



Contribuciones desde Coatepec
ISSN: 1870-0365
rcontribuciones@uaemex.mx
Universidad Autónoma del Estado de México
México

Teatro, un espacio para participar del diálogo en busca de la transformación social

Robles Domínguez, Eliasib Harim

Teatro, un espacio para participar del diálogo en busca de la transformación social

Contribuciones desde Coatepec, núm. 37, 2022

Universidad Autónoma del Estado de México, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28171647008>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Teatro, un espacio para participar del diálogo en busca de la transformación social

Theater: a space to participate in the dialogue in pursuit of social transformation

Eliasib Harim Robles Domínguez *

Universidad Autónoma del Estado de México, México

harim_15@hotmail.com

Redalyc: [https://www.redalyc.org/articulo.oa?](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28171647008)

id=28171647008

Recepción: 09/08/2021

Aprobación: 29/09/2021

RESUMEN:

El diálogo es una manera eficaz de comunicarse con el otro, sin embargo, no siempre se le da el uso adecuado. Se deben generar espacios en donde ambas partes se escuchen y, sobre todo, se comprendan, para transformar las situaciones adversas. El teatro, como fenómeno humano, puede representar ese lugar al ser una expresión artística llena de verdades de la vida. Por tal razón, Augusto Boal y Vicente Leñero, al observar que la opresión social era parte de la realidad actual, se dieron a la tarea de consolidar en la escena un recinto donde se pudiesen direccionar acciones hacia la transformación paradigmática, con la finalidad de alcanzar un cambio social a través de una comunicación eficaz.

PALABRAS CLAVE: Oprimido, Espectador, Comunicación, Oposición, Sociedad.

ABSTRACT:

Dialogue is an effective way of communicating with the other, however, it is not always used appropriately. Spaces must be created where both parties listen to each other and, above all, understand each other, in order to transform adverse situations. The theater, as a human phenomenon, can represent that place by being an artistic expression full of truths of life. For this reason, Augusto Boal and Vicente Leñero, observing that social oppression was part of the current reality, took on the task of consolidating on the scene through effective communication a venue where actions could be directed towards the paradigmatic transformation with the purpose of achieving social change.

KEYWORDS: Oppressed, Spectator, Communication, Oppression, Society.

INTRODUCCIÓN

El teatro es un espacio comunicativo donde la participación de los creadores escénicos y la de los espectadores es significativa, pues ocurre dentro de un momento vivo. En este caso, el diálogo es un medio para acercarse al público, con quien existe un intercambio de experiencias, conocimientos y sensaciones.

En este trabajo se observará cómo el lenguaje y el diálogo forman parte medular de la escena como lugar de expresión artística y espacio para reflexionar. Se desea exponer su importancia en las cavilaciones éticas de la vida en sociedad, sobre todo en los tiempos actuales llenos de problemas, como la enajenación, la falta de interés y la opresión.

Para comenzar, se hablará del planteamiento actual del teatro como un medio de comunicación amplio y humano. Después se observará cómo se puede acercar a la audiencia e invitarla a ser consciente de su realidad a través del *teatro del oprimido*, metodología creada por Augusto Boal. Posteriormente, se expondrá el

NOTAS DE AUTOR

- * Licenciado en Artes Teatrales por la Uaemex. Ha participado en varios proyectos artísticos desempeñándose como actor, asistente de dirección, bailarín, director de escena, dramaturgo, productor y titiritero. Actualmente estudia la maestría en Humanidades: Ética Social. Fue parte del seminario de uso de la voz en 2019 avalado por CEUVOZ. Perteneció a la Compañía Universitaria de Teatro Uaemex donde es cofundador y director del grupo ArteFicción Uaemex. Ha impartido diversos talleres y clases para la formación artística para niños y adultos en programas y proyectos tales como Conacyt, 2015; Proyecto Colectivo Comunitario de Teatro, 2017; PACMyc, 2018; Emecyt, 2019; y Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil, 2019.

enfrentamiento del lector-espectador ¹ consigo mismo, cuando existe un trabajo dramático comprometido; ello se ejemplificará con ayuda del texto *Nadie sabe nada* de Vicente Leñero (2011). Al final, se describirá cómo se fomenta el dialogo con el fin de mejorar la vida. Se retomará a Gadamer y sus escritos sobre el arte y el lenguaje durante el desarrollo del estudio.

EL TEATRO EN LA ACTUALIDAD

El teatro, como arte, es un espacio para la búsqueda del ser; se habla del humano para el humano, pues enmarca sus características históricas y culturales:

El arte acompaña al ser humano en su transitar histórico; la estética está plasmada en todas las culturas, no siempre con las mismas manifestaciones. Cada época privilegia ciertos valores estéticos por encima de otros, de ahí que la definición de arte es una tarea compleja (Longan, 2011: 75).

Durante el paso del tiempo, la humanidad ha sido afectada por determinadas situaciones, reflejadas en sus actividades cotidianas y artísticas. Al mostrar al humano, el espacio escénico también manifiesta las problemáticas sociales, existenciales y políticas, entre otras. Pero ¿acaso es mero entretenimiento?, es decir, ¿se muestra sin repercusiones o más bien como un medio para encontrar una solución de manera reflexiva?

Se comienza por clasificar el fenómeno escénico, ya que no todas sus expresiones tienen un mismo objetivo. Existen obras para transmitir información precisa, como las que enseñan a los niños a lavarse bien las manos —muy populares en el marco de la pandemia—. Algunas sirven para conservar conocimientos culturales o tradiciones de un sitio y tiempo determinados. Otras funcionan para exponer a las celebridades de moda y recaudar mayores ganancias; estas son denominadas *teatro comercial*. Finalmente están aquellas que buscan confrontarse con el espectador a través de temas y situaciones de interés. Estas últimas son las que interesan a este artículo.

Las obras teatrales que buscan un encuentro con el público conllevan una responsabilidad social; parten de una comprensión del mundo para tratar de transmitirla. A estas puestas en escena se les denominará *obras teatrales con compromiso de transformación social*. ² En ellas, se interpreta cada uno de los pasos del proceso artístico, desde la dramaturgia hasta el momento de la representación escénica. A su vez, existe un intercambio de sentimientos, emociones, saberes y propuestas compartidas.

Al hablar de comunicación se podría pensar en dos personas conversando e intercambiando impresiones entre ellas y, al observar el fenómeno teatral, se pensaría que esa dinámica no ocurre. Esto puede ser cierto; sin embargo, la interlocución comienza mucho antes de la primera llamada. Inicia desde el momento en el que los creadores escénicos están en contacto con su realidad y depositan sus experiencias en su quehacer escénico. Estas se comparten entre el dramaturgo y el director, el vestuarista y el luminista, el asistente técnico y el actante; es decir, son necesarias para crear un producto escénico profundo. Aguilar (2004: 61) apunta lo siguiente:

La hermenéutica filosófica es el arte del entendimiento que consiste en reconocer como principio supremo el dejar abierto el diálogo. Se orienta a la comprensión, que consiste ante todo en que uno puede considerar y reconsiderar lo que piensa su interlocutor, aunque no esté de acuerdo con él o ella. Es un saber peculiar: lo mucho que queda por decir cuando algo se dice. La culminación sería llegar a ponerse de acuerdo.

En el teatro se busca establecer un diálogo abierto. Es el punto de partida para la creación artística en conjunto; se observa el entorno, se ubican los temas relevantes y se exponen en escena. Todos los que intervienen en el proceso previo a una función teatral deben tener apertura para comprender al otro y considerar los puntos de vista que se conjuntan en la mesa de trabajo. No es una dictadura ejercida por el director, más bien, es un grupo de artistas que toma un aspecto de la sociedad para centrarle su atención y decir algo importante.

La comprensión y la interpretación de la realidad social se ven aplicadas en el trabajo escénico. Los participantes contribuyen al quehacer artístico y refuerzan el discurso planteado dentro de la pieza teatral; de esta forma se cumple el círculo hermenéutico.³ El diálogo se logra al crearse un fenómeno complejo, como el teatro con compromiso de transformación social, donde el equipo creativo puede decir que halló en el otro algo que aún no había encontrado en su vivir (Gadamer, 1998); así se llega a la cúspide: estar de acuerdo con lo expuesto en escena. Este primer diálogo, durante el proceso de creación escénica; abarca desde elegir el tema hasta minutos antes del estreno; pero puede continuar al ser un arte vivo, un convivio, “algo que existe mientras sucede” (Dubatti, 2015: 45).

Para que la historia se desarrolle y continúe, es fundamental el vínculo entre personajes. La correspondencia entre *lo que se dice* y *lo que se hace* empuja a la peripecia y lleva a los sujetos al nudo de la historia, para arribar al desenlace; si no fuera así, la historia nunca terminaría y sería tediosa. De igual forma, la comunicación debe ser estrecha entre el público y el actor o actriz; debe escucharse y sentirse, no solo con los ojos y oídos, sino con el ser completo. Entonces se habla de que el teatro entra en la vida cotidiana de la gente, se cuela en su ser, lo trastoca, le mueve las vísceras, la mente y/o el corazón, y que llevará consigo como un latido:

A pesar de que el teatro se ha considerado siempre un arte efímero, este es duradero, en tanto que permanece en los espectadores, en su experiencia y en su memoria. Esta memoria, que es todo menos abstracta, posee raíces y dinámicas biológicas concretas y puede tomar la forma de un escrito, aunque no sea esta la única forma posible que puede adoptar, ya que también puede condicionar un comportamiento, reiterar una elección o incluso producir un “cambio de estado” (Sofía, 2015: 27).

Cuando ocurre el fenómeno escénico, la *convivencia*, en palabras de Dubatti (2015), se podría pensar que solo hablan quienes están en el escenario y que la audiencia, sin intervenir, es solo ojos y oídos. Sin embargo, hay algo latente durante la función teatral: es la conciencia, el estar vivo. El espectador recibe lo expuesto y a la vez responde, no solo con palabras, sino con risas, vitoreo, llanto o enojo; es decir, no está muerto.

A su vez, los actores, el director y el equipo teatral observan al auditorio, sienten sus reacciones, lo estudian para descubrir si lograron su objetivo. Incluso el receptor puede confrontar a los creadores escénicos para entender más o poner en duda lo visto; los reclamos y halagos entran en esos momentos. Además, se deja mella para que las personas hablen entre ellas mientras llegan a casa o al día siguiente. El objetivo de estas puestas en escena es despertar la necesidad de dialogar sobre el tema o problema expuesto, para que no sea un mero entretenimiento, sino que alcance las reflexiones éticas de la propia vida. Invita a conversar, a querer saber qué sintió el otro, a expresarse como un ente vivo con capacidad de escucharse y escuchar a los demás.

El teatro selecciona una característica humana y la desmenuza para que el público la observe, se observe y obtenga una respuesta; “por eso el verdadero artista no se contenta con el espectador pasivo que desde la comodidad de su butaca asiste a una representación en busca de llenar sus momentos de ocio con algo que lo distraiga” (Fernández Meardi, 2019: 24).

Para apreciar el arte, según Gadamer (1991), se tiene que llevar a cabo una actividad específica: hay que sintetizar la obra personalmente para ser arrebatado y elevado por la profundidad de su contenido. Se trata de tomar las experiencias, propias y compartidas, con todo el bagaje cultural-histórico heredado, para entenderlo y, por ende, a la humanidad, que se ve reflejada en él.

En las obras de teatro con compromiso de transformación social, el espectador observa quién es o podría ser, hace un trabajo cognitivo y emotivo de su estatus a través del tiempo, una simultaneidad del pasado y presente de la humanidad (Gadamer, 1991):

Gracias a lo bello se consigue con el tiempo de nuevo el recuerdo del mundo verdadero. Este es el camino de la filosofía. [Platón] llama bello a lo que más brilla y más nos atrae, por así decirlo, a la visibilidad del ideal. Eso que brilla de tal manera ante todo lo demás, que lleva en sí tal luz de verdad y rectitud, es lo que percibimos como bello en la naturaleza y en el arte, y lo que nos fuerza a afirmar que “eso es lo verdadero” (Gadamer, 1991: 24).

Es interesante detenerse en este punto, pues si se aplica al fenómeno escénico, entonces contiene dentro de sí lo bello, atrae a lo ideal, lo verdadero y lo recto. Quien participa de él asiste a un encuentro en un nivel existencial, es decir, arriba a la parte elevada del ser, donde las transformaciones ocurren. Es una reflexión ontológica que puede cambiar el paradigma y, sobre todo, hacer que el individuo entre en contacto con sus semejantes a través del diálogo.

De esta manera, se podría cambiar situaciones conflictivas al tener obras teatrales que aborden temas importantes, pero se debe usar el lenguaje de una manera adecuada, ya que “el lenguaje humano no expresa solo verdad, sino [la] ficción, la mentira y el engaño [...]”. La desocultación del ente se produce en la sinceridad del lenguaje” (Gadamer, 1998: 53). Al no decir la verdad, surgen los problemas; ya sean ocultamientos o manipulaciones, ambos tienen repercusiones graves para la sociedad.

En las obras que tienen el objetivo de comunicar, existe un diálogo, se muestra el ser para ser observado, para ser interpretado. La verdad que se muestra en la escena es la del hombre como ente con capacidades, limitaciones, dudas, deseos y sentimientos. Quizá se podrá decir: “pero todo es ficción, los personajes mueren, pero el actor no lo hace” o “no es Marte, solo es papel pintado”; pero dentro de esa ficción, de esas apariencias y muertes fingidas se habla de la propia vida.

Cuando se habla del ser de la humanidad, no se puede mentir, no se puede inventar: “El arte, en cualquiera de sus modalidades, géneros o estilos, constituye siempre una forma sensorial de transmitir determinados conocimientos, subjetivos u objetivos, individuales o sociales, particulares o generales, abstractos o concretos, súper o infraestructurales” (Boal, 2013: 266). El teatro desea transmitir ideas, exponerlas y generar sentimientos en el espectador.

Cabe recordar que “la incapacidad para el diálogo [ocurre cuando hay] alguien que no se presta al diálogo o no logra entrar en diálogo con otro” (Gadamer, 1998: 209). Esto se puede observar en la realidad actual, cuando los políticos, las instituciones gubernamentales y los burócratas solo piensan en sí mismos y se olvidan de que su trabajo es mejorar la vida de la comunidad. Este es un ejemplo conciso de cómo la comunicación no logra su objetivo, sino que se emplea para conseguir beneficios propios; no se escucha al otro, es más, no se le permite hablar, se le censura, se le oprime.

Es momento de cambiar las cosas, pero ¿cuál será un medio eficiente para llegar a todos? ¿Cómo hablarle a la sociedad si se haya enajenada? Parece que hay un gran muro: ¿cómo lograr que la población dialogue si no lo sabe hacer, si nunca lo ha hecho? y ¿quién puede transmitir el conocimiento en un mundo incomunicado?

El teatro y sus hacedores pueden ser la respuesta. La razón: el lenguaje es la base de la escena, pues a través de él se escriben las obras, incluso las que se conforman solo de acciones físicas contienen un mensaje. Quienes ejercen esta profesión aprenden a dialogar, primero consigo mismos, pues para escuchar hay que saberse escuchar, y después con el otro; a crear “un espacio en donde distintas voces puedan ser escuchadas” (Bujvald, 2011: 13). Esto implica, sobre todo, dejarse tocar por el otro, por la esencia humana:

El poeta tiene una misión a la que no puede renunciar porque recibió un don divino, el don de señalar a los otros cuál es la verdadera esencia del ser humano cuando el hombre se ha alejado demasiado y sufre por ello (Fernández Meardi, 2019: 24).

Hay que darle una oportunidad de análisis a este espacio que parte de un análisis ético sobre las acciones; “ética es una palabra que alude al examen de las acciones, no de los simples movimientos. Una acción o praxis implica una deliberación que se traduce en una voluntad” (Ávalos, 2016: 44). Los actores aprenden sobre el comportamiento de las personas, la toma de decisiones, los vicios y virtudes, para poder encarnarlos. Ya sea Otel o Fedra, los estudian en su profundidad; se ejercen los estudios éticos con el fin de encontrar un motivo para cada acto y decisión. Al menos, ese es el objetivo del teatro ético; su característica es que invita a comunicarse, analizar, reflexionar y, sobre todo, a mejorar la vida.

LOS ARGUMENTOS ÉTICOS PARA PARTICIPAR DEL TEATRO

El arte es una búsqueda de nuevos lugares para explorar a la humanidad desde diferentes puntos de vista, es decir, se trata de “crear algo ejemplar sin producirlo meramente por reglas” (Gadamer, 1991: 30). Tiene una capacidad enorme para transformar la realidad. Pero, para que ocurra, debe existir un diálogo entre el creador y quien aprecia lo creado: “la determinación del arte como creación del genio y la cogenialidad del receptor” (Gadamer, 1991: 30).

Una representación escénica necesita quien la observe y quien está en la butaca necesita de alguien en las tablas, a su vez, ambos deben asumir ese rol activo de estar en el fenómeno teatral. El actor crea mediante su interpretación escénica y el espectador interpreta a través de lo que ve, sumado a su experiencia. Ambos trabajan en conjunto para concretar la pieza dramática.

El teatro tiene relevancia para crear conciencia, se maneja en un ámbito de comprensión, de búsqueda y toca la parte sensible del ser. “El arte es ‘posible’ porque, en su hacer figurativo, la naturaleza deja todavía algo que configurar, le cede al espíritu humano un vacío de configuraciones para que lo llene” (Gadamer, 1991: 22).

Tal como lo expresa Gadamer, el arte es un espacio amplio para que el individuo se siga configurando, para que encuentre nuevos medios para conocerse, entrar en contacto consigo, con los otros y con la naturaleza. Es una extensión de la realidad, un reflejo palpable donde uno puede verse y entenderse, o al menos intentarlo porque

descubriríamos que en cada estadio de su desarrollo histórico el teatro se hallaba entrelazado con la vida del hombre; reflejaba su concepción universal y sus relaciones ambientales e influía sobre ellas. Como un río que se nutre de distintas corrientes y de ocultas fuentes subterráneas, así la cultura teatral absorbió toda clase de acciones e influencias de diversos lugares, pueblos y culturas (Bujvald, 2011: 12).

Por ello es vital tomar en cuenta al teatro en las meditaciones diarias. Pueden encontrarse puntos de vista diferentes, e incluso opuestos, con los cuales dialogar y tratar de entender a partir de una comunión de interacciones dentro de la escena. En este caso, se habla de un compromiso de transformación social, tal cual lo planteó Augusto Boal.

Boal fue un director, dramaturgo y catedrático teatral brasileño. Viajó por varios países y encontró una terrible realidad: el hombre oprimido por el propio hombre. Él sentía un profundo deber con el ser humano, por lo cual trabajó, durante toda su vida, en la *metodología del oprimido*:

A lo largo de todos estos experimentos escénicos, Boal se dio cuenta enseguida que, mediante su participación activa, el público no solo estaba adquiriendo el poder de imaginar el cambio, sino de efectuar dicho cambio; reflexionar de forma colectiva sobre el engranaje de la opresión, fortalecer la percepción del mismo, generando así acción social competente y consciente en sus vidas (Herrero, s/f: 6).

La metodología del oprimido consiste en varias dinámicas donde el público es el centro del fenómeno escénico, el material principal del acto. Boal creó, conjuntó y estructuró varios ejercicios en los que el espectador subía al escenario, para resolver de manera didáctica y lúdica los conflictos, basados en las vivencias reales de los asistentes, que se planteaban. Su intervención se apoyaba en la capacidad de comprender, analizar y asimilar. Esto ocurría porque se establecía un diálogo vivo; se podría decir que el actor comunicaba un mensaje y puntualizaba un escenario. Por lo cual el espect-actor y la espect-actriz⁴ se veían a sí mismos, despertaban así su criterio y su conciencia.

Uno de estos ejercicios es el *Teatro periodístico* (Boal, 2013), en él se crean actos a partir de notas de periódico y al final el espectador interpreta a uno de los personajes. Otra dinámica interesante es el *Teatro invisible*, que se realiza en espacios no convencionales, como una calle o un café. Se comienza con la escena de un conflicto, la audiencia no sabe que presencia una situación ficticia, así que puede interactuar de una manera más libre. Los actores, que no revelan su identidad, también deben interactuar con la mayor cantidad

posible de espect-actores, con el afán de provocar la acción de todos. Un ejemplo es *El arcoíris del deseo*, donde hay un trabajo introspectivo (Boal, 2013).

El énfasis de la metodología de Boal, al igual que Gadamer, se encuentra sobre la comunicación. Se le entrega al receptor un marco conciso y real de su vida como ser humano, para que lo interprete. Es un trabajo hermenéutico, dentro de una interpretación escénica, con la finalidad de llevarlo a la práctica en el ámbito social.

La sociedad, transformada en espect-actor y en espect-actriz, cuando es partícipe a la manera boalística, no solo ve el fenómeno teatral, sino que colabora de manera activa; puesto que “el espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que *participa* en el juego, es parte de él” (Gadamer, 1991: 32).

El teatro del oprimido busca la unicidad de las personas sin perder la individualidad. Apela a la solidaridad, a encontrar los puntos en común para arribar a un conjunto de espect-actores y espect-actrices conscientes de ellos y de los demás, tarea de los hacedores teatrales: “el artista tiene la pretensión de hacer de la nueva concepción del arte, a partir de la cual crea, a la vez una nueva solidaridad, una nueva forma de comunicación de todo con todos” (Gadamer, 1991: 20).

El concepto de trabajo artístico que tiene Gadamer es similar al deber que Boal les dejó a los creadores escénicos: invitar al diálogo; pues cuando se escucha al otro, se puede concebir algo nuevo, algo mejor. Las técnicas antes mencionadas tienen como objetivo el cambio social. Su base es entrar en contacto con las sensaciones y emociones ajenas, no se descarta a nadie, se invita a levantar la voz, a ser partícipe de la transformación.

La participación es un trabajo cognitivo, sensorial y emotivo; deja imaginar, crear, no se impone, invita a pensar. El espect-actor y la espect-actriz absorben la pieza teatral a través de todos sus poros, de sus sensaciones, con sus ojos, con todo su ser:

“La poesía es más filosófica que la historia”. Pues, mientras la historia tan solo narra lo que ha sucedido, la poesía cuenta lo que siempre puede suceder. Nos enseña a ver lo universal en el hacer y padecer humanos. Y como lo universal es claramente tarea de la filosofía, el arte es más filosófico que la ciencia histórica, dado que dice lo universal (Gadamer, 1991: 23).

El carácter filosófico que le dio Gadamer a la poesía y, por consecuencia, al arte, encierra un valor relevante para el quehacer escénico. Es una invitación a usar la cabeza, a conflictuarse, a preguntar, a no estar de acuerdo. Además, que *enseñe a ver lo universal* habla de la profundidad y amplitud del quehacer artístico. Enseñar es mostrar, conducir, exponer y crear conciencia en el otro; ver es abrir los ojos y observar, sentir aquello que se absorbe con la vista. Lo universal afecta a todos y, sobre todo, funciona para colocarse cada uno como partícipe de las vivencias de todos. El teatro tiene todo para ayudar en ese trabajo filosófico. En palabras de Ávalos Tenorio (2016: 26) el lugar de la filosofía es

ser la conciencia que pregunta, que inquieta, que molesta, pero no para dar consejos sino para estar a la altura de la dignidad del sujeto, pues de lo que se trata es de que el ser humano piense, reflexione, se confronte, y luego asuma su libertad y tome decisiones de las que se pueda hacer responsable.

Con su metodología, Boal aspiraba a que el individuo pudiera obrar libremente, que tuviera control de sus acciones, para hacerse responsable de ellas. Todo a través de pensar, de confrontarse con su realidad, con su estatus y con su ser. Entonces, el halo filosófico del arte, del que hablaba Gadamer, se cumple en el teatro del oprimido.

Los sujetos, la espect-actriz y el espect-actor, que son parte de la sociedad son los entes primordiales del cambio. Ellos deben transformar su ser. El arte les despierta un nuevo enfoque de sus posibilidades; les ayuda a ver las cadenas que los oprimen, los invita a deshacerse de ellas sin esperar que otros vengán a liberarlos, pues ellos deben encontrar la salida a sus dificultades.

Este proceso de crear conciencia es un trabajo personal, pero a la vez en comunidad. Es personal, porque cada espect-actor y espect-actriz realiza un trabajo cognitivo y comunitario, porque entre todas las propuestas

se encuentra la más adecuada o la mejor, a través de la interacción activa de todos los asistentes al fenómeno escénico. Las diferentes prácticas que desarrolló Augusto Boal buscan confrontar:

Conocer y transformar: ese es nuestro objetivo. Para transformar, hace falta conocer, y el acto de conocer, en sí mismo, ya es una transformación. Una transformación preliminar que nos da los medios de realizar la otra. Primero ensayamos un acto de liberación, para después extrapolarlo en la vida real: el Teatro del Oprimido, en todas sus formas, es el lugar donde se ensayan transformaciones: ese ensayo ya es una transformación (Boal, 2014: 508).

Un ejemplo de ejercicio boalístico es presentar a los espect-actores un texto con una fuerte crítica al sistema político como marco referencial. Quienes participasen observarían problemáticas actuales y sería un excelente espacio para la reflexión ética de la vida. Sin embargo, se debe tener un conocimiento previo para controlar cualquier circunstancia delicada. Al involucrar el sentir de la gente se puede provocar polémica. Entonces, ¿qué hacer? ¿hasta aquí se llegó con el intento de encontrar soluciones? No, por supuesto que hay más; se debe recordar que el teatro es amplio y hay varias formas para acceder a él. Una de ellas es la dramaturgia, el trabajo de los escritores que observan su alrededor y toman de él la inspiración para decir algo importante, algo que llegue a las personas.

El teatro se resignifica como un vehículo comunicacional que no solo genera ficciones, sino que es capaz de reinventar la realidad y, por ende, de dar nuevas versiones de la historia oficial y de la noticia, entendiendo la reinvención de la realidad como una nueva forma de reinterpretación y de reflexión de las mismas (Sabugal, 2017: 117).

Leñero hizo un estupendo trabajo al sintetizar, fusionar y crear un universo en *Nadie sabe nada*. Como lectores, espectadores y espect-actores, corresponde tomar cada uno de los conflictos expuestos en la pieza dramática, palparlos, darse cuenta que se viven en carne propia y *jugarlos* en escena; porque se es participe de un juego consigo mismo y con el otro, de acuerdo con Gadamer (1991).

En el universo de la obra teatral de Leñero se tiene un espacio amplio para reflexionar. Ahí los problemas están velados, al igual que se ocultan en el día a día; el objetivo sería desentrañarlos; encontrar una solución, desde un paradigma ético, que corresponda a la necesidad de liberarse. Se debería meditar sobre las acciones y en cómo aplicarlas; dialogar para que, con el trabajo hermenéutico, se cree una visión completa de la realidad que se desea reconstruir con base en el bien común.

Se dice que *el texto es un pretexto*, pero en este caso en particular, es un contexto; la acción tiene su lugar y a su vez tiene un argumento que habla con la verdad, invita a la sociedad a transformarse y a buscar una vida mejor:

El poeta, el novelista, el artista, el dramaturgo nos proponen las claves de un camino a seguir, ese es su oficio porque su intuición es más fina que la nuestra, porque él ve lo que nosotros no vemos y nos lo pone en evidencia para estimular nuestra reacción (Fernández Meardi, 2019: 24).

El primer paso para transformar el mundo viene de la mano que lleva un bolígrafo, cuando el dramaturgo ve algo de lo que quiere hablar, que debe ponerse en tela de juicio. La escritura es ese otro espacio donde el compromiso social puede verse cristalizado, tal como el *teatro del oprimido*, con sus respectivas diferencias creativas, metódicas y estéticas.

En el rubro de la escritura teatral, el autor dialoga con sus semejantes. Cuando se crea la obra, se comparten conocimientos y experiencias, se comprenden, se interpretan y se aplican en la escena. Se espera que el espectador, al salir del teatro, tenga un nuevo marco paradigmático y busque conversar con los otros. Este es el ideal del diálogo, no parece una descripción común, pero existe y comienza con un texto dramático comprometido socialmente.

LOS ARGUMENTOS ÉTICOS PARA ESCRIBIR E INTERPRETAR EL TEATRO

Para Gadamer, el arte es un modo de comprender e interpretar (López Sáenz, 1998). Funciona para entrar en contacto con el otro, para hablarle. En el teatro hay diversas formas para crear, actuar, dirigir y publicitar, por ejemplo, en el rubro de la dramaturgia.

El dramaturgo mexicano Vicente Leñero no dejó un glosario con el significado de *ética* o *verdad* —temas fundamentales en su quehacer literario—. En cambio, expuso su punto de vista de la humanidad en textos dramáticos, novelas y reportajes. Muchas veces atrajo censura a sus representaciones escénicas, como en *El martirio de Morelos* (2012) o *Nadie sabe nada* (1988). Dichos textos invitan a volverse intérprete, profundizar en ellos y encontrar puntos de quiebre en pos de la transformación social: “La obra de arte, aunque se presente como un producto histórico y por tanto como posible objeto de investigación científica, nos dice algo por sí misma, de tal suerte que su lenguaje nunca se puede agotar en el concepto” (Gadamer, 1998: 321).

Las interpretaciones de una pieza teatral son inmensas, sin embargo, siempre tienen en común el marco referencial y contextual que el autor le otorga. En el caso de *Nadie sabe nada*, distinguir entre verdad y mentira es de vital importancia para su interpretación. La censura y la violencia son conceptos que enmarcan la pieza, resaltando las prácticas ilegítimas que los políticos e instituciones emplean para ocultar la verdad.

La historia es simple. Pepe es un periodista que tiene un compromiso con sus lectores: dar a conocer los hechos tal cual suceden. Él tiene un informante que ha sustraído un documento de peso del escritorio presidencial, pero se debe enfrentar a varios sujetos para publicarlo. Estos usan la manipulación, la violencia, la mentira, la corrupción, el asesinato y la violación bajo un marco de legalidad otorgado por sus puestos burocráticos o los permisos de *los de arriba*. Pepe debe decidir si su vida y la de sus seres queridos valen más que la verdad para el pueblo. El lector-espectador se enfrenta a este texto y observa una realidad cercana. Ya sea el texto escrito o la puesta en escena, el receptor pertenece a la sociedad a la que censuran, mienten, manipulan y violentan; esto lo empuja a comprender, cómo es su situación real.

El lector-espectador puede observar a la burocracia y las instituciones que oprimen a los otros personajes, en los que se ve reflejado. *Nadie sabe nada* le habla, le comunica, le propone un diálogo. Se reconocen los acontecimientos porque “la materia prima de los personajes es la gente, y en lo particular lo que consideramos sus impulsos más elementales” (Bentley, 2004: 44). La identificación se da en un plano sencillo, pero no falto de complejidad, ahí es donde coinciden los actantes y los expectantes.

El texto y su resultado en el escenario son parte del proceso comunicativo que se establece entre los creadores escénicos y el público, quienes dialogan dejándose escuchar y escuchando al otro. Es una comunión de personas que hablan de ellas mismas con el objetivo de llegar al encuentro real como seres humanos: “la capacidad de comprensión es así facultad fundamental de la persona que caracteriza su convivencia con los demás y actúa especialmente por la vía del lenguaje y del diálogo” (Gadamer, 1998: 319).

Gadamer remarca que el lenguaje y el diálogo son base para la comprensión del mundo. El teatro es ambos: palabras, acciones y sensaciones que buscan llegar al oído, a los ojos y al sentir del otro. Se espera que el público se identifique o se confronte con la obra, que se incomode, que se moleste, que lo haga pensar. Además, le daba al arte el valor de conocimiento. Se accede a él de una forma distinta a la escuela o la enseñanza; a través de la asistencia a la sala teatral, el individuo vive esa experiencia por medio de sus sensaciones.

El lector-espectador está en una realidad establecida; por su situación de oprimido no observa más allá de lo que tiene. El saber que el arte le otorga es una bocanada de aire fuera de la opresión, es una manera lúdica y dinámica de familiarizarse con conceptos y verdades que, de otro modo, estarían fuera de su alcance. El teatro, desde su forma escrita, es un compendio de ideas, invita a pensar y pensarse más allá del ahora. Puesto que,

desde la perspectiva hermenéutica, el texto es un mero producto intermedio, una fase en el proceso de comprensión, tiene una posibilidad de comunicar un tema, los recursos semióticos para producir esta comunicación (Gadamer, 1998: 329).

Es decir, el texto y las palabras dichas en escena, no son el fin; son el medio para establecer la ansiada comunicación. Son el contexto para reflexionar sobre la humanidad y sus problemas, sobre las necesidades de cambio, sobre cómo se vive y qué se puede mejorar. Gadamer (1998: 345) declara sobre los textos literarios y su poder sobre el lector:

No dejamos atrás el texto, sino que nos dejamos introducir en él. Nos quedamos dentro de él, al igual que el hablante está en las palabras que dice y no se mantiene a distancia como el que maneja herramientas, las toma y las deja.

Se llega a un resultado interesante: el teatro que invita al espectador a ser partícipe fue concebido por hacedores teatrales éticos. Ellos realizaron un trabajo previo de análisis de su contexto, en sus países y momentos históricos. Observaron cómo su actualidad se encontraba en un punto crítico y decidieron actuar para contrarrestar esa situación. Así surge una convivencia entre quien interpreta y quien escribe el mensaje.

Hay un abanico de posibilidades para comenzar una discusión en pos de contrarrestar los problemas y vicisitudes de la sociedad actual. En términos específicos, Boal apeló a la conciencia de los oprimidos, para que dejen de serlo, y Leñero invitaba a la reflexión sobre la realidad oculta a través de la mentira. Ellos depositaron en el público la confianza para continuar con las disertaciones.

Estos teatreros se vieron en la necesidad de invitar a los oprimidos a repensarse como humanos, personas y como parte de una comunidad. Se dieron cuenta que la oportunidad de cambio solo podría surgir si quienes padecían las injusticias establecieran los lineamientos para ese cambio. La comunicación y el diálogo fueron de suma importancia para exponer los hechos y despertar así la conciencia de todos, que observaran la verdad y que correspondieran con acciones basadas en un análisis profundo de su comportamiento, para mejorar sus circunstancias.

Gadamer (1977: 138) dice: “También la experiencia estética es una manera de autocomprenderse. Pero toda autocomprensión se realiza al comprender algo distinto, e incluye la unidad y la mismidad de eso otro”. Este cambio solo puede existir si se comprende al otro y a uno mismo, si de verdad se deja escuchar. Quizá si quienes manejan el poder escucharan a los otros, no habría mentiras, violencia, ni censura. Quizá es cuestión de dejar de pensar que se tiene la razón y dejarse tocar por el otro. El fenómeno teatral lo intenta en cada una de sus representaciones escénicas.

Edgar Ceballos (2013), teórico teatral mexicano, utiliza una palabra para describir la tarea del dramaturgo: *responsabilidad*. Dicho término engloba un paradigma ético de comportamiento y cosmovisión del mundo. El escritor selecciona los posibles temas a tratar, cada artista lo hace con métodos y técnicas distintos, pero no pueden olvidar su deber. He ahí la ética, ese análisis de la realidad, esa crítica del comportamiento humano:

Quien escribe teatro lo hace cautivado por la idea de que todo cuanto sale de su pluma o su computadora será visto y oído por espectadores; asume una responsabilidad: intuir qué sentido tiene la historia que está en su mente y cómo escribirla de la mejor manera posible (Ceballos, 2013: 191).

La creación escénica no está alejada de la búsqueda de respuestas, de elaborar incógnitas, de un divertimento teatral para generar conciencia, tal como hacían Boal, Leñero y algunos más. Por ejemplo, Bertolt Brecht apelaba a romper el distanciamiento, hablarle al espectador (Gadamer, 1991). También está el caso del *Living Theatre* que hizo su labor en Brasil durante los años de la dictadura militar: “Si el arte no desvelaba los errores de la civilización, si el arte no criticaba los valores que habían conducido a la guerra, si el arte no transformaba a las personas, entonces no servía de nada” (Granés, 2015 :78).

Hay diversas metodologías teatrales que ofrecen un espacio para que el diálogo comience, se sostienen de una visión ética y tienen en común su deber con la sociedad. No para entretener, más bien, buscan hacerla partícipe del fenómeno escénico, de que se vean inmersos para que puedan obtener un nuevo paradigma, uno que transforme la realidad en pos de una mejora en un nivel personal y social.

De igual forma, se debe mencionar lo opuesto: el teatro comercial y de celebridades, aquellos que solo buscan ganancias, estar a la moda, ganar un premio. El fenómeno escénico también ha sido presa de ese capitalismo voraz que todo lo vuelve cifra. “Si se escribe una obra con el solo propósito de ganar dinero,

carecerá de sinceridad” (Egri, 2012: 46), por lo tanto, no habrá comunicación; no será ético. Esto se puede ver en varias carteleras de la Ciudad de México, donde lo más importante es entretener, pasar un buen rato, despertar el morbo. No se invita a pensar, a conflictuarse, no hay responsabilidad.

LA NECESIDAD DE UNA CREACIÓN ÉTICA DENTRO DEL TEATRO

El teatro es un arte escénico que conjunta diversidad de disciplinas artísticas. Es un universo de posibilidades en el que la ficción nos hace cuestionar la vida, por lo cual no está cerrado o terminado, más bien, es transformador:

Gadamer aconseja alejarse de la visión del arte como obra cerrada y consolidada para aproximarse a otra visión, dinámica, en que la obra es entendida como proceso de construcción y reconstrucción continuas. Desde este punto de vista la obra de arte nunca *ha sido* sino que es, en continua transición, tanto para creadores como para receptores (Argulol, 1991: 11).

El fenómeno escénico es un proceso de construcción y reconstrucción continuo, nunca se acaba la posibilidad de seguir comprendiendo e interpretando. Se puede observar una misma pieza teatral y la experiencia siempre será distinta, seguirá el debate y surgirán nuevas preguntas y respuestas.

Esa eternidad o atemporalidad nos lleva —o se esperaría que nos llevara— a reflexiones continuas. Según Gadamer (1991: 21), se haya “la posibilidad de reconocernos a nosotros mismos”; eso ya es un trabajo de pregunta, un ejercicio filosófico. Pues *reconocer* significa que algo que ya se conoce vuelve a conocerse (Gadamer, 1991), ese algo es el humano, que se piensa y se vuelve a pensar al dialogar consigo y con el otro. El teatro es un espejo para observarse en todo el esplendor, con los aspectos buenos y malos:

Llegar al otro a través de la palabra y del esfuerzo del concepto (Hegel). Para eso es necesario el olvido de sí mismo, lo que según Gadamer constituye una de las grandes bendiciones del arte y una de las grandes promesas de la religión (Aguilar, 2004: 64).

Esta prioridad de escuchar al otro es el material de creación, pues es necesario ser consciente de la humanidad para hablar de ella. De ahí que el diálogo comienza desde la concepción del texto dramático y continúa durante todo el proceso creativo. Se establece la dinámica del contacto con el espectador durante las representaciones y se deja en él la semilla para que dialogue con sus semejantes. Ya lo decía Gadamer (1993) citado en Fernández Labastida (2006: 63-64): “hablar es un hablar [...] conjunto, y esto crea algo común”. Se busca un encuentro de los individuos.

Gadamer (1991: 21) halla un significado interesante al ver al arte como una fiesta, pues es “el lugar donde se recupera la comunicación de todos con todos”, el reencuentro con el otro, volver a escucharlo, volver a hablar con él. Una forma de relacionarse que genera resultados en la vida cotidiana. Esta idea es tan profunda en Gadamer (1977) que expone que los productos del arte están solo para hablarnos, su dinámica es comunicar. Su fin es entrar en contacto con otro humano. Se entiende que, de cierta forma, está *vivo*.

El espectador realiza el teatro en un sentido: desde la butaca hacia el escenario; el actor lo hace en dirección contraria: desde el escenario hacia las butacas. Para el primero el escenario es impresión, mientras que para el segundo es expresión (Bujvald, 2011: 13-14).

La impresión y la expresión integran una dicotomía que no debería ser separada. El actor no representa si nadie está en la sala para recibir lo expresado, el auditorio no puede observar las tablas vacías y decir que es un espectáculo teatral si nadie le expresa. A diferencia de otras disciplinas artísticas, ambos seres deben estar presentes durante todo el fenómeno escénico, no pueden obviarse ni minimizarse, de ahí que el diálogo y la comunicación estén vivos.

Se le habla a un ente vivo que pertenece a la sociedad para cambiar su perspectiva sobre los hechos que les suceden a todos y los imposibilitan como seres humanos. Hay una necesidad de hablar de ellos y no de banalidades ni de amarillismos:

La actividad del espectador no puede ser estudiada únicamente como una decodificación perceptiva de un espectáculo, sino que debe ser afrontada en la complejidad de la experiencia, en la que entran en juego no solo las dinámicas perceptivas, sino también las memorias, los sistemas de aprendizaje, los condicionamientos culturales, el bagaje emotivo de cada uno de los espectadores. Sería más correcto hablar de experiencia y no de percepción (Sofia, 2015: 122).

Los receptores son complejos, por lo cual hay que hablarles como los seres inteligentes que son. Se merecen observar piezas teatrales que los lleven al límite de su ser. Además, Gabriele Sofia (2015) expone, la persona tiene un bagaje propio; no es un papel en blanco que se llena, más bien, es un tejido de experiencias que se entrelazan con las nuevas que surgen de lo visto en escena.

La pieza teatral es un punto nuevo de conocimientos y sensaciones que llegan para modificar el ser, para confrontarlo. El hecho de que existan obras gratificantes, donde el individuo se sienta satisfecho con no pensar y dejarse entretener unos minutos, no quiere decir que las necesite, pues,

de entre todos, el evento performativo, es decir, el evento escénico, es el que más llama al espectador a elegir, a tomar decisiones, a hacer asociaciones, a construir el propio recorrido dentro de la relación actor y espectador, a lo que podemos llamar relación performativa. El objetivo del actor no consiste en construir una experiencia planificada y cerrada para el espectador, sino más bien en sugerir fugas, asociaciones, yuxtaposiciones, elecciones de imaginación (Sofia, 2015: 122).

El objetivo de esa *relación performativa* de la que habla Sofia es sugerir, presentar un panorama para que el público conozca y decida a partir de él. No es para entretener, como la palabra lo dice, *entre tanto*, entre que llega algo. En este caso, el fenómeno teatral es un espacio donde ambas partes se hablan, se escuchan y conviven en plenitud.

Dubatti compara la vida y el teatro, puesto que el segundo, además de alimentarse de la primera para su creación, solo existe mientras la vida ocurre; no es una pintura, una escultura o un cortometraje, siempre existentes para ser observados. La representación dramática vive cada vez que se observa, es un acontecimiento que no se repite, por lo cual el diálogo que surge de ese acontecer también es único y está vivo.

Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente) [...] En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras in vitro, no puede ser enlatado (Dubatti, 2015: 45).

Gadamer (1977) dice: queda en manos del receptor lo que haga con lo que tiene delante. Sin embargo, la responsabilidad de llenarle las manos con conocimiento de causa recae en los artistas; ellos toman la decisión de compartir su saber y su humanidad. Porque el arte contiene un trabajo filosófico.

La labor del artista es una mezcla entre propuesta y apuesta, “lo maravilloso y misterioso del arte es [...] que abre un campo de juego a la libertad para el desarrollo de nuestra capacidad de conocer” (Gadamer, 1977: 86). Es una manera distinta, fuera de lo común, y a la vez complementaria, de llegar a un razonamiento. Su motor es la libertad de pensar, de actuar, de decir y de crear.

Las reflexiones gadamerianas tienen una proximidad interesante con el arte y el quehacer escénico; ya que interpretar es un hecho básico para la creación teatral. El dramaturgo interpreta la realidad para escribir; el director al texto, para crear un universo; los actores y actrices, a los personajes; a su vez, el espectador interpreta lo que ve. Esto resulta en una comprensión del mundo:

Ya que la experiencia de la obra de arte implica un comprender, esto es, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico y desde luego no en el sentido de un método científico. Al contrario, el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, de manera que esta pertenencia solo podrá ser iluminada partiendo del *modo de ser de la obra de arte* (Gadamer, 1977: 142).

El quehacer escénico no es entretenimiento, no debe serlo. El trabajo teatral debe procurar encontrarse con la humanidad para hablar de ella, con ella y para ella. De tal manera que los espectadores se confronten con las verdades de la vida; al igual que los creadores escénicos, quienes tuvieron que buscar en lo profundo de su ser para hablar de ellas.

El teatro “no es otra cosa sino el deseo del hombre de verse por dentro estando fuera de sí mismo” (Ruelas, 2008: 16). Es una comunión casi mística de todos para seguir conociéndose. Es medio y espacio para generar, con risas y llantos, algunas huellas en las personas y trasciendan en su paradigma del mundo “la solidaridad es el presupuesto básico para la creación de convicciones comunes. Para que puedan existir la comprensión, la solidaridad y la unidad entre los hombres es necesario escuchar” (Aguilar, 2004: 64).

CONCLUSIONES

Joseph Campbell (2014) en su libro *El héroe de las mil caras* relata cómo el héroe recorre su camino para encontrarse, aceptar su misión y enfrentar a la adversidad, hecho que ocurre en mitos, leyendas, religiones e historias de todas las culturas del mundo. Dichos relatos servían para otorgar un aprendizaje a quien los escuchaba. Al final del libro, Campbell comenta que en la época actual los héroes se enfrentan a algo más turbio y peligroso, pues viven en una sociedad de competencia sin tregua. Los conocimientos “de la antigua herencia humana de ritual, moralidad y arte están en decadencia” (Campbell, 2014: 414), como Pepe en *Nadie sabe nada*.

El teatro es un espacio que usa el diálogo para llegar al receptor y despertar en él una reflexión en torno a su cotidianidad. El fin es que se observe, redescubra quién es, cómo está viviendo y, sobre todo, encuentre nuevas formas de vivir. Con Boal, Leñero, Bertolt Brecht, *The Living Theatre* y otros más, se ve un compromiso con dicho objetivo. En *Nadie sabe nada*, Leñero imprimió una necesidad de decir algo, en pos de ser escuchado, para entablar un diálogo; era un compromiso con su entorno. Boal, por su lado, sintió la necesidad de despertar mentes y encontró un espacio para hacerlo en la metodología del oprimido. En este trabajo se conjuntaron ambos trabajos⁵ para proyectar una ética en la creación, producción y representación del teatro.

Gadamer observaba en el lenguaje una dinámica de importancia para el desarrollo del sujeto. También lo es para el teatro, porque depende de él para comunicarse con el otro, pero también para escucharlo. Esa capacidad se pierde por las circunstancias actuales donde el dinero vale más que todo. Se debe abogar y promover la capacidad de análisis del lector-espectador; es más, convertirlos en espect-actores, que suban a escena y resuelvan conflictos ficcionales, para resolverlos en la vida real.

Hay diferentes mecanismos para llegar a las personas y compartirles conocimiento: la educación, la cultura, el arte, la ciencia, etc. El teatro es un medio que puede resultar eficaz si quienes lo realizan establecen un criterio ético para seleccionar qué representarán. La tarea de los artistas éticos es promover un diálogo con su público, volverlos espect-actores, si es posible, y encontrar en conjunto la solución a problemas en común. Los teatristas y los espectadores son capaces de sentirse y escucharse a sí mismos y a sus semejantes, porque todos son humanos.

REFERENCIAS

- Aguilar, L. A. (2004). “La hermenéutica filosófica de Gadamer”. En *Revista Electrónica Sinéctica*, núm. 24, febrero-julio, Jalisco, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, pp. 61-64.
- Argullol, R. (1991). “Introducción: el arte después de la ‘muerte del arte’”. En H. Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta* (pp. 6-13). Barcelona: Paidós / ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ávalos Tenorio, G. (2016). *Ética y política para tiempos violentos*. México: UAM.
- Bentley, E. (2004). *La vida del drama*. México: Paidós.
- Boal, A. (2013). *Teatro del oprimido*. Barcelona: Alba.
- Boal, A. (2014). *Juego para actores y no actores*. Barcelona: Alba.
- Bujvald, N. (2011). *Teatro. Construcción dramática, actuación, dirección, escenografía, iluminación, estilos, crítica teatral*. México: Escenología.

- Campbell, J. (2014). *El héroe de las mil caras*. México: FCE.
- Ceballos, E. (2013). *Cómo escribir teatro. Historias y reglas de dramaturgia*. México: Escenología.
- Dubatti, J. (2015). "Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 9, enero-diciembre, Colombia, Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, pp.44-54.
- Egri, L. (2012). *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. México: Centro de Estudios Universitarios Cinematográficos.
- Fernández Labastida, F. (2006). "Conversación, diálogo y lenguaje en el pensamiento de Hans-Georg Gadamer". *Anuario Filosófico*, vol. 39, núm. 1, Navarra, Universidad de Navarra, pp. 55-76.
- Fernández Meardi, H. (2019). "El teatro como compromiso social". En A. Flores Solís y H. Salcedo Larios (coords.), *Travesía dramática. Análisis contextual de la obra de Hugo Salcedo* (pp. 21-28). México: Uaemex.
- Gadamer, H. (1977). *Verdad y método*, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós / Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Gadamer, H. (1998). *Verdad y método II*, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Granés, C. (2015). *La invención del paraíso. El Living Theatre y el arte de la osadía*. México: Taurus.
- Herrero, R. (s/f). *Augusto Boal (1931-2009)* [Consultado el 20 de mayo de 2021]. Recuperado de: <https://studylib.es/doc/8131894/augusto-boal---abacoenred-una-ruta-alternativa-popular-en>.
- Leñero, V. (2011). "Nadie sabe nada". En *Teatro completo II* (pp. 181-298). México: FCE.
- Longan Phillips, S. (2011). "Sobre la definición del arte y otras disquisiciones". *Revista Comunicación*, vol. 20, núm. 1, enero-junio, Costa Rica, Instituto Tecnológico de Costa Rica, pp. 75-79.
- López Sáenz, M. C. (1998). "Arte como conocimiento en la estética hermenéutica". *Éndoxa. Series filosóficas*, núm.10, Madrid: Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 325-350. Disponible en: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Endoxa-19984D6F9A79-550F-A644-F18A-EF260AB4C344/artes_como.pdf[consultado el 1 de junio de 2021].
- Ruelas, E. (2008). *Reflexiones al paso*. México: Escenología.
- Sabugal Paz, P. (2017). "Teatro documental: Entre la realidad y la ficción". *Investigación Teatral*, vol. 7, núm. 11, julio, Veracruz: Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana, pp. 111-129.
- Sofia, G. (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. México: El gato en Zapatilla.

NOTAS

- 1 Se utiliza la dicotomía lector-espectador, puesto que el teatro puede ser leído o visto en escena. Obviamente la finalidad del teatro escrito es su representación; sin embargo, también tiene un valor que ayuda a la reflexión humana como literatura. Es una dicotomía interesante, puesto que una misma pieza teatral puede ser vista y leída por el mismo sujeto, pero las experiencias de ambos encuentros artísticos le dejarán huellas diferentes.
- 2 Se advierte que es una división muy amplia, pues abarca diferentes métodos, medios y maneras de creación, expresión y representación artística; sin embargo, el término *compromiso social* les da a las obras un perfil ético, pues su búsqueda es la de la invitación reflexiva sobre las cuestiones importantes de la vida.
- 3 Comprensión, interpretación y aplicación.
- 4 Así llamó Boal a la fusión que surgía cuando el espectador y la espectadora entraban a la escena y se volvían partícipes activos. El espect-actor y la espect-actriz estaban a un paso más que un simple espectador pues se volvían parte del fenómeno escénico. Ahí depositaban sus realidades, como problemas y vicisitudes, pero también sus sueños, anhelos y necesidades.
- 5 La conjunción fue de forma teórica, ya que Boal utilizaba temas de la realidad para aplicar sus ejercicios cognitivos de manera física. El texto de Leñero fue, en este caso, la base temática para exponer que el teatro está diversificado y listo para aplicarse. La parte práctica sería montar el texto con el equipo de trabajo, construirlo con ejercicios boalísticos y luego confrontarlo con el público, para que también participe de forma activa, como espect-actores.

