busca cotejar la similitud de dos objetos distintos, ambos externos a sí mismo. Es decir, la analogía es la relación de semejanza en la apariencia y función, entre estructuras sociales, contextuales o territoriales de distinto origen. Entendiendo que esta similitud de atributos entre dos o más entidades diferentes, obedece al establecimiento de evoluciones paralelas o convergentes.
- c) En la *exploración*, se busca pasar de observador a *participante*. Es una técnica experimental donde el creador se integra al ejercicio teatral para vivirlo, para exponer sus conceptos en términos prácticos y obtener una experiencia de él. En la inteligencia de que al “estudiar siendo estudiado”, se logra *comprender* la “percepción” advertida y se facilita su expresión. Es posible que en esta técnica los conceptos del creador entren en crisis, lo que es muy favorable. Sólo que se recomienda cautela para que el creador participante viva su proceso de reestructuración conceptual y consiga ese autoconocimiento y comprensión esperada.

Sabemos que en términos teatrales existen muchos recursos en cuanto a niveles y formas de análisis. Sin embargo, consideramos que la mayoría de ellos están englobados en alguna de estas configuraciones. No obstante, nos gustaría dejar abierta la posibilidad para agregar algún otro orden de análisis de tipo hermenéutico, el cual se piense que aún no está integrado.

4.5.2.2. Dinámica de análisis creativo

Cabe decir que esta “dinámica de análisis creativo” se propone en función del trabajo en equipo que se contempla en la creación teatral. Una dinámica que consiste en la apropiación de ‘los recursos’, los niveles y técnicas del análisis productivo, para utilizarlos en un “*círculo de dialogo*” que se resuelve en dos tipos de creación, *la explicativa y la escénica*, que son manejados a través de dos momentos de creación, *el subjetivo y el intersubjetivo*. Una dinámica que se realiza con el objetivo de producir el “componente expresivo” más adecuado en la *mímesis* del hecho teatral.

Ahora bien, en este apartado nos enfocamos en la descripción de ese “círculo de diálogo” de la dinámica, planteando que su objetivo es el de *escuchar* como acción previa para *entrar* al diálogo creativo. Un ‘círculo’ que, en su descripción, se observan por separado: a los ‘dos momentos’ de creación, en articulación con los ‘dos tipos’ de creación.

Los momentos de creación:

En cuanto a los *momentos de creación*, cabe decir que se les llama “momentos”, porque son las ocasiones propicias espacio-temporales destinadas a la creación teatral. Se dividen en “subjetivo e intersubjetivo” por su tendencia creativa. Pues mientras que el ‘momento subjetivo’ de creación corresponde a una lógica singular, con colocación y perspectiva particulares, cuya tendencia se da en calidad de *posible*. El ‘momento intersubjetivo’ de creación corresponde a una lógica plural, dada en calidad de *probable*, con diversidad de colocaciones y perspectivas.

Se entiende que el “momento subjetivo de creación”, es el primer acercamiento al objeto teatral propuesto. En él se produce el primer diálogo interno, a nivel imaginario, de las creaciones de tipo ‘explicativa y escénica’. Este momento es una forma imaginaria de creación, en el que se propone un

‘componente expresivo’ a nivel precario, dispuesto a integrar la composición *mimética* del hecho teatral. Se le considera subjetivo, porque el uso de los recursos hermenéuticos es relativo a un solo creador, en un trabajo de equipo.

Por su parte, el “momento intersubjetivo de creación” es el ‘círculo de diálogo’ en términos reales. Se produce a partir de los planteamientos ‘subjetivos’ de todos los integrantes del equipo de trabajo. En este momento se busca organizar la forma de crear, pudiendo dividir o conjugar los tipos de creación, tanto ‘explicativa’ como ‘escénica’, en función de favorecer la realización del hecho teatral. El ‘momento intersubjetivo’ de creación, es consecuentemente el momento apropiado para acercarse al ‘componente expresivo’ más adecuado, en busca de interpretar la representación teatral en cuestión. Se le denomina intersubjetivo, porque la *producción mimética* es relativa a la participación de todos los creadores del equipo de trabajo.

Los tipos de creación:

En cuanto a *los tipos de creación*, sabemos que éstos obedecen a la *producción mimética* de la representación teatral. Es decir, es un modo de producción de conceptos expresivos, dados en forma verbal y no verbal, dispuestos a componer la propuesta general de interpretación teatral (véase 4.4. La expresión teatral). Siendo una producción de expresiones (signos y fraseos) que se originan por efecto de la utilización de los recursos planteados en esta dinámica hermenéutica.

Tomamos por “creación explicativa”, a la producción y declaración verbal de conceptos, sugeridos para el trabajo de expresión e interpretación del hecho teatral. Mientras que por “creación escénica”, tomamos al trabajo de producción de expresiones sobre el escenario, derivado de los conceptos planteados, en la interpretación del mismo hecho teatral. Una *producción mimética* que, en términos generales, se inicia con la realización de planteamientos, actividades y entrenamiento teatral; se centra en la definición de ejercicios y en la creación de

‘componentes expresivos’ más adecuadas a la interpretación escénica; y se concluye con la composición de la representación teatral.

Una ‘dinámica’ en la que se infiere que el *trayecto creativo* se conduce: de lo subjetivo a lo intersubjetivo y de lo explicativo a lo escénico. Regresando a los niveles de creación subjetiva y explicativa, sólo para retomar elementos que produzcan hallazgos creativos, útiles en los niveles escénico e intersubjetivo.

4.5.2.3. El componente expresivo

Sobre el principio de la intersubjetividad, Zavaleta (s. f., p. 19) comenta: “Tú perteneces a un modo de producción y yo a otro, pero ni tú ni yo somos los mismos después de la batalla de Nanawa; Nanawa es lo que hay de común entre tú y yo”. Un texto que nos es útil para plantear que el arte, entendido como un elemento de producción de identidad, es un hecho subjetivo en busca de intersubjetividad.

Sabemos que “el componente expresivo” nos conduce a la ‘propuesta interpretativa’ en la composición de una representación teatral. Un ‘componente’ en el que encontramos dos razones creativas, que tienen un carácter coexistencial y que se producen en función de esa ‘propuesta’. La primera está en una razón estructural; es decir, en crear un componente cuya variación expresiva coincida estructuralmente con la lógica de esa interpretación y que cause expectación. Mientras que la segunda está en una razón *mimética*; esto es, en crear un componente cuya expresión estimule los sentidos produciendo una sensación en particular, con la lógica de captar la atención de un público. Un par de razones que se producen de forma simultánea, considerando que es quizá durante el transcurso de la representación teatral que se origina esa “impronta” sustancial en el espectador (véase 2.3. El contacto como un elemento teatral y 3.4.3. El supuesto de coincidencia).

Ahora bien, cuando pensamos en un ‘componente expresivo’ ciertamente pensamos en la realización de una ‘propuesta interpretativa’, pero con el enfoque de su configuración parcial. Es decir, pensamos en la composición paulatina de esa representación teatral, desde la perspectiva de una creación concebida en partes. Términos en los que el ‘componente expresivo’ se traduce como la creación de una subdivisión del hecho teatral, dispuesta a configurar la totalidad de la representación teatral planteada. Y considerando que una obra de teatro, para su realización, se subdivide en: cuadros, escenas o unidades motivacionales, el ‘componente expresivo’ tendría que darse en términos de la creación de alguna de esas subdivisiones. Lo que facilita el trabajo teatral.

Por otro lado, ya se ha dicho que el trayecto creativo va de lo subjetivo a lo intersubjetivo, regresando al momento subjetivo sólo para retomar elementos que produzcan hallazgos. Sin embargo, cuando ya se ha llegado a la creación del ‘componente expresivo’; esto es, cuando ya se ha realizado, por ejemplo, la creación escénica de alguna unidad motivacional, entonces entramos en una disyuntiva importante: la de *aceptar* o la de *modificar* dicho componente.

Observando que si el ‘componente expresivo’ es *aceptado*, si hay certeza en las razones planteadas para conformar esa interpretación teatral, entonces el procedimiento continúa y se procede a pasar al bloque de la “composición”. Pero, por el contrario, si no hay certeza en las razones planteadas, entonces, para su *modificación*, el procedimiento tendría que retomarse desde la “idea creativa”, ubicada en el bloque morfológico.

Consideramos que la *modificación* de un ‘componente expresivo’ se tendría que retomar desde el bloque morfológico, por dos motivos sustanciales: porque en la ‘idea creativa’ se encuentra esa luz insustituible que dio origen a la propuesta de interpretación y porque al retomar este ‘componente’ desde el enfoque de una ‘percepción morfológica’, con seguridad se podrá desintegrar y reconfigurar.

4.5.3. Composición

El concepto de “composición” que se propone en este método, está dado en función de la producción de expresiones con estímulos puestos a ser captados por el espectador. Expresiones que produzcan sensaciones enfocadas en hacer comprender al público que algo importante, quizá oculto, está sucediendo en la cotidianidad. Expresiones producidas por una *mímesis* que conduzca al espectador a “percibir *otra cara* de la realidad”. Lo que nos habla de una ‘composición’ dada en un plano de ficción teatral, donde se manifiesta eso que se percibe de la realidad para que los demás también lo entiendan.

Y es en esta ‘composición’ donde se observan las “razones emotivas” para estructurar y darle forma a la obra teatral: donde se concibe ese símbolo y ese estilo artísticos, para proponer esa expresión verbal y gestual, esos trazos y agrupaciones, esos movimientos y desplazamientos, para proponer esa distribución escenográfica, esa ambientación, esos muebles y practicables, esos colores y figuras y esa caracterización; es decir, para producir la *mímesis* que materialice y consiga el efecto que requiere la ‘propuesta interpretativa’ de esa representación teatral. Una composición cuyo potencial de sensaciones se encuentra en el lenguaje, en la expresión verbal y no verbal: en lo que se dice y en lo que se calla; en los sonidos y en los silencios; en lo que se hace, en lo que no se hace y en lo que se deja de hacer; en lo que se ve, en lo que sobra y en lo que hace falta. Composición en donde se observa que: *lo mejor del cuadro está fuera del cuadro* (véase 4.4.2. La manifestación del mensaje).

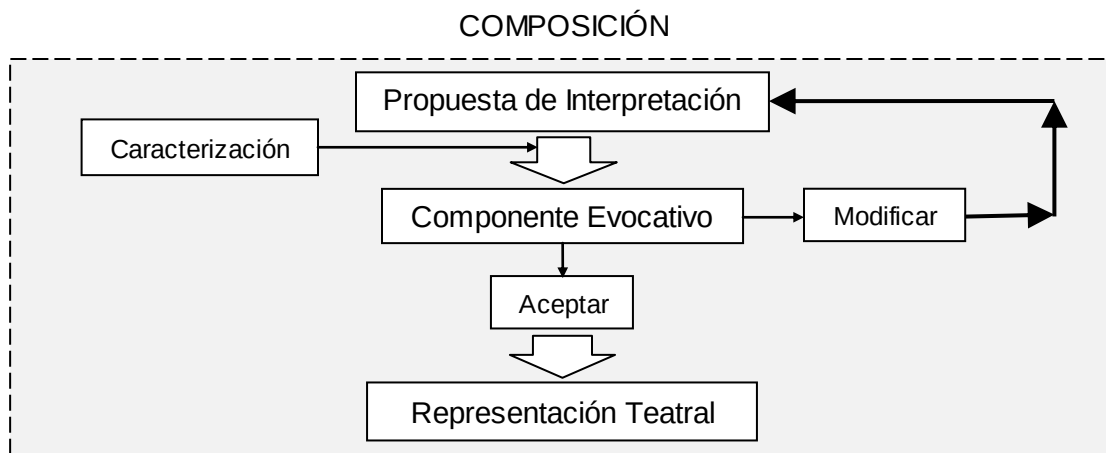
Ahora bien, en este apartado ciertamente la composición es concebida como un filtro en el que se polarizan los ‘componentes expresivos’, sintetizados en razón de su estructura y de su *mímesis*. Una composición donde se busca que la representación teatral sea, ante todo, una *interpretación* del mundo real; que lo caracterice, que prefigure algo de nuestra existencia o de nuestro porvenir. Procurando así una experiencia y suscitando una *impronta* sustancial. Planteando modificar el concepto de huella mnémica, propuesto por los creadores del Estado

(véase 1.4.1. Reconocimiento del público teatral en la entidad), por el de “impronta”, considerando que éste último si se puede registrar.

Una composición influenciada por esa forma contemporánea de interpretación que, si bien tiene mucho de los orígenes de la representación teatral, se produce como una manifestación expresiva que aparece en virtud de calmar la angustia existencial que generan las causas racionales de ‘lo vivido’. Recordándonos también que es una forma de expresión que se manifiesta a través de sensaciones para preveniros de algo, para prever algo que está ocurriendo en la realidad (véase 2.2. La necesidad vital de hacer teatro y 3.2.2. La experiencia procurada del arte teatral).

Y una composición que, dada en función de la creación teatral, nos revele “ese otro mundo”, que tenga el efecto de *transportarnos a un mundo posible* (véase 4.3. La capacidad teatral de “crear un mundo”). Que logre estimular los sentidos para que el espectador capte esa percepción de la realidad, con ese contenido afectivo en particular. Dando cuenta de sus rasgos característicos y proporciones, con ‘razones emotivas’. Concibiendo así un “mensaje” que se habrá de manifestar (véase 4.4.2. La manifestación del mensaje). Aquí se muestra un bloque donde se esquematizan sus elementos más importantes.

Ilustración 10: Bloque de composición.



En este bloque se concibe la “propuesta de interpretación”, en la que interviene el concepto de “caracterización”, considerando ‘polarizar la expresión’ para ‘conferirle un carácter’ al hecho teatral. Y se observa el elemento “componente evocativo” (similar al ‘componente expresivo’ del bloque anterior) advirtiendo componer, paulatinamente, la “representación teatral”. Pudiendo así concluir con este ‘método de interpretación teatral’.

4.5.3.1. La propuesta de interpretación

“La propuesta de interpretación” es un elemento que nos remite a la ‘idea creativa’, debido a que es ahí donde se origina dicha propuesta. Y hacemos énfasis en el concepto de ‘propuesta’ y no sólo en el de ‘interpretación’, porque buscamos enfocarnos en la manifestación de las razones para la realización de esa idea; buscamos centrarnos en la declaración de las causas fundamentales para la interpretación de una obra artística, haciendo referencia precisamente del *propósito* mediante el cual, se busca procurar una experiencia (véase 4.2.1. Cómo se propicia la creación). Una ‘propuesta de interpretación’ que, en términos teatrales, podemos advertir en la *situación dramática* que se busca representar, considerando que es en esta ‘situación’ donde se conducen las acciones expresivas por el cauce de dicha interpretación (véase 4.4.1. El instrumento de expresión teatral).

Encontrando además que, en el proceso creativo, la ‘interpretación’ se propicia con la significación de sensaciones en la lógica de “darles un sentido”. Significación y sentido de sensaciones que *son determinados por la forma de expresión de la resolución mimética*, en la que se fundamenta la representación teatral. Cuyo objetivo es “renovar la formulación simbólica” del ser, como ser humano (véase 4.2.2. Sobre el proceso creativo y 4.3. La capacidad teatral de “crear un mundo”). Es decir, es una ‘interpretación’ que se ha venido trabajado y determinado en la producción hermenéutica del análisis creativo, pero que en este bloque cabe recapitular en sus orígenes y ‘propósito’ para “reconsiderar el sentido” del hecho teatral representado. Pudiendo reflexionar sobre el sentido de “lo que se

busca interpretar” y en la concepción premeditada “del mensaje”, no sólo para evitar perderse en una manifestación de expresiones sin sentido, sino para reconocerse o re-identificarse como seres humanos. Reconociendo, así mismo, errores y aciertos en los planteamientos realizados.

Un modo de interpretación que, al centrar su producción en el lenguaje expresivo, al polarizar los ‘componentes expresivos’ en razón de su *estructura* y de su *mímesis*, se resuelve en la creación de una representación teatral donde los afectos, las pasiones, las emociones, etc., como dice Aristóteles (1996), se encuentran no colocados en un plan natural, que señala “lo que es” de las cosas, sino puestos a “cambiar la cualidad de lo real”. Estribando en esa forma de creación donde el teatro es una *interpretación* del mundo real; donde se significa y caracteriza un fragmento del mundo real, prefigurando algo de nuestra existencia o de nuestro porvenir.

Y un modo de interpretar donde el concepto de “caracterización” interviene para enfatizar en la ‘polarización expresiva’, tanto de la escena como de los personajes, no sólo para moldear las ‘formas de ser’ de las cosas, sino para *distinguir los atributos*, en su disposición a modificar la cualidad de lo real. Una modificación que se suscita en el fenómeno dual de la catarsis y la anagnórisis de la representación teatral, pero que se produce en la interpretación y se configura, repetimos, en el concepto de la ‘caracterización’. Un concepto cuyo esfuerzo creativo consiste en la elección del *referente simbólico* que se distingue para esa variación expresiva que se busca *evocar* o representar, en la interpretación del hecho teatral (véase 4.4.3. El referente simbólico). Caracterización que, al mismo tiempo de significar al hecho teatral, *le confiere un carácter*.

Advirtiendo un *carácter* que “se muestra”, tanto en los personajes como en la escena, justamente con la “capacidad evocativa”. Capacidad que se produce al *mostrar miméticamente* ese conjunto de rasgos y proporciones, que hablan del contexto o del territorio desde el cual se hace referencia. Una ‘referencia

simbólica', por supuesto, cuyas formas de vida no se desconectan del ámbito social y cultural del que son originarias, y que, al manifestarlas *miméticamente*, "al evocarlas", se produce ese efecto teatral que estimula al espectador: el efecto de *transportarse a otro mundo*. Un efecto en el que se captan sensaciones que tienen la capacidad de "revelar la presencia de algo", que seguramente no está pasando en el escenario teatral, pero que logran prefigurar, en el espectador, ese provenir de la existencia humana. Siendo el "carácter", repetimos, esa huella de rasgos y proporciones que hablan del contexto o del territorio que se 'evoca', y que producen ese efecto de 'revelación' en el hecho teatral. Lo que seguramente contribuye con el reconocimiento de una "impronta", en el espectador.

Planteamiento de razones por las cuales, consideramos que la 'caracterización' no es un elemento casual de la representación, sino que más bien es un elemento esencial e indispensable, que tendría que reflexionarse en el trabajo de 'interpretación', estimando que podría ser un componente determinante en la "representación teatral".

4.5.3.2. El componente evocativo

En este bloque aparece "el componente evocativo" para significar, caracterizar y configurar paulatinamente la 'representación teatral', a través de las subdivisiones conocidas como: cuadros, escenas o unidades motivacionales. Un 'componente' que, en su verificación, observamos una nueva disyuntiva: la de *aceptar* o la de *modificar*, su caracterización.

Y siguiendo con parámetros similares a los del bloque anterior, un 'componente evocativo' es *aceptado*, cuando "se distinguen los atributos" de esa cualidad que se busca caracterizar, pasando así al plano de la representación teatral. Pero, por el contrario, cuando "no se distinguen los atributos" de esa cualidad que se busca caracteriza, para *modificar* este 'componente' se busca reconsiderar en la "propuesta de interpretación", considerando que la 'idea creativa' ya se ha retomado en esta etapa del bloque de 'composición'.

Sin embargo, puesto que el enfoque de este “método” está precisamente en la ‘interpretación’, se deja abierta la posibilidad de retomar conceptos y elementos productivos de cualquiera de los otros dos bloques, sea el morfológico o el hermenéutico, en razón de procurarse algún tipo de experiencia que funcione en el trabajo, ya sea a nivel de creación, de interpretación o de caracterización, en la composición de la “representación teatral”.

4.5.3.3. Representación teatral

Sabemos que la “representación teatral” es una forma de manifestación del ser humano, dispuesta en un escenario para su apreciación. Una manifestación que sustituye al hecho real del que se tiene una referencia de tipo afectiva. Y que es debido a esta afección que se vuelve necesario no sólo su entendimiento y comprensión, sino su significación y expresión, en la materialización de una obra teatral (véase 2.1. Para estudiar y crear el teatro). Es decir, es un modo de expresión artística en donde se conjugan la creación escénica de un mundo y su significación.

Y cuando hablamos desde el contexto de este “método”, la representación teatral es entendida como una *interpretación* de la realidad. Una interpretación donde, siguiendo los cánones clásicos, la caracterización de los afectos se encuentra puesta a cambiar la cualidad de lo real. Quizá prefigurando algo de nuestra existencia o de nuestro porvenir.

Pero una representación teatral donde es poco probable corroborar la anagnórisis que se produce en el público espectador, desde el conocimiento de “su interpretación”. Sin embargo, considerando que la catarsis es el precedente de la anagnórisis y entendiendo que a la catarsis sí la podemos reconocer en el público (o por lo menos sus *interjecciones*), sabemos que, al producirse la catarsis, por añadidura se producirá su anagnórisis (véase 3.2.2. La experiencia procurada del arte teatral). Observando que cuando se pone énfasis en las

“interjecciones” del público, en sus reacciones, generalmente se debe a que, de alguna manera, se está manifestando una “forma de contacto”. Un contacto de la representación con el público que demuestra y determina la producción de algún tipo de anagnórisis, corroborando, así mismo, que la configuración de esa interpretación teatral vale la pena. Considerando que el mensaje que se expresa, se entiende y nos construye o retribuye como seres humanos (véase 2.3. El contacto como un elemento teatral). Entendiendo por ‘interjecciones’ a las risas, carcajadas, gritos, silencios, comentarios, expresiones, palpitaciones, llanto, angustia, tomatazos, o cualquier otro tipo de respuesta, producto de la representación teatral ocurrida en un escenario.

Pensar en el concepto de ‘anagnórisis’ es pensar en la *impronta* que produce un hecho teatral. O en términos de los creadores de la entidad, en la *huella mnémica*, misma que se define como una reflexión o asimilación sobre lo que les causó, al público espectador, la obra de teatro. En cualquier caso, habría que reconsiderar el concepto de anagnórisis, en términos de lo que representa: la identidad ignorada. Pues quizá en ella se redescubra ese modo diferente de interpretación teatral.

CONCLUSIONES

En este trabajo de investigación se plantea la vivencia de un fenómeno teatral de crisis de público, quizá debido a la baja calidad de las producciones teatrales, cuyas referencias están comprendidas en el contexto del Estado de Hidalgo. Investigación en la que partimos de una premisa temática: “que el teatro de calidad tiene como factor central a la relación creador-público”. Una premisa que nos conduce a pensar al teatro, tanto en la idea de calidad como en su estudio, con el rigor de una ciencia.

Derivado de ello y según lo observado en el marco de referencia, delimitado por los hallazgos dados con el trabajo de campo, sabemos que los creadores de la entidad hidalguense hacen teatro como una necesidad de comunicación y como una forma de resolución catártica y de agnición. Sabemos que ellos buscan, además de estas formas de resolución, hacer conexión o contacto con el público. Teniendo por principios creativos para lograrlo: la idea creativa y el concepto de viabilidad de esa idea. Tomando por viabilidad, al entendimiento de lo que se le puede ofrecer al público; lo que le puede interesar, recapacitando con antelación en ese público a quien va dirigida la obra. Sin embargo, no parece que ellos tengan alguna forma clara de registrar lo que le puede gustar al público, considerando que la *huella mnémica* que promueven, no tiene una forma de registro. Por otro lado, las instituciones estatales como el Consejo y la Universidad, declaran que promueven el arte y el teatro para fortalecer la identidad y el patrimonio cultural. Lo que en apariencia nos muestra una inconsistencia con los parámetros de los creadores.

En cuanto al marco teórico, en el capítulo de la “creatividad teatral” se observó a la morfología y a la hermenéutica, como estructuras de estudio y de creación teatral. Así mismo, analizamos que en la manifestación de símbolos, la catarsis y la anagnórisis son formas de homeostasis y que articuladas en el teatro, se constituyen como un satisfactor de necesidades que, al mismo tiempo, son un

medio en la formación cultural. Así mismo, se comprendió que desde el enfoque de la expresión artística, el teatro tiene la cualidad de examinar no propiamente a la realidad, sino a la existencia, tomando por existencia al campo de las posibilidades humanas.

De igual manera, observamos al contacto como un elemento que alude a la presencia expresiva del teatro, en el que se advierte un fenómeno de comunicación coexistencial. Un fenómeno del contacto donde el creador encuentra una respuesta inmediata con el mensaje que se busca expresar, encuentra una retribución emotiva por parte de su interlocutor que es el público. Y encuentra un renacimiento creativo, encuentra crear mediante un sistema de símbolos, entendido como un lenguaje verbal y no verbal, con el cual se logra significar e interpretar la realidad en una atmósfera de identidad.

También se consiguió diferenciar a la realidad de la ficción teatral. Considerando que, mientras la realidad pertenece al campo de la vida cotidiana, tanto en el comportamiento como en los pensamientos y acciones sociales, la ficción teatral es una creación extra-cotidiana subordinada a la realidad, con la que se busca modificar dicha realidad, pero por analogía. Una ficción teatral cuyo efecto de *transportarnos a otro mundo, a un mundo posible*, nos habla de esa capacidad productiva de “crear un mundo”. Una capacidad que tiene dos niveles creativos: el de representación o manifestación simbólica y el de expresión extra-cotidiana. Siendo ésta última en la que se estructura el símbolo manifestado a través del lenguaje teatral.

Finalizando este capítulo concibiendo que la génesis, el impulso y la intuición, son tres factores de la creatividad que se entienden como la revelación de la idea creativa, como el instigador o motivador intrínseco y como el sentido de orientación o brújula, respectivamente, y que tienen como componente en común al instinto. Sin olvidarnos de que existen otros elementos sustanciales como la

gestión y el propósito, con los cuales se logra unir a la creación teatral con una forma de producción.

En el capítulo referido al “campo teatral”, se logró entender al objeto de esta investigación en un contexto nacional, observando los movimientos teatrales, populares y académicos, que han ocurrido en nuestro país. Reconociendo, así mismo, dos aspectos artísticos importantes para este trabajo: primero, que el arte (y no sólo el teatro) busca captar una posibilidad de la existencia humana, haciéndonos ver lo que somos y de lo que somos capaces; y segundo, que sobre la capacidad artística de “crear un mundo” (aquella que produce el efecto de *transportarnos a un mundo posible*), se evoca algo de la realidad que nos significa. Concibiendo así al arte como una expresión que tiene correspondencia con la idea de “procurar una experiencia” en los seres humanos. Encontrando que, mientras que la experiencia *estética* del arte produce sensaciones de placer psíquico, la experiencia *simbólica* del arte produce sensaciones de placer de consciencia de vida, lo que constituye una condición psíquica tenaz en el ser humano.

Por otro lado, se consiguió identificar a la cultura como un objeto artificial, como el cultivo de las aptitudes humanas para entender, significar, y darle sentido a la vida de los seres humanos en sociedad. Como una creación humana que autodefine a la sociedad, que le da carácter y la identifica otorgándole personalidad y distinguiéndola de cualquier otra. En un concepto de arte, que le es inherente, que se define y legitima según conceptos sociales. Observando al rito, por otro lado, como un hecho cultural que tiene una razón de ser en la identidad del ser humano y, por ende, en el arte. Y al no pensarlo así, al no considerar que el rito sea lo que le da estructura a la cultura y al arte, al pensar que el rito es un hecho inútil, se ubica a la sociedad en el umbral de un vacío existencial.

Conceptos culturales que nos hacen reflexionar al teatro desde su forma coexistencial de ser. Y desde donde se observa la necesidad de una *poética*, entendida como una ciencia del arte, en la que encontramos tres principios: 1) que

el estudio del arte es como el estudio de un ser socio-biológico, 2) que se estudia a los muertos para curar a los enfermos (metafóricamente hablando) y 3) que el arte tendría que ser entendido como un *acto reflejo* de la realidad. Tomando por “acto reflejo” a esa intención o reacción subjetiva de autoprotección, a esa reacción entendida como respuesta a un fenómeno de opresión o de conflicto coexistencial. En cuya composición se atiende a un estímulo y se responde a él, buscando que se exprese la dimensión oculta de la comunicación donde se significa la vida. Y si bien en el supuesto de coincidencia se observa la capacidad de comunicación del hecho teatral, cabe considerar que la trascendencia de este hecho no depende únicamente de dicha capacidad. Lo que nos adelanta a refutar nuestra propia hipótesis de investigación y que más adelante explicaremos.

Así mismo, examinamos una forma coexistencial de gestión teatral, donde las diligencias y finanzas son concebidas como elementos de convencimiento social para la producción teatral. Un convencimiento en cuanto a que sus elementos estéticos, simbólicos y espirituales, son importantes y trascendentes para esa sociedad. Finalizando este capítulo observando que el contenido de una obra artística alude a un contexto o territorio cultural, muy singular. Analizando que, en la apropiación de las influencias artísticas en boga, de no renovar la perspectiva cultural, es posible perder el origen, el rumbo artístico y la identidad social y cultural.

En el último capítulo de la tesis, destinado al planteamiento de la propuesta de “creación teatral”, observamos, a modo de preámbulo, sobre la importancia del procedimiento en la adquisición de las capacidades para la creación de un hecho teatral. Procedimiento entendido como un eslabón que une la teoría con la práctica y que es determinante en la adquisición de saberes. Un procedimiento que puede tomar el nombre de proceso, de técnica o de método, y que ubicamos en función de una creación teatral.

Y es en este contexto en el que se retoma el concepto de *propósito*, como una manera de advertir las necesidades de producción en la creación de una obra de teatro. Una creación concebida como una forma de producción, donde el proceso creativo si bien se inicia con la significación de sensaciones que se perciben en un entorno real, se determina con el “entendimiento de esas sensaciones y su expresión dada en un plano de ficción”. Es decir que, el proceso de creación teatral tendría que ser concebido desde una fase de *preparación en la expresión ficcional de sensaciones*, donde se observan cuatro principios o niveles de análisis respectivos: el del acopio de lo percibido, el de lo universal en la comunicación de un mensaje, el extra-cotidiano o de sublimación y el de la significación subjetiva del creador.

Retomando, así mismo, aquella capacidad teatral de “crear un mundo” para observar su aplicación técnica. Una capacidad que se produce cuando se articulan los niveles de representación de vivencias afectivas y de expresión extra-cotidiana, buscando manifestar un símbolo que el público espectador también entienda. Formulación y manifestación simbólica del arte a la que concurre de manera sustancial, el ámbito cultural. Observando una capacidad que se subraya en una técnica que se ciñe en estructurar una “expresión”, donde las vivencias afectivas sean correspondientes con el lenguaje extra-cotidiano del teatro, buscando significar conceptos humanos. En una técnica que se evalúa, tanto por el efecto de *transportarnos a otro mundo* como por las “sensaciones” que produce ese mundo. Entendido como un mundo que refiere algo de la realidad.

También observamos algunos elementos y características más importantes de la expresión teatral, entendida como forma de comunicación. Elementos como: la “situación dramática”, concebida no sólo como el motivo de expresión, sino como el instrumento de trabajo del hecho teatral. El “mensaje y su manifestación”, como dos componentes de la expresión cuyo esfuerzo está en *producirlos* de manera conjunta para conformar el hecho teatral. Advirtiendo que el mensaje es el conocimiento que se busca expresar y la manifestación es la forma mimética,

verbal y no verbal, de su expresión como hecho teatral. Y un elemento al que denominamos como el “referente simbólico”, retomado del concepto de referente del campo lingüístico, cuya trascendencia está en su *evocación* mediante la representación en un plano teatral.

Desarrollando al final, la propuesta central de este capítulo: un Método de Interpretación Teatral, que se subraya en la *producción mimética* de una representación teatral y que se fundamenta en tres bloques de trabajo: la morfología, la hermenéutica y la composición. Tomando por *morfología*, al estudio descriptivo de formas y estructuras características de expresión, cuyos componentes son: la idea creativa, la percepción, la neutralidad y la descripción. Por *hermenéutica*, al análisis productivo que está en función de la interpretación teatral y que tiene dos vertientes, la comprensión y la significación; cuyos componentes están dados por: los recursos, la dinámica de análisis y la expresión. Y por *composición*, dada en función de la representación teatral, como el lugar en donde se polariza la expresión y se produce la interpretación; siendo sus componentes: la propuesta, la caracterización, lo evocativo y la representación. Agregando que es en la producción mimética (de la expresión teatral), donde radica esa relación interpretativa dada entre la creación escénica (proceso creativo) y la comunicación con el público espectador.

Encontrando que el alcance de nuestro estudio de investigación, específicamente para el Estado de Hidalgo, está en la obtención de esos principios y criterios buscados para crear, con rigor científico, un teatro de calidad. Observando que la calidad en el arte es una idea no solo de cualidades, sino de posibilidades o, como se plantea en la hipótesis, de capacidades para comunicar. Acentuando que, en nuestro Estado, aún se cuenta con estos instrumentos para crear y los que existen muchas veces no se logran aplicar porque no son los más adecuados para las condiciones de esa entidad. Y si bien las referencias y las propuestas teatrales de esta tesis están enfocadas para el Estado de Hidalgo, sin duda, con nuestra investigación, logramos hallar y fundamentar planteamientos de

los que se deducen principios y conceptos que contribuyen con la creación de hecho teatral, en general.

Consiguiendo asimilar, por ejemplo, el efecto de *distanciamiento* utilizado por Brecht y asociarlo al de morfología propuesto por Goethe, en un patrón metódico que evita la alucinación en el estudio y el proceso creativo. Logrando construir un modelo de análisis comprensivo y significativo en la interpretación teatral, fundamentado en la hermenéutica de Gadamer. Planteando al teatro desde una forma coexistencial de comunicación y de retribución de conocimientos simbólicos, útiles en el campo de la vida cotidiana. Considerando que en la expresión teatral existe una estrecha relación, entre las vivencias afectivas del creador y el territorio o el contexto cultural en el que ocurren estas vivencias. Observando una expresión que recupera el lenguaje verbal y no verbal que hay intrínsecos en nuestro contexto o territorio cultural.

De los elementos que complementan dicho *abordaje*, destacamos nuestra propuesta de estudiar al arte como una disciplina general, no enfocándola a través de otras disciplinas científicas como la filosofía, la psicología o la historia, sino propiciando su estudio y enfocándolo en una “ciencia del arte”, en la que se busquen definir sus vertientes con ese rigor característico de la ciencia. Observando que si bien la sociología, en su articulación con el teatro, ha encontrado que el conocimiento se fundamenta, tanto en la dimensión racional como en las emociones y acciones. Habremos de considerar que, esta observación, en el campo del arte no sólo se entiende y maneja, sino que cabría registrar para asimilar conceptos que fortalezcan las disciplinas artísticas.

De igual importancia son los saberes encontrados con esta tesis, mismos que contribuyen al entendimiento y a la creación del hecho teatral, de los que se destacan cuatro dimensiones: 1ª) los conceptos: de ficción teatral, de cultura, de expresión, de propósito artístico, de idea creativa, de mensaje y de caracterización; 2ª) los principios: de significación, del arte como una forma de

procurar una experiencia, de la creatividad teatral, del enfoque existencial del arte y del teatro como un brote cultural; 3ª) las formas estructurales: como la capacidad artística de crear un mundo, la producción mimética de sensaciones entendidas como razones emotivas y la situación dramática; y 4ª) los fenómenos: como la manifestación simbólica, el contacto teatral, la forma coexistencial del teatro, el efecto de transportarnos a otro mundo y la percepción.

Y en este panorama general, revisando los objetivos y la hipótesis del proyecto de investigación, reiteramos lo dicho. Conseguimos construir razonamientos, criterios, principios y conceptos, definir procedimientos en la creación teatral y estructurar un método interpretativo. Construcciones que son útiles para apoyar y conducir el potencial creativo con certidumbre en la entidad hidalguense y que implican una forma coexistencial de ser, vital en el hecho teatral. Es decir que, implican un teatro donde: tanto el creador como el público espectador, encuentran un sentido de vida.

Aclarando que la crisis de público teatral que existe en la entidad, no sólo se debe a la falta de capacidad comunicativa para transformar una idea creativa en una puesta en escena (aunque ciertamente es un principio). Sino que más bien se debe a la “apreciación” del mensaje teatral que debe obtener del público; es decir, a la “valoración” de la experiencia procurada que tendría que obtener el espectador, mediante una obra teatral. Y sin entrar al campo del cumplimiento de expectativas por parte del teatro, sí podemos concluir, en cuanto al “teatro de calidad” como factor central de la relación creador-público, premisa con la que iniciamos nuestro proyecto de investigación, que es en este factor donde se encuentran: *tanto en la capacidad comunicativa, como en la experiencia a procurar*. Estimando de esta última, su trascendencia y valoración “por parte del espectador”. Recordando que la experiencia estética produce un placer psíquico, mientras que la experiencia simbólica produce un placer de conciencia de vida, el cual, constituye una condición psíquica tenaz. Producto de la apropiación del mensaje manifestado (experiencia procurada).

Por ello, rectificando la hipótesis de esta tesis, concluimos que: la crisis de público teatral que existe en la entidad, se debe tanto a la falta de capacidad expresiva para transformar una idea creativa en una puesta en escena, como a la experiencia que se procura mediante esa puesta en escena.

Rectificando en sus niveles secundarios, donde los elementos más importantes que caracterizan al teatro como un hecho artístico y que atañen tanto a esta capacidad expresiva como a la experiencia procurada:

- Que el teatro es una forma coexistencial de ser, vital en el ser humano; donde el creador y el público espectador encuentran un sentido de vida.
- Que los parámetros de calidad teatral están en la apropiación de conceptos y procedimientos creativos claros. Los cuales están estrechamente vinculados con su forma coexistencial de ser.
- Que la producción teatral en la entidad, implica la estructuración de formas de expresión e identificación social, cultural y artística, en conjunto.

Complementariamente corroboramos la hipótesis secundaria, concluyendo que: la aptitud hacia la creación teatral se adquiere a través de los procedimientos y los conceptos creativos, mismos que determinan no sólo una puesta en escena, sino la conciencia de conocimiento del creador teatral, hacia su propio trabajo.

Solo nos resta agregar a estas conclusiones, regresando al tema y objeto de investigación, que con esta tesis se logra propiciar un diálogo verbal y creativo sobre la crisis de público y la calidad teatral, en nuestra entidad. Pues si bien es cierto que la idea de calidad teatral pudo haber sido una hipótesis de trabajo sobre la crisis de público que se venía dando en el estado de Hidalgo, realmente no lo era. Porque al hablar de la calidad artística, hallamos un camino para hablar de la intersubjetividad que se produce con la expresión teatral. Lo que le da certeza a nuestro estudio de investigación, ya que éste no está en suponer que existe o no

una idea de calidad, sino en reconocer la idea de calidad artística para saber cómo mejorar el teatro y contribuir a resolver la crisis de público en nuestra entidad.

Pudiendo entonces estudiar y crear el teatro, según los orígenes hallados en esta investigación, para procurar una experiencia. Para observar, por ejemplo, una anagnórisis, definida como lo que es: la identidad ignorada (seguramente una identidad cultural). Infiriendo que, al redescubrir este concepto en la creación (o en el proceso creativo), sin duda se encontraría una forma distinta de procurar una experiencia en el hecho teatral y con seguridad se lograría filtrar en nuestra forma de vida.

Pudiendo repensar la identidad y el patrimonio cultural, agregaríamos tomándole la palabra a las instituciones estatales, por supuesto, para fortalecer y apreciar estos bienes, y no para rescatarlos. Estimando muy conveniente repetir un eslogan (2018) del programa de radio “Puro Veracruz”, que es aplicable a esta tesis y a este fortalecimiento existencial, que dice: *“Aquí no rescatamos tradiciones, son las tradiciones las que nos rescatan a nosotros”*. Un saber que cabría reflexionar.

FUENTES DE CONSULTA

Bibliografía

- ALUNI, Rafael y PENAGOS, Julio Cesar. (2004). "Preguntas más frecuentes sobre creatividad". *Revista Psicología*. México, D.F., Universidad de las Américas Puebla, Edición Especial, pp. 29-31.
- AMEZCUA, del Río Rodolfo y ESPARZA, R. Rosalía. (1989). "El hecho teatral: eminentemente humano". *Repertorio: qué ocurre con el teatro en México*. Universidad Autónoma de Querétaro. Números 9, 10 y 11, agosto, p. 26.
- ANDRADE, Varas Aida. (2007). *Elementos de teatro*. México: Editorial Trillas.
- ARISTÓTELES. (1996). *La poética*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- ARTAUD, Antonin. (2002). *El teatro y su doble*. México, D. F.: Grupo Editorial Tomo.
- AZAR, Héctor. (1988). *Cómo acercarse al teatro*. México, Querétaro: SEP, Editorial Plaza y Valdés.
- BARRIA, Luis. (2017). Programa "Irradia". Obtenida el 22 de marzo de 2017, de Radio Más, en Xalapa Ver.
- BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas. (2001). *La construcción social de la realidad*. Argentina, Buenos Aires: Amorrortu editores.
- BETANCOURT, Fernando. (1989). "Teatro independiente en México; ayer y hoy". *Repertorio: qué ocurre con el teatro en México*. Universidad Autónoma de Querétaro. Números 9, 10 y 11, agosto, pp. 74-76.
- BRAIDOT, Blas A. (1989). "Creación escénica como experiencia grupal y praxis integradora". *Repertorio: qué ocurre con el teatro en México*. Universidad Autónoma de Querétaro. Números 9, 10 y 11, agosto, pp. 69-72.
- BROOK, Peter. (2002). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- CANEVACCI, Máximo. (1989). "Cuerpos antropológicos y espíritus teatrales". *Repertorio: qué ocurre con el teatro en México*. Universidad autónoma de Querétaro, Números 9, 10 y 11, agosto, pp. 69-72.

- CEBALLOS, Edgar. (1992). *Principios de dirección escénica*. México, Gobierno del Estado de Hidalgo: Grupo Editorial Gaceta.
- CECULTAH. (2012). *Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo*. [Internet]. Disponible en: <<http://cultura.hidalgo.gob.mx/>> [Acceso lunes 9 de enero de 2012].
- CHIAVENATO, Idalberto. (2007). *Administración de recursos humanos / El capital humano de las organizaciones*. México, D. F.: McGraw-Hill / Interamericana Editores.
- CONVERSO, Carlos. (2004). "Viejas preguntas del teatro de hoy: reflexiones sobre el quehacer teatral". En: Escuela de Artes, Pachuca. *Conferencia Magistral, 19 de febrero de 2004, Sala Abundio Martínez*. Pachuca, Hidalgo.
- COSSÍO, Oscar. (1991). "Recuerdos de un paraíso ahora perdidos". *Máscara*. No. 6, julio, p 60.
- CUEVAS CARDONA, Ma. Del Consuelo. (1991). *Diagnóstico sociocultural del estado de Hidalgo*. México, Hidalgo, Pachuca: Instituto Hidalguense de la Cultura.
- DE ITA, Fernando. (1989). "La danza de la pirámide". *Repertorio: qué ocurre con el teatro en México*. Universidad Autónoma de Querétaro. Números 9, 10 y 11, agosto, pp. 51-55.
- DE ITA, Fernando. (1992). "La paradoja de los 80's: una visión particular del teatro en México". *Latin American Theatre Review*. Pp. 113-122.
- DE LEÓN, Marisa. (2007). *Espectáculos escénicos, producción y difusión*. México: CONACULTA.
- DEL BÚFALO, Enzo. (1997). *El sujeto encadenado: Estado y mercado en la genealogía del individuo social*. Caracas, U. C. V.: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.
- DOLEZEL, Lubomír. (1999). *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones.
- DRAE. (2009). *Intuición*. Microsoft Encarta. Microsoft Corporation.
- ENCARTA, Microsoft. (2009). "Arte" [DVD]. Microsoft Corporation, 1993-2008.

- ESLOGAN. (2018). Programa "Puro Veracruz". Obtenida el 14 de septiembre de 2018, de Radio Más, en Xalapa Ver.
- ESPRIÚ Vizcaíno, Rosa Ma. (2004). "La necesidad de una enseñanza creativa". *Revista Psicología*. México, D.F., Universidad de las Américas Puebla, Edición Especial, p. 2 y p. 32.
- FONSECA Reis, Ana Carla. (2008). *Economía creativa como estrategia de desarrollo: una visión de los países en desarrollo*. São Paulo: Itaú Cultural.
- GADAMER, Hans-Georg. (1999). *Verdad y Método I*. España, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2005). *La producción simbólica / teoría y método en sociología del arte*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1990). *Culturas híbridas / Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F.: CNCA, Editorial Grijalbo.
- GEERTZ, Clifford. (1987). *La interpretación de las culturas*. México: Editorial Gedisa.
- GIMÉNEZ, Gilberto. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades culturales*. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / ITESO.
- GROSFOGUEL, Ramón. (2002). "Sistema mundo y colonialidad". En UACM, Plantel Del Valle. *Seminario, 9 de septiembre de 2002, Auditorio*. México, D. F., San Lorenzo No. 290.
- GROTOWSKI, Jerzy. (2002). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.
- GUIRAUD, Pierre. (2004). *La semiología*. México: Siglo XXI Editores.
- HERNÁNDEZ Sampieri, Roberto; FERNÁNDEZ Collado, Carlos y BAPTISTA Lucio, Pilar. (2006). *Metodología de la investigación*. México, D. F.: Mc Graw Hill.
- HESSEN, Johan. (2002). *Teoría del conocimiento*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- ISWO. (2012). *Algunas notas sobre el impulso creador*. [Internet]. Disponible en: <http://iswitchoff.blogspot.com/2007/07/algunas-notas-sobre-el-impulso-creador_01.html> [Acceso el: miércoles 25 de enero de 2012].

- JIMÉNEZ, Sergio y CEBALLOS, Edgar. (1982). *Teoría y praxis del teatro en México*. México, D. F.: Grupo Editorial Gaceta.
- JUNG, Carl G. (1995). *Acercamiento al inconsciente*. En Carl G. Jung (Ed.), *El hombre y sus símbolos* (pp. 18-103). Barcelona: Ediciones Paidós.
- KNAPP, Mark L. (2003). *La comunicación no verbal*. México: Editorial Paidós Mexicana.
- KROTZ, Esteban. (1994). "Cinco ideas falsas sobre "la cultura"". *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*. Volumen 9, octubre-diciembre, núm.191, pp. 31-36.
- KUNDERA, Milán. (1990). *El arte de la novela*. México: Editorial Vuelta.
- LANDAU, Erika. (1987). *El vivir creativo. Teoría y práctica de la creatividad*. Barcelona: Editorial Herder.
- LORENZO Monterrubio, Antonio y Carmen y VERGARA Hernández, Arturo. (1992). *Catálogo del patrimonio cultural del estado de Hidalgo región II*. México: Instituto Hidalguense de la Cultura, Catálogo del Patrimonio Cultural del Estado de Hidalgo.
- LUKÁCS, György. (1973). *Sociología de la literatura*. España, Barcelona: Ediciones Península.
- LURIA A. R. (1978). *El cerebro en acción*. Editorial Martínez Roca.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio. (2000). *Imagen y realidad del teatro en México (1533 – 1960)*. México, D. F.: CNCA, INBA, ESCENOLOGÍA.
- MARGULES Coben, Ludwik. (1999). Curso: "El teatro de hoy, el arte de la puesta en escena". Tomado: del 21 al 30 de mayo de 1999. En: Salón de Teatro, del Centro Cultural los Lagos. Xalapa, Veracruz.
- MASLOW, Abraham H. (1991). *Motivación y personalidad*. España, Madrid: Ediciones Díaz de Santos.
- MAX-NEEF, Manfred A. (1998) *Desarrollo a escala humana*. Barcelona: Coedición acordada por Nordan e Icaria.
- MIR Elizondo, Daniel y OROPEZA Calderón Vicente. (2007). *Literatura 2*. México, D.F.: Editorial Santillana.

- NACIONES UNIDAS. (2008). *Informe sobre la economía creativa 2008*. [Internet]. Disponible en: <<http://www.unctad.org/creative-economy>> y <http://ssc.undp.org/creative_economy> [Acceso domingo 4 de abril de 2010].
- OLMOS, Enrique. (2004). "Mucho ruido poco teatro". *Paso de gato*. México, D. F., Año 3 (núm. 18), julio – septiembre, p. 61.
- OLMOS DE ITA, Enrique. (2005). "Teatro en Hidalgo". *Paso de gato*. México, D. F., Año 4 (núm. 21), abril – junio, p. 62.
- ORTIZ, Alejandro. (1999). "Algunos caminos que nos acercan a la investigación teatral". *Métodos y técnicas de investigación teatral*. México: UNAM, Escenología, pp. 65-80.
- PED. (2011). "1.6 Promoción de la cultura". *Eje 1 Desarrollo social para el bienestar de nuestra gente*. Plan Estatal de Desarrollo 2011/2016. [Internet]. Disponible desde: <<http://seplader.hidalgo.gob.mx/PED/home.html>> [Acceso jueves, 08 de diciembre de 2011].
- PENAGOS, Julio Cesar y ALUNI, Rafael. (2004). "Creatividad, una aproximación". *Revista Psicología*. México, D.F., Universidad de las Américas Puebla, Edición Especial, pp. 3-10.
- PIAGET, Jean. (1991). *Seis estudios de psicología*. Barcelona: Editorial Labor.
- PIEDRAS Feria, Ernesto. (2008). "México: tecnología y cultura para un desarrollo integral". *Economía creativa / como estrategia de desarrollo: una visión de los países en desarrollo*. Sao Paulo: Itaú Cultural, pp. 150-167.
- QUINTAR, Juan. (2001). "Relación entre historia y memoria". En: UCM, Posgrado en Humanidades y Ciencias Sociales, Plantel Centro Histórico. *Seminario, 22 de septiembre de 2001, Fray Servando Teresa de Mier no. 99*. México, D. F.
- RIVERA, Virgilio Ariel. (1989). "Sobre la crisis del teatro en México". *Repertorio: qué ocurre con el teatro en México*. Universidad Autónoma de Querétaro. Números 9, 10 y 11, agosto, pp. 41-43.
- ROLON ANAYA, Mario. (1970). "Sentido social y humano del arte". *Estudios sociológicos sobre sociología del arte*, México, D. F.: Editorial Libros de México, pp. 905-942.

- SAVARIEGO, Morris. (2002). *La indeterminación*. México, D. F.: CONACULTA, Casa del Teatro.
- SEP y CONSEJO BRITÁNICO. (1980). *Drama in Education*. México: Subsecretaría de Educación Superior e Investigación Científica.
- TORPEY, John. (1988). "Habermas y los historiadores". *Punto de vista*. Pp. 14-21.
- TORRES, Nahum. (2006). "Yamaha 300: temor y traición". *Diario de la muestra*. Pachuca, Hidalgo, Año 2 (núm. 8), viernes 24 de noviembre, p. 8.
- UAEH. (2011). *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*. [Internet]. Disponible en: <http://www.uaeh.edu.mx/> [Acceso sábado 5 de noviembre de 2011].
- UNESCO. (1982). "Declaración de México". *Portal de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*. [Internet]. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=29011&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [Acceso lunes 10 de octubre de 2011].
- URTUSASTEGUI, Tomás. (1995). *Manual de dramaturgia*. México: Inédito, (Registrado en la SOGEM).
- VYGOTSKY, Lev S. (1995). *Pensamiento y lenguaje*. S. L.: Ediciones Fausto.
- VILLASEÑOR, G. Roberto y CERVANTES, M. Luis. (1989). "Teatro y representación cultural". *Repertorio: qué ocurre con el teatro en México*. Universidad Autónoma de Querétaro, Números 9, 10 y 11, agosto, pp. 24-25.
- WARNIER, Jean-Pierre. (2002). *La mundialización de la cultura*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- WIKIPEDIA. (2011). *Cultura*. [Internet]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/w/index.php?oldid=50421125> [Acceso lunes 10 de octubre de 2011].
- WRIGHT, Eduard A. (1997). *Para comprender el teatro actual*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ZAVALETA Mercado, René. (s. f.) *Las masas en noviembre*. S. ed.
- ZEMELMAN, Hugo. (2000). *Conocimiento y sujetos sociales: contribución al estudio del presente*. México: El Colegio de México.

Entrevistas a Creadores

Entrevista del autor a Edmundo Lima, sobre la práctica teatral en Hidalgo.

Realizada el viernes 4 de noviembre de 2011.

Entrevista del autor a Omar Elihu López García, sobre la práctica teatral en

Hidalgo. Realizada el viernes 18 de noviembre de 2011.

Entrevista del autor a Sofía Salomón, sobre la práctica teatral en Hidalgo.

Realizada el martes 15 de noviembre de 2011.

Entrevista del autor a Jorge Vega, sobre la práctica teatral en Hidalgo. Realizada

el martes 8 de noviembre de 2011.

APÉNDICES

Anexo 1: Guía de la entrevista a creadores

Datos generales:

Lugar y Fecha

Nombre / Edad / Profesión / Obra en temporada

Cuestionario:

1. ¿Por qué o para qué haces teatro?
2. ¿Qué reacción esperas obtener del público con tus obras de teatro?
3. ¿Qué elementos consideras los más importantes para iniciar un montaje teatral?
4. ¿Cómo es tu proceso creativo o tu forma de trabajo?
5. ¿Cuál es el tipo de público al que prefieres dirigirte?
6. ¿Qué tipo de personas acude a ver tus obras?
7. ¿Cómo te das cuenta si al público le gusta o no le gusta tu montaje?
8. ¿Qué haces para promover tu trabajo?
9. ¿En qué casos te has visto en la necesidad de invertir tu propio dinero para realizar un montaje?
10. ¿Qué trámites y relaciones son importantes para poder hacer teatro a nivel profesional?

Anexo 2: Entrevistas a creadores teatrales

Entrevista a Edmundo Lima

¿Por qué o para qué haces teatro?

Para satisfacer una necesidad de comunicar, genéricamente dicho esto válido. Necesito el escenario, es de donde soy, me encanta, hago teatro en principio para satisfacer esa necesidad de comunicar, de decir algo de hacer de jugar, de estar vivo, presente y en seguida para comunicar.

¿Qué reacción esperas obtener del público con tus obras de teatro?

Habría dos respuestas: Hay una reacción que se que no voy a ver, pero yo esperaré que lleguen a un momento de reflexión, en donde platicuen lo que vieron, degusten lo que vieron, irse con un sabor de boca agradable como después de comer algo que te gustó, como incitar a reflexionar o a que haya una reacción emocional que lo haga sentir vivo, detenerse en su camino de vivir y de pronto se sienta vivo, sienta que se rió, que se enojó, que pensó que reflexionó.

Y la inmediata es como una respuesta directa ante lo que estás haciendo. Se siente, el silencio se siente cuando el espectador está atento. La reacción puede ser inconsciente, un grito, una carcajada, algo que lo haga participar, eso para mí es interesante. No necesariamente hay que tenerlos callados, hay una reacción orgánica inmediata que es la que percibes del público y sientes la relación, la palpación del público y a veces a lo que tú no esperas que reacciones es mucha, es risa, comentarios, expresiones, interjecciones, entonces tú, esperas eso, un público que esté conectado contigo, inmediata y mediatamente.

¿Habrá alguna relación entre lo que sientan con lo que piensan?

Si se establecen las dos sería interesante. Primero te comunicas a nivel orgánico, esa es la primera, porque no llegas a razonar, llegas a sentir, a ver, aprehender con los sentidos, si eso está entrando si te está agradando a los sentidos, que te capte los sentidos, que te interese a los sentidos, cuando logras estimular a los sentidos y te dejas ir, entonces viene la reflexión, después tal vez vendría otra vez el recuerdo y llegar a tocar nuevamente el organismo del ser humano, pero debe de haber una conexión, por supuesto.

¿Qué elementos consideras los más importantes para iniciar un montaje teatral?

Dividiría en dos:

Hay un elemento subjetivo del creativo que quiere hacer algo y poner una obra en escena, cuando eres director, porque te gustó, porque te pasa lo mismo como espectador. Tú, como público lector de una obra, te dejas atrapar emocionalmente por lo que está planteándote el escritor y luego también razones y reflexionas, te parece interesante que la gente sepa, reflexiones, hable, sienta esto que tu estas sintiendo y entonces dices: lo quiero compartir.

Pero al mismo tiempo como productor tienes que pensar la viabilidad de lo que quieres hacer para que te quede bien, a pesar de que pudieras tener teatro comercial y que pudieras tener elementos y dinero, siempre tienes que pensar en lo básico, no vas a tirar el dinero, entonces si debes de pensar que sea viable, incluso que sea interesante al público, a ti te puede parecer muy interesante lo que acabas de leer, y te lo imaginas ya puesto, y que funcione, pero tienes que pensar también en todos los elementos, los elementos son actor, escenario, tu texto, tus posibilidades de utilizar, pero otro elemento es el espectador, el público, tienes que pensar en cómo lo vería este público donde estoy parado, para que público, que gente lo aceptaría y a lo mejor llegaría a pensar que a lo mejor no lo aceptarían o que sería para una función o para un público específico entonces no sería tampoco viable monta, tanto trabajo para una función.

Cuando montas la obra para ese público, ¿obienes la reacción que esperas?

Tendría que ser porque el público es un elemento fundamental. Siempre hay que hacer adecuaciones, una obra de teatro, generalmente a diferencia de otras artes, uno cree que ya está terminada cuando la presenta al público, pero no está terminada, son dos procesos diferentes: hay un proceso de creación, ese es muy rico para el actor, para los creativos, cuando no la ve el público, ese es un proceso de creación, y esa es una obra. Cuando la das al público y la enfrentas al público tiene que haber adecuaciones, tiene que haber cambios, y se va formando, hasta que le das una serie de presentaciones al público, es cuando va tomando forma, siempre es perfectible. Pero generalmente funciona, porque si te pones tú del lado del espectador, el origen del director es ser el primer espectador, entonces tienes la obligación y la responsabilidad y si funciona, cuando lo haces pensando en el público. Cuando lo haces unilateralmente nada más pensando en un gusto para ti, no funciona.

¿Cómo es tu proceso creativo o tu forma de trabajo?

Como director primero te enfrentas a una lectura de una obra que encuentres y que te encantó o un montaje que te encantó y que quieres reproducir, después de eso, te tienes que sentar, en tu proceso, para ver todas las posibilidades de elementos, de actores, con quien poder trabajar, espacios, e incluso el financiamiento, después de eso, convocar actores, una vez que está eso empiezas a trabajar con ellos en el proceso normal de trabajo. Trabajo de escritorio o de mesa, hasta que llegas al público.

¿Cuáles serían los puntos más importantes?

Lo que tomas como proceso es tu propia vida, tus experiencias de vida, no más, algo que tienes atorado en la vida y tienes que reflejarlo ahí, algo que sientes que hace falta como espectador, es decir, como parte de la sociedad, tú necesitas algo y crees que la gente necesita algo, entonces hay una respuesta a una necesidad, a un hueco, lo que estoy diciendo, como proceso creativo es buscar ese hueco, es decir, hacer reír, hacer reflexionar. En el proceso creativo quiero que las personas con las que trabaje, los actores con los que trabaje, entiendan perfectamente lo que estás tratando de decir, si los dejas crear, pero tiene que haber armonía, que haya comunión.

Como actor tú eres invitado a formar parte de otro proyecto, de otra persona, y también hay dos vertientes: cuando vas a trabajar teatro con gente que tiene ganas de hacer teatro y otra cuando te contratan. Entonces enfrentas a un personaje dentro de una historia, ahí el reto y el proceso es entender el personaje, darle parte de tu vida; pero el teatro que ya está comprometido a la venta importa muy poco, lo que tienes que hacer es unirse al equipo y hacerlo de la mejor manera posible, ser profesional en ese sentido, que salga bien, a la altura de los demás. Que funcione y, por lo menos, que se entienda la historia, que se entienda tu personaje, y que no entres en conflicto con los demás actores. El proceso creativo es enfrentarte al texto, traerlo, soñarlo, a veces durmiendo es cuando estás repitiendo el texto, y te conviertes en formal también y le echas mano de todo.

¿Siempre te vendes?

En cada obra hay un momento en que te vendes, hay otro momento en que no sabes porque se te va el texto y no te vendes, te asustas, te entra el pánico y es espantosamente horrible cuando pasa eso, ahora, yo creo que esa diferencia se establece también con la experiencia del trabajo, si tienes temporada con una obra de teatro y ya estas con esa obra de teatro, pues ya se pierde un poco, no mucho, pero eres humano y de pronto te vas, te fugas. ... Hay algo como ser humano que tienes un problema atorado y que surgió, lo interesante o lo que debes hacer siempre es aislar los problemas y subirte al escenario, que generalmente suceda, entonces, déjame decirte que en cada guión estás haciendo un proceso creativo, todavía estas en buscando nuevos secretos.

¿A qué se debe que aceptes o que te niegues a un proyecto?

...

¿Qué le falta a Pachuca o a Hidalgo para que funcione a nivel teatral?

Un inversionista. ... Alguien que ame el teatro y que diga, voy a arriesgar mi dinero, poner una temporada y lo vas a lograr.

¿Tú por qué no te has vuelto inversionista?

Posiblemente sí, a lo mejor sí lo hago.

¿Cuál es el tipo de público al que prefieres dirigirte?

Yo me dirigiría a ese público que está dispuesto a reír. Y, ¿por qué reír?, si porque de ahí cabe todo lo demás: llorar, etc., ya no te digo, niños, grandes, pero sí diría que es a la que tiene el niño todavía vivo.

¿Qué tipo de personas acude a ver tus obras?

Familia, y estudiantes porque es el público cautivo, pero yo diría que familias.

¿Cómo te das cuenta si al público le gustó o no le gustó tu montaje?

Cuando te lo rezan verbalmente o salen contentos, pero generalmente te dicen algo. O cuando no te dicen nada. Yo te diría tú te das cuenta cuando la regaste, cuando hiciste algo que no funcionó, nadie te dice nada. El hacedor de teatro debe desarrollar la perfección como espectador, debes estar en todo momento espectándote, viendo lo que estás haciendo, si te llega a ti mismo como espectador, no te importa lo que está al de al lado porque a ti te está bien dando, luego entonces, empáticamente has de ver bien otros como tú que están bien, pero si a ti mismo te está incomodando el zapato, ya valió, el público va a sentir la incomodidad de tu zapato y te lo va a decir.

¿Sólo porque tienes presupuesto para hacer teatro significar que tu trabajo va a salir bien?

...

¿Qué haces para promover tu trabajo?

Nada. Actualmente entrar en la mercadotecnia, entrar en Facebook. Voy a crear redes.

¿Pero, cómo lo has hecho y que te ha funcionado?

Amigos, con amigos. Ha habido amigos que me han visto que trabajo como actor [y me invitan a trabajar]. ... Por mi propio trabajo diríamos, el trabajo habla, pero en materia comercial voy al Consejo de Cultura, a escuelas, etc.

¿En qué casos te has visto en la necesidad de invertir tu propio dinero para realizar un montaje?

Desde que encontré a gente de México. Cuando encontré a gente de México, iba al teatro; o sea, yo hacía teatro aquí... ..Pero antes no teníamos elementos teatrales, no había un teatro formal, no conocías luces, hacías tus luces con botes, sobrevivías. Pero cuando ya me invitan a mí como actor, una amiga... La primera fue porque me gustó el espectáculo y tuvo éxito, [por eso compre la producción de la obra "Me lleva el tren"].

Porque sabes que va a vender, si no, no, si yo tengo una beca, la beca es un dinero que te da el gobierno para poder vivir, si yo tengo una beca veo con lo mínimo necesario para salir adelante, si alguien me dice: oye, hay unas funciones, en la colonia, entonces vamos a meterle una lanita para que se vea mejor; oye métela a teatro escolar, entonces ya se la entrego a un escenógrafo. Cuando sabes que va a vender, porque hay otra cosa importante también, lo más importante es lo que presenta el actor ante el público, si no tienes sillas te traes una piedra, pero cuando ya te dicen lo que te pagan que necesita verse bien entonces ya le metes, pero que te van a pagar.

¿Te mueves en algún ambiente en el que sabes que te van a comprar?

Educativo, en un programa que se llama Escuelas de Calidad, hay un presupuesto. Y la iniciativa privada, pero tienes que volver a las escuelas. Es un negocio. Si tú me preguntas, ¿el negocio en donde vende?, en escuelas, ahora te vende otro negocio en bares. Está el negocio latente, ahora hay que echarlo a andar.

¿En qué estás pensando cuando dices que en Pachaca hacen falta inversionistas teatrales?

Por supuesto los antros y en un teatro. Las experiencias que vi en jalapa y en el norte, que era, en un patio, pero vas a caer al teatro infantil, abrir un patio acondicionar y un fin de semana presentar teatro, donde les des desayunos a los niños, a las familias. ...El corral de comedias de Guanajuato sigue vigente. Vamos a hacerlo..., pero debes estar relajado, no pensar que voy a poner un teatro para vivir, debes tener la vida resuelta...

¿Qué trámites o relaciones consideras importantes para poder hacer teatro a nivel profesional?

Relacionarte con otras personas que a su vez tengan relaciones con productores. Nombres, amigos con nombre, traer a Salvador Sánchez a que venga a dirigir, Carlitos Espejel... Hay que invertir, tiempo dinero y esfuerzo.

Entrevista a Omar Elihut López García

¿Por qué o paraqué haces teatro?

Para conectarme con las personas, pienso que el lenguaje que se utiliza de forma cotidiana ya no sirve, tengo esa idea, de que ya no funciona porque ya no transmite, ya no lleva los mensajes. El teatro hace esta función de construir puentes entre personas, comprendernos, es a lo mejor una definición social, pero creo que parte de la tarea del teatro es eso. Por eso lo hago, para unirme con el otro, es mi entorno y además es lo que hago.

¿Es una necesidad para comunicarte?

Si es una necesidad porque no existe otra forma de comunicación. Si yo te saludo y te digo hola o te digo adiós, o te digo que bien te ves con esa camisa, eso ya no funciona, bueno si de una forma superficial, pero es a lo que voy, que estamos en un contexto superficial y eso es lo que nos ha llevado a estar en el lugar en donde estamos ahora, en donde nos importa más el exterior de una persona que lo que pueda pensar o lo que pueda hacer, entonces para mí si es una necesidad de comunicación. ... El proyecto de "Infierno" habla de eso, plantea la pregunta: ¿Qué pasaría si a ti o a cualquiera de nosotros nos pusieran en una habitación con otras dos personas, sin poder ocultarnos, sin poder pretender ser lo que no somos, estamos listos para este tipo de condición?, ¿qué pasaría?, ¿nos mataríamos, nos destrozariamos entre nosotros o trabajaríamos en equipo para salir de ese encierro, de esa condición? Eso es para mí lo que pretende "Infierno".

¿Qué reacción esperas obtener del público con tus obras de teatro? Particularmente con este proyecto

Una reflexión sobre nuestra vida, ¿que estamos haciendo?, ¿para dónde vamos?, ¿por qué vamos hacia allá? Pensar que hay otros caminos. Es mi forma de comunicarme con ellos y decir esto es lo que yo veo que está pasando, ¿qué podemos hacer? Mi aspiración es que llegue el mensaje y que se pueda hacer algo con eso, que sea utilizable, en posición de algo positivo. ... Y que resista el paso del tiempo...

¿Eso es lo que te han dicho?

Creo que sí, que una obra tiene que pasar el tiempo, ese es mi caso de ver una película cuando tenía 14 años, es el momento en que inconsciente mente decidí que me iba a dedicar a esto, y aún tengo en la imagen, la música, la actuación, la tengo en un cuadro grabada en mi mente, y eso, ese es el tipo de arte que yo quiero hacer, arte que modifica, que cambia, que guía las vidas. En "Historia americana X", hay una escena en la playa... después de una fiesta donde hay disparos, el hermano mayor cuenta todo lo que paso en la cárcel, por su pensamiento racista va a la cárcel, quita los posters de su cuarto y se mete a bañar, y hay una toma de recuerdo en la que corren en la playa de niños su hermano y él. No se escucha tan magnífico, pero me causó un momento placentero, de belleza y me hizo entrar en esa conciencia de amor por los demás, o sea, su mensaje de el

odio es una carga y no se puede vivir así, llega el mensaje y cambia tu forma de pensar tu perspectiva de la vida.

¿Qué elementos consideras los más importantes para iniciar un montaje teatral?

Una idea, la idea, una idea que te sirva de motor, que no la puedas traicionar por nada, esa esencia de lo que quieres hacer, que te ayude en el proceso de realización. Fundamentalmente es una idea, pero una idea fuerte, inspiradora, eso tiene que ser.

¿Para una persona normal, como le dirías que tendría que ser esa idea?

Tendría que ajustarse, tendría que ser algo que disfrutas, y que tengas esa necesidad de querer decirlo, de compartirlo. ... La gente también es importante, que se comprometa, los actores y los demás creativos.

¿Y el público?

Se tiene la idea de que es para cierto público, tendría que estar la consigna de que es para un público en específico, ya sea infantil, no sé, para un público más adulto, o simplemente se tiene la condición de su presencia, pero no interviene directamente sino solamente como idea, en el pensamiento.

¿Cómo es tu proceso creativo o tu forma de trabajo?

Me reúno con el equipo que voy a ser parte y les comparto mi idea, hago que generemos un mismo lenguaje para que sea claro y que el actor no piense que está haciendo algo bien y no, sino que vaya por el camino correcto del proyecto. Crear un lenguaje y adoptar o introducir las propuestas que me puedan dar los actores y el demás equipo, que no estén peleadas con el concepto general. Debe haber un "concepto general", sino andaríamos a la deriva, tiene que haber una dirección.

¿Qué es esto que llamas "concepto general"?

Es la idea. Por ejemplo, el autor tiene una idea y por eso escribe, y el director lee esa obra pero tiene otro concepto o puede sumar una parte, una pequeña parte de esa idea, para decir algo que a él le interesa o hacerla más grande. Y ese mismo concepto se lo lleva a los actores y en equipo se crea otro para presentarla a público. EL concepto del infierno es: el individuo frente a la realidad, su incapacidad para comunicarse por los otros.

En cuanto a proceso creativo, ¿Qué pasa después?

Pues estamos abiertos a todo, yo propongo ejercicios de improvisación, para ver su imaginación, de exploración para que conozcan su cuerpo y saber cómo manejarlo y pues ellos son los que crean, ellos son los que están en el escenario, uno solamente guía, [el director] no puede hacer que su idea tal y cual está en su mente para tal cual, al escenario, porque no depende de él, pero de eso se trata el trabajo creativo conjunto, de enriquecerlo. Porque somos una condición paradójica: individuo y sociedad y tenemos que aprender a convivir. ... Después el proceso de pulir. ... Mi trazo se basa en imágenes no en desplazamientos, hago como un "history board".

¿Cómo sabes cuando el trabajo está terminado?

También soy de esa idea que nunca se termina, que el trabajo siempre está en proceso. ... No soy disciplinado. ... hablo de una disciplina militar, en que todo tiene que ser en el lugar y en la forma en que se está, sino que soy más flexible, me doy chance de perderme con los actores para encontrar las cosas, pero pues obviamente tengo que respetar una estructura y un tiempo límite de presentación que está mascado en el libreto de dirección, la "ruta crítica".

¿Cuál es el tipo de público al que prefieres dirigirte?

Lo que he dirigido, lo he dirigido para los universitarios, para la gente que está estudiando la carrera. En realidad, yo quisiera dirigir para todo tipo de público, desde niños. ... Aunque, yo prefiero al público adulto. ... se me hace más interesante por lo que ha recorrido en su vida, que lo que pueda ser un adolescente o uno que apenas está entrando a su etapa de madurez.

¿Qué tipo de personas acude a ver tus obras?

A demás de los estudiantes, como actor me he presentado con otra obra para todo tipo de público.

¿Cuál es la diferencia entre disciplina y compromiso y que es el compromiso?

La disciplina me refería a llevar estructuras bien definidas. ... Un compañero no está comprometido cuando no hace lo necesario para que se logre. ... Cuando una persona está ahí por razones ajenas a la creación o al proyecto, por razones equivocadas. ... Por querer pasar una materia, por pasar el rato, etc.

¿Cómo te das cuenta si al público le gustó o no le gustó tu montaje?

Me tengo que dar cuenta [porque digo que con una obra nos fue bien o mal]. No sabría decir porque el aplauso es engañoso, muchas veces uno aplaude y sale diciendo “que basura” o hace buenos comentarios, llegando a su casa escupe todo. Es muy difícil, es como la huella que deja, que sea un referente positivo, que cada vez que se piense en ello sea positiva. ... En “Las Ubarri” ... nos sentimos bien y cuando estábamos en la obra, sentí que se manejó este momento de incisión, nos llevaron las actrices a otra parte, ya no era el cubo [el teatro], sino otra parte y si sentí que llegó el mensaje... recuerdo una señora que se puso a llorar y el ambiente se sentía, yo pienso que lo logramos en esa obra, lo que queríamos hacer. ... Fue tenso, fue asqueroso, la sociedad en el mundo que viven las mujeres con las leyes de los hombres, que no pueden aspirar [a estar mejor].

NOTA: NO FUE POSIBLE REALIZAR LAS SIGUIENTES PREGUNTAS, PORQUE EL ENTREVISTADO AÚN ES ESTUDIANTE DE LA LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO Y NO HA INCURSIONADO EN EL CAMPO LABORAL.

¿Qué haces para promover tu trabajo?

¿En qué casos te has visto en la necesidad de invertir tu propio dinero para la realización de un montaje?

¿Qué trámites y relaciones son importantes para poder hacer teatro a nivel profesional?

Entrevista a Jorge Vega

¿Por qué o paraqué haces teatro?

Para cambiar el mundo. Así soy de pretencioso, quiero cambiar el mundo. Yo puedo cambiar el mundo, no puedo cambiar la realidad, pero si puedo cambiar el mundo, porque el mundo es como me asocio ante la realidad, como yo concibo la realidad. El mundo cambia, entonces esta es mi manera de ver las cosas. Entonces quiero cambiar el mundo, quiero hacer un mundo mejor.

¿Qué reacción esperas obtener del público con tus obras de teatro?

Lo esencial que quiero es que no se aburran. Y habitualmente me inclino por divertirlos.

¿Qué elementos consideras los más importantes para iniciar un montaje teatral?

Lo primero que tengo que tener clarísimo es el tema, después, hacia qué público va dirigido, después, plásticamente como lo quiero ver, después, que técnica me sirve para manejar la plástica que quiero ver, porque la técnica me da un ritmo de los personajes, y texto. A partir de entonces empezamos a construir los títeres y a montar el texto.

¿Cómo es tu proceso creativo o tu forma de trabajo?

Inicio por la indagación poética habitualmente. Todos los días se me ocurre que podemos hacer tal o cual trabajo, se escribe en una bitácora y se deja ahí. Cuando el trabajo recurre la cabeza, cuando estamos desempleados recurre, ¿Qué cosas tenemos por montar? Si ha regresado las suficientes veces como para que sea importante, entonces tomo la decisión de empezar a trabajar y se inicia la indagación poética. Tengo una base de datos de imágenes que me interesa montar, ya sea en internet, de revistas, de libros, lo monto en una base de datos que revisamos. Vemos muchas imágenes, vemos muchas fotografías, pinturas y demás y un día surge ya la idea artística. Se empieza a modelar algún trabajo y una vez que se modela, ya sin tener clara la parte plástica, dejar que el

inconsciente hable, es decir, quiero que se parezca a esto pero ya no lo veo, lo dejo como imagen mental solamente, entonces empiezo a construir la figura y en el momento que considero visualmente como la quiero, que me satisface, resulta que la compara con la intención que tenía previa y resulta que son cosas diferentes, entonces, ya es un buen principio, ya no es una copia sino que es una reinterpretación de lo que quería y es la imagen que es la que después va a prevalecer. Habitualmente modelamos todo al principio, todas las figuras las tratamos de modelar en el mismo tiempo, porque uno cambia de sentir, de pensar, de reaccionar. Entonces tratamos de que las figuras estén modeladas durante el mismo periodo, máximo en 15 días, y hay veces que procuro que sea en una semana el modelaje. Una vez que ya está esa parte entonces empezamos a tratar de improvisar ya con el texto si tenemos texto, si tenemos una idea partimos de la idea y entonces empezamos a improvisar con la idea. Pero partimos de improvisar, no hacemos análisis de texto, el análisis de texto es como previo, es como platicarlo en el camino, de que cosa habla la obra, que es lo que queremos contar de ella, ahí es cuando improvisamos. No hago el análisis de texto en la práctica y no sé por qué. Cuando monto teatro, la última vez que monté teatro hice trabajo de mesa, lectura radiofónica, siempre regreso a esa parte y aquí no.

¿Cuál es el tipo de público al que prefieres dirigirte?

Depende el tema, por ejemplo, violencia intrafamiliar no me interesa trabajarlo con niños, si quiero trabajar sobre abuso infantil me interesan los niños, no los adultos, no me interesa alarmar adultos, me interesa que los niños se preparen y se protejan de los adultos. Aunque uno lo dirija específicamente para un público, con el tiempo, el lugar y la época cambia, por ejemplo, tenemos una obra que originalmente la planeamos para fiestas infantiles y terminó siendo para preescolar. Queríamos entrar en la dinámica de la fiesta infantil, nunca entramos, sin embargo, cuando la llevamos al público preescolar nos funcionó muy bien y se quedó y pareciera que su vocación era público de preescolar.

¿Te dice algo el que habían pensado una obra para un público y funcionó para otro?

Me dice que prejuiciamos mucho al público, para empezar, que nosotros creemos que va a reaccionar de tal o cual manera que no reacciona así, una, dos, que cuando pretendemos hacerlo finalmente intervienen decisiones personales de gusto estético, de poética de forma de ver y de hacer el teatro y esas formas interfieren con el público objetivo... y de veras que cambian los públicos, [dependiendo los territorios, las regiones, los lugares, etc.]. Hay obras que funcionan para todos, sí, pero no se en que consiste, ojalá lo supiera, pero no lo sé. Que es lo que hace un trabajo para que sea un universal, nosotros no lo hemos encontrado.

¿Qué tipo de personas acude a ver tus obras?

La mayoría de las veces es público cautivo, de tal manera que tenemos padres de familia de todos los niveles socioeconómicos y culturales del Estado. Público cautivo es: que los obligan a ir. Nosotros vamos a escuelas y es obligatorio que vayan los papas y es obligatorio que vayan los niños. Yo estoy de acuerdo en que se les exponga a las actividades artísticas al público cautivo. Por ejemplo, en España a los niños se les obliga, no se les pide opinión, para ir al teatro por lo menos dos veces al año. No todos en España son adictos al teatro, pero el público es muy diferente al público mexicano, es mucho más entregado el público español, por ejemplo. Es una ventaja que se vayan [los niños] exponiendo al teatro. Si tú no te expones nunca te vas a infectar de él aunque tengas la posibilidad, igual que la lectura, no todos los que lean van a quedar a gusto con la obra ni van a seguir leyendo, pero aquellos que tienen la predisposición para enamorarse de la lectura, si tú los expones, van a quedar enamorados de la lectura, si nunca han leído, como van a desarrollar ese gusto. Debería ser una función del estado, la de exponer a todo el público, al arte. En una temporada en donde no era público cautivo,

tuvimos 56 personas en 4 funciones, realmente es ridículo la cantidad de público que hubo. El problema siempre es el público. Por eso preferimos el público cautivo.

¿Cómo te das cuenta si al público le gustó o no le gustó tu montaje?

Hay algo muy fácil de notarlo, el aplauso. Hay una forma de aplaudir que no está ni en el tiempo ni en los bravos, está en la forma de aplaudir, hay un momento en el que el público necesitas aplaudir, pero no solamente. Como trabajamos con público cautivo, nos quedamos más tiempo de lo que habitualmente te quedarías en un teatro, entonces escuchas como los niños empiezan a tener la “huella mnémica” que queda de la obra, al detalle, que empiezan a repetir la obra cuando les impacta, cuando no, no. Y es notorio, es decir, no les perturba la vida, queda íntegra e intacta su vida, se siguen moviendo tal cual. En cambio, cuando les impacta, se quedan ahí, alrededor, contemplando, queriendo como sostener ese tiempo y que se prolongue.

¿Qué en la huella mnémica?

La huella mnémica, es cuando algo se te impregna en el alma. Es la forma en que les cambias el mundo. Ya no quedas intacto ante un hecho artístico o un espectáculo.

¿Qué haces para promover tu trabajo?

Nosotros no promovemos el trabajo, somos malísimos promoviendo. ¿Cómo es que logramos tener funciones en un entorno tan pobre como lo es el Estado de Hidalgo? Muy fácil, trabajando. Damos funciones y las funciones lo que nos hace es dar más funciones. De momento tomamos decisiones importantes como a quien regalarle una función o a quién ir y convencerlo para que nos compre una función. Esencialmente vamos a algunas instituciones como Consejo de Cultura, SEP, Instituto de la Mujer, presidencias municipales, etc. El 99% de las veces te dicen no, no hay dinero, pero es en la insistencia a donde de pronto llegas a entrar con alguno que anda buscando, el problema no es como nos vendemos sino encontrar a la persona que quiere comprar, ese es el problema, encontrar quien quiere comprar, quien te necesita en el universo. Esa es nuestra tarea y de pronto la llegamos a encontrar y con uno que encontremos vamos sacando las funciones. Por otra parte, nuestro grueso de trabajo es a través del programa de la SEP, entonces en realidad estamos en un catálogo en el que nos promueve automáticamente el catálogo, pero no solamente el catálogo sino la recomendación directa de los maestros, es decir, si un maestro nos contrata y les gusta nuestro trabajo nos recomienda, y tenemos una encuesta en donde si no sacamos excelente, nos preocupa. La mayoría de las funciones son en Hidalgo.

¿En qué casos te has visto en la necesidad de invertir tu propio dinero para la realización de un montaje?

En realidad, nunca, si metemos dinero, pero como nuestro dinero no está separado del dinero de la empresa, el dinero que nosotros tenemos viene del trabajo, del teatro y de las becas o apoyos para la creación artística. En realidad, no es tanto que sea mi dinero... no es tanto que sea nuestro dinero, sino del negocio, porque todo lo que percibimos es del teatro. ... En qué casos invertimos: cuando hay una posibilidad de venta de nuestro trabajo. ... También depende de que no tengamos trabajo en otra parte, que no tengamos algún otro proyecto para elaborar, responde a nuestro tiempo disponible...

¿Qué trámites y relaciones son importantes para poder hacer teatro a nivel profesional?

Para empezar, llevarte bien con tus artistas locales, con los que vas a trabajar, esa relación es fundamental, luego, hay artistas nacionales que tienes que tener en la mira, y con artistas internacionales, si tu no mantienes esta relación empiezas a cerrar tu trabajo. Si a un creador le gusta tu trabajo, lo va a recomendar.

Entrevista a Sofía Salomón

¿Por qué o paraqué haces teatro?

Pues siempre he sentido una necesidad de expresar mi mundo, no diría mis ideas porque es algo más amplio que las ideas, las emociones, las impresiones. Y entonces también tenía, desde muy pequeña, inquietudes por lo social, me preocupaba mucho la pobreza, la desigualdad, lo que yo percibía como injusticia. Y luego un tiempo después de dedicarme, algunos años, a la docencia, a la investigación en las ciencias sociales, en el área del derecho, de la justicia social, del poder político, de la opresión: entré al teatro para hacerme de un medio que me parece más adecuado a mi manera de ser tan apasionada y emotiva, es decir, [el teatro] no busca la demostración que es propia del trabajo científico y únicamente mostrar lo que yo pensaba que era importante de decir, mostrar solamente.

¿Tú estudiaste teatro o sociología?

Primero estudié abogacía, luego el postgrado en sociología y luego cuando me interesó el teatro yo me metí a estudiar teatro. Estudié primero en una pequeña escuela que se llamaba en esa época, Centro Universitario Cultural, y luego empecé a actuar en algunos espacios y ahí me di cuenta que requería yo, por mi manera misma de ser, de preguntar, de querer conocer me llevó a estudiar en la escuela de Ludwig Margules, él tenía carrera de actuación y yo estudié ahí en el Foro de la Rivera. Después me metí a la casa del teatro con Luis de Tavira.

¿Qué reacción esperas obtener del público con tus obras de teatro? Particularmente con este proyecto

A mí me gusta mucho observar la concentración del público, me gusta, cuando yo presento una obra me gusta tener la casi total concentración del público, si el público se está moviendo mucho eso empieza a preocuparme y luego me molesta, entonces, yo elijo una obra, por lo regular siempre hay alguna idea ahí que yo quiero mostrar, verdad, y todo el trabajo del montaje está encaminado a que esa idea quede clara y a que esa idea quede transmitida hacia el público. ... Inicialmente me preocupaba más por las ideas, por ejemplo, que las ideas fueran claras, que lo que yo quisiera decir quedara, pasara a la mente de las personas con una mayor claridad. Últimamente estoy también preocupándome por la imagen, estoy cuidando más la imagen, más la creación de atmósferas, es decir, estoy puliendo más la parte estética, [lo plástico] propiamente. ... La imagen, los cuadros, la composición, con música, con efectos.

¿Eso hace que el público se mantenga más atento?

Creo que he ido comprendiendo, poco a poco el teatro, es decir, es la suma de lenguajes, el ensamblaje de lenguajes y eso es complicado. Entonces yo incluso políticamente, tal vez inocentemente pensaba que estamos tan saturados de imágenes, vivimos tan saturados de imágenes que lo más fácil era crear una imagen. ... Me parecía como muy fácil. ... Y yo me dedicaba más a la actuación.

¿Qué elementos consideras los más importantes para iniciar un montaje teatral?

Yo leo bastantes obras antes de decidir qué voy a montar y cuando yo leo una obra, soy de esos directores que le suena la obra, la ve y esa posibilidad es lo que me hace a mí montarla. O sea, leo y leo y leo y no me suena, es algo que podrá decir como intuitivo. ... Pero insistimos con un texto porque a mí me suena ese texto.

¿Y no te pasa que te suena un texto y piensas que no lo puedes montar aquí o no lo puedes montar ahora o con estos elementos?

Para mí tiene mucho que ver a quien me dirijo, tiene que ver mucho el público, como que yo digo, ¿qué le podría interesar a este público? Pero ese qué le podría interesar a ese público tiene que ver con que le puedo yo decir a ese público, hay una estrecha relación entre eso, es decir, yo a mí público digo ahora los voy a llevar a otro terreno, el año pasado era egoísmo e ignorancia que eran los anti-valores, si se puede hablar de esa manera: estamos viviendo una época de egoísmo relacionada con una profunda ignorancia, entonces yo voy a criticas eso. Y en esta ocasión hicimos una pastorela que

trata a los personajes con problemáticas sociales, ambulantes, borrachos, migrantes, hay una parte que yo he re-escrito, por ejemplo, el problema de los migrantes que está en la sociedad, cuantos pueblos no son pueblos en donde paren migrantes, entonces como llevo yo a este público a los temas que yo quiero tratar. Cuando uno maneja un tema en un escenario, la gente empieza a reflexionar en eso de otra manera es como darle una especie de alce a asunto y con seguridad toda esa gente a la que me dirijo no lee periódicos o ve la TV, que lo que hace es enmascarar la realidad o hacerla de lado. ... A mí me preocupan mucho lo migrantes porque están relacionados con el desempleo, con la desigualdad con quienes son los dueños de este país, pero a mí me gustaría una obra de migrantes.

¿Cómo es tu proceso creativo o tu forma de trabajo?

Caótico. Yo antes hacía un plan, el famoso libro de dirección de Margules. El famoso libro de dirección inspirado en la metodología de "Council", avasalla al actor, es decir, el director tiene que tener todo un plan y ya no le permite los hallazgos de los ensayos ni la riqueza de las personas que están ahí. Ese es el asunto más importante del proceso creativo, poder percibir a esas personas, esa riqueza de las personas, esta diversidad que se te ofrece. Yo me siento como una especie de aprendiz de brujo en un perol, en donde los actores son los ingredientes, el espacio, todos los imponderables de los que está lleno este proceso, aquí particularmente en catedral. Por ejemplo, si yo hago un plan para un ensayo en donde hay 4 personas que tienen que ensayar, llegan dos, ¿qué hago con mi plan?, yo tengo que salirle al paso a esa dificultad, poderlo resolver

¿Cómo lo resuelves, qué si te funciona?

Por lo regular tengo que reacomodarme casi inmediatamente y entonces poner a trabajar a las dos personas que llegaron e inventarles algún juego teatral y a veces hasta me atrevo a dar una leccioncita de actuación en ese momento para no perder el tiempo y esperar otro mejor momento en donde si estén los cuatro que necesitaba para montar esa escena. Es muy azaroso.

¿Cuál es el tipo de público al que prefieres dirigirte?

Cuando yo vine a trabajar a catedral me imaginaba que iban a venir los acilos de ancianos, los huérfanos de la casa hogar, yo pensaba que los sectores con los que trabaja la iglesia iban a venir, las de los barrios. Y nosotros hacemos una convocatoria, una invitación amplia, perifoneo y me doy cuenta que si yo voy a la floresta el público de los payasitos, ese no es mi público y pudiera ser my público. A veces hemos salido a la calle a invitarlos, pero es tan la falta de conocimiento de lo que es el teatro; cuando tú haces entrar a la gente a un recinto, hay como un peso, luego, poco a poco han ido perdiendo el miedo, cada día tenemos más público popular que es quien a mí me interesa. Claro, a mí me place que llegue la clase media de Tulancingo que gusta del teatro y dice: a pues está bien lo que están haciendo ahí, la obra tiene cierta calidad, es gratuita, vamos a pasarnos una tarde agradable viendo una pastorela, nos aplauden mucho, gente que ya tiene un curriculum de espectador, pero ya lo que quiero es esa gente que está en la floresta esa es la que yo quiero para las pastorelas, a ese es donde yo quisiera llegar, es decir, que la obra fuera realmente un espectáculo popular. Porque también a mí me preocupan mucho las diferencias que se hacen entre lo que se llama alta cultura, o sea, el teatro culto y el teatro popular amorcillado, más como vulgar. Siempre se piensa que, a la gente de los estratos sociales más bajos, se le tiene que ofrecer esos espectáculos llenos de vulgaridades, de doble sentido, de situaciones picantes y yo no trabajo con esos contenidos, me cuesta mucho amorcillar un texto, no me gusta nada incluso porque no creo que eso sea lo popular y lo que quiero hacer es un trabajo, un producto cuidado. Por ejemplo, yo mezclo mucho la música académica con la música popular en mis espectáculos y gusta mucho... y combina muy bien.

¿Qué tipo de personas acude a ver tus obras?

ESTA PREGUNTA NO LA REALICÉ POR QUE CONSIDERÉ QUE YA FUE CONTESTADA

¿Cómo te das cuenta si al público le gustó o no le gustó tu montaje?

Nosotros ponemos un libro a fuera y recibimos muchas opiniones, por ejemplo: que les pacerse muy necesario, que bueno que están haciendo esto en Tulancingo, que necesario es en Tulancingo, etc. Para nosotros es muy importante, nos orienta, alguna vez hemos recibido alguna observación de que la luz estaba muy baja o algo así.

¿Si no tuvieras el libro?

Creo que para mí un criterio es que la gente no se mueve de sus asientos. Los signos del aburrimiento son muy claros, como dice Peter Brook: lo único que no podemos hacer es aburrir. Yo siempre estoy en el público, todo el tiempo estoy percibiendo y la gente no se mueve de sus asientos, no se va, aplaude efusivamente, pero en donde yo diría; no sé si pagarían por ese espectáculo, ese es el punto, es un espectáculo gratuito, no sé si pagarían. Si yo les fuera a cobrar 30 pesos, 70 pesos o 100 pesos, ¿qué pasaría?, esa es la gran pregunta, pero como no cobramos pues, también tiene que ver eso con el público.

¿Qué haces para promover tu trabajo?

Logramos algunas entrevistas de radio, tratamos de que venga la prensa, boletines de prensa, perifoneo que es muy de aquí aunque es algo muy ruidoso, yo no estoy de acuerdo, es que hay cinco perifoneos a la vez invadiendo, la contaminación sonora es terrible, y ponemos una manta, ya no vamos a poner posters porque la gente de aquí como que no le funciona: llegan preguntando, ¿a qué hora es la obra y yo digo?, bueno si hay posters por todos lados porque preguntan a qué hora es la obra, eso indica que la información del poster no, no saben leer la información del cartel, entonces es caro y ya no lo vamos a poner, es eso.

¿En qué casos te has visto en la necesidad de invertir tu propio dinero para la realización de un montaje?

En dos, las dos primeras [aquí en Tulancingo]. La primera pastorela, se llama “La noche más venturosa” de Fernández de Lizardi, y en la segunda. Nunca pudimos recuperar, como no cobramos nunca podemos recuperar. Lo que pasa es que lo que sí es cierto es que yo pongo de mi dinero, pero es mi propia producción, compro lámparas, cable, dimers, telones, madera, entonces yo tengo que poner, pero también forma parte de la producción que se recicla, de la infraestructura mínima.

¿Qué trámites y relaciones son importantes para poder hacer teatro a nivel profesional?

Yo había estado presentando proyectos a concurso y en particular en Hidalgo participé en la categoría de Creadores con Trayectoria, en teatro. Entonces ahora, por ejemplo, en esta ocasión si había creo que un financiamiento para montajes, pero ahí uno tiene que tener un grupo, un elenco estable, porque requiere que todos los participantes firmen documentos y estén de acuerdo y no es mi caso, o sea, justamente yo no tengo un elenco estable. Este grupo de aficionados está, hay como tres estables y, por ejemplo, para este montaje nosotros hicimos una convocatoria y viene gente nueva, el problema de los financiamientos es que uno tiene que esperar como un año con esta gente y no es nuestro caso, en un año quien sabe que pueda pasar, ya todo cambió.

¿Quién te produce?

La doctora Kena Chincoya conoce algunas personas con recursos económicos considerables y les pide a esas personas dinero para pagar los gastos de la producción. Habíamos trabajado con el reconocimiento a su empresa insertando su logo en la publicidad y ellos lo aceptaban muy bien. Y el padre Josué también ha dado dinero. Y Kena Chincoya también ha puesto de su bolsa. ... Ella más bien [a puesto dinero] porque ya no nos queda de otra, por puro amor al arte.

Anexo 3: Guía del sondeo de opinión a público teatral

Nombre:Edad:

Título de la obra:

Lugar:Fecha:

Lea cuidadosamente cada pregunta y responda lo que a su criterio le parece más adecuado.

1. ¿Cómo considera la obra? (Subraye una sola opción).

Excelente – Buena – Regular – Mala

2. ¿De qué trata la obra? O ¿Cuál es el tema de la obra?

3. ¿Cuál es el mensaje de la obra?

4. ¿Qué fue lo que le gustó más de la obra?

5. ¿Qué fue lo que le gustó menos de la obra?

6. ¿Qué lo motivó para venir a ver esta obra de teatro?

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN PENSAMIENTO Y CULTURA EN AMÉRICA LATINA
PLANTEL DEL VALLE