

La conciencia *creare*: conceptualización y elementos relacionales

Creare Consciousness: Conceptualization and Relational Elements

José Magdaleno Rodríguez
Universidad de las Artes, UNEARTE

Resumen

Dado el auge de los estudios universitarios de teatro, la propuesta de un modelo de su proceso creador sería beneficioso para el fortalecimiento de las instituciones educativas. El teatro ha ocupado un lugar fundamental en la humanidad, por su aporte estético y su contribución al conocimiento de la vida. El propósito general de este estudio fue generar un modelo del proceso creador, desde la visión de los actores de teatro, para formar a estudiantes de actuación. Para ello se desarrolló una investigación cualitativa, fenomenológica, realizada en el marco del Doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad Latinoamericana y del Caribe (ULAC), a partir del método hermenéutico y utilizando entrevistas a profundidad y observaciones no participativas. Se diseñó un modelo constituido por cuatro instancias: la conciencia *creare*, el rol original, la actuación formadora y la voluntad trascendente.

Palabras clave: conciencia *creare*, formación de actores, proceso creador, teatro

Abstract

Given the rise of collegiate studies about theater, the proposition of a model about the creation process would be beneficial for the strengthening of educational institutions. Theater has held a crucial place in humanity due to its aesthetic and life knowledge contributions. Actors and actresses are the main enforcers of this task. The general purpose of this study was to generate a creation process model from the theater actors' point of view for the formation of acting students. There was a qualitative, phenomenological investigation conducted in the Educational Sciences Doctorate of the Latin-American and Caribbean University (ULAC) that through the Hermeneutical method, using in-depth interviews and non-participating observations, designed a model conformed by four instances: the *Creare* Conscience, the Original Role, the Formative Acting, and the Transcending Will.

Keywords: Actors' formation, *Creare* conscience, creation process, theater

Introducción

El aprendizaje del arte se ha dado durante siglos, principalmente, a través de medios artesanales y de oficio, en los que la figura del maestro experto y el aprendiz han tenido un protagonismo indudable. La sistematización del mismo, en aras de su transmisión, ha evolucionado paulatinamente hasta nuestros días y la necesidad de masificarlo y profesionalizarlo ha constituido parte de los nuevos retos de las sociedades del siglo XXI.

El teatro es una expresión artística cuyo origen histórico, para el mundo occidental, se sitúa en la antigua Grecia, aunque podemos imaginar que su origen pudo ser de data más remota aún. En todo caso, ya estas fechas históricas dan cuenta de su valor para la humanidad, más de tres mil años de antigüedad, si situamos su nacimiento en la Atenas de los siglos vi y v a.C. El teatro, por otro lado, es una fuente de conocimiento de la vida humana, no solo de sus manifestaciones sociales, psicológicas o culturales, sino también de todo aquello que suele provenir del mundo supranatural o divino, oculto o vedado al raciocinio lógico cartesiano, pero sumamente vital para la humanidad.

La creatividad ha sido objeto de estudio a partir de la segunda parte del siglo xx, los trabajos de Guilford (1991), especialmente a partir de su conferencia *Creativity*, ‘creatividad’ en nuestra lengua. El desarrollo en esos años se orientó primordialmente hacia las investigaciones cuantitativas, en las que los rasgos de Guilford derivaron en indicadores para medir la creatividad a través de test psicométricos. En años más recientes, otras indagaciones cualitativas han profundizado en por qué se manifiestan estos rasgos y cómo pueden ser desarrollados, atendiendo a sus causas y a las explicaciones de su origen.

La mirada y propósito investigativo de este estudio se dirigió hacia el actor y la actriz, pues son el eje central de la manifestación teatral. Es a través del proceso creador de los actores que se puede comprender, entonces, la existencia de este arte. La estudio que se reporta aquí abordó los procesos creativos que viven estos artistas, con el fin de proponer un cuerpo reflexivo que se aproximara a la propuesta de un nuevo modelo teórico del proceso creador en el actor y la actriz de teatro que pudiera ser útil a la hora de incursionar en dinámicas modélicas creativas, para el proceso de aprendizaje de los estudiantes de actuación, no solo de las universidades dedicadas al arte, sino también, de sumo provecho para las escuelas de teatro no formales y otros sistemas de enseñanza, como los utilizados por las agrupaciones teatrales.

El paradigma cualitativo nos permite comprender fenómenos intrínsecamente ligados al comportamiento humano, en sus dimensiones emocionales, corporales, intelectuales y lingüísticas; esto es, permite acercarse al cuerpo de sensaciones, creencias, ideas y representaciones individuales y colectivas que este arte posee en su propio tejido interpersonal y social, en otras palabras: aproximarse a sus propios hacedores, los artistas, los actores de teatro.

Es así que, a partir de una postura fenomenológica y del método hermenéutico, se abordaron, para su captura testimonial, estas realidades y se propuso interpretar sus significados desde palabras, acciones y gestos. Se tuvo como resultado la propuesta de un modelo configurado en una macroinstancia, Conciencia *create*, y tres instancias operantes: Rol original, Actuación formadora y Voluntad trascendente. Estas instancias se dinamizan en diez fases en las que el creador va comprendiendo necesidades, relaciones, formaciones, ejecuciones y proyecciones en pro de la consecución del producto a crear, sea este un personaje, *performance* o simple acción dramática.

El proceso creador

Create, en latín, significa ‘producir’ o ‘engendrar de lo no existente’, gestar un *algo*: un objeto, una idea, un cuerpo abstracto o un hecho que devendrá en una existencia. Es en la antigua Roma, donde apareció el término *creator*, ‘creador’, que se refiere al fundador de ciudades. Posteriormente, se lo utilizó, durante mil años, como refiere Marín (s.f.) —basándose en los trabajos del filósofo Tatarkiewicz—, en el lenguaje religioso, como sinónimo de *Dios*. En el siglo xix, el término se asignó también a los artistas, teniendo su última fase en las postrimerías del

siglo xx, cuando obtuvo un carácter más generalizado, a partir del desarrollo, en las ciencias sociales, del término *creatividad*.

Posiblemente, el fin de la Segunda Guerra Mundial, a juicio de Guilford (1991), generó la necesidad de multiplicar el número de investigaciones científicas, no solo en el campo de las ciencias naturales, sino también en el campo de los estudios humanísticos. A partir de esta época, se incrementaron los estudios dirigidos a las personas creadoras y se obtuvieron aportes sumamente importantes, como los conseguidos por las investigaciones de Mackinnon y Barron (citados por Guilford, 1991, p. 14), quienes señalaban que las personas sumamente creativas suelen interesarse por los problemas estéticos o teóricos y tienden a ser introvertidas e intuitivas, Mackinnon (1989) subraya esta última característica.

“Todos los niños nacen creativos” (p. 67), señalan Lowenfeld y Lambert (1984), desde sus investigaciones en el ámbito educativo, las que indican que la capacidad de crear se encuentra en todos los seres humanos, desde temprana edad, por lo que la creatividad debería considerarse como un proceso continuo de desarrollo a lo largo de la vida humana.

En su trabajo con niños escolares, Wallach y Kogan (1991) diferenciaron, claramente, la inteligencia de la creatividad, anteriormente asociadas indistintamente, y definieron a la segunda como “un tipo diferente de excelencia cognitiva que la inteligencia general” (p. 77). Al respecto, Barron (1989) es categórico: “La creatividad no está relacionada con el CI” (p. 51), siendo el CI, coeficiente intelectual, la medida que expresa la inteligencia, mediante test psicométricos.

Para Albertina Mitjás (1991), quién es considerada una de las más importantes investigadoras sobre el tema en la actualidad, la creatividad “es el proceso de descubrimiento o de producción de ‘algo nuevo’ que cumple exigencias de una determinada situación social, en el cual se expresa el vínculo de los aspectos cognitivos y afectivos de la personalidad” (p. 39). Para Mitjás, la unidad de lo cognitivo y lo afectivo, en la personalidad, es el soporte vital que se expresa a través de la creatividad.

La creatividad se ha estudiado fundamentalmente desde cuatro ámbitos: la personalidad creativa, el producto creado, el contexto creativo y el proceso creador. Hoy en día, la concepción del proceso creador, el tema que interesa a este estudio, ha despertado un gran interés en el tiempo, quizás, por ser la fase operativa que despierta mayor intriga en cuánto a los elementos que intervienen, dado su carácter procesal, para las expectativas productivas. “El proceso creativo en los seres humanos puede describirse” (p. 80), acota Gordon (1989), para luego señalar un claro propósito: enseñar una metodología “para aumentar la producción creativa tanto en individuos como en grupos” (p. 80).

Influenciado por las ideas de Platón sobre el arte y de su amigo Henri Poincaré, Wallas (2005) dibujó cuatro fases para explicar el proceso creador: preparación, incubación, iluminación y verificación. El impacto de su modelo, el primero del que se tiene referencia, sirvió de base para los modelos que se desarrollaron posteriormente.

Busse y Mansfield (citados por Mitjás, 1991), quienes estudiaron las diferentes teorías sobre el proceso creador, señalan cinco procesos para la creación de un producto: selección del problema, esfuerzo por resolverlo, restricciones a la solución, cambio de las restricciones y, por último, verificación y elaboración.

Por su parte, Fiorini (2021), desde su experiencia psicoanalítica, propone cuatro distintas fases del proceso creador: exploraciones, transformaciones, culminación y separación, esta última fase es vital para comprender la continuidad de los procesos creativos, los que no se detienen con el producto creado.

Gutiérrez (1991) encontró, en sus estudios sobre escritores venezolanos, un patrón en la creación de obras literarias, específicamente en las de narrativa, poesía y dramaturgia. Como informantes clave contó con José Balza, Luis Alberto Crespo y José Ignacio Cabrujas. A partir de esta investigación, definió el proceso creador como una secuencia dinámica e interactiva, que genera un proceso unitario de combinación, estructuración y reestructuración en todos los niveles de las funciones psíquicas en un entorno significativo.

El teatro: el actor y la actriz

Existen muchísimas definiciones de lo que debería ser el teatro, por ello, trataremos de enfocarnos en los conceptos que atienden al hecho vivo y no, por ejemplo, a su definición arquitectónica, como también son llamados los edificios o estructuras físicas donde se desarrolla este arte. Se refiere al hecho vivo, en cuanto a la temporalidad del evento y a la presencia de los elementos fundamentales que intervienen en este: los actores y el público.

Clásicamente, D'Amico (1954) afirma que el teatro “es una forma de arte que vive de la comunión con un alma colectiva: el alma (como ya hemos dicho) del público” (p. 13). Por supuesto, el autor se refiere a la trascendencia que posee este encuentro, ya que no se trata simplemente de un evento social o de un espectáculo festivo, sino que atiende a necesidades profundas del ser humano, encauzadas generalmente, por medio de la religiosidad que tuvo en sus inicios. De hecho, es ampliamente conocida la versión histórica que atribuye el origen del teatro a la celebración de las fiestas dionisiacas en la antigua Grecia.

El teatro pobre, propuesto por Grotowsky (1976), es concebido como un teatro por sustracción, es decir: descarta los elementos que podrían no estar en un espectáculo teatral y, sin embargo, la obra seguiría existiendo. Esta reflexión permite comprender que solo sin la existencia del actor o del público, el teatro dejaría de existir. En palabras simples, Grotowsky (1976) concluye que “podemos definir el teatro como lo que «sucede entre el espectador y el actor»” (p. 27).

Para De Petre (2012), la noción que erige el Teatro desconocido, descansa quizás en un concepto fundamental: “El ser teatro es ahora teatro del ser” (p. 15), es decir, teatro del alma que acontece en el interior de cada ser humano, pero que se refleja, a su vez, en el exterior de cada persona. Igualmente, De Petre (2012) ratifica que “el teatro no existe sin el hombre que lo realice” (p. 16).

El actor objeto de estudio

El actor, director y docente Stanislavki (2009), se convirtió, a principios del siglo xx, en el teórico de mayor trascendencia para el teatro occidental contemporáneo. La concepción de Stanislavki (2009) comprendía un abordaje que consideraba tanto el trabajo interior del actor, sus vivencias —lo que él denominaba “La vida interior del espíritu humano” (p. 21)—, como la elaboración externa, apariencia física. Ambas facetas son fundamentales para poder encarnar y materializar los diferentes personajes que las obras exigen para su representación. De igual forma, plantea la necesidad de aproximarse a la vida interior del actor, llena de recuerdos, vivencias, sentimientos, ideas y procesos psíquicos, para poder abordar la labor actoral. Suma importancia le otorga a los procesos inconscientes de la mente humana y a la intuición, como una fuerza de la naturaleza humana que impulsa el proceso creador.

En cuanto a Barba (1986), este atribuye el significado del actor al hecho de *franquearse*, una expresión creada por este autor para connotar, no solo el hecho psicológico de expresarse,

sino también de habitar una “zona franca” (p. 130) o “lengua franca” (p. 130), de cara al público. Algunos elementos importantísimos aludidos por Barba al delinear la connotación de zona franca, son: espontaneidad, comunicación y modelaje de las energías.

Para Grotowski (1976), el actor, ser humano, debía alcanzar su realización mediante un proceso de autorevelación que toque el inconsciente, pero mantenga el control sobre los estímulos; esto con el objeto de obtener las reacciones necesarias. Este proceso no debería producirse de una forma desordenada, sino bajo una estructura, ordenada de signos. Para ello, debían eliminarse los lastres, obstáculos y resistencias, tanto físicas como psíquicas, en el cuerpo del actor. Reconocer estos obstáculos lo encauzarían hacia el reconocimiento de su espontaneidad y la apreciación de su libertad.

Según De Petre (2004), el actor deberá iniciar un proceso de preparación a partir del deslastre de lo adquirido culturalmente —hábitos, conductas—, con el fin de lograr un estado de inocencia que le permita acceder a la creación, desde ese desconocimiento. Técnicas y ejercicios sistemáticos y continuos serán los medios para tal logro, “el actor imposible” (p. 19), garante de la posibilidad escénica actoral.

Así mismo, desde que tenemos referencia histórica, como nos señalan Macgowan y Melnitz (1997), al referirse al actor griego, o Eandi (2008), al juglar —cuyo término proviene del latín *joculator*, derivado de *jocus*, que significa ‘broma’ o ‘chiste’—, el trabajo actoral creador ha pasado por el desarrollo de destrezas y habilidades físicas, histriónicas, gestuales, vocales, en las que la memoria, los juegos lingüísticos del habla, las improvisaciones, las emociones, incluso la ejecución de instrumentos musicales, han evolucionado y se han transformado en un compendio expresivo a favor de la creación en escena. Es igualmente importante acotar que la mujer, en su rol de actriz, solo hace presencia formal en las postrimerías desde la aparición de la *commedia dell'arte*, durante el Renacimiento.

El Realismo, a finales del siglo xix y principios del siglo xx, transformó al actor, hasta entonces declamador y juglaresco de gestualidad acentuada y heroica, en uno que busca reflejar la realidad cotidiana que se observaba en la época.

Un método para abordar la investigación

Propósitos

La investigación se desarrolló en un tiempo aproximado de tres años y comprendió las etapas comprensivas e indagatorias iniciales, la configuración de un proyecto y su desarrollo. Igualmente, es pertinente señalar la experiencia del autor en la labor creativa escénica con el Teatro Altosf, durante cuarenta años, contribuyó con un cúmulo de vivencias significativas para la investigación.

Las intenciones iniciales se pueden expresar en:

1. Propósito general: generar un modelo de proceso creador, desde la visión de los actores de teatro y para la formación actoral de los estudiantes de esta disciplina.
2. Propósitos específicos: (a) develar el proceso creador, desde la óptica de los actores de teatro; (b) interpretar el significado de formación actoral, desde la visión de los actores y de los estudiantes de actuación; (c) descubrir los ámbitos que conforman el modelo del proceso creador en los actores de teatro y (d) configurar un modelo de proceso creador para los actores.

Fenomenología

El recuerdo del artista o sus vivencias personales conforman un cuerpo de interrogantes sobre los modos de comportamiento en relación, por ejemplo, a sus creencias o convicciones, sobre las maneras de crear un personaje en el teatro. Así mismo, su accionar en escena posee una percepción propia sobre su realidad procesal. Por ende, sus repuestas o narraciones en cuánto a recuerdos, vivencias y percepciones, y sobre el proceso creador al abordar una obra de teatro constituyeron, en sí mismas, el fenómeno a estudiar. Este estudio atiende completamente a lo que Husserl (s.f.) determina como “el aparecer” (p. 30) y “lo que aparece” (p. 30), en este caso de esta investigación, la verbalización de los informantes, los actores; de sus vivencias y el proceso creador como vivencia misma, narrada y “vivida”.

Método hermenéutico

Para Guardián-Fernández (2007) la hermenéutica bebe de las fuentes de la fenomenología de Husserl y del vitalismo de Nietzsche. Igualmente, agrega esta investigadora, en relación al problema de la verdad y del ser, que puede ser definida la primera “como fruto de una interpretación, y el ser, como una gran obra textual inconclusa que se comporta de manera análoga a como lo hace el lenguaje escrito.” (p. 145). Por ello, la interpretación no solo de las palabras, textos, relatos, sino también de los gestos y de las acciones manifestadas por los actores en escena.

Técnicas e instrumentos

Técnica: entrevista

En tiempos acordados con los entrevistados y en espacios que les resultaran familiares, se llevaron a cabo las sesiones. Los horarios, en la mayoría de los casos, fueron señalados por los participantes. Se procuró tener al entrevistado en un lugar cómodo e íntimo que generará confianza a la hora de hablar.

Instrumento: entrevista a profundidad

En principio, se partió de una guía de preguntas no estructuradas que no se enunciaron en un orden preestablecido, sino que se formularon de acuerdo a las repuestas de los entrevistados. Las entrevistas se grabaron en audio, en un dispositivo de telefonía móvil, y luego fueron transcritas en un documento Word y archivadas en una computadora portátil o *laptop*.

Técnica: observación directa no participante

Para este propósito, se organizó una agenda para el seguimiento de los espectáculos en cartelera, en los teatros de la ciudad de Caracas, principalmente. Se pudo asistir, con este propósito, a ocho espectáculos teatrales que reunían estas condiciones: cinco en Caracas, uno en la Colonia Tovar y dos en Madrid, España. En el caso de la Colonia Tovar y Madrid, las circunstancias profesionales del investigador abrieron la posibilidad de ampliar la selección de espectáculos, especialmente en cuanto a sus características y ubicación, esta circunstancia brindó mayores matices a la información recolectada.

Instrumento: guía de observación

Por medio, principalmente, de los sentidos y la percepción, se debió integrar el evento observado, la representación teatral de los actores, en un cuerpo de anotaciones de formato libre que se asentó en un cuaderno. La guía de observaciones fue encabezada por datos sobre el nombre del actor o actriz, el del espectáculo, la fecha, el grupo productor y el lugar del evento; se dejó un campo abierto, no estructurado, para el cuerpo de anotaciones. Posteriormente, asentamos la información en una matriz de cuadros, en un documento Word, con el fin de exportarlo al programa Atlas Ti.

Informantes clave

Inicialmente se concibió un grupo de informantes clave que consistía de cuatro actores de teatro que participarían en las entrevistas a profundidad, en tanto eran “necesarios o altamente convenientes” (p. 86), como plantea Martínez (2011). Un actor y una actriz, con más de treinta años de trayectoria teatral cada uno, premiados y reconocidos por la crítica especializada y la comunidad teatral, y, por otro lado, estudiantes avanzados de teatro de la Universidad de las Artes de Venezuela (UNEARTES) y la Universidad Central de Venezuela (UCV), un joven actor y una joven actriz. Todos provenientes de disímiles contextos culturales y con diferentes técnicas interpretativas en el escenario. Posteriormente, se sumó un quinto entrevistado: un actor español, de formación teatral tradicional, activo aun con ochenta años de edad.

Por otra parte, se hicieron observaciones durante la realización de ocho espectáculos teatrales diferentes; cuatro actrices y dos actores, con amplia experiencia en la escena teatral; cuatro actrices y dos actores noveles. Se consideró a un total de doce actores que se observaron en vivo.

Interpretación y teorización

Ya una vez realizadas las entrevistas, grabadas, transcritas y recogidas en un corpus textual, al igual que las observaciones registradas, la información fue analizada mediante el *software* ATLAS.ti, Qualitative Data Analysis. Esta data cualitativa se separó en dos matrices con el fin de desarrollar, inicialmente, dos líneas de codificación, dada las diferentes técnicas de recolección de la información.

Este proceso se interpretó como una espiral hermenéutica y dialéctica que seguía los planteamientos de Matos, Fuentes, Montoya y Quesada (2007), y que se identificó desde el mismo momento en que se procedió a la codificación, categorización y primeras reflexiones. Estos investigadores proponen tres etapas para la teorización: comprensión, explicación e interpretación. A partir de ello y dada la realidad particular vivida en esta investigación, se ajustaron los procedimientos metodológicos de este estudio en las siguientes etapas:

1. **Comprensión:** se observó la problemática histórica-causal (el todo y sus partes), y se procedió a realizar un diagnóstico apreciativo para conocer las experiencias sobre la situación planteada.

2. **Explicación:** se aplicó la información del marco teórico y los datos obtenidos del contexto actoral-teatral estudiado (medio social y artístico, entrevistas informantes, observaciones, experiencias del investigador), estos son las partes del todo del estudio. Aquí se aplicaron los instrumentos de interpretación teórica, a los datos cualitativos recolectados, para obtener explicaciones, desde la conciencia de los actores-informantes, clave (histórico-causal) y su entendimiento.

3. Interpretación: se redactaron supuestos y conjeturas, utilizando la experiencia, el conocimiento propio y el epistemológico, es decir, la teoría para interpretar el diagnóstico apreciado (el problema planteado, los propósitos) y las causas emergentes de las fuentes, así se estableció una relación entre lo resultante de las tres etapas (comprensión, explicación e interpretación) y, por ende, una síntesis de esa relación que consistió en los argumentos de interpretación. Es oportuno señalar que el giro hermenéutico de Ricoeur (2006), diverge hacia un derrotero diferente de la secuencia comprensión-explicación-interpretación, al considerar la “interpretación, como la dialéctica de la explicación y la comprensión o el entendimiento” (p. 86). La interpretación, más que una etapa, se desplegó, como una constante, durante todo el proceso teórico y desde las mismas comprensiones iniciales. El argumento final fue la reconstrucción teórica que integró los diferentes procedimientos de manera coherente, mediante una comprensión hermenéutica.

Transparencia: fiabilidad

Procedimentalmente, el estudio se ceñó a lo siguiente:

a) La trayectoria de los informantes seleccionados, la profesional (*curricula vitae*) y los juicios de expertos. Por otra parte, los estudiantes de actuación fueron seleccionados según su nivel académico, el que referenciado por sus profesores de teatro en la UNEARTES y la UCV.

b) Para el chequeo, revisión y verificación de la información, se la envió por correo electrónico, junto con toda la transcripción de las entrevistas a los informantes clave. Además, se conversó con ellos personalmente.

c) Para la triangulación de técnicas, durante todo el proceso investigativo, se tuvo presente la contrastación y comparación de la información obtenida por las entrevistas y las observaciones. De hecho, el proceso de categorización emergente se mantuvo por separado, hasta la etapa interpretativa en la teorización del estudio.

Una propuesta de modelo

Macroinstancia: la conciencia creare

Nuestro estudio contó con tres aspectos de vital importancia: primero, que cada ámbito (proceso, personalidad, producto y contexto) no se consideró independientemente uno del otro, aunque prevaleció un objetivo general del estudio, es decir, las características o actitudes de la personalidad creativa podrían estar presentes, de manera significativa, en el producto creado; segundo, el orden que se establece en un modelo puede ser diferente en cada proceso creador particular, tal como muestran Patrick, Eindhoven y Vinacke (citados por Guilford, 1991), al referirse al estudio del Modelo de Wallas (2005); tercero, es importante destacar el papel de las técnicas expresivas actorales que se han desarrollado durante siglos, pues son los métodos artísticos teatrales que han prevalecido en el tiempo y que tienen como común denominador el enlazamiento de dichas técnicas con los procesos creadores del actor.

Es así que se inició el análisis reflexivo de la investigación, considerando, en primer orden, la dimensión universal que se comprendió a la hora de visualizar el fenómeno procesal creador, es decir, los procesos psíquicos que llevan al ser humano a la evolución de su conciencia, al desarrollo de una macroconciencia creadora que llamaremos *consciencia creare*, a los efectos de este estudio.

Se habla específicamente de la apropiación progresiva de la conciencia, en otras palabras, de la consecución de un movimiento contentivo gradual que escala a diferentes estadios, principalmente, desde procesos inconscientes y preconcientes, hasta los conscientes, en su concepción más amplia del sentido creativo, operaciones psíquicas que Freud (1991) describió en su trabajo psicoanalítico. Se podría decir que se trata de alcanzar la conciencia de la conciencia, de su existencia y funcionamiento. Una metaconciencia expandida y abarcadora de la propia conciencia, de los procesos preconcientes, de lo manifestado en el inconsciente, subconsciente y supraconsciente.

Para ser actuante, el proceso creador requiere de la adquisición progresiva de estados conscientes que permitan que el individuo pueda aceptarse, comprenderse, reconocerse, adaptarse, relacionarse, decidirse, unirse y separarse, en un hacer que transforme todos los acontecimientos, conflictos, obstáculos, pruebas, problemas e incógnitas que la escena dramática le presente, con el fin de crear un personaje o realizar una *performance* actoral resolutive. No solo basta que los procesos preconcientes aborden la conciencia, en lo que suelen ser operaciones incluso no voluntarias y, si se quiere, rutinarias, sino que se requiere del acceso intencional de los estados inconscientes, mediante la activación de los procesos preconcientes, para que se transformen en estados conscientes y respondan adecuadamente, en el sentido creativo, tanto a los estímulos internos, como a las percepciones exteriores, ya que ambas son vitales para la dinamización del proceso creador.

Esta conciencia *create* requiere que se regule, mediante la conexión relacional con todo el entorno psíquico y ambiental donde habita el *yo*, su estructura operante, tanto en su mundo interior como en las percepciones del mundo exterior. De allí que la conciencia *create* ofrezca la contención de todo el proceso creador, para que el mismo no solo se concrete en las etapas finales previstas, sino que también opere en su sentido trascendental y renazca o reflote el proceso en los tiempos necesarios para ello, lo que podría incluso comprender días, meses, años o hasta décadas, luego de la última realización actoral, por parte de un actor o una actriz. Esta evolución regulada de la conciencia, la conciencia *create*, posee propiedades que indican su presencia, las más importantes (posiblemente no las únicas) son las que denominaremos como: (a) aceptación, (b) dualidad, (c) equilibrios, (d) imaginación y sueños, y (e) maestría (el maestro).

Instancias operantes

El rol original

Nos referiremos al *rol original* como todo aquello incorporado en nuestra humanidad: cuerpo, mente, vida inmaterial o alma, si así se la concibe. De esta forma se reconoce en este estudio el rol original, siempre desde la perspectiva del proceso creador, contentivo de (a) sentimientos y emociones, (b) pensamiento y escucha, (c) memoria y, (d) atracción por otros mundos.

Este es un *rol* por considerar la existencia condicionada del actor y la actriz en el compromiso individual y colectivo de un devenir creativo teatral, secuencial —en variadas direcciones—, dinámico y no estacional, aunque la delimitación física sea el escenario de un teatro, no como una delimitación de otras dimensiones no físicas, en el plano de la realidad percibida por los sentidos y la conciencia.

Es *original* por pertenecer al individuo actuante, como propiedades que identifican a la persona a la hora de propiciar otras vidas en la escena, aun la propia. Para el actuante, el espacio

escénico demarca un sentido que no se circunscribe a los personajes que pueda reconocer en los textos a materializar en escena, ya que siempre serán una interpretación de ese universo.

Rol original, en suma, es la capacidad inherente y originaria del individuo-persona responsable del accionar en múltiples situaciones escénicas, para la generación de hechos creadores en las mismas.

La actuación formadora

Actuar es ejecutar una acción, un movimiento, sea interior o exterior, mediante un acto de voluntad. En el caso del teatro, la actuación es el compendio de acciones que lleva a cabo un actor o una actriz, sobre un escenario, en el cumplimiento de un rol o papel que describe, muestra e interpreta una función o personaje dado. Se califica de creadora la actuación que se diferencia, por un lado, de la mera intención reproductora de un comportamiento humano cotidiano representado en la escena teatral (hecho estéril, por cuanto el escenario no es el mismo espacio habitual de la vida diaria); además y por otra parte, de la imitación de otras actuaciones actorales referenciales, tal es el caso explicado por Brook (1994), cuando expone la tesis de teatro mortal y el afán de representar personajes de textos clásicos, bajo el pretexto de una realización fidedigna de las representaciones originales.

Aquí se habla de una actuación formadora, por ser la instancia donde visiblemente se conjugan todos los elementos constituyentes del hecho creativo que da nuevas formas a lo tangible e intangible. Se entienden por formas, en el primer caso: toda aparición delineada físicamente y sustanciada en convicciones y emociones; y, en el segundo caso: a las contenciones emocionales, espirituales y pensantes. Ambas, unidas o por separado, forman un actuar creador. De allí, la precisión lingüística propuesta para estudiar y reflexionar sobre la actuación como una actividad formadora para la creación. Este aprendizaje, como referencia Eco (1970), contemplará además de lo aparecido en el escenario, al propio actor, en el proceso creador, y a los invitados, el público, como instancia estética mediadora de la trascendencia creativa. La actuación formadora se muestra bajo cinco accionantes: (a) el presente vital, (b) las transformaciones, (c) las dinámicas contextuales, (d) el juego: verdad y libertad, y (e) las técnicas expresivas actorales.

La voluntad trascendente

En el arte, la trascendencia forma parte de su razón de ser y desarrolla a lo largo de la evolución humana. Grombrich (2002) subraya la concepción del arte bajo la condición existencial del ser humano que lo realiza, porque su real trascendencia se encuentra allí, cuando se convierte en un legado para la especie humana que comparte dicho valor y perpetúa, en esa razón, la obra de arte. La trascendencia en el arte es el testimonio imperecedero de la vida que subyuga a la muerte.

Esta se plantea, en realidad, según cada creador. Las expectativas de unos serán diferentes a las de otros, aunque que coincidan en los ámbitos comunes de la voluntad trascendente, como veremos. En relación al individuo y, su contra parte, la obra ya realizada, sobre ellos se extenderán, sin mayor control, los receptores del evento teatral y sus extensiones posibles los que, conformados a través del tiempo preservarán estos actos y la existencia formal de la expresión actoral, en la memoria holística del arte.

Pareciera que existe un consenso tácito al considerar que, en la psiquis humana, está presente otra voluntad, además de la que generan nuestros actos conscientes. La supraconciencia es concebida como otra intención que dirige la resolución de un propósito cuando no estamos

conscientes. En las concepciones místicas, la *súperconciencia* responde a la aceptación de la complejidad del cosmos como un todo al que estamos integrados, sin que pensararlo sea necesario. En este estudio se plantea que la conciencia *creare* mueve otra voluntad en sintonía con las fuerzas internas que existen en el individuo, en pro del acto creador, pero que, a diferencia de las mencionadas anteriormente, permanece en un estado despierto, constante y conectado directamente a la consciencia presente, independientemente de la capacidad racional del individuo o de su intelecto. Esta conciencia mayor o macroconciencia creativa se encuentra aunada, en forma directa, con la voluntad trascendente, instancia creadora de su proceso. Distinta de las otras facetas del proceso creador (la conciencia *creare*, el rol original y la actuación formadora), la voluntad trascendente se forja por sus propios componentes, desde las particularidades creadas hasta las conformaciones más universales. Depende de la proyección y logro de cada persona creadora en el arte del teatro, toma incluso décadas y sus posibles reconocimientos futuros son: (a) los invitados, (b) el tiempo, (c) la incertidumbre vital y (d) la ruptura con lo cotidiano.

Instancias del proceso creador

Se ha podido comprender, desde la reflexión analítica propuesta, que existen cuatro instancias, como ya se expuso anteriormente, que constituyen dinámicas integradas y alternantes de la existencia procesal de la creación actoral. Las instancias operantes se pueden visualizar en varias fases, aunque se reitera que su existencia fenomenológica está integrada, en un caudal procesal, y que dichas fases se denominarán en primera persona para referenciar y subrayar al sujeto, en su presente vital, del actor y la actriz.

Tabla 1. Fases en la creación actoral

Necesito expresarme.	Me veo emocionado en escena.
Busco.	Vivo y siento.
Pienso y elaboro.	Soy vehículo.
Me encuentro con los invitados.	Compruebo.
Miro lo creado.	Me distancio de la creación.

Fuente: elaboración propia

Reflexiones conclusivas

La existencia de universidades que imparten estudios de teatro requiere de investigaciones que potencien su desarrollo, dada la responsabilidad que han asumido, en el campo de la masificación y profesionalización de estos artistas en el mundo, sus propósitos están alineados totalmente con las metas del milenio y la agenda 2030, compromisos suscritos por la mayor parte de los países del mundo, bajo la institucionalidad de la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Siendo el arte, quizás, una de las máximas expresiones de la creatividad, ha surgido la necesidad de

masificar e instrumentar su estudio al mayor nivel educativo. La existencia de universidades con estudios de arte exige la realización de investigaciones que potencien su labor educativa, dada la responsabilidad que han asumido. Por ello, este trabajo se enfocó en proponer un estudio que permita generar un modelo de proceso creador de los actores en el teatro (*La consciencia crear*) que contribuya con la enseñanza-aprendizaje de este arte de antigua data y que contribuya, en esta medida, con un punto más del tejido del conocimiento humano.

Referencias bibliográficas

- Barba, E. (1986). *Más allá de las islas flotantes*. Universidad Autónoma de México.
- Barron, F. (1989). Estrategias para la creatividad. En G. Davis y J. Scott (Comps.), *Estrategias para la creatividad*, 5-51. México, Paidós Educador
- Brook, P. (1994). *El espacio vacío*. Península.
- D'Amico, S. (1954). *Historia del teatro universal*. Tomo I. Losada.
- De Petre, J. (2004). *El teatro desconocido*. Altosf.
- Eandi, V. (2008). El actor medieval y renacentista. En J. Dubatti (Comp.), *Historia del actor: De la escena clásica al presente* (pp. 45-80). Colihue.
- Eco, H. (1970). *La definición del arte*. Ediciones Martínez Roca, S.A.
- Fiorini, H. (2021). *El psiquismo creador*. Paidós C:\DOCUME~1\marcelo\MISDOC~1\TR (hectorfiorini.com.ar)
- Freud, S. (1991). *Sigmund Freud. Obras completas*. Vol. 23. Amorrortu.
- Gordon, W. (1989). Estrategias para la creatividad. En G. Davis y J. Scott (Ed), *Estrategias para la creatividad*, (7-80). Paidós Educador
- Grombrich, E. (2002). *Historia del arte*. Debate.
- Grotowski, J. (1976). *Hacia un teatro pobre*. Siglo Veintiuno.
- Guardián-Fernández, A. (2007). *El paradigma cualitativo en la investigación socio-educativa*. CECC-AECI
- Guilford, J. (1991). La creatividad: Pasado, presente y futuro. En R.D. Strom (Ed.), *Creatividad y educación*, 9-23. Paidós Ibérica, S.A
- Gutiérrez, E. (1992). *Estudio fenomenológico sobre el proceso creador de escritores venezolanos*. [Tesis Doctoral, no publicada] Universidad Simón Rodríguez.
- Husserl, E. (s.f). *La idea de la fenomenología*. <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/joyce/idea.pdf>
- Lambert, W. y Lowenfeld, V. (1980). *Desarrollo de la capacidad creadora*. Kapeluz.
- Macgowan, K. y Melnitz, W. (1997). *Las edades de oro del teatro*. Fondo de Cultura Económica
- Marín, T. (s.f). *Teoría sobre creatividad*. http://www.imaginar.org/taller/ttt/2_Manuales/Teoria_creatividad.pdf
- Martínez, M. (2011). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. Trillas.
- Matos, E.; Fuentes, H.; Montoya, J. y Quesada, J. (2007). *Didáctica: lógica de investigación y construcción del texto científico*. Universidad Libre. www.unilibre.edu.co/images/publicaciones/ciencias/didáctica
- Mijánts, A. (1999). *La personalidad, su educación y desarrollo*. Pueblo y Educación.
- Mckinnon, D. (1989). Estrategias para la creatividad. En G. Davis y J. Scott (Ed.), *Estrategias para la creatividad*, (18, p. 231). Paidós Educador
- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo xxi
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Alba.
- Wallach, M. y Kogan. (1991) Creatividad e inteligencia en el niño. En Strom, R.D. (Ed.), *Creatividad y educación*. (72-85). Paidós Ibérica.
- Wallas, G. (2005). *Formación mental y crisis mundial (El hombre y sus ideas)*. Cuadernos de Información y Comunicación CIC, 10, 33-46.