

10 201



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS DEL ACTOR

FALLA DE ORIGEN

T. E S I S  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN PSICOLOGÍA  
P R E S E N T A :  
BLANCA M. AÑORVE BORQUEZ



DIRECTORA DE TESIS:  
MTRA. ANNEMARIE BRUGMANN GARCIA

MÉXICO, D. F.

1990



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.

## INDICE

Página.

- DEDICATORIA.

- AGRADECIMIENTOS.

INTRODUCCION .....	1
I. <u>EL TEATRO Y EL ACTOR.</u> .....	3
1.1. El Origen del teatro y del actor.....	4
1.2. Consideraciones generales sobre el teatro y el actor.....	16
1.3. El actor y la Sociedad.....	29
1.4. Posibilidades del teatro.....	72
II. <u>PUNTOS DE VISTA REPRESENTATIVOS SOBRE LOS CONCEPTOS DE PERSONALIDAD Y IDENTIDAD.</u> .....	28
2.1. Aportaciones psicoanalíticas.....	31
2.1.1. Sigmund Freud.....	31
2.1.2. Alfred Adler.....	33
2.1.3. C. G. Jung.....	35
2.1.4. Erik Erikson.....	38
2.1.5. Erich Fromm.....	41
2.2. Aportaciones de la Psicología General.....	45
III. <u>PSICOLOGIA DEL ARTISTA Y DEL ACTOR.</u> .....	56
3.1. Aspectos psicológicos relacionados con el artista.....	56
3.2. Personalidad del actor.....	67
3.2.1. El intérprete.....	68
3.2.2. Aspectos psicológicos y psicoanalíticos generales- relacionados con el trabajo del actor.....	70
IV. <u>METODO.</u>	
4.1. Planteamiento del Problema .....	94
4.2. Tipo de Estudio.....	94
4.3. Muestra.....	94
4.4. Escenario.....	95
4.5. Procedimiento.....	98
4.7. Procesamiento.....	99
V. <u>RESULTADOS.</u> .....	101
5.1. Composición de la Muestra.....	101
5.2. Resultados de la Entrevista.....	103
5.3. Test de Machover.....	113

5.4. T.A.T.....	120
5.5. 16 PF de Cattell.....	125
VI. <u>ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS</u> .....	127
VII. <u>DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES</u> .....	143
VIII. <u>LIMITACIONES Y SUGERENCIAS</u> .....	153
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	154
<b>ANEXOS</b> .....	158
1) Entrevista focalizada. Indicadores de la Entrevista.	
2) Indicadores de Machover. Dibujos. Historias.	
3) Indicadores de T.A.T.	

"...El mundo me parece lo que es: un teatro, en que cada uno hace su papel...."

[*"El Mercader de Venecia".* Shakespeare].

"...¿No es admirable que éste actor, era una fábula, en una ficción, pueda dirigir tan a su placer el ánimo, que así agite y desfigure el rostro en la declamación, vertiendo de sus ojos lágrimas, débil la voz, y todas sus acciones tan acomodadas a lo que quiere expresar? Y todo esto por nadie: Por Mécuba. ¿Y quién es Mécuba para él, o él para ella, que así llora su infortunio....?"

[*"Hamlet".* Shakespeare].

"Saciar, liberar las propias inclinaciones y energías para comunicarlas al prójimo, descargarse públicamente de pasiones fingidas o en potencia, testimoniar los sentimientos de otros vividoslos físicamente y por cuenta propia, en un constante engaño de sí mismo en el que la sinceridad llega hasta a perder su nombre, recitar lo que no se hubiere pensado, sentir a voces lo que jamás se sentirá, huir continuamente de las propias emociones, cambiar en cada estación su yo por un yo nuevo. He aquí la vida del monstruo que se le escapó a Buffón y se llama 'el actor'. Herido de todas las enfermedades morales de la imaginación, afligido por un mal temible llamado mimetismo, ese hombre anormal no podría aspirar sin immodestia a la categoría de pensador, de crítico o de moralista....Las reflexiones que puede hacer un actor, traducen estados físicos, esa es su inferioridad, pero tal vez sea también su virtud.

[*"Reflexiones del Actor".* Louis Jouvet].

"Todo lo que yo puedo decir, es que estoy muy lejos de saber cuando actúo y cuando no, o para hablar con más franqueza, cuando estoy mintiendo y cuando no. ¿Qué es en definitiva, actuar sino mentir, y qué es una buena actuación, sino mentir en forma consciente?"

¿Qué es capaz de elevar esa forma de ser hasta hacernos creer que se trata de una vocación? Opino que nada puede aproximarnos más allá de nuestras diversiones infantiles: El juego de «hacer que somos».....".

[*"Confesiones de un Actor".* Laurence Olivier.].

INTRODUCCION

La presente investigación, se ha centrado en el actor, debido a un particular interés en la actuación, observada y vivenciada como una de las actividades más fascinantes de la conducta humana: Actuar, es algo común a todos los seres humanos, porque de alguna manera, todos actuamos y, por lo tanto, en el sentido amplio de la palabra, somos, "actores". Desde niños, en nuestros juegos imitamos e representamos personajes que admiramos o tememos; de adultos en un sentido junguiano de "persona", nos ponemos "mascaras" y representamos los papeles que nos imponen las exigencias de la vida cotidiana.

En el caso del actor, resulta interesante para la Psicología Clínica, que además de los roles de su vida diaria, representa continuamente uno o más personajes en un mismo día. Se plantea ante este juego de realidad-irrealidad, de ser y no ser, que es el trabajo del actor, la posibilidad de una confusión de identidad, o bien, una serie de características de personalidad encasadas adecuadamente para permitirle encontrar su identidad propia como ser humano, con la profesión de actor, que disfruta la satisfacción de desarrollar creativamente su talento para el juego, la imaginación y la sugestibilidad, implicados en la construcción de distintos personajes.

El trabajo del actor, es imitar la conducta, recuperar y representar emociones y experiencias, derivadas de la observación y de las propias vivencias, o bien, otras de magnitud tal que difícilmente llegaría a sentir en su cotidianidad, pero que determinado personaje les exige. El actor busca comprender la naturaleza humana dentro de una amplia gama de situaciones individuales, sociales e históricas. En un nivel intuitivo, se podría suponer que el actor sabe de Psicología, y tal vez, convierte el teatro en una forma de Psicoterapia que permite autoafirmar su identidad.

Desde el surgimiento del Psicoanálisis, se han utilizado ejemplos provenientes de la literatura en general, y del análisis de personajes de teatro, en forma especial. Sin embargo, a nivel de investigaciones psicológicas, existen pocas antecedentes sobre el estudio de la personalidad del actor, puesto que se han centrado más en la función educativa y terapéutica del teatro, que en las características psicológicas de sus participantes, específicamente del actor.

Puesto que el propósito de esta investigación, fué revisar las características de personalidad que destacan en el actor, se partió inicialmente de una revisión bibliográfica para fundamentarla. Si bien, no encontramos investigaciones previas, excepto la aplicación de Cattell, de su test de 16 PF -pero a artistas en general- sí encontramos artículos, ensayos y bibliografía interesantes, provenientes tanto de dramaturgos, actores, filósofos y psicoanalistas, principalmente.

Respecto a la importancia del actor, y del teatro, en nuestra sociedad contemporánea (y por extensión, cine y televisión, en éste siglo), habla por sí misma su permanencia desde el hombre primitivo hasta nuestros días. La imagen del actor ha sido engrandecida, o distorsionada en forma negativa como "poco respetable", en diferentes épocas, hasta la actualidad. Sin embargo, éste arte escénico que algunos actores coinciden en definir como "lo que sucede entre el público y el actor", como la ha sido el arte en general, permite en forma especial, "ofrecer a la naturaleza un espejo en que vea la virtud su propia forma, el vicio su imagen, cada nación y cada siglo sus principales caracteres" ("Hamlet", de Shakespeare). La función del actor, dentro de éste contexto, es muy importante, como portavoz de un mensaje, y representante de la colectividad.

## I: EL TEATRO Y EL ACTOR.

"El hombre creó el teatro a su propia imagen. Tenía plena consciencia de que el mundo estaba lleno de odio, discordia, desdicha y destrucción, pero también sabía que abundaban la bondad, generosidad, amor a la humanidad, fraternidad, diversión y goce. Simbólicamente eligió dos máscaras para representar su creación: la máscara de la tragedia que llora, y la máscara de la comedia que ríe...Y así, veinticinco siglos que ha mantenido vivo pese a que cada año se dice que la última temporada ha sido "la peor de todas", porque en el teatro, el hombre ha hablado al hombre, ha analizado sus alegrías, aflicciones, tristezas, problemas, idiosincrasias y la existencia misma."

[Edward Wright. "Para Comprender el teatro Actual").

Al abordar el tema del teatro y del actor, más que realizar una revisión histórica sobre el nacimiento y desarrollo del teatro, que concierne más a textos de historia, enfocados en ese sentido, se pretende más bien referirse al origen del teatro, partiendo de los mitos y ritos religiosos.

El enfocar así el teatro y el surgimiento del actor, permitirá encontrar elementos que aún persisten en tradiciones, rituales, ceremonias y el propio espectáculo dramático, evidenciando su vigencia e importancia.

Con este propósito, se revisará el Teatro Griego, como fuente y origen convencionalmente aceptado, y el Teatro



Prehispánico de México, debido a su importancia antes, y aún después, de la Conquista, por la complejidad del proceso cultural y por la fuerte tradición ceremonial de Mesoamérica.

### 1.1. ORIGENES.

En Occidente, se considera que una obra teatral, existe cuando consta de: texto escrito, representable por actores, dentro de un espacio escénico que cuenta con auditorio, escenario, vestuario, decorado, etc. Visto así, el origen del teatro, convencionalmente se acepta que empieza en Grecia, con las obras de Esquilo.

Sin embargo, el origen del teatro es más complejo: La génesis del actor y del drama remiten al nacimiento del arte, y se remonta al mundo mágico y religioso del hombre prehistórico. Se trata de un proceso histórico que aparece desde los albores de la humanidad, sobre todo en las religiones y manifestaciones artísticas, y que se va enriqueciendo al incorporar diferentes elementos.

El arte surge con la necesidad del hombre por comprender y controlar los fenómenos naturales que le rodean y lo asustan y en la medida en que pretende liberarse de esta situación, logra detenerse en la reflexión, al percibir su entorno e interpretarlo, utilizando la creación de la religión, el arte y la ciencia.

La creación artística, desde un principio está estrechamente vinculada a las creencias religiosas de los hombres, que plasmaron en pinturas rupestres que datan de la Era Paleolítica, escenas de la vida cotidiana, especialmente de la caza, guerra y ritos de fertilidad, aún apreciables en Lascaux, Font-de Gaume, Altamira, etc. (60 000 a 10 000 años a.de C.). Estas pinturas no eran

propilamente decorativas, sino que tenían una función mágica, como lo demuestra el que algunas conserven señales de flechas y lanzas.

Daty y Chavance (1965), mencionan que el hombre primitivo, en transición hacia la razón, siente en su interior una energía misteriosa, abstracta, independiente del cuerpo, pero que en cambio si ordena al cuerpo y éste obedece a tales fuerzas. "El alma existe independientemente del cuerpo y puede ser apresada fuera de él, y como el cuerpo la obedece, es posible obligarla a conducir al cuerpo que domina.

Considerando que los seres semejantes, se buscan unos a otros, pintaban la imagen del bisonte, seguros de que las almas de los bisontes se reconocerían y atraerían hacia ella todo el rebaño (6).

De ahí que esas pinturas, así como algunas esculturas de la época se consideren el inicio de las artes plásticas. Los hombres del paleolítico, creían que si ritualmente se daba muerte a la imagen, había mayor posibilidad de matar al animal representado.

Se supone que la relación subyacente en estos actos, es una sólida identificación entre el ser vivo y su imagen, a la que el hombre primitivo considera el alma del ser. (Por esto, aún en la actualidad, las gentes primitivas rehuyen ser dibujadas o fotografiadas).

Del mismo modo se atribula a las pinturas recursos mágicos de fertilidad, al representar animales apareándose, como en la cueva de Tuc d'Audoubert en Francia.

Siguiendo el pensamiento mágico de esa época, ¿y si se ofrecieran imágenes animadas, en lugar de imágenes estáticas? Sería de esperarse que las almas de dichos animales, se conducirían más fácilmente hacia el cazador. Es muy probable que es entonces cuando el hombre primitivo opta por

disfrazarse con pieles y máscaras, imitando los movimientos del animal, su ritmo y su manera de desplazarse. Un vestigio de actor primitivo subsiste en Trois Frères, en Francia donde se plasmaron seres disfrazados de animales: Un hombre envuelto en la piel de un animal toca una flauta como conjurando a los animales, mientras otro hombre danza con cornamenta, cabeza de caballo y garras de oso como "Señor de las Bestias". Es la representación del líder o sacerdote disfrazado de animal para los ritos de iniciación, quien se convertía o más bien "era" ya el animal. Al representar al animal totem, se identificaba al antepasado de la tribo con el clan.

He aquí el primer vestigio del arte teatral, al servicio de la superstición y de la magia, motivando al hombre primitivo a bailar en un ritual previo a la caza, imitando a los animales y repitiendo sus movimientos. Después de la caza se representaba al totem y se bailaba con atuendos y disfraces que aumentarían el número de posibles víctimas y el éxito de la siguiente cacería.

El hombre primitivo bailaba también para que saliera el sol, para que lloviera, para asegurar la fertilidad; o bien, los sacerdotes disfrazados, ejecutaban danzas mágicas acompañados de músicos y coros que conjuraran el poder del enemigo y de los malos espíritus, a fin de contrarrestar su amenaza. El sacerdote, antepasado del actor, se comunicaba con espíritus albergados en el árbol, la piedra, el río, etc. para que al representarlos se perdieran sus temidas características y se convirtieran en seres susceptibles de ser vencidos.

El teatro está presente también en los ritos de iniciación. Hay ceremonias especiales para el establecimiento de la relación entre el salvaje y su "alma selvática" -animal totem- como rito de iniciación para los muchachos: "El muchacho entra en posesión de su "alma racional" y al mismo

tiempo sacrifica su propio "ser animal".

.....Se hace hombre y en un sentido más amplio, ser humano. El motivo animal, suele simbolizar la naturaleza primitiva e instintiva del hombre, aún del más civilizado que es importante a las emociones inconscientes" (35)

Así surgieron las primeras manifestaciones teatrales, como magia animista y totemista, necesario precedente de las obras literarias, en las cuales las máscaras y la piel del animal, servían para la adoración de los antepasados. Esta magia se convierte en religión, a veces relacionada con ritos funerarios que incluyen sacrificios, danza que representaban la vida pasada del muerto.

#### LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA.

El origen del drama está vinculado al ciclo vida-muerte, a los ritos iniciáticos, a las representaciones de dioses percibidos a veces por la ingestión de drogas o sustancias narcóticas. La función del "Chamán", como médico primitivo y también como actor, era "descender al mundo de los muertos", a fin de experimentar la resurrección y transmitir la experiencia. Este chamán frecuentemente recurría a drogas "sagradas" para ponerse en contacto con el mundo de visiones con el mito, el cual, de acuerdo con Fromm (1981), ha sido relegado desde el siglo pasado, pese a que los mitos y los símbolos siguen vigentes en el inconsciente del hombre, surgiendo en sus sueños, fantasías, creaciones artísticas, y aún en los rituales del neurótico y del psicótico. "claro que pueblos distintos crean mitos distintos, lo mismo que diferentes personas sueñan distintos sueños. Pero a pesar de las diferencias, todos los mitos y todos los sueños, tienen algo en común, y es que todos ellos, son "escritos en el mismo idioma, el lenguaje simbólico" (22). Incluso, hay mitos y hay sueños repetidos, a decir de Jung, como arquetipos del Inconsciente Colectivo.

De los mitos, existe uno muy importante como fuente principal de la Tragedia y la Comedia: El mito del desmembramiento de una divinidad que muere, reanifica sus miembros y resucita de entre los muertos, como simbolización del Cosmos que perece y se disuelve para regenerarse una vez más, mito cósmico de la eterna renovación, muerte y renacimiento. Este mito nos remite al Cristianismo, y al rito de la Misa, que es la representación simbólica del nacimiento, vida, pasión, muerte y resurrección de Jesús, vigente hasta nuestros días.

El mito del Dios muerto y resucitado, es el contenido del más antiguo testimonio sobre una obra teatral, representada en el Antiguo Egipto, 2 000 años a. de C. (1 500 antes que los griegos). En ella, la comunidad buscaba el cuerpo descuartizado de Osiris y festejaba su retorno a la vida, su resurrección. Entre los egipcios, Osiris era el dios de la cosecha y la fertilidad, relacionado con el vino, los árboles y el agua -las crecidas del Nilo-. El mismo mito lo encontramos nuevamente entre los griegos, que identificaron a Osiris, con Dionisios, y aseprofeta Orfeo, quienes también resucitan habiendo sido despedazados. Se sabe que en la antigua Grecia, la participación de iniciados en los Ritos Eleusinos, y de las Bacantes, requería la guía de un chamán, y el uso de drogas con fines enteogénicos (alucinógenos cuya ingestión provoca estados de posesión estática y mística), que permitían experimentar una visión extraordinaria e inenarrable; y drogas psicotrópicas, sin fines enteogénicos o de acercamiento a la divinidad, para los ritos que propiciaban la fertilidad y el éxtasis: la Catersis, como instrumento exorcista que libera de espíritus malignos. (65).

A partir de estos datos, Weisz (1985), propone la hipótesis de que una vez establecida la cultura sedentaria, el teatro recreará estas representaciones, y las llevará hasta técnicas dramáticas.

En la representación chamánica, un proceso curativo se da por el agente terapéutico, o "droga sagrada", que fisiológicamente imita el fenómeno catártico. En el teatro, se representan las visiones y el impacto que éstas tienen sobre los personajes experimentando la catarsis como una especie de "droga intelectual" que promueve la compasión o el terror a fin de lograr una liberación emocional para proyectarla a un público. (17)

En la Grecia Clásica, los atenienses rendían culto a los dioses en las festividades correspondientes a cada estación. Había cortejos con danzas y coros, que acompañaban al actor que recitaba el Dítirambo en honor de Dionisio, Dios de los fluidos vitales como el agua, la leche y el esperma; de Perséfone y Demeter, Diosas de la agricultura y de la tierra, respectivamente. Se eshortaba a los presentes, a acompañar estas loas. Al irse incorporando relatos de personajes más terrenales, como héroes o reyes, el carácter religioso fué perdiéndose. Sin embargo, quedó el gusto por asistir a estos espectáculos ya con actores disfrazados de machos cabríos o de sátiros, que honraban a Dionisio. En éstas representaciones, los espectadores descargaban sus inquietudes y olvidaban sus problemas, al seguir las peripecias de dioses y héroes, y al tiempo que reían por los grotescos saltos de los sátiros, mitad bestias y mitad hombres, como símbolo de la fusión de la humanidad con la naturaleza.

En un principio, los coros dítirámicos cantaban y bailaban en la ciudad, dentro de un espacio llano y circular, llamado "orquesta", o "lugar para danzar". Dos montes se encontraban y formaban una concavidad natural, rodeada por terrenos en pendiente. Con exactitud, no se sabe cuando excavaron la ladera para convertirla en auditorio, al que llamaron "theatron", derivado de la palabra "ver".

El actor surge en el momento en que alguien, insatisfecho de solo narrar, o de oír historias y cantos, siente la

necesidad de vivirlos. Se planta en un sitio elevado, "teologeion", y se identifica con el dios, o el héroe, ya no dice "el hizo"...Él mismo se convierte en el dios, el héroe, y representa lo que ha hecho: Actión. Representa personajes masculinos y femeninos, usa máscaras, o "por--sonare", que poseían una especie de bocina y que eran más grandes que el rostro, agrandando su estatura con "coturnos", o plataformas, y rellenaso su vestuario con cojines para dar la impresión de tallas exageradas. Inclusive el color de la túnica definía a los personajes que representaban: Oscuros y sobrios para personajes desgraciados, claros para personajes de la nobleza, por ejemplo. El lugar en que se ubicaba la escenificación, también era importante para definir a los personajes: En la parte superior, o "teologeion", actuaban los dioses, la "orquestra" para el coro, y el "timele" para el cortejo y ofrenda. (42)

Estas convenciones, permitían al público seguir el drama, pese a la gran distancia por el gran tamaño del teatro, y a la multitud presente. El teatro de Megalópolis, tenía cupo para 40 000 espectadores, el de Efeso para 30 000, y el de Atenas para 17 000 espectadores. Bien decía Platón, que Grecia, era una Teatocracia, más que Democracia, pues el teatro era una institución Nacional, que contaba con gran apoyo económico y gran participación del pueblo griego. Los griegos veneraban a los actores como servidores de Dionisios, los libraron del servicio militar, y hasta les confiaban misiones diplomáticas y políticas. (6) (42)

El desarrollo de parlamentos de los actores, se realizó gracias a las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides (s. V y IV a. de C.).

En esa época, el intérprete deja de ser uno, elevándose a tres, y entre ellos interpretan todos los personajes requeridos, y un coro de doce a quince personas, que sirven de apoyo, aconsejando, consolando, dando ánimos, como un

estaban entre el acto dramático y los espectadores, haciéndolos participar más íntimamente, al ofrecer en lenguaje poético, las reacciones del público en los momentos más álgidos. La trilogía de Edipo, proporciona ejemplos de actitudes y expresiones comunes y de la psicología del grupo: "El coro ve en Edipo el "chivo expiatorio" sobre quien caerá la cólera de los dioses, mitigándose el sentimiento de la culpabilidad del propio público, por sus propios e inconscientes deseos incestuosos comunes a todos los hombres. Tanto el héroe, como el coro, son proyecciones de las actitudes psicológicas del grupo de espectadores, en ellos se van reflejando los deseos, miedos y juicios morales de los mismos. En un sentido psicoanalítico, Edipo como héroe de toda la obra, representa el Ego Colectivo, creado a fin de realizar empresas que toda la concurrencia desearía llevar a cabo, pero no se atreve. El coro fue creado para exponer las reacciones de censura moral del público, una especie de Superego Colectivo" (10)

A través de los siglos, dentro del teatro, el Coro desaparece como tal, pero asume nuevas formas en el papel del bufón, o del gracioso, de narrador, o de crítico en el teatro contemporáneo.

Como se expresó al principio de éste capítulo, desarrollar la historia del teatro -que corresponde a la historia de la humanidad- pensando inicialmente por Grecia, al Imperio Romano como su heredero cultural, cuyos autores -excepto Séneca- apenas hicieron algo más que traducir y adaptar obras griegas (aunque se les reconoce el hecho que de merced a su dominio, realizaron la difusión de la cultura helénica a todo el territorio europeo), al Teatro Medieval con sus Autos Sacramentales, siguiendo con el Renacimiento y su Comedia del Arte y, en fin, a los grandes clásicos como Shakespeare, Molière, Cervantes, etc., hasta importantes autores contemporáneos como Ibsen, Strindberg,



Tennessee Williams, Ionesco, Sartre, etc., desborda los propósitos y el espacio de este trabajo. Sin embargo, resulta importante reseñar brevemente algunos aspectos del Teatro Prehispánico en México, y del Teatro Misionero después de la Conquista, como fusión del teatro europeo y mesoamericano.

El Teatro Prehispánico en México, al igual que en Grecia, también tiene sus orígenes en la religión. Está vinculado a los ciclos agrícolas, a la dualidad vida-muerte y la renovación, cuya simbolización ya fue mencionada.

Fray Bernardino de Sahagún (37), describe seis años después de la Conquista, la ceremonia de "comer el cuerpo de dios" o Tesqualo: "En este rito, una estatua del dios Huitzilopochtli se moldea con la pasta de la semilla de la amapola espinosa.....Y otro día siguiente, un hombre que se llamaba "Quezacoatl", tiraba el cuerpo de dicho [sic] Huitzilopochtli con un dardo que tenía un casquillo de piedras, y se le metía por el corazón (.....) luego deshacían y desbarataban el cuerpo del Dios, que era de una masa (.....), y el corazón de Huitzilopochtli, tomaba para el señor o rey y todo el cuerpo y pedazos que eran como huesos del dicho Huitzilopochtli, lo repartían (....) Comían el cuerpo cada año, según su costumbre y orden que ellos habían tenido. Cada uno comían un pedacillo del cuerpo de Huitzilopochtli y los que comían eran mancebos, y decían que era cuerpo de dios (....) y los que recibían y comían el cuerpo de Huitzilopochtli, se llamaban ministros de Dios".

Entre las representaciones rituales de los aztecas, se manifiesta el contenido emotivo y dramático de las ceremonias con procesiones, cantos, danzas y escenificaciones: Por ejemplo, la ostentosa fiesta de Toxcatl, en honor de Quezacoatl (38), se hizo la descripción que servía como advertencia sobre lo "malo" que había entre los indios a

fin de ser extirpado en caso de que alguien advirtiera la persistencia de cultos paganos, afectando la imposición del cristianismo por parte de los misioneros.

En la fiesta de Tescatl, con cuarenta días de anticipación, los mercaderes compraban un esclavo con cualidades físicas de belleza y perfección, para que representara a Quetzalcoatl durante esos cuarenta días. Debía ser imaculado, sin cicatrices, señales ni defectos físicos. A este joven se le purificaba y vestía como al dios que representaba. Era servido y reverenciado. Nueve días antes, en la ceremonia de "Apercibimiento", dos ancianos venerables del templo, se postraban ante él y con voz baja y humilde decían: "Señor, sepa vuestra majestad como de aquí a nueve días se le acaba este trabajo de bailar y cantar, y sepa que ha de morir", y él debía responder: "Sea en muy hora buena". Si estos sacerdotes notaban que el protagonista de este drama vivo de la vida y muerte de Quetzalcoatl entristecía, le daban una droga para olvidar su destino y recuperar la alegría para bailar y cantar. A media noche del tres de febrero, se le honraba con incienso y música, y era sacrificado, ofrendando su corazón a la luna y arrojaban su cuerpo por las gradas.

Los elementos esenciales del Teatro están presentes: El tema es el del hombre que va de la vida placentera hacia la muerte, la representación era por actores que daban vida a Quetzalcoatl y a los sacerdotes ante un público, teniendo como escenario el templo y las calles, incluyendo diálogos, cantos y danzas.

En estas representaciones era muy importante la confluencia de los astros en el momento del ritual, el color del vestuario, la jerarquía de los personajes que se revelaba por el corte de pelo, las plumas del tocado y las marcas del maquillaje. Los actores se disfrazaban con pieles de tigres, águilas o bien, eran cazadores y guerreros. Otros se cubrían de plumas imitando a las aves y mariposas; se pintaban con intensos colores el rostro e lo cubrían con

máscaras y eran maestros en la ejecución de complicados movimientos corporales. Sus cánticos y parlamentos incluían diversas inflexiones de tono, y matices de voz que resultaban indescifrables metáforas o alegorías de nula comprensión para los primeros testigos españoles, quienes debido a su ignorancia y dogmatismo cristiano, suponían que se trataba de expresiones satánicas.

Los cronistas de la época mencionan que, además de los grandes espectáculos populares, a modo de divertimento, los cuales incluían expresiones cómicas sobre la vida cotidiana y social. Los "dramaturgos" eran los propios sacerdotes, que componían comedias cortas para ser memorizadas y representadas. Bien podían ser de tipo religioso, semirreligioso, o profano.

Las representaciones dramáticas, también tenían fines mágicos, realizadas por profesionales al servicio del estado. Así se da constancia de que Moctezuma II, mandó desprender una gran roca para ser tallada, para lo cual se envió sus representantes que hechizaban la piedra y se asegurase el éxito de tal empresa: "[Mandó].....que fuesen chocarrereros y representantes que viniesen haciendo entremeses y chocarrerías y truhanerías delante de la piedra... y los cantores empezaron a cantar cantares placenteros y regocijados que movían a risa y contento". (32).

Tanto las primeras representaciones teatrales, como las primeras obras de teatro escritas en el continente Americano, fueron realizadas en México. Una vez consumada la Conquista, surgió el teatro Evangelizador, instituido por los misioneros españoles que pretendieron difundir el Cristianismo.

El Teatro Misionero, nace como consecuencia del teatro religioso tan vigoroso en España durante el período colonial, dándose la coincidencia de conquistar a las culturas americanas más complejas, acostumbradas a realizar fastuosas ceremonias, que habían creado además dramas como los

vestigios existentes entre los aztecas, mayas e incas.

Aún cuando también los franceses y portugueses poseían una tradición dramática, se propusieron evangelizar iroqueses y algonquinos en Canadá; y tupis y guaranis en Sudamérica, aborígenes semiñados con una cultura muy incipiente, razón que se favoreció el florecimiento teatral como en México. Los ingleses, por ser protestantes, condenaban todo tipo de teatro, por lo que no tuvo la importancia que logró tener en hispanoamérica.

Durante la Conquista de América, tanto la religión como la cultura de los pueblos conquistados fué destruida y se construyeron iglesias sobre sus templos indígenas. Sin embargo, estas civilizaciones ricas y complejas, con un riquísimo pasado cultural, produjo una interesante fusión entre el teatro europeo y el prehispánico en Mesoamérica. Los indígenas, al ser sometidos, aceptaron el Cristianismo, pero en forma encubierta siguieron rindiendo culto a sus antiguos dioses. Tal es el caso de los Concheros, quienes como concesión, bailan y celebran fiestas dentro del calendario cristiano; aunque su religión sigue siendo prehispánica y, todavía rinden culto a antiguas deidades.

La virgen de Guadalupe, dentro del Cristianismo Mexicano, considerada patrona de México, y virgen morena, sustituye a la Diosa Madre, relacionada con la fecundidad. Esta virgen se apareció a las tribus del desierto, sobre los mezquites o biznagas (era llamada Iocitlan, o Itzapálotl-"Mariposa de Obsidiana"). De acuerdo con la tradición cristiana, fué lo mismo que le ocurrió a Juan Diego, en el cerro del Tepeyac.

Aún en la actualidad, persisten representaciones dramáticas acompañadas de danzas y cantos durante festividades cristianas o en los carnavales o mascaradas que como complejos rituales incorporan la costumbre de nuestros pueblos. Es frecuente que los campesinos cubran sus vestras con máscaras talladas por ellos mismos para inter-

pretar sus danzas tradicionales relacionadas con antiguos cultos de carácter totémico o con el nahualismo. Por ejemplo, la Danza del Tigre y Tlacololeros en Oaxaca y Guerrero, La Danza del Venado y los Pascolas, en Sonora y Chihuahua, o bien las Danzas relacionadas con el culto a Huehuicóatl, Dios Viejo del fuego, como la Danza de los Viejitos; o las Danzas del culto cosmogónico y solar, como la Danza de los Quetzales y del Palo Volador. También festividades incorporadas al calendario cristiano de Semana Santa, Posadas, Pastorcías, y Onomásticas de Santos Patrones de una región o pueblo. (45)

La Liturgia Cristiana, es una repetición simbólica del nacimiento, vida, pasión, muerte y resurrección del Hijo de Dios....El año litúrgico, organiza los eventos de la vida del Cristo, en un año solar. Los salmos invocados en la Misa, los fragmentos de la Santa Escritura leídos en la lección....La Liturgia de Adviento y Semana Santa, sobre todo en la Iglesia Católica y ortodoxa, significa traer al presente en el más literal de los sentidos, la cronología de eventos de la historia sagrada. En nochebuena y en Viernes Santo, las horas terrenas son la repetición anual de la hora de la Natividad, así como las tres horas, de agonía y sacrificio con la transustanciación del pan y el vino en su verdadera Carne y Sangre....(46).

## 1.2 CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL TEATRO Y SOBRE EL ACTOR.

### DEFINICIÓN Y ESENCIA DEL TEATRO.

La palabra "teatro" se origina del vocablo griego "theatron" que significa "contemplar", "mirar". Inicialmente, se refería a la gradería semicircular desde donde el público observaba las representaciones. Posteriormente, su uso se extendió a todo el edificio destinado a la representación dramática, para pasar luego a significar la obra y representar, hasta que, finalmente, se adoptó para indicar cual-

quier forma de espectáculo ("Spectare" -mirar, ver), pese a que este vocablo tiene características de grandes ceremonias populares, desfiles, etc.

Por otra parte, lo "teatral", a veces contiene un sentido peyorativo, una connotación de insinceridad o de exageración. Las "buenas costumbres", por lo general, rechazan "lo teatral" en la vida y en el arte.

El teatro es un espectáculo que vive por la presencia del actor vivo. Una de sus virtudes es la presencia real del actor, con su energía y su cuerpo, palabras y movimientos proyectados hacia el público que con su calidez o su frialdad, otorga su aprobación o su rechazo y con el cual se logra integrar una unidad.

Como esencia, el teatro es fusión de elementos, unidad integrada, no pluralidad ni acumulación, por lo que el verdadero hecho teatral surge cuando convencional y tradicionalmente se unen actor, texto y público. Son prescindibles otros elementos como: vestuario, escenografía, luces e inclusive, el mismo texto literario.

El hecho teatral representa la integración de una síntesis diferente y unitaria.

Grotowski (1968) define al teatro como "lo que sucede entre el espectador y el actor", al considerar que todo lo demás es accesorio y que el propio actor puede creárselo valiéndose de sus propios recursos (26).

Los elementos plásticos, con su propio cuerpo, los efectos acústicos y musicales los produce su voz. No es que se tenga que eliminar el texto o se minimicen otros elementos, sólo que éstos no representan la parte más creativa del teatro, aunque en el caso del lenguaje se le acepta como perfeccionamiento humano que traduce al pensamiento.

En el teatro, uno de los hechos más importantes es que el actor se inspira en la reacción del público, por lo que siempre existe la posibilidad del error humano y los

elementos de sorpresa y/o diversión.

La esencia del teatro también es la vida misma: parte de ella, vuelve, se encuentra con ella. La obra dramática representa al hombre mismo, es para el hombre, y realizada por él mismo como signo de su mayor amor y asombro hacia sí mismo. La materia prima de la trama es la vida, su amplia e inagotable diversidad de sucesos buenos y malos. Su unidad característica son los eventos e incidentes que para ser dramatizados requieren del ojo del espectador que percibe los elementos en conflicto y reacciona emocionalmente ante ellos.

El drama es un hecho humano, hasta en la carencia de "dramatismo" resulta su drama particular, una protesta; una fantasía, un estar sin hacer nada, un dormir, desencadena nuestros deseos, como repulsa a admitir el aburrimiento y la carencia de conflictos, se sueña con ser el héroe.

El teatro agrandecce los pequeños dramas cotidianos, incluso la insignificancia de la vida diaria, adquiere grandeza y profundidad al ir revelando lo que está oculto o bien, latente. En algunos autores como Chéjov, el inicio y término de la obra ofrece la impresión de que "no ha pasado nada", cuando en realidad, no ha sido así.

El arte es general, y el teatro es particular, son reflejo de la vida, la reproducen. El teatro es esencialmente el juego de la reproducción, de la representación, del deseo de vivir dos veces: En la vida y en el escenario.

Eric Bentley (1964), menciona, basado en Aristóteles, el "instinto de imitación", el gozo de apreciar una semejanza en el reconocimiento y el acto de imitación basta para transformar la pena en placer por la reproducción. De acuerdo con esto, respecto a la parte de imitación que es el arte: "El instinto de imitación es insito [sic] al hombre en su niñez. Una de las diferencias entre él y los demás animales, reside en que es el más imitador de

los seres vivientes....Objetos que contemplamos en sí mismos, con pena, nos causan placer cuando los vemos reproducidos con escrupulosa fidelidad....Así, la razón por la cual los hombres sienten el gozo en apreciar una semejanza es que se encuentran a sí mismos diciendo: "sí, el él". Una cruda tajada de vida puede ser ofrecida como arte....y todo intento de señalar las bases para una psicología del arte dramático debe empezar por reconocer este impulso que lleva a la mera imitación. (7)

Se da una comparación entre el hombre primitivo y el niño, equiparando los inicios de la actividad dramática del hombre prehistórico, del mismo modo que el infante va utilizando los mismos medios.

Se da gran importancia a la capacidad de imitación, como una de las actividades primordiales en el desarrollo del ser humano, y con base sobre la que se desenvuelve la actividad dramática.

Jean Coct (10) supone que "en todo ser existe el instinto pre-estético de la teatralidad, natural y espontáneamente el hombre tiende a la experiencia teatral y el teatro es encaminamiento estético y perfectivo que convierte en género la teatralidad individual. Este instinto pre-estético de la teatralidad estaría relacionado con formas primitivas de expresión, propias del ser humano, con lenguajes de gestos, ademanes, movimientos, que en épocas de mayor evolución se captarían como símbolos plenos de significaciones religiosas o mágicas en base a los orígenes religiosos-mágicos de la actividad dramática.

Entre el niño que juega y el actor que representa, existe una idéntica propensión lúdica, si bien, en el niño es espontánea y en el actor depende de una disciplina y un texto. El niño se convierte en maestro, o doctor y puede convertir a su compañero de juego en alumno o paciente, logrando la misma convención que el espectador que concentra sus sentidos, atento a la escena y que admite ciertas



reglas del juego como la de aceptar y creer que un actor se transforma en Hamlet, por ejemplo.

Otro aspecto importante en el teatro, es que la actuación es fundamentalmente efímera. Una vez terminada su actuación, el actor vive solamente con el recuerdo y la satisfacción de ese breve momento. Se dice que el actor es como un escultor que esculpe nieve. Pocas cosas en la vida son tan fugaces y desaparecen tan definitivamente como una representación teatral. Aunque se hayan perfeccionado técnicas para grabar movimientos y voces de los actores, películas de sus actuaciones que pueden hasta entusiasmar y emocionar; esta reproducción mecánica carece de la importante cualidad humana de la presencia real de los actores viviendo ese instante, y del público que gozó esa actuación irrepotible, en íntima comunicación y complicidad compartida que tiene algo de mágico. [64]

El teatro vive de convenciones, es realidad mágica, irrealdad, ilusión e imaginación que se relacionan con la capacidad de creencia y la complicidad entre actores y espectadores. Es un arte de comunicación que se representa frente a un público, delante de hombres y mujeres congregados para dar juntos, como en una religión, la consagración, que exige la fe y la comunión.

### 1.3 EL ACTOR Y LA SOCIEDAD.

Cuando hablamos de "papel", se entiende como tal a la "parte de la obra dramática que ha de interpretar cada uno de los actores, una persona imaginaria creada por el dramaturgo" [8]. No se confunde esta parte de la obra con el actor que la representa, porque lo precede y es independiente de él. El papel de Hamlet y el de Ofelia, en la misma obra, ya están escritos independientemente de quienes lo interpreten. Para poder representar tales papeles, el actor debe estudiar a fin de asimilar la personalidad y la conducta del personaje en cuestión y

ponerlas en juego cada vez que se le solicita.

Para Davignaud (14), el término "actor", desborda lo que conocemos como teatro escrito y aún historia del teatro. De la misma manera que las diversas teatralizaciones de la vida social desbordan la definición técnica y literaria del teatro. El término concierne al conjunto de ceremonias y prácticas de la vida colectiva y se fusiona o confunde con la vida cotidiana "real". Por ello, el término "actor" o "comediante", se refiere a una realidad más amplia en que la expresión dramática no es sino una parte, podría decirse incluso que el concepto de actor es inseparable del de "rol" o papel social y de la realización de las conductas que incluye ese papel en contexto de una experiencia colectiva. A partir de la Primera División Social del Trabajo, se definen los papeles que deben desempeñar los hombres para realizar su vida en común, las tareas del sacerdote, brujo, rey, guerrero, etc., se encuentran en todas las sociedades primitivas contemporáneas, así como las acciones que las marcan y condicionan por la tradición establecida por ritos y prácticas instaladas. Existe una codificación que enmarca el trabajo y formalidades que afectan el vestir, el lenguaje y hasta el andar de plebeyos, servidores, guerreros, comerciantes, etc., basados en la observación de la realidad.

La tradición, la ceremonia y el actor "social", como un líder, resultan inseparables y el cometido de este último, reviste gran importancia en todas las sociedades humanas.

Las ceremonias sociales, los rituales como la misa, mítines, huelgas, sesiones del parlamento, no podrían efectuarse sin la participación de estos actores "social", o "personas", en el sentido junguiano, que cambian sus máscaras según sean las exigencias del vivir; es decir, hay flexibilidad y el hombre puede superar en

determinadas circunstancias el determinismo que implica su puesto o estus en una sociedad o grupo determinado.

Con la aparición del teatro, que representa en lenguaje poético comportamientos que el actor interpreta rivalizando papeles sociales reales. El límite entre teatralizaciones sociales y el teatro en el sentido más estricto del término, se encuentra entre el actor social que desempeña su función en una sociedad determinada y el comediante que encarna una personalidad imaginaria, producto de la literatura dramática.

Si la tarea del actor, consiste en representar un papel social, mítico o imaginario, el oficio del comediante comienza en el momento en que un hombre se especializa para restituir la existencia de un personaje, para encarnar con su persona a representaciones imaginarias, y puede llegar al grado de compenetrarse intensamente con su papel, no tanto por el papel social que representa como individuo y actor, sino por su indefinida capacidad para representar cualquier papel y actualizar cualquier conducta.

#### 1.4 POSIBILIDADES DEL TEATRO.

Las funciones del teatro, como rol artístico en la sociedad, pueden considerarse principalmente: Recreativas, catárticas y didácticas.

Idealmente, una buena representación debería contar con las posibilidades de expresión, entretenimiento y evasión o escapatoria, pero también exaltación, esclarecimiento [54], que permitan disfrutar una amplia variedad de sensaciones y experiencias; tales como las reacciones emocionales, la confirmación de nuestras propias convicciones y el análisis de un concepto social, filosófico, político o religioso.

El teatro sin embargo, corre el riesgo de quedarse encasillado y convertirse en un espectáculo elitista, absorbido por un sector intelectual indiferente a las necesidades de la mayoría, o bien si es tomada en cuenta, corre el riesgo de ser manipulado, convirtiéndose de esta manera, en medio de adaptación y conformismo por parte de los espectadores en torno a las reglas establecidas; en lugar de promover la acción y el cambio, provocará pasividad, dependencia y aceptación de los valores e ideologías impuestos por un sector dominante en una sociedad.

El teatro, como el arte en general, debe ser expresión comunitaria y a esto se refiere Federico García Lorca (1898-1936) al considerar "El teatro como uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo y un teatro destruido, donde las películas sustituyen a las alas, pueden achabacarse y adormecer a una nación entera" (18).

Asimismo, Bertolt Brecht (1898-1956), encuentra que "Desde que el mundo es mundo, el propósito del teatro como el de todas las artes, consiste en divertir a la gente. Este propósito le confiere su especial dignidad: no le es necesaria otra función que la de divertir."

.....Sin embargo, hay diversiones débiles (simples), y diversiones fuertes (compuestas) que el teatro puede precuciar" (57).

Estas últimas son las del gran arte dramático, que alcanzan su sublimación en diversiones más complejas y contradictorias; ricas en efectos, promotoras de una actitud crítica y productiva que no acepta el teatro y el arte en general, como sería el simple entretenimiento comercial o diversión frívola que degrada el gusto del espectador.

Así pues, la recreación no puede ser excluida, es una necesidad de descanso y relajamiento que permite olvidar presiones y problemas.

Es en este sentido que los japoneses llaman a los actores "Escanciadores del Olvido", y lo que dice Louis Jouvet (1887-1951), "respecto al teatro como la búsqueda de una coartada, de un sustituto, de una ausencia o de vacaciones para un gran número de problemas, un alejarse de preocupaciones y del fastidio" (18).

El sentido didáctico que el teatro también ejerce sobre quienes lo realizan y/o observan, es destacado sobre todo por el mismo Brecht, quien considera que además de divertir, el teatro «didáctico» tiene un sentido progresista que busca conocer lo mejor posible, los problemas profundos de una sociedad. Incluso considera que no debe perderse el tiempo con obras de ficción, por lo que las piezas que escribe son principalmente para aprender. Es este teatro, se pide al público que preste atención a lo sucedido y que reflexiones sobre las lecciones que pueden aprenderse. No se elimina la diversión ni el sentimiento pero es importante estimular el pensamiento, la actitud crítica y de cambio.

El sentido psicológico y pedagógico, va muy unido al recreativo:

- a) No son fácilmente accesibles las investigaciones sobre la psicología del actor y del teatro, al menos al realizar esta investigación, las únicas que se encontraron, se refieren a las posibilidades del teatro como medio educativo. (16) (40), en donde se exploraron las alternativas del teatro como instrumento creativo y formativo de la personalidad del alumno, y el medio para enriquecer, fortalecer y/o modificar su conducta, desde una perspectiva educativa y de expresión artística.

b) A través de la Dirección de Teatro del INBA, fué creado por primera vez, un espectáculo para niño atípicos y con problemas de retraso mental. Los resultados fueron publicados por los responsables del proyecto (43), considerando que fueron satisfactorios sobre todo en el manejo de la percepción del tiempo, espacio, imagen corporal, ritmo, y desarrollo del lenguaje, comprobado al aplicar algunas tesis de percepción de la figura Humana de Goodenough, antes y después del taller. Se refieren casos dramáticos, como el de un niño con problemas de ecstasia, que nunca prestaba atención y los maestros no habían conseguido que se involucrara siquiera en una actividad escolar o social: Sucedió que gracias al teatro, se mostró verdaderamente atento y hasta llegó a comunicarse con los actores.

c) Las posibilidades psicoterapéuticas de la actividad dramática, resulta de particular interés para la Psicología. Martí Ibañez (1969), considera al teatro "Una caja mágica donde el dramaturgo, los actores y el director vierten sus ensueños, sus ilusiones, complejos y temores, y el público a su vez proyecta en ellos sus propios temores y ensueños. Una obra teatral es un gigantesco psicoanálisis, los actores, los psicoanalistas que sacan a flor de agua nuestros conflictos, permitiéndonos librarnos de ellos" (10). Desde la Grecia Clásica, ya Aristóteles en sus "Poética", habla del drama como alivio y reposo del alma, suspensión de fatigas, purificación de los espectadores mediante la catarsis y el terror.

En todos los tiempos, el teatro refleja las ansiedades, temores e ideales de una época determinada. El teatro encierra la clave de los enigmas de los pueblos porque así como la ciencia refleja la vida consciente de éstos,

el arte refleja su vida inconsciente y, el teatro es un medio para mostrar en una comunicación auténtica esta vida inconsciente. A este respecto, Weissman (1965) dice que "El teatro sigue siendo una fuente tan fértil de validaciones y descubrimientos psicoanalíticos como lo fué en los primeros días del psicoanálisis...Al igual que un sueño, el teatro es un vehículo para cruzar el camino real, a través de la literatura, hacia el inconsciente del hombre" (83).

Es conveniente recordar en éste apartado, que Freud, al no poder comunicar la mayoría de los detalles de sus historiales clínicos, señaló en cambio, figuras producto de la creación de dramaturgos y novelistas, para referirse a los tipos de caracteres descubiertos en la labor analítica y a los personajes psicopatológicos en el teatro. Freud, escribe: "La contemplación apreciativa de una representación dramática cumple en el adulto la misma función que el juego desempeña en el niño, al satisfacer su perpetua esperanza de poder hacer cuanto los adultos hacen. El espectador del drama es un individuo sediento de experiencia; se siente como ese «miserable al que nada importante puede ocurrirle»...anhela sentir, actuar, modelar el mundo a la luz de sus deseos; en suma ser un protagonista...." (21).

Resultaría atractivo pero muy extenso, ahondar acerca de todas las posibilidades terapéuticas del drama, cristalizadas en el Psicodrama y en la Terapia Gestalt (25) (51). Sin embargo, cabe mencionar que en ambas, como en toda psicoterapia, se busca lograr el ajuste de algún trastorno de la personalidad, y aumentar la espontaneidad, las capacidades psicológicas y creativas. Tanto en el caso de la Terapia Gestalt, como en el Psicodrama, la espontaneidad trasciende las terapias verbales, con terapias de «actuaciones» pero no en el sentido psicoanalítico del

"acting out", sino concibiendo la teatralización como la dramatización dentro del acto terapéutico de un aspecto de sí mismo y le revele "algo" que estaba faltando en su vida. Polster (1976) menciona la virtud del drama, de iluminar la visión de las cosas....La dramatización actúa en la terapia con un poder equiparable. Los asistentes como testigos de la interacción dramática, pueden aprender de ella lo que aplicable a sus propias vidas y avizorar nuevos horizontes, virtud básica de todo teatro que va más allá del mero entretenimiento" (51).

Adá dentro de la corriente Conductista, para lograr una modificación y rehabilitación conductual, se retoma el sentido terapéutico de una representación, utilizando como terapias:

- Ensayo cognoscitivo, concebido como la práctica en el pensamiento, fantaseando, imaginando todos los elementos de la situación problema, como una obra de teatro, vivenciando lo que la persona se imagina, haciéndolo lo más real posible. Se actúa como el personaje principal, desarrollado el rol en forma óptima, incluyendo contingencias que hicieron más difícil el manejo de la situación y que tendrían que hacer para salir adelante, promoviendo la aceptación de la realidad y la confrontación a situaciones dolorosas.

- Desarrollo de roles, que va más allá del ensayo cognoscitivo, por que se suma la actuación frente al terapeuta, o bien frente a sus compañeros en psicoterapia de grupo. El terapeuta debe estar señalando cómo hacer a actuación, a veces puede tomar el rol, por ejemplo, del jefe del paciente. La participación del terapeuta es importante en la retroalimentación. Esta terapia permite al paciente desarrollar el rol con el repertorio adecuado.



11. PUNTOS DE VISTA REPRESENTATIVOS SOBRE LOS CONCEPTOS DE PERSONA-  
LIDAD E IDENTIDAD.

"Dejar un Recuerdo".

¿Conqué he de irme cual flores que fenecen?  
 ¿Nada será mi nombre alguna vez?  
 ¿Nada dejaré en pos de mí en la tierra?  
 ¡Al menos flores, al menos cantos!

"Anhelo de Inmortalidad"

Soy cual "hebrío, lloro, sufro,  
 si sé, digo y tengo presente:  
 ¡ojalá nunca muera, ojalá nunca perezca yo!  
 Allí donde no hay muerte,  
 allí donde se triunfa,  
 allí voy yo:  
 ¡ojalá nunca muera, ojalá nunca perezca yo!

(poesía indígena. Recopilación de Angel M. Garibay).

El término P e r s o n a l i d a d, para Lindzey y Hall, en un nivel popular, generalmente presenta dos acepciones: La primera se refiere a la habilidad o destreza social que es evaluada por la capacidad de provocar respuestas positivas en diferentes personas y circunstancias. La segunda, se refiere a la impresión más profunda e intensa que un individuo produce en los demás, y de la cual se elige su cualidad más sobresaliente (28).

Son abundantes teorías y definiciones de Personalidad, por lo que se han realizado intentos para clasificarlas de acuerdo a sus diferentes aproximaciones, entre ellos, destaca el trabajo de G. M. Allport (1937): Las Teorías ideográficas, consideran que el individuo es único e irrepetible, buscan irregularidades intraindividuales, estudiando pocos casos únicos. Se atiende a la interpretación que el sujeto realiza de sí mismo, de acuerdo a su

realidad subjetiva. Las teorías Homotéticas, buscan regularidades inter-individuales, estudiando a grandes grupos de sujetos al mismo tiempo, con el fin de investigar cuáles factores o aspectos se presentan en todos con mayor frecuencia. Se intenta descubrir con esto, leyes generales que explican y gobiernan estos factores, sin negar por ello la existencia de casos únicos (11) (4).

Entre la revisión concienzuda sobre la diversidad de acepciones del concepto de Personalidad que la Psicología ha aportado, se distingue la definición Biosocial y la definición Biofísica; La definición Biosocial, se señala que la personalidad está dada en función de la reacción de los otros, por lo que el sujeto no puede poseer personalidad en sí mismo, sino que es conferida por la respuesta de los demás. La contraparte, es proporcionada por la definición Biofísica, según la cual, la personalidad depende de las características o cualidades del propio sujeto, tomando en cuenta su aspecto externo, así como los factores que pueden percibirse, vinculados con atributos específicos de las personas y susceptibles de medición y de descripciones objetivas (28).

De acuerdo con lo anterior, ninguna definición de personalidad puede aplicarse en forma general, sino que dependerá de preferencias en una teoría particular. La personalidad es definida a partir de los términos descriptivos que según las variables o dimensiones de una teoría utilizan para caracterizar a cada individuo, para lo cual, se necesita ubicar el marco teórico desde el cual será considerada. Siguiendo este orden de ideas, se realizará una revisión general sobre elementos de interés para esta investigación, en relación a los conceptos de personalidad e identidad, dentro de un enfoque predominantemente psicoanalítico, debido a su estudio profundo de la personalidad, su interés especial en el arte y su riqueza de

naciones sobre los ritos, mitos y fantasías que son fuente del trabajo creativo del artista.

Se tomarán en cuenta, además, otras aportaciones de la Psicología General, y de los teóricos cuyas pruebas fueron utilizadas en el presente estudio.

Respecto al concepto de *identidad*, ya Rafael Núñez [1985], nos enfrenta al problema de su definición inicial: Destaca el hecho de que la identidad se relaciona con la naturaleza de las identificaciones paternas y como se han internalizado y aceptado. Cuando no se acepta esta internalización es cuando se presentan los problemas psicosexuales; por lo cual es fundamental en el estudio de la identidad, lo referente a la identificación psicosexual de la persona, reflejadas en su grado de dependencia, impulso y actividad sexual (homo y hetero-sexual), su tolerancia a la frustración, sublimaciones y realización de necesidades de logro, dominio y gratificación.

La naturaleza de la identidad de una persona, también es parte esencial de su ego, descrito como fuerte, rígido, frágil, flexible, etc., que permiten comprender los problemas de autoimagen o autoestima, y a su vez, determinan el tipo de relaciones interpersonales.

En éste punto, Núñez [48] menciona que se cruzan los rasgos de identidad (intrapersonal) y el ego, reflejados en relaciones familiares, sociales y laborales (interpersonal), en cuanto a su nivel de profundidad, duración forma de reaccionar bajo tensión.

## 1.1 APORTACIONES PSICOANALITICAS.

Para Sigmund Freud (1856-1939), la Personalidad está integrada por tres regiones en su teoría Topográfica: El Inconsciente, el Preconsciente y el Consciente; y por tres sistemas principales, en su hipótesis Estructural: El Ello, el Yo y el Superyó (29).

- EL ELLO, es la parte más antigua del aparato mental que continúa siendo la más importante al desarrollarse los otros sistemas a partir de éste; es regido por el Principio del Placer, acciones reflejas, y el Proceso Primario, puesto al servicio de la homeostasis al permitir descargar la tensión.

- EL YO, es considerado por Freud (1923), como el Principio de la Realidad, que se encuentra presente desde el principio de la vida, siendo primero un yo corporal que emana del sistema perceptor y comprende lo preconsciente inmediato de restos mnmicos (percepciones que vuelven a ser conscientes) y también una porción inconsciente. Dentro de las funciones del Yo, se encuentran las diversas modalidades de la percepción sensorial que brindan información sobre el medio social.

El cuerpo, en su doble posición como parte del mundo externo e interno, realiza un papel determinante en el desarrollo del YO, pero también los estímulos que llegan al aparato mental desde dentro del cuerpo y en forma particular, el dolor, ya que es de ésta manera que adquirimos un nuevo conocimiento de nuestros órganos y se convierte en la concientización y representación de nuestro propio cuerpo.

El YO, se desarrolla a partir de la necesidad humana de relacionarse adecuadamente con el mundo objetivo, que le permite, pues, distinguir entre la imagen anémica y la presencia real del objeto en el mundo exterior. Es

regido por el Principio de Realidad y el Proceso Secundario, permitiendo la descarga de la tensión solo hasta descubrir el objeto adecuado para la satisfacción de la necesidad, cuestionando en primer lugar, la verdad o falsedad de una experiencia, y en función de ello realizar una actividad, que constituye la llamada Prueba de Realidad. En el YO se encuentra implicado el concepto de Identidad.

-EL SUPERYO, último en el desarrollo, inicia su diferenciación hacia los cinco o seis años, y se establece aproximadamente a los diez u once años. Representa lo moral de la personalidad, lo ideal sobre lo real y la perfección sobre el placer. Se desarrolla como respuesta a los premios y castigos utilizados por los padres para orientar la conducta según los valores tradicionales y normas sociales transmitidas de padres a hijos.

Otros de los conceptos importantes de Freud, que interesan particularmente a esta investigación, son el de IDENTIFICACION Y SUBLIMACION: El mecanismo de Identificación en la psicología freudiana es uno de los conceptos más importantes, puesto que permite el reemplazo del Proceso Primario por el Secundario: El Ego no diferencia entre imagen mental, no puede satisfacer una necesidad, el sujeto debe aprender a discriminar entre la idea del objeto y la impresión o percepción sensorial del objeto presente y real. En otro contexto, Freud definió la identificación como el método según el cual un individuo toma los caracteres de otros y los incorpora a su propia personalidad, aprende a reducir la tensión modelando su conducta según la de otro individuo. Se elige modelos que parecen obtener un mayor éxito la gratificación de sus necesidades: En la infancia, el niño se identifica con sus padres, en la adolescencia, con sus ídolos juveniles. Cada período tiene sus propias figuras características de identificación, de acuerdo a sus

deseos y necesidades propias. (Estos aspectos fueron retomados por Erikson, y serán ampliados cuando corresponda). En ambos casos, la identificación contribuye a la formación del Yo y el Superyó.

El otro concepto, Sublimación, se relaciona con el mecanismo de Desplazamiento: Cuando la elección original de objeto de un instinto, resulta inaccesible debido a barreras externas o internas, se forma un nuevo impulso -o catexis- a menos que exista una fuerte represión, si la nueva catexis también es bloqueada se vuelve a producir un desplazamiento, y así sucesivamente hasta encontrar el objeto que proporcione alivio a la tensión reprimida. Posteriormente, el objeto pierde el poder de reducir la tensión y provoca una nueva búsqueda del objeto apropiado. A través de esta serie de desplazamientos que constituyen el desarrollo de la personalidad, la fuente y la finalidad del instinto se conservan constantes y el objeto es lo único que varía. El desarrollo de la cultura, ha sido posible por la inhibición de las primitivas elecciones objetales y la desviación de la energía instintiva hacia canales socialmente aceptables y desde el punto de vista cultural, creadores. El desplazamiento que produce un elevado logro de la civilización, es conocido como SUBLIMACION.

Alfred Adler (1870-1937) considera que la motivación real del hombre, concebido como ser social, son las exigencias sociales y su afán de superioridad. El complejo de inferioridad-Superioridad (30), hace referencia a la situación del recién nacido, que al ir creciendo va percibiéndose como un ser incompleto e irrealizado, con un papel inferior en la sociedad. Esta es una sensación que acompaña siempre al hombre, motivándolo siempre a ir más allá de donde se encuentre, obteniendo satisfacciones y éxitos que serán temporales porque siempre se verá algo mejor, más arriba de donde se está.

Esto no implica necesariamente estar en competencia con los demás, sino más bien, en búsqueda de ser superior dentro de sí mismo, como superación de su Self.

La forma en que cada persona, por su propio poder de voluntad, conduce su vida para llegar a la superioridad, fué llamada Estilo de Vida. Adler consideró que este concepto se refiere a algo que es único para cada persona puesto que cada persona, es una configuración única de motivos, rasgos, intereses y valores; además de que la fuente de esta singularidad surge de las diferentes condiciones físicas, psicológicas y sociológicas, teniendo en cuenta los modelos parentales, las experiencias de la niñez y el orden de nacimiento entre hermanos, relacionado con la rivalidad fraterna, estudiada por la Psicología Posicional.

El concepto capital de Adler, en que va más allá del Estilo de Vida, es el de Self Creativo, considerado como la capacidad del hombre de crear una estructura de sí mismo, interpretar su vida y buscar experiencias nuevas para lograr sus deseos de superioridad, que le permitan crear un Self original, una nueva personalidad. Para Adler, este Self es consciente y ésta consciencia, es el núcleo de la personalidad, puesto que el ser humano, se da cuenta de lo que hace, y es consciente de sus inferioridades, a sí como de los fines por los que lucha. El hombre puede conscientizar a voluntad, cualquier información o experiencia vivida, y en ese sentido, no enfatiza el concepto de Inconsciente y de Represión; Aquello que no recuerda, o no es percibido, podrá traerse a la consciencia si las funciones mentales son eficientes.

Otro concepto importante que Adler mencionó, es el de Futuro, considerándolo como el que moldea lo que el hombre hará de su Self Creativo. Sólo la meta puede explicar su conducta, aunque pueda ser una ficción utilizada como un ideal que se desea alcanzar.

Será una meta ficticia, si está alejada de la realidad, y resulta inalcanzable por el Self Creativo que busca superación.

Para C. G. Jung (1875-1961), la personalidad total se integra por sistemas separados pero interactuantes: El Yo, El Inconsciente Personal y el Inconsciente Colectivo, (con sus arquetipos Persona, Anima-Animus y Sombra); las actitudes de Introversión-Extraversión, y las funciones de Pensamiento, Sentimiento, Sensación e Intuición. El logro del Sí Mismo, que es la personalidad plenamente desarrollada y unificada [27].

-El YO de Jung, es parecido a la idea que el individuo tiene de sí mismo, es la mente consciente en contacto con la realidad que contiene los recuerdos conscientes. Es el centro de la personalidad, y de la identidad, equivale al componente consciente del yo freudiano.

- El Inconsciente Personal está en contacto inmediato con el yo y contiene sus materiales reprimidos, es una mezcla del inconsciente y preconsciente freudianos porque los contenidos están a disposición de la consciencia y contienen sólo materiales que han llegado al inconsciente como resultado de experiencias personales del individuo, y en algún momento son suprimidas y olvidadas.

En relación a lo que revisamos en el capítulo anterior, sobre los mitos que se repiten en diferentes culturas, Jung encuentra la explicación dentro del concepto de Inconsciente Colectivo, considerado como el residuo psíquico del desarrollo evolutivo del hombre como especie, acumulando experiencias repetidas a través de muchas generaciones. Los componentes estructurales del Inconsciente Colectivo fueron llamados por Jung, Arquetipos o Imago, los cuales son una forma de pensamiento universal que contiene un importante elemento emocional y crea imágenes o visiones que corresponden a ciertas situaciones de la vigilia normal.



Los mitos, los sueños, las visiones, los ritos, obras de arte inclusive los símbolos psicóticos, contienen gran proporción de material arquetípico. Entre los Arquetipos del Inconsciente Colectivo, se encuentran: El nacimiento, la muerte, el renacimiento, el héroe, el niño, madre-tierra, el anciano sabio, el diablo y dios. Existen además cuatro arquetipos que han alcanzado un desarrollo superior a cualquier otro: Persona, Anima-Animus, Sombra, y el Sí Mismo.

-La Persona, para Jung, es la máscara que el sujeto usa para responder a las exigencias de las convenciones sociales de la tradición y a sus propias necesidades internas, el rol que la sociedad le atribuye, el papel que según las expectativas de esa sociedad ha de desempeñar en la vida. La máscara está destinada a producir una determinada impresión en los demás y con frecuencia a encubrir la verdadera naturaleza del individuo. La persona es la personalidad pública expuesta al mundo, en contraste con la personalidad privada. Si el Yo se identifica con la Persona, el individuo llega a ser más consciente del papel que desempeña que de sus sentimientos genuinos, convirtiéndose en un extraño para sí mismo y transformándose en una mera apariencia de hombre, en un reflejo de la sociedad.

-Su concepto de Anima-Animus, es la aceptación del hombre como animal bisexual en los planos biológicos y psicológico. El primero es el arquetipo femenino del hombre y el segundo, el arquetipo masculino de la mujer.

-La sombra, se refiere a los instintos animales heredados en su evolución desde formas inferiores de vida y que es responsable de la aparición de pensamientos, sentimientos y acciones desagradables y reprobables socialmente por lo que son reprimidos en el Inconsciente Personal y forman la parte privada del yo.

-Finalmente, el Si Mismo, constituye el centro de la personalidad para Jung porque representa los esfuerzos del hombre por alcanzar la unidad, la totalidad e integración de la personalidad. En torno a él se reúnen los demás sistemas, merced a su acción, que además confiere unidad, equilibrio y estabilidad a la personalidad.

Es la finalidad de la vida y objetivo por el que se lucha constantemente aún cuando el ser humano no lo alcance.

Sobre las actitudes, distinguió dos orientaciones principales que son fundamento de su tipología:

Para Jung, el principio de oposición o conflicto que implica que las tensiones creadas por los elementos en pugna constituyan la esencia de la vida, es fundamental, pues sin esa tensión no existe energía y por lo tanto, personalidad. Esta oposición entre polos no es necesariamente conflictiva siempre, hay complementación para llegar a construir una persona equilibrada. De acuerdo con esto, la Introversión-Extraversión, son consideradas parte de una polaridad en cuyo centro se encuentra la ambiversión. Aunque opuestas, estas orientaciones, están presentes en la personalidad, predominando una de ellas en forma consciente y subordinándose la otra en forma inconsciente:

-La actitud Extravertida, orienta al individuo hacia el mundo externo objetivo; las personas con esta tendencia son prácticas, activas y con puntos de vista objetivos, expresan sus emociones y se relacionan fácilmente con otras personas por sus naturalezas abiertas, tratables y accesibles. Se relacionan bien o son capaces de discutir pero influyen en los demás y permiten ser influidos.

-La actitud Introvertida, manifiesta tendencias al aislamiento, orienta al individuo hacia el mundo interno, subjetivo; reduce en su contacto con el ambiente,

escasa aptitud para establecer relaciones personales íntimas, y dificultad para expresar sus emociones. Son personas de naturaleza reconcentrada, difícil y esquiva que anteponen apreciaciones subjetivas, actúan según piensan y sienten más que por circunstancias exteriores.

-La Ambiversión, se encuentra en el centro de esa polaridad, desplegando actitudes Introversas y Extroversas a la vez.

Las cuatro funciones psicológicas fundamentales son:

- pensamiento, como parte intelectual que permite comprender la propia naturaleza y la del mundo.
- Sentimiento, que permite valorizar las cosas respecto del sujeto, así como las experiencias subjetivas de dolor y placer, alegría y tristeza, ira o amor.
- Sensación, provee los hechos concretos o representaciones del mundo, es la parte perceptual o de realidad.
- Intuición, que permite llegar a la esencia de la realidad, por medio de procesos inconscientes.

ERIK ERIKSON (1959), como uno de los temas centrales de su Teoría Epigenética, señala el concepto de Identidad, inicialmente concebida como Identidad del yo, posteriormente concluyo que la Identidad tiene las facetas del Yo y del Sí Mismo: El Yo como instrumento central y organizador, es enfrentado en el transcurso de su vida como un cambiante Sí Mismo, que es sintetizado como Sí Mismos abandonados y anticipados. Lo que se denomina Identidad del Sí Mismo, es resultado de todas las experiencias en las cuales un sentido de autodifusión temporal está contenido en una autodefinición y reconocimiento social renovados y más realistas cada vez (10).  
Dentro de los ocho estadios de desarrollo de la persona-

lidad descritos, considera que la base para el sentimiento de identidad, se relaciona con el primer logro social del niño a partir de la solución del conflicto de la primera etapa de confianza vs. desconfianza, como tarea primordial del yo y de la relación materna: En ese sentido, la madre crea en su hijo un sentimiento de confianza básica, mediante un manejo que combina los cuidados sensibles de las necesidades del niño y un sentido de confiabilidad personal dentro del marco del estilo de vida de su cultura. Esto crea en el niño, un sentimiento rudimentario de identidad Yoica, manifiesto en su disposición a permitir que la madre se aleje de su lado sin experimentar ansiedad o enojo, puesto que ella se ha convertido en una certeza interior y en algo exterior previsible. También el hecho de que uno es digno de confianza, y esto se refleje en que los proveedores no estén en guardia para evitar el mordisco.

Una identidad del Ego permanente no puede comenzar a existir si carece de la confianza del primer estadio oral. Esta identidad que va surgiendo, puede salvar los estadios siguientes de la primera infancia, cuando el Ego Corporal, y las imágenes paternas son dadas con sus significados específicos y salvará los estadios posteriores cuando se encuentren a su alcance diversos papeles sociales. Del mismo modo; no se completará sin la promesa de una realización que se va dando en cada estadio en que se demuestra que el ego es lo suficientemente fuerte como para integrar el itinerario de su organismo con la estructura de las instituciones sociales [17].

Este sentimiento básico de identidad, posteriormente se convertirá en la necesidad de ser aceptable, o ser uno mismo y de convertirse en lo que la otra gente confía que uno llegará a ser, lo cual empieza a hacer crisis en

el final de la infancia y el inicio de la pubertad y adolescencia. En esta etapa es característica la Crisis de Identidad, en que vuelven a cuestionarse los logros obtenidos en la continuidad de las etapas precedentes.

Debido a la rapidez de los cambios fisiológicos que ocurren en el cuerpo, se centran en lo que aparentan ante los demás en comparación a lo que sienten de sí mismo, y plantearse el cómo conectar las capacidades desarrolladas anteriormente con los papeles de su nueva etapa. Hay una búsqueda por un sentido de continuidad e igualdad renovado. La identidad del ego, es la experiencia acumulada de la capacidad del ego para integrar las identificaciones de la infancia con las vicisitudes de la libido, con las aptitudes desarrolladas y con las oportunidades que se ofrecen en los papeles sociales. Es la confianza confirmada de que la igualdad y la continuidad propia coinciden con la de los demás, evidenciado con la dedicación al estudio de una carrera.

La confusión de identidad, es una experiencia normativa y necesaria que se da en la difusión de los papeles, por la duda intensa de la propia identidad sexual y por la incapacidad de asentarse en una identidad ocupacional. Para mantenerse integrados a sí mismos, se sobreidentifican temporalmente con un héroe o ídolo, o con el enamoramiento, como intentos por lograr una definición de la propia identidad, a través de la proyección de las imágenes difusas del propio ego sobre la pareja o el héroe admirado. Hablando "epigonáticamente" nadie puede saber quien es hasta que se ha concentrado y corroborando pautas promisorias en el trabajo y el amor (17).

Las pautas básicas de identidad, surgen de: la afirmación y el repudio selectivo de las identificaciones infantiles del individuo; y de la forma en que el proceso social de la época identifica a los jóvenes, reconociéndolos como

personas que tenían que llegar a ser como son y como tales, merecen respeto en la medida que se preocupan por ser reconocidos y aceptados. Para que se forme la identidad, se necesita el "repudio del rol", como un impulso activo y selectivo de separar valores y roles viables para la formación de la identidad, de aquellos a los que se debe resistir, considerándolos ajenos al "yo", observables en la falta de autoconfianza, o en la oposición obstinada, si el medio social no le proporciona alternativas viables.

ERICH FROMM (1900-1980), considera la Personalidad como "la totalidad de cualidades psíquicas heredadas y adquiridas que son características de un individuo y que lo hace único". La personalidad está integrada por el Temperamento y el Carácter (23).

La idea de Temperamento fué desarrollada desde Empédocles, Hipócrates y Galeno, describiendo cuatro temperamentos: Sanguíneo y colérico, en un mismo polo, por ser modos de reacción caracterizados por una fácil excitabilidad y una rápida alternancia del interés en ambos; interés intenso en el colérico, y débil en el sanguíneo.

En el caso de los temperamentos flemático y melancólico, sucede lo contrario por la persistente aunque lenta excitabilidad del interés; intensa en el melancólico, y débil en el flemático.

De acuerdo con este enfoque, el Temperamento se refiere al modo de reacción, y a una base constitucional o inmodificable.

Fromm de mayor relevancia al concepto de Carácter que al de Temperamento (1947), considerando que el Carácter va formándose con las experiencias de la persona; esencialmente las de su infancia y puede ser modificable hasta

cierto punto por nuevas experiencias y por un creciente autoconocimiento. Es definido como "la forma relativamente permanente en la que la energía humana es canalizada en los procesos de asimilación y socialización" (23). La asimilación se refiere a cómo la persona se relaciona con los objetos ya sea adquiriéndolos, tomándolos, conservándolos, intercambiándolos, o bien, produciéndolos por sí mismo. La socialización se refiere a cómo el hombre se relaciona con sus semejantes y consigo mismo: compitiendo cooperando, uniéndose, separándose, odiando, o amando.

El carácter del niño es modelado por el carácter de sus padres, respondiendo a la disciplina, a la interacción propia del seno familiar, ya que es la familia, los padres los principales transmisores de ese mundo y estructura social, generadora de salud o enfermedad mental.

Para Fromm, la estructura caracterológica es un sustituto del instinto animal. El carácter tiene una función selectiva de ideas y valores de la persona y es la base de ajuste a la sociedad.

El niño adquiere el carácter que lo hace desear lo que debe de hacer y que comparte con su cultura y clase social es el carácter Social. El carácter determinado por la personalidad de los padres -portadores de esa cultura- y por temperamento de cada quien, y que hace que cada persona experimente de manera diferente el mismo ambiente debido a su distinta condición física y percepción diferente de sus experiencias, es el Carácter Individual.

De acuerdo con esto, retomando los procesos de Socialización y Asimilación, Fromm distingue en el primero, cinco orientaciones: Masoquismo, Sadismo, Destructividad, Conformación Automática y Amor.

En el segundo, distinguió también cinco formas de orientación: Receptiva, Exploradora, Acumulativa, Mercantilista.- En ambos procesos se da la orientación Necrófila, Improdug

tiva o de degradación, la orientación Biófila, Productiva y de Graduación.

Dentro de lo que se acaba de mencionar, destaca la definición de orientación mercantil, por hacer referencia a un problema de identidad en nuestra sociedad actual: En esta orientación de carácter, la persona se experimenta a sí mismo como una mercancía y al propio valer, como un valor de cambio en el "Mercado de la Personalidad", en que para lograr éxito material, no importa la profesión elegida, debe obtenerse la aceptación personal por parte de quienes dan empleo o necesitan los servicios.

Se tiene una excesiva preocupación por estar de moda, sabiendo cual es la personalidad que tiene mayor demanda para cambiar en forma oportuna la propia, sin principios, valores o metas consistentes, como si no se tuviera pasado ni futuro al cual integrarla.

La fluctuación de la propia imagen, por la excesiva preocupación crea un sentido de autoestima incesante y dependiente del éxito que los demás le atribuyen o no.

Su identidad, como su autoestima, es inestable, y es constituida por la suma total de los papeles que se pueden desempeñar: "Soy como tú me deseas".

La convicción de la Identidad no da en relación a Sí Mismo y a sus facultades, sino en la opinión que los demás tengan de uno.

El prestigio, la posición, el éxito, y el hecho de ser conocido por los demás como "alguien", como sustitutos del sentimiento de la Identidad genuina, la situación crea dependencia, por lo cual la persona se obliga a seguir desempeñando el papel con el que logró obtener éxito antes.

En contraste, para Fromm, la Identidad genuina, se da en la persona -- con una orientación Productiva y Biófila en el trabajo y en el amor.

La identidad, deriva del sentimiento de experimentarse a sí mismo como el agente que uno es con sus poderes, con lo que puede o no crear por sí mismo, y lo que es más importante: Con la posibilidad de crearse a Sí Mismo.



Otros conceptos importantes en la teoría de Fromm, respecto a las motivaciones del hombre, son las Dicotomías Existenciales [23] y las Necesidades y Pasiones que nacen de las condiciones de la existencia humana [24].

Las tres se relacionan con la capacidad del hombre de vislumbrar su muerte como parte de su vida, la brevedad de la vida que es insuficiente para la realización plena de todas sus potencialidades, y su consciencia de que es una entidad única y separada de las demás, no idéntica a nadie más, que tiene que estar solo en sus decisiones pese a estar vinculado a sus semejantes.

Respecto a las necesidades y pasiones que nacen de la existencia humana, se encuentran:

La necesidad de Relación (Amor y afecto vs. Narcisismo). La necesidad de vincularse con otros seres vivos y humanos- es imperiosa y su satisfacción tiene que ver con la salud mental del hombre. Puede hacerlo en forma de sumisión, de dominación o amor productivo.

La necesidad de Trascendencia (Creatividad vs. Destructividad). Impulso a trascender el papel de criatura y la accidentalidad y pasividad de la existencia haciéndose "creador". En esta necesidad residen las raíces del arte, la religión, producción material y el amor.

Otra forma de trascender, cuando no se puede crear, es destruir.

La necesidad de Arraigo (Fraternidad vs. Incesto). El nacimiento del hombre significa el comienzo de su salida de su ambiente natural, el comienzo del rompimiento de sus vínculos naturales. esa ruptura es tan temible que el hombre podría volverse loco si se hallara solo, sin patria, sin raíces y en una situación de aislamiento y desamparo.

La necesidad de Identidad (Individualidad vs. Conformidad Gregaria). El hombre es un animal que puede decir "yo", que puede tener conciencia de sí mismo como identidad independiente. A causa de haber perdido la unidad originaria con la naturaleza, tiene que tomar decisiones, tiene conciencia de sí mismo y de los otros como personas diferentes. Esta necesidad del sentimiento de identidad, es tan vital e imperativa que el hombre no podría estar sano si no encontrara algún modo de satisfacerla.

La necesidad de una Estructura que Oriente y Vincule (Razón vs. Irracionalidad). El hecho de que el hombre tenga razón, e imaginación, le lleva a la necesidad de orientarse intelectualmente en el mundo. El hombre intenta asimilar y colocar en un contexto todo aquello que le rodea con el fin de entenderlo y así poder manejarlo con su pensamiento. Cuanto más se desarrolla la razón, más adecuada resulta su sistema de orientación y más se aproximará a la realidad.

## 2.2. APORTACIONES DE LA PSICOLOGÍA GENERAL.

H. A. MURRAY (1893- ), pese a su independencia del pensamiento psicoanalítico, en que tuvo formación y participación, comparte el supuesto de que las experiencias infantiles, son determinantes en la conducta del adulto, "el niño es el padre del adulto" y los patrones de conducta son duraderos (11). También da mucho énfasis a la motivación inconsciente y al repertorio verbal del sujeto, realizado en forma libre y subjetiva, así como los conceptos básicos de psicoanálisis.

Realizó su f o r m u l a c i ó n, de personalidad, en contraposición a definición, por considerar que esta última implica una cualidad estática que niega la naturaleza cambiante de la personalidad.

Así, la personalidad, "es una estructura hipotética de la mente para los procesos consistentes y repetitivos, junto con elementos singulares en los procedimientos internos o externos que constituyen la vida de una persona" (1953). La personalidad no es concebida como sucesión de hechos biográficos, sino algo más general y duradero que se infiere de los hechos; además, la personalidad es como un agente organizador y gobernante del individuo que produce integración entre diferentes pulsiones y fuerzas a las que está expuesto el individuo.

Las funciones principales de la personalidad son: permitir los procesos expresivos, producir o reducir las tensiones resultantes de las necesidades, elaborar programas hacia el logro de metas y, disminuir o resolver urgencias, tratando de evitar fricciones entre las necesidades principales y su satisfacción.

Da relevancia a la base fisiológica al considerar que la personalidad, sólo se puede definir biológicamente como el órgano gobernante, o instinto superordenado del cuerpo y como tal, localizado en el cerebro. Para Murray, si no hay cerebro, no hay personalidad, porque es éste el que regula demandas orgánicas como el hambre, o necesidades simbólicas como la comunicación.

Respecto a las motivaciones del hombre, utiliza el fenómeno de homeostasis, para explicar el deseo de mantener el equilibrio, evitando el dolor y obteniendo el placer, aunque va más allá de esta explicación, al considerar que existe el deseo de una mejor forma de vida, incluyendo propiedades materiales y motivaciones que lo hacen ir más allá del estado actual, y que son vitales en la reducción de la tensión, contando con sistemas de necesidades constructivas que conducen a una superación, y las necesidades de conservación, que tienden a manejar los aspectos relacionados con la

existencia. En relación a esto, desarrolló una taxonomía de necesidades, que pueden ser Primarias (orgánicas), o secundarias (psico gónicas, como el logro, exhibición o sensibilidad), entre otras (abiertas-cubiertas, focales-difusas, proactivas-reactivas o, de efecto-modales).

Por otra parte, estas necesidades, tienen una jerarquía que exige la satisfacción de la más prioritaria; también pueden fusionarse o complementarse, entrar en conflicto o, depender de la resolución de urgencias menores.

Murray, tomó en cuenta también, la necesidad de que la persona sea creativa y constructiva, para mantenerse sana psicológicamente. Este es un aspecto muy importante de la personalidad que no es suficientemente valorado en el desarrollo de la individualidad y de las habilidades.

Otra necesidad importante, es la de asumir un rol en la sociedad, pertenecer a un grupo o grupos en que pueda simularlo, para obtener un status dentro de la sociedad en que vive.

PAUL SCHILBER (1886-1940), consideró la imagen del cuerpo humano, como una estructura antropológica (fisiológica y psicológica total).

"Por imagen del cuerpo humano, entendemos aquella representación que nos formamos mentalmente de nuestro propio cuerpo, es decir, la forma en que éste se nos aparece" (58). Esta imagen se integra a partir de sensaciones: en la superficie corporal, en los músculos y vísceras. También está la experiencia inmediata de que existe una unidad corporal, la imagen tridimensional que todo el mundo tiene de sí mismo.

La imagen corporal, no es una mera sensación o imaginación sino una apariencia propia del cuerpo que se va formando no únicamente por percepción, representación, sino por impresiones pasadas que surgen en la conciencia

como imágenes. Fuera de ésta, forman modelos organizados o "esquemas". Estos esquemas, tienen la capacidad de modificar impresiones, de manera que la sensación definitiva de posición o de localización, surge en la conciencia cargada de la relación con lo ocurrido anteriormente. Scailler, menciona que aparentemente existen dos factores que desempeñan un papel especial en la creación de la imagen del cuerpo: El dolor y el control muscular de nuestros miembros. Cada sensación contribuye a la construcción de la Imagen Corporal. También la experiencia óptica, como acción, desempeña un importante papel en nuestra relación con el mundo, y del mismo modo, tiene una función primordial en la creación de la Imagen Corporal. Es a través de las acciones y determinaciones, que se logra dar forma final a nuestro YO corporal, partiendo del desarrollo sensoriomotriz.

Otro aspecto interesante de este autor, es la modificación de la imagen corporal mediante las ropas. Considera que el análisis del modelo postural del cuerpo, ha sacado a relucir problemas del psicoanálisis, en la medida en que señala que éste, "es la ciencia del reflejo del mundo y de la vida en el cuerpo del individuo" (58), porque la reacción somática y el cuerpo son los tópicos principales.

La psicología del vestido, en éste sentido, se basa en el hecho de que las ropas, además de las funciones de protección y decoración, forman parte de la Imagen Corporal. También, nos permiten identificarnos con los demás, por medio de las ropas; gracias a ellas, nos parecemos a los otros. Imitando sus ropas, modificamos nuestra imagen corporal del cuerpo y adoptamos la imagen de los demás.

Este proceso es básico, si lo relacionamos con el trabajo del actor, que se basa en la plasticidad de la Imagen

corporal, para crear un personaje; aunque no siempre utilizan el cambio "autoplástico" por la mera imaginación, lo cual, en sujetos que no tienen esta profesión, se encuentra en los psicóticos, de acuerdo con éste autor.

R. B. CATTELL (1905- ), definió la personalidad como "aquello que permite una predicción de lo que hará una persona en una situación dada". Los elementos básicos de la personalidad son los rasgos, definidos como "estructuras mentales", inferencia que se hace de la conducta observada para explicar su regularidad o consistencia, y los identifica con los factores o agrupamientos resultantes del análisis factorial. Realizó algunas clasificaciones de los rasgos, entre la cual se encuentra la de rasgos comunes y únicos.

Los rasgos comunes son los que se encuentran presentes en todos o casi todos los individuos que han tenido un medio social semejante, y los rasgos únicos, que son los que se aplican a un individuo en forma específica (1) (4).

Investigó factores de personalidad que están insertos dentro del campo de una teoría general de la personalidad tocando algunos conceptos que pueden encontrarse dentro de la teoría psicoanalítica, sin limitarse a ésta. Por ejemplo, en la prueba de 16 Pf, se consta de escalas orientadas cuidadosamente hacia conceptos básicos de la estructura de la personalidad humana, originados de la psicología general, material factorial y de conceptos de diccionario. Entre las 16 escalas, de los factores primarios se encuentra la de fuerza del Yo, y del superyó. Entre los factores secundarios se encuentran los polos de Introversión-Extroversión, tal como los describió Jung. Fuera del contexto psicoanalítico, se encuentra

el Factor de Expresividad Emocional -relacionado con Ciclotimia o Esquizotimia- de Kretschmer, también se encuentra en el factor de Inteligencia, entre otros, que se encuentran señalados en el capítulo de metodología.

Cattell, al igual que otros autores, también introduce el sentimiento de Si-Mismo (Self) para explicar la congruencia que parece impregnar toda conducta de un individuo.

Este sentimiento actúa sobre los otros sentimientos y puede fortalecer su tendencia a la acción o inhibirla. Menciona dos "Si-Mismos": El real, que es la estimación más realista que alguien puede hacer de sí mismo, y el ideal, que es tal como le gustaría ser.

J. DE AJUSTAGUERRA, (1975), al referirse a la evolución y trastornos del conocimiento corporal y de la conciencia de sí mismo, recopila diferentes términos que engloban nociones que pueden ser consideradas equivalentes o relacionadas con la identidad, para diferentes autores:

Esquema Corporal, Imagen de Sí Mismo o Autoimagen, Somatopique, e Imagen del Yo Corporal, entre otros.

Por ejemplo, analizando el enfoque de la Psicología Genética de Piaget, señala que desde esta perspectiva se ha estudiado más bien las nociones cognoscitivas del cuerpo: En el desarrollo del niño, desde que es lactante y vive el mundo exterior como una sucesión de cuadros que desaparecen y reaparecen porque la acción, el objeto, cuerpo y mundo aún no se hallan diferenciados. En la medida en que el niño adquiere la noción de espacio, tiempo y de causalidad, la permanencia del objeto ya no es concebida como dependientes del Yo. Del mismo modo, el cuerpo propio es diferenciado del mundo exterior al ser concebido como un objeto entre los demás.

Retomando las diferentes concepciones revisadas, Ajarriagerra concluye que el cuerpo: Es una entidad física que pasa de ser "manejado" por otros, a ser "actuante" y transformador; que desarrolla actividades que le permitirán por hallazgos o por imitación, descubrir los objetos exteriores y los fragmentos de su cuerpo; se ubica en un tiempo y espacio limitado inicialmente por la inmadurez biológica y superado por la propia actividad; es una totalidad en que pueden distinguirse sus componentes y cuyos campos de acción son diferentes, por lo que en su inicio sus fragmentos son percibidos como totalidades para descubrir que finalmente estas partes corresponden a una totalidad que es "su cuerpo" (2). Considera que la acción del cuerpo no puede comprenderse sin atender el papel que desempeña el otro como co-formador, partiendo de una simbiosis y diferenciación del niño entre quien atiende sus necesidades y es objeto de tener y amor, y de los extraños. La comunicación afectiva se vive en forma de presencia y ausencia, de un cuerpo que ofrece y desaparece o rechaza. En la medida en que se madura perceptiva y cognoscitivamente, se adquiere la conciencia del propio cuerpo, como un objeto entre otros. Mediante la imitación desarrollará la noción de sí mismo. El interés de diferentes autores por el "estadio del espejo", lo explica como algo más que una imagen frente al espejo, o en el espejo, la imagen del reconocimiento de sí mismo en el cuerpo de otro porque el espejo es "el otro".

Por otra parte, el conocimiento del cuerpo no depende únicamente del desarrollo cognoscitivo en el sentido clásico, ni solo de los aspectos perceptivos, sino que se relaciona en parte con las aportaciones del lenguaje y el contacto social: La acción del cuerpo puede ser facilitada por una verbalización previa aún cuando la actividad no se realiza dentro de esta formulación o incluso esta formulación podría interferir en la actividad (2).



El niño y el adolescente, se sienten vinculados a esa sustancia, que es el cuerpo, y a esa estructura que llega a ser objeto de experiencia-psicosocial.

La sociedad y él asumen o rechazan la morfología como portadora de --significación, como papel que les es confiado, ya que la forma visible de ser y de comportarse del cuerpo, y la conducta social se encuentran frecuentemente asociadas.

Desde un principio, al reconocer el sexo biológico del niño, la sociedad atribuye al mismo tiempo un sexo psicosocial. Hecha la comprobación de que el bebé es mujer o es hombre, los padres fijan una determinada atención y dirección en la educación de su hijo, y durante la infancia multiplicarán las indicaciones distintivas implicadas en las vestimentas, actividades recreativas, juguetes, formas de hablarles, etc.

La influencia del medio, es ejercida desde temprano y condiciona la percepción de la distinción de los sexos.

De acuerdo con estudios (50): Esta distinción no la perciben los niños antes de los tres años, y en la mayoría de los casos, aparece primero la diferenciación del vestido y del peinado.

Posteriormente, la escuela y "sociedad" como concepto general, implicado en las relaciones interpersonales del niño y adolescente, suscitan maneras de actuar, sentir y pensar, además de situarlo más objetivamente en las relaciones que él trata con otros y a tomar más pronto conciencia de su papel sexual.

La sociedad ofrece o exige de la persona un determinado papel y le concede un "status" determinado como individuo en función de su presencia o aspecto externo, y condiciona a la participación de éste juego, de asimilar el comportamiento en función de la imagen que los demás hacen de él sujeto, con un rol asignado.

El papel conferido por el "género" se define en parte en función de la forma corporal y el sujeto acepta o rechaza la identidad de su sexo. Esta aceptación o rechazo, dependen de las conductas que el género implica

y de los resultados que pueden obtenerse en esas conductas. Se evidencia el hecho de que en función de que la persona acepte o no su sexo, valorará sus formas en forma positiva o negativa, percibiéndolo como defenso de lo vistoso, o como un objeto que hay que anular por temor a de no poder responder a su propio deseo (2).

Si bien, en otras civilizaciones y épocas, la definición del sexo se ha confirmado por determinando ritos iniciáticos y el sexo, como status, es utilizado en el sentido de interrelaciones sociales, la problemática es distinta a la forma aguda que se presenta en nuestra civilización durante la adolescencia, en que se caracteriza la "crisis de identidad".

Al hacer las diferenciaciones sexuales del rol, entre hombres y mujeres, algunos autores (15) (50), mencionan entre algunas características, por ejemplo, entre las mujeres: Mayor emotividad, docilidad, sumisión y dependencia. Se deprimen más fácilmente, tienden al miedo y al desiento, "mienten" más, presentan mayor religiosidad, más perseverancia. Sus intereses son más sedentarios desde sus juegos, tales como "la comidita", las muñecas, la tiendita, la escolita, etc. Se dedican más a actividades de tejido, costura, el hogar, la bellera, que implican aspectos manuales y artísticos y de relaciones sociales, son en sus profesiones, involucrando mayor habilidad en el factor verbal, que los hombres.

En los hombres, el estereotipo, es considerarlo más agresivo, competitivo, dominante e independiente; atraído por la aventura, la actividad exterior, desde sus juegos en que se involucran el uso de herramientas, la pesca, las luchas o boxeo -karate, en la actualidad- que implican mayor esfuerzo físico o desarrollo de fuerza muscular. En sus profesiones, se ven más atraídos por negocios, política y mando. Mayor habilidad matemática, mecánica y espacial.

En el siguiente capítulo, mencionaremos brevemente, que al menos en los artistas -como personalidades creativas- no se da tan esquemáticamente o convencionalmente, la asimilación del rol como estereotipo; sin negar el hecho de que en otras personalidades, pueda cuestionarse del mismo modo, como es el caso de personas con un nivel sociocultural superior, y en general, las personas creativas, de diferentes profesiones.

Para finalizar este apartado, recapitularemos brevemente en relación a los conceptos de Identidad y Personalidad: Ambas, en realidad, son nociones que vamos adquiriendo en función de nuestro desarrollo ontogenético, a partir de la necesidad que tenemos de relacionarnos con nuestra realidad externa, familiar y social en general.

Dentro del contexto psicoanalítico, la identidad, se encuentra implicada con el desarrollo de la personalidad y específicamente, del Yo, como la idea que uno adquiere y logra tener de sí mismo, a nivel consciente. El sentimiento de lo que somos -en relación con lo que no somos, o quienes somos- la noción de nuestro cuerpo que recibe y genera sensaciones, provocando progresivamente respuestas físicas, emocionales e intelectuales más complejas, la sensación única de pertenecer a uno u otro sexo, en función de nuestras identificaciones primarias con nuestros padres, y su consolidación en posteriores relaciones interpersonales, con la práctica de las conductas diferenciemos culturalmente, del rol sexual. El cuestionamiento de estos valores e imágenes, durante la adolescencia y juventud, en que se presenta como característica, la crisis de identidad, manifiesta en la elección de una carrera, -que a su vez implica una orientación a su vida- y la elección de la pareja. Se repudia y seleccionan los valores y roles que satisfacen la propia identidad.

La identidad, es pues, la consciencia de lo que soy y puedo hacer, el concepto de mí mismo, y mis potencialidades.

La Personalidad, tiene un sentido más amplio, que abarca la identidad, así como los elementos constitucionales, heredados de los padres, y adquiridos dentro de sus relaciones familiares y sociales, desarrollando una entidad única que en realidad nunca termina de formarse pero que aspira al logro de lo que diferentes autores psicoanalíticos o no, llaman el "Sí-Mismo" el "Self", "Self Creativo" "Personalidad Creativa", "Personalidad Productiva", como integración, y totalidad, en el esfuerzo constante de --- adaptación y socialización. La Personalidad, se refiere a todos los sistemas psicofísicos que permiten una mejor-- o peor adaptación.

### CAPITULO III. PSICOLOGIA DEL ARTISTA Y DEL ACTOR.

"Un artista verdadero, debe llevar una vida plena, interesante, variada y excitante. Debe estudiar la vida y psicología de la gente que lo rodea... necesita un amplio punto de vista para interpretar las obras nuestro tiempo y de muchos pueblos. Para alcanzar el pináculo de la fama, un actor debe tener más que sus talentos artísticos, debe ser un ser humano ideal, capaz de llegar a los puntos culminantes de su época, de comprender el valor de la cultura en el vida de su pueblo, reflejar anhelos espirituales de sus contemporáneos.....

El teatro existe por encima de todo por el actor, sin él, no puede existir. El único rey y gobernador de la escena es el actor con talento.....La diferencia principal entre el arte del actor y todas las otras, es que todo otro artista puede crear cuando está en disposición inspirada.

Para el artista de teatro debe hacer acudir su inspiración a la hora fijada por los anuncios. Este es el secreto principal de nuestro arte".

(Constantin Stanislavski. "Manual del Actor".)

#### 3.1. ASPECTOS PSICOLOGICOS RELACIONADOS CON EL ARTE Y EL ARTISTA.

El arte es un fenómeno inherente al ser humano. Se da en todos los pueblos y en diferentes niveles de cultura, como lo muestra la historia. Sin embargo, aunque todos los seres humanos pueden disfrutar del arte, no todos pueden producirlo pese a que en potencia todos podemos ser artistas, y personas creativas. El porqué no todos tienen el "genio", ha sido visto como un misterio impenetrable: El artista crear es siempre una individualidad de excepción dentro de la comunidad es una minoría.

Siguiendo la idea de Allport sobre las Teorías Ideográficas y Nometéticas, mencionadas en el capítulo anterior, la propuesta de iniciar caminos para la formación de una caracterología de los artistas, tope con la dificultad de clasificar en tipos lo que en esencia es singular e individual, pese a que no deja de intentarse por lo que ésto nos puede aportar.

SANFFI RAMOS (1950) encuentra que la gran personalidad artística es antes que nada, un ejemplar del ser humano, con una visión amplia del mundo, que comparte sus características generales y la situación humana. (expresa o estrictamente hablando, puede considerarse la personalidad artística, aquella que está organizada alrededor de un sentimiento de lo estético de la vida, y sobre los valores de lo bello. La belleza es el punto de vista desde el cual enfoca todas las realidades que percibe y los demás valores se subordinan a ese ideal supremo. No concibe la personalidad fuera de la sociedad, como no puede concebirse un personaje de teatro sin el público ante el cual se manifiesta. Esta personalidad se muestra, no al individuo, sino a los hombres ante quienes actúa, que lo perciben y reconocen.

El mismo es inconsciente de la personalidad de que es depositario y sólo llega a conocerla al verse reflejado en la conciencia de los otros. (54).

Para éste autor, los tipos representan siempre esquemas un poco artificiales que no es posible ajustar a la riqueza inagotable de la realidad humana, y de hacerlo, es preciso derivarlos tipos de un estudio de comparación de la vida de los artistas, tal como se muestra en las biografías y autobiografías, para obtener una válida caracterología de los artistas.

Los tipos o grupos diferenciados que poseen rasgos afines determinados, derivan de su personalidad y de un hecho profundo y radical que es la relación en que el individuo se encuentra con la vida, así como el modo de concebir el arte y el estilo, derivan de cómo el artista siente la vida en lo más íntimo de su ser.

A R E I O S

JOHANN CHRISTOPH F. SCHILLER (1759-1805) divide a los artistas en Ingenuos y sentimentales, basándose en la relación entre personalidad y sentido de la vida:

-Artista Ingenuo: Su humanidad está plenamente identificada con la naturaleza y en su interior pensamiento y sentimiento armonizan. Todo en armonía como una unidad sensorial indivisa, o como la armonía de los griegos, simples en sus representaciones y fieles en realidad, imitando a la naturaleza. Corresponde con el realismo y con Estilo Clásico, en que se observan los sentimientos de serenidad y alegría. Correspondería al Temperamento Extravertido, centrado en el objeto.

-Artista Sentimental: Se rompe la unidad de hombre-mundo. La naturaleza se aparta del hombre y se hace ajena a él. Coincide con el Idealista y con el Estilo Romántico, en que predominan sentimientos de inquietud, conflicto, tensión dolorosa. Sentimiento trágico de la vida, en correspondencia con un temperamento Introverso y con un modo de la imaginación « intuición». Ambos son modalidades psíquicas que afectan a todos los hombres pero que los artistas expresan como una disposición de espíritu que tiende hacia el idealismo o hacia el realismo en el arte.

FEDERICO NIETZSCHE (1844-1900), divide los tipos artísticos con los nombres de Espíritu Apolíneo, y Espíritu Dionisiaco (47).

-Espíritu Apolíneo, está encarnado en el artista plástico y el épico. El artista se abisma en la contemplación de imágenes y su obra nace del ensueño. Apolo, como Dios de todas las facultades creadoras, es apariencia radiante, divinidad de la luz, reina también sobre la apariencia llena de belleza del mundo interior de la imaginación.



-Espíritu Dionisiaco, se relaciona como analogía con la embriaguez, exaltación dionisiaca [fuerza despótica del rebote primaveral que penetra gozosamente la naturaleza entera] que arrastra al individuo en todo su espíritu hasta sumergirlo en un olvido de sí mismo.

Al entrar este impulso de la naturaleza en un artista, nace el bailarín, músico, o el poeta lírico.

-La Síntesis Apolínea -Dionisiaca, caracteriza a los artistas trágicos. Los tipos señalados por Nietzsche, no representan actitudes espirituales (como Schiller), que pueden manifestarse en todas las artes, sino impulsos humanos que al exigir medios de expresión diferentes sólo pueden tener cabida en un arte determinado. Al predominar un impulso, surge no sólo un estilo artístico, sino un género de arte especial, con el artista correspondiente. Al conjugarse como los dos sexos, se engendra un nuevo tipo de arte y de artista: la tragedia y el trágico.

A este respecto, es interesante hacer notar un hecho que cuestiona Nietzsche: ¿Por qué en los griegos la tragedia? cuando eran la raza más "bella y más serena", cuando estaban en su hegemonía; y en contraparte, ¿Por qué la comedia tiene auge, cuando era un pueblo decadente? ¿Por qué el entusiasmo epicórico frente al pesimismo y el crepúsculo de su cultura? Plantea la posibilidad de que sea una prescripción de salud.

Santiago Ramón y Cajal (1852-1934), se relaciona ampliamente con este aspecto mencionado arriba, y que en psicoanálisis es manejado como sobrecompensación. Además de sus investigaciones sobre tejidos nerviosos, se interesó en la literatura, siendo cuentista y ensayista. Al igual que Nietzsche en referencia a lo griegos, menciona que doble manifestación del sentimiento: "¿Cuál es la causa de que yo, como tantos otros literatos, viva una comedia y escriba dramas; tengo la conver-

sación alegre y los pensamientos tristes?...¿Por qué el pueblo andaluz, cuando habla ríe, y cuando canta, llora? El hecho al que alude, sin alcanzar categoría de la ley psicológica universal, tiene mucha generalidad, de acuerdo con Ramón y Cajal. Quien lleve una existencia plácida, tranquila y serena, escribirá dramas, alegrías y lamentaciones, mientras que quien viva un verdadero drama, buscará en la ficción un alivio a sus amarguras, escribiendo versos alegres, cuentos graciosos o anécdotas picantes. Considera en esto es aplicable no sólo al artista, sino al científico, filósofo, el artesano, etc., quienes buscan compensar la monotonía o rutina con lo extraordinario, bello y pasional, o bien, el drama sangriento, Ramón y Cajal, hace una interesante explicación neurológica de este hecho: La sensación de fatiga cerebral obliga a cambiar de postura mental y a la necesidad orgánica de poner en actividad provincias cerebrales ociosas para impedir el olvido por desuso de estímulos importantes para la defensa y prosperidad del individuo y de la especie. De este modo, se compensa la vida mental se integra y completa porque todos los órganos cerebrales entran sucesivamente en juego. Como con el sueño descansa la parte del cerebro fatigada por la vigilia -la censura y la crítica- y las células donde están grabadas las imágenes inconscientes, velan y se exaltan rejuveneciéndose con el ejercicio hecho a hurtadillas de la consciencia, viviendo la existencia efímera del sueño y permitiendo que aparezca la segunda personalidad del hombre.

Retomando a Samuel Ramos, encontramos que coincide con Freud, al considerar que, penetrar analíticamente en las profundidades de la función creadora, es quizás uno de los problemas más inaccesibles de la psicología,

pues su actividad se rodea de misterio. La inconsciencia que acompaña la creación, hace imposibles a los propios artistas, dar cuenta de lo que sucede en la intimidad de su espíritu. Sólo puede recurrirse a las fases conscientes, visibles y reconocidas del proceso creador, que de acuerdo con éste autor, son, como paradigmas de la creación: (54) (55).

-El artista trabaja «con toda su alma», pone en juego toda su personalidad y el esfuerzo de ésta. Arte y vida son lo mismo para él.

-El genio artístico se basta a sí mismo para buscar los medios de su formación y las circunstancias favorables a su ejercicio, sin importarle sacrificar otras necesidades e intereses de su vida personal.

-El artista vive la vida con seriedad, profundidad, y se relaciona mediante el sentimiento. Posee sensibilidad superior para percibir y sufrir la influencia del medio que lo rodea.

-Desinterés del artista, en relación a que posee incapacidad práctica, en virtud del cual es posible la visión estética de las cosas o, en suma, ser artista. Manifiesta desdén hacia lo útil, llegando a luchar incluso contra la miseria si no posee una posición económica favorable, que somete a prueba su vocación y fortalece la misma, de existir.

-La libertad del artista, es importante para que realice su actividad creadora. Presenta una necesidad más radical de libertad y una actitud de ser él mismo, de ser individualista (llegando inclusive a extravagancias y poses que pueden encubrir a falsos artistas), un espíritu de rebeldía y contraposición a las normas establecidas.

-En relación al artista y el amor, se menciona que "todo estético inconfundible, es inconfundiblemente erótico", con lo que se expresa una vinculación constante entre la disposición artística y el amor -más bien "platónico" y "espiritualizado".- Retomando a Freud, Samuel Ramos, encuentra que el arte constituiría una derivación del instinto sexual reprimido, que puede, que puede sublimarse en fantasía creadora. El arte, por su raíz emotiva, proporciona un canal natural de expresión al amor, que no le dan otras actividades humanas, por lo que, aunque los artistas no son los únicos que se enamoran, sí son capaces de transformar la disposición amorosa en arte.

-Arte y religión, pese a que en sus orígenes estuvieron unidos, actualmente se encuentran claramente diferenciados. Sin embargo, en el artista laico, y aún en el "ateo", el arte se convierte en una devoción que lo llena completamente y le da sentido a su vida, convirtiéndose en su religión.

Por otra parte, Samuel Ramos destaca las facultades psicológicas del artista, en las que se encuentran: La Memoria "desinteresada" que es de particular claridad y coloración, logrando ir más allá de la realidad vivida y crear la fantasía, como un juego libre de la imaginación que escapa al conocimiento psicológico porque se produce oscuramente con la precisión e inconsciencia del instinto presentándose espontáneamente como un momento de inspiración, pero que también puede ser dirigido por la Voluntad consciente del artista, con una intención más o menos deliberada de lo que se propone realizar.

Esta intención del artista, se fundamenta en algo más profundo como lo es un sentimiento de la vida, la búsqueda por medio del arte de la aprehensión de los valores permanentes y eternos que al representarse, salvan las cosas de su fugacidad y temporalidad y se relacionan con un ansia de inmortalidad del hombre cuando crea.

Existe, pues, una Proyección Sentimental que permite gozar estéticamente, sentirse a sí mismo un objeto sensible y distinto. La Abstracción en el Arte, nos permite reflexionar sobre el hecho de que el arte no puede existir sin la vida, pero es distinto de ella, incluso en el realismo y naturalismo, en que hay más apego hacia las formas reales (como en el Realismo y Clasicismo), a diferencia de la búsqueda de un alejamiento de la realidad, (como en Idealismo de la búsqueda de un alejamiento de la realidad, (como en Idealismo y Romanticismo). La Creación Artística, pese a que está integrada por los elementos anteriores; sin embargo dificulta a la inteligencia reconstruir con esas partes el funcionamiento total del proceso separado artificialmente porque se replicaría mecánicamente: la idea que dicen tener los artistas antes de la creación, es por lo general, un boceto imperfecto que señala una dirección muy vaga de la obra y que es siempre superado por ésta. De acuerdo con Samuel Ramos, las leyes o normas de la creación son innatas a ésta y no están escritas en ningún lado, por lo que se resiste a ser producto de recetas o de reglas; sólo puede hallarse al terminar el trabajo de la creación en el tránsito de ésta a la fase técnica de la obra.

Esta ley interna que gobierna a la creación sólo puede ser encontrada a posteriori por el análisis crítico de la obra. (54).

FRANK BARRON (1976), al realizar un estudio sobre la Personalidad Creativa y apoyándose en hallazgos del Instituto de Evaluación e Investigación sobre la Personalidad de la Universidad de California, es la contraparte de la posición de Samuel Ramos:

Mientras que algunos autores consideran que las personas creativas, poseen rasgos diferenciales de la generalidad, las investigaciones realizadas, muestran que estos rasgos se encuentran presentes en todas las personas en

mayor o menor grado. Es decir, todos gozamos en cierta medida de la potencialidad creadora, susceptible de ser descubierta y desarrollada. Un elemento importante que parece contribuirnos, es la saturación en disciplinas relevantes escolar o artísticamente, para ver conexiones. Hay que conocer lo viejo muy bien, para llegar a lo nuevo. En cualquier profesión -no necesariamente artística- el trabajo continuo y profundo, es precursor casi invariable del logro original y distintivo, aunque la educación no sea convencional pues se ha visto frecuentemente que los individuos creativos rechazan la escuela y son autodidactas (5).

En la investigación realizada por el Instituto de Evaluación e Investigación sobre Personalidad de la Universidad de California, se encontró lo siguiente:

- No hay estereotipo claro.
- Todos exhiben curiosidad intelectual y alta capacidad intelectual.
- Disciernen y observan de manera diferenciada. Están alerta y pueden concentrarse y trasladar su atención adecuadamente.
- Buscan amplia información que combinan y eligen para resolver problemas que requieren una elaboración novedosa.
- Son sensibles a sus propias ilustraciones psicológicas y al considerarlas, tienen poca necesidad de represión o bloqueos.
- Bien dotados emocional e intelectualmente. Demuestran empatía hacia la gente e ideas novedosas. Al buscar soluciones, no se esfuerzan demasiado por evitar problemas desagradables o complicados. Presentan tolerancia a la ambigüedad.
- Manifestaron unánimemente una infancia desdichada (en la investigación, esto fue considerado como una probable coincidencia).
- Se "comprenden" a sí mismos, ven y reaccionan rápidamente a los componentes de sus personalidades, y tienen una mayor percepción de sus características psicológicas.

-La mayoría, mostró tendencia a la introversión, aunque los extrovertidos, exhibieron un potencial creador tan alto, como los introvertidos.

-Son más bien independientes y no conformistas en sus ideas. Se destacan y reaccionan violentamente si se le empuja a ello.

-Se muestran flexibles en sus medios y objetivos.

-Los interesan menos los hechos como tales, que los significados y - las implicaciones de los hechos.

-Intelectualmente, son verbales y comunicativos, y no les interesa - controlar ni sus propias actitudes e impulsos, ni los de los demás.

-Pueden ser regularmente originales o no serlo. Regularmente, fallan la convencionalidad, inclinados más hacia la extravagancia y despilgateo de energía.

En relación a las psicopatologías, basándose en el MMPI y el CPI (California Psychological Inventory), se encontró que los grupos creativos, se destacan consistentemente como más psicopatológicos que los miembros representativos de las mismas profesiones pero con creatividad común. Se ha concluido, que estos artistas creativos efectivamente - están como el hombre de la calle ha sospechado durante mucho tiempo, "un poco -chiflado-", o al menos excéntricos, fuera de lo normal, lo cual en su medio artístico, es motivo de orgullo: "Loco de remate" llega a ser un elogio - para quien tiene el talento intelectual. Sin embargo, cabe diferenciar que la "divina locura", como son el artista y de la personalidad creativa en general, es algo que se añade a la normalidad (5).

Barron concluye que si se toman estos resultados seriamente, las personas creativas, parecen estar al mismo tiempo más enfermas y más sanas psicológicamente que la población general. Es decir, pueden tener más problemas psicológicos pero tienen a la vez mayores posibilidades y recursos para tratar sus problemas, a apertura a la experiencia en los límites de la conciencia ordinaria.

Incluso éstos artistas, hablan del inconsciente como fuente de sus ideas e intuiciones importantes, y parecen sentirlo más amistoso que agresivo.

En el caso de las mujeres creativas, en términos de psicopatologías, y de rendimiento personal, los estudios mostraron los mismos patrones que en los hombres creativos. Sin embargo, muestran la presencia de sentimientos abrumadores de vacía, desolación y soledad, preocupación por ideas de muerte e incluso de suicidio. Barron atribuye esto a que se refleja mayor intensidad emocional esas mujeres potencialmente creativas y jóvenes que perciben su propio potencial y desesperan ante las perspectivas que les exige el mundo, de sacrificar su femineidad o su creatividad.

Tomemos que las relaciones entre masculinidad-feminidad, en el proceso creativo, presentan un punto fundamental: En los hombres creativos, se encuentra un cierto patrón femenino en sus intereses aunque tengan una masculinidad normal y, en las jóvenes creativas que desde su infancia mostraron tendencia al pensamiento novedoso, se presentan también un rechazo del papel femenino convencional. A este respecto, es importante aclarar que la homosexualidad es solamente uno de los patrones posibles puesto que punto de mayor relevancia es el rechazo del rol sexual convencional, en donde la feminización total para los hombres, o la masculinización total para las mujeres, es una de las alternativas posibles.

E. S. GATTEL (1979), al aplicar el 16 PF con diferentes grupos de artistas obtuvo el siguiente perfil de esta ocupación (9):

En cuanto a expresividad emocional, son más bien reservados, críticos y apartados. En el aspecto de dominancia, son más bien afirmativos, agresivos y competitivos. Muestran un superego débil, que les permite desacatar las reglas, ser autoindulgentes, e inconstantes. En cuanto a la emotividad, son afectuosos, sensitivos, dependientes y sobreprotegidos, imaginativos en su vida



interior y en su conversación, descuidados y "soñadores" Respecto a la actitud cognitiva, son subjetivos, bohémios, distraídos, interesados en el arte, en su imaginación y creaciones internas. En relación con su posición social, manifiestan radicalismo e inclinación a experimentar, liberales y analíticos.

Los factores secundarios que se manifestaron, fueron: Actitud introversiva, manifiesta en líder, autosuficiencia, inhibición en contactos interpersonales. Otro factor que destacó, fue la actitud independiente, reflejada en agresividad, iniciativa, realizando actividades en donde esta actitud sea tolerada e incluso recompensada.

### 3.2. PERSONALIDAD DEL ACTOR Y ASPECTOS RELACIONADOS.

Resulta interesante señalar, como introducción a este apartado, la opinión común que se tiene del actor entre los psicólogos y aún entre los mismo actores:

a) Entre los psicólogos -maestros y compañeros- al comentar el tema de la tesis, espontáneamente sugerían o comentaban cuales eran para ellos, algunas características psicológicas presentes en el actor, de ésta situación resultó una encuesta informal en que destacaron las siguientes características:

- |                   |                |                  |
|-------------------|----------------|------------------|
| - Histéricos      | - Promiscuos   | - Hipersensibles |
| - Exhibicionistas | - Conflictivos | - Extrovertidos  |
| - Narcisistas     | - Invidiosos   | - Bohemios       |
| - Drogadictos     | - Competitivos | - "Interesantes" |
| - Homosexuales    | - "Locos"      |                  |

b) Entre los mismos actores, al invitarlos a participar en la investigación, con orgullo mal disimulado y entre bromas:

- La verdad, estamos re-locos. Te vas a meter enprobe mas porquenosomos muy complicados".
- "Sí, es cierto: Hay borrachos, drogas, homosexuales ...y cada -loco-. Pero son algunos, no todos somos así.
- "Sí, mira: Estudia a éste que es un caso "especial" (señalando a un compañero de camerino).

Al terminar el estudio o entregar el cuestionario de 16 Pf Cattell:

- "¿Cuándo pasan por nosotros? (los enfermos del manicomio).
- "¿En qué hospital podemos internarnos....Fray Alfonsi no....Bernardio?
- "Obtuve 11, soy el más loco, ¡así gané".
- "Mi talla es la 38" (para la camisa de fuerza).

La mayoría de los comentarios, hacen referencia a psicopatologías.

El perjuicio y hasta el orgullo en referencia al actor -y el artista en general- es ese: "Están locos", "anormales", y en el mejor de los casos, son "gente interesante" para estudiarla.

### 3.2.1. EL INTERPRETE.

Existen varios géneros del arte que se distinguen de los demás porque las obras que pertenecen a ellos, una vez creadas, deben pasar por una interpretación para adquirir actualidad. Es el caso de la música y del teatro, cuyas obras atraviesan una realización pasajera

cuando son ejecutadas o representadas por intérpretes idóneos, artistas también, que aunque reproducen obras nuevas y su actividad se enmarca en los límites de la obra por interpretar, pueden ser creadores, y lo confirma el hecho de que actores de teatro y músicos consiguen reputación de genios. Su límite es la fidelidad al texto o la partitura, pues si abandonan ésta norma, desvirtúan el sentido de la obra y aprovechan la sugestión como pretexto para intentar producir otra, ajena a la original (14).

De acuerdo con Samuel Ramos, el intérprete ideal de la música es el que no deja su personalidad propia penetrar en el ámbito de la obra para permitir a esta presentarse con sus rasgos auténticos.

Por lo cual, el estudio de la técnica -consciente- no excluye la inspiración -inconsciente-, sino que la encausa para que no se abandone a los impulsos.

Sucede igualmente en el teatro que reclama el ambiente y los caracteres representados con propiedad histórica, interpretación plástica y dramática ajustada al medio local, costumbres y psicología de la época. En el teatro, intérprete y materia expresiva se confunden, el actor (como el bailarín en la danza), se convierte en la obra de arte se dificulta ver cuál es el sujeto y cuál es el instrumento, dónde termina el actor como persona real, y dónde comienza el personaje, cuál es el tiempo de la acción, qué espacio es ese entorno teatral a la vez real e imaginario. Sin embargo, se considera que todo intérprete del arte, tiene como función principal, reproducir la obra sin confundirse con ella, y ser sólo el intermediario para transmitirla al público.

De acuerdo con esto, Wright (1972) distingue tres tipos de actores:

- a) **Personificadores.** Para éstos actores, es más fácil y natural representar su papel, cambiando su personalidad de acuerdo a las necesidades del personaje. En el medio, son los llamados "actores de carácter", aunque en realidad todos los papeles lo sean.
- b) **"Intérpretes o Comentadores" de Personajes.** Los actores se adaptan al personaje, interpretando a personajes semejantes a ellos en edad y apariencia. El actor ofrece sus propios sentimientos, comprensión, experiencia, personalidad y encanto, dando nueva dimensión al personaje. Será el mismo, pero creando un personaje concreto.
- c) **El actor de "Personalidad".** Es el más criticado y el más abundante en el cine y la televisión. Son populares y generalmente se encuentran muy ocupados porque han adquirido fama como personalidades. Su éxito se debe a apariencias, atractivo y es utilizada por los medios publicitarios. La crítica, es que contribuyen "deliciosa y servicialmente", al teatro, cine y televisión de poca calidad, porque aquí importa no el ser realmente actor o actriz, sino el lucirse y exhibirse (63).

De acuerdo con Wright, el intérprete ideal del teatro, es el primero, porque éste se desdobra y realmente deja de ser él mismo, para convertirse en otro.

### 3.2.7. ASPECTOS PSICOLÓGICOS RELACIONADOS CON EL ACCIÓN.

El actor recibe su nombre de esta peculiaridad, no es el que habla, explica o razona, sino el que acciona. El teatro, no permanece en lo literario, porque sería Literatura Dramática, sino que es acción presente y real, "aquí y ahora", que ciertamente incluye la palabra y los

sentimientos representados, que vuelven a hacer presente la conducta humana compleja psíquica y física mediante la acción.

DENIS DIDEROT (1713-1784), define las características de un buen actor, de un actor de genio: mucho juicio, ser un espectador frío y tranquilo, imitador atento, discípulo reflexivo de la naturaleza humana, penetrante, constante, sin ninguna sensibilidad. Con un modelo ideal, perfecto, será uno todas las representaciones, perfecto siempre. Todo bien medido, combinado, aprendido, ordenado en su mente. Debe tener buena imaginación, capaz de una simulación sublime y mente muy atenta como para ser afectado, porque no es el personaje, lo representa. Puede experimentar algún tormento en el principio del proceso creativo, pero concluida esta fase de lucha, de construcción del personaje, es nuevamente dueño de sí, y se repite sin emoción. Puede mirarse, verse, juzgarse y juzgar las impresiones que suscitará y es en ese sentido que se habla de la paradoja acerca del comediante: porque en ese momento es doble, porque es él, y es el personaje.

Para Diderot, la sensibilidad, no es la cualidad de un gran comediante, sino que más bien su mente lo hace todo, ocupándose más bien en imitar, en dar los signos exteriores y lograr la simulación, como para ser afectados. Si creyeran que son el personaje, la condición del comediante sería la más desventurada de las condiciones porque darían el espectáculo y se morirían de él, "estas almas débiles y sensibles son incapaces de soportar sacudidas tan violentas como las 'carnicerías de Shakespeare' (haciendo referencia a sus tragedias)"

Otro aspecto fundamental que Diderot considera, es el carácter del actor: Se ha dicho que los comediantes no tienen carácter alguno porque al representarlos todos, perdían el que la naturaleza les había dado, que se hacían falsos igual que el médico y el cirujano se hacen insensibles. Para este autor, se ha tomado la causa por el efecto, siendo capaces de representar todos los caracteres, porque no han adquirido, y porque no tienen ninguno; se requiere no tener carácter alguno para sobresalir en representarlos a todos, incluso no tener principio sólidos, cierta medida de frivolidad, porque los actores que se inclinan por la virtud, desean de ser útiles socialmente, servir a su patria y familia, "actores sensibles", llegan al teatro como recurso, no como elección [12].

La reflexión sobre la importancia de Diderot, nos ubica en uno de los dos enfoques principales de la actuación: El Actor Formal, o Actor Diderotiano. Esta escuela de actuación da mayor énfasis al oficio, a la técnica, buscando mayor objetividad, estudio de las características exteriores. No niegan el hecho de sentir las emociones, pero éstas se experimentan en una etapa previa, como observación y análisis de las ideas y sentimientos durante las construcción del personaje, que será imitado conscientemente. No se oponen pues, a la emoción pero importa más el control físico y emotivo, buscando la coherencia interna durante el tiempo que la obra permanezca en cartel.

CONSTANTIN STANISLAVSKI (1863-1938), es la contraparte de Diderot, en forma inicial. Desde nuestro punto de vista, la importancia de Stanislavski, en el teatro, es equiparable a la de Freud y su revolución psicoana-

lítica. Ambos fueron contemporáneos y definitivamente han marcado la diferencia que implica hablar "antes de" y "después de". Ellos han sido trascendidos, pero siempre en un estudio serio, no puede dejar de mencionarseles.

Stanislavski, actor, maestro, pedagogo y director, buscó erradicar el amateurismo y vedetismo escénico, introduciendo vida en escena y dejando de lado la rutina formal, defendida por Diderot, aunque respetando siempre los requerimientos de la escena. Realizó formulaciones precisas que son las que se conocen como Sistema de Stanislavski (Psicotécnica); Parten desde el análisis de contenido del texto o "trabajo de mesa", siguiendo la línea de pensamiento del personaje las imágenes, las acciones y los sentimientos del mismo como resultado de éste proceso. Posteriormente, se propia autocrítica, así como controversias con sus discípulos que observaban la necesidad de una técnica que permitieran resultados más teatrales en otros estilos diferentes del realismo, el mismo cuestionó que esta etapa inicial de búsqueda de comportamiento cotidiano en el escenario (el primer "sí" mágico: qué haría yo si...), funcionaba para el Naturalismo y Realismo, pero para representar una tragedia griega, un drama de Shakespeare, o del Neoclásico, no podía utilizarse el mismo estilo de actuación.

Esta reflexión lo llevó a cuestionarse "que tengo que hacer para..." en donde se parte de la acción y se le justifica interiormente para no alejarse de la verdad. La acción contiene la vivencia (Método de las Acciones físicas), pese a que el texto sigue siendo el punto de partida, la acción se convierte en la base, considerando que el sentimiento y los emotio-

nes llegarán en forma refleja y natural con las acciones adecuadas (59).

Respecto a la dirección del proceso creador, Stanislavski, nunca dudó que tuviera que ir de lo consciente a lo inconsciente, basándose en imágenes, acciones y sentimientos de los personajes.

Sin embargo la simultaneidad entre una conducta física interactiva, y la introspección, no es posible en la práctica constante de la escena porque lleva al desdoblamiento, por lo cual, concluyó que pesos considerados fundamentales, como la concentración y la relajación muscular, se manejan como proceso que es consecuencia, no causa del trabajo activo, mediante el contacto real y físico con el entorno propio de la escena.

En relación a la inspiración, señaló que la actuación enseña, antes que nada, a crear consciente y sinceramente, porque eso prepara mejor el camino para el florecimiento del subconsciente. Mientras más momentos creativos conscientes se tengan en el papel que se represente, más posibilidades habrá para el flujo de la inspiración (61).

La memoria Emocional, es considerada por Stanislavski, como la que nos hace revivir las sensaciones que experimentamos en alguna ocasión. Mientras más amplia sea la memoria emocional, más ricos serán los materiales para la facultad creadora interna (61).

El Proceso Creativo, y la Construcción del Personaje, son aspectos de gran importancia, dentro de la vida real o imaginaria según su intuición, su observación de sí mismo y de los demás, se extrae de la propia experiencia de la vida, o de los amigos; aún de cuadros, de grabados, de dibujos, libros, cuentos, novelas o de



cualquier incidente. Sin embargo, al realizar esta investigación externa, es importante que no se pierda el propio yo interior.

Stanislavski, proporcionó un excelente ejemplo del proceso creativo del actor en la construcción de un personaje cuando el mismo, como estudiante de actuación tuvo que enfrentar el reto de preparación de un personaje para una "mascarada" organizada como ejercicio. En su libro, "La Construcción del Personaje", manifestó sus sentimientos de inquietud, mal humor, autismo, fatiga, sensación de encontrar y perder al personaje; estado doloroso, del que no obstante, no hubiera aceptado liberarse. Autopercepción dividida, o sensación de personalidad dividida, a diferencia de sus compañeros que bromeaban y se disfrazaban tranquilamente, él permanecía inseguro. Fué un momento final provocado por la presión, que lo llevó a maquillarse y vestirse, a caminar con cierto ritmo, frotarse las manos.... a sentir la satisfacción de un logro artístico creador que implica vivir la vida de otra persona y sumergirse en un personaje: "Mientras había hecho al «crítico» (el personaje que finalmente representó), no había perdido el sentido de ser yo mismo. La razón la deduje, había sido que mientras actuaba, me llenaba de satisfacción observar el cambio que se había operado en mi interior. En realidad yo era mi propio observador mientras que otra parte de mí se había transformado en una creadora crítica en busca de los defectos del prójimo ¿Y sin embargo, puedo afirmar que esa creatura no es parte de mí mismo? yo la había extraído de mi propia naturaleza. Era como si me hubiera dividido en dos personalidades. Una que había funcionado como actor y la otra que había permanecido como observador. Por extraño que parezca, aquella cualidad no había impedido sino fomentado mi labor creadora. Le había proporcionado espujo y energía. - (60).

Hay otro punto de gran relevancia dentro de la psicotécnica, y que podemos relacionar con lo que Freud describió como Contenidos Manifiesto y Latente: La noción de texto y Subtexto (si bien, Stanislavski no los relacionó con los descubrimientos de Freud), en que importa más lo que se dice "entre líneas", que lo que se dice; pasa a primer plano lo que se hace, la expresión que transmite lo que se siente, y que puede contradecir lo que se dice. El lenguaje, perdió su capacidad comunicativa "normal" Aunque no se niega la importancia de la palabra

La importancia de Stanislavski, nos ubica en otro de los principales enfoques de la actuación: El Actor Vivencial, Actor de Método, o Sistema de Stanislavski [Psicotécnica], en que se subraya la necesidad del actor de sentir realmente su papel, buscando la "verdad escénica" y la identificación del actor con su papel.

Actor y director Creativo, Stanislavski, es la excepción que confirma la regla, respecto a la relación salud mental-arte: En un interesante estudio psicoanalítico realizado por Weissman (82), caracteriza a este importante teórico de la actuación, como una personalidad sana, y creativa antes que nada, proveniente de una familia aristocrática rusa, en que hubo lazos afectivos cercanos y cálidos con padres y hermanos, propiciador de actividades artísticas, y de adquisición de la cultura de su época. Estudiante de actuación dedicado y entregado. Capaz de integrar su propia familia, aportando los valores vividos en su infancia. La estabilidad familiar y definición vocacional clara, permitió, de acuerdo al estudio, desbordar su creatividad en la escena, con sus discípulos, y en sus escritos que son básicos en cualquier escuela de actuación.

SEKI SANO (33), importante director de la escena mexicana en relación a las dos posturas principales dentro de la actuación, realizó una observación significativa: la calidad de un actor, no depende si pertenece a la escuela de Bideró, o a la de Stanislavski, no es eso lo que los hace mejores. Un buen actor, terminará por entregarse a su papel, porque aún actores que dicen seguir el método Stanislavski (pseudostanislavskianos, en realidad) creen que vivir el papel significa "emborracharse de emociones" y en nombre de la creencia y la verdad escénica, desconociendo sus aportaciones finales sobre las Acciones Físicas, se dedican impunemente a cosas antiartísticas y escandalosas: gritar hasta enrojecer, desorbitar los ojos, ahogarse en lágrimas, jalarse los pelos, needicarse etc. Se confunde la creencia real, que es natural y espontánea, con la autosugestión, que es forzada y resta espontaneidad porque se empieza por "creer que se está creyendo", en lugar de creer simplemente....."es hacerse tarugo solo, y por esta vía, puede llegarse a un trance patológico, éxtasis masoquista, satisfacción masoquista, histeria, autoembujamiento. En fin, hasta la pérdida de contacto con la realidad" [33].

CHARLES DULLIN (1885-1948), en su libro "Recuerdos y Notas de Trabajo de un Actor", describe el proceso creativo del actor, para dar vida a los personajes: Si bien, hay un número incalculable de papeles y de personajes, para reencarnar, necesitan de un cómplice que los reviva, y éste es el Actor. Según Dullin, mientras que el dramaturgo es llevado de la mano y guiado por el personaje, en el caso del intérprete es éste quien va al encuentro de su personaje y esto es un proceso lento, más intuitivo que deductivo. El mismo autor, el director lo podrá orientar sobre los pormenores y sobre la psicología de la pieza pero permanecerá sordo, porque en

realidad, es un trabajo obscuro que se desarrolla en el interior de un buen intérprete, durante los ensayos, sin que lo advierta. Un director veterano, acechará el momento preciso para ayudarlo en el "parto" (13).

Dullin, se dedicó a buscar leyes de la creación del actor, entre el instinto y la inteligencia; la intuición y la deducción; el estado mental, la voluntad y la constitución física deben de tener igual importancia. Describió diez pasos en el proceso de cómo quisiera trabajar un papel:

- 1) Incubación, como fase preliminar, en que se lee y relea. Se escucha o se lee al autor y se almacena la información, sin detenerse en extensos estudios.
- 2) Representación de cada situación, lo más realista y cotidianamente, dejando venir al personaje y el modo más sencillo y directo de contestar al compañero.
- 3) Se vuelve a examinar el texto, engullendo ideas antes de mencionar las palabras, de medir la respiración del texto, el ritmo de las escenas, alcance lírico de los movimientos interiores, variedad de situaciones y matices de sentimientos.
- 4) Aprender el texto de memoria, masticar las palabras, articulando fuertemente las consonantes, colocando las respiraciones antes de las vocales. Lo anterior permite ganar tiempo al librarse de la preocupación de la memoria y de la dicción.
- 5) Las indicaciones deben interpretarse, captando la idea, no lo literal y limitado a la imitación.
- 6) Puede presentarse un período de crisis, después de haber sentido cierto acabamiento del personaje o del trabajo de composición. Si esa turbación se prolonga, puede llevar a perder el personaje a mitad del camino, aunque generalmente sucede cuando va a deslizarse

bajo la piel del actor.

- 7) Si se presenta el nerviosismo y ansiedad, manifiestos en el latido apresurado del corazón y sensación de vacío en el alma, hacer ejercicios de respiración con tranquilidad, tomándose el tiempo necesario.
- 8) Lograr la credibilidad para hacer al público interpretar con uno.
- 9) Buscar el dominio de uno mismo para anular un error en medio de los arrebatos más desordenados. Es un error creer que la sinceridad sea incompatible con el desdoblamiento (de acuerdo con la Paradoja del Comediant de Diderot).
- 10) Evitar simular una emoción excesiva cuando no la hay, o desaparición porque resulta grotesco y falso o sobreactuado).

JEAN-PAUL SARTRE (1905-1980), en su redefinición de "La Paradoja del Comediant" (56), considera que la mayor parte de los actores son incapaces de representar sobre el escenario la conducta afirmativa... porque al actuar, la acción cede ante la pasión o impetuosidad, ante la violencia del deseo o del odio, todo menos la certidumbre del juicio fundado en la evidencia, quiere persuadir por contagio. El espectador puede observar imitaciones más o menos bien logradas pero no la certeza y evidencia porque por muy profundamente comprometido que el actor esté con su papel, jamás pierde totalmente la conciencia de la irrealidad de su personaje.

Sartre, reflexiona sobre la problema de lo real y de lo imaginario: "El actor no experimenta realmente los sentimientos de su personaje, pero sería una equivocación suponer que los expresa a sangre fría, la verdad es que los siente irrealmente....esto es equivocarse a sabiendas, sobre el sentido de aquello que se siente....Cada personaje nuevo se convierte en una imago provisoria y un parásito que aún fuera del escenario vive un simbiosis con

él.....¿Qué lo defiende de la locura?.....El actor ofrece su ser al personaje, sin ninguna reciprocidad. Se sacrifica sólo para que una apariencia exista y él se hace por opción, el sostén del no ser (una preferencia por la irrealización). Mientras que otros artistas no dejan de ser ellos mismos, el objetivo del actor es ser irrealmente otro, jugar a ser lo que no es (56).

Por consiguiente, no todos hacen carrera sobre las tablas, pues la condición fundamental, no es el talento o las disposiciones, si no una cierta relación constituida entre lo real y la irrealidad, la cual, al actor no se le ocurriría subordinar el ser al no ser\*.

JERZY GROTOWSKI (26), en sus investigaciones del Laboratorio Teatral, ha estudiado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, significados de los procesos mentales y emocionales de la actuación. En su trabajo, Grotowski, produce en el actor, una serie de choques que lo hacen enfrentarse a desafíos simples e irrefutables como el hecho de advertir sus propias escapatorias, trampas y clichés, de intuir sus inexplorados recursos y de cuestionar su profesión de actor.

Para Grotowski, el teatro no es un fin en sí mismo, es un medio, una forma de vida, un camino que lleva a descubrir la vida. No es que los actores se vuelvan mejores actores o personas, pero sí que la intensidad, la honestidad y la precisión de su trabajo plantea un desafío para todos los días de su vida, no para una quincena o una vez en la vida. Al educarlo, no se le enseña, sino que se busca destruir sus obstáculos para la liberación del impulso interno hacia la reacción externa, buscando una disposición mental pasiva para realizar un papel activo. Se orienta hacia un Teatro Pobre, en cuanto a que se elimina

lo que se demuestra como superfluo, utilizando luces naturales, dominio del cuerpo y rostro del actor, como "maquillaje", diferentes espacios actores-espectadores; el texto no es teatro per se, se vuelve por la musicalidad de - lenguaje del actor, entonaciones, etc.

Grotowski, plantea una alianza con sus actores, interés humano, simpatía y aceptación mutua pese a contradicciones: Como guía, considera importante no causar daño, realizar sugerencias, y observar las etapas en que se produce la ruptura psicológica y el colapso del actor para poder ayudarlo pese a ser estricto, como un padre o hermano mayor, para indagar qué tipo de acciones impiden la creación artística. Dar confianza suficiente para "no esconder lo básico" (aunque el material sea moral o inmoral), y atreverse a correr riesgos, incluso el del fracaso, el de por dónde no, para evitar repetir el mismo error.

Siguiendo esta misma línea Jugenio Barba, integra una visión humanista y actitud hacia un nuevo actor y hacia el teatro, al plantear la necesidad de que el actor se haga responsable de la importancia de su profesión como medio de comunicación, y de abatimiento de convenciones y trabas sociales, reconociendo el miedo que le produce la seriedad de su trabajo, en un mundo donde el que tiene ideales y necesidad de vida espiritual, es considerado como ingenuo, fanático o excéntrico [4].

DIMITRIOS SARRAS (33), importante director de la escena y la televisión mexicana, consideró que "de todas las artes, solo la actuación exige la creación de seres humanos. Para lograr esa meta creativa, el actor se usa a sí mismo, - al ser humano que es. Y podrá lograrlo con mayor o menor éxito en - proporción al conocimiento que tenga de su propio ser. El es su -- propio instrumento, su única materia prima;

humana, ese monstruo -decía Shakespeare- que tiene miliares de ojos y orejas y nos espera en la sombra....." (34). Ni el autor, director y actor, pueden vivir sin el éxito que es aceptación moral y material. Aplausos y dinero van de la mano, dice Jouvet, pero es el gusto por agradar no es solamente lo monetario, sino algo más cercano a los tormentos del corazón que ni honores y riquezas pueden saciar: La necesidad de sentir rostros y corazones vueltos hacia uno, de sentirse menos solos, viviendo una ficción.

Otro aspecto importante que toca Jouvet, son algunos usos y costumbres entre bastidores, que tienen un sentido ritual. Menciona que aunque parezca escurantismo retrógrado, en pleno siglo XX, persisten supersticiones tales como hacer la señal de la cruz antes de entrar a escena, no abrir un paraguas en escena, no incluir una escenografía con una jaula y un pájaro, no contratar actores con reputación de mala suerte, no tejer, etc.

ANDRÉ VILLIERS (62), considera que el teatro exige la presencia real tanto del actor como la del espectador, como respuesta y admisión del protocolo y convención. Utiliza la clasificación de Roscharch de público extratenso e introverso, según la reunión azarosa de espectadores: La facultad de entusiasmo y exteriorización, o posición de reserva y crítica, se da el contagio emotivo e intelectual mimetismo social. Se imita al vecino y somos imitados al aplaudir, reír por ese estado de abandono, cohesión mental y consciencia colectiva. Esta comunicación teatral no tiene equivalente en otras actividades artísticas y los entusiasmos colectivos que logra son de gran alcance social o religioso: La misión del teatro es ceremonial, y el oficiante de ese culto es el actor.



PHILLIP WEISSMAN (1966), realizó un estudio psicoanalítico sobre la creación artística, específicamente del arte teatral, revisando aspectos psicológicos de importancia en los dramaturgos, los directores y los actores. Aunque la personalidad artística posee características comunes, el grupo de practicantes de las artes literarias es muy distinto de lo que cultivan las artes musicales y visuales. Del mismo modo, dentro de las artes teatrales, hay autores, directores y actores que por muchas razones son psicológicamente ajenos entre sí, a pesar del lenguaje creador común. El actor tiene muchos rasgos psicológicos en común con otras artistas que actúan, tales como el bailarín y el músico, que son intérpretes. El dramaturgo y el compositor encuentran salida a sus sentimientos de omnipotencia a través de sus creaciones originales. El director artístico, dentro de cualquiera de las artes escénicas, satisface su particular necesidad de relacionarse con la gente en forma paternal o maternal, altamente acentuada.

El actor, por su parte, busca una salida expresiva y una solución temporal a sus impulsos exhibicionistas intensamente activados.

El arte es un mundo de creación y comunicación, y el vehículo instintivo para esa creación, es el impulso exhibicionista. No sólo el actor, sino todos los artistas creativos, tienen la necesidad y la facultad de exhibirse, pero como el actor se utiliza a sí mismo, no sólo su cuerpo -como el bailarín, o el músico-, o la voz -como el cantante-; el actor utiliza todo: Cuerpo, voz, su ser íntegro, como instrumento de trabajo. Su exhibicionismo es, entonces, intensamente personal y único....la actuación atrae a quienes tienen excesivas necesidades interiores y satisfacciones urgentes e insaciables de exhibirse, de acuerdo con Weissman [63].

La investigación psicoanalítica sobre el actor, realizando la relación entre el arte y neurosis, plantea si se puede ser artista y no ser neurótico ¿la neurosis del actor, es esencial para arte? En actor puede preguntarse: ¿paralizará el tratamiento psicoanalítico mi facultad creadora y mi productividad?. Algunos directores se atreven a exigir que sus actores se alejen de la psicoterapia, debido a que se les provoca un bloqueo, producto de la autocensura y capacidad de autoobservación (o insight) que se desarrolla durante el tratamiento. Mientras que los psicoanalistas, por el contrario, opinan que el tratamiento psicoanalítico contribuye a desarrollar la creatividad afectada por un "bloqueo" psicológico e inconsciente.

El examen psicoanalítico de artista de teatro, debe considerar no sólo su desenvolvimiento artístico, sino su medio, sus dotes, su madurez y su desarrollo infantil. De acuerdo con esto, Weissman encontró que los actores son individuos que no han podido desarrollar un sentido normal de identidad e imagen corporal, durante las primeras fases de maduración en la infancia, que es donde ocurre la separación delimitada del sí mismo, de lo que no es sí mismo. En el actor, quizás nunca se dé esta diferenciación y está es su condición como actor porque los papeles que actúa, le dan repetidas oportunidades para obtener temporalmente su imagen propia, y aunque en su vida personal, no sean muy dignos de confianza, ocurre lo contrario con su vida profesional y nunca pierde una función que le da la oportunidad de crear y recrear esos papeles.

El actor y el exhibicionista, tienen en común, verse continuamente obligados a representar otra identidad, lo que reduce temporalmente su ansiedad, pero el actor difiere en que sufre la falta de indiferenciación de su

cuerpo, rostro, voz, cerebro (sistema nervioso), sus cinco sentidos físicos, su mente, sus recursos interiores (su vida psicológica), y el nivel de consciencia que tenga de su propia realidad".

Para Sírras, una persona con aspiraciones hacia la actuación, debe poseer talento, como en todas ramas del arte, entendiéndose por talento, la capacidad de crear un ser humano y transmitir el mensaje del escritor artísticamente. Para cumplir esto, el actor debe conocer la existencia de la psicología, ya que casi todas las obras y los personajes presentan casos clínicos. El arte, es fantástico, no real, y el actor siempre está creando lo ficticio frente al público.

Como director, reconoce que pasó de la actuación a la dirección por "el deseo de crear otras identidades para encontrar la mía", utilizando el método de Stanislavski, donde el actor creativo niega su personalidad para dar vida a la de otra persona, en este caso, un personaje. Como maestro de actuación, buscó comunicarse con sus alumnos para saber su necesidad y capacidad de vivir conscientemente una fantasía, detectar si tienen un problema psicológico y el teatro es un escape.

LOUIS JOUET (1887-1951), aborda el problema del éxito, y la relación con el público: El público alimenta al actor, al autor (si es contemporáneo a la representación), y al director...."No saben ustedes la calidez de la emoción, la irradiación interior, el estremecimiento voluptuoso provocado por el ámbito de una sala de teatro, toda henchida de humanidad, la amplificación de la sensibilidad, la emoción que no se sabe si está hecha de ternura o de horror, que brota cuando al fin se levanta el telón en medio del silencio....y de pronto aparece esa masa

yo con su no-yo y de un defectuoso desarrollo de su imagen corporal (no de sus genitales específicamente, como en el exhibicionista). Su profesión le ofrece una solución más aceptable socialmente de la que dispone éste: el uso legítimo que hace el actor de trajes y papeles proporciona una posición satisfactoria a sus ansiedades como es el miedo de castración y la búsqueda de una imagen corporal.

Respecto al exhibicionismo tenemos una reflexión del actor Laurence Olivier: "Los más inteligentes de mis colegas, en charlas incesantes para explicar racionalmente nuestras vidas, se muestran de acuerdo en que eligieron el oficio para satisfacer una necesidad urgente de «expresarse» Cuando me toca a mí el turno, no puedo presumir de ese grado de intelectualidad; lo cierto es que debo confesar, no sin cierta vergüenza, que yo no era consciente de ninguna necesidad, aparte la de lucirme" [49].

OTTO FENICHEL (1945), es retomado por Weissman, para plantear la pregunta de si el "mejor actor es aquel que no hubiera desarrollado todavía una verdadera personalidad distinta, que estuviera dispuesto a representar cualquier papel que se le ofreciera, que no tiene ego, sino que es más bien un montón de posibilidades de identificación.

Fenichel, dentro de los mecanismos de defensa del yo, distinguió las defensas exitosas de las defensas ineficaces y/o patógenas.

Dentro de las defensas patógenas, se encuentran las defensas contra los sentimientos de culpa, que Fenichel considera importantes para la Psicología del arte: "Toda culpa puede ser sobrellevada más fácilmente si algún otro ha cometido también el mismo hecho. En búsqueda del sentimiento de culpa, que Fenichel considera importantes

para la psicología del arte: "Toda culpa puede ser sobre-  
 llevada más fácilmente si algún otro ha cometido también  
 el mismo hecho. [La búsqueda del sentimiento de alivio  
 que de este modo se puede lograr, las personas que han  
 hecho algo por lo cual se sienten culpables o bien,  
 desean hacer una cosa de esta índole, tratan de encontrar  
 una persona que se encuentre en la misma situación. Se  
 sienten sumamente aliviados cuando logran encontrar otra  
 persona que hace o ha hecho la misma cosa.....La función  
 de alivio que tiene el hecho de compartir la culpa,  
 constituye uno de los factores básicos de la psicología  
 del arte. El artista obtiene el alivio de su sentimiento  
 de culpa al inducir al auditorio a participar en el hecho  
 que él comete en la fantasía y el espectador siente igual  
 alivio al darse cuenta de que el artista se atreve a  
 expresar impulsos prohibidos.

El individuo necesita confirmación de parte de otros o el  
 aplauso de un auditorio en señal de perdón" (20).

Otro punto importante tocado por Fenichel, es en relación  
 al Exhibicionismo, a través del cual se intenta negar la  
 castración por sobrecatexis. El exhibicionismo, tiene  
 fines mágico, en que se conduce como si estuviera simulando  
 pero temiendo que la verdad salga a flote (se está cas-  
 trado). Este es el principal contenido inconsciente de  
 más de una histeria de angustia y temor al tablado.

El temor al tablado, o miedo escénico, y la eritrofobia,  
 no son sino una escopiofilia incrementados. El exhibicio-  
 nismo intensificado es producto de conflictos instintivos  
 anteriores y su objetivo es además del placer, lograr un  
 reaseguramiento contra angustias, sentimientos de culpa e  
 inferioridad. Las histerias de angustia en cuestión,  
 representan el fracaso de esos afanes de reaseguramiento.  
 Se trata de forzar a los espectadores con rituales mágicos  
 a demostrar que la castración no ha tenido lugar, o bien,

conceden la aprobación necesaria para contradecir un sentimiento de culpa.

Entonces: El actor, en este caso, cree estar castrado y teme fallen sus intentos por negarlo; lo encaminado a hacer que lo quieran y alimenten puede resultar que lo conduce a dejar de ser querido y le retiren todo su apoyo; presenta el temor a que su agresividad [poder de encantamiento], lesione a los espectadores.

El tartamudeo, y el olvido del texto, bajo la tensión del miedo escénico, ocurre en el actor como una inhibición de ese impulso exhibicionista. El tartamudeo, el lapsus lingual, y aún el olvido muestran que se quiere decir algo conscientemente y a la vez no se quiere decir, inconscientemente. Hablar y actuar frente al auditorio, significa hechizar. Si existe el peligro de no lograrlo, el orador sádico puede sentir la necesidad de obligar al auditorio por la violencia a darle lo que necesita, utilizando medios sádicos e inaceptables. En ese caso, el tartamudeo, es intentar tranquilizarse antes de dañar a los oyentes, o bien, llegar a reconocer que en realidad no es que el público dependa del actor, sino que el actor depende de los espectadores.

Nuevamente, tomamos una parte de las Confesiones de Laurence Olivier, relacionadas en esta ocasión, con el Miedo Escénico:

"...Me hablé de la forma solapada en que como si fuera un gorjeo, actuaba ese complejo de culpabilidad mío, que empezaba con un temor supersticioso o acaso semirreligioso de que mi orgullo merecía un castigo. Ese castigo cayó ahora sobre mí en forma de terror, que ahora otra cosa que un ataque despiadado de miedo escénico, con todos los inquietantes síntomas que suelen acompañarlo... (pese a tratar de alejar la desconfianza, se le metió la idea aterradora de 'estar demasiado castrado para recordar su papel')....todo mi valor se vino abajo y, a

medida que pasaba el tiempo, cada vez me era más difícil sobreponerme a ese miedo. Mi llamada llegó y subí a aquel escenario en el que estaban, con el temor de no poder aguantar más que unos pocos minutos. Empecé a esperar el momento en que se borrarían las palabras que veían después....Las dos líneas siguientes. No, otras más y luego....¡Ya está! Di un paso adelante, y me paré.

Moté que se me iba la voz; la garganta la tenía cerrada, y la sala estaba empezando a dar vueltas a mi alrededor. Di un paso atrás (estaban eminencias en la sala, la prensa... Significaba retirarme de escena en forma incomprensible y escandalosamente repentina). Di un paso atrás....con voz apenas audible, porque tenía los dientes apretados, pude de algún modo arreglarmelas para continuar la representación...." (49).

LUIS DE TAVERA (1985), director de teatro en México por parte del INBA y la Universidad, considera que entre las características generales que debe poseer el actor son: Salud física y mental, capacidades corporales y espirituales, elementos de disponibilidad hacia el arte y la actuación, que implica libertad de voluntad y condición completa para entregarse, conocerse a sí mismo. Hay dos tipos de actitud negativa que se confunden con la vocación del actor: a) El exhibicionismo proveniente de un narcisismo patológico.

b) La fuga de sí mismo, aliendándose en otros personajes para justamente negar lo que de sí mismo le horroriza. Como acudir a la droga.

El actor, debe humildemente aceptarse, para entregar lo que posee a su larca artística: Sólo se posee a sí mismo y con eso va a trabajar. Debe renunciar a su intimidad, no tener reservas ni con su cuerpo, memoria e

imaginación; debe vencer el miedo al ridículo que lo hace distorsionarse a sí mismo. Su humildad, debe ser generosidad, respeto y conocimiento profundo de la vida.

Para obtener la verdad escénica actoral, para aprender a actuar verdaderamente, hay que hacerlo: Casi no hay nada que hacer para actuar bien, el problema se reduce a lo -- que hacer y cuando se suscita el problema, es cuando empieza el aprendizaje.

Si el actor vivencial, es el personaje y vive la vida de éste mediante la identificación y la entrega a una reacción sin prejuizar, sin prefabricar y llevándolo a sus Ótimas consecuencias. Una alternativa de esto, es el -tran ces-, donde ya no solamente se es el personaje (Edipo, -- Lear, Hamlet...), sino que se es el INCONSCIENTE COLLECTIVO, se es todos, y después se es el miedo total de todos, llegando a un teatro abstracto con fuerza de un miedo acun melado de todos, en todo el tiempo. Se va más allá de la identificación hacia el instinto puro: Ya no importa si se es Edipo o no se es, porque Edipo somos todos, nunca hemos podido dejar de ser Edipo porque en esa situación -- hemos estado todos, es decir, ya no importa el contexto-histórico o particular, sino la absolutización de la pasión, del instinto y de los valores y temores vistos como universales, arquetípicos (33).

Desde nuestra particular visión de la presente investigación, se han retomado, más los aspectos psicológicos generales del artista y del actor, enfocando más los aspectos positivos y creativos, sin dejar de mencionar algunos aspectos psicopatológicos, considerando que los actores pueden tener algunos rasgos de éste tipo en menor o en mayor grado.

Por lo anterior, para complementar, además del problema -- de identidad, y del exhibicionismo, podrían asociarse al actor rasgos de carácter que se encuentran en algunos cuadros clínicos:



-El Narcisismo, muy en relación con el exhibicionismo y la personalidad histérica. En el Narcisismo, las fantasías se enfocan principalmente con temas de poder, éxito, admiración y cualidades extraordinarias, no reconocidas; sentimientos llamativos de autoimportancia y peculiaridad, que de no recibir la atención y admiración que consideran merecer, muestran indiferencia, sentimientos de rabia, inferioridad, vergüenza, humillación y vacío, por las críticas, los fracasos o la indiferencia de los demás. De acuerdo con Rafael Núñez [48], sus dibujos son expansivos con índices de grandiosidad y aumento de tamaño.

En el T.A.T. y Rorschach, las respuestas reflejan necesidades de grandiosidad compensada. Estas pruebas psicológicas, proporcionan indicios de un perfil psicológico de naturaleza exhibicionista.

- Personalidad Histórica, considerada una neurosis caracterizada por Henri [y (19)] por: Psicoplasticidad y Sugestibilidad, Formación Imaginaria de Personajes y Mitomanía; así como alteraciones, en que se presenta la inconsistencia de la persona (la máscara del personaje que crea, oculta a la persona).

Represión amnésica de los acontecimientos reales buscando sustituir el principio de realidad por el del placer y fantasía; falsificación de la existencia en que "vive un mundo ficticio por efecto de la represión de todo lo que debería constituir la trama auténtica de su vida de relación....su desenfreno más o menos simbólico de la imaginación sexual, constituye una parte integrante de esta teatralidad de la existencia histérica, en la que el neurótico desempeña su papel como un actor. A menudo,

la vida del histérico halla su marco "natural" entre los bastidores del teatro, en el mundo de los artistas de cine..." -los actores-.

La Histeria, también es conocida como Patología del Simulacro.

En las pruebas proyectivas, Rafael Núñez (46), señala que presentan temas de dependencia y actividad inefectiva relacionadas con sus metas de logro. En sus dibujos, se encuentra la ausencia de pupilas en los ojos dibujado, y con una sonrisa, como negación.

-El Transtorno Histriónico de la Personalidad, en éste, la conducta es abiertamente teatral y reactiva, expresándose en la autodramatización o expresión exagerada de emociones, llamada incesante de atención, hambre de excitación, hiperactividad, y/o explosiones de ira irracional e injustificada. Otro aspecto que se manifiesta, es por las alteraciones características de las relaciones interpersonales en al menos dos de los siguientes síntomas: Autoindulgencia, egocentrismo y desconsideración; vanidad y exigencia; dependencia, desamparo, percepción de los demás como hipócrita, poco auténtico, pese a la apariencia de calidez y encanto. Caricatura de femineidad, en ambos sexos; también pueden presentarse amenazas o intentos suicidas manipulatorios.

Como ha podido observarse a lo largo de presente capítulo son muchos los aspectos generales implicados en la psicología del actor y de su proceso creativo, tomando en cuenta rasgos de sensibilidad y apego a lo estético, lo bello e impráctico, fantasioso, imaginativo, erótico; rebeldía, capacidad de romper lo convencional, bien dotados intelectualmente; hasta los aspectos negativos de exhibicionismo-narcisismo, rasgos histéricos, e histriónicos.

Aceptamos que nos inclinamos más hacia sus aspectos positivos y creativos, como algo que está presente, y compensa los posibles rasgos psicopatológicos. Coincidimos con la postura de Frank Barron (5), respecto a que como personalidades creativas, si bien pueden ser los que tengan más problemas de salud mental, sean a la vez, quienes tengan más elementos propios de cura, siendo los más sanos a la vez.

Por lo anterior, en la investigación no se exploraron específicamente psicopatologías, que serían todo el propósito de una tesis, si bien se encontraron algunos datos al respecto.

#### IV. METODO.

##### 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

¿Cuáles son las características de personalidad predominantes en el actor?

CUESTIONARIOS:

- a) ¿Presenta el actor un perfil de personalidad específico, de acuerdo al 16 PF de Cattell?
- b) ¿Cuál es la identidad del actor?

##### 2. TIPO DE ESTUDIO.

Se realizó un estudio Exploratorio y ex post-facto, por lo cual no hay manipulación de variables independientes, ni se plantearon hipótesis de investigación. El presente estudio, como etapa preliminar, pretende encontrar elementos significativos sobre las características psicológicas de los actores, especialmente sobre la imagen que tienen de sí mismos, como primer acercamiento y familiarización en éste campo, que permita detectar variables, plantear hipótesis y relaciones significativas.

##### 3. MUESTRA.

No hubo asignación al azar. Se utilizó el muestreo No Probabilístico-Intencional, puesto que los sujetos fueron asignados a la investigación, de acuerdo con las características mencionadas a continuación: se buscaron sujetos que aceptaron proporcionar la información, al participar en la investigación, como un proceso de autoselección. La muestra quedó integrada de la siguiente manera:

- SUJETOS:** 20 Actores.
- a) Sexo: 10 hombres y 10 mujeres.
- b) Edad: Mayores de 20 años. El rango de edad de los sujetos, fluctúa desde los 20 años, hasta los 47 años, encontrándose en una etapa de búsqueda y reconocimiento profesional.
- c) Definición Profesional: 5 años de formación y/o ejercicio profesional. Si bien, en su mayoría trabaja dentro del teatro profesional no comercial, en foros de la UNAM, INDA, CREA, CET y Teatro Independiente, son egresados de la carrera de actuación del INDA, de la UNAM (Fac. de Filosofía y Letras, y en el Centro Universitario de Teatro), y Escuela Andrés Soler.

#### 4. ESCENARIO.

Los 20 estudios, se realizaron en:

- a) Un cubículo.
- b) Camerino, foro, o algún espacio del teatro en que se encontraba trabajando.
- c) Casa del actor.

La selección del lugar, se realizó tomando en cuenta, dentro de lo posible, un horario que evitara distracciones o presiones de tiempo.

#### 5. INSTRUMENTOS.

- a) Entrevista focalizada, a fin de conocer algunos aspectos de las áreas familiar, social, escolar, laboral, sexual y personal. [ANEXO I]
- b) Test del Dibujo de la figura Humana de K. Machover, permite reflejar la imagen de sí mismo, o el autocon-

cepto, así como zonas de conflicto y ansiedad. Su aplicación es una experiencia creativa, que fué enfatizada en esta investigación al dar las instrucciones para su realización (39) (52).

c) Test de Apercepción Temática (T.A.T.), de H.A. Murray. Se pretende explorar la Identidad del Sujeto a través de posibles áreas de conflicto, sus aspiraciones, expectativas, su visión del mundo que lo rodea, así como su capacidad de asumir otra identidad, la del personaje. Para esta investigación se utilizaron solamente ocho láminas seleccionadas de acuerdo a las necesidades de la misma (46) :

-Lámina 1 "El chico y el Violín. Explora aspiraciones y actitud frente al deber.

-Lámina 3 (VM Y NM) Reclinado/a en el diván. La joven en la puerta. Explora depresión, culpa, ideas de suicidio

-Lámina 4 Mujer que retiene al hombre. Explora relación heterosexual en conflicto, introyección de roles sexuales, actitud frente al propio sexo y el contrario.

-Lámina 6 (VM Y NM) El hijo que se va. Mujer sorprendida. Explora actitud frente a los padres.

-Lámina 7 (VM Y NM) Padre e Hijo, Madre, hija y muñeca. Explora actitud frente a los padres, y en NM, frente a la maternidad.

-Lámina 14 Hombre en la ventana. Explora expectativas, fantasías y evocación.

-Lámina 17 (VM) Se utilizó tanto en hombres como en mujeres para explorar niveles de aspiración, narcisismo y exhibicionismo.

-Lámina 18 En blanco. Explora Ideal del Yo.

- d) Test de 16 PF de Cattell. Cuenta con escalas orientadas hacia aspectos básicos de la estructura de la personalidad. Se aplicó la Forma "A", diseñada para personas de inteligencia normal o superior. Los factores o rasgos de personalidad obtenidos, son los siguientes: (9)

FACTORES PRIMARIOS:

- A) Expresividad Emocional. Soliloquio vs. Sociabilidad.  
 B) Inteligencia. Baja Capacidad Mental vs. Alta Capacidad Mental.  
 C) Fuerza del Yo. Debilidad del Yo vs. Fuerza superior Yo.  
 E) Dominancia. Sumisión vs. Agresividad.  
 F) Impulsividad. Retraimiento vs. Impetuosidad.  
 G) Lealtad grupal. Superego débil vs. Superego fuerte.  
 H) Agilidad Situacional. Timidez vs. Audacia.  
 I) Emotividad. Severidad vs. Sensibilidad Emocional.  
 L) Credibilidad. Objetividad vs. Subjetividad.  
 M) Actitud Cognitiva. Objetividad vs. Subjetividad.  
 N) Sabiduría. Ingenuidad vs. Astucia.  
 O) Conciencia. Adecuación serena vs. Propensión a la culpabilidad.  
 Q1) Posición Social. Conservadurismo vs. Radicalismo.  
 Q2) Corteza Individual. Dependencia Grupal vs. Autosuficiencia.  
 Q3) Autoestima. Indiferencia vs. Control.  
 Q4) Estado de Ansiedad. Tranquilidad vs. Tensión.

#### FACTORES SECUNDARIOS:

- Q51) Introversi3n-Extraversi3n.
- Q52) Poca ansiedad vs. Mucha Ansiedad.
- Q53) Susceptibilidad vs. Tenacidad.
- Q54) Dependencia vs. Independencia.

#### 4. PROCEDIMIENTO.

Para la selecci3n de los sujetos, se acudi3 a varios grupos de teatro. Se explic3 brevemente a los actores, la finalidad de la investigaci3n de obtener las caracteristicas de personalidad del actor, a partir de entrevistas y pruebas psicol3gicas. La muestra qued3 conformada por los actores que se mostraron interesado en participar en la investigaci3n.

La aplicaci3n de los instrumentos, se realiz3 de la siguiente manera:

- a) Debido que una Entrevista No estructurada-focalizada, es flexible, se realiz3 en dos o m3s sesiones, puesto que adem3s de cubrirse las 3reas se3aladas anteriormente, se tocaron aspectos de inter3s y preocupaci3n particular de cada actor, que surgieron durante la entrevista.
- b) Se aplic3 Machover, proporcionando las instrucciones correspondientes al procedimiento normal, enfatizando despues, que contar3 historias de las personas dibujadas, "como si fueran personajes de teatro".
- c) Por la dificultad de utilizar las 20 l3minas y el tiempo que implicaba se aplicaron ocho l3minas seleccionadas del T.A.T., proporcionando instrucciones levemente modificadas, para facilitar la identificaci3n y proyecci3n.



"Le [Te] voy a presentar una serie de láminas. Con cada una de ellas, desarrolla una trama teatral como si fueras el actor.

¿Qué piensan y qué sienten los personajes en esa trama, qué pasó [antecedentes], qué está pasando [presente] y cómo terminará [desenlace]? ¿Con qué personajes te identificas [cuál personaje representarías], y por qué?

Ante la lámina 16: "Mismas instrucciones, pero elige la obra y el personaje que te gustaría representar".

Al finalizar la aplicación de las ocho láminas, se les preguntó:

- 1) ¿Cuál te gustó más? ¿Por qué?
- 2) ¿Cuál te gustó menos? ¿Por qué?

d) Se proporcionó la forma "A" del cuestionario de 16 PF de Cattell, enfatizando la importancia de ser honestos al contestarlo, y la conveniencia de realizarlo en una misma sesión.

Durante la realización de cada estudio, se registraron por escrito, los comentarios y preguntas especiales, así como las actitudes de los entrevistados.

## 7. PROCESAMIENTO.

Recopilada la información, se realizó el manejo de los veinte estudios de la siguiente manera:

- a) Entrevista. Se realizó el análisis de contenido en los rubros mencionados anteriormente, obteniendo porcentajes de respuestas.
- b) Test de la Figura Humana Machover. La interpretación individual, se basó en los lineamientos establecidos por la autora.

Debido a la cantidad de indicadores formales y estructurales, al realizar el análisis individual, se consideró más conveniente globalizar la información en forma grupal, resumiéndola en indicadores básicos tanto para los dibujos, como para las historias de los dibujos del Machover, encaminados a revelar en forma general la identidad del actor. De los indicadores seleccionados, se obtuvieron porcentajes de respuestas [ANEXO 2].

- c) Test de Apercepción Temática. También se realizó un análisis de contenido, basándose en los lineamientos establecidos por su autor. Al igual en el Test de Machover, se seleccionaron indicadores básicos, de acuerdo a las necesidades de la investigación y relacionados con la Entrevista y Test de la Figura Humana. Estos indicadores, se manejarán para todas las láminas, o sólo para algunas, de acuerdo a lo que explora la prueba en general, o las láminas, en forma particular. [ANEXO 3]

También se obtuvieron porcentajes de respuestas.

- d) Test de 16 PF de Cattell. Se obtuvieron las puntuaciones brutas de cada cuestionario, y se realizó la conversión a puntuaciones, esten (del 1 al 19, en los polos negativo a positivo), elaborando el perfil individual de cada actor, a partir de los resultados. Para obtener el perfil de la muestra, se calcularon medias y desviaciones estándar en cada una de las 16 escalas.

## V. RESULTADOS.

## 5.1 Composición de la Muestra.

EDAD:	%
a) 20-24 años	30
b) 25-29 años	60
c) 30-34 años	50
d) 35-39 años	30
e) 40-44 años	10



## ESTADO CIVIL:

- a) Solteros.  
b) Casados.  
c) Divorciados  
d) Unión libre



## SITUACION DE LOS PADRES:

- a) madre soltera  
b) casados  
c) separados  
d) viudas



## POSICION ENTRE HERMANOS:

- mp) Mayor  
mm) menor  
l) Intermedia.  
u) Único.



## ACTORES CUYOS SON PADRES O MADRES.

- ESS) Tienen hijos  
[ ] No tienen hijos.



## ACTITUD HACIA LA RELIGION

- a) Nada  
 b) Católico  
 c) Otro (Dioses)

SUFRIDOS



NO SUFRIDOS



## NIVEL ESCOLAR

- a) Preparatoria o más  
de carrera de g  
tecnología.  
 b) Preparatoria y a  
tres carreras, a  
dentro de tecnología.



## OCCUPACION ACTUAL

- a) Únicamente otecnología  
 b) Actor y omaestro de  
tecnología.  
 c) Actor y otra actividad,  
dentro ofuera de teatro



5.2 Entrevista.

## AREA FAMILIAR:

## -RELACIONES CON LA MADRE %

- 1) Buenos
- 2) Regulares
- 3) Malas



## -RELACIONES CON LA MADRE %



## -RELACIONES CON EL PADRE %

- 1) Buenos
- 2) Regulares
- 3) Malas



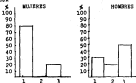
## -RELACIONES CON HERMANOS %

- 1) Buenos
- 2) Regulares
- 3) Malas
- 4) Sin hermanos



## -RELACIONES CON LA PAREJA

- 1) Buena
- 2) Mala
- 3) Sin pareja.



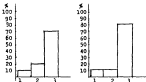
## -RELACIONES CON LOS HIJOS.

En la muestra de Compañías de la muestra que de las mujeres, el 50% tiene hijos, y de los varones, únicamente el 10%. De este porcentaje, la totalidad refirieron "buenas relaciones" con sus hijos (100%).

## AREA ESCOLAR Y VOCACIONAL:

## -RENDIMIENTO ACADÉMICO

- 1) Brillante
- 2) Buena
- 3) Regular-Mala.



## -DEFINICION VOCACIONAL

- 1) Actuación desde niños.
- 2) Actuación, desde la adolescencia.
- 3) Actuación, después de otras carreras.



## -RELACIONES CON MAESTROS

- 1) Buena
- 2) Regulares
- 3) Mala

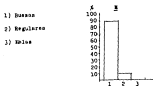


## -RELACIONES CON COMPAÑEROS

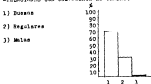
- 1) Buena
- 2) Regulares
- 3) Mala



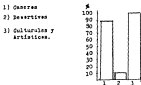
## -RELACIONES CON JEFS-DIRECTORES



## -RELACIONES CON COMPANEROS DE TRABAJO

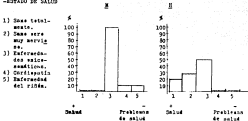


## -INTERESES OCUPACIONALES Y RECREATIVOS

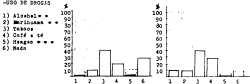




## -ESTADO DE SALUD



## -USO DE DROGAS



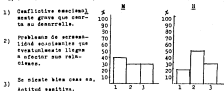
\* En problemas salicessanti-las, se incluyen insomnio, cephalas, gas-tritis, colitis, bronquitis, alergias, afecciones, hasta problemas de depresión, sensación de angustia, y serviclases excesivas, eader de mases. (Algunos mases, maseslases más de un sistema).

\*\* Todos han crecido el alcohol, le tiene en reslases, y poco han crecido proble-mas de alcoholism, según reslases. Respecto a la marihuana, la mayoría la ha crecido al menos una vez, si algunos la utilizan con frecuencia durante su época de estudios, no totalmente se crece la necesidad de consumirla.

\*\*\* Nueva mases clasificadas reslaseslases, el deseo de creder heges clasificadas, reslaseslaseslases.

## AUTODESCRIPCION

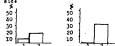
## I) Cómo se ve a sí misma (AUTOIMAGEN)



## II) Cómo le gustaría haber sido:

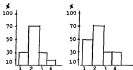
## a) FISIOLÓGICAMENTE:

- 1) Como es
- 2) Mejor.



## b) COMO PERSONA:

- 1) Como es
- 2) Mejor
- 3) No es gusto
- 4) Haber tenido más aventuras dadas.



## c) COMO ACTOR

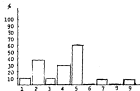
- 1) Si 100% le gustaría ser mejor como actor, de lo que es actualmente.

\* Algunas actrices sólo mencionaron un aspecto, otros dos o tres, incluso dentro de un mismo aspecto.

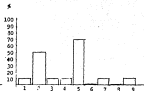
III) Cómo le ven los demás:

- 1) Como se ve a sí mismo.
- 2) Con desagrado, burla, envidia.
- 3) Indiferencia.
- 4) Como alguien débil e indefenso.
- 5) Accesible y agradable.
- 6) No cuando profesionalmente.
- 7) No le importa cómo le ven los demás.
- 8) Homosexualizar al teatro.
- 9) Cualquier otra opción.

MUJERES

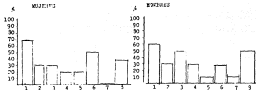


HOOMBRES



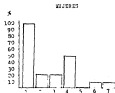
RECONOCIMIENTOS Y TRÁFICO

- 1) Profesionales
- 2) Escuelas
- 3) Secciónes (de correo)
- 4) Escuelas
- 5) Tecnología
- 6) Familias
- 7) De salud, seguridad de agua
- 8) Policía (crim, tráfico, seguridad, etc)



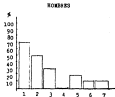
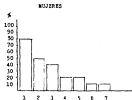
- METAS Y ASPIRACIONES

- 1) Profesionales (con experiencia menor). Transcomer.
- 2) Estabilidad económica
- 3) Estabilidad de sueldo
- 4) Estabilidad familiar (con sueldo, posibilidades económicas)
- 5) Viajes
- 6) Mayor fertilidad física
- 7) Mayor actividad física



- CRISIS MAS IMPORTANTES

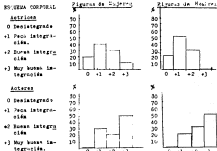
- 1) De pareja
- 2) Profesionales-económicas.
- 3) Familiares (ser madre o hijo).
- 4) Accidentes, operaciones, enfermedades.
- 5) Psicopatías (identidad, depresiones, inadecuadas)
- 6) Muerte de algún familiar.
- 7) Cambios sociales como estos.



## 5.3 Test de la Figura Humana de Machover.

## RESULTADOS ANTES DEL T. ACTUAL

## DIBUJO



EDAD DE LAS VERSIONES DE LOS DIBUJOS COMPARADA CON LA EDAD CRONOLÓGICA: 10 Y 11 AÑOS

Acciones

- a) Menor edad
- b) Igual edad
- c) Más edad

Actores

- a) Menor edad
- b) Igual edad
- c) Más edad

## Figuras Femeninas



## Figuras Masculinas



TABLE 212TAMPOAstrion

- a) Chico  
b) Normal  
c) Grande

Figuras de MujeresFiguras de HombresAstron

- a) Chico  
b) Normal  
c) Grande

AstrionAstronDIFERENCIA

Hombre-Mujer

Mujer-Hombre

DIFERENCIACION PSICOSEXUALAstrionFiguras de MujerFiguras de Hombre

- 0 No hay diferencia sexual  
+1 Poco diferencia sexual  
+2 Regular diferencia sexual  
+3 Mucha diferencia sexual

Astron

- 0 No hay diferencia sexual  
+1 Poco diferencia sexual  
+2 Regular dif. sex.  
+3 Mucha dif. sex.





REALIZACIONDIBUJODIMENSIONESACTIVIDAD

- 0 No hay disminucion  
de.
- +1 Muy poca disminucion.
- +2 Regular nivel de  
dimensiones.
- +3 Dimensiones.

g Figura de Mujeres



g Figura de Hombres

ACTIVIDAD

- 0 No hay disminucion.
- +1 Muy poca disminucion  
de.
- +2 Regular nivel de  
dimensiones.
- +3 Dimensiones.

RECONOCIMIENTOACTIVIDAD

- 0 Desconoce
- +1 Base interior,  
traje de baño
- +2 Vestido poco  
diferenciado
- +3 Vestido deta-  
llado.

ACTIVIDAD

- 0 Desconoce
- +1 Base interior,  
traje de baño
- +2 Vestido poco  
diferenciado
- +3 Vestido deta-  
llado.



EFALIAACION  
 EXPRESION DE LOS PERSONAJES DE LOS DIBAJOS

REMIOSActrices

- a) Serriente  
 b) Serprendida  
 c) Agresiva-Amenag  
 cante.  
 d) Vacio, sin ex-  
 presion.  
 e) Triste, penen-  
 siva.

Figuras de MujeresFiguras de HombresActores

- a) Serriente  
 b) Serprendida  
 c) Agresiva-Amenag  
 cante  
 d) Vacio, sin ex-  
 presion.  
 e) Triste-Pensati  
 va.



REALIZACIÓN DE:FIGURAS SOBRE:CONCORDANCIA ENTRE EL DIBUJO Y LA HISTORIAAdolescentes

- + Si hay congruencia etc.
- Si hay incongruencia etc.

Figuras FemeninasFiguras MasculinasAdultos

- + Si hay congruencia etc.
- Si hay incongruencia etc.

NIVEL DE FANTASÍA Y APEGO A LA REALIDADAdolescentes

- 0 Fantasiense
- +1 Descripción de estados de ánimo.
- +2 Conductas reales.

Figuras FemeninasFiguras MasculinasAdultos

- 0 Fantasiense
- +1 Descripción de estados de ánimo.
- +2 Conductas reales.



REALIZACIÓN DE:EXTENSIÓN DEL SERVIDOActividad

- 0 Fiebre. Muy leve  
 +1 Estado leve  
 +2 Descripción-By  
 late.

Actividad

- 0 Fiebre. Muy leve  
 +1 Estado leve  
 +2 Descripción-By  
 late.

ESTADO DE ANIMOActividad

- a) Tristeza  
 b) Nerviosismo  
 c) Indiferencia  
 d) Tranquilidad  
 e) Alegría  
 f) admiración

Actividad

- a) Tristeza  
 b) Nerviosismo  
 c) Indiferencia  
 d) Tranquilidad  
 e) Alegría  
 f) admiración

HISTORIAS SOBRE:Figuras FundamentalesFiguras Secundarias

REALIZACION  
ACTIVIDAD DEL PERSONAJE

Actrices  
+ Activo  
- Pasivo

Actores  
+ Activo  
- Pasivo

OPINIONES Y ADMIRACIONES

Actrices  
0 No se menciona  
+1 Se deduce  
+2 Se menciona sin  
razón.

Actores  
0 No se menciona  
+1 Se deduce  
+2 Se menciona sin  
razón.

HISTORIAS 3000.

Figuras Femeninas



Figuras Masculinas



## 5.4. Test de Apreciación Temática.

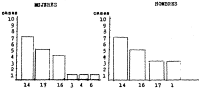
## -EXAMEN DE REALIDAD

- + Incorrecto
- No apreciado

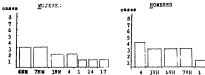


## -LAMINAS CON LAS QUE SE IDENTIFICARON MAS

[En orden decreciente de veces en que se mencionaron. Cada aster, significa 0 = 3 láminas].



## -LAMINAS CON LAS QUE SE IDENTIFICARON MENOS



## IMAGEN DE LA AUTORIDAD

- 1) - Rigida e Impositiva
- 2) Despreciable
- 3) Ausente e Abstenida.



## RELACION CON LA MADRE

- + Buena
- Mala



## RELACION CON EL PADRE

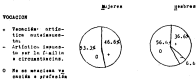
- + Buena
- Mala



## RELACION CON LA PADREJA

- + Buena
- Mala



**OPINIONES Y METAS**

- a) Metas propias. De acuerdo con su ley.
- Pasadizos. No sabe nada por conseguir su vida.
- o) No se relaciona

**ESTRATEGIA**

- a) Positiva
- Negativa





## FORMAS DEL YO

- + Perseveración, Compañerismo, Superficialidad.
- Evasión, Desempeño, Significación, Regresión e Involución.



## ACTITUD DE LOS PERSONAJES

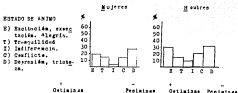
- + Activo
- Pasivo



## CARACTERÍSTICAS DE LOS PERSONAJES

- a) Sensible, Detenido, artística.
- f) Fuerte, feliz, decidida.
- e) Espirit, Agresivo, superficial.
- c) Desafiante, rebelde, en búsqueda.
- d) Débil, enfermo, inseguro.
- t) Triste, solitario, vulnerable.
- x) Personaje indefinido + abstracto





## SITUACIONES QUE PROVOCAN DEPRESION

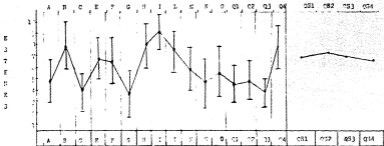
a) Pareja.

b) Personajes:  
Tipo difícil.  
Ingestión, vida  
duela.

## IDEAL DEL YO

a) Ideales de sus, equi  
libria: Naturaleza,  
energía y religión.b) Búsqueda de transfor  
mación. Cambio estruc  
tural a social.

5.5 PERFIL. 16 FACTORES DE PERSONALIDAD DE CATELL



MEDIA	4.7	7.3	3.7	5.5	5.5	3.7	3.9	9	7.1	5.9	4.3	5.7	4.4	4.4	3.4	7.4	5.4	5.5	5.5	4.4
DES. EST. (%)	1.9	1.9	1.7	1.4	1.1	2.7	2.1	1.2	1.7	1.5	2.3	2	1.7	1.5	1.4	1.9				

En 20 sujetos.

FORM 1000  
 11/19/88

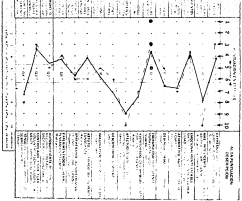


FIGURE 101.6. RAINFALL (INCHES) AT STATION 1000

## VI. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS.

### A) Composición de la Muestra.

-Del total, el 60% de los actores es menor de 30 años. Fue una población joven en general, y de ésta, predominó ligeramente la población femenina como más joven que la masculina.

-En relación al estado civil del actor, predominó significativamente la presencia de hombres solteros; mientras que en las mujeres, la mayoría están casadas, viven en unión libre, son divorciadas -con parejas actualcamente- o solteras, en porcentaje aproximados.

-Los actores provienen, en la mayoría de los casos, de familias en que falta alguno de los padres, por separación o divorcio, por muerte, o en dos casos únicamente, por ser sus madres solteras.

-Sobre la posición entre hermanos, no se encontró nada significativo, excepto en el caso de las mujeres, en que la mitad ocupa la posición intermedia.

-La presencia de hijos se da en la mitad de la población femenina, y únicamente en un caso de la población masculina estudiada.

-Respecto a la actitud hacia la religión, los porcentajes de creyentes y no creyentes, son prácticamente equivalentes, predominando ligeramente en las mujeres, la creencia en una religión. Aún así, excepto pocos casos, los que aceptan ser creyentes, confían poco acercamiento actual; mientras que los que se consideran ateos, aceptan creer "en sí mismos", "en el ser humano", o "en la geografía".

-La muestra estudiada, cuenta con estudios superiores a la Preparatoria, con la carrera de actuación en todos los casos, pero es significativo que la mayoría (85%) estudió

una o más carreras antes de estudiar actuación. Del mismo modo, predomina abiertamente (85%) la dedicación total a la actividad de la actuación, incluyendo actividades relacionadas con la docencia, siendo pocos los casos que se realizan otras actividades ajenas.

B) Resultados de la Encuesta, nos arrojaron los siguientes datos sobre la Autoapreciación de los actores en diferentes áreas:

-En el área familiar, las relaciones con la madre se reportaron consistentemente como "buenas relaciones", mencionándola como una figura dominante, a quien se tiene fuerte apego e incluso, se manifestó dependencia, llegando a considerarse ambivalentes en sus sentimientos hacia la madre. Las relaciones con el padre son poco definitivas en su definición, considerándolas entre "buenas", "regulares" y "malas", en porcentajes aproximados [aún quienes las describen como positivas, mencionan la figura paterna como distante pese a estar presente en la familia, claramente ausente, o conflictiva en alguna etapa, pese a llegar a mejorarse posteriormente]. Las relaciones con los hermanos, generalmente se reportaron como "buenas", predominando más en los hombres que en las mujeres (ANEXO 1).

-Las relaciones con la pareja (noviazgo o matrimonio), son referidas por las mujeres, con muestras de mayor interés y posibilidades -o necesidades- de conservar su relación, así como la búsqueda de consolidarla. En el hombre se advierten marcadas dificultades en establecer una relación estable y satisfactoria -aún dentro del matrimonio- y a comprometerse emocionalmente.

-Respecto a la relación con los hijos, quienes los tienen -que son sólo un hombre, y la mitad de las mujeres- las describieron en general como "buenas", esforzándose por ser buenos padres, (madres, más bien en su mayoría), ser

amigos de sus hijos, y evitar caer en la sobreprotección.

-En el área escolar y vocacional, se encontró que la mayoría se consideró un estudiante "regular", poco interesado en ser un buen estudiante, o en ser brillante, sin embargo, todos superaron el nivel de Preparatoria, con al menos la carrera de actuación, y en muchos casos con otra carrera previa, no siempre concluida. Se encontró más definida en las mujeres la vocación actoral desde la infancia y adolescencia, mientras que los hombres la definieron más tardíamente en la adolescencia, o después de intentar otra carrera.

-Las relaciones con los maestros de escuela y con los compañeros, fueron señaladas como "buenas" en forma predominante. Del mismo modo, las relaciones actuales con directores, o jefes, así como con compañeros de trabajo en la obra, se refirieron como adecuadas.

Consideran en general, que han convivido bien en la escuela, y actualmente en su trabajo, pese a problemas de competencia, rivalidad y envidias.

-Los intereses ocupacionales y recreativos, se inclinaron totalmente hacia intereses artísticos y culturales relacionados con su vocación y ejercicio profesional. Además, en la mujer se manifestó un porcentaje predominante en intereses caseros y de cuidados maternos. En los hombres se vieron otros intereses, como los deportivos, además de los de su casa.

-En referencia al estado de salud, se encontró que una considerable mayoría presenta problemas que van desde lo psicosomático, a un nerviosismo constante, relacionado con hipersensibilidad e hiperactividad: En las mujeres, el total presenta problemas psicosomáticos, y en los hombres la mayoría se encuentra en la misma situación.

-La mayoría no reporta problemas de farmacodependencia, pese a que aceptan haber bebido alcohol y hacerlo más bien

por curiosidad cuando eran estudiantes, aún en los casos -solo dos- que mencionan haberla fumado con frecuencia, enfatizando el hecho de que actualmente llegan a fumarla en forma ocasional, en alguna reunión, sin sentir la necesidad de comprarla. Sólo un caso reportó problemas de alcoholismo y dos de uso frecuente de marihuana. En forma espontánea algunos actores (8 casos) manifestaron el deseo o curiosidad de probar bongas alucinógenas, y peyote como "Rito Inicial", en cuanto se les presentara la oportunidad.

-En relación a la Autodescripción:

- a) La mayoría considera que tienen problemas graves o leves de personalidad que afectan sus relaciones, siendo más significativo en las mujeres. Una minoría se siente bien como es. En realidad no puede traducirse un perfil específico sobre cómo se ven a sí mismos, aunque puede observarse que las mujeres son más auto-críticas y que la mitad de los hombres manifiestan tener problemas leves de personalidad que ocasionalmente afectan sus relaciones.
- b) La totalidad de los actores desearía superarse profesionalmente; como personas, la mayoría desearía mejorar aunque se acepten como son; en forma minoritaria, no se gustan como son y, en general, parece predominar la propia aceptación pese al deseo de mejorar.
- c) Predomina la sensación de ser vistos como agradables, y en porcentajes reducidos, también se les puede ver como desagradables al principio, antes de conocerlos, débiles e indefensos, no cuajados profesionalmente, o con envidia.
- d) Las preocupaciones y temores predominantes, son en primer lugar, los profesionales; en segundo lugar, los familiares y de pareja; y en tercer lugar, los temores



físicos (dolor, muerte, envejecimiento, etc.). También se manifestaron otras preocupaciones como las económicas, sexuales, familiares, de valores, del mundo, en porcentajes menos significativos.

- e) Respecto a las metas y ambiciones, todos manifestaron en primer lugar, metas profesionales referentes a ser excelentes actores y a obtener reconocimiento profesional, más que ser estrellas o hacerse ricos con su profesión, es decir: Ser reconocidos e identificados. En segundo lugar, se mencionaron otras ambiciones relacionadas con la estabilidad familiar (como tener buena relación con la pareja, ser buenos padres -serio si no lo son), estabilidad económica y deseo por viajar.
- f) Las situaciones de crisis más importantes que han vivido, son las de pareja, en primer lugar; las crisis profesionales, en segundo lugar; y crisis familiares, en tercer lugar.
- E) Los resultados encontrados en la Figura Humana de Machover, son los siguientes:

Debido a la gran cantidad de indicadores mencionados por la autora, y la dificultad de representarlos todos por cuestiones de espacio, después del análisis individual y grupal, se optó por realizar una síntesis de los indicadores, integrándolos en pocos, pero abarcándolos en general: (ANEXO 2).

-La edad de los personajes de los dibujos, comparada con la edad cronológica de los sujetos, coincidió en los hombres, mientras que en las mujeres los dibujos masculinos y femeninos representados son de menor edad a la de la actriz.

-Sobre el tamaño de los dibujos, predominó el tamaño normal en los dibujos de hombres y mujeres. Si bien, las actrices realizaron dibujos de mujeres de tamaño normal en mayor porcentaje que los dibujos de hombres, que tendieron a dibujar más grandes. En la misma situación se encontraron los hombres, que tendieron a dibujar el propio sexo, de tamaño normal, y el dibujo de mujeres de tamaño más grande.

-Sucesión. En los dibujos de mujeres, la sucesión primero dibujar al propio sexo, y después al hombre (M-H), fue predominante, aunque se presentaron casos en que dibujo la sucesión (H-M). En un caso, inclusive la actriz reportó "quise hacer hombre, salió mujer", en el primer dibujo.

En los dibujos de actores, la sucesión H-M predominó en forma total. Únicamente en dos casos se hicieron comentarios especiales sobre el primer dibujo: "Es sexo indefinido", se lo instigo a que lo definiera y lo dibujó hombre [fue el caso del único actor que reportó ser homosexual]. En el segundo caso dijo: "Quise hacer mujer, me salió hombre".

Con lo anterior, se evidencia una clara sucesión esperada en relación con su propio sexo, en los hombres y menos destacada en referencia a su propio sexo, en las mujeres, en comparación con los actores.

-Diferenciación Psicosexual. En general, en los dibujos, la diferenciación psicosexual en dibujos de mujeres y poca diferenciación en dibujos de hombres, corroborando la desintegración o poca integración del esquema corporal.

En los actores, predominó en forma evidente, una muy buena, y buena diferenciación psicosexual en dibujos tanto de hombres como de mujeres, en contraste con las actrices.

-Dinamismo. En dibujos de actrices, destacó la ausencia de dinamismo o muy poco dinamismo, en dibujos de mujeres y hombres. En los dibujos de actores, también se evidenció la ausencia o el poco dinamismo, en el total de dibujos de mujeres, y la mayoría de dibujos de hombres.

-Vestimenta. En las actrices destacó ligeramente la realización de dibujos con ropa poco diferenciada. En las categorías restantes de figuras desnudas, ropa interior o traje de baño y de ropa bien diferenciada, los porcentajes se distribuyeron en forma aproximada. En los actores, los porcentajes se distribuyeron equitativamente, en las diferentes categorías, sin ser significativamente.

-Expresión de los dibujos. Las expresiones de los dibujos fueron muy variables y no se observó un predominio real.

Los porcentajes más notorios fueron del 40% en las actrices, al dibujar hombres con expresiones agresivas-amenazantes y al dibujar al propio sexo como sonriente, en un 30%. Las expresiones sorprendida, triste, pensativa, vacía, osciló en porcentajes del 10 al 20% en dibujos de hombres y mujeres.

En los actores, la mitad realizó dibujos de hombres tristes o pensativos y un poco menos, en dibujos sobre mujeres. También en un 40%, se dibujaron mujeres con expresión agresiva-amenazante. Los demás porcentajes van del 0 al 20% en dibujos con expresiones mencionadas en los dibujos de actrices, y de 30% hombres tristes.

Aparentemente, puede observarse que los actores y actrices, perciben al otro sexo como más agresivo que el propio; los actores se perciben en alguna medida

como tristes o pensativos, mientras que las actrices se ven a sí mismas sonrientes y accesibles.

Para las historias el Machover, se tomaron en cuenta:

- Congruencias entre el dibujo y la historia. Se encontró que en general si hay congruencia entre las historias y los dibujos realizados. En las mujeres, se encontró que en general si hay congruencia entre las historias y los dibujos realizados. En las mujeres, se encontró un porcentaje superior de congruencias en las historias de mujeres, en relación con las historias de hombres. También en los hombres, se encontró la contraparte, predominando la congruencia entre dibujos e historias del propio sexo.
- Nivel de Fantasía y de Apego a la realidad. En las mujeres predominaron relatos que sugieren más bien, la descripción de estados de ánimo, sentimientos, pensamientos y situaciones internas, sobre historias fantásticas o de conductas realizables. En los hombres, los porcentajes se dividieron en las tres categorías mencionadas; aunque en historias sobre mujeres, destacó que la mitad realizó relatos referentes a la descripción de estados de ánimo.
- Extensión del relato. En las actrices, predominaron los relatos extensos, sobre dibujos de hombres y mujeres. En los actores, la distribución de porcentajes, de dibujos femeninos fué equitativa y solamente destacaron relatos sobre mujeres, con mayor extensión.
- Estado de ánimo, que puede apreciarse en las historias, emociones que se mencionan o ambiente general del relato. En general, se manifestaron sentimientos de buen humor y entusiasmo, tranquilidad, hasta indiferencia, vacío,

tristeza, nerviosismo y desesperación; admiración y sexualidad, sin haber realmente una predominancia significativa en ellos pues oscila en porcentajes del 10 al 30%.

-Actitud del personaje. En los relatos se pudieron apreciar actitudes pasivas o activas en los personajes protagónicos. En las actrices, predominó una actitud activa para las historias de hombres y, pasiva para las historias de mujeres. En los actores, también predominó la actitud más activa para los relatos de hombres que en los de mujeres.

-Metas. Se buscaron las metas que tienen los personajes de las historias, o bien, soluciones planteadas a problemas: [0] No se mencionaron metas en las historias [+1]. Se deducen del relato, y [+3] se mencionaron claramente las metas. En realidad, no se encontró nada significativo, si bien las historias no mencionan metas claras, o se tienen que deducir prácticamente, porque las metas claramente mencionadas se encontraron en porcentajes bajos.

Sobre todo en historias de figuras de hombres. En los relatos en que se aprecian metas, no se encontró ninguna meta personal o profesional que fuera recurrente, [como se observó en la entrevista, respecto a metas profesionales y familiares]. Las metas que se observan hacen referencia a diferentes aspiraciones como son las superación profesional o personal, ser feliz, ser aceptados, admirados, buscar o descubrir algo, encontrar se, salir adelante, tener familia propia.

Sólo en los relatos de actrices, se aprecia un 50% de metas relacionadas con buscar algo y encontrarlo, salir de un aislamiento, principalmente en las historias de dibujos masculinos.

- D) Los resultados del I.A.T., en las 8 láminas seleccionadas fueron, de acuerdo a los indicadores: (ANEXO 3).

-Acatamiento (Examen de Realidad). En general, predominó un buen acatamiento en la elaboración de las historias relacionadas con las láminas presentadas, lo que habla de buen contacto con la realidad. Sin embargo, fue notorio que en el caso de los hombres, 9 de ellos interpretaron el personaje de la lámina III como mujer. Del mismo modo, en las mujeres, 9 casos interpretaron la lámina 6 MM mujer-hombre mayor, como relación de seducción jefe (amigo, amante, esposo)-secretaria (esposa, amiga, amante), lo que podría relacionarse con una orientación de la figura paterna.

-Identificación y preferencia por las láminas.

- a) Los actores mostraron una marcada preferencia por la lámina:

14, en primer lugar.  
16 y 17 en segundo lugar.  
1 en tercer lugar.

Estas láminas son las que se utilizan para explorar vocación, aspiraciones, ideal del Yo, y Narcisismo-Exhibicionismo.

- b) Por el contrario, manifestaron dificultad en identificarse, o franco desagrado por las láminas:

4 que explora relación heterosexual en conflicto e introyección de roles sexuales.

6 (MM y VH) y 7 (MM y VH) que explora la relación con el padre y la madre.

3 (MM y VH) que explora sentimientos de depresión, culpa y frustración.

- Relación e Imagen de la Autoridad en General. Predominó la imagen rígida e impositiva de la autoridad. En segundo lugar, se tiene una imagen comprensiva o bien, distante-absente.
- Relación con la Madre. En las historias, predominó una relación positiva con la madre tanto en hombres como en mujeres.
- Relación con el Padre. A diferencia de la madre, más bien predominó significativamente un porcentaje alto de malas relaciones con el padre en las historias de mujeres (de éstas, el 90% menciona la figura mayor como jefe- secretaria, amante, esposa, .... como una relación de acoso sexual). Por el contrario, en los hombres, las historias destacaron relaciones positivas con el padre aunque la figura mayor es vista como guía, maestro, director; viejo amigo, padre.
- Relación de Pareja. En total, en un porcentaje significativo de 80% se relataron historias en que se manifestaron malas relaciones de pareja .
- Vocación. Destacó en primer lugar, la elaboración de historias que no mencionan vocación artística o de ningún tipo. En segundo lugar, las historias mencionan vocaciones artísticas autoimpuestas. Muy pocas historias llegaron a mencionar vocaciones artísticas impuestas por la familia.
- Metas. Las historias que no mencionan aspiraciones de ningún tipo, fueron del 66.8%; las historias que mencionaron metas reales, por las cuales, el personaje se esfuerza fueron del 22.5%, y de metas fantasiosas, irreales, en que no hay ningún tipo de esfuerzo, fueron del 10.6%.

- Autovaloración. Predomina una autovaloración positiva, y es ligeramente superior en los hombres que en las mujeres.
- Fuerza del Yo. En las historias, también predominan personajes que indican mayor fuerza del yo (a través de actitudes de perseveración, tenacidad), sobre debilidad del yo (manifiesta en actitudes de claudicación y resignación). Comparando, los hombres relataron historias en que se presenta mayor fuerza del Yo, que en las mujeres.
- Actitud de los personajes. Predominaron actitudes activas, sobre las pasivas, principalmente en los relatos que elaboraron las mujeres.
- Características de los personajes. Fueron clasificadas de acuerdo a las historias, como sensibles, fuertes egóistas, conflictivos, débiles y tristes. Realmente no se observó algún porcentaje predominante que permitiera deducir un perfil específico.
- Estado de ánimo. Se clasificaron los indicadores de estado de ánimo, de acuerdo a las historias: Excitación -alegría, expectación- (E), Tranquilidad (T), Indiferencia (I), Situación de Conflicto o sentimientos contradictorios (C), y estado de depresión o tristeza (D). Sobresalieron moderadamente, historias de depresión en primer lugar (33%) tanto en hombres como en mujeres. De excitación (31%) en historias de hombres. En realidad, no se obtuvieron datos significativos.
- Situaciones que provocan depresión (3 MM-VH). Fue significativo que en éstas historias, la preocupación principal que provoca depresión, son los conflictos de pareja, en que predomina el tema de separación o abandono en un 70% general, que coincide en mujeres y



en hombres, contra un porcentaje menor de temas relacionados con problemas personales, vida difícil, vacía, y sensación de angustia.

-Ideal del Yo. Las 20 historias relatadas en la lámina 16 fueron predominantemente reflejo de necesidades de:

a) Equilibrio espiritual, acercamiento a la naturaleza, y sensación de paz y alegría.

b) Búsqueda de transformación, cambio personal y social. Búsqueda de excitación y de respuestas.

A nivel de Arquetipo, la lámina nos permite observar la identificación o búsqueda del SI-MISMO, de acuerdo con Jung, o en contraparte, con la SOMBRA, a través de personajes de teatro. (ANEXO 3)

-En las mujeres, predominaron historias sobre madre-tierra, Anciana Sabia, Dios, Gémino cuestionador, el Equilibrio. También se mencionan mujeres en soledad, estériles o personajes trágicos antes de un desastre.

-En los hombres, predominaron personajes relacionados con la búsqueda, el logro y compromiso, así como el compañerismo en primer lugar; y, personajes de homosexualidad, identificaciones con Remes, Oteio, un semidiós trágico (tesco), y Yago.

f) Los resultados del 16 PF de Cattell, después de obtener la Media y Moda de los puntajes, permiten destacar factores de personalidad en forma grupal. Tomando en cuenta las puntuaciones están del 1 al 10, las más significativas fueron:

#### ARRIBA DE LA MEDIA:

-Factor 1. [MOTIVIDAD (+)] Muy alto.  
Media: 9 [Mujeres: 8.6 Hombres: 9.4].

Es el más alto del perfil, proporcionando como rasgo más característico de esta muestra la Sensibilidad Emocional, muy esperado en personas con mente imaginativa, orientada hacia lo estético, lo irreal, y lo dramático. Más destacado en hombres.

-Factor B. INTELIGENCIA (+) Alto.

Media: 7.8 (Mujeres: 7.6 Hombres: 8).

Hace referencia a una brillante capacidad mental escolar, y de abstracción.

-Factor H. APTITUD SITUACIONAL (+) Alto.

Media: 7.5 (Mujeres 7.3 Hombres: 6.8).

Características de audacia, desinhibición, gusto por conocer gente, por la aventura.

-Factor Q4. ESTADO DE ANSIEDAD (+) Alto.

Media: 7.4. (Mujeres: 8 Hombres: 6.8).

Hace referencia a un impulso frustrado, tensión, sobreexcitación, aplicado como una necesidad de energía (ello) excitado en exceso, más allá de la capacidad del ego de descargarse, y que por estar mal dirigida, se convierte en perturbaciones psicosemóticas y ansiedad, entre otros síntomas.

-Factor L. CREDIBILIDAD (+) Alto.

Media: 7.1 (Mujeres: 7.8 Hombres: 6.4).

Se caracteriza por actitudes de suspicacia y desconfianza, mas destacadamente en mujeres que en hombres.

-Factor E. DOMINANCIA (+)

Media: 6.8 (Mujeres: 7.7 (Hombres: 6.2)

Presenta características con una orientación hacia la

impetuosidad, entusiasmo y despreocupación.

ABAJO DE LA MEDIA:

-Factor C. FUERZA DEL YO (-) Bajo.

Media 3.7 (Mujeres: 2.3 Hombres: 4.6).

La debilidad del Yo, manifiesta en menor estabilidad emocional, afectación por sentimiento, perturbación, es más bien observable en las mujeres que en en los hombres, que estan practicamente dentro de la norma.

-Factor G. LEALTAD GRUPAL (-) Bajo.

Media: 3.7 (Mujeres: 3.7 Hombres: 3.8).

Es característico de personas activas y capaces de desacatar reglas (Catell las relaciona: "superego débil").

-Factor Q3. AUTOESTIMA (-) Bajo.

Media: 3.4 (Mujeres: 3.1 Hombres: 3.7).

Se refiere a personas incontroladas, indiferentes a las reglas, impulsivas.

-Factor A. EXPRESIVIDAD EMOCIONAL. (-) Bajo.

Media: 4.4 (Mujeres: 4.8 Hombres: 4.1).

Presentan características de discreción, crítica, aislamiento; reserva, tendencia al soliloquio.

-Factor M. SUTILEZA. (-) Bajo.

Media: 4.4 (Mujeres: 5.1 Hombres: 3.7).

Más destacado en hombres que en mujeres, presentan características de ingenuidad, sinceridad, modestia.

-Factor Q1 POSICION SOCIAL (-) Bajo.

Media: 4.4 (Mujeres: 4.7 Hombres: 4.2).

también hay características de conservadurismo, respeto y disciplina hacia reglas establecidas.

DENTRO DE LA MEDIA.

-Factor Q2 Certeza individual (dependencia grupal-autog  
ficiencia)

Media: 4.8 (Mujeres: 4.3 Hombres: 5.4).

Nivel intermedio, sin embargo, hay cierta inclinación  
hacia la dependencia grupal en las mujeres.

-Factor M. ACTITUD COGNITIVA. (Objetividad-Subjetivi-  
dad).

Puede existir una actitud práctica hacia preocupaciones  
reales, pero también actitudes imaginativas, bohémias,  
distraídas, caprichosas.

-Factor O. CONCIENCIA. [Adecuación serena-propensión a  
la Culpeabilidad]. Manifiestándose tanto en actitudes de  
autoconfianza, seguridad, o bien de aprehensión, actitud  
problemática y escrupulosa.

## VII. DISCUSION Y CONCLUSIONES.

El estudio realizado, ha pretendido explorar la identidad del actor, así como las características de personalidad que destacan en él.

En forma general, para hombres y mujeres, se encontró lo siguiente: Partiendo de la situación familiar, la mayoría proviene de familias en que falta alguno de los padres, independientemente de la ausencia de alguno de los progenitores, por muerte o separación, las relaciones con el padre y la madre vienen a coincidir con la forma en que se da generalmente en nuestra cultura, de acuerdo a como lo planteó Samuel Ramos y Santiago Ramírez, respecto a la ausencia del padre y dominancia de la figura materna. Existe buen apego a la madre, aunque puede percibirse dominante y manipuladora presentándose ambivalencia, mientras que la relación con el padre, es definitivamente conflictiva, percibiéndolo como una figura distante, considera que sus relaciones escolares y de trabajo han sido buenas o regulares, tomando en cuenta que en realidad estas relaciones van desde considerarse agradables pero más bien han sido superficiales. Mencionan algunos problemas de rivalidades o competencia, a los que aparentemente no dan mucha importancia si bien, eran de esperarse mayor información en este aspecto, sabiendo que en el medio es importante recibir un papel principal, ser mencionado en los créditos, o aparecer en la marquesina de los teatros, aunque esto genere envidias o críticas. Todos los actores de la investigación, tienen estudios superiores al nivel de preparatoria, con al menos la carrera de actuación.

La mayoría estudió una o más carreras -terminando una en algunos casos- antes de decidirse a ser actor, implicando esto una "crisis de identidad", de acuerdo a Erikson.

La mayoría se consideró a sí mismo, como estudiante poco dedicado al estudio y más interesado en actividades artísticas o políticas, definiendo su vocación desde la infancia y adolescencia, según sus propios recuerdos, pero por presión familiar en algunos casos, la mayoría realizó estudios profesionales posteriores a la preparatoria que después no le satisfizo. Lo anterior explica los cambios de profesión que se presentaron en forma significativa.

Actualmente, la mayoría se dedica totalmente a la actuación, siendo pocos los casos en que se combina con actividades ajenas a la profesión de actor. Se encontró que sus intereses y sus metas son artísticas, en primer lugar; a través de las cuales satisfacen sus necesidades de búsqueda de aceptación, de admiración, de superación, y de transcendencia, de acuerdo a lo que mencionaron diferentes autores revisados, como Adler, Fromm, y Murray.

En cuanto a los aspectos de salud, la mayoría mostró una marcada referencia a enfermedades psicosomáticas. Esta excesiva sensibilidad que es asociada con algunos rasgos de carácter hipcondríaco, e incluso histérico, también puede explicarse como algo razonable y natural, en relación al cuidado de su cuerpo, puesto que éste es su instrumento de trabajo.

Respecto al uso de drogas, la mayoría reconoció que es bebedor social, y fumador ocasional -o nulo- de marihuana; si bien la han llegado a probar por experimentar, o si hubo adicción mencionan que fue al ser estudiantes, no actualmente. Esto nos hace reflexionar, sobre la importancia que para ellos tiene el teatro, y el no faltar a una función pese a encontrarse con problemas físicos o con

crisis emocionales ("La función debe continuar"), las implicaciones de desahogo, o de "catarsis", que son elementos primordiales, mencionados en el origen y en las posibilidades del teatro, de acuerdo con diferentes autores (Desde Aristóteles, Brecht, Bentley, y Wright, entre otros), en éste caso, pueden tener mayor peso como desplazamiento de su energía e interés hacia sus actividades profesionales.

La autovaloración, reflejó en general, un deseo de superación a nivel personal y siempre a nivel profesional, de acuerdo con Adler.

Aparentemente, la imagen de sí mismos, es positiva, pese a la autoconsciencia de tener problemas leves o graves, que afectan sus relaciones y el logro de sus aspiraciones. Del mismo modo, manifiestan interés y confianza en resolverlos en su futuro.

Pueden tener fuertes problemas psicológicos, pero también encontramos capacidad de "insight", apertura, así como recursos para enfrentar sus problemas, de acuerdo con Barron.

Sus crisis principales, han sido de pareja, en primer lugar, y al decidirse a estudiar actuación dejando en muchos caso, una carrera previa, y ocasionando crítica o rechazo familiar, implicando la Crisis de Identidad, mencionada anteriormente, en relación con el trabajo, pero también con la pareja. Tanto hombres como mujeres, manifestaron problemas en establecer relaciones de pareja, lo cual además de las implicaciones actuales de "crisis de familia", "crisis de la pareja", podría derivarse de la familia nuclear de la que provienen, ya que en la mayoría de los casos hubo separación de los padres. En general, muestran recelo, desconfianza y temor a ser agredidos o no comprendidos por la pareja, aún en el caso

de las mujeres que mostraron mayores necesidades de permanecer con la actual pareja, y de esforzarse por su estabilidad, persistiendo el patrón cultural de percibir al hombre más fuerte y dominante, y a la mujer débil y sumisa, de acuerdo con Santiago Ramírez, y Emons Maccoy.

A través de la entrevista de las pruebas proyectivas, no se definió claramente un perfil específico, pero el 16 PF de Cattell, nos proporcionó un perfil en que destacaron claramente las características de: Sensibilidad Emocional manifiesta en una orientación hacia lo estético, lo afectuoso, la dependencia, rasgos de ansiedad e hipocondría; Buena capacidad intelectual, perspicacia, perseverancia e inclinación por intereses intelectuales; Desinhibición, audacia, gusto por experimentar, aventurarse y conocer gente; Capacidad para desatascar reglas, por falta de aceptación de las normas morales del grupo, autoindulgencia, inconstancia e impulsividad. En la general, los resultados encontrados coincidieron con lo que planteó Cattell en su perfil de artistas, y los que encontró Barron, sobre la Personalidad Creativa, excepto que encontramos características de independencia y de introversión, y en nuestra muestra no se encontró esto en los factores secundarios del 16 PF de Cattell. Sin embargo, en los factores primarios, se encontró mayor orientación hacia el aislamiento y soliloquio, así como cierta capacidad de tolerar y respetar ideas establecidas dentro de un grupo, por su dependencia grupal.

Los aspectos encontrados, de mayor relevancia en la personalidad de estos actores, son consistentes con el trabajo y las necesidades de su profesión.

Es decir, son capaces de cuestionar los valores de su sociedad y de su grupo desatascarlos, pero curiosamente,



dentro de su grupo de teatro, crean y asimilan sus normas, disciplinándose y organizándose para cumplir sus actividades y funciones. Si bien pueden mantener ese sentido crítico y de constante cuestionamiento.

Aunque no fué el propósito del estudio, se encontraron algunas diferencias entre hombres y mujeres, al realizar una comparación de las características descritas:

En las mujeres de esta muestra, destacó que fueron más jóvenes aún que los hombres, y su estado civil fué más variado, manifestando mayor necesidad e interés en la relación de pareja, esforzándose por mantenerla, pese a los conflictos, y en quienes no tienen, mayor necesidad de búsqueda de esa relación. La mitad de ellas tiene hijos, por lo que además de sus intereses artísticos, sobresalieron las actividades del hogar y de cuidados mutuos. Además, mostraron una tendencia a verse a sí mismas como personas accesibles socialmente, y sonrientes. Estos datos diferenciales, coinciden con los patrones culturales del rol femenino convencional, al menos en estos aspectos.

La totalidad de las actrices mostró problemas psicosomáticos de salud, aunque fueron las que presentaron casualmente algunos problemas orgánicos reales (cardiopatía, problema renal), ya que no puede afirmarse que sean menos sanas que los hombres.

Por otra parte, en el 160%, en relación con los hombres, mostraron un alto nivel de tensión, frustración y sobreexigencia; menor estabilidad emocional y perturbabilidad al ser afectadas por sus sentimientos; también presentan mayor nivel de suspicacia o desconfianza. Estas características pueden explicarse, de acuerdo a su profesión y

a lo que manifestó Frank Barron, en relación a una mayor intensidad emocional de mujeres jóvenes potencialmente creativas, que perciben sus propias capacidades, y se desalientan ante las exigencias de su rol como mujeres y como madres, sintiendo el conflicto de sacrificar uno u otro, pese a mantener el esfuerzo de lograr ambos aspectos que son las metas de su vida. Haciendo una reflexión en estos aspectos, en el medio teatral, se da por sabido, que en general, las mujeres muestran mayor fuerza escénica, o son "mejores" actrices -al decir popular del medio- por tener precisamente, mayor facilidad para ser afectadas por sentimientos, y menos inhibición que los hombres en mostrar más sus emociones. Encontramos pues, una transición entre el mantenimiento de su rol femenino, y el esfuerzo de ir más allá del estereotipo.

En los hombres, sobresalieron los siguientes aspectos: La mayoría son solteros, y sin hijos; los que tienen pareja manifiestan problemas fuertes o temor a comprometerse. Los que no tienen pareja, la han tenido y se encuentran en la misma situación de conflicto y poca aceptación, siendo más ambivalentes, presentando más rompimientos o separaciones.

Además de los intereses artísticos, manifestaron intereses deportivos, y pocas veces caseros. La mayoría, también presenta problemas de salud de origen psicósomático. Mostraron una tendencia a verse a sí mismos, más reflexivos, tristes, o autococoncentrados, pero menos pasivos en relación con las mujeres, coincidiendo en términos generales, con el rol masculino de nuestra cultura, en éstos aspectos.

En cuanto al IEPF, en relación con las mujeres, mostraron mayor sensibilidad emocional que éstas, un nivel intermedio de estabilidad emocional y de aptitud situacional, reflejados en mayor emotividad o inclinación a lo estético o imaginativo, pero también menos desinhibidos y aventurados que las mujeres, y menos perturbables en sus

en sus sentimientos que éstas. Tampoco podemos decir que correspondá su perfil a un estereotipo masculino, o de macho, pues aunque resentían algunas características en menor grado que las mujeres, están presentes.

Finalmente, cabe hacer una última consideración respecto al trabajo del actor y a su trascendencia efímera: Pese a que actualmente se cuenta con los avances técnicos para realizar la grabación de la representación, así como de entrevistas antes y después de esta en realidad, el actor vive con el recuerdo y la satisfacción de ese breve momento, de lo que pasó entre él y el público, así como con sus compañeros de escena. Podemos hacer una analogía entre el arco y flecha en tensión durante la función, que es disparado al caer el telón. El actor se encuentra excitado antes y durante la función, quedando la sensación de relajamiento, en el mejor de los casos, al terminarla o realmente desahogado, con una sensación de vacío, soledad y opacidad, que lo lleva constantemente a repetir la función al día siguiente, o a buscar nuevos papeles al terminar la temporada, tal vez como una forma de decir "veámoslo, porque soy alguien..." parafraseando a Nietzsche. Esto aparentemente se da, aún en el caso de actores de gran reconocimiento, como lo fue Laurence Olivier, quien con sus "Confesiones de Actor" ha ejemplificado claramente algunos aspectos mencionados a lo largo de esta investigación. El expresa: "salvo cuando se hace comedia ligera entre un público entusiasmado, el trabajo del actor, no es oficio con el que se disfrute. Es desde luego, algo interesante y absorbente hasta el punto de ser casi una locura con sus dificultades y problemas, pero -repito- no algo que se disfrute. Los personajes de sufrimiento intenso, que nosotros llamamos de 'castigo' -Lear, Otelo, Macbeth, Edipo, Tito- no dan

lugar a disfrutar de ellos, lo mismo que no se disfruta un maratón.... Cuando se actúa parece una prueba de resistencia, pero deja un doloroso vacío en los momentos de descanso; es posible que un buceador de menos y yago cuando se lo quitan.....¿Qué es en definitiva un actor, después de todo? Un pobre comediante que se pasea y se agita un rato en el escenario y al que nadie vuelve a escuchar después....."

En esta reflexión, se percibe la sensación de frustración, la depresión "post-parto", como parte del proceso creativo, dentro de la misma satisfacción en la participación de las obras y en la creación de los personajes de la Literatura Dramática, que aportan valores y elementos de análisis a nuestra sociedad.

Los actores son parte muy cercana y muy presente en nuestra vida, en la T.V., radio, cine y en las mismas obras de teatro, proporcionándonos un renanso a nuestras inquietudes, o por el contrario, propiciando inquietudes, dentro nuestra inercia o rutina diaria. De alguna manera, ya hemos mencionado que todos somos también actores, pero el escenario y la trama es nuestra propia vida.....sin ensayos.

Como psicólogos, el teatro, y el actor, en este caso, nos aportan datos respecto a sus elementos psicopatológicos y a sus propios recursos de curación, si compartimos la visión de Frank Barron, de que si bien pueden ser los más "enfermos", por ser autoconscientes de su problemática, por su capacidad de cuestionarse, de ser rebeldes a las normas y la posibilidad de representar los problemas de su sociedad, que lo tocan en lo individual, pueden también ser los más sanos mentalmente, al crear personajes, e irse creando a sí mismos. La reflexión que hace Eugenio Barba, en su carta al Actor D, sobre el teatro, nos toca como psicólogos en el compromiso de la psico-

terapia: "Tu trabajo es una forma de meditación social sobre ti mismo, sobre tu condición de hombre en una sociedad, y sobre los acontecimientos que tocan lo más profundo de ti mismo a través de las experiencias de nuestro tiempo... cada encuentro con las personas en la representación[...o en la psicoterapia...]choca contra el pragmatismo cotidiano, y puede ser la última, por lo que debe considerarse la propia posibilidad del reencuentro, dirigiéndonos a los demás nuestro saldo de cuentas, nuestro testamento." [4].

### VIII. LIMITACIONES Y SUGERENCIAS.

Por ser éste, un Estudio exploratorio y Ex Post Facto, no hubo manipulación de variables independientes, puesto que éstas ya ocurrieron. Las limitaciones, por tanto, corresponden a las desventajas propias de éste tipo de estudios. Fué un Muestreo No Probabilístico, Intencional. Los sujetos fueron asignados a la investigación de acuerdo a las características requeridas por la misma.

La tesis presente, fué realizada en forma individual, y debido a que fueron estudios de caso, por el número de sesiones y tiempo requerido, la muestra fué pequeña.

Por otra parte, la muestra de actores, fué más bien homogénea respecto a su nivel de compromiso profesional, porque se trabajó en ésta investigación con actores que aún no logran consolidar su carrera y se encuentran en la etapa de búsqueda de reconocimiento. Por lo anterior, los datos obtenidos, no pueden ser generalizables a toda la población de actores.

Si bien, este fué un estudio de casos, con un enfoque ideográfico, al pretender encontrar características generales de personalidad que se presentan con mayor frecuencia, se orientó también hacia un enfoque nomotético, perdiéndose la riqueza de la información de los casos específicos. Aunque cualitativamente se obtuvo bastante información interesante de casos individuales, sería difícil mencionar las particularidades de cada uno.

Inobjetablemente sería conveniente realizar estudios con actores que ya tienen reconocimiento nacional y/o internacional, inclusive, y con "estrellas" de la actuación, pero las dificultades son obvias: Por ser reconocidos, son poco accesibles y muestran una actitud defensiva.

aduciendo exceso de trabajo -que también es cierto- para realizar un estudio extenso.

Posiblemente, en caso de interés en continuar por ésta vía, tendría que mediar un apoyo institucional de la Facultad, con la A.N.D.A., y Televisa.

Para futuras investigaciones se sugiere:

Dentro de lo posible, cuidar que el escenario para realizar los estudios sea más estable.

Respecto a la investigación en sí, podría profundizarse más en la influencia de las relaciones con sus padres, la posición entre hermanos y sus relaciones con los mismos, en la decisión vocacional.

También podrían utilizarse otros instrumentos para explorar las necesidades del actor, e incluso explorar algunos rasgos de personalidad a nivel más bien de psicopatología con mayor profundidad, con los inventarios de Personalidad (como el Jackson, y M.M.P.I.).

Realizar una comparación entre características femeninas y masculinas, en forma más sistemática, planteando hipótesis de investigación.

Aunque más difícil, porque implica mayor complejidad, la relación entre tratamiento psicoterapéutico y desarrollo profesional del actor.

## BIBLIOGRAFÍA

- 1.- Abbagnano, Niccola. Diccionario de filosofía. Ed. F.C.E. Méx., 1974. 1a. reimpr. 1980.
- 2.- Ajurriaguerra, J. de. Manual de Psiquiatría Infantil. Ed. Masson, Méx., 1983.
- 3.- Aslan, Odette. El Actor del Siglo XX. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, España, 1976.
- 4.- Barba, Eugenio. Las islas flotantes. Ed. UNAM, Méx., 1983.
- 5.- Barron, Frank. Personalidad Creadora y Proceso Creativo Ed. Marova. Madrid, España, 1976.
- 6.- Baly y Chavance. El Arte Teatral. Ed. F.C.E., Méx., 1965.
- 7.- Bentley, Eric. La Vida del drama. Ed. Paidós. Barcelona, España, 1985.
- 8.- Braunstein, M., Sali, F. y otros. Psicología: Ideología y Ciencia. Ed. Siglo XXI. Méx., 1982.
- 9.- Cattell, R.B., et. al. Cuestionario de 16 Factores de Personalidad de Cattell. Ed. Manual Moderno. Méx., 1980.
- 10.- Conroy Paz, Ma. del Carmen. La Comunicación en el Teatro por medio del Símbolo. TESIS. UNAM. Fac. de Filosofía y Letras. Colegio de Psicología, Méx., 1970.
- 11.- Cueli y Reidt. Teorías de la personalidad. Ed. Trillas. Méx., 1982.
- 12.- Diderot, Denis. La Paradoja del Comediante. Ed. Aguilar Madrid, España. 177.
- 13.- Dullin, Charles. Recuerdos y Notas de trabajo de un Actor. Ed. Librería Hachette, Bs. As., 1954.
- 14.- Duvignaud, Jean. Sociología del teatro. Ed. F.C.E., Méx., 1981.
- 15.- Emmons Maccoby, I. y Nagy J. C. The Psychology of Sex Differences. Stanford University Press. U.S.A., 1974.
- 16.- Espinoza Vázquez, J.A. El teatro en la Primeraría Intensiva para Adultos. TESIS. Fac. de Psicología U.N.A.M., Méx., 1982.
- 17.- Erikson, Erik. Infancia y Sociedad. Ed. Hormé. Bs. As., 1959.
- 18.- Erikson, Erik. El Ciclo Vital Completado. Ed. Paidós, Méx., 1985.
- 19.- Ey, Henri. Tratado de Psiquiatría. Ed. Toray-Masson, Barcelona, España, 1980.



- 20.- Fenichel, Otto. Teoría Psicoanalítica de las Neurosis. Ed. Paidós., Méx., 1971.
- 21.- Freud, Sigmund. Obras Completas. Volumen II y III. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1973.
- 22.- Fromm, Erich. El Lenguaje Olvidado. Ed. Librería Hachette, Bs. as., 1972.
- 23.- Fromm, Erich. Ética y Psicoanálisis. Ed. F.C.E., Méx., 1980.
- 24.- Fromm, Erich. Psicoanálisis de la Sociedad Contemporánea. Ed. F.C.E., Méx., 1981.
- 25.- Greenberg Ira A. Técnicas del Tratamiento Psicodramático. Ed. Hormé, Ss. As., 1978.
- 26.- Grotowski, J. Hacia un teatro Pobre. Ed. Siglo XXI, Méx., 1984.
- 27.- Hall y Lindzey. La Teoría Analítica de la Personalidad Ed. Paidós, Méx., 1984.
- 28.- Hall y Lindzey. La Teoría de la Personalidad. Ed. Paidós, Méx., 1984.
- 29.- Hall y Lindzey. La teoría Psicoanalítica de la Personalidad. Ed. Paidós, Méx., 1984.
- 30.- Hall y Lindzey. Las Teorías Psicosociales de la Personalidad. Ed. Paidós, Méx., 1984.
- 31.- Hammer, Emmanuel F. Test Projectivos Gráficos. Ed. Paidós, Méx., 1984.
- 32.- Mortasitas, Fernando. Teatro Náhuatl. Ed. U.N.A.M., Méx., 1974.
- 33.- Jiménez, Sergio, y Ceballos E. Teoría y Praxis del Teatro en México. Grupo Editorial Cactus, Méx., 1982.
- 34.- Jouvet, Louis. Reflexiones del Actor. Ed. Psiqué, Bs. As., 1954.
- 35.- Jung, C. G. El Hombre y sus Símbolos. Ed. Aguilar, Méx., 1974.
- 36.- Kerlinger, Fred W. Investigación del Comportamiento, Técnicas y Metodología. Nva. Editorial Interamericana, Méx., 1975.
- 37.- Kott, Jan. "El Manjar de los Dioses" U.N.A.M., Escénica, Enguar. 1985 Núm. 10.
- 38.- Livier Bustos, Olga. Curso de Prácticas del Tercer Nivel Social Unidimensional, 4º Semestre. Coordinación de laboratorios de la Fac. de Psicología, U.N.A.M. 1981.

- 39.- Machover, E. Proyección de la Personalidad en el dibujo de la figura humana. Un Método de Investigación de la Personalidad. Ed. Cultural. Habana, Cuba. s/f.
- 40.- Marlín y Quiroz. El teatro como Medio Educativo. TESIS. Fac. de Psicología, U.N.A.M., Méx., 1979.
- 41.- Marx y Hillix. Sistemas y teorías Psicológicas Contemporáneas. Ed. Paidós, Méx., 1987.
- 42.- McGowan y McInitz. Las Idades de Oro en el Teatro. Ed. F.C.E., Méx., 1987.
- 43.- Merlín, Socorro. "Teatro para niños Atípicos" y "El Teatro un puente de comunicación con deficientes mentales" U.N.A.M., Escénica. Mayo, 1984. Números 6-7.
- 44.- Misiak, Henryk. Matces Filosóficas de la Psicología. U.N.A.M. Fac. de Psicología, Apuntes de la Materia de Teorías y Sistemas en Psicología. s/f.
- 45.- Monrredé I. y Gutiérrez I. Danzas y Bailes Populares. Historia General del Arte Mexicano. Vol. III. Ed. Porrúa, Méx., 1981.
- 46.- Murray, Henry A. Test de Apercepción Temática (T.A.T.) Ed. Paidós, Bs. As., 1964.
- 47.- Nietzsche, F. El Origen de la Tragedia. Ed. Espasa-Calpe, Méx., 1983.
- 48.- Róñez, Rafael. Integración del estudio Psicológico. Con el uso de DSM-III. Ed. Manual Moderno, Méx., 1985.
- 49.- Olivier Laurence. Confesiones de un Actor. Ed. Planeta, Méx., 1984.
- 50.- Pinet, Roger. Psicología Diferencial de los Sexos. Ed. Kapelusz, Bs. As., 1968.
- 51.- Polster, Irving M. Terapia Gestáltica. Ed. Amorrortu, Bs. As., 1976.
- 52.- Portuondo, Juan A. Test Proyectivo de Rorschachover. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1983.
- 53.- Ramón y Cajal, S. Psicología de los Artistas. Ed. Espasa-Calpe, Bs. As., 1954.
- 54.- Ramos, Samuel. Filosofía de la Vida Artística. Ed. Espasa-Calpe, Méx., 1984.
- 55.- Robert, Marthe. La Revolución Psicoanalítica. Ed. F.C.E., Méx., 1978.
- 56.- Sartre, Jean Paul. Un Teatro de Situaciones. Ed. Losada, Bs. As., 1979.

- 57.- Sánchez Vázquez, Rodolfo. Antología. Textos de Estética y Teoría del Arte. Ed. U.N.A.M., Méx., 1974.
- 58.- Schilder, Paul. Imagen y Apariencia del Cuerpo Humano. Ed. Paidós, Bs. As., 1977.
- 59.- Serrano, Raúl. Dialéctica del trabajo Creador del Actor. Ed. Córtego, Méx., 1982.
- 60.- Stanislavski, Constantin. La Construcción del Personaje. Alianza Editorial, Madrid, España, 1984.
- 61.- Stanislavski, C. Manual del Actor. Ed. Diana, Méx., 1983.
- 62.- Villiers, André. Psicología del Arte dramático. Ed. Librería Hachette, Bs. As., 1979.
- 63.- Weissman, Phillip. La Creatividad en el Teatro. Estudio Psicoanalítico. Ed. Siglo XXI, Méx., 1967.
- 64.- Wright, Edward. Para Comprender el Teatro Actual. Ed. F.C.E., Méx., 1982.
- 65.- Serrilla, Weisz, y Lizald. "El Cerebro Ritual". Seminario de Investigaciones Etnodramáticas/U.N.A.M., Escénica. Ene-Mar, 1985. Núm. 10.

ANEXO I.DATOS GENERALES DE LA ENTREVISTA FOCALIZADA.

## I) FICHA DE IDENTIFICACION (COMPOSICION DE LA MUESTRA).

Nombre: Clave de iniciales.

Edad:

Sexo:

Edo. Civil:

Escolaridad:

Ocupación:

Religión:

Situación de los padres:

Posición entre hermanos:

Hijos:

## II) AREA FAMILIAR.

Relaciones con la madre.

Relaciones con el padre.

Relación con los hermanos.

Relación con la pareja (novio o cónyuge).

Relación con los hijos.

## III) HISTORIA ESCOLAR, VOCACIONAL Y OCUPACIONAL.

Rendimiento académico.

Relación con maestros; jefes o directores (de teatro).

Relaciones con compañeros (en la escuela y en el trabajo.)

Intereses Vocacionales.

Trabajos realizados y

Ocupación actual.

**IV] SITUACION ACTUAL.**

Estado de salud.  
Intereses.  
Consumo de drogas.

**V] AUTODESCRIPCION.**

Cómo se ve a sí mismo.  
Cómo lo ven los demás.  
Cómo le gustaría haber sido.  
Preocupaciones y temores.  
Metas y ambiciones.  
Crisis más importantes.

**COMO NOTA ACLARATORIA:**

Al hacer referencia a relaciones "buenas", "regulares", o "malas", en las Áreas Familiar, Escolar y Ocupacional; y en los indicadores del I.A.T., entendemos:

- Buenas relaciones.-Se relacionan con lo que los actores reportaron como: agradables, de apego, acercamiento y apoyo; pese a problemas ocasionales, considerados como normales dentro de una relación.
- Regulares relaciones.-Poco conflictivas, pero también de poco acercamiento, por lo cual son más bien superficiales poco profundas o comprometidas.
- Malas relaciones.-Relaciones declaradamente conflictivas, con problemas, rechazo, y discusiones frecuentes.

Respecto al Rendimiento Escolar, los valores indicados se refieren a:

- Brillante.-Alumno dedicado a estudiar, que obtenía calificaciones sobresalientes durante su época de estudiante.
- Regular.-Alumno poco comprometido con el estudio por considerarse más bien travieso, distraído, con intereses más bien artísticos, políticos, o de interés social. Fluctuaba en calificaciones de un año a otro, obteniendo buenas y malas calificaciones. Consideran que su capacidad intelectual es buena.
- Malo.-Constantemente reprobó, por problemas de aprendizaje, falta de atención y concentración, así como de interés o constancia. Consideran que tienen poca capacidad intelectual.

ANEXO 2.TEST DE LA FIGURA HUMANA DE MACHOYER.

Los indicadores utilizados:

a) En las figuras o dibujos de mujeres y hombres, realizados por actrices y por actores:

- 1) Esquema Corporal.
- 2) Edad de los personajes de los dibujos, comparada con la edad cronológica de los sujetos.
- 3) Tamaño.
- 4) Sucesión.
- 5) Diferenciación psicosexual.
- 6) Dinamismo.
- 7) Vestimenta.
- 8) Expresión de los personajes de los dibujos.

b) En las Historias de los personajes y de mujeres hombres, realizados por actrices y por actores.

- 1) Congruencia entre el dibujo y la historia.
- 2) Nivel de Fantasía y apego a la realidad.
- 3) Extensión del relato.
- 4) Estado de Animo.
- 5) Actitud del Personaje.
- 6) Metas y Aspiraciones.

ANEXO 3.TEST DE APERCEPCION TEMATICA. T.A.T.

- 1) Examen de Realidad.
- 2) Láminas con las que se identificaron más.
- 3) Láminas con las que se identificaron menos.
- 4) Imagen de Autoridad.
- 5) Relación con la Madre.
- 6) Relación con el Padre.
- 7) Relación con la pareja.
- 8) Vocación.
- 9) Aspiraciones y Metas.
- 10) Autovaloración.
- 11) fuerza del Yo.
- 12) Actitud de los personajes.
- 13) Características de los personajes.
- 14) Estado de ánimo.
- 15) Situaciones que provocan depresión.
- 16) Ideal del Yo (e identificación con arquetipos).