

24, 39



**Universidad Nacional Autónoma
de México**

FACULTAD DE PSICOLOGIA

**LA PSICOLOGIA SOCIAL A
TRAVES DEL TEATRO**

T E S I N A

Que para obtener el título de
Licenciado en Psicología
p r e s e n t a

GRACIELA DIAZ DE LA GARZA

Asesor: Lic. Carlos Peniche Lara

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

México, D. F

1988



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

I N D I C E

INTRODUCCION

CAPITULO I

Orígenes del Teatro 1

CAPITULO II

Conceptos fundamentales del Teatro 11

CAPITULO III

Imitación y Aprendizaje de Roles 25

CAPITULO IV

Nuevos Enfoques en el Estudio del
Comportamiento Social. 38

CONCLUSIONES 56

BIBLIOGRAFIA 59

INTRODUCCION

En el presente trabajo pretendemos mostrar el cómo algunos conceptos fundamentales del teatro han sido tomados por la Psicología Social y que desde nuestro punto de vista se han visto empobrecidos. Tal es el caso del concepto de rol y el de representación (entendida ésta como aprendizaje por imitación).

En este trabajo abordamos e intentamos vincular dos problemáticas que por sí solas requerirían de una mayor profundidad y amplitud para su análisis. El teatro como una de las artes ha conservado a lo largo de los siglos, y a diferencia de las ciencias, la pretensión de representar a la vida social en toda su complejidad. Las ciencias sociales conforme ha transcurrido el tiempo cada vez se han hecho más específicas, se han ido cerrando sus límites conforme avanza en la profundidad del conocimiento, cada vez se estudian fenómenos más simples aunque de manera más íntegra.

El teatro, por su parte, desde sus inicios ha intentado representar a la vida en comunidad de manera más o menos completa y la tendencia que podemos observar en su evolución no sólo no es la de la simplificación, pues por el contrario las buenas representaciones cada vez son más ricas tanto en contenido, como en dirección, actuación, escenografía, etc.

Estas dos tendencias, por un lado, aquella que consiste en analizar aspectos de la vida social cada vez más particulares pero con mayor rigor; y aquella, que intenta mantener dentro de un escenario (con todas las limitaciones que esto conlleva; espacio, tiempo, entre otros elementos); consideramos nosotros, deben mantener en la medida de lo posible una estrecha vinculación. La ciencia debe conservar una parte de arte, así como el arte deberá entender a la ciencia.

Nuestro propósito fundamental en este trabajo es señalar la

forma en que el teatro ha provisto a la psicología social de algunos conceptos, que en su momento adquirieron una gran relevancia para esta disciplina. Creemos ahora, después de que la psicología se ha desarrollado y ha hecho de estos conceptos vitales falsas representaciones de la vida colectiva, que es necesario volver a considerar al teatro como un laboratorio de aprendizaje y de enriquecimiento conceptual.

Para desarrollar estas ideas, hemos organizado nuestra exposición de la manera siguiente: en el primer capítulo hablaremos de manera muy general de cuáles han sido los orígenes del teatro, señalando algunas civilizaciones que desde nuestro punto de vista describen con mayor claridad cuáles fueron los motivos que impulsaron a las primeras representaciones y cuáles los mecanismos que fueron delimitando los elementos que hoy conforman una puesta en escena. En el segundo capítulo e igualmente de manera por demás general exponemos los rasgos que definen a los componentes de los principales conceptos del teatro. Esta tarea ha sido restringida a tan solo dos aspectos: el papel del actor y segundo a la riqueza de la representación. Consideramos también en este segundo capítulo algunos otros elementos de la práctica teatral tales como la dirección, el público, los técnicos, etc. pero a estos últimos les hemos dedicado un menor espacio en nuestro trabajo.

En el tercer capítulo establecemos la forma en que los roles son aprendidos y las restricciones que éstos tienen para su aceptación en tanto rol social, en otras palabras, en este capítulo hablamos de los límites que enmarcan los roles sociales y de las dificultades para desbordarlos.

Finalmente en el cuarto capítulo introducimos algunas nuevas aproximaciones al estudio del comportamiento social que rechazan las restricciones que sugieren la aceptación y seguimiento de un rol en la sociedad. Aproximaciones que esbozan la

posibilidad de un estudio de la conducta bajo una óptica más completa en la que se permite la innovación, la creatividad, la trasgresión de roles, etc. Aproximaciones teóricas que, - a nuestro parecer, se acercan más a la vida teatral. Consideramos que esta movilidad creativa de los personajes, de sus roles, y en general de su vida, refleja un escenario digno e interesante de estudio.

CAPITULO I

ORIGENES DEL TEATRO

En el período más primitivo de la evolución humana, el hombre vive de lo que le proporciona la naturaleza, sin poderla modificar todavía. Recoge frutas y raíces y otros productos vegetales; caza animales, y, a partir de su dominio por el fuego, pesca en los ríos y lagos, lo que le permite difundirse por todo el mundo. Vive en grupos más o menos organizados y estables. Su supervivencia, y sobre todo su progreso, no puede darse en individuos aislados. Los conocimientos y la técnica necesarios para la elaboración de utensilios sólo pueden transmitirse por la enseñanza que exige una convivencia prolongada. La cacería de grandes animales, o de manadas se realiza en forma colectiva. El hombre de esta época no sabe explicarse nada o casi nada del mundo que lo rodea, y se siente atemorizado e indefenso ante éste. - Hacia fines del Paleolítico aparecen las pinturas rupestres representando escenas, que la mayoría de los historiadores suponen, tenían finalidades mágicas o de enseñanza.

Al pintar los cazadores disfrazados de bestias salvajes y ponerlos como bisontes heridos, el hombre creía que un poder mágico haría que la cacería fuera afortunada. Así como el hombre dibuja al animal como una forma de magia para propiciar una buena caza, recurre a otra forma de representación con el mismo fin. Baty y Chavence afirman que "cuando los hombres se disfrazan de animales revistiéndose de una piel, cubriéndose la cabeza con una máscara esculpida imitando, caracterizados de esta manera, los movimientos del animal que representan: su paso, su rugido, sus ma-

neras de conducirse. Así comenzó en todas partes el teatro"
(1)

Esta necesidad de representación de la realidad a través de la imitación de la vida, marca el inicio del teatro pero no en el sentido actual de la palabra, sino como una manifestación de las creencias del hombre primitivo directamente relacionadas con su pensamiento mágico.

Conforme la organización social del hombre avanza tornándose cada vez más compleja, el teatro va adquiriendo diferentes formas de expresión, si en épocas primitivas estaba relacionado con creencias mágicas, al aparecer nuevas formas de organización social (2) el teatro va a adquirir poco a poco la totalidad de sus elementos.

El hombre primitivo sentía solamente temor ante lo desconocido que era casi todo lo que le rodeaba. Al ir avanzando en sus conocimientos, concibe la idea de dioses que dominan las actividades de los animales, de las plantas, y de la naturaleza en general. Aparece la idea de que los dioses recompensan o castigan a los grupos humanos según sus actitudes y su comportamiento.

(1) Baty, Gaston y Chavance, René. El Arte Teatral. 1a. Edición, México. Fondo de Cultura Económica, 1951. Capítulo I. Orígenes p. 9.

(2) Evidentemente el desarrollo de nuevas formas de organización social obedece a múltiples factores como la aparición de la agricultura y la ganadería, la división del trabajo, el paso de la propiedad comunal a la privada, etc. Estos entre otros muchos aspectos han ido complejizando y enriqueciendo la vida social y consecuentemente las representaciones que de ella ha hecho el teatro. Sin embargo, no profundizaremos en todos estos elementos puesto que nuestro interés es simplemente expresar lo que desde nuestro punto de vista podrían significar los rasgos más importantes que han intervenido en los orígenes del teatro.

Baty y Chavance mencionan que "los dioses son seres conocidos, tienen un nombre, una individualidad, una historia. Tienen servidores vivos en los sacerdotes que transmiten a los hombres las órdenes divinas y que llevan a los dioses las peticiones humanas. A los sacerdotes corresponde el deber de enseñar las historias divinas.

El sacerdote va a encarnar el papel del dios, representando su historia. El sacerdote es el primer actor. Más tarde, este deseo de reproducir los hechos del dios, de repetir sus palabras, llevará a encarnar en otros actores los personajes mezclados en la leyenda" . (3)

Es importante señalar que la función del actor en el teatro actual es mucho más compleja y no se limita a la mera imitación o reproducción de los hechos, como más adelante veremos al abordar los conceptos fundamentales del teatro en el capítulo siguiente. Sin embargo es necesario mencionar algunos ejemplos de los orígenes religiosos del teatro para obtener una idea más precisa de cómo se van incorporando nuevos elementos que más tarde conformarán la práctica teatral. Diversas son las culturas en donde se manifiestan los orígenes religiosos del teatro, en el presente estudio mencionaremos en primer término la tradición japonesa porque se considera que describe con mayor claridad la transición sufrida por el teatro de lo sagrado a lo profano.

En Japón, los "matzuri" que a lo largo del tiempo han perdido mucho de su majestad primitiva, fueron antiguamente solemnísimos festivales que acompañaban periódicamente las ceremonias del culto sintoísta: (4)

(3) Baty y Chavance.op.cit. p. 11

(4) Sintoísta. Partidario del sintoísmo. Sintoísmo. Religión primitiva y popular de los japoneses declarada oficial en 1868. Se basa en el culto de las fuerzas naturales y a los héroes.

plegarias dramatizadas con procesiones y pantomimas que tenían el poder de alejar las desdichas. Tal fué la "kagura", sucesión de pasos lentos y de actitudes hieráticas, practica da preferentemente en el venerado santuario que era el palacio imperial, interpretada por compañías de clérigos especialmente dedicados a este oficio. En la época feudal entre los siglos XII y XIII la forma pura de la danza y de la música que acompañaba a la "kagura" se inmoviliza en el "yamato ga - ku", un forma más libre, el "sarugaku", añade el canto de versos que completaban la significación de los movimientos rítmicos. Ya se emplea la máscara. (5) Al mismo tiempo, la "kagura" transformada de esta manera, sale del recinto de los templos. En Kioto, en un puente sobre el río Kamo, se erigen toscos tablados en los que profesionales miman y danzan una elemental acción dramática. Durante el siglo XIV la severidad de los modos primitivos se dulcifica, y un buen día, en medio de las evoluciones coreográficas, dos personajes alternan en el poema. Se responden uno a otro en un diálogo hablado. Así surge un nuevo género propiamente teatral que los japoneses modernos llaman "nogaku" o sencillamente "no". Consagrado primero a la glorificación de los dioses del sintoísmo, y representado en las inmediaciones de los templos, el "no" se enriquece inmediatamente con temas tomados de las leyendas guerreras.

(5) Máscara. Tanto en Japón como en Grecia es un elemento que se utilizaba para establecer un lazo directo entre el público y los actores, mostrando a través de la expresión fisionómica ciertas características de los personajes: su sexo, su humor y la condición social.

Nutrido con este elemento profano, el drama se desarrolla. Pero en sus nuevos aspectos guarda escrupulosamente el carácter hierático del "sarugaku" original, que el fervor - tradicionalista de los japoneses mantendrá hasta nuestros días.

A lo largo de la historia de la civilización otros países -- como la India nos dan otro ejemplo de la evolución del teatro.

Entre los hindúes como menciona Sylvain Lévi se le atribuye a Brahma la paternidad del teatro. Esto, cuando nos dice "que el creador del mundo añadió a los cuatro vedas de la religión brahamánica un quinto veda consagrado al teatro, que recibió el nombre de Natya Veda. El santo " rishi " Bharata resumió la substancia del Natya-Veda en una especie de enciclopedia en verso, el Natya-Sastra. Gracias a esta revelación, los poetas terrestres pudieron componer a su vez dramas perfectos" (6)

La fiesta de Rama se celebra todavía en nuestros días con una ceremonia de carácter netamente teatral. Se desarrolla en el campo y en presencia de una muchedumbre de peregrinos. -- Una sucesión de cuadros pantomímicos refiere las bodas de Rama y de Sita, el rapto de la princesa y la derrota de Ravana.

Pero es en el krishnaismo, refieren Baty y Chavance " en donde el teatro encuentra ante todo, alimento para su desarrollo. La fábula del dios Krishna evoca por sí mismo un drama movido y diverso en el que la risa disputa la primacía a la emoción". (7)

(6) Lévi, Sylvain. Le Theatre indien. Revue de Paris, 1900. citado en Baty y Chavance op. cit. p. 14

(7) Baty y Chavance op. cit. p. 15.

Alentado y propagado por esta religión en beneficio de su dios, el arte teatral abordó poco a poco nuevos temas. En la tierra sagrada del Gran Lama, el budismo instituyó un verdadero teatro religioso y legendario. Los misterios tibetanos se inspiran de las fábulas hindúes y se representan periódicamente en los monasterios, en los atrios de los templos o en el campo.

Otro elemento importante que va a introducirse poco a poco en la representación es el escenario. En el caso hindú el escenario consistía en un recinto protegido por un toldo, alrededor del cual se agrupaba la multitud de espectadores sentados en el suelo, y las tiendas de campaña reservadas al abad del monasterio y a sus invitados. No existían decorados ni bastidores donde se oculten los actores. A los monjes, que formaban la mayor parte de la compañía, se unían algunos laicos profesionales que hacían los papeles de mujer. Aparecían cuidadosamente disfrazados. Algunos personajes en especial los antipáticos llevaban máscaras, lo mismo que el coro y el cuerpo de danzantes.

El drama que más adelante constituirá no sólo el contenido del texto literario sino la forma en que se presentan los acontecimientos para provocar la participación de quienes los observan, en la India se compone de una exposición de glosas salmodiadas que ligan las diferentes fases de la acción, las unas dialogadas y cantadas; otras pantomímicas y danzadas tratando a través de la actuación y la mímica de ademanes estilizados suscitar la imaginación en el espectador. Un desarrollo semejante del arte teatral al que se ha encontrado en el Lejano Oriente aparece en Egipto.

En el Valle del Nilo al lado del culto popular y cotidiano de los dioses existían ciertas prácticas de un carácter más especial, cuya significación estaba reservada a una mino-

ría escogida de sacerdotes y de espectadores.

Basadas en la creencia de la eficacia de la magia imitativa, daban lugar a transposiciones simbólicas de gestos y actitudes reales, adquiriendo, por eso mismo una forma eminentemente dramática. Tal era el símbolo del muerto que, metiéndose en la piel de las víctimas, resucita a una vida nueva.

El misterio del "renacimiento por medio de la piel", - que se remonta al Antiguo Imperio, se ha simplificado e idealizado en sus manifestaciones a través de los siglos, pero - ha conservado su carácter imitativo.

En el drama de la leyenda de Osiris (8) puede comprobarse que los diferentes elementos del teatro integran su representación: la mímica ejecutada por los dioses que tomaban parte en la acción, el poema, confiado a los recitadores, y el coro de las plañideras cuyas lamentaciones eran recaladas por instrumentos musicales.

Baty y Chavance afirman " que mil años antes que los griegos los egipcios habían realizado los primeros textos dramáticos, alcanzando con ello, la cúspide misma de las tragedias de Esquilo" (9)

(8) Osiris. Divinidad egipcia, esposo de Isis y padre de Horus.

El drama de la leyenda de Osiris se dividía en veinticuatro escenas (una por hora) en donde se representaba su muerte, entierro y resurrección.

(9) Baty y Chavance , op. cit. p. 18

(Esquilo . Poeta griego nacido en Eulexis, 525=456 A.C. creador de la tragedia antigua con la trilogía : La Orestíada).

Grecia no tenía más que seguir las huellas de Egipto. Allí como en todas partes, los ministros de los cultos primitivos habían recurrido a la sugestión dramática aún antes de construir siquiera los templos. La música y las danzas se mezclaban a las prácticas religiosas de Creta y Frigia.

Quando los oráculos guiaban las acciones de los fieles, se procedía a las comunicaciones sobrenaturales por medio de ceremonias espectaculares. Al fondo del santuario, el agorero perdía su personalidad para pronunciar las palabras inspiradas; se convertía en el representante del dios en cuyo nombre hablaba; imitaba su voz y sus gestos. Los griegos imitaron también a los egipcios al dar forma dramática a sus ritos a fin de hacerlos más sorprendentes.

En Samotracia, los iniciadores conmemoraban con sus lamentaciones, en una especie de tragedia que se desarrollaba por la noche y en la espesura de los bosques, la muerte de Cadmillo, el más joven de los cabiros, víctima del furor de sus hermanos.

Poco a poco los elementos de espectáculo se enriquecieron y se coordinaron con experiencias nuevas.

En el culto de Dionisos personificaciones del dios Faun y Sátiros, de rostro untado con las heces del vino, cabalgando asnos o saltando, representan a los acompañantes del dios, cuya potencia celebran con sus danzas fálicas, el coro con pieles de animales evoca las edades primitivas, los sacrificios humanos y los cultos bárbaros.

El relato declamado tuvo un lugar más importante y mejor concertado. Tespis (10) fué el primero en improvisar en un metro diferente al de los coros esos relatos que se convirtieron luego en la parte principal de la obra. El culto dionisiaco reunió los elementos que más tarde iba a desarrollar

(10) Tespis. Antiguo poeta y actor griego. (s.VI A.C.)

el drama; el canto, la danza y el poema. El vestuario tenía ya su importancia y el modesto tablado desde el cual se re-
fieren los episodios de la leyenda divina es un antecedente
del moderno escenario. A diferencia del teatro egipcio que-
se mantuvo servidor del culto y dedicado a los dioses, en -
Grecia sin romper los lazos sagrados, después de cantar alabanzas a los inmortales, los coros se dedicaron a glorificar a los héroes que las fábulas habían hecho familiares.

Así el tránsito de lo divino a lo humano se hizo por -
la misma vía que en el Japón y la India.

El teatro alcanzó todos sus medios de expresión cuando-
el hombre tras inventar el disfraz y la mímica para una cere-
monia mágica, descubre la danza, el canto y el poema en sus-
plegarias religiosas hasta llegar a establecer el diálogo, -
la acción y el decorado." Los asistentes no sólo llevaron su
temor y su piedad; llevaban también sus nervios y sus senti-
dos lo mismo que sus dolores y penas ...mientras participaban
en la ceremonia, sentían que algo los envolvía, se sentían des-
cargados de sus inquietudes y aflicciones personales. Las aven-
turas del dios ocupaban el lugar de sus problemas como descri-
ben Baty y Chavance, "Para hacer vibrar el pueblo ateniense, na-
da podía ser más eficaz que la escenificación de las fábulas -
maravillosas y patéticas que servían de alimento a su espíritu
aquellas cuyo simple relato les llenaba de entusiasmo, recor-
dándoles sus orígenes sagrados.

El espectáculo griego actuaba en el espíritu y en los sen-
tidos del público, sacándolo poco a poco fuera de sí mismo y -
haciéndole comulgar en una emoción única, Poco a poco los es-
pectadores se convertían en aficionados al arte dramático en -
busca de su propio placer y no solamente para celebrar un cul-
to" (11).

(11) Baty y Chavance. op. cit. p. 23.

Podemos decir que el teatro surge en un primer momento - como una necesidad del hombre por imitar su realidad, el hombre primitivo representaba su vida imprimiendo a sus actuaciones un poder mágico que suponía podía atraer una buena cosecha o una caza afortunada, es decir, el teatro aparece como un elemento enraizado en la vida colectiva poniendo en movimiento - creencias relacionadas con una explicación mágica de la realidad.

Posteriormente, al concebir la idea de dioses que castigan o recompensan a los grupos humanos según sus actitudes y comportamiento, el hecho teatral va a estar consagrado a la reproducción de los acontecimientos del dios. Los cultos religiosos, las ceremonias y festivales constituyen formas de representación teatral en donde poco a poco se integran los distintos elementos de la práctica teatral: el escenario, el drama - los actores, la danza y el canto, hasta llegar a establecer el diálogo, la acción y el decorado.

El teatro alcanzó todos sus medios de expresión cuando dejó de servir únicamente para el culto de los dioses ofreciendo a los espectadores a través de situaciones imaginarias el reconocimiento de sus propios conflictos o la representación de su vida antes de vivirla.

Desde luego la vida social no se reduce a estos aspectos de teatralización, pero la existencia de estos actos colectivos - de participación, acercan la sociedad al teatro y sugiere que el dinamismo de los grupos y la sociedad se expresa por una representación teatral.

Pese a las diferencias entre el teatro y la vida real, - las semejanzas valen la pena de ser estudiadas.

En el siguiente capítulo se describen los conceptos fundamentales del teatro para intentar vincularlo posteriormente como un recurso rico y complejo en el estudio de la interacción social.

CAPITULO II

CONCEPTOS FUNDAMENTALES DEL TEATRO

Durante mucho tiempo se consideró que las bellas artes incluían la danza, la música, la poesía o la literatura, la escultura, la pintura, el dibujo y la arquitectura. Algunas ediciones recientes de los diccionarios comunes y corrientes han agregado un octavo arte: el arte dramático. Un análisis somero de los elementos que forman las siete bellas artes se señalará la verdad fundamental de que el teatro es quizás el único sitio en que todos los elementos artísticos se unen en un terreno común: el movimiento corpóreo y los gestos de la danza, el ritmo, la melodía y la armonía de la música, la métrica y las palabras de la literatura y la línea, la masa y el color de las artes plásticas, la escultura, el dibujo, la pintura y la arquitectura. El teatro es para nosotros por tanto, una síntesis de todas las artes, si no es que se trata de un arte en sí mismo.

Actualmente - sino es que desde sus principios -, el teatro es el resultado de cinco elementos indispensables. Sólo cuando se han visto y valorado todos, podemos decir que hemos visto una producción. Estos elementos incluyen al dramaturgo, a los actores, a los técnicos, al director y al público.

La obra o texto escrito es sólo una parte de la producción teatral. Hay multitud de elementos no literarios implícitos en ella, los oficios tanto como las artes, se convierten en elementos importantes cuando los actores y los técnicos, el director y el público ocupan su sitio en el conjunto general. Una obra teatral exige muchos elementos y está hecha para mucha gente. El texto escrito es sólo eso hasta que se convierte en la pieza teatral al ser representada en el escenario por los actores y ante un público. El teatro es genui-

namente un arte de cooperación.

Una pieza teatral es un argumento que será representado por actores en un escenario y frente a un público.

La obra cuando sólo está en el papel, es exclusivamente la expresión de un modo de ser, el relato de una historia, - la descripción de una personalidad; en suma, la imitación o el reflejo de un segmento seleccionado de la vida.

En una pieza de teatro debe haber conflicto o por lo me nos algún elemento de crisis en la acción, en ese sentido, - el dramaturgo debe de pensar siempre que sus palabras han si do redactadas para ser oídas y no para permanecer como texto escrito , debe prescindir de las descripciones y expresarse en términos de acción o de movimiento; debe estar siempre a lerta para darse cuenta de los efectos pictóricos, el ritmo del lenguaje, el escenario, el mobiliario y la actuación.

El dramaturgo más que ningún otro literato, debe escri bir pensando en un auditorio y no en un solo individuo. Los instrumentos del dramaturgo son los elementos de la obra. Es tán incluidos el argumento (los incidentes específicos que hacen posible la historia) el tema o la idea (que es la ver dad o la generalización respecto a la vida que se intenta pre sentar en la obra) los personajes, el lenguaje o el diálogo que usan , el ambiente o la atmósfera que la pieza teatral puede crear.

Eric Bentley afirma que "una pieza teatral tal vez no llegue a analizar una situación de trascendencia mundial, pe ro, en la medida en que sea una buena pieza teatral, nos o - frece la interacción de las ideas con los acontecimientos en su realidad existencial. De este modo puede suministrarnos una singular concentración de la realidad, las ideas de una época contribuyen a dar vida a toda creación dramática de al

guna significación. Una obra dramática presenta una visión de la vida. Compartir esta visión, naturalmente no es recibir información o recomendación sino más bien vivir una "experiencia importante". Esta importancia ha de definirse parcialmente en términos emocionales: según la pieza de que se trate, - produce alegría, júbilo, exaltación, éxtasis o lo que sea"(12)

La sustancia del dramaturgo por lo tanto, es básicamente lo que quiere decir con el argumento, la manera de desarrollar un ambiente o un personaje bien delineado o la presentación, como tema, de una verdad fundamental de la vida.

El teatro, pues, se funda tanto en la comunicación de una experiencia como en la formulación de verdades sobre ella. Por consiguiente, el hecho de expresar una verdad no agota la finalidad del teatro, como tampoco transmitir una experiencia es su único objetivo.

El arte nos dice Bentley, " sirve para que seamos rescatados de lo insignificante, de lo carente de sentido ... Ser rescatados significa redescubrir nuestra dignidad personal, única forma de llegar a descubrir la dignidad de los otros, la dignidad de los otros, la dignidad de la vida humana". (13)

Para comprender mejor la forma y la técnica del actor es necesario precisar lo que es la actuación.

Existen numerosas y variadas definiciones, algunos autores afirman que la actuación es un artificio. Aún cuando el actor no sienta su papel, tanto él como su público tienen con

(12) Bentley, Eric La vida del drama. 1a. reimpresión México. Editorial Paidós, 1985. Capítulo 4. Idea p. 117 y 143.

(13) Ibid. p. 143.

conciencia de que la experiencia es simulada y que debe existir un control consciente de la voz, del cuerpo, de la conducta de la emoción; y que cada actor debe trabajar con otros actores y ser siempre parte de la escena, recitando parlamentos escritos para él, memorizando, ensayando. Debe pretender ser alguien que no es. Todo esto es cierto pero la actuación no sólo es un artificio: es algo más.

Otros autores prefieren definir la actuación como la representación consciente en la escena de lo que la gente hace inconscientemente en su vida cotidiana.

Una tercera definición afirma que el actor se despoja de su propia personalidad, reviste la de otra persona y hace que este hecho parezca real al auditorio.

Para Edward A. Wright la actuación es " el arte de crear una ilusión de naturalidad y realidad que va de acuerdo con la obra, la época y el personaje representados. Empleamos la palabra "arte" para indicar que reconocemos la forma y la técnica del actor: introducimos el elemento de la imaginación y del teatro en la frase "crear una ilusión", pedimos veracidad y verdad cuando hablamos de "naturalidad y realidad"; calificamos estos atributos cuando terminamos la definición con "de acuerdo con la obra, la época y el personaje representados".

(14).

(14) Wright, Edward A. Para comprender el teatro actual (cine, teatro y televisión) 1a. reimpression. México. Fondo de Cultura Económica. 1971 Capítulo III La actuación y los actores p. 99 y 100.

(15) Maclianmoir, Micheál. All for Hecuba (Londres, Methuen and Co. Ltd., 1946) citado en Wright, Edward A. op.cit. p. 101.

Micheál MacLiammoir menciona que el actor " lejos de ser un imitador de las triquiñuelas artificiales de la vida o un repetidor obvio de rarezas tradicionales, debe vivir con tal delicadeza y tal intensidad que pueda aportar un estilo a to dos los gestos mínimos y a los parlamentos triviales (15)

El actor como artista, halla su sustancia en su propio papel y su principal fuente de información en los parlamentos del personaje que ha de retratar y en lo que las demás personas de la obra digan de él.

El actor, como artista se vuelve único, porque es su pro pio instrumento. Debe trabajar con y a través de su propio - cuerpo, voz, emociones, apariencia y su propia y fugaz cualidad emocional. .

Concepción del actor sobre su papel

Desde los inicios del teatro, se ha discutido mucho si el actor experimenta las emociones de su personaje.

El objetivo fundamental del actor es conmovier a su auditorio. Esto se logra con su técnica, pues sin ella el actor carece de lenguaje para expresarse.

Constantin Stanislavsky (16) subrayó la importancia que tiene para el actor sentir realmente su papel (o cuando menos, de hacer de la emoción interior el motivo de su actuación) así como lo fundamental de mostrar únicamente los sent mientos y los gestos exteriores que surgan de esa emoción. En resumen, el actor debe actuar de dentro hacia afuera y sen tirse poseído por la emoción de su papel.

(15) MacLiammoir, Micheál. All for Eecuba (Londres, Methuen and Co. Ltd., 1946) citado en Wright, Edward A. op. cit. p. 101.

(16) Stanislavski, Konstantin. El Arte Escénico. 7a.edición México. Siglo Veintiuno Editores, 1986.

Los que se oponen a dicha teoría son principalmente aquellos que tomarían a su personaje de un modo más objetivo. Consideran la actuación como un arte, pero también como un gficio. Estudian su papel desde fuera examinando al individuo para compenetrarse con sus ideas, sus sentimientos, sus emociones, y conscientemente actúan o hacen lo que sienten que el personaje haría.

La gran actuación puede y suele surgir de cualquiera de las dos concepciones. Ambas son buenas si el resultado ofre ce al público una representación que conmueva y convenza.

Para John Dolman " la buena actuación no es ni totalmen te realista ni totalmente irreal. Es lo bastante realista pa ra ser comprensible y sugestiva, y provocar una reacción fa vorable; lo bastante coherente para convencer; y lo bastante irreal para permitir un distanciamiento estético y atrir una puerta a la imaginación". (17)

Lo que el dramaturgo le dá al actor.

El novelista hace uso de artificios, pero en el marco de la naturaleza: personajes naturales en un escenario natu ral, el dramaturgo en cambio, emplea el artificio en un mar co artificioso: papeles escénicos en una escena teatral. Ta les son las reglas del juego en el arte dramático, las condi ciones que lo rigen. Mientras el novelista nos transmite la ilusión de ver personajes reales en escenarios reales, el au tor teatral debe aprender a visualizar al actor interpretan do al personaje , y a visualizarlo en el menos natural de los marcos: un teatro.

Un personaje no se convierte en un papel, en primer lu gar, hasta que no se lo hace vivir en una pocas escenas ac tuadas. Cualquier idea con respecto a un personaje que no pue da ser transmitida a esa velocidad y con ese método, no es

(17) Dolman, John Jr. The Art of Acting (Nueva York, Harper and Brothers, 1959) citado en Wright Edward A.op.cit.p 135

apropiada para el arte dramático.

Para Etienne Souriau la tarea del dramaturgo consiste en dar existencia a sus personajes. Este autor nos dice que " es el momento en que estos personajes salen a escena y hacen demostración de esa existencia; es el momento en que los personajes ponen en evidencia que son roles. Es la prueba de fuego que demuestra lo que son.

Es como si en el teatro la presencia física del actor fuese imprescindible para completar el sentido del verbo existir. Esta encarnación móvil y parlante de un personaje, como podemos definir a la interpretación de un papel, es un instrumento de una fuerza tan singular que, al menos en nuestros días hace que dejemos de suspirar por las alabadas ventajas de otras formas de arte. " (18)

Lo que el actor le dá al dramaturgo

Lo que la interpretación pone de manifiesto, ante todo, en el arte dramático, no es tanto su índole imitativa como su carácter exagerativo. El autor teatral carece de moderación.

Le gusta explotar sus efectos hasta el límite. El actor lo ayuda y lo secunda, en ese sentido, el gran actor se parece a una gran obra de teatro en que, bajo la calma formal que debe ofrecer su aspecto normal, deja traslucir una enorme violencia. La impresión que transmite es la de vivir a alta-velocidad. Y tal vez como afirma Hebbel, " lo que el actor hace sea exactamente eso; " vivir velozmente a una velocidad inimaginables ". (19)

(18) Souriau Etienne. Les 200 000 situations dramatiques (París Flammarion, 1950) Citado en Bentley, Eric.op. cit. Capítulo 5 Interpretación. p. 165.

(19) Hebbel citado en Bentley, Eric. op. cit. p. 163.

Esta apreciación de Hebbel facilita la comprensión de todo arte dramático. En lugar de definir el teatro como una forma reducida, compendiada, en la que siempre queda afuera algo, deberíamos referirnos a él como a un arte en el cual en me - nos tiempo se cubre una distancia mayor.

"Jugar, representar, actuar: no es fácil, cuando se observa a chicos de tres años, determinar dónde termina el jue go y dónde empieza la representación... Los juegos son una especie de arte abstracto, de geometría. Lo que los chicos de tres años hacen, por lo general, encierra un elemento de fingimiento, y por lo tanto de representación; hay un papel y hay un drama. Pero no hay actuación, porque no hay público: no hay quien observe, aprecie y disfrute esa actuación. Los chicos como es notorio, desean ser observados, apreciados, disfrutados, pero lo primero que exhiben ante su público es precisamente, no sus dramas simulados sino su conquis ta de la realidad.

"Solo cuando el impulso de jugar se combina con el impulso de ser observado y apreciado, puede decirse que un - chico no solamente está jugando sino también actuando ".(20)

Eric Bentley añade que " sería una muy ingenua psicología, por cierto, la que considerase a la actuación como un recurso infantil que más tarde se deja de lado. El mundo entero es un escenario, y todos los hombre y mujeres nada más que actores " Es en este sentido que nos interesa relacionar el teatro con la psicología social como un arte complejo que puede servir de guía en la comprensión del comportamiento hu mano.

"El juego, la representación y la actuación se muestran no solo como algo natural o infantil sino también como una rea lización humana y un objetivo adulto". (21)

(20) Bentley, Eric op. cit. p. 174-175.

(21) Ibid.

Técnicos

"Durante cientos de años, la obra y los actores fueron considerados como los únicos elementos esenciales del teatro. El elemento escénico puede remontarse al pequeño edificio que en el teatro griego era usado por los actores para llevar a cabo los cambios necesarios para representar otros personajes. Su propósito principal era la ocultación. Al ampliar se y adornarse esta estructura, especialmente en la época romana, apareció el segundo objetivo de la escenografía: la decoración. Durante la Edad Media, cuando el teatro existía fundamentalmente en la Iglesia Católica, las diferentes partes de la iglesia servían como escenario y el tercer elemento, el ambiente entró en escena. El surgimiento de la perspectiva en el arte de la pintura dió origen al cuarto objetivo: la tarea de sugerir el lugar de la acción. Solo hace cien o ciento cincuenta años que, el esfuerzo por presentar el lugar se ha convertido en un factor más." (22)

Existen varios técnicos que toman parte en la representación de una obra teatral: el escenógrafo, el encargado de la iluminación, el diseñador, el compositor y el técnico de sonido.

La sustancia de todos estos técnicos es la misma, es decir, la proyección del argumento, del tema, del ambiente, o de la idea que el dramaturgo ha concebido, y según la interpretación particular del director.

Cada técnico trabaja con sus propios instrumentos, ya se trate de la línea, el volumen, el color, la madera, las pinturas, el vestuario, los accesorios, la iluminación, las sombras, el sonido, etc, etc.

Cada técnico deberá dar su contribución a la suma o al efecto total. Si la labor es común y no individual tendremos

(22) Wright, Edward, A. op. Cit. Capitulo IV. El transfondo y los técnicos p. 144.

una impresión de unidad que es la adecuada. El escenario debe ayudar a los actores a contarnos la historia.

La dirección y el director.

El director es el responsable de la selección, de la organización y del propósito de la producción en su totalidad. Es el guía, el coordinador, el unificador de todos los distintos elementos que integran la producción. Cualquier obra que pase por su imaginación tiene impreso su sello particular. Decide que han de hacer los actores y los técnicos, y ellos son los responsables de cómo se realiza esta tarea.

El director debe descubrir el ambiente o la atmósfera; en suma debe determinar exactamente qué es lo que ha buscado el dramaturgo.

Su responsabilidad es ver que todos los actores y los técnicos no sólo actúen los personajes que se les han asignado y que creen el transfondo adecuado, sino que al mismo tiempo actúen la obra escrita.

El director otorga a la obra escrita la acción y el sonido dramáticos que se requieren para proyectar los significados emocionales e intelectuales tal como él los interpreta.

A través de la obra, de los actores y de los técnicos se dirige al público y estos cuatro elementos son, literalmente, sus instrumentos.

La sustancia del director es la obra misma, y la interpretación implicará el mensaje que quiera llevar al público, así como lo que él cree que el autor quiere decir.

Todo arte está obligado a producir un placer estético, el público va al teatro para conmoverse emocionalmente, el arte es el resultado de la selección y la planeación. Existen muchos grados de placer estético, y muchos matices en la emoción. La naturaleza exacta del placer estético y de la respues

ta emocional del auditorio depende de los estímulos que producen los arreglos y los planes del director. Un aspecto importante de su forma lo constituyen las reacciones emocionales y psicológicas que el director desea provocar en su público. Hasta qué punto desea que el público se sienta parte de la obra o en qué medida desea que la vea como una obra artística, pero con un sentimiento de distancia. Este aspecto es fundamental para la forma del director; "sentirse parte de" o "sentirse alejado de". "Sentirse parte de" es lo que Edward Wright llama simpatía, "lo cual significa que el espectador experimenta emocional y muscularmente lo que observa; le altera aunque no sufra todo el efecto físico y emocional que experimentan los personajes en escena. Su emoción es mediata, aunque puede en grado mínimo participar en la acción física del actor. "Estar alejado de". El distanciamiento que permite que la atención del espectador se mantenga y que sus emociones se despierten, aunque se dé cuenta de que sólo es un espectador" (23)

Brecht, nos señala Bentley " tenía una palabra para designar lo que él consideraba la otra posibilidad teatral en lugar de la empatía. Ella es *Verfremdung* alineación o extrañamiento. Brecht no desea que nos identifiquemos con los personajes sino que tomemos distancia de ellos. El objeto ha de ser visto como tal, pero con perplejidad" (24)

Hay que subrayar sin embargo, que tanto en la empatía como en el distanciamiento estético está presente la emoción.

(23) Wright, Edward A. op. cit. Capítulo V La dirección y el director p. 191.

(24) Bentley Eric. op. cit. p. 156.

El tipo, la naturaleza, el ambiente, o el estilo de la obra determinan en que grado deben buscarse la empatía y el distanciamiento estético.

La tarea del director es balancear artísticamente los dos elementos. Este equilibrio es uno de los aspectos más importantes de una producción teatral; implica no sólo, la selección y el arreglo, sino el problema fundamental de lograr que la pieza sea suficientemente real para asemejarse a la vida, y suficientemente irreal para no serlo, lo suficientemente real para lograr que el espectador comparta con los actores los sentimientos, las emociones y los pensamientos de los personajes, y poseer, a pesar de todo, la suficiente lejanía para llorar sin tener un sufrimiento verdadero.

El público

El teatro existe para el auditorio, todo actor teatral trabaja con la esperanza de compartir una experiencia con ese auditorio, conmoviéndolo o proporcionándole consecuentemente una diversión o un gozo que se expresa en su atención sostenida y en su apreciación inmediata. Gracias a ello, el público se convierte en participante activo de la producción dramática, porque su reacción cualquiera que sea es fundamental en el éxito o en el fracaso de la pieza, como lo es la labor de cualquier otro de sus participantes. En realidad del público depende la existencia misma del teatro.

La responsabilidad de mantener, cultivar y proteger cualquier manifestación artística no les incumbe a los artistas, sino al público.

De allí la necesidad de desarrollar como sustento de cualquier arte la capacidad crítica del público, verdad que es aún más evidente en el teatro.

El teatro tiene como obligación proporcionar al público, a cambio del tiempo que éste le dedica, un trozo de vida

más completo que el que podría vivirse en ese período. Debe acentuar las lecciones y verdades que ofrece y pintar los personajes tan vivamente que la gente pueda llegar a conocerlos y apreciarlos. El argumento puede identificarse con la vida tal como la ha experimentado el público, o diferir fundamentalmente de ella, pero deberá siempre ofrecer la experiencia y la emoción sustitutivas que sólo el teatro puede dar.

Para Jean Duvignaud " La práctica del teatro no se limita al estudio de un texto, incluye la puesta en escena y las diferentes concepciones del episodio escénico, el juego de los actores y las diversas formas de participación que ponen de manifiesto su eficacia " (25)

Otro autor que señala las diferencias entre el teatro y la vida real es Rom Harré cuando dice que " En el teatro se seleccionan, simplifican e intensifican las presentaciones personales, los temas se encaran en vez de dejarlos de lado, además un marco estético controla el desarrollo de las presentaciones de las personas y el desarrollo de sus asuntos. (26)

Sin embargo podemos suponer que la manera en que un actor muestra en escena que es una cierta clase de persona debe ser similar a la manera que cualquiera mostraría en un cierto medio social que es esa clase de persona, Jean Duvignaud menciona otro punto de encuentro en el establecimiento de la delimitación del espacio, " se puede decir que no hay teatro sin delimitación del espacio, un lugar escénico donde se expresen todas las creaciones posibles y se representen los ro-

(25) Duvignaud, Jean. Sociología del Teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas. 1a. Edición Fondo de Cultura Económica. 1966 Capítulo I. El Teatro en la Sociedad. La Sociedad en el Teatro p.p. 13 -27.

(26) Harré, Rom El Ser Social. Una teoría para la psicología social. Madrid. Alianza Editorial. S. A. 1982. p. 202.

más completo que el que podría vivirse en ese periodo. Debe acentuar las lecciones y verdades que ofrece y pintar los personajes tan vivamente que la gente pueda llegar a conocerlos y apreciarlos. El argumento puede identificarse con la vida tal como la ha experimentado el público, o diferir fundamentalmente de ella, pero deberá siempre ofrecer la experiencia y la emoción sustitutivas que sólo el teatro puede dar.

Para Jean Duvignaud " La práctica del teatro no se limita al estudio de un texto, incluye la puesta en escena y las diferentes concepciones del episodio escénico, el juego de los actores y las diversas formas de participación que ponen de manifiesto su eficacia " (25)

Otro autor que señala las diferencias entre el teatro y la vida real es Rom Harré cuando dice que " En el teatro se seleccionan, simplifican e intensifican las presentaciones personales, los temas se encaran en vez de dejarlos de lado, además un marco estético controla el desarrollo de las presentaciones de las personas y el desarrollo de sus asuntos. (26)

Sin embargo podemos suponer que la manera en que un actor muestra en escena que es una cierta clase de persona debe ser similar a la manera que cualquiera mostraría en un cierto medio social que es esa clase de persona, Jean Duvignaud menciona otro punto de encuentro en el establecimiento de la delimitación del espacio, " se puede decir que no hay teatro sin delimitación del espacio, un lugar escénico donde se expresen todas las creaciones posibles y se representen los ro-

(25) Duvignaud, Jean. Sociología del Teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas. 1a. Edición Fondo de Cultura Económica. 1966 Capítulo I. El Teatro en la Sociedad. La Sociedad en el Teatro p.p. 13 -27.

(26) Harré, Rom El Ser Social. Una teoría para la psicología social. Madrid. Alianza Editorial. S. A. 1982. p. 202.

les imaginarios. De la misma manera la vida social exige el reparto morfológico de un espacio correspondiente a los grupos y a las sociedades donde manifiestan su dinámica. En el teatro se muestra un segmento de la experiencia real y los participantes actúan un rol impuesto por el texto o la idea que el actor tenga de su personaje, la situación dramática difiere de la situación social en cuanto ésta encarna los roles sociales para afirmar su dinamismo y modificar sus propias estructuras mientras que la primera representa la acción, no para realizarla, sino para adecuar su carácter simbólico" (27)

Aún cuando existen diferencias fundamentales entre el teatro y la vida social, consideramos que puede ofrecer puntos de vista más amplios que enriquezcan la comprensión de la vida colectiva.

Gran parte de las investigaciones realizadas por la psicología social especialmente la estadounidense han enfocado sus estudios hacia la explicación de estructuras y procesos de grupo en situaciones institucionales como la familia, la escuela, los grupos de trabajo, etc. explicando la interacción humana en términos de posiciones o roles bajo normas de conducta, en donde cada individuo ocupa un lugar definido en la estructura social. El hecho de que el psicólogo social recurre al teatro tomando en cuenta su complejidad puede proporcionarle una perspectiva diferente ubicando a los seres humanos como individuos autónomos y reflexivos capaces de intervenir en las condiciones impuestas a su existencia.

En el capítulo siguiente abordaremos algunas teorías de la Imitación y el Aprendizaje de roles como procesos fundamentales de la socialización representados principalmente por Seward F. Paul y Backman W. Carl para posteriormente analizar algunos aspectos de estas teorías relacionadas con el teatro.

CAPITULO III

IMITACION Y APRENDIZAJE DE ROLES

La imitación y el aprendizaje de roles son mecanismos - que constituyen campos estudiados por la Psicología Social - para explicar el proceso de socialización, la cual ha sido - definida por Secord y Backman como "un proceso interaccional en donde el comportamiento del individuo se modifica para - que se conforme a las expectativas que tienen los miembros - del grupo al cual pertenece , de esta manera incluye no sólo los procesos por los cuales el niño gradualmente adquiere la forma de comportarse que observa en los adultos, sino también el proceso por el cual el adulto adquiere los comportamientos asociados con una nueva posición en un grupo, una organiza- - ción o la sociedad." (28)

En otras palabras en la socialización están contemplados cambios de comportamiento de los individuos a lo largo de su vida y que van a permitirle interactuar en un grupo o en la - sociedad. Sin embargo Secord y Backman señalan que " la socia- lización no debe considerarse como un moldeamiento de la per- sona siguiendo patrones estándar. Los individuos se ven suje- tos a una serie de combinaciones diferentes de presiones de - socialización y reaccionarán de manera diferente a éstas. Por lo tanto los procesos de socialización pueden producir dife- rencias específicas entre las personas así como similitudes - entre ellas." (29)

(28) Secord F. Paul y Backman W. Carl. Psicología Social - 2a. Edición. México. Libros Mc Graw Hill. 1975. Capítu- lo 15. Procesos de Aprendizaje Social p. 454.

(29) Ibid.

De esta definición se desprende que las relaciones entre las personas, su medio social y cultural contribuyen en el proceso de socialización.

Secord y Backman señalan principalmente cuatro procesos para explicar la socialización.

" 1° Mecanismos de aprendizaje social tales como la imitación, la identificación y el aprendizaje de roles.

2° El establecimiento de controles internos o morales y otros procesos cognoscitivos tales como el autoconcepto.

3° El desarrollo de varios patrones de comportamientos sociales como la dependencia, la agresión y el logro.

4° Los efectos de los sistemas sociales y de la estructura social en el desarrollo de los comportamientos sociales" (30)

En el presente capítulo se describirán algunos aspectos de la imitación y el aprendizaje de roles partiendo de que, guardadas las diferencias, tanto en el teatro como en la vida social, los individuos imitan formas de comportamiento y asumen papeles o roles. Desde luego el estudio del proceso de la socialización es mucho más complejo y no se explica a través de mecanismos separados. Sin embargo, nuestro objetivo no es abordar el tema de la socialización en todos sus aspectos sino únicamente los mecanismos de Imitación y Aprendizaje de Roles señalando principalmente el enfoque de Secord y Backman apuntando la importancia de estos procesos para la comprensión del comportamiento social y algunas similitudes que presentan estos mecanismos con la práctica teatral.

La imitación dentro del desarrollo de la conducta se - considera como un aspecto básico en el proceso de socialización, Baer, Peterson Y Sherman incluyen entre otros factores, " la adquisición del lenguaje y el establecimiento de - entrada fundamentales para la emisión de conductas con un - grado de complejidad mayor que garantice el adecuado funcionamiento dentro del marco social y cultural del individuo " (31)

En términos generales la imitación se ha definido " como aquella clase de respuestas que caen bajo el control topográfico y temporal de la conducta de un modelo " (32)

Para Otto Klineberg " la conducta descrita como imitación puede ser explicada de diversas formas y representa una - variedad de fenómenos diferentes. Unas veces es una forma de respuesta condicionada; otras simplemente representa reacciones semejantes de varios individuos ante la misma situación - externa. Cuando ocurre la imitación de carácter directo, debe interpretarse como medio de lograr un fin, y ocurre por - que se concede valor al acto imitado o a la persona que ha - realizado ese acto, o porque el acto imitado se considera como la solución correcta a un problema " (33)

(31) Baer, D. M., Peterson R.F. and Sherman T. A. The development of Imitation by reinforcing behavioral similarity to a model. Journal of Applied Behavior Analysis, 10, 1967. p.p. 405 - 416.

(32) Ibid.

(33) Klineberg, Otto. Psicología Social 2a. reimpresión. México. Fondo de Cultura Económica 1969. p. 416.

Según la teoría propuesta por Miller y Dollard " son condiciones necesarias para que se dé el aprendizaje por imitación - que haya un sujeto motivado al que se refuerza positivamente por copiar respuestas correctas de un modelo en una serie de respuestas de ensayo y error inicialmente azarosas " (34)

Secord y Backman señalan que " las personas frecuentemente imitan el comportamiento de otras personas. El comportamiento que sirve de modelo puede ser directamente observado, presentado en los medios de comunicación, descrito verbalmente o tal vez simplemente imaginado. En unos pocos casos el observador ejecuta inmediatamente la acción que ha observado, pero en la mayoría de los casos el comportamiento imitado no ocurre hasta mucho después " (35)

Bandura ha sugerido que " el modelaje requiere que un individuo preste atención al comportamiento de otro individuo, que recuerde lo que ha observado, que tenga las destrezas necesarias y que esté motivado para ejecutar el acto " (36)

El hecho de que el individuo pueda atender, recordar y tener las destrezas necesarias y que esté motivado para actuar en un grupo o en su sociedad a través de la imitación de un modelo, es similar a la labor realizada por el actor en un escenario donde se requiere que el actor atienda y recuerde

(34) Miller y Dollard citados en Bandura Albert y Walters H. Richard Aprendizaje Social y Desarrollo de la Personalidad. 3a. Edición Alianza Editorial. Madrid. 1978 2. El papel de la imitación p. 64.

(35) Secord y Backman op. cit. p. 463.

(36) Bandura, Richard citado en Secord y Backman op. cit. p. 463.

las características de su personaje, posea las destrezas necesarias y esté motivado para llevar a cabo su actuación.

Secord y Backman señalan otros factores que afectan la posibilidad de observar modelos y que " pueden incluir el valor funcional de comportamiento, lo atractivo del modelo para el observador y el carácter intrínseco de la forma de representación del comportamiento. Son dos los sistemas que están involucrados en el aprendizaje por observación continúan señalando estos autores, " uno verbal y otro a través de imágenes relativamente duraderas de la secuencia comportamental modelada. Este proceso puede ser apreciado en la experiencia de los individuos ... más importante que la capacidad de imaginar ciertas características es la de codificar verbalmente secuencias comportamentales ya que el comportamiento social más complejo es principalmente verbal " (37) En el teatro es fundamental la expresión verbal para transmitir los sentimientos de los personajes, así como la producción de imágenes de los comportamientos de los personajes, en el teatro si bien lo que se dice es importante, lo que se muestra a través de imágenes puede tener mayor complejidad.

Gran parte de las primeras teorías e investigaciones sobre el modelaje mencionan Secord y Backman " se centró en la motivación que era la base para la escogencia de un modelo " (38)

La teoría psicoanalítica hace énfasis en la relación del individuo con sus padres, especialmente con la madre. Sears propone que " como resultado de la dependencia con la madre, el niño adquiere la necesidad de dependencia " (39)

(37) Secord y Backman op. cit. p. 465.

(38) Ibid p. 464

(39) Sears citado en Secord y Backman op. cit. p. 465.

Otra teoría psicoanalítica es la de la identificación (40) a través de un modelo agresivo, en donde " el niño se considera temeroso de ser castrado por el padre en relación con sus deseos de incesto y se considera que la identificación reduce - la ansiedad " (41)

"Bandura, Ross y Ross (1961) demostraron que los niños expuestos a modelos agresivos generalizaban esas respuestas - agresivas a un nuevo ambiente. En 1963 los mismos autores informaron que niños que habían presenciado recientemente agresión en una película reaccionaron de modo agresivo ante frustraciones benignas con mayor frecuencia que los niños que no había tenido contacto previo con modelos agresivos ". (42)

Otros autores como Scotland que ya no se basa en la agresión del modelo o en el temor como motivaciones para seleccionar el rol, enfoca su interés en la importancia que puede tener la similaridad entre el modelo y el imitador.

- (40) Al aprendizaje por observación se le llama generalmente "imitación" en psicología experimental e "identificación" en las teorías de la personalidad. Pero ambos conceptos abarcan el mismo fenómeno comportamental, a saber: la tendencia de una persona a reproducir las acciones, actitudes o respuestas emocionales que presentan los modelos de la vida real y simbólicos. Algunos autores, reservan el término identificación para la conducta de emulación en que está implicado el tipo de respuestas que se definen como significados, e imitación para los actos muy específicos (Lazowick, 1955 Osgood, Suci y Tannenbaum, 1957). Otros definen la imitación como la conducta de emulación que se da en presencia del modelo, mientras que consideran que la identificación implica la ejecución de la conducta del modelo en ausencia de éste (Mower, 1950). Ver Bandura Albert y Walters H. Richard op. cit. p. 95.
- (41) Secord y Backman op. cit. p. 465.
- (42) Brown , Roger. Psicología Social 1a. edición México. - Siglo Veintiuno Editores S. A., 1972. Capítulo 8 La - Adquisición de la Moralidad en el Niño" p. 403.

"La identificación basada en la similaridad que ocurre cuando una persona se concibe a si misma y al otro individuo como teniendo algún rasgo en común y además percibe que el otro individuo tienen un rasgo adicional y frecuentemente se comporta como si en realidad lo tuviera ... La identificación puede ocurrir cuando el rasgo es especialmente incongruente con el auto concepto existente" (43)

Las primeras teorías sobre el modelamiento hicieron énfasis generalmente en las relaciones con los padres, posteriormente otros enfoques van a considerar que en la sociedad contemporánea el individuo debe aprender de una gran variedad de modelos ya sea que se le presenten a través de los medios de comunicación como la radio, el cine, la televisión o a través de la literatura y podríamos incluir al teatro.

Secord y Backman señalan " que este enfoque permite la existencia de un proceso de respuestas mucho más complejo - que la simple mímica de las actividades de los padres modelos ... el proceso de identificación en sí puede ser mucho más complejo en el caso de los actos sociales o morales "(44)

En base a lo expuesto anteriormente es nuestro interés enfocar el concepto de Imitación en términos de proceso de aprendizaje social en donde no solo se reproducen mecánicamente las conductas de los modelos, sino que implica una forma más compleja de comportamiento y que se expresa principalmente de manera verbal o a través de imágenes , es decir, el aprendizaje social-que el individuo obtiene a través de modelos a imitar puede producir diferencias específicas entre las personas así como similitudes entre ellas.

(43) Scotland citado en Secord y Backman op. cit. p. 466.

(44) Secord y Backman op. cit. p. 466.

El hecho de que las personas frecuentemente imiten el comportamiento de otras personas tiene que ver con la presentación de modelos, ya sean observados directamente, presentados en los medios de comunicación, descritos verbalmente o simplemente imaginados. La posibilidad de observar modelos incluye el valor funcional del comportamiento que exhiben, lo atractivo que pueda resultar para el observador y el carácter intrínseco de la forma de representación del comportamiento.

Para los actores teatrales la imitación también debe ser algo más que la simple reproducción de las características de su personaje, debe ser un proceso creativo en donde desarrolle sus capacidades artísticas y pueda transmitir los sentimientos y pasiones de un comportamiento social más complejo.

El siguiente mecanismo que abordaremos es el aprendizaje de roles que como ya habíamos mencionado es otro proceso fundamental en el estudio del comportamiento social.

El concepto de rol ha sido una de las unidades de análisis más importantes en el estudio del comportamiento social. Lindgren define los roles como "aquellas pautas de acción que indican el rango que se ocupa y el rango apropiado. Cada rango entraña ciertos derechos y obligaciones que determinan las normas que especifican los tipos adecuados de conducta " (45)

(45) Lindgren, Caly Herny Introducción a la Psicología Social. 1a. reimpresión México. Editorial Trillas . 1973
Capítulo 9 Roles Sociales p. 171.

Para Roger Brown, los roles son papeles que se desempeñan en la sociedad. " Los papeles en la sociedad no son personas sino acciones y palabras prescritas ... son conjuntos de normas y las normas son prescripciones para la conducta".

(46)

Secord y Backman señalan que un rol " sirve para integrar las varias acciones del individuo, muestra como las diversas acciones de los miembros del grupo forman una unidad con el grupo y la sociedad ... El término más general de rol social se utiliza para referirse a una posición y a sus expectativas asociadas con la posición. Cada rol social tiene uno u otros con los cuales está relacionado. Conjuntamente los diversos roles sociales conforman una sistema o una estructura dentro de la cual las personas interactúan " (47)

El aprender un rol en base a estas definiciones implicaría adquirir maneras de comportarse, sentimientos y emociones pero en base al acuerdo con otras personas que se encuentran en la misma categoría de rol social (48)

Cuando los actores se desvían de las normas o valores que se consideran apropiadas en los grupos o en la sociedad aprenden a aplicar sanciones hacia si mismos o hacia los otros , a través de respuestas emocionales. " Estas reacciones de orgullo aprobación, disgusto, furia, culpabilidad mol

(46) Brown, Roger. Psicología Social op. cit. Capítulo 4, Papeles y Estereotipos. pp. 165-169.

(47) Secord y Backman op. cit. Capítulo 13 Roles Sociales p. 400.

(48) La categoría de rol y posición se refieren según Secord y Backman a agrupamiento de personas cuyo comportamiento está sujeto a expectativas similares. La persona en la categoría del rol se considera como el actor Ver. Secord y Backman op. cit. Capítulo 13. Roles Sociales p.-399.

deja efectivamente su comportamiento y sus experiencias en la dirección deseada". (49)

Para la mayoría de los roles se requieren ciertas habilidades y técnicas específicas. Secord y Backman las incluyen en dos categorías principales.

1- Aquellas que están relacionadas directamente con el logro de las tareas inherentes al rol.

2- Aquellas relacionadas con las exigencias de los compañeros de rol que pueden crear problemas pero que tan sólo están relacionadas indirectamente, si es que lo están con las tareas del rol" (50)

Secord y Backman señalan como factores que interfieren en el aprendizaje del rol la claridad y el consenso en el sistema social " Cuando las señales en relación a la posición no son muy claras, la confusión es muy posible. Donde existe el consenso, las recompensas para el comportamiento apropiado son más consistentemente aplicadas y por lo tanto facilitan el aprendizaje. Un segundo factor que afecta al aprendizaje del rol es la compatibilidad de las expectativas. La compatibilidad entre los roles simultáneos asumidos y entre los roles sucesivos afectará aún más el aprendizaje del rol " (51)

Otra manera de facilitar el aprendizaje de un rol la señala Strauss cuando afirma " que es posible determinar que las etapas de cambio dentro de una posición y las etapas finales sirven para preparar al individuo para la siguiente posición"(52)

(49) Secord y Backman op. cit. p. 469.

(50) Ibid, p. 470.

(51) Ibid. p. 473.

(52) Strauss citado en Secord y Backman op. cit. Capítulo - 14 Conflicto del Rol y su Resolución p. 435.

Muchos elementos del rol son aprendidos antes del momento en el cual se ocupa una posición, una persona puede adoptar un rol jugando o haciendo el papel en su imaginación, también puede aprenderse un rol ocupando posiciones que estén relacionadas con un rol permitiendo adquirir una familiaridad con los roles de otras personas.

Si podemos aprender roles jugando o haciendo el papel en nuestra imaginación es posible suponer que el trabajo que realiza el actor para representar su papel sea similar al que se realiza para desempeñar un rol.

Roger Brown afirma que " el término papel ha sido tomado del teatro y poco es lo que, de su sentido sociopsicológico, no esté prefigurado en su acepción teatral" (53)

Sin embargo las condiciones en que un actor teatral representa su papel están enmarcadas para constituir un espectáculo en donde se ofrece una recreación de la vida real. Mientras que las exigencias que plantea la vida real, hace que el desempeño del rol sea más bien en función de conductas apropiadas que propician una socialización adecuada.

Otro aspecto que mencionan Secord y Backman para que se facilite el aprendizaje de roles es el grado en que el rol es importante en otras actividades de la vida de la persona.

" Roles que son extremadamente satisfactorios pueden crear una gran motivación y por lo tanto facilitan el aprendizaje. Muchas situaciones exigen una ejecución específica del rol. En casos de socialización extremadamente efectiva, tales como los prisioneros de guerra, es fácil identificar una serie de características que facilitan la adopción de un nuevo comportamiento (54)

(53) Roger Brown op. cit. p. 165.

(54) Secord y Backman op. cit. 475.

Situaciones extremas como en el caso anterior en donde no hay muchas alternativas que satisfagan a los miembros de un grupo, mayor será la dependencia de la persona hacia el mismo grupo y por lo tanto más efectivo será el proceso de socialización.

Un proceso formal por el cual la persona deja de lado la antigua socialización mencionan Secord y Backman también es importante. " Esto incluye su aislamiento de las relaciones y posiciones previas, ya sea a través de medios físicos o al monopolizar su tiempo " (55)

Los ritos y ceremonias de iniciación pueden reforzar también la atracción hacia la adquisición de una posición en un nuevo grupo, como señalan Secord y Backman " despreciando el status actual del futuro miembro, subrayando al individuo las características del nuevo rol que contrastan con su rol previo y prueban que él es capaz de ejecutar el nuevo comportamiento." (56)

Las características individuales tales como habilidades, destrezas o atributos físicos o rasgos de personalidad pueden facilitar o interferir directamente en el comportamiento esperado o simplemente pueden ser atributos tradicionalmente asociados con el rol.

Inkeles señala que " existen evidencias considerables en el sentido de que las posiciones particulares atraen individuos cuyas personalidades les permiten desempeñar el rol con mayor facilidad y posiblemente con menos conflictos" (57)

(55) Ibid p. 479

(56) Ibid p. 476

(57) Inkeles citado en Secord y Backman op. cit. p. 438.

Los conflictos entre los roles se dan cuando los individuos se ven obligados a desempeñar un rol que no coincide con su concepto de sí mismo. Secord y Backman afirman " que cuando las personas pueden escoger un rol que no coincide con su concepto de sí mismo o un tipo de configuración del rol, escogen las que sean congruentes con sus conceptos de sí mismos" (58)

Siendo los roles definidos tradicionalmente como pautas de conducta que indican una determinada posición del individuo dentro de un grupo o sociedad en términos de comportamientos adecuados encaminados a fortalecer el proceso de socialización, parecería que el comportamiento social estaría establecido de antemano por una jerarquía de normas y valores que al ser trasgredidos implicaran la aplicación de sanciones hacia uno mismo y hacia los demás. La manera de interpretar un rol es una sociedad son muy diversas pero el número de roles es débil y esa debilidad constituye un obstáculo para la expresión de la espontaneidad colectiva en los mecanismos de la socialización. Sin embargo es nuestro interés señalar algunos puntos de vista diferentes a los descritos anteriormente y que nos permiten vincular el teatro como una guía para la Psicología Social en la comprensión del comportamiento social.

CAPÍTULO IV

NUEVOS ENFOQUES EN EL ESTUDIO DEL COMPORTAMIENTO SOCIAL .

Para poder realizar un análisis que permita aportar otros elementos a las teorías de la socialización a través del teatro, hemos recurrido a los estudios realizados por Richard Sennett (59) sobre los roles, a Roger Caillois (60) señalando la importancia del juego en el aprendizaje social y a Rom Harré (61) sobre el análisis de la interacción humana basado en un modelo dramático.

Richard Sennett señala que " gran parte del estudio de los roles ha constituido en catálogo de la clase de conducta apropiada para determinadas situaciones ... No obstante se encuentra habitualmente omitido en dichos catálogos el hecho de que los roles no son sólo pantomimas o gestos a través de los cuales la gente exhibe mecánicamente los signos emocionales correctos en el momento y lugar apropiados. Los roles implican también códigos de creencia , en qué medida y en qué términos la gente toma seriamente sus propias conductas, la conducta de los demás y las situaciones en que se encuentren comprometidos". (62)

Cuando Sennett habla de código de creencias también se refiere al valor que los individuos colocan sobre la conduc-

-
- (59) Sennett, Richard, El declive del hombre público 1a. Edición Barcelona. España Ediciones Península. 1978.
- (60) Caillois, Roger. Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo 1a. Edición México . Fondo de Cultura Económica. 1986.
- (61) Varios. Rom Harré. Prespectivas y contextos de la Psicología Social. Barcelona España. Editorial Hispano Europea. S. A. 1983. Capítulo 10 Nuevas Direcciones en Psicología Social.
Harré, Rom El ser social Una teoría para la Psicología Social. Madrid Alianza Editorial. 1982.
- (62) Sennett, Richard, Op. cit. Capítulo II Roles p.p. 46-47.

ta bajo una condición específica y afirma que " conducta y - código de creencias es lo que constituye un rol y esto es - exactamente lo que vuelve tan difícil el desarrollo histórico de los roles " (63)

Sennett propone que enfocando situaciones específicas - es posible investigar la actuación y alteración de los roles.

"Una de las ideas occidentales más antiguas de la sociedad humana es la de concebir a la sociedad en sí misma como a un teatro. Existe la tradición del " theatrum mundi " ... En el siglo XVIII, cuando las gentes hablaban del mundo como un teatro, comenzaron a imaginar un nuevo auditorio para sus actitudes: unos a otras " (64)

Esta concepción intentaba transmitir una unión de la - estética y la realidad social. Para Sennett " La dificultad que presenta este ideal es que se mantiene fuera de tiempo " (65)

La idea de que la sociedad es un teatro y todos los hombres actores que existía en el siglo XVIII , fue transformándose paulatinamente cuando el teatro adquiere un carácter - formal llevando a cabo tareas que eran difíciles o imposibles de realizar en la vida ordinaria.

Sin embargo esta concepción ha servido a tres propósitos importantes: " El primero ha sido el de introducir la ilusión y el engaño como cuestiones fundamentales de la vida social, y el segundo ha sido separar la naturaleza humana de la acción social . El hombre como actor suscita la creencia; de otro modo fuera de las condiciones y del momento que se produce, esta creencia no podría hacer su aparición. Por lo tan

(63) Ibid.

(64) Ibid.

(65) Sennet Richard op.cit. Capítulo XIV. El actor privado de su arte p. 387.

to creencia e ilusión están unidas en esta imagen de la sociedad. De un modo similar la naturaleza de un actor no puede inferirse a partir de un solo rol, ya que puede aparecer con una máscara totalmente distinta en una obra diferente o en un escenario diferente. Tercero, y el más importante, las imágenes del "theatrum mundi" son estampas del arte que las personas emplean en la vida corriente. Este es el arte de la actuación y las personas que lo ejercen están desempeñando roles ". (66)

Es precisamente la introducción de la simulación lo que hace tan compleja nuestra experiencia, alejándonos de definiciones fijas que centran la atención hacia la conducta estática de los roles que no admiten mucho compromiso, sino que más bien buscan establecer una situación de equilibrio y de adaptación.

Richard Sennett señala " que al asociar las artes de representación y las relaciones sociales uno debe estar abierto simplemente a la idea de que el arte serio, real puede ayudar a la comprensión de una condición social diseminada en la sociedad " (67)

Las ideas del "theatrum mundi" se conservaron durante el siglo XVIII porque correspondían a las formas de expresión en esa sociedad. Sennett plantea que en la sociedad moderna los hombres se han vuelto actores sin arte.

" En las sociedades modernas el conocerse a sí mismo ha constituido un fin, en lugar de ser un medio para conocer el mundo y precisamente porque estamos autoabsorbidos se nos hace extremadamente difícil llegar a ofrecer cualquier valoración clara sobre nosotros mismos o a los demás acerca de nuestra personalidad. La razón radica en que cuanto más privada es la psique menor es la estimulación y más difícil para no

(66) Sennett Richard op. cit. Capítulo II Roles p. 49.

(67) Ibid. p. 53.

sotros sentir o expresar sentimientos " (68)

El trabajo de presentar la emoción es afín con el trabajo que realiza un actor, significa hacer manifiesto a los demás un estado afectivo que habrá de tener un significado, sin embargo la labor del actor no puede compararse tan fácilmente al realizar una investigación sobre nuestra propia personalidad, porque esta investigación se refiere a lo que es específico y único en una vida, el significado cambia de un momento a otro y nosotros intentamos averiguar qué es lo que sentimos antes que manifestar claramente el sentimiento hacia los demás.

El actor privado de su arte menciona Sennett " aparece - cuando la experimentación de la naturaleza humana durante el curso de toda una vida se reemplaza por una búsqueda de una - individualidad "(69)

Actualmente esta pérdida también se produce cuando los - poderes de la actuación desarrollados en la infancia son borrados a medida en que el ser humano es iniciado en ansiedades y creencias de la cultura adulta.

En este sentido, Sennett nos dice que " La cuestión del juego y qué ocurre con el juego en la vida adulta es un tema importante porque la evolución cultural de los tiempos modernos es peculiar " (70) La cultura adulta desvirtúa el sentido del juego cuando es utilizado para acostumar al niño a - creer en la expresividad de la conducta impersonal cuando ésta se estructura a través de reglas establecidas. En la medida que menos personas se encuentren impedidas por reglas abstractas o forzadas a expresarse ellas mismas en términos de -

(68) Sennett, Richard op. cit. Capítulo I El dominio público. p. 12

(69) Sennett, Richard op. cit. Capítulo XIV El actor privado de su arte p. 388.

(70) Ibid. p.389

clisés (71) sus motivos internos e impulsos auténticos serán considerados más libres.

En esta breve descripción sobre los conceptos de Sennett acerca de los roles, lo que desde nuestro punto de vista es importante destacar son los aspectos siguientes: los roles - son considerados no solo como conductas apropiadas en una situación determinada, sino que implican cierto grado de compromiso en la medida que se tomen o no en serio las propias conductas y la de los demás, el grado de complejidad que tiene - el estudio del desarrollo de los roles requiere que sean estudiados históricamente, es decir, bajo situaciones específicas. Las concepciones del " theatrum mundi " aportaron principalmente la idea de que la sociedad es un escenario y las personas actores, estableciendo en primer lugar la simulación y el engaño como cuestiones fundamentales de la vida social, la idea de que la naturaleza de un actor no pueda inferirse a través de un solo rol nos permite entender que lo mismo ocurre en la vida real. En las sociedades modernas existe más preocupación por averiguar qué es lo que sentimos antes que manifestar claramente el sentimiento hacia los demás, Sennett señala con esto que el actor ha sido privado de su arte y agrega que es en la realización del juego en donde se puede obser

(71) El término cliché o clisé aplicado al arte teatral, se refiere a las prácticas teatrales que se han convertido en verdaderos moldes que destruyen la creatividad y la espontaneidad, porque se imponen al actor que hace uso de ellos o al director que los utiliza por la facilidad de haberse convertido en un lenguaje fácil y de común entendimiento.

clisés (71) sus motivos internos e impulsos auténticos serán considerados más libres.

En esta breve descripción sobre los conceptos de Sennett acerca de los roles, lo que desde nuestro punto de vista es importante destacar son los aspectos siguientes: los roles - son considerados no solo como conductas apropiadas en una situación determinada, sino que implican cierto grado de compromiso en la medida que se tomen o no en serio las propias conductas y la de los demás, el grado de complejidad que tiene - el estudio del desarrollo de los roles requiere que sean estudiados históricamente, es decir, bajo situaciones específicas. Las concepciones del " theatrum mundi " aportaron principalmente la idea de que la sociedad es un escenario y las personas actores, estableciendo en primer lugar la simulación y el engaño como cuestiones fundamentales de la vida social, la idea de que la naturaleza de un actor no pueda inferirse a través de un solo rol nos permite entender que lo mismo ocurre en la vida real. En las sociedades modernas existe más preocupación por averiguar qué es lo que sentimos antes que manifestar claramente el sentimiento hacia los demás, Sennett señala con esto que el actor ha sido privado de su arte y agrega que es en la realización del juego en donde se puede obser

(71) El término cliché o clisé aplicado al arte teatral, se refiere a las prácticas teatrales que se han convertido en verdaderos moldes que destruyen la creatividad y la espontaneidad, porque se imponen al actor que hace uso de ellos o al director que los utiliza por la facilidad de haberse convertido en un lenguaje fácil y de común entendimiento.

var esta pérdida.

Dado que para la psicología social el papel desempeñado por el juego ha sido fundamental en la formación del individuo, nos referimos principalmente a algunos aspectos destacados por Roger Caillois en la relación del juego con la representación teatral.

Caillois define esencialmente el juego como una actividad:

1° Libre: a la cual es jugador no podría estar obligado sin que el juego perdiera al punto su naturaleza de diversión atractiva y alegre.

2° Separada: circunscrita en límites de espacio y de tiempos precisos y determinados por anticipado.

3° Incierta: cuyo desarrollo no podría estar predeterminado ni el resultado dado de antemano, por dejarse obligatoriamente a la iniciativa del jugador cierta libertad en la necesidad de inventar;

4° Improductiva: por no crear ni bienes, ni riqueza, ni tampoco elemento nuevo de ninguna especie; y, salvo desplazamiento de propiedad en el seno del círculo de los jugadores, porque se llega a una situación idéntica a la del principio de la partida;

5° Reglamentada: sometida a convenciones que suspenden las leyes ordinarias e instauran momentáneamente una nueva legislación, que es la única que cuenta,

6° Ficticia: acompañada de una conciencia específica, de realidad secundaria o de franca irrealidad en comparación con la vida corriente. " (72)

Es importante señalar que consideramos el juego no sólo como algo natural o infantil, sino como propone Bentley (73)

(72) Caillois, Roger op.cit.Capítulo I.Definición de juego p.p. 37-38

(73) Bentley, Eric op. cit. Capítulo 5 Interpretación p. 175

como una realización humana y un objetivo adulto.

De manera general el juego introduce a la vida, acrecentando la capacidad de salvar obstáculos o de hacer frente a las dificultades. Roger Coillois señala que " obligatorio o simplemente recomendado, perdería una de sus características fundamentales : el hecho de que el jugador se entrega a él espontáneamente, de buen grado y por su gusto, teniendo cada vez la total libertad de preferir el retiro, el silencio, el recogimiento, la soledad ociosa o una actividad fecunda " (74) Todo juego es un sistema de reglas, en el juego las convenciones son arbitrarias y se mantienen por el simple deseo de jugar.

Muchos juegos no implican reglas, cuando menos no fijas o rígidas en " los juegos que suponen una libre improvisación y cuyo principal atractivo se deriva del placer de representar un papel, de comportarse " Como si " se fuera alguien distinto o incluso una cosa distinta, el sentimiento del " como si " sustituye a la regla y cumple exactamente la misma función. Por sí misma la regla, crea una ficción ." (75)

Con el objeto de examinar las diferentes posibilidades de los juegos Roger Coillois propone cuatro secciones principales según que, " en los juegos considerados predomine el papel de la competencia, del azar, del simulacro o del vértigo.

" Las llamo respectivamente Agon, Alea, Mimicry e Ilinx. Las cuatro pertenecen claramente al terreno de los juegos: se juega al fútbol, a las canicas o al ajedrez (agon), se juega a la ruleta o la lotería (alea), se juega al pirata como se interpreta a Nerón o a Hamlet (mimicry) y, mediante un movimiento -

(74) Caillois, Roger op. cit. p. 32

(75) Ibid. p. 35.

rápido de rotación o de caída, se juega a provocar en sí mismo el estado orgánico de confusión y de desconcierto (ilinx)" (76)

De manera esquemática tendríamos:

competencia	- agon	simulacro	- mimicry
azar o suerte	- alea	vértigo	- ilinx

(76)

Roger Caillois señala que ha recurrido a estos términos con la intención de reunir bajo una misma etiqueta manifestaciones diversas de los juegos, utilizando vocablos de otra lengua que fuesen más amplios y significativos.

Agon. Del latín agonalis; de agón certamen. Perteneciente o relativo a los certámenes, luchas y juegos públicos.

Todo un grupo de juegos aparece como competencia, es decir, como una lucha en que la igualdad de oportunidades se crea artificialmente dentro de límites definidos y sin ninguna ayuda exterior, de tal suerte que el ganador aparezca como el mejor en cierta categoría de proezas.

Alea. Es este el nombre del juego de dados en latín. Designa todos los juegos basados en una decisión que no depende del jugador, sobre la cual no podría éste tener la menor influencia y en que, por consiguiente, se trata mucho menos de vencer al adversario que de imponerse al destino.

Mimicry. El sujeto olvida, disfraza, despoja pasajeramente su personalidad para fingir otra. El autor designa estas manifestaciones mediante el término mimicry que da nombre en inglés al mimetismo, sobre todo en los insectos, a fin de subrayar la naturaleza fundamental y elemental, casi orgánica, del impulso que las suscita.

Ilinx. Nombre juego del remolino de agua, de donde se deriva precisamente en la misma lengua el nombre del vértigo. (ilingos).

Ver Caillois, Roger. op. cit. Capítulo II Clasificación de los juegos. p.p. 39 - 61.

Roger Caillois señala que las actitudes elementales que rigen los juegos - competencia, suerte, simulacro, vértigo, - no siempre se encuentran aisladas. Tomándolas solo de dos en dos, las cuatro actitudes fundamentales permiten en teoría, - seis conjunciones posibles y sólo seis. Una a una, cada cual se conjuga con una de las otras tres:

competencia	-	suerte	agon	-	alea
competencia	-	simulacro	agon	-	mimicry
competencia	-	vértigo	agon	-	ilinx
suerte	-	simulacro	alea	-	mimicry
suerte	-	vértigo	alea	-	ilinx
simulacro	-	vértigo	mimicry-		ilinx

Como señala Caillois estas actitudes no siempre se encuentran aisladas, pero para los fines de este estudio tomaremos únicamente la segunda, competencia - simulacro (agon-mimicry) - por considerar que tiene una relación más estrecha con la práctica teatral.

En la categoría del agon señala Caillois todo un grupo de juegos aparece como competencia.

Para cada competidor el juego es el deseo de ver reconocidas sus capacidades, la práctica del agon implica voluntad - de vencer, disciplina y perseverancia. El competidor cuenta sólo con sus recursos, e intenta sacar de ellos el mejor partido posible dentro de límites determinados, que siendo iguales para todos, conduce sin embargo a hacer indiscutible la superioridad del vencedor, como señala Caillois, " siempre se trata - de una rivalidad en torno a una sola cualidad (rapidez, resistencia, vigor, memoria, habilidad, ingenio, etc.) que se ejerce dentro de límites definidos y sin ninguna ayuda exterior, - de tal suerte que el ganador aparezca como el mejor en cierta categoría de proezas " (77) El juego de damas, el ajedrez, - el billar, las competencias deportivas son ejemplos de juegos-

(77) Caillois, Roger op. cit. p. 43.

agrupados en el agon.

Los juegos que suponen la aceptación temporal , si no de ilusión, cuando menos de universo cerrado, convencional y en ciertos aspectos ficticios son los agrupados por Caillois en la categoría de mimicry. El juego puede consistir en ser uno mismo o un personaje ilusorio y conducirse en consecuencia. La mímica y el disfraz son elementos complementarios de esta clase de juegos. En el niño antes que nada se trata de imitar a los adultos, pero las conductas de la mimicry menciona Caillois " pasan ampliamente de la infancia a la vida adulta ... es claro que la representación teatral y la interpretación dramática entran en ese juego " (78)

En la mimicry el placer consiste en ser otro o en hacerse pasar por otro, pero como se trata de un juego en esencia no se intenta engañar al espectador. La mimicry es invención-continua, como señala Caillois. " La regla del juego es única: para el actor consiste en fascinar al espectador, evitando que un error conduzca a éste a rechazar la ilusión; para el espectador consiste en prestarse a la ilusión sin recusar desde un principio la máscara, el artificio al que se le invita a dar crédito, durante un tiempo determinado, como una realidad más-real que la realidad". (79)

(78) Ibid. p. 152

(79) Ibid. p. 58

Competencia - simulacro (agon - mimicry)

Toda competencia es en sí un espectáculo. Se desarrolla según reglas idénticas y en la misma espera de desenlace, como menciona Caillois " Los antagonistas son aplaudidos a cada tanto que se apuntan. Su lucha tiene peripecias que corresponden a los distintos actos o los episodios de un drama "(80)

La mimicry supone la conciencia del fingimiento y del simulacro, concebido como juego, no es otra cosa que el teatro.

En la simulación se observa una especie de desdoblamiento de la conciencia del actor entre su persona y el papel que representa, el actor debe acomodarse a su papel y crear la ilusión dramática. Los juegos del simulacro conducen a las artes del espectáculo, expresión y manifestación de una cultura.

La mimicry refuerza el principio del agon por la necesidad en que está cada competidor de no defraudar a un público que lo aclama y los domina a la vez, se siente en una representación, está obligado a jugar lo mejor posible para obtener la victoria. La competencia y el simulacro afirma Caillois " pueden crear y efectivamente crean formas de cultura a las que de buen grado se les reconoce un valor ya educativo, ya estético. De ella surgen instituciones esables prestigiosas, frecuentes y casi inevitables. En efecto la competencia reglamentada no es otra cosa que el deporte, y el simulacro concebido como juego, no otra que el teatro " (81)

En el juego como en el teatro, las leyes confusas y complicadas de la vida ordinaria se sustituyen en un espacio definido y durante un tiempo determinado, por reglas precisas que por sí mismas crean una ficción. El juego puede consistir no en desplegar una actividad o en soportar un destino en un me -

(80) Ibid. p. 129

(81) Ibid. p. 131

dio imaginario, sino ser uno mismo un personaje ilusorio y - conducirse en consecuencia.

Tradicionalmente se ha visto en el juego la posibilidad de aprender imitando conductas que más tarde conformarían las partes del rol, sin embargo parecería que ese juego o el rol mismo se abandona ahí donde el individuo adquiere su rol, pero el juego no prepara para un rol, más bien introduce a la vida acrecentando las capacidades para salvar obstáculos o de hacer frente a las dificultades, en el juego lo que el niño - muestra no son sus dramas sino la conquista de su realidad.

En el teatro como en el juego los actores no están desempeñando roles más bien a partir de la simulación convenida, - del comportarse " como sí " los participantes son intérpretes creadores de una obra, creadores de su realidad.

Los papeles son actuados genuinamente no son estáticos - ni impuestos sino que han sido creados, tienen sentido en la medida que nos dicen algo, en la medida que fueron creados para comunicar y expresar un trozo de la vida real.

En el juego como en el teatro, y a diferencia del aprendizaje de un rol fijo o estático, los que juegan y los actores participan inventando, interpretando más que imitando, - una forma de vida para seguir jugando. Olvidar que el juego brinda la idea de libertad, invención y creatividad, durante toda nuestra vida, sería tanto como creer que nuestros roles son maneras de conducirse adecuadamente, sujetas a las expectativas de un grupo o a la sociedad. Lo que para una psicología social simplista serían los roles, en el teatro no sería más que "clichés", moldes que destruyen la creatividad y la espontaneidad.

Otro punto de vista para entender la manera en que la vida social se genera es el propuesto por Rom Harré hacia nuevos caminos de la Psicología Social. Antes de exponer uno de

los modelos analíticos para el estudio de la interacción humano-social consideramos necesario presentar brevemente la posición de este autor con respecto a algunos principios básicos de la vida social.

Rom Harré señala que " la mayor parte de la psicología social me parecía a mí que se preocupaba más por las reacciones de un autómatas idealizado en ambientes amables y anónimos que por el modo en que los seres humanos reales llevan a cabo en conjunto sus asuntos " (82)

Para poder distinguir entre un estudio verdaderamente científico de la interacción humano-social de los experimentos pseudocientíficos Rom Harré propone el método etogénico. " El término etogénico, señala Harré aparece apropiado, ya que combina la idea etos es decir la clase social que existe en un mundo moral, y de la cual esperamos dar cuenta, con la idea de génesis, o sea la forma en que la acción se produce en la realidad" (83)

El enfoque de Harré propone abandonar la tentativa de descubrir automatismos ocultos y tratar la vida social como si los participantes fuesen autónomos y conscientes de que conocen lo que están haciendo. De esta manera Harré distingue automatismos y autonomismos como forma de acciones que se generan en la vida social.

Otra distinción importante que Harré plantea es la que se da en el orden social, para Harré un orden social " significa-

(82) Harré, Rom El ser social. Una teoría para la psicología social. Madrid Alianza Editorial, 1982. Prefacio p.11.

(83) Varios Harré Rom Prespectivas y Contextos de la Psicología social Barcelona, España Editorial Hispano Europea, S. A. 1983. Capítulo 10 . Nuevas direcciones en Psicología social p.p. 293-309.

un sistema de relaciones sociales en el que las personas están en relación con un modo particular de interacción social junto con las pericias y creencias, convenciones interpretativas por las que estas relaciones se mantienen " (84)

Harré propone hacer una distinción entre el orden práctico y el expresivo partiendo de la base de que esta distinción no es absoluta.

Por orden práctico se entiende aquellas relaciones sociales, creencias etc. que se ocupan de la producción de medios. En el orden expresivo en cambio se manifiesta la preocupación por mantener el honor y la dignidad y por obtener el respeto del prójimo evitando su desprecio mostrándose como realmente valiosos y atractivos estéticamente.

Harré señala que " los hombres no se ocupan únicamente de obtener los medios de vida. En muchas épocas históricas les preocupa más en mi opinión, el mantener su honor y dignidad " (85) Aún cuando estas órdenes constituyen ontológicamente una estructura, Harré propone verlos como analíticamente independientes y enfocar el interés en el orden expresivo.

Una tercera distinción importante que describe Harré es la que se dá entre las teorías que expresan competencia: saber , habilidades para actuar adecuadamente y las teorías de la actuación " Podemos llamar a las teorías de competencia - representaciones de medios para la acción socialmente adecuada, mientras que las teorías de actuación pueden llamarse teorías de la producción de la acción " (86)

(84) Ibid. p. 299.

(85) Ibid.

(86) Ibid. p. 304.

Podemos decir que el método etogénico aborda el estudio de la interacción humano-social distinguiendo las acciones autónomas de las autómatas, escogiendo el comportamiento autónomo de los seres humanos para comprender la mayoría de las formas de acción social. El interés se enfoca más hacia un orden expresivo de las relaciones sociales y finalmente el interés hacia la realización del acto y en forma secundaria a nivel de la acción.

Para investigar las estructuras de las actividades interactivas enormemente complejas, Harré propone dos modelos-analíticos : a) el modelo de solución de problemas y b) el modelo dramático, que es sobre el cual centraremos nuestro interés.

El modelo dramático.

" Este es quizá el modelo analítico más antiguo de todos. Vemos y escuchamos un simulacro de la vida en escena. Tal vez la manera en que se crea el simulacro y se mantiene la ilusión pueden ser una guía para nuestra comprensión de cómo se origina la vida real" (87)

Aún cuando existen diferencias obvias entre la vida real y el drama escénico que selecciona, simplifica e intensifica las presentaciones personales de la vida real y que un marco estético articulado controla su desarrollo, la vida también se desarrolla parcialmente de acuerdo con normas estéticas que guardan relación con las ideas de la escena pero rara vez son dominantes.

El modelo dramático aborda la explicación de la interacción humana a partir del análisis del escenario, la acción y el actor.

Centraremos nuestro interés en el análisis que el modelo dramático hace del actor y sus papeles porque consideramos que puede aportar otros puntos de vista sobre la imitación y el

(87) Harré, Rom El ser Social op.cit.Capítulo 10 La acción social como drama p. 202.

aprendizaje de roles.

Harré considera a una persona en acción en forma análoga a un actor representando en un escenario una obra teatral " La distinción muy trillada, aunque importante para intentar comprender la vida según el modelo dramático es la que se da entre un actor y sus papeles ". (88)

En el teatro la persona como actor tiene una identidad distinta a la de sus papeles. " Un actor, señala Harré, debe seguir muy de cerca el texto ... de otro modo echará a perder su presentación en cuanto a papel " (89) Mientras representa su papel el actor puede imprimirle un sello personal a su actuación mediante el control de su estilo, lo que le permite un considerable poder expresivo, de esta manera puede mostrar la clase de persona que es en la manera en que representa las acciones que se le requieren. En la vida ordinaria las personas son en principio los papeles que desempeñan y " la actitud de despegue que les permitiría ver sus acciones como representaciones de los papeles es, para Harré, un marco mental que se ha de adoptar consistentemente y que puede incluir una actuación convincente inhibidora de una autoinconciencia entontecedora " (90)

Esta actitud de despegue permite, como en el teatro, el control del estilo, es decir la manera en que se representa un papel. Las atribuciones de carácter que los demás hacen -

(88) Ibid. p. 236.

(89) Ibid. p. 237.

(90) Ibid.

a una persona suele ser en base a como ellos ven el estilo - con que desempeña las acciones requeridas en determinadas ocasiones.

En este sentido la actuación teatral y la que se desempeña en la vida cotidiana es idéntica.

" Ellos deben tanto supervisar como controlar el estilo de la interpretación sin llegar a ser estúpidos ni autoconscientes. Deben ser agentes con respecto a esos asuntos, es decir deben realizar proyectos de diseño propio, libres de incitaciones y control de las influencias de otras personas y escenas de la acción " (91)

Para Harré el análogo dramaturgico es solamente un modelo, sería una utilización inapropiada del análisis dramaturgico suponer que la vida social fuese como una obra teatral en todo detalle.

" La adopción del modelo consiste en tomar con cierto tipo de posición frente al desarrollo de la vida diaria y frente a las actuaciones de la gente que toman parte de ella. Se podría describir como una posición irónica, un punto de vista bajo el cual la vida progresa, se hace visible (92)

La propuesta de un modelo dramaturgico en el análisis del comportamiento social, permite recurrir al teatro como una forma rica y compleja en donde las representaciones de los actores, las ideas expresadas en el texto que es interpretado, la concepción del director y todos los elementos que hacen de él un arte completo pueden ser una guía para el psicólogo social interesado en el estudio de la interacción humana.

(91) Ibid.

(92) Ibid. p. 204.

Los actores en el teatro tienen una identidad distinta a la de sus papeles, es primariamente él mismo y tiene que adoptar sus papeles escénicos, en la vida social según el modelo dramático esta relación se invierte, y los individuos son el principio sus papeles, y la distinción psicológica entre la identidad personal y social es lo que posibilita la distancia del individuo como persona de su papel, es decir, separarse de sus autopresentaciones públicas o de los roles en los que suele estar casi completamente inmerso.

El actor mientras que representa su papel, expresa su identidad personal a través de la identidad social que es forzado a adoptar, en este aspecto la condición psicológica del actor, y del individuo en la vida real son idénticas, pero la mayoría de la gente actúa en el mundo social a menudo de manera irreflexiva, perdida en sus actividades e intentos de conseguir sus metas, siendo difícil sostener una concepción adecuada de la complejidad de uno mismo en cuanto persona social.

Finalmente el teatro como parte de la vida, como una manifestación de una cultura o de una sociedad, desde nuestro punto de vista, puede significar para la psicología social una forma alternativa para el estudio de la riqueza y complejidad del comportamiento social. Realizar una investigación desde el punto de vista del análisis dramático es solamente un modelo, permite recurrir al teatro como a otra de las muchas instancias a la que la psicología en general ha recurrido .

CONCLUSIONES

El objetivo de este estudio ha sido el de señalar la estrecha relación que desde nuestro punto de vista, puede establecerse entre el teatro y la psicología social.

El teatro desde sus orígenes ha procurado mantener y reflejar la problemática social en toda su complejidad y diversidad, ofreciendo, ya no solo a la sociedad sino a los científicos sociales un amplio recurso en donde se pueden manifestar los sentimientos, las pasiones, los logros, los fracasos y en general toda la riqueza de la vida en comunidad.

Aún cuando la vida social no se reduce a los aspectos de teatralización, podemos suponer que la existencia de estos actos colectivos de participación acercan la sociedad al teatro y sugiere que la dinámica de los grupos y la sociedad se expresa por una representación teatral.

Al abordar el estudio de algunas teorías de la Imitación y el Aprendizaje de roles como procesos fundamentales de la socialización, hemos querido destacar la importancia que para los psicólogos sociales puede tener el análisis de la práctica teatral, al proporcionarle una perspectiva diferente ubicando a los seres humanos no sólo en términos de posición o roles bajo normas de conducta, sino como individuos autónomos y creativos capaces de reflexionar e intervenir en las condiciones impuestas a su existencia.

La psicología social al igual que otras ciencias ha avanzado a través de la delimitación de su o sus objetos de estudio. Resultan por tanto, interesantes las aproximaciones teórico metodológicas de autores tales como Sennett, Caillois y Harré, ya que intentan enfocar el estudio de la conducta social por medio de conceptualizaciones que pretenden aprehender el estudio del comportamiento social de la manera más o menos compleja en la-

que éste se presenta en forma natural.

Un aspecto valioso de las concepciones de Richard Sennett, - principalmente la idea de que la sociedad es un escenario y las personas actores, es el de considerar a los roles no sólo como conductas apropiadas en una situación determinada, - sino que implican cierto grado de compromiso en la medida - que se tomen o no en serio las propias conductas y las de - los demás. En este sentido, el grado de complejidad que ad - quiere el desarrollo de los roles requeriría que fuesen estu - diados históricamente, lo cual nos permitiría entender la ac - tuación y alteración de los mismos, alejándonos de definicio - nes fijas que buscan establecer una situación de equilibrio - y adaptación.

Para la psicología social el papel desempeñado por el juego - ha sido fundamental en la formación del individuo . En el - teatro como en el juego, los representantes de un rol poseen la libertad de innovar, de crear y de prepararse para conti - nuar actuando. El juego no prepara para el establecimiento - de roles sino tan solo para seguir existiendo.

La propuesta de un modelo dramático señalada por Rom Harré en el análisis del comportamiento social puede signifi - car una forma alternativa para el psicólogo social interesa - do en el estudio de la interacción humana. Cabe señalar que - realizar una investigación desde el punto de vista del análi - sis dramático es solamente un modelo que permite recurrir al teatro como otra de las muchas instancias a las que la - psicología en general ha recurrido.

Es importante señalar que son muchas las interrogantes que - han surgido durante la elaboración de este trabajo, pregun - tas que nos llevan a proponer una mayor profundización en al - gunos aspectos que consideramos importantes como el estudio - de las semejanzas que existen entre el teatro y la vida so -

cial y que pueden permitirle al psicólogo social adquirir una posición más analítica frente al desarrollo de la vida diaria y frente a las actuaciones de la gente que toman parte en ella. Sería interesante también profundizar en las propuestas de Harré sobre la utilización del modelo dramático adoptando un punto de vista bajo el cual la vida progresa y se hace visible.

Finalmente creemos que cualquier persona interesada en los procesos del individuo en sociedad se vería sumamente compensada si estudiara las condiciones del teatro.

BIBLIOGRAFIA

- Baer, D.M., Peterson, R.F., and Sherman. F. A. The Develop -
ment of Imitation by Reinforcing Behavioral Similarity to a
model. Journal of Applied Behavior Analysis 10, 1967 pp.405-
416.
- Bandura, Albert y Walters H. Richard. Aprendizaje Social y
Desarrollo de la Personalidad. 3a. Edición. Madrid. Alianza
Editorial. 1978.
- Baty, Gaston y Chavance, René El Arte Teatral. 1a. Edición.
México, Fondo de Cultura Económica Breviarios 1951.
- Bentley, Eric. La Vida del Drama. 1a. Reimpresión. México.
Editorial Paidós Mexicana . S. A. 1985.
- Brown, Roger. Psicología Social 1a. Edición México. Siglo.
Veintiuno Editores S. A. 1972.
- Caillois, Roger. Los Juegos y los Hombres. La Máscara y el
Vértigo. 1a. Edición. México. Fondo de Cultura Económica.1985.
- Duvignaud. Jean. Sociología del Teatro Ensayo sobre las Som-
bras Colectivas. 1a. Edición.Fondo de Cultura Económica.1966.
- Harré, Rom. El Ser Social. Una teoría para la Psicología So-
cial. Madrid. Alianza Editorial. 1982.
- Harré, Rom.Prospectivas y Contextos de la Psicología Social.
Editorial Hispant Europea, S. A. Barcelona España.1983 Capí-
tulo 10 Nuevas Direcciones en Psicología Social.
- Klineberg, Otto. Psicología Social. México. Fondo de Cultura
Económica. 1969.

Lindgren, Henry Clay. Introducción a la Psicología Social. 1a. reimpresión México. Editorial Trillas. 1973.

Secord P. Paul y Carl. W. Backman Psicología Social. 2a. Edición México. Libros Mc. Graw Hill de México, S. A. de C. V. 1975.

Sennett, Richard. El Declive del Hombre Público 1a. Edición Barcelona, España, Ediciones Península. 1978.

Stanislavski, Konstantin El Arte Escénico 7a. Edición México. Siglo. Veintiuno Editores. S. A. 1980.

Wright, Edward A. Para Comprender el Teatro Actual. Cine , Teatro y Televisión, 1a. reimpresión. México. Fondo de Cultura Económica. Colección Popular. 1971.