



**Universidad Nacional Autónoma de México**

---

**Facultad de Estudios Superiores Iztacala**

**"Aproximación interconductual al teatro: análisis del comportamiento del actor"**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN PSICOLOGÍA  
P R E S E N T A**

**Karla Denis Morin Argueta**

Director: **Dr. Germán Morales Chávez**

Dictaminadores: **Dr. Edgar Rodrigo Chávez Hernández**

Lic. **Edgar Rocha Hernández**



Facultad de Estudios Superiores  
**IZTACALÁ**

**Los Reyes Iztacala, Edo de México, 12/09/23.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 esta 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.

“La finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas, no el copiar su  
apariciencia.”  
Aristóteles

“La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de  
la felicidad y la desdicha.”  
Aristóteles

“Una tragedia perfecta es la producción más noble que puede salir de la naturaleza  
humana.”

“Los patrones matemáticos, al igual que los de los pintores o los poetas, deben ser bellos.  
Las ideas, lo mismo que los colores o las palabras deben encajar de modo armonioso”

“No considere cualquier práctica como inmutable. Cambiar y estar dispuesto a cambiar de  
nuevo. No acepte la verdad eterna. Pruebe”.

Skinner

“Estamos hechos del mismo material que los sueños”  
Shakespeare

## **Dedicatorias**

Al teatro, porque si las contingencias no me hubieran cruzado con él, no habría sido posible la realización de este escrito ni mucho menos mi transformación personal.

A mi madre Concepción Argueta, por aguantar mis locuras y peripecias, y por su amor incondicional.

Al Dr. Germán Morales Chávez por su paciencia, confianza, comprensión, apoyo académico y emocional a este ser conflictuado por la existencia en esta travesía que parecía interminable. La realización de esta tesis no hubiera sido posible sin su apoyo.

Al profesor Cesar Canales por su empatía, calidez, sencillez, sentido del humor y comprensión.

A mis profesores Edgar Chávez, Edgar Rocha, Antonio Rosales, Daniel García, Luis Zarzosa, Hector Silva, Alfredo López y Susana Melendez, por sus enseñanzas, sarcasmo, comprensión y ser fuente de inspiración.

A mis amigos: Marthita, Kimberly, Nadia, Roberto, Adriana, Juan José, Julieta, Gema, Saúl, Eunice, Gely, Isaac, Lenin, Areli, Lucero, Carolina, Nancy, Daniel, Antonio, Francisco, Isabel, David, Rodrigo, Rocio, Katia, Aide, Miroslava, Xochitl, Brenda, Fany, Mafer, Luis, Miguel, Virma, Nayeli, Paty, Santi, y Chelita por todo lo que me han brindado, y por ser testigos y escucha de mi proceso de tesis.

A la compañía de Teatro Omeyan Theatron por haberme mostrado la magia del teatro y regalarme amigos entrañables.

A todos los artistas: músicos, actores y bailarines que han aparecido en la escena de mi vida, por alimentar esta vida bohemia pero también por su apoyo, sencillez, magia y filosofía de vida.

## Índice

Resumen.....	6
Introducción.....	7
1.- Importancia social del arte.....	10
2.- Conceptos, creencias y mitos sobre el trabajo del actor.....	19
3.- Breve nota histórica sobre el teatro.....	29
4.- Breve nota histórica sobre la ciencia.....	34
5.- La ciencia y el arte .....	37
6.- Aproximaciones Psicológicas al teatro.....	39
7.- Abordaje interconductual del teatro.....	44
8.- Análisis de las interacciones teatrales dentro del marco del desarrollo psicológico.....	63
9.- La Psicología Interconductual como fundamento científico de las prácticas teatrales.....	76
Conclusiones.....	78
Referencias.....	81

## Resumen

En el presente trabajo se lleva a cabo un ejercicio analítico desde la perspectiva interconductual a uno de los ámbitos socialmente delimitados, como lo es el teatro, que resulta valioso por el tipo de interacciones que demanda de los individuos que en dicho ámbito participan. Para ello primero se hace una recopilación de las aproximaciones psicológicas desde diferentes perspectivas y se ilustra que en la mayoría de las investigaciones sobre el arte se ha realizado con muy poca frecuencia o desde visiones dualistas y subjetivas, debido al predominio de dicha tradición y a la separación entre ciencia y arte. Con base en esto, se describe el punto de vista asumido, el interconductual y se toma como eje de análisis al actor de teatro, en sus interacciones con otros actores, guion, director y público, las cuales se caracterizan por trascender la, situacionalidad y presentarse como interacciones que sustituyen el aquí y el ahora, para colocar a otros, en contacto con situaciones no presentes. Se entiende el comportamiento actoral como habilidades, competencias y conducta creativa que se puede estructurar en diferentes niveles de complejidad funcional, particularmente sustitutivas y en ese sentido, el teatro se constituye como un espacio de desarrollo psicológico de los individuos, se reconoce lo prolífico de este ámbito para realizar análisis y aportaciones al ámbito educativo de los procesos de formación actoral partiendo de una descripción funcional del desempeño de los actores, en términos del desligamiento funcional en distintos niveles de complejidad y viceversa. Finalmente se presentan sugerencias y reflexiones sobre la intervención psicológica en este ámbito.

**Palabras clave:** Interacción actoral, desligamiento funcional, teatro, arte, ciencia, materialismo, interconductismo, desarrollo psicológico.

## Introducción

El campo de las artes, particularmente el teatro, es un ámbito de desempeño poco estudiado por las disciplinas científicas, la separación entre objetividad y subjetividad, entre la “romanticidad” del arte y la “rigurosidad de la ciencia” ha sido una de las principales razones. En el caso particular de la Psicología, sucede algo similar, el teatro ha sido estudiado en mayor medida por corrientes psicológicas más inclinadas hacia la subjetividad, como el humanismo y el psicoanálisis, aunado a esto, en la actualidad la concepción psicológica del hombre está muy contaminada por las pseudociencias: coaching, sanación cuántica, homeopatía, constelaciones familiares, reiki, flores de Bach etc. Muchas de las cuales han contribuido a un debilitamiento de la salud psicológica de la población, contrario a lo que prometen. Y el campo artístico no se ha vuelto inmune a estas prácticas ni a las demandas del mercado, actualmente es muy común que muchos actores se conviertan en coaches de vida y que la mayoría de los talleres de formación actoral estén relacionados con la vida espiritual: chakras, sanación ovárica, meditación, encontrar al niño interno, etc.

Es por ello que uno de los objetivos del presente escrito es mostrar una visión más clara, materialista y objetiva sobre lo que implica comportarse como actor de teatro, un análisis que versa en concordancia con los principios de la ciencia natural: la Psicología interconductual.

El ámbito socialmente conocido como teatro representa un espacio valioso no solo para las artes, sino también para las disciplinas científicas, en particular la psicología. Su importancia está dada porque el teatro engloba una serie de prácticas individuales antes, durante y después de una puesta en escena, que modifican el comportamiento de otros, en particular, los que conforman el público.

Que las personas que conforman el público aplaudan, rían o lloren, son efectos que sólo se pueden conseguir en la medida en la cual un individuo, el actor, despliega desempeños que cumplen con los criterios de la obra, con los estéticos y los emocionales que tienen como resultado, efectos emocionales y afectivos en los asistentes. ¿Cómo lo consigue? Por supuesto que se puede apelar al talento, la capacidad histriónica o

cualidades heredadas, lo cual resulta una explicación satisfactoria en un primer acercamiento al teatro, pero más como público, no como actor.

En cambio una aproximación psicológica científica estará fincada en una visión naturalista, en la que, lo que ocurre en el espacio teatral, se describe y explica en términos de las mismas leyes que rigen el comportamiento de los individuos en otros espacios diferentes, con las importantes diferencias de contenido de los criterios de valoración social y psicológicos en este ámbito, en la morfología de la conducta de los individuos, en los efectos conseguidos en el entorno inmediato y en el entorno a largo plazo, así como orientada en el análisis de la interacción de todos los factores que participan y se afectan mutuamente, para conducir a lo que socialmente se puede denominar, el éxito teatral y/o actoral. Esto significa que no se nace actor ni se nace destinado al teatro, sino que se aprende a comportarse como actor y se desarrolla la capacidad en función de una serie de condiciones y organización de factores.

Lo anterior entonces, denota la relevancia del espacio teatral como lugar de desarrollo psicológico y como una habilidad para ajustarse a una situación particular, la escena, como si se estuviera en otra: por ejemplo, en términos de lugar, en la antigua Normandía, Atenas, Tebas, Inglaterra, en un edificio, en la Luna; en términos de tiempo, en otra época como la revolución, la segunda guerra mundial, el Renacimiento; y en términos de suplir a otra persona, como a Napoleón, a Jesucristo, Edison, Einstein, Don Juan, etc.

El teatro es un espacio interesante para el análisis psicológico en tanto demanda flexibilidad temporal y espacial, que permite tanto al actor que habita el personaje como al público que presencia la obra, trascender las circunstancias del aquí y del ahora, modificar su comportamiento y afectar el comportamiento de los otros. Esta flexibilidad temporo-espacial que tiene el teatro lo convierte en un campo de abordaje analítico en el que se pueden analizar y evaluar varios aspectos del desarrollo psicológico del individuo y viceversa. Dicho abordaje puede realizarse con una visión naturalista, científica, que permita un análisis multidisciplinario y eventuales intervenciones interdisciplinarias que

conduzcan a mejorar la preparación de quienes ahí se insertan y de optimizar sus interacciones durante la función.

## **1. Importancia social y psicológica del arte**

La relación entre los movimientos artísticos y sociales es innegable. No se puede entender una creación artística sin entender el contexto histórico, social, político, geográfico y económico de un país o de una región. Las creaciones artísticas son el reflejo de las condiciones materiales, históricas, económicas y políticas de una ciudad en un determinado tiempo de la historia. Muchos de los movimientos artísticos (música, danza, pintura, escultura, literatura, arquitectura, teatro) han ocurrido como respuestas de protesta e inconformidad ante las condiciones de trabajo, sociales, políticas, económicas de formas de entender y actuar en el mundo.

La mayoría de los movimientos artísticos han representado una ruptura con las ideas y postulados de los regímenes políticos y económicos en turno. Por ejemplo, frente al oscurantismo de la Edad Media en el que el poder absoluto de Dios era incuestionable, surge el movimiento Renacentista que buscaba colocar al hombre como centro de todas las cosas retomando varios aspectos de la cultura grecorromana. La pintura, la literatura, el teatro y la arquitectura fueron espacios en donde se plasmaron las ideas del contexto Renacentista, los artistas buscaban retratar al hombre ideal, como centro del Universo y controlador de su destino, como se puede observar en las famosas pinturas de Leonardo Da Vinci: Hombre de Vitruvio y la Gioconda, en ésta última, Leonardo a través de la técnica del sfumato resalta la sonrisa de la Gioconda para establecer un diálogo con el espectador mostrando la ambivalencia del ser humano: misteriosa y resplandeciente al mismo tiempo (García, 2012).

Esta complejidad de comportamiento humano, también fue fundamental en la literatura y en el teatro de Shakespeare, quien mostró una psicología de los seres humanos que en gran medida sigue vigente en la actualidad, una visión del ser humano como héroe que vive en un conflicto constante, es el centro de la mayoría de sus obras, en las que predominan las pasiones, la envidia, el deseo, el odio, el amor y la amistad, incluso el carácter que le dotó a sus personajes, por ejemplo, en la clásica tragedia de Macbeth, lady Macbeth es quien perturba a su marido y lo lleva a la destrucción, imagen contraria a la

mujer salvadora y abnegada de la Edad Media que conduce al hombre a la salvación y la redención. La influencia del Renacimiento en el arte, solo es uno de los múltiples ejemplos, de cómo las circunstancias históricas condicionaron las formas en las que se desarrollaron las interacciones artísticas (García, 2012).

Uno de los objetivos del arte es expresar de una manera particular una visión de la realidad, como también lo hace la ciencia, e incluso la religión. Y aunque el arte no siempre es o debiera ser de protesta, contestatario y revolucionario, a veces solo es contemplativo, de manera indirecta ofrece un espejo y un campo de exploración del comportamiento humano individual y colectivo, incluso también en ocasiones es el reflejo de las inquietudes del propio artista: sus miedos, anhelos, fantasías, utopías, etc. (García, 2012).

Se puede decir que el arte cumple varias funciones: ofrece reflexiones acerca de la realidad, es un espacio y un medio de comunicación para generar empatía con el otro. Cumple o debería cumplir también una función educativa, por supuesto que también se ha convertido en un criterio de riqueza y estatus social debido a la función mercantil que ha adquirido con el paso de los años. Un ejemplo de ello son los movimientos New Age de la actualidad que han buscado apropiarse de la espiritualidad y cosmogonía de las culturas ancestrales con una supuesta búsqueda del misterio y la magia, pero solo con fines comerciales.

En ese sentido, de acuerdo con De la Torre (2006):

Sobre la base de un cristianismo heredado, puede tomar un poco de filosofía zen y combinarlo con el amor y respeto por la naturaleza, puede aderezarlo con la consulta de oráculos o como seguidor de algún chamán del Amazonas, y, si así lo desea, puede mantenerse en forma ejercitando la meditación trascendental. (p 30).

Ese eclecticismo y chamanismo en ese tipo de "arte" ha generado muchos problemas a nivel social, antropológico y psicológico, algo similar ocurre con la Psicología, tema que se abordará en los capítulos posteriores.

Una definición de arte que se aproxima más a una perspectiva naturalista del hombre, es la mencionada por Marcel Duchamp en una entrevista que le realizó Sweetney

(2012), “el arte es la única forma de actividad humana mediante la cual el hombre se manifiesta como verdadero individuo, solo gracias a ella puede superar la fase animal porque el arte es una salida hacia regiones donde no gobiernan ni el tiempo ni el espacio” (p.185). Esta definición muestra una característica central de todo arte: la creación de nuevos lenguajes convencionales en donde se puede jugar con las leyes temporales y espaciales, puesto que es el único espacio donde ocurre la flexibilidad temporo-espacial, esos espacios ficticios no son de falsedad, sino todo lo contrario una ficción que al alejarse de la realidad, permite observarla desde otras aristas, menos contaminada y por lo tanto también transformarla.

Como planteaba Aristóteles: el hacer de la *mimesis* es representación de lo dado como real y que la *poiesis* transforma en otro para traer a la presencia aquello que refiere. La *mimesis* es una producción de verosimilitud; vero que equivale a *aletheia*, esencia oculta de lo que algo es y *símil* como aquello capaz de contener la *aletheia* que la realidad no puede contener, la creación de un universo nuevo (De Tavira, 2008).

El arte es un modo estético de interactuar con la realidad, es una forma de interpretar el mundo. El arte desde una perspectiva social y antropológica es considerada como un fenómeno cultural, de carácter universal que afecta a todas las personas, grupos sociales y culturas. Si la cultura es un sistema definido como un conjunto de identidades y diferencias que delimitan a los grupos sociales o étnicos, el arte es un subsistema. El artista genera expresiones y emite mensajes a la sociedad, sin embargo, el artista no se comporta como individuo aislado sino también condicionado y enmarcado por la realidad sociocultural de su ambiente natural (Arañó, 2012).

Ahora bien, ¿En qué momento el arte deja de ser social y se vuelve individual? Es entonces cuando se toca la dimensión psicológica del arte. El aspecto psicológico del arte puede observarse en: a) Las interacciones de los individuos que originan los productos artísticos, es decir, las interacciones que conducen al “arte”, b) Las interacciones particulares que cada individuo tiene con el producto artístico, ya sea una obra pictórica, una melodía, una obra de teatro, una escultura, una construcción arquitectónica, una pieza

de baile, etc. Es decir, las interacciones de quienes “consumen” el arte. Pero dichas interacciones han evolucionado en la historia ontogenética de un individuo, de hecho, suponen la individualización de los criterios estéticos sociales de valoración de un grupo particular.

Lo antes expuesto supone o tiene varias implicaciones: 1. El arte es un producto humano, quizás uno de los productos más elaborados de la cultura; 2. El arte aunque guarda cercanía con nociones históricamente vinculadas a un pensamiento y a una tradición religiosa o trascendental, se origina, se desarrolla y se modifica en un proceso evolutivo tanto psicológico, como social; 3. El artista no nace como tal, se va formando en la medida en la que se ajusta a los criterios estéticos que un grupo, en un contexto histórico particular, comparte; 4. Se desarrolla la capacidad artística frente a un objeto valorado como artístico, usando los instrumentos o herramientas que han sido diseñados y aprobados por dicho grupo, pero también en la medida en que el individuo cumple con los criterios y por lo tanto, desarrolla las habilidades que son altamente valoradas y responsables, de los productos artísticos; 5. El análisis del comportamiento artístico, en cuanto a su evolución y condiciones que lo posibilitan, corresponde al nivel psicológico, mientras que el análisis de los productos del comportamiento del artista corresponde a disciplinas como la estética, la sociología, la antropología, entre otras. En suma, el arte se puede dividir en tres aspectos cuyos ejes analíticos corresponden a diferentes disciplinas: a) Como criterios estéticos que sirven para definir arte de lo que no lo es, b) Como instituciones que prescriben dichos criterios, los elaboran y los custodian para que se cumplan, en la forma de academias, asociaciones y gremios, y c) Como prácticas que le dan su sentido vivo al arte, esto es, como comportamientos artísticos que cumplen con los criterios que las instituciones sancionan (López, 1994).

En este último punto es donde encuentra su radio de acción la disciplina psicológica, aunque también es probable hablar de las interacciones que tiene un espectador o consumidor de arte, con los productos artísticos. Por ejemplo, las respuestas que puede evocar una obra artística son muy variadas y dependen de la historia de interacciones del

individuo que consume arte. Una obra no puede tener el mismo impacto para todas las personas, ahí es donde el arte se vuelve personal y único. Por ejemplo, la famosa pintura de Vicent Van Gogh “la noche estrellada” refleja cierto pasaje de la vida del autor en un momento específico, se hallaba internado en un hospital psiquiátrico, desde la ventana de su habitación tenía un sencillo paisaje que, combinado con recuerdos y anhelos de sus últimos días de vida, dió como resultado un paisaje compuesto con la luna, las estrellas, un pueblo, las montañas y un árbol con trazos suaves y sencillos. Muchas narraciones cuentan que Van Gogh observó como los cipreses del jardín vibraban en sintonía con las estrellas del cielo. Los análisis psicológicos que se han hecho de la obra son variados y desde perspectivas mayoritariamente psicoanalistas y existencialistas: como representación de la forma en la que el autor podía apreciar el mundo exterior, muchos críticos lo relacionan con distintas circunstancias que vivió a lo largo de su vida, tormentas de emociones combinadas con astrología y física, con aspectos religiosos; como un camino de salvación antes de morir, etc. (Briceño, 2021). Lo que sí se puede afirmar es que la noche estrellada como sus demás obras, fueron el resultado de todas las interacciones que tuvo Van Gogh: la circunstancia histórica en la que su corriente el post-impresionismo se dio, sus estados emocionales, el mismo hospital psiquiátrico, sus expectativas y creencias sobre el mundo y la vida, el aspecto psicológico también se puede observar en el desarrollo de habilidades y competencias artísticas y como estas posibilitan un campo amplio para la generación de nuevos criterios artísticos y se posibilite la emergencia de la conducta creativa.

Este ejemplo de la obra de Van Gogh, es lo que hace particular, única e irrepetible una obra de arte, pero son los criterios de valoración social los que permiten presentarla como una obra valiosa. A través del tiempo las obras de Van Gogh se dieron a conocer en todo el mundo. La capacidad del arte de trascender las circunstancias del tiempo y del espacio se siguen apreciando, ahora cada vez que un individuo en cualquier hora del día, en cualquier lugar del mundo tenga contacto con la noche estrellada tendrá también contacto con el pensamiento de Van Gogh en el año de 1889, pero también generará sus propias interacciones de acuerdo con su historia particular y sus condiciones actuales.

Ahora bien, las artes a lo largo de la historia de la humanidad han cumplido directa o indirectamente un papel en la educación y el desarrollo de los individuos. El arte ha sido utilizado en muchos ámbitos de desempeño, como espacio de enseñanza y aprendizaje de las ciencias, por ejemplo: a través de una obra de teatro se puede enseñar el ciclo del agua, de Krebs o los efectos del consumo de sustancias nocivas para la salud, con la música y el canto se pueden generar estrategias de memoria a corto y mediano plazo, con la pintura se pueden estudiar los efectos químicos de la combinación de materiales y sustancias así como ilustrar los efectos de la incidencia de los rayos de luz sobre un lienzo.

La educación se puede definir como un mecanismo de transmisión y transformación social que posibilita que los individuos se vayan incorporando a las prácticas de una determinada comunidad. En este proceso educativo hay dos protagonistas: a) aquel individuo que se va incorporar a la realización de dichas prácticas y que aún es incapaz de llevarlas a cabo y b) aquel individuo que muestra un dominio sobre una práctica social y está en condiciones de incorporar a uno o más individuos a la misma (Silva, et.al, 2014).

Ahora bien, ¿Cuál es el valor del arte en el proceso educativo? Rudolf Arnheim concibe a las artes como un medio apropiado para proporcionar estímulos sensitivos que sirven para la creación de imágenes en los campos visuales, auditivos, verbales y táctiles (Palacios, 2006). Las experiencias sensibles que proporciona el arte generan la necesidad de ser expresadas mediante el lenguaje, de esta manera, el infante se incorpora a las prácticas pertenecientes a la cultura a la que pertenece y de esta manera va potenciando su desarrollo psicológico. En ese sentido, a través del arte se proporciona el espacio para que desde la infancia los niños se vayan incorporando a las prácticas sociales, puesto que a través de juegos de roles (teatro), dibujando, manipulando objetos, pintando, danzando, los niños entran en contacto con el mundo que les rodea, asumen un papel activo en el ambiente, no solo como meros observadores sino como miembros activos que les da la posibilidad de modificar y transformar su entorno.

Como se mencionó, las artes han jugado un papel primordial en el desarrollo psicológico de los niños, y el arte teatral no ha sido la excepción. Para ello es importante

retomar las investigaciones de Aristóteles, quien le concedió un papel fundamental al arte en la educación y en el conocimiento moral y de uno mismo, y que además es fundamental para entender gran parte de su Teoría política.

Aristóteles comienza la poética con lo siguiente:

El imitar es connatural al hombre desde niño y en esto se diferencia de los animales, en que está inclinado a la imitación del supuesto de que a través de la imitación el hombre encuentra cierto placer y eso de alguna manera lo aproxima cada vez más al conocimiento. El ejemplo más claro de la imitación en el arte se da a través de la tragedia, de ahí la fascinación de Aristóteles por la representación teatral de un conflicto humano, en la tragedia se suscitan acontecimientos donde predominan las pasiones humanas más intensas como el amor, el odio, la ira, la venganza, la envidia, el caos ocasionado por un destino inevitable. (Aristóteles, p 19).

La concepción psicológica, ética y filosófica del ser humano para Aristóteles resulta relevante para entender la importancia del arte en general. Aristóteles plantea que el ser humano en el transcurso de su vida pasa por momentos de adversidades que dificultan o que ponen a prueba su bienestar. La aspiración a alcanzar la felicidad y el bienestar no son inherentes al carácter humano, son las circunstancias adversas y azarosas las que hacen poco probable que un individuo conserve sus valores morales, por lo que la aspiración al bien se vuelve vulnerable y dependiente de sus circunstancias. En este sentido, la tragedia es un muestrario de la complejidad humana, por supuesto que ocurre en un plano ficticio, y justo ese carácter ficticio, lejos de quitarle verdad lo dota de una nueva realidad y en ese sentido de una verdad aún más profunda y mejor analizada, por ello define a la tragedia como

La representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes, por sí separadamente; y que no por modo de narración sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones (Aristóteles, 2002, p 29).

¿Qué ocurre con la audiencia cuando presencia una tragedia en el teatro? El espectador de una representación teatral entra en contacto con lo que le está sucediendo metafóricamente en el escenario al personaje, y comienza a identificarse con situaciones y emociones que le han pasado, que le están pasando o que le pueden llegar a pasar, de manera personal o a algún conocido. Mientras más apegado se encuentra el desempeño del actor a la metáfora, puede movilizar más cosas en el espectador. El actor puede mostrarse vulnerable y frágil en el escenario, y esto constituirse en un espejo para el espectador en donde también se ve reflejada su vulnerabilidad, fragilidad, pasiones y temores. La mayor identificación de un espectador de teatro con un actor no se da solamente con lo perfecto, lo excesivamente bueno y puro que sea el personaje si no con sus miedos e imperfecciones superpuestas a lo que expresa como el actor como persona fuera del personaje.

Para finalizar el carácter relevante de la tragedia en la educación, un concepto del que no se puede prescindir es el de *catarsis*, pero no la catarsis entendida como purificación que conlleva dejar atrás las pasiones perturbadoras si no como una clarificación del conocimiento a través del temor y la compasión experimentados en el espectador hacia el actor/personaje. A través de la tragedia se aprenden cuáles son los valores del ser humano, y las situaciones que pasa a lo largo de su vida para probar la firmeza de dichos valores. De ahí la importancia de los escenarios con los que el individuo entra en contacto desde la infancia: películas, juegos, caricaturas, programas televisivos, videojuegos, ambientes familiares, porque estos serán su medio más inmediato para apropiarse de la cultura e incorporarse a la sociedad, y constituirse como individuo psicológicamente.

Como puede apreciarse, hay un reconocimiento casi universal sobre la valía social del arte, que descansa críticamente sobre los productos artísticos, pero para efectos de este trabajo, es importante reconocer que hay una dimensión psicológica que cruza al arte y que tiene que ver con las interacciones de individuos que “generan” arte y con interacciones de individuos que “consumen” arte, es decir, con el proceso o trayectoria conductual que conduce a productos artísticos o con el proceso de ser “sensible” a lo que “transmiten” los

productos artísticos. Es quizás esta dimensión del arte que ha sido descuidada, poco analizada de forma sistemática o científica, y en su lugar se le ha dotado de mitos surgidos de las biografías de los artistas, en una suerte de arqueología conductual que reconstruye lo vivido por el artista como única explicación de su actuar. Esto ha conducido a que el arte siga rodeado de ese misticismo, que se le encierre en una fortaleza que impide y a veces clausura el análisis científico, en una relación malentendida entre ciencia y arte. Lo que ha tenido implicaciones para la enseñanza del arte, campo que sigue dominado por ideas trascendentales en las que se asume que los individuos que son grandes artistas, ya cuentan con dones, capacidades únicas y dadas, o talentos que no se forman, sino que explotan en algún momento de sus vidas. Desmitificar este tipo de prácticas, puede tener implicaciones tanto analíticas como de intervención psicológica y educativa.

## 2. Conceptos, creencias y mitos sobre el trabajo del actor

En la vida cotidiana cuando se habla del trabajo de los actores, los pensamientos mágicos, las explicaciones mentalistas, la pseudociencia y el lenguaje del sentido común suelen preponderar en las explicaciones de cómo los actores llegan a conseguir altos niveles de interpretación, lo que consideraríamos que es un “buen actor”, cómo logran conmover al público, cómo logran “meterse en el papel”, cómo logran desprenderse del personaje al término de cada función teatral o cuando terminan el rodaje de una película, y continuar con su vida como si nada hubiera pasado. Ya sea a través de una pantalla televisiva, de cine, o frente a frente con un espectador como sucede en la sala de un teatro.

El ámbito de la actuación es un medio que se ha asociado en mayor medida al entretenimiento, por lo que se ha vuelto tema de muchas charlas, no hace falta ser un crítico de teatro o de cine para poder tener alguna opinión sobre si alguien es buen actor o no. Y justamente esa sería una pregunta eje ¿Qué criterios considera la gente del público y los expertos en actuación para emitir un juicio si fue una buena o mala actuación? ¿Sus movimientos faciales? ¿Sus lágrimas? ¿La intensidad de sus gritos y movimientos corporales?, ¿Las reacciones que provoque en la audiencia? ¿Su nivel de fama?

Existen opiniones múltiples y variadas sobre el actor, por ejemplo: “un buen actor tiene que saber llorar”, mucha gente asume que la medida de que alguien está ejecutando una buena actuación es su líquido lagrimal. También es frecuente asociar la actuación con el acto de mentir o engañar, el asumir que las actrices y actores tienen una facilidad para crear historias ficticias en sus vidas cotidianas, para conseguir lo que se desea. Se piensa también que los actores son personas muy extrovertidas, chistosas, que les encanta protagonizar las reuniones sociales y que no tienen problemas al hablar en público.

La mayoría de la gente les atribuye características especiales a los actores, se les ha dotado de un carácter místico, de brujos, magos, duendes, dioses, bufones, payasos, etc. Es común escuchar comentarios del tipo que un actor tiene un don, que heredó el talento de sus padres que también eran actores, que ya lo traía en la sangre, que es tocado por Dios o por los ángeles, que está poseído por algún demonio o espíritu que lo hace

actuar de determinada manera, que tiene chispa y una dosis de locura, incluso que padece alguna “enfermedad mental”.

Y cómo no va estar contaminado el ámbito de la actuación de explicaciones pseudocientíficas y del sentido común, de gente que no es experta en la materia (el público), si la gran mayoría de la gente que integra el medio teatral que sí son expertos (actores, directores, dramaturgos, críticos de teatro, escenógrafos, iluminadores, etc.) asumen como verdades absolutas muchas de estas creencias pseudocientíficas, mágicas y hasta religiosas. La mayoría de dichas afirmaciones son bastante atractivas para el público y la mercadotecnia, por ejemplo: no usar vestuario amarillo en una función de teatro. Esta creencia negativa hacia este color se puede atribuir a la muerte de Molière cuando representaba la obra “El médico a palos” y vestía de amarillo, la correlación en la contigüidad temporal de los hechos se convirtió en causalidad y explicación de un fenómeno.

Otras de las creencias que muestran la persistencia de una tradición metafísica o trascendental en el teatro: evitar los lunares en el vestuario (puntos en el ropaje), iniciar y terminar temporadas cortas con el mismo vestuario, usar en la ropa interior algún amuleto personal, el camerino no debe tocarse, el actor debe limitarse a llevar su vestuario, caja de maquillaje y accesorios personales, deberá ser lo único que toque, jamás tocar el espejo porque el actor o actriz que lo haga pasará la peor función de su vida, poner azúcar en un rincón del camerino para limpiar el ambiente, colocar hojas de ruda como señal de buena fortuna, tener flores que no sean rojas en los camerinos, evitar especialmente los claveles, entrar con el pie derecho al escenario especialmente en el primer ensayo, si el ensayo general es un desastre la presentación de estreno será éxito total, no mencionar la palabra suerte el día del estreno, porque los resultados pueden ser negativos, es preferible desear *“mucha mierda”* o *“rómpete una pierna”* antes de salir al escenario, tocar madera o persignarse dará como resultado la buena fortuna, no mencionar la palabra “víbora” porque las consecuencias serán malas críticas a la obra y mala relación entre los miembros de la compañía, jamás barrer el escenario antes de una presentación y mucho menos el día del

estreno, la misma compañía no debe reestrenar una obra hasta diez años después de su primer día de estreno.

Si bien los rituales y creencias anteriormente mencionados no se realizan en todos los teatros ni por todas las compañías teatrales y son parte del código teatral como también existen rituales y creencias en los demás ámbitos, difícilmente se dejarán de practicar, le dan un halo de misticismo al teatro y se convierten en parte de su propia identidad cultural. Es importante hablar de ello, porque es el resultado de toda una concepción del quehacer teatral que ha impregnado generaciones de actores y se ha ido transmitiendo, seguramente tendrán origen en la misma historia en como comenzó el teatro: como un ritual. Sin embargo, también es un reflejo de cómo se ha concebido la psicología en el mundo, porque ¿Qué es el teatro? si no el reflejo del mundo psicológico de los seres humanos llevado a la ficción. Y si la perspectiva psicológica que más ha predominado ha sido la dualista (esa que asume que el ser humano es un compuesto de dos sustancias, una material y una metafísica o mental), desde Descartes hasta la actualidad, la concepción del ser humano llevada a escena suele ser muy parecida.

También existen muchas ideas místicas o míticas sobre si cualquier persona puede llegar a ser actor. Muchos opinan que cualquiera podría ser actor, “solo es cuestión de pararse en un escenario, memorizar el texto, recitarle y hacerle así como”, o el otro extremo: no cualquiera puede llegar a ser actor, se requiere un talento innato, nacer con un don, ser parte de una familia de actores, etc. Es decir, que es una cualidad otorgada de forma divina o trascendental.

Estas concepciones se han dado tanto en el lenguaje común como en el medio teatral y se han perpetuado entre generaciones de actores, dramaturgos y directores, y más allá de concepciones, son creencias, que han dotado al teatro de un carácter místico, metafísico, mentalista, por ejemplo: que bajó el duende del teatro cuando se presencié una actuación sublime, que muchos actores en escena tienen un bios-escénico que es como una especie de “animal escénico” que se apodera del cuerpo del actor y entonces se manifiesta el personaje.

La mayoría de estas explicaciones atribuyen la causa de una buena actuación a cuestiones internas (enfermedades mentales) que ocurren dentro del cuerpo de los actores y se ven manifestadas en sus magistrales o pésimas actuaciones, cuestiones mágicas (duendes, demonios, espíritus), cuestiones religiosas (dioses y ángeles) y cuestiones genéticas (que heredan el gen de la actuación de generación en generación).

Todas estas concepciones pueden someterse a un análisis diferente, no dualista y en diversos niveles, puesto que unas hacen referencia a habilidades y competencias que se pueden entrenar, y otras a situaciones meramente circunstanciales y de contexto como el hecho de pertenecer a una familia de actores que en muchas ocasiones probabiliza la incorporación de los nuevos miembros de la familia al gremio de la actuación. Y si bien forman parte del lenguaje común y sirven para comunicar, si lo que se busca es hacer un análisis más científico, psicológico y riguroso del quehacer actoral, no resultarán muy útiles.

Si bien el objetivo del presente texto no es hacer un análisis sobre la pedagogía teatral, el objetivo si es hacer un análisis psicológico interconductual del comportamiento del actor, y para ello es necesario cuestionarse varios planteamientos y prescindir de estas concepciones mentalistas.

En este apartado se aborda brevemente con afán de ser explicados en los capítulos posteriores con mayor detalle y especificidad algunos de los mitos más comunes en el ámbito de la actuación y del teatro, y de brindar respuestas más certeras basadas en la evidencia y no en especulaciones y creencias.

- Sobre la capacidad actoral ¿Se nace actor o se hace actor?

La mayoría de las opiniones del sentido común suelen inclinarse hacia la capacidad actoral como algo innato que se hereda: *él nació para ser actor* y seguramente la gente cuando emite este tipo de opiniones no hace un análisis más riguroso de sus afirmaciones.

El problema con las opiniones es que después de repetirse y ser escuchadas muchas veces, terminan volviéndose leyes absolutas. En ese sentido, si se asume en primera instancia que existe algo así como un *gen actoral* y que además se transmite dicho gen entre generaciones, no todas las personas pueden convertirse en actores porque no

todos *tienen* en la sangre el gen de la actuación. La discusión entre genética y ambiente sobre el talento es muy frecuente, no solo en el ámbito de la actuación, también en el aprendizaje de otras habilidades artísticas como las musicales, vocales, pictóricas, corporales, verbales, etc. Sin embargo, si se asume que el comportamiento humano psicológico es aprendido y de acuerdo con la Teoría de la Evolución de Darwin sobre el origen de las especies, los organismos han modificado su comportamiento a lo largo del tiempo con base en las alteraciones ambientales que han ocurrido en su entorno, han aprendido a emitir y omitir conductas que resultaron o no le resultaron útiles para su supervivencia, por supuesto sin dejar de lado el comportamiento biológico (este si es heredado en la filogenia de la especie como algunos reflejos) en contraste con el comportamiento psicológico entendido como la interacción organismo-ambiente (Skinner, 1971). Se puede afirmar que actuar no es una capacidad innata, se aprende a actuar, como se aprende a leer, a cocinar, a cantar, a bailar, a escribir, etc., por supuesto con un grado de complejidad y dificultad que le ha dado ese carácter místico.

Es importante destacar que existen un conjunto de condiciones que probabilizan o dificultan que un individuo se convierta en actor o desarrolle habilidades actorales. Uno de los factores que más lo posibilitan, es el ambiente en el que ha tenido sus primeras o más importantes interacciones un individuo, y es justo la familia el primer y más importante espacio de socialización de un individuo (Berger y Luckmann, 1994). Son innegables los ejemplos de dinastías actorales tanto del cine, teatro y televisión que ocupan el gremio de la actuación, no es precisamente que hayan heredado el talento de sus padres, sucede que el primer proceso educativo comienza con la familia, seguramente la mayoría de estos niños acompañaban a sus padres a las funciones de teatro y a los sets de grabación cinematográfica y televisiva, un ambiente que los infantes asumen como natural y cotidiano y no como un ambiente lejano e imposible de alcanzar como la mayoría de los otros niños. Además, que es un ambiente reforzado socialmente con la fama y el reconocimiento que brinda sobre todo el cine y la televisión, psicológicamente, se puede decir que es un

ambiente enriquecido con estímulos del ámbito actoral que probabilizan comportamientos semejantes a los de los familiares que ya forman parte de dicha comunidad.

Y como se había mencionado los niños se van incorporando a las distintas prácticas sociales mediante la observación y la imitación, el contexto proporcionaba las herramientas y los medios económicos y psicológicos para incorporarse a la práctica actoral desde temprana edad. Ahora bien, ese niño actor inevitablemente creció y se inclinó por continuar con la tradición artística de la familia, seguramente el ingreso a una carrera de actuación le fue más fácil en comparación con otros aspirantes, o como ocurre en la mayoría de los casos ni siquiera fue necesario cursar una carrera en actuación, bastó con tener buenas relaciones con el director y/o productor de la película o la telenovela, tomar un breve curso o diplomado aunado a aspectos de tipo social, político y económico que terminan afectando cualquier ámbito de desempeño humano y el artístico no es la excepción, además de que seguir fomentando la idea de que “solo unos pocos pueden actuar” mantiene la predominancia de una élite en la práctica actoral, excluyendo a los demás sectores de la sociedad y a insertarse en la misma, con el falso mito de la meritocracia de que “no se esforzaron lo suficiente” para lograr ser artistas .

- ¿Un buen actor tiene que llorar?

La cultura melodramática y sentimental que existe en México, sobre todo la cultura telenovelerá está caracterizada por personajes 100 % buenos y 100 % malos con escenas de acción repletas de llantos y gritos, cuya intensidad ha tenido un alto impacto en la audiencia, a tal grado de catalogar como buenos actores a aquellos actores que más lloran. Si se ocupa el criterio de las lágrimas para distinguir entre una buena o mala actuación, se está reduciendo su valoración sólo a la morfología del comportamiento, un indicador fisiológico (en este caso las lágrimas, pero no conductual), que reconozco por ejemplo su efectividad (llorar lo suficientemente fuerte), pertinencia (llorar en cierta escena y no en otra) o congruencia (llorar en correspondencia con la personalidad descrita en el guión).

El público solo está presenciando el efecto de una interacción que se estableció antes de que ocurriera el acto de llorar y se está omitiendo las relaciones funcionales que

previamente establece el actor para entrar en contacto con el personaje y lo que debe ocurrir durante la función. Lo que ocurre en la vida cotidiana, cuando las personas lloran, lloran dentro de un contexto y en una situación en particular ya sea porque establecieron contacto con un hecho negativo o positivo, recordaron una situación triste, fueron conmovidos por una película, se afectaron por la pérdida de una relación amorosa o de amistad, etc.

Estos acontecimientos ocurren en un contexto específico y por múltiples causas, no ocurren de manera aislada y espontánea, al margen del contexto, por ende, llorar como reír y otros tantos comportamientos tienen que ser efectivos, pertinentes o congruentes tanto en la vida real, como el teatro, para que sean altamente valorados.

Además, las relaciones que el actor establece para llorar pueden ser múltiples y variadas, por ejemplo, puede acordarse de su perrito que acaba de morir, o simplemente porque cortó cebolla. En cualquiera de estos casos, el acto de llorar solo es un efecto y un pequeño segmento de una relación mucho más compleja, que incluye por supuesto, la morfología (llorar), pero también su inserción en el guión y el efecto sobre los espectadores que pueden llegar a reproducir dicha morfología, por lo tanto, una valoración real del desempeño actoral debe basarse en criterios funcionales bien definidos, no en meras reacciones fisiológicas, si las personas no tienen claridad sobre el objetivo del arte teatral, en consecuencia tampoco tendrán los criterios para evaluar si una actuación fue efectiva o no.

- El actor de teatro es un exagerado, el actor de cine sufre *naturalitis* y el actor de televisión no actúa.

Han sido repetidas ocasiones en las que se cuestiona las diferencias entre actuar en teatro, cine y televisión. Estas diferencias vienen dadas por la proyección de cada medio y de sus objetivos particulares. En primera instancia son medios de difusión con equipos e infraestructura diferentes, por ejemplo: el actor de cine trabaja para el lente de la cámara, el actor de teatro tiene que proyectar con su cuerpo ante una audiencia más amplia y sin el uso y apoyo de recursos tecnológicos como sí sucede es el caso del cine y la televisión, y

dado que el actor de teatro no cuenta con más recursos que con su cuerpo, éste tiene que ser suficiente para llegar hasta la última butaca del teatro y hacer que el espectador entre en contacto con el universo de su personaje, en el cine la cámara le dice al espectador a dónde tiene que mirar, en un teatro el espectador puede poner atención a la mirada y los gestos del actor que esté hablando, de repente cambiar y observar la escenografía o el vestuario de algún otro actor, por eso puede parecer que el actor de teatro es más *exagerado*, más bien las condiciones de su medio le exigen comportarse corporalmente de una forma distinta a como lo hace ordinariamente.

En el cine ocurre un fenómeno contrario, el hecho de llamar *naturalitis* a la actuación en este medio, está relacionado con varios factores, como se había mencionado anteriormente, la cámara le dice al espectador en dónde tiene que poner la mirada, hay momentos en donde la cámara solo se concentra en la mirada del actor o en su rostro, de ahí la frase de muchos expertos en cine de que *el cine está en los ojos*, en ese sentido el trabajo del actor tiene que ser muy parecido a como una persona se comporta en la vida cotidiana, por ello la naturalidad que se exige en el cine.

Muchos directores, dependiendo del proyecto, prefieren trabajar con no actores, como fue el caso de Alfonso Cuarón en su película *Roma*, al elegir a Yalitza Aparicio, lo que ha sido un tema muy cuestionado dentro del gremio actoral, sin embargo aunque no sean actores de formación, cuando se encuentran en el set de grabación con múltiples cámaras a su alrededor, personas presentes de todos los departamentos (iluminación, sonido, maquillaje, vestuario, etc.), con todos esos elementos presentes durante la filmación, el actor o actriz tiene que emitir *una actuación natural y creíble*, en la mayoría de las ocasiones no se tiene contacto visual con su compañero actor, la actriz que tiene que decirle *te amo* a su novio, en algunos casos no necesariamente se lo dice a él, se lo dice a un punto en particular indicado por el director; como puede ser la misma mano del director, una luz, incluso a un animalito que dé ternura.

En la televisión ocurre algo similar que con el cine, sin embargo, por la rapidez con la que se realiza, obedece a criterios más de tipo mercantil y comercial, que en ocasiones le

restan importancia al comportamiento del actor en escena, pese a ello no hay que caer en el prejuicio de que los actores de televisión no actúan, su comportamiento actoral también es psicológico y se ha configurado de una manera particular con base en las condiciones de cada individuo, existen excelentes actores de televisión, como también puede haber actores poco competentes en el teatro y el cine que la tecnología, por ejemplo, movilizada en la postproducción, maquilla esas carencias o incompetencias.

En esencia, la actuación en teatro, cine y televisión, tiene o tendría que tener la misma raíz, ser competente para comportarse en una situación como si se estuviera en otra, y son las propias condiciones de cada plataforma, las que potencializan o limitan el desempeño del actor y lo condicionan. Por supuesto, el producto de cada uno de estos ámbitos puede ser alterado con la repetición de la escena, la edición o la post producción en el caso del cine o televisión, o con la improvisación en el caso del teatro. En todos los casos se actúa, lo que hace particular a cada medio es la situación y los recursos empleados.

- Se necesita tener ciertos requisitos y estándares físicos para ser actor.

Este mito, también es uno de los más frecuentes en el medio actoral que está mediado también por factores que escapan sólo al carácter psicológico. Uno de esos factores es de tipo social y económico, como lo es el estándar que han impuesto la industria del entretenimiento que favorece cierto tipo de cuerpos y perfiles, sin embargo, un criterio morfológico no es suficiente para evaluar si alguien es buen o mal actor, que un actor sea conocido por un gran número de personas está más relacionado con la fama que con la capacidad y el éxito actoral. Existen actores que no son físicamente parecidos a los personajes que interpretan, pero que funcionalmente cuando se observa su quehacer en escena son brillantes y consiguen los efectos esperados tanto por el director como por la audiencia y el caso contrario, actores que son muy parecidos físicamente a sus personajes, pero funcionalmente no, resultando en un actuación poco creíble y falsa. Este fomento a reforzar ciertas estéticas corporales como las idóneas para la práctica actoral, mantienen también el mito de la élite actoral.

- El ambiente actoral es un ambiente de drogas, dinero, alcohol y prostitución.

Este mito también ha sido construido con base en prejuicios del quehacer actoral. El trabajo del actor está sujeto al escrutinio público, que en ocasiones la vida privada de los actores se vuelve pública y resulta atractiva para los espectadores. Las relaciones y conflictos que en otros trabajos se suscitan permanecen de manera privada, caso contrario al trabajo del actor. Sin embargo, este mito no es del todo falso, pero no porque A sea causa de B.

No se niega la existencia de un ambiente de vicios en el gremio actoral como también ocurre en todos los demás ámbitos donde existan las interacciones humanas, además de que no es una consecuencia directa de la misma práctica actoral sino de condiciones externas a esta como podría ser: una historia familiar difícil, pésimas condiciones contextuales, problemas con la pareja, amigos cercanos, etc.

Desplazar estas ideas erróneas, desmitificar y ofrecer aproximaciones objetivas a las interacciones que ocurren en el teatro, parece necesario como útil y no implica forzosamente que dicho ámbito perderá su riqueza por proceder de esta forma.

### 3. Nota histórica sobre el teatro

La historia del arte es sin lugar a dudas extensa y muy vasta, puesto que abarca la pintura, la danza, la arquitectura, la literatura, la música, la escultura, el cine y el teatro, todas ellas se han desarrollado en momentos distintos y muy particulares de la historia, han sido influenciadas y afectadas directa o indirectamente por los movimientos políticos, sociales, económicos y hasta geográficos del entorno. Si bien el objetivo de este apartado no es hacer un resumen de la historia del arte en general y además sería insuficiente resumirlo en unas páginas, se trata de hacer una breve nota histórica sobre el arte teatral, y más que contar la historia del teatro se hará hincapié en su origen y surgimiento, tópico de mayor interés en este trabajo.

¿Cómo surgió el teatro? El ser humano tiene una tendencia a la *mimesis*, es decir a imitar y a reproducir las acciones de los demás con los gestos y con la voz, esa es la premisa básica del surgimiento del teatro, en la mimesis confluyeron la religión y el arte en la época antigua, el teatro surge con los sacerdotes o chamanes que interpretaban con su cuerpo y voz a los dioses invocados y en los cantos guerreros y rituales, relacionados con las cazas y para atraer las cosechas, también en las danzas sacrales miméticas y en coros colectivos que mimaban antiguos mitos, el actor ejercía un papel como mensajero de los dioses enmarcado en actos rituales y sacramentales, dichos rituales comenzaron en Grecia en honor al Dios Dionisios que representaba la fertilidad, las cosechas, la vid y el vino, en estas celebraciones se relataban las hazañas de Dionisios, en algún momento alguien tomó el lugar del Dios y comenzó a accionar en su nombre, es entonces cuando la narración de un hecho en tercera persona pasa a narrarse en primera persona, con ello se considera el nacimiento del Teatro, puesto que ahora se encarna el personaje, en lugar de solamente narrar sus peripecias (Bosco, s.f).

En el teatro griego la tragedia se representaba como un universo cerrado y ajeno a la cotidianeidad de la audiencia, puesto que los actores (antes llamados ejecutantes) eran mensajeros de los dioses, el actor hacía uso de máscaras y vestuarios pesados y vistosos, las obras eran representadas por un sólo actor que cambiaba constantemente de máscara

para cambiar de personaje, mientras el coro representaba la voz del pueblo y se encargaban de la danza y el canto, ejecuciones que distaban de su vida real, por ello se consideraba que en el teatro griego, el actor realmente era el personaje, además el escenario no era el convencional que actualmente conocemos, el actor podía tener a sus espaldas el mar o alguna llanura y de techo el cielo (Resnik, 2013). De ahí el misticismo del teatro griego, el actor percibía como su habla y su canto provenían de un dominio diferente al cotidiano (uno divino). Mientras la tragedia mostraba al personaje como héroe abnegado que no da lástima y siempre es digno aunque el destino se le presente desfavorable, en la comedia (el otro género que surgió en la época griega), también es un género dramático pero a diferencia de la tragedia sus personajes son más comunes y terrenales, son situaciones conflictivas pero que con las peripecias y ocurrencias de los personajes se resuelven, con la comedia comenzó una crítica sobre las condiciones sociales de la población y los abusos de poder, sirviendo del sarcasmo y la parodia.

La evolución del teatro sigue en Roma, donde continúa la tragedia y la comedia, con predominio de esta última, cuya vigencia se mantiene hasta la actualidad, la aparición del mimo y el pantomimo marcaron esta época, las acciones corporales tenían un peso más importante que el texto. En la Edad Media, periodo caracterizado por una concepción teocéntrica del Universo, Dios como centro de todo, el oscurantismo reinaba las artes en general, en cuanto al Teatro se desarrollaron los dramas litúrgicos y el misterio, en donde los temas principales estaban relacionados con pasajes bíblicos y las mismas iglesias fungían como escenarios para la representación. Frente al dogma de la iglesia católica, surgieron los juglares y los trovadores conocido como teatro profano que recorrían las calles y plazas improvisando, contando historias con ayuda de instrumentos musicales, fueron quienes se encargaron de transmitir la cultura a la población, narrando los acontecimientos recientes.

Posterior a la Edad Media, el centro de todas las cosas dejó de ser Dios y ahora fue el hombre el punto central, los personajes estaban más cercanos a la realidad y más lejos de la moralidad, algo que favoreció la difusión de las obras literarias fue la invención de la

impresión, el Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico fueron los movimientos artísticos que impregnaron la Edad moderna.

La edad contemporánea comienza en el siglo XIX y se extiende hasta la actualidad, inicia con el romanticismo que surge como movimiento revolucionario que defiende la fantasía y la imaginación, con un ambiente lleno de fantasmas, bosques encantados, amor y muerte, es una ruptura con las ideas del teatro clásico, el tema común en las obras es el amor apasionado que choca con las normas sociales. Con el surgimiento del teatro isabelino los escenarios (ahora ya eran circulares), aunque en menor medida se seguía manteniendo el carácter ritual; se consideraba que la respiración y el pulso del corazón del actor era el reflejo del movimiento de los planetas. Es con Shakespeare con quien comienza el teatro más universal en el sentido de que los personajes reflejaban las pasiones humanas más reales y universales.

Frente a la subjetividad del romanticismo surge el realismo surge la corriente estética del realismo, su objetivo principal era hacer una copia lo más cercana a la realidad. Los actores se comportan como si no hubiera espectadores observándolos, la existencia de la famosa cuarta pared entre el público y el actor (Resnik, 2013).

A partir de 1950 el actor desciende aún más a la vida terrenal y las interpretaciones se dirigen a las comedias y el mimo, varios personajes bíblicos como Noé, César, José, Herodes y el Demonio fueron interpretados por los actores sobre carrozas rodantes, con el propósito de representar estas obras comienza la construcción del teatro de Londres, ahora el actor isabelino estaba en su casa, en el centro de su mundo (Bridgmont, 2002). Hacia finales del siglo XVI el actor es retirado del escenario circular, pasa a formar parte de la escenografía frente al espectador, con este cambio espacial se anunciaba la llegada del cine y posteriormente de la televisión, además el teatro isabelino aún tenía por techo el cielo, ahora se encontraba en un espacio cerrado sin el mundo exterior a la vista, la modificación del espacio cambió las condiciones del arte teatral y con ello el comportamiento del actor también se vio afectado, tenía que desarrollar ahora más habilidades para que con su cuerpo generara en el espectador sensaciones similares a las

que generaba con los escenarios reales como el sol, el aire, el mar y el cielo donde vivían los dioses o con el apoyo de la religión como sucedía en los dramas paganos de la Edad Media, la inspiración ahora tenía que venir de otro lado. Este estilo de interpretación trajo como resultado que la atención del fenómeno teatral recayera aún más en el cuerpo del actor, es entonces que a finales del siglo XVIII y principios del XIX comienza el sistema del *estrellato* actores como Garrick, Kean y Macready fueron los más destacados de aquella época quienes fueron reconocidos por su alta expresión dramática. Sin embargo, hacia finales del siglo XIX las estrellas disminuyeron su brillo dando paso a una actuación más naturalista.

El naturalismo apostaba por un retrato de la realidad más fiel a la naturaleza dejando de lado la subjetividad del romanticismo, por consiguiente, la ejecución del actor tendría que estar encaminada a retratar esa sencillez y naturalidad de la vida diaria, Konstantin Stanislavsky fue uno de sus mayores exponentes, el teatro naturalista buscaba retratar la realidad como una mera fotografía, intransformable y determinista.

A través de su método Stanislavsky buscaba que el actor tuviera un comportamiento sincero de su personaje, su forma teatral fue el realismo y su método el de las acciones físicas fundamentales, uno de sus seguidores fue Lee Strasberg quien lleva el método a Estados Unidos y crea el Actor's studio, los famosos actores del método (Al Pacino, Marlon Brando, Daniel Day Lewis, Robert De Niro, Cristian Bale, Charlize Theron) tanto Stanilasvski como Strasberg buscaban encontrar la organicidad en el actor, partiendo de la relajación y la concentración (Caffarel, 2020), partiendo en varias ocasiones de las vivencias personales del actor, pero también de las acciones que se llevan a cabo durante la escena misma, para Stanilasvski la relajación era importante para iniciar cualquier acción. Tanto Stanislavski como Strasberg buscaban la organicidad y la verdad en el escenario basados en un análisis profundo de la obra que indagara en el contexto de la misma y las circunstancias de los personajes.

El teatro realista contemporáneo tuvo sus críticas, frente a ello surgieron nuevos movimientos que comenzaban a protestar contra el naturalismo puesto que consideraban

que el actor era algo más que una sustancia humana con reacciones, fue entonces que aparece Gordon Craig un joven inglés nacido en una famosa familia de artistas quien comienza por modificar el espacio en el escenario diseñando condiciones espaciales para modificar el comportamiento del actor, en lugar de que los estímulos vengan del interior del actor, los estímulos vienen del exterior, y llámese por exterior: imaginación, motivaciones, pensamientos, los otros actores, la escenografía, la iluminación, el sonido, la colocación del público, etc. Otros autores de la época que destacan fueron Antonin Artaud en Francia con el Teatro de la crueldad, Jerzy Grotowski con el teatro pobre en Polonia y Peter Brook en Inglaterra con el Teatro Sagrado.

A partir del siglo XXI, las estéticas y las escuelas se diversificaron aún más, el simbolismo comenzó a tener su espacio, sin embargo, el realismo es el que ha sido la base del cine y la televisión. Los performances que son improvisaciones en donde se combina el arte teatral con la danza y otras expresiones artísticas que en la mayoría buscan interactuar con los espectadores, en la mayoría se abordan problemáticas sociales y temas de protesta, se ha optado también por regresar a los clásicos (algunos de ellos adaptados a la realidad de cada región), puesto que la gran mayoría de ellos trascendieron el espacio y el tiempo, con temas universales del comportamiento humano.

En suma, el teatro se ha visto influenciado por las condiciones materiales de la historia de la humanidad, en momentos más al servicio de la religión, en momentos más al servicio del arte y de la razón, se ha ajustado a las nuevas demandas tecnológicas, a la vez que conserva su esencia básica: crear historias ficticias, mostrarnos distintas formas de ser persona en el mundo (Villarreal, 2017).

## 5. Breve nota histórica sobre la ciencia.

En torno a la ciencia, existen también muchos mitos, opiniones, sentido común y perjuicios, la historia de la ciencia ha sido un ir y venir entre el oscurantismo del dualismo y la objetividad y la evidencia que muestran los hechos. El rechazo a la ciencia, viene también de la ignorancia de la misma, y la predominancia de ideas religiosas y mentalistas, por supuesto, ideas que obedecen a intereses políticos y mercantiles.

Las posturas respecto a la ciencia son muy diversas: hay quienes la critican por encontrarla fría y ajena a toda sensibilidad humana, otros la consideran como una nueva religión cuyos sacerdotes son “los locos científicos de bata blanca”, opiniones que en su mayoría vienen del desconocimiento de la labor científica y que incluso personas que se muestran como personas altamente cultas se sienten incómodos ante ella o muestran un rechazo sin fundamento (Rodríguez, s.f). Muchos de los “grandes líderes del mundo” comparten este lenguaje de misticismo y chamanismo sobre aspectos sumamente relevantes para la sociedad como son, alimentación, distribución de la riqueza, educación, salud, economía, etc. Teniendo como resultado soluciones idealistas a problemas materialistas, cuyo último fin es el bienestar de la población.

Skinner (1971), plantea la carencia y la urgente necesidad de una ciencia y una tecnología de la conducta humana, puesto que los avances tecnológicos derivados de la ciencia se han aplicado al desarrollo de armamentos para las guerras, descubrimiento de enfermedades, medicamentos, aparatos electrónicos, viajes espaciales, etc. En cambio, a problemas humanos como la depresión, el suicidio, la ansiedad, la pobreza, ha sido nula la implementación de una ciencia de la conducta, por el contrario, solo se ha depositado en el interior del individuo y en la fuerza de voluntad la responsabilidad del éxito y/o fracaso: “Para mitigar el desinterés apático de los jóvenes debemos proporcionarles ideales y tratar de hacer desaparecer sus sentimientos de alienación o desesperanza. Dándonos cuenta de que no tenemos medios efectivos para llegar a esos fines, quizás experimentemos nosotros mismos una crisis de fe o una pérdida de confianza, que sólo podrá ser superada recuperando la fe en las innatas posibilidades del hombre” (Skinner 1971, p. 8). Lo cual solo

encierra los problemas en una tautología conceptual y metodológica que lejos de resolver el problema de raíz, ofrece una visión falsa y optimista de una realidad materialista y objetiva.

Un análisis científico de la conducta humana consiste en explicar cómo la conducta de un individuo, entendida esta como un sistema físico se relaciona con las condiciones materiales en las que se desarrolla dicho individuo. Si lo anterior es posible analizarlo y explicarlo satisfactoriamente, ningún otro “análisis” que incluya posturas creacionistas y mentalistas al respecto resulta necesario. “Nuestra época no sufre por ansiedad, sino por accidentes, crímenes, guerras y otras realidades dolorosas y llenas de peligro a las cuales la gente, con tanta frecuencia, queda expuesta” (Skinner, 1971, p 13). Los caminos que han marcado ciencias como la física y la biología ya están marcados y han demostrado su eficacia y solidez con el paso del tiempo; la biología no alcanzó su progreso tratando de descifrar la naturaleza de los espíritus vitales algo similar debería ocurrir con la conducta humana. El análisis experimental de la conducta humana permite observar procesos conductuales de una manera más minuciosa porque las condiciones están controladas, una vez que se realiza el análisis a nivel molecular, posteriormente se puedan integrar a contextos más amplios.

Por su parte, Aristóteles abordó casi todos los aspectos concernientes al ser humano: arte, política, religión, economía y las ciencias no fueron la excepción. Y aunque actualmente la ciencia ha tenido una evolución considerable y muchos de los pensamientos aristotélicos ya fueron superados o reinterpretados, es innegable sus observaciones sobre el mundo y es el fundador de diversas ramas del saber que hoy son parte de la ciencia: desarrolló los primeros pasos de la biología al dividir los animales en vertebrados e invertebrados, descubrió que los delfines y las ballenas no eran peces sino mamíferos, también señaló la cercanía del hombre con los simios, siendo un filósofo también fue un científico. Dejó de lado solo la contemplación por la que abogaba su predecesor Platón por la investigación y los hechos materiales concretos, consideraba que el conocimiento científico es demostrativo, parte de observaciones particulares para después establecer principios generales y luego volver a observaciones particulares.

Para Aristóteles todo saber comienza con la experiencia, pero no solo entendida como percepción sensible, sino que, a través de varias experiencias con casos semejantes, se logra extraer reglas de carácter teórico y práctico y con ello predecir el comportamiento. La ciencia se encarga de demostrar las leyes de la naturaleza para afirmar la verdad de las cosas, en el laboratorio el científico dispone una serie de condiciones para que la naturaleza responda las preguntas.

La ciencia es una disposición para tratar con los hechos, las opiniones y los deseos de las personas pasan a segundo plano, aun cuando dichas personas gocen de autoridad y prestigio dentro de un gremio en específico. La ciencia es la búsqueda de orden, de uniformidad de relaciones válidas entre los hechos (Skinner, 1971).

Una de las críticas más frecuentes que se le ha hecho a la ciencia son varias de sus aplicaciones tecnológicas, por ejemplo las empleadas en las guerras, pero según Skinner (1971), es justo la aplicación del conocimiento científico la que en muchas ocasiones ha sido perjudicial para la humanidad en manos del capitalismo, no la ciencia en sí misma, Skinner estaba convencido que el camino para la corrección del mundo era una ciencia de la conducta humana, regida por leyes y principios como ocurre con las demás ciencias naturales como la biología o la física. Al concebir la Psicología como una ciencia natural se acepta que se puede aplicar el método científico y por lo tanto predecir y controlar la conducta, esta noción de control es la que suele asustar a la gran mayoría de la gente, la falsa idea de la amenaza a su libertad es muy poderosa. Ocurre lo contrario: en la medida que se conozcan las condiciones específicas que conforman el ambiente de una persona, se conocerá el porqué de su comportamiento y cómo se afectan recíprocamente, y por lo tanto predecirla y modificarla.

## **5. Intersecciones entre la ciencia y el arte. Puntos de encuentro y desencuentro**

Entre la ciencia y el arte han existido puntos de encuentro y desencuentro. La mayoría del segundo tipo, puesto que la mayoría de las discusiones giran en torno a que la ciencia le ha quitado al mundo su dimensión romántica y emocional, en contraste con el arte que le ha devuelto al mundo la sensibilidad y subjetividad. Sin embargo, un análisis más minucioso de ambas, que tome en cuenta la realidad histórica en la que se han desarrollado, productos de la actividad humana resultará más enriquecedor, así como un retorno a las ideas aristotélicas brindarán más claridad a la importante relación entre ambas actividades.

El arte y la ciencia producen realidades, además de conocerlas, el artista produce realidades existentes, pero también lo que no puede ser, el científico se encarga de demostrar cuales son las leyes y principios que rigen esas realidades existentes que conocemos a través de los sentidos y que entendemos a través de modelos y teorías. El artista construye realidades de acuerdo sobre sus concepciones y sus visiones del universo, mismas que están enmarcadas e influidas por las circunstancias sociales, geográficas e históricas del contexto del artista (Aristóteles, 2002).

Para Aristóteles el arte es un saber hacer algo siguiendo una serie de técnicas, pero no solo es suficiente conocer y manejar bien la técnica, sino que la técnica tiene que ajustarse a un conjunto de reglas y principios generales (Aristóteles, 2002). Para que un pintor sea considerado artista no es suficiente con que tenga las herramientas como pinceles, pintura y trace sobre un lienzo, debe además a través de sus trazos producir efectos de color que creen ambientes para ser apreciados por el espectador y que sean congruentes con la corriente pictórica de la que forma parte, debe saber aplicar leyes generales, no solo saber resolver casos particulares, esa es la diferencia entre arte y artificio. Los hábitos del arte, Aristóteles los llamó hábitos productivos puesto que traen algo a la existencia que no existía antes, con instrumentos y con consideraciones teóricas, debe tener claro ¿Que objeto del arte quiere producir? ¿Porque lo quiere producir? y ¿cómo lo quiere producir? Dichos hábitos productivos no deben ser fijos ni mecánicos, deben estar en

constante transformación y por tanto mejorados, perfectibles, por ello tanto el arte como la ciencia fueron considerados virtudes intelectuales. En el caso de la ciencia los llamó hábitos demostrativos: cualquier afirmación sobre la verdad de la naturaleza tiene que someterse a la evidencia.

Estrada (2018) habla de la frecuente separación entre ciencia y arte, sin embargo, no están tan distantes como se piensa. Si bien lo que se busca en la ciencia es la réplica y la verificación y lo que se busca en el arte es la contemplación y el goce estético, también ocurre que en la ciencia se goce el placer estético ante un experimento o una formulación teórica y por su parte, el hecho de que una obra artística sea contemplativa no quiere decir que no lleve a la reflexión incluso a algún tipo de contrastación empírica.

Ahora bien, el origen de la Psicología conductual tiene raíces de corte aristotélico, se halla en su filosofía con una concepción naturalista de los fenómenos psicológicos, no místicos ni metafísicos. A diferencia de Platón, Aristóteles consideraba que el arte (*ars-techné*) estaba muy próximo a la realidad y la definió como una acción a partir de la cual el ser humano crea una realidad antes inexistente. En ese sentido, el arte y la ciencia comparten una misma función: producir una realidad que antes no existía.

Tanto en el teatro como en la ciencia de la Psicología se busca una representación del mundo, en el caso del teatro a través del objeto artístico que es la obra de teatro como expresión de la representación y en la Psicología a través de modelos y teorías para dar explicación del comportamiento humano. El teatro es un arte vivo, porque su origen así lo determinó, y porque también es una de las pocas artes en donde confluyen al mismo tiempo otras manifestaciones artísticas como la danza, la música, incluso la arquitectura y la pintura (en lo que respecta al diseño y armonía del espacio escénico). Ese carácter artístico que posee el teatro no se ve en ningún sentido disminuido ni cambia su esencia cuando se aborda desde una psicología naturalista y sistemática.

## **6. Aproximaciones Psicológicas al teatro**

El campo de las artes, ha sido un lugar poco explorado desde el ámbito de la Psicología. La mayoría de los trabajos que han abordado el tema del arte pertenecen en mayor medida a las siguientes perspectivas teóricas: Histórico-Culturales basadas mayoritariamente en las teorías de Vigotsky, el Psicoanálisis tanto Freudiano como Lacaniano, las llamadas Neurociencias y el Humanismo (particularmente la Terapia Gestalt). En lo que corresponde a la tradición conductual no hay trabajos al respecto.

A continuación, se hará una breve revisión de cómo conciben las perspectivas teóricas mencionadas el trabajo del actor de Teatro, para posteriormente hacer un análisis desde la perspectiva Interconductual.

### **6.1 El teatro desde la perspectiva Vygostkiana**

Vigotsky fue un psicólogo que se interesó por el origen del pensamiento y el lenguaje de los humanos. En el caso de los niños, por ejemplo, consideraba que, a través del teatro, los niños interiorizan y exteriorizan acciones que ocurren en el medio que les rodea, con ayuda de la imaginación el niño crea las situaciones y ambientes que la vida real no le proporciona, para conseguir o inducir ciertos estados emocionales. Afirmaba que el hombre se constituye a través de sus interacciones sociales. Los niños a través de involucrarse en el teatro están ejerciendo su actividad creadora al combinar y reelaborar elementos de sus experiencias anteriores, experiencias que son al mismo tiempo, sociales e históricas puesto que darán origen a nuevas imágenes, acciones y situaciones.

De ahí la importancia que Vigotsky le concedió al carácter pedagógico y educativo que tiene el teatro en el desarrollo infantil, puesto que es un medio para apropiarse de la cultura que prescribe modos de sentir, comunicarse y relacionarse.

A través del teatro se ejerce un control del comportamiento por medio del lenguaje, como un proceso de internalización del habla. Lenguaje y pensamiento están estrechamente relacionados, el teatro funge como medio para apropiarse de distintos lenguajes, cuando el infante aprende las funciones del lenguaje y se las apropia, también se

potencializa su pensamiento y en consecuencia su desarrollo psicológico (Porto y Kafrouni, 2013).

El trabajo del actor de teatro para Vygotsky es una relación entre una emoción, el sentimiento y la afectividad en el cuerpo. Afirmaba que las relaciones de causalidad mente-cuerpo deberían convertirse en un problema psicofísico, contradiciendo las teorías dualistas mente-cuerpo: ningún estado de conciencia debe ser disociado de sus condiciones físicas, puesto que estas constituyen un todo natural y tienen que ser estudiadas como tal, por lo que resulta inútil separar “la mente” del resto del cuerpo, puesto que el organismo se comporta como un todo y no disociado. Este planteamiento es muy congruente con la concepción naturalista de lo psicológico, propuesta por Kantor.

Desde el construccionismo se analiza el teatro desde una perspectiva de tipo social y relacionado con la Psicología comunitaria, según Rocha y Kastrup (2008) el teatro tiene como desafío proponer nuevas formas de experimentar la vida que surge de grupos, de pueblos colectivos y que tiene un poder de transformador social. Se aboga por una Psicología y un teatro que se tornen políticos, contestatarios y revolucionarios, al promover nuevos desplazamientos, inventar nuevos problemas y construir nuevas realidades.

También existen trabajos sobre el Psicodrama, Bareicha (1999) entendiendo este como llevar los problemas personales a escena, con el objetivo de que al llevarlos a la representación emerjan nuevas formas alternativas de solucionarlos.

## **6.2 El comportamiento del actor desde el Psicoanálisis**

Desde el Psicoanálisis se ha abordado el tema del artista de manera general (escritores, pintores, poetas y actores). Freud hablaba de las obras de arte como un intento de querer vivir lo irracional y que esto se podía llevar a cabo a través de varios mecanismos de defensa, uno de ellos es la sublimación; conceptualmente definida como una capacidad de reemplazar los fines sexuales originarios por otros fines equivalentes a nivel psíquico y que son socialmente aceptados: el caso de los artistas por ejemplo, como una descarga energética inconsciente que ocurre durante el transcurso de la obra, cuyo propósito es que el actor se vuelva a encontrar con la unidad original perdida.

Geirola (2012), menciona que el actor pasa por un conflicto psíquico en su proceso de creación de personaje entre el Yo ideal, El super Yo y el Ello, su trabajo radicará en transgredir esos prejuicios y alcanzar un estado sublime.

Freud hace una comparación de la vida psíquica con el teatro, también hace énfasis en el poder de juego que tiene el teatro, los niños mediante el juego actúan como si fueran adultos, el actor le brinda al espectador la posibilidad de identificarse, el actor es el que propicia las condiciones para que dicha identificación ocurra y se dé la catarsis colectiva. El actor funge como vehículo para que el espectador sienta por unos momentos que es el protagonista que sufre y padece (en el caso de la tragedia). Según Freud el actor logra encarnar al personaje, no con la negación y opacamiento de su personalidad, sino con los deseos reprimidos y padecimientos propios y que ahora comparte con el personaje, y solo se consigue una buena interpretación cuando algo del personaje resuena en el inconsciente del actor.

Geirola (2009) habla de la necesidad de una teorización rigurosa de la práctica teatral fundamentada en el Psicoanálisis Freudiano y Lacaniano. Menciona que el lenguaje teatral es usado de manera recurrente en la práctica psicoanalítica; términos como: pasaje al acto, acting out, escena, la otra escena, y también de la literatura dramática; Edipo, Antígona, Hamlet, Ifigenia, Don Juan, etc. Como gesto de devolución, el autor intenta hacer lo mismo, llevar el lenguaje psicoanalítico a la práctica teatral. partiendo de una analogía entre analista con el director de teatro y de analizante con el actor. Resalta el concepto de transferencia como crucial para entender el quehacer del actor.

En el diván, el analizante verbaliza lo que no sabe frente a su analista, por medio de la técnica de la asociación libre se revive una escena de la historia del analizante. En el ensayo teatral el actor verbaliza el texto, lo que entendió de las indicaciones del director, acciones de experiencias pasadas, etc. Sin embargo, en ambos casos, lo enriquecedor tanto en el diván como en el ensayo teatral, no es lo que se dice, sino lo que no se dice: en el silencio, en la interrupción. Después de un silencio tanto el analizante como en el actor durante el ensayo, comenzaran a *actuar* es decir: a expresar con una acción corporal algo

reprimido, de esta forma lo real y lo verdadero queda en otra parte, entonces se dice que el analizante está reprimiendo su deseo y el actor está actuando *artificialmente*. De ahí la importancia en el ámbito teatral, que como director se preste atención a los silencios de los actores, ahí se podrá encontrar una aproximación a la verdad más genuina. Se hace hincapié en que no se cuenta con una Teoría científica del teatro sólida y que hay un eclecticismo en los métodos de enseñanza de la actuación, y por ende poca o nula ética y conocimiento de la pedagogía teatral.

### **6.3. El teatro desde las Neurociencias**

Se han hecho varias investigaciones en el área de las neurociencias para entender el proceso cognitivo y creativo del actor (Castro et. al 2019). La mayoría de ellas basan sus datos en el movimiento de las neuronas espejo, que son las responsables de que podamos imitar las acciones de las demás personas. Dichas neuronas funcionan como un *como si mágico* que nos ayuda a ponernos en el lugar del otro, como un tipo de empatía emocional. Las neuronas espejo se descargan por un estímulo eléctrico cuando el individuo ejecuta una labor, cuando alguien observa a otro individuo realizar alguna acción estas neuronas también se descargan como si el individuo observador realizara la acción, ayudan a decodificar las intenciones y predecir el comportamiento de los demás. Las neuronas espejo obligan al actor a ejecutar acciones reales mediante un esquema de atención-intención-acción-reacción. Al construir un personaje el actor unifica niveles cognitivos, motores y relaciones entre imaginación, percepción y acción, y cuando el espectador observa al actor se activan las mismas regiones cerebrales que en el actor se activan cuando está en escena, logrando una empatía por parte del espectador hacia el personaje.

Según Gabriel Sofía (2008) para que el espectador se conmueva el actor tiene que ser capaz de realizar acciones reales que cumplan con el esquema atención-intención-acción y reacción. Desde esta perspectiva se considera al actor como una entidad psicofísica (interacción de la parte motora con una parte mental).

A nivel de desarrollo infantil, el teatro permite potencializar habilidades complejas debido a que el desarrollo y la plasticidad cerebral están en constantes modificaciones por

los nuevos conocimientos que se van asimilando. A través del juego escénico el niño va a desarrollar una mejor ubicación de su cuerpo en el espacio lo que le permite tener una mejor coordinación motora, habilidades espaciales, etc. En resumen, la variedad de estímulos y situaciones que el teatro brinda generan nuevas conexiones neuronales.

#### **6.4 El teatro desde el humanismo**

Por parte de la corriente humanista, la terapia Gestalt ha abordado varios aspectos relacionados con el teatro, al emplear varias técnicas teatrales en la terapia. Aspectos como el *Aquí y el ahora* permiten al cliente producir una conducta observable en el presente que lo ayudarán a descubrirse, como ocurre al escenificar una obra de teatro, se evocan conductas observables en un momento actual.

Uno de los puntos de encuentro entre Gestalt y teatro es que ambos suceden en el aquí y el ahora, son vivenciales y ocurren en el presente. En este sentido, la actuación funge como una herramienta dentro de las técnicas de la terapia Gestalt, es decir, es una forma de pasar de lo simbólico a lo real, entonces se genera un fenómeno de identificación de la situación problema que es necesario para *el darse cuenta* que es uno de los conceptos fundamentales en la terapia Gestalt. Del mismo modo, en el teatro se dramatiza en el momento presente y se toma conciencia de lo que le sucede al actor y al personaje (Costa, 2015).

## 7. Abordaje interconductual del teatro

Como se mencionó en líneas anteriores no hay trabajos sobre el arte en general y específicamente del teatro desde una perspectiva Interconductual, sin embargo, tampoco se está partiendo desde cero, puesto que Aristóteles comenzó a abordar el tema del comportamiento del hombre antes de que se le denominara Psicología. Kantor hace una recuperación de los pensamientos aristotélicos, concuerda con Aristóteles que la Psicología es una ciencia natural, a pesar de todas las transformaciones y reinterpretaciones a las que se ha sujetado la obra *De anima*, la ciencia de la Psicología siempre ha sido el estudio de la psique aristotélica, de la conducta de ajuste o de adaptación de los organismos (Kantor, 1963-1969/1990, p. 129, citado en Varela, 2014).

Aristóteles planteaba que el teatro es una actividad relacionada con la naturaleza psicológica del sujeto, puesto que desde la infancia se pone en práctica la mimetización y la predisposición al juego que en la vida adulta toman un sentido de realidad en los roles y jerarquías dentro una sociedad.

Para hacer una propuesta desde la tradición interconductual sobre el comportamiento del actor, primero es necesario definir qué es lo psicológico desde este marco de referencia.

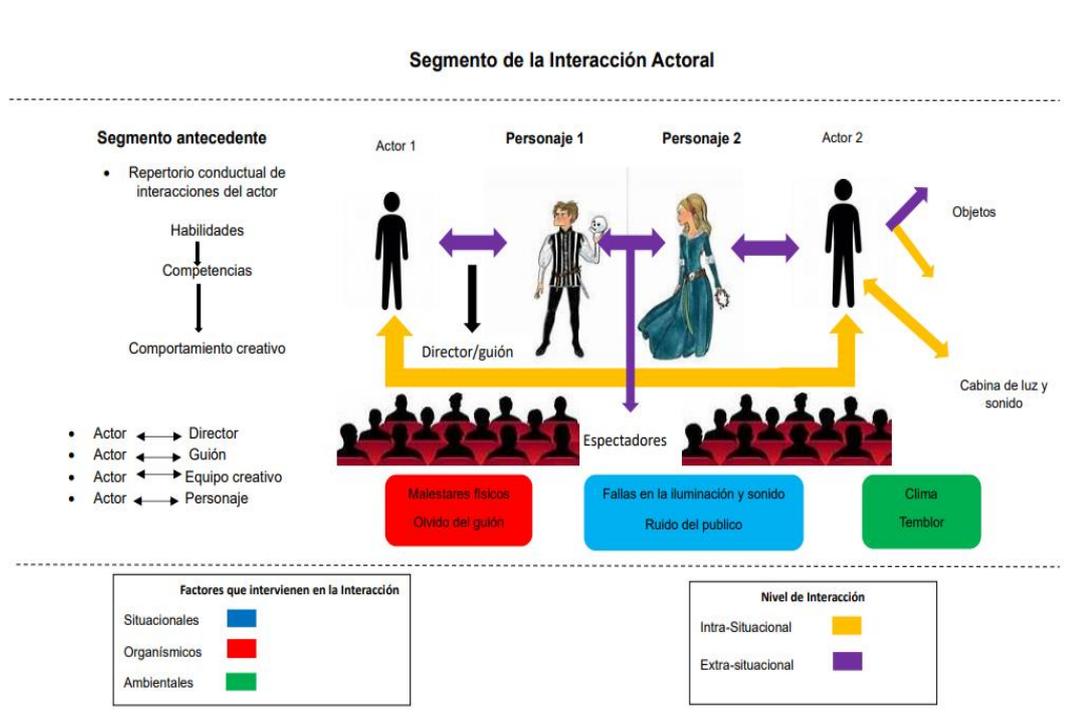
Lo psicológico desde el marco Interconductual (Kantor & Smith, 1975) es concebido como un campo de interacción en el que de forma sincrónica convergen varios factores que se afectan mutuamente y se organizan alrededor de un criterio para que tenga lugar el ajuste de un organismo. Es la interacción entre un individuo completo y sus circunstancias ambientales. El comportamiento psicológico es un comportamiento natural; sin embargo, es diferenciable de otro tipo de comportamientos, puesto que lo psicológico se ha configurado y desarrollado en la historia ontogenética del individuo (y no en la historia filogenética de la especie como ocurre con el comportamiento biológico) y está modulado por factores orgánicos, situacionales, históricos, específicos y ambientales. Y se distingue de otros

comportamientos como el biológico o el social por las siguientes características: es diferenciable, específico, modificable, demorable, variable e inhibible.

Todo evento de carácter psicológico es producto de la historia de las interacciones del individuo con los diferentes contextos con los que entra en contacto a lo largo de toda su historia interactiva. Dichas interacciones necesariamente se fueron configurando en la historia individual y ontogenética de ese organismo, no heredadas: por ejemplo: hablar, escribir, dibujar, comer, bailar, mentir, etc. El organismo se comporta como un todo, esto es, no funciona el sistema nervioso de una forma aislada al sistema músculo-esquelético o del sistema circulatorio o músculo esquelético, sino que en la interacción psicológica se responde de forma integral. El comportamiento psicológico es explicado por las interacciones de todos los órganos de los sentidos, sistemas reactivos, sistemas reactivos convencionales (el lenguaje) y toda la historia de interacciones con el ambiente (Roman, 2000).

Con esta concepción de lo psicológico se puede identificar una dimensión psicológica en el teatro, al concurrir una gran cantidad de interacciones psicológicas, en tanto individuos comportándose. En la figura 1 se pueden apreciar algunas de las interacciones más importantes que ocurren antes y durante una función teatral. 1) personaje a- personaje b, 2) actor 1- actor 2, 3) actor-personaje, 4) actor-guión 5) actor-espacio escénico, 6) actor-objetos, 7) actor-espectadores, 8) actor-equipo creativo (vestuarista, maquillista, iluminador), 9) actor-director.

**Figura 1: Interacción actoral**



Como se puede observar el comportamiento que el actor de teatro despliega es complejo y variado, las interacciones que se suscitan durante una función teatral ocurren tanto a nivel intra-situacional, es decir, comportamiento que es regulado y que atiende a elementos presentes de la situación, no ocurre un desprendimiento de un espíritu que salga del cuerpo del actor y sea el personaje el que se manifieste, es el actor que con todas las posibilidades que le brinda su único cuerpo el que se aproxima al personaje. Existe otro comportamiento del actor más complejo y que define mucho de lo que le da sentido como actor, el extra-situacional, en el que su comportamiento que se presenta en el aquí y el ahora del escenario de la obra de teatro está regulado o modulado por factores con propiedades no aparentes o que pertenecen a una situación no presente, como lo es actuar como si se estuviera en siglos pasados, ante personajes históricos, en ambientes diferentes al actual, etc., tal es el propio sentido de la ficción. Es por ello que el comportamiento clave en el teatro, es la de un actor que se “ajusta” a los criterios que delimitan la obra y por ende, su personaje, que va a interactuar con otras personas en la adopción de otros personajes. De esta forma, la interacción central es la que ocurre entre

personaje 1 y personaje 2, los espectadores van al teatro porque quieren ser testigos de historias ficticias, no de historias de personajes reales (aunque en su origen, la obra puede estar basada en hechos reales). La relación que ocurre en un escenario entre el actor 1 y el actor 2 es intrasituacional en el sentido de que ambos tienen que responder a su marcaje sobre el escenario, entrar y salir de escena en el momento adecuado, etc. Pero su relación más importante está mediada por la relación que tienen sus personajes, misma relación que está mediada por los criterios impuestos que están explicados en el guión y los impuestos por el director. Son estos criterios los que permiten determinar si el comportamiento del actor es congruente, es decir, ajusta su actuar situacional a lo que se dice en el guión y competente, es decir, evidencia la tendencia a ajustarse a diferentes cosas en diversas escenas.

Por su parte la relación actor-personaje, también es compleja, puesto que ocurre antes y durante la función teatral. Antes en lo que respecta al proceso de ensayos, relación que está mediada por los criterios de logro y de ajuste que el director explicita y el guión marca. En este proceso el actor con ayuda del director realiza un análisis del comportamiento de su personaje: su contexto histórico, social, económico, geográfico, sus rasgos físicos, sus rasgos psicológicos, la relación que tiene con los demás personajes y la importancia de su comportamiento en la trama. Es en este proceso, en el que muchos actores se dedican a leer, ver películas, obras de teatro, desarrollar habilidades vocales, dancísticas y/o musicales, es decir, tener contacto con elementos, situaciones y personas que lo aproximen a comportarse como el personaje, muchos de estos elementos, situaciones y personas pueden ser reales o ficticios, eso ya depende de la visión del director y del tipo de obra que se esté montando. Mientras más contactos tenga el actor con dichos elementos y más variados sean, mayor también será el repertorio de posibilidades que le permitirá jugar en el lenguaje ficticio. Un aspecto que tiene gran peso durante este proceso, es el mismo repertorio conductual del actor como persona, sucede en muchas ocasiones que la distancia entre el actor y el personaje es bastante amplia, ya sea en aspectos morfológicos (edad, altura, color de piel, complejión, etc.) Como aspectos funcionales

(época histórica, género teatral, condición social, conducta, etc.), justo ahí radica el reto del actor y sobre todo del director porque exige un mayor grado de investigación y de diseñar las condiciones de enseñanza para que el actor reaccione no como lo haría él personalmente, sino como el personaje que interpreta. En este sentido, eso que se llama interpretación es justamente el comportamiento extrasituacional, trascender la circunstancia actual para comportarse como si fuese otro individuo, en otro tiempo y espacio, y ante otras personas que dejan de ser tales, para evolucionar a personajes.

La relación que establece el actor con su personaje durante el proceso de ensayos, se pone a prueba cada función teatral, se podría decir que una función es una prueba de transferencia al entrenamiento previo o ensayo, sumando elementos situacionales, organísmicos y ambientales que en el ensayo no están presentes: como el público y toda la gama de posibilidades que ocurren durante la función.

Por supuesto que no sólo el director modula el comportamiento de un actor, ya que es un observador de su propio comportamiento, además de que también se ve afectado por lo que le ocurre a su personaje, no del todo, aunque hay actores del método vivencial que si se someten a las circunstancias reales del personaje con el objetivo de tener una interpretación más fiel del personaje. Durante el momento de la escena el actor en todo momento tiene que tener presente la historia de vida de su personaje (sus amistades, enemigos, gustos, habilidades, miedos, historia personal, etc.), es el mismo cuerpo el que experimenta las sensaciones que evoca el personaje y también las sensaciones que se producen como actor al estar sobre un escenario frente al público, lo cual ilustra justamente, que su comportamiento ya no sólo responde a lo que sucede en el aquí y el ahora, sino que para lograr calificar como actuación, tiene que comportarse de manera congruente con lo que vive su personaje. Un único organismo que interactúa de manera situacional y extrasituacional, este tipo de desligamiento es lo que se conoce en el argot teatral como bifrontalidad del actor o desdoblamiento, como si el “alma del actor” se saliera de su cuerpo y habitara ahora la del personaje, por supuesto que esa es una visión dualista del mundo y muestra limitantes para los fines descritos al inicio de este trabajo. El actor es un organismo

que tiene que desarrollar la capacidad de reaccionar efectivamente a estímulos físicos presentes, a estímulos físicos con cualidades funcionales diferentes, a estímulos no presentes físicamente, pero que se hacen presentes a través del lenguaje, es decir, sustituyendo situaciones (contingencias en términos conductuales) y con su comportamiento estimular el comportamiento del espectador, en la medida que consiga que este último, no solo responda a lo que ve y oye, sino a lo que “representa” todo lo que hace, en otras palabras, cuando consiga que el espectador interactúe con los personajes, no con las personas.

**Actor-director:** Esta interacción podría analizarse en términos de una interacción didáctica, de manera similar a como ocurre en el aula, se está llevando a cabo una práctica educativa (proceso de enseñanza-aprendizaje) en la que el director tiene que desarrollar las habilidades y competencias necesarias para que el actor logre interpretar al personaje con base en el mismo discurso de la obra. El director tiene que ser capaz de poner al actor en contacto con las situaciones de aprendizaje pertinentes, para ello diseñar condiciones necesarias y suficientes para que el actor logre sus objetivos, por ejemplo, creación de ambientes sonoros idóneos, creación de ambientes físicos con el uso de objetos reales o que funcionalmente cumplan el mismo objetivo que los objetos reales, la tarea del actor es ajustarse a esos ambientes y responder a ellos como si fuera el personaje.

La labor del director también es bastante compleja, puesto que es la cabeza de todo el proceso teatral, interactúa en primera instancia con los actores, el productor, con el escenógrafo, el iluminador, el maquillista y los técnicos del teatro. Tiene que ser congruente con el discurso de la obra, con el género teatral, su visión del mundo se ve reflejada en su obra de arte: el montaje teatral, así como el pintor tiene una visión del mundo, un modo de entender la realidad, adopta un estilo y una técnica para plasmar su arte, así el director. Esa visión del mundo debe compartirla con el actor y posibilitar que sea el mecanismo mediante el cual se materialice esa visión y llegue hasta el espectador. Pero además de compartir su visión con los actores también tiene que compartirla con el equipo creativo, con el diseño de la iluminación, sonido y escenografía también tiene que ser congruente.

Como se mencionó, el trabajo del director cumple también una función educativa, ya que incorpora a los actores a una práctica social: el teatro. Y en ese proceso de incorporación a la práctica, el director tiene que ser preciso y concreto en sus instrucciones, una queja constante de los actores hacia sus directores es la poca claridad en las indicaciones sobre cómo debe comportarse el personaje, son ambiguas sus instrucciones, hacen un uso constante de metáforas y conceptos abstractas, por ejemplo: “tu personaje se mueve como el fuego”, probablemente para algunos actores con más experiencia y referentes pueda satisfacer el criterio, sin embargo para quien apenas se va incorporando al lenguaje puede resultar difícil.

**Actor-espectador:** Esta interacción es la que posibilita la ocurrencia del fenómeno teatral. El teatro ocurre cuando alguien está sobre un escenario; el actor, se comporta como un personaje ficticio, tiene una historia que contar y cuando alguien sentado en la butaca; el espectador tiene la disposición a escuchar la historia, decía Peter Brook (1968): “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (p. 21). En esta frase Peter Brook, condensa las condiciones necesarias para que suceda el acto teatral: un espacio vacío, un actor y un espectador, no es que sea menos importante, la escenografía, los objetos o la iluminación, son elementos que completan el evento teatral, sin embargo, podría prescindir de su presencia y el acto teatral de todos modos ocurriría.

La interacción actor-espectador también es muy compleja, aunque el actor se comporte como si el público no estuviera presente, el comportamiento del público también es un factor que influye en el desempeño del actor, por ejemplo: cuando llega tarde a una función que ya empezó; distrae al actor, cuando suena su celular, cuando hace ruido con alimentos que esté consumiendo, cuando aplaude, abuchea o se sale del teatro, y aunque es poco probable que un espectador intervenga durante la obra y comience a interactuar con los actores suele suceder, por ejemplo: un actor relata su experiencia con un director que fue a ver la obra en la que estaba actuando, algunos de los temas que tocaba la obra

era el VIH, la comunidad LGBTQ+ y la labor del actor de teatro, durante uno de los monólogos del actor cuando hablaba del VIH, se levanta el espectador y comienza a gritar ¡Eso es mentira, ya basta de tener prejuicios sobre la condición del VIH, que no es una enfermedad!, fue una situación que no estaba marcada en el guión y que el actor no tenía contemplado, esta es una situación que pone a prueba la capacidad actoral, hubo un elemento situacional que lo sacó por unos momentos de la ficción, ahora bien, el actor tenía varias opciones: no contestar a la provocación del espectador y seguir con el curso de la obra, responder dentro de la ficción respondiendo al espectador como el personaje o responder como actor, lo que ocurrió en este caso, el actor dejó que el espectador hablara, enseguida continuó con su monólogo, y el espectador volvió a hacer una intervención, fue entonces cuando el actor le contestó como los textos que estaban marcados en el guión pero con un énfasis especial hacia el espectador. Lo que realizó el actor en este caso habla de las habilidades y competencias actorales, respondió pertinentemente a una situación intrasituacional no marcada ni por el guión ni por el director, fue congruente con su respuesta hacia el espectador, ya que le respondió como personaje, y no solo como el actor enfadado que se molesta porque han interrumpido su monólogo.

La relación actor-espectador también se ve afectada por el segmento antecedente antes de entrar a la función de teatro. Por ejemplo, factores tan simples como el día de la semana en la que el espectador decida ir al teatro influyen, muchos actores relatan que los viernes *sienten una vibra rara* del público, ya que regularmente vienen de trabajar cansados, con hambre, con sueño, y ese ambiente en la mayoría de las ocasiones es percibido por el actor durante la función, y por supuesto no es que los espectadores tengan una vibra rara flotando alrededor de sí, son sus condiciones físicas y anímicas, como disposiciones negativas, las que dificultan la interacción con la obra. A diferencia de los domingos, que es más probable que sea un día de descanso y de más convivencia familiar, el teatro puede fungir como espacio de recreación y de encuentro.

El análisis interconductual de las artes escénicas, es sumamente interesante, en tanto el teatro es un lugar de exploración del comportamiento humano, en el que el actor es

capaz de comportarse y responder a una serie de convenciones que constituyen la ficción y que han sido acordadas previamente por el dramaturgo, el director y los actores como elementos esenciales para que se produzca el fenómeno teatral y de manera secundaria, pero no menos importante; el productor, el vestuarista, maquillista, el público, el escenario, la utilería, como condiciones necesarias para que se posibilite una función de teatro. El actor reacciona y es afectado psicológicamente por los demás elementos que constituyen la ficción, pero también él con su comportamiento afecta y modula el comportamiento de los otros y ejerce un control sobre el mismo, las relaciones son bidireccionales y de afectación mutua tal como lo reconoce la perspectiva interconductual cuando se postula que los eventos psicológicos son campos de factores que interactúan entre ellos.

Un concepto psicológico clave para entender el comportamiento de los actores es el de *desligamiento funcional*, puesto que los eventos psicológicos son susceptibles de ser modificados a través del tiempo y del espacio, y llevan al individuo a desligarse de las circunstancias del aquí y ahora, es decir a trascender las propiedades fisicoquímicas, psicológicas, contextuales y sociales del tiempo y del espacio, y con ello depender lo menos posible de elementos físicos presentes para interactuar.

El actor se comporta en una situación actual, como si estuviera en otra situación (ficticia), el actor responde a una serie de convenciones explicitadas anteriormente, se comporta como si el público no estuviera presente, puesto que si respondiera a todas las acciones que el público pudiera ejecutar durante una función de teatro, como murmullos, risas, el sonido de los celulares, se rompería la convención teatral, aunque hay obras en las que el actor rompe la famosa cuarta pared y si interactúa con el público. Sin embargo, durante una función teatral el desligamiento funcional no puede ocurrir totalmente, imaginemos que un actor se desliga totalmente de la situación actual y no responde a los cambios de luz, cambios de sonido, a las entradas y salidas de sus compañeros, a su marcaje en el escenario, el mismo estaría rompiendo con el lenguaje teatral.

El actor también tiene que responder a propiedades aparentes e inmediatas de la situación para que la obra pueda continuar. De ahí la complejidad del comportamiento

actoral, puesto que requiere un desligamiento funcional para poder interpretar al personaje, pero también comportamientos intrasituacionales y contextuales para responder efectivamente a la convención y cumplir con los criterios que el director impuso en los ensayos.

Se puede decir entonces que actuar es: Desligarse de las propiedades físico-químicas, contextuales y psicológicas de una situación actual y responder a las propiedades físicoquímicas, contextuales y psicológicas de una situación convencional previamente establecida que cumple con los criterios explicitados por el guión, el director y el espectador.

El actor es aquel individuo que se comporta sustituyendo el sentido de lo que hace, o, mejor dicho, sustitutivamente para modular el comportamiento de otros individuos: el espectador, pero también el de sus otros compañeros actores.

El trabajo del actor resulta interesante puesto que su comportamiento implica el desarrollo de conductas en distintos niveles de complejidad funcional y de desligamiento funcional, intra, extra situacional y transituacional, puesto que el actor se comporta en una situación *como si* estuviera en otra. ¿Cómo es que el actor llega a desplegar este tipo de comportamiento y lo refleja en el momento actual de la escena? ¿El comportamiento del actor es similar al del mentiroso o al imitador? ¿En qué se diferencia?

Son bastantes frecuentes las creencias populares que comparan al actor con alguien mentiroso. Si bien tienen semejanzas, no son lo mismo. Alguien que miente en la vida cotidiana diseña también condiciones ficticias, impone su criterio de logro y se ajusta a ellas, ese ambiente creado al cual se está ajustando le posibilita evitar consecuencias negativas; el novio que le dice a su novia que no va a poder acompañarla a la cena de Navidad con la suegra porque está enfermo del estómago, está mintiendo para evitar tener contacto con la suegra, el mentir tuvo consecuencias positivas, que seguramente se repetirán en más ocasiones. Ahora, la novia no sabe que su novio le está mintiendo, ha reaccionado a la historia que su novio le contó como si fuera verdadera, el acto de mentir termina cuando la novia identifica que es una situación falsa. Hecho que no ocurre con el actor; cuando el público acude a una función teatral sabe que lo que está presenciando no está ocurriendo

realmente, se sienta en una butaca con las expectativas de escuchar y reaccionar a una historia que los actores le tienen que contar, reacciona al lenguaje convencional del teatro, entra al juego del actor, y aunque en primera instancia sabe que lo está viendo no es real del todo, las reacciones que experimenta como lágrimas, enojo, miedo, risa, sin son reales puesto que le están ocurriendo en su organismo, igual que pasa con el actor; puede ser que la historia que esté contando no sea real, pero sus sensaciones corporales: su respiración, sus dolores musculares, sus latidos cardíacos, su sudor, sus lágrimas, si lo son. Es justo ahí, cuando sucede *la magia del teatro* cuando el actor como personaje logra reaccionar de manera efectiva y congruente a los estímulos presentes y ausentes, logra también que el espectador entre en contacto con la situación y el también reaccione y se afecte.

Con el imitador sucede algo similar ¿Un actor es un imitador del comportamiento humano? Como se mencionó anteriormente, Aristóteles fue uno de los primeros en considerar el acto de imitar como lo más primitivo y natural en las especies tanto animales como humanas, y también como un modo de incorporarse a las prácticas de una comunidad para ser miembro de ella. Cuando los niños son pequeños imitan las acciones que observan, la mayoría de ellas ejecutadas por su principal círculo de convivencia: la familia. Ejercen diversos roles: de cocineros, maquillistas, limpiadores, estilistas, médicos, etc. Este juego de roles ocurre en escenarios de juego, dichas prácticas más tarde le permitirán al infante incorporarse a la vida adulta. Ahora bien, el actor es o tendría que ser un excelente observador de las acciones tanto humanas como animales porque no solo interpreta a humanos, también a animales. El imitar para el actor debe ser como un primer acercamiento para abordar el personaje, como una condición necesaria, pero no suficiente. Por ejemplo: el actor de teatro y de cine Luis Gerardo Méndez en la obra de teatro *“el curioso incidente del perro a medianoche”* en el que personificó a una niño con *Síndrome de Asperger*, cuenta cómo fue su proceso de construcción del personaje, por supuesto que requirió de un trabajo de documentación científica sobre el síndrome, de observar cuales eran las conductas y movimientos que tienden a ejecutar las personas con este síndrome, de hecho Luis Gerardo se volvió muy cercano de un niño con Asperger, lo acompañaba junto con su

madre a sus consultas médicas y psicológicas, el tener contacto directo con el niño le permitió al actor observar minuciosamente el comportamiento del pequeño y sumarlo en la construcción del personaje, seguramente sus primeros acercamientos al personaje fueron imitando algunos de los movimientos y posturas y verbalizaciones característicos del síndrome, sin embargo la construcción del personaje es más compleja de lo que parece, ya que es importante también no caer en los clichés y estereotipos y construir un niño que si bien cuenta con esa condición que modifica sus interacciones, ese niño tiene un contexto social, económico, familiar que hacen específicas y particulares sus interacciones con su entorno, este contexto en el caso de la obra está dado por el guión teatral y/o por el director, y el actor tiene que ser congruente con ello. Con este ejemplo se puede ilustrar que, en efecto, un actor es un imitador del comportamiento humano, pero que dicha imitación tiene que ser modulada y acompañada por otros elementos particulares, dichos elementos particulares en el individuo, es lo que vuelve psicológica una interacción y lo que hace que un actor construya personajes complejos e interesantes para el público.

A continuación, se hablará de los niveles de desligamiento funcional propuestos por Ribes y López (1985) mismos que ayudarán a entender la complejidad del trabajo del actor y el desarrollo psicológico que conlleva desplegar este tipo de comportamiento.

Se distinguen cinco niveles de complejidad funcional que varían en el criterio de ajuste que se tiene que satisfacer: contextual, suplementario, selector, sustitutivo referencial y sustitutivo no referencial. Van del más sencillo al más complejo, y mantienen inclusividad entre ellos, es decir, el segundo nivel incluye al primero, el tercero al primero y al segundo y así hasta el quinto. La complejidad del campo aumenta conforme incrementa el número de factores involucrados, se incorporan nuevos y diferentes factores y se organizan de cierta manera, la creciente complejidad supone también que cada vez se depende menos de las propiedades físico-químicas de la situación actual, entre otras palabras hay un mayor grado de desligamiento funcional.

El primer nivel de complejidad funcional es el contextual, es el más simple, con un nivel de desligamiento de la situación presente, menor, el organismo solo se comporta como

lector, escucha, receptor, repetidor de información o espectador, por consiguiente, las acciones del organismo no modifican las interacciones actuales, solo se ajusta a las propiedades situacionales y aparentes de la situación (Guevara et.al 2005). El criterio a satisfacer es el de ajustividad que demanda correspondencia entre las propiedades físico-químicas de la situación y la distribución temporo-espacial y morfológica de la actividad del organismo.

Un actor se comporta contextualmente en distintos momentos de su quehacer, por ejemplo, cuando está memorizando sus textos durante el proceso creativo del personaje, puesto que solo está repitiendo lo que el dramaturgo escribió, también despliega durante la función teatral comportamiento contextual, cuando está escuchando las líneas de su otro compañero actor. Ahora bien, si se habla del público, durante la función de teatro, los espectadores se comportan de manera contextual, ya que solo están fungiendo como receptores del espectáculo, se están ajustando a las condiciones de la obra, cumpliendo con la convencionalidad, aunque hay algunas obras en las que se le permite al público intervenir con los actores para modificar el curso de la obra, aquí ya se estaría hablando del segundo nivel de complejidad funcional.

El segundo nivel es el suplementario, en el cual se incluye al primer nivel, es decir, se ajusta a la situación actual, pero además se ejecutan acciones específicas para alterar la ocurrencia de la relación. Este nivel ya implica un grado de desligamiento funcional mayor, dado que el organismo ya no solo responde a las varianzas de la situación, sino que con su hacer modifica la ocurrencia de la situación. El criterio a satisfacer aquí es el de efectividad, que demanda producir efectos en la situación en la que se encuentra el organismo.

Durante una función de teatro un actor se comporta de forma suplementaria, cuando con sus acciones modifica la escena, por ejemplo; cuando manipula objetos, reacciona a los cambios de luz y de sonido, por ejemplo, realiza movimientos con otro actor y los ejecuta de manera efectiva, como levantar a su pareja de baile, sostener durante un tiempo a su compañero de escena. Un actor que ejecuta en tiempo y forma las indicaciones del director, es hábil, hay un criterio a cumplir y hay una forma de satisfacerlo. Por ejemplo, imaginemos

una escena en el que un actor tiene que lanzarle una pelota a su compañero actor que se encuentra a 3 metros enfrente de él, la acción es muy sencilla para ambos, un actor tiene que lanzarla y el otro actor recibirla. Hay un criterio a satisfacer y una forma de cumplirlo.

El tercer nivel es el selector, el cual se caracteriza porque incluye a los dos primeros niveles, pero aquí las relaciones de dependencia cambian de momento a momento en función de un tercer evento que es el que funge como mediador de las relaciones y que está cambiando de manera constante. El criterio a satisfacer aquí es el de pertinencia.

Un actor se comporta en este nivel cuando por ejemplo, cuando comienza a ejecutar una acción cuando escucha determinada pista, sala de escena cuando una luz cambió de color, un ejemplo más es cuando en el montaje tiene marcado que tiene que pararse en cierto momento de la obra detrás de un compañero actor, de tal forma que se vean los dos, sin embargo, en esa función en particular, el actor de adelante no se colocó en el lugar que le correspondía, tapa al actor de atrás y el público ya no lo ve, la mediación ya no solo es la relación actor-marcaje, sino que un tercer elemento, en este caso; el compañero de adelante, está mediando y alterando las relaciones, un comportamiento pertinente del actor de atrás sería moverse para que se pueda ver, en el gremio teatral es lo que se conoce como "las tablas actorales" o "aprender a resolver". Otro ejemplo muy recurrente durante las funciones es que hay fallas en la cabina cuando se tiene que hacer un cambio de luz, entran algún audio o alguna pista y por fallas técnicas no ocurren como se tenía planeado.

Supongamos que una actriz tiene que comenzar a bailar cuando escuche una determinada pista, sin embargo, el técnico estaba viendo su celular y no puso la pista en el momento esperado, pero como bien se dice la función debe de continuar, entonces la actriz tiene que comenzar a bailar como si escuchara la música. La relación pista-baile se vio alterada por un tercer elemento (ausencia de la pista) y es la que está mediando la interacción actual, en este ejemplo existe un mayor grado de desligamiento, puesto que la actriz introduce una variación a su comportamiento en función de variaciones en la situación en la que se encuentra: tiene que evocar la música para poder danzar en ausencia de ella.

Estos tres primeros niveles hacen referencia a la efectividad del comportamiento, y estos niveles los comparte el ser humano con algunas especies animales, y de manera general se caracterizan por ser comportamientos regulados por la situacionalidad. Los niveles subsecuentes 4 y 5, están relacionados con la posibilidad de trascender la situación gracias a la incorporación del sistema reactivo convencional, es decir, el lenguaje que permite que las propiedades físicas aparentes de los eventos y los objetos ya no median las relaciones, sino más bien las propiedades lingüísticas son las que alteran las contingencias.

El nivel 4 de complejidad funcional es el sustitutivo-referencial, el individuo tiene un desligamiento de la situación, del aquí y del ahora en la medida que, gracias al lenguaje, se hace referencia a aspectos pasados o futuros, se describen situaciones reales pero ausentes (Guevara, et.al 2005). Es a través del lenguaje, que se sustituye o reemplaza el contacto directo con los objetos, el lenguaje es un mediador de las relaciones. Este lenguaje hace referencia a hechos concretos, no abstractos. El criterio de ajuste a satisfacer es el de congruencia, que demanda una correspondencia entre el decir (como lo es el guión) y el hacer del individuo.

Este nivel exige un mayor grado de desligamiento funcional, y es probablemente el nivel en el que reside la complejidad del trabajo de lo que se podría llamar una “buena actuación”. Si comportarse en este nivel exige desplegar la capacidad de describir situaciones reales, pero que están ausentes como lo menciona (Guevara, et. al 2005), es lo que un actor hace la mayor parte del tiempo: describe hechos reales pero que no están presentes en el momento actual, no sólo describe situaciones (en el caso de las narraciones) también ejecuta acciones para acompañar dichas descripciones.

El actor que personifica a Edipo Rey cuando actúa la situación donde tuvo que matar a su Layo su padre (sin saber que era su padre), casarse con su madre y convertirse en Rey de Tebas, está haciendo referencia a hechos reales pero que no están ocurriendo actualmente. Además, el actor tiene que desligarse de las propiedades presentes durante la función teatral, no tiene que responder como si estuviera en un teatro con 500 espectadores muchos de los cuales pueden ser sus amigos o familiares, en el año 2023 en

la Ciudad de México, que su amiga actriz no es su amiga en la función, es Yocasta, su madre y esposa. Tiene que responder como si estuviera en el ático griego del siglo VI a.c en Tebas, y comportarse como un Rey que para salvar a su pueblo de la peste tiene que acabar con el origen de la peste (qué es él), sacarse los ojos para que cuando muera no pueda mirar a los ojos a sus padres en el Hades y vivir en el exilio, no como el actor de 37 años que es el actualmente. Se puede decir entonces que un actor que se comporta en este nivel es congruente, hay una correspondencia entre su decir (el texto de la obra que previamente está escrito y marcado por el director) y su hacer (su desempeño en escena), lo que en el lenguaje ordinario el público llama "le creí al actor".

Ribes (2018) hace un análisis del término sustitución que utilizaba para designar la función sustitutiva referencial, reflexionando que es un término erróneo porque las contingencias no se pueden sustituir, se pueden alterar o modificar, pero no sustituir. Resulta más pertinente llamarlos contactos por extensión de contingencias, dicho contacto está caracterizado porque hace presente alguna circunstancia mediante el lenguaje, es entendido como un episodio de referencia-inferencia, algo a lo que se hace referencia y un receptor que completa el episodio. Dicho episodio requiere de dos funciones lingüísticas, una que refiera contingencias de ocurrencia y otra que infiera contingencias de función actualizándolas con algún cambio en su comportamiento. Esto ocurre todo el tiempo cuando se actúa. Ribes (2018) utiliza de ejemplo a los niños cuando juegan; un niño que mueve una caja de cartón como si fuera un tanque de guerra, dispara y exclama "pum-pum", el infante está haciendo presentes propiedades que no están en la situación, al narrar, comentar, mostrar a otros, incluso al asumirse el mismo como protagonista de su historia en el rol de soldado o como herido. El niño está actuando, está respondiendo a propiedades no presentes ni evidentes de las circunstancias actuales, está atendiendo a las propiedades funcionales de los objetos y de las circunstancias, no solo a las morfológicas. No es ilusión ni alucinación, es la extensión de contingencias convencionales que actualizan situaciones no presentes de facto. Lo que comúnmente llamamos imaginación o capacidad imaginativa.

La actuación en el teatro no son solo referencias de hechos ocurridos o que van a ocurrir, son también recreaciones de lo ocurrido. Dichas recreaciones exigen al actor un desligamiento para asumir el personaje como una persona real. Es una actividad referencial de una situación no presente (porque no está en el lugar donde se desarrolla el personaje, si no en un escenario, bajo luces y frente al público) así como la afectación que produce al propio actor ser objeto y observador de sí mismo al mismo tiempo. El periodo de referencia-inferencia que ocurren en los contactos funcionales por extensión ocurren en el mismo actor. El actor al referir y recrear al personaje llora, se enoja, grita, es decir reacciona afectivamente en congruencia con lo actuado y con el texto de la obra. Lo mismo sucede con el público, el espectador al observar al actor que padece también reacciona afectivamente, de hecho en ocasiones no terminan aquí los contactos funcionales, por ejemplo: una obra que habla de la pérdida de la madre, el actor con su interpretación logró afectarse a sí mismo y propiciar que un espectador también lo hiciera, supongamos que el espectador en días pasados había tenido problemas con su madre y están distanciados, saliendo de la obra sigue pensando en lo sucedido con el personaje y el espectador decide llamarle a su madre para reconciliarse. Las contingencias ocurrieron tiempo después de la obra y el espectador fue el que cerró el episodio de inferencia. Aquí se podría hablar de una situación extrasituacional.

Por último, el nivel más complejo es el sustitutivo no referencial, aquí las relaciones también se dan de manera lingüística, sin embargo, a diferencia del nivel referencial, no hay una referencia en concreto, todo se maneja de manera abstracta utilizando conceptos que no son tangibles en la vida real. Se distingue del nivel sustitutivo referencial en lo siguiente: lo que se describe de manera verbal no son objetos o situaciones reales si no que son modelos teóricos, la convención lingüística que se utiliza implica el uso de terminología técnica y científica. El criterio que hay que satisfacer en este nivel, es el de coherencia, hay una correspondencia entre el decir-decir, por ejemplo, entre el discurso de los conceptos de una disciplina y entre el discurso del que está refiriéndose a ella.

En el caso del comportamiento del actor, es muy poco probable que llegue a desplegar este tipo de comportamiento solamente en su papel como actor, puesto que todos sus referentes son concretos no abstractos: puede memorizar las líneas que escribió el dramaturgo que hagan referencia a hechos abstractos como modelos y teorías pero conocer a fondo su epistemología y filosofía, y además no siempre se conoce el discurso psicológico, social y teatral que como director de una obra de teatro se debería de tener (en el caso de que haya un discurso sólido y no sean meras ocurrencias o caprichos del director), como tal en el momento de la función teatral no existe un comportamiento sustitutivo no referencial, puede ocurrir algún tipo de comportamiento no referencial cuando el actor filósofa y reflexiona sobre su quehacer actoral en términos de teorías y su desempeño en escena.

Se puede hablar de un comportamiento sustitutivo no referencial, ahora denominado por Ribes (2018) contingencias de transformación, en el caso de la pintura como comportamiento artístico. A través de la pintura se busca una recreación del entorno con base en diversas reglas de operación (impresionismo, cubismo, surrealismo) de cómo plasmar lo existente. Cuando hay cambios en las reglas de operación, por ejemplo: la transición del manierismo, en el impresionismo lo importante no son los contornos precisos y detallados, sino que el objeto se construya a partir de la distribución de la luz sobre los colores saturados. El mundo puede ser el mismo, pero dependiendo de qué corriente pictórica se esté hablando cambia. El artista tiene que ser coherente entre las reglas de operación de su corriente con el objeto artístico (en este caso su pintura). Desligarse del propio comportamiento lingüístico y relacionarse con él como objetos de estímulos convencionales.

Como se ha podido apreciar, el comportamiento del actor puede desplegar comportamientos desde los niveles más simples y situacionales, hasta los más complejos y que sustituyen o extienden la situación, aquí lo interesante es que dichos comportamientos pueden ocurrir de manera aislada o simultánea, a nivel situacional, extrasituacional y transituacional, antes, durante y después de la función de teatro y evolucionar desde las

cualidades morfológicas hasta las cualidades funcionales y sustitutivas. El actor que durante la función de teatro está interpretando a Otelo, su comportamiento se está desligando del tiempo y espacio para cumplir con los criterios impuestos (comportamiento sustitutivo-referencial), pero también está desarrollando comportamiento contextual cuando tiene que salir y entrar de escena en tiempo y forma, cuando escucha un sonido que le sirve como estímulo discriminativo para ejecutar una acción específica, o se apaga una luz, y también comportamiento selector cuando a su compañero se le olvidaron unas líneas del texto y el actor tiene que improvisar, dicha improvisación depende de un tercer elemento, para que la escena pueda continuar, etc.

La caracterización de lo sucedido en el teatro en términos de eventos psicológicos, como interacciones individuales que se organizan alrededor de ciertos criterios y que son justo esos criterios los que permiten identificar el ajuste, además de estructurar las interacciones en diferentes niveles de complejidad funcional, permite ubicar al espacio teatral como un digno de abordar analíticamente, sobre todo las interacciones sustitutivas, extrasituacionales o congruentes, porque sólo en la medida en la que un individuo con su lenguaje posibilita que otros, entren en contacto con situaciones no presentes, entonces lo que hace un actor con su personaje y sus decires, tiene relevancia psicológica en tanto interacciones exclusivamente humanas y transformadoras del aquí y del ahora. A lo que se agrega todo el sentido desmitificador que puede acarrear proceder con esta aproximación interconductual. Pero además tiene implicaciones para la intervención psicológica, sobre todo para mejorar el proceso de formación actoral, en tanto se puedan identificar factores que participan, afectan y son afectados, sin apelar a dones o talentos heredados mágicamente o por atribución hereditaria. De esta forma identificar las condiciones necesarias y suficientes, que probabilizan la estructuración de las interacciones psicológicas en el teatro, además de identificar las interacciones nodales, puede posibilitar su modificación, su aceleración, su eficiencia y la inhibición de interacciones indeseables, inefectivas e improductivas.

## **8. Análisis de las interacciones teatrales como desarrollo psicológico**

El desarrollo psicológico humano ocurre cuando tiene lugar la regulación, modulación, y dirección social de las actividades de un organismo biológico, este desarrollo se posibilita en la medida que de forma gradual se individualizan las prácticas humanas que se comparten con otros miembros de la comunidad (Morales et.al 2019). Dentro del marco interconductual el desarrollo psicológico es considerado como un proceso desigual y ramificado de capacidades conductuales que conforman el repertorio interactivo del individuo, que tienen como objetivo la incorporación del individuo a un grupo social en específico (Carpio, Pacheco, Hernández y Flores, 1988).

Cada comunidad en la que se interactúa impone ciertos requerimientos conductuales al individuo, mismos que tienen que satisfacerse para ser parte de dicha comunidad, la satisfacción define el desempeño efectivo de los individuos que va a variar en complejidad funcional, en función de la diversidad de criterios impuestos, puesto que en cada situación el criterio de ajuste es diferente y por lo tanto el requerimiento conductual que hay satisfacer también varía.

En cualquier ámbito de desarrollo el individuo tiene que desplegar comportamiento ajustado, efectivo, pertinente, congruente y coherente, que corresponden a los niveles de complejidad funcional anteriormente mencionados. En ese sentido, de acuerdo con Mares y Rueda (1993) existen 2 tipos de desarrollo psicológico: 1) el desarrollo vertical hace referencia a la transición de un nivel de complejidad funcional a otro, por ejemplo, alguien puede comportarse en una situación en un nivel contextual y en otra situación en el sustitutivo referencial y 2) el desarrollo horizontal ocurre cuando se dan cambios morfológicos, cualitativos y cuantitativos en un mismo nivel funcional.

Al hablar de desarrollo psicológico resulta fundamental hacer referencia a habilidades, competencias, comportamiento inteligente y comportamiento creativo, estos conceptos se condensan en el Modelo Interconductual de Comportamiento Creativo (MICC) propuesto por Carpio (2005).

Una habilidad ocurre cuando hay un problema a resolver, hay un criterio a satisfacer, una forma de resolverlo, se dice entonces que el individuo desplegó un comportamiento efectivo, es lo que comúnmente se suelen llamar habilidades, el individuo comienza a desarrollar habilidades desde la infancia: desarrolla el hábito de comer a ciertas horas en específicas y con cierta morfología, a caminar, a hablar de cierta manera y de acuerdo a las demandas del contexto, a tener una rutina del sueño, etc. El individuo se vuelve hábil en un ámbito de desempeño cuando su conducta se repite efectivamente a lo largo del tiempo y consigue efectos reforzantes.

Una vez que el individuo desarrolló una serie de habilidades en situaciones específicas, ahora se le puede colocar en situaciones variadas. Ahora existen formas diversas de cumplir con el criterio impuesto, cuando se logran satisfacer los criterios se está hablando del desarrollo de competencias conductuales, definidas como una tendencia a la efectividad ante diversos criterios con desempeño efectivo y variado que se puede conceptualizar como comportamiento inteligente (Morales et.al 2019). No es suficiente con que el individuo sepa comportarse efectivamente en situaciones particulares, tiene que ser capaz de cuando lo ponen en situaciones diferentes a las que habitualmente no está acostumbrado a interactuar cumpla con los criterios de logro impuestos, además que no hay una sola forma de cumplir con el criterio, sino son variadas, la condición sigue siendo ser efectivo, pero además debe de ser variado su desempeño.

El desarrollo psicológico no se limita al comportamiento inteligente; existen situaciones ambiguas en las que el criterio o los criterios que se tienen que satisfacer no existen o no están explicitados de manera clara y precisa. Entonces es el propio individuo el que impone nuevos criterios y genera nuevas formas de satisfacerlos, por lo tanto, las interacciones que se pueden posibilitar en este tipo de comportamiento son infinitas, son conductas que se no se entrenan directamente, pero que emergen, después de una serie de habilidades y competencias que se ponen a prueba en situaciones novedosas. A este tipo de comportamiento se le denomina comportamiento creativo.

Ahora bien, ¿Qué tipo de comportamiento desarrolla o puede llegar a desarrollar un actor de teatro? El trabajo de los actores es tan variado e interactivo que es posible que se desarrollen comportamientos que van desde las habilidades, competencias hasta la emergencia del comportamiento creativo.

Además, las interacciones que implican la participación de los actores no solo ocurren en el momento de la función de teatro, también ocurren interacciones en lo que se conoce en el teatro como “el proceso creativo” que son todas las acciones que el actor ejecuta tanto de manera conjunta con su director, sus compañeros actores, el escenógrafo, el maquillista, el vestuarista, el músico y el iluminador y de manera personal todas las acciones que realiza para poder aproximarse al personaje, por ejemplo: las transformaciones físicas, el vestuario que se prueba, las películas que ve, los libros que lee, la música que escucha. Hay actores que se someten a aislamientos sociales (el famoso caso de Heath Ledger en su interpretación para el personaje de Joker que se encerró durante meses en un hotel de Londres para desarrollar un carácter psicópata), pérdidas o subidas de peso, rutinas de ejercicio intensas, entrenamientos en alguna disciplina deportiva, convivencia con miembros de otras comunidades, etc. Según sea la exigencia del personaje y del director de escena.

Un actor es hábil o desarrolla habilidades actorales cuando es capaz de cumplir de manera efectiva con un criterio conductual impuesto en el guión y por su director de escena. A continuación, un ejemplo: durante un ensayo el director le pide al actor que cargue sobre su espalda a su compañera actriz durante 10 segundos. La indicación es muy clara y precisa, hay una forma de cumplirla, por supuesto la condición es que ninguno de los dos actores salga lesionado físicamente durante la ejecución. Supongamos que ese mismo actor en otra situación tiene que aventar con una resortera fresas a un fondo blanco de papel bond que está en la parte de atrás del escenario, su compañera actriz está parada en medio del fondo blanco y no tiene que salir lastimada cuando las fresas sean lanzadas. Numerosos son los ejemplos que se pueden brindar al respecto, puesto que los requerimientos conductuales que exige la construcción de un personaje son diversos y justo

dependen del personaje. Un actor tiene que desarrollar en ocasiones habilidades físicas, de coordinación, dancísticas, musicales, lectoras, espaciales, según sea el requerimiento del guión y del director. Mientras mayores sean las habilidades que un actor desarrolla en la construcción de su personaje, más efectivo será su comportamiento en escena y cumplirá con los criterios prescritos en el guión y por su director y conseguirá los efectos esperados en los espectadores. Por ello, es muy común que los actores se preparen en otras disciplinas artísticas como la danza y la música. En la danza por ejemplo el bailarín tiene contacto con el movimiento de su propio cuerpo, entra en contacto con su respiración, sus latidos cardíacos, su flexibilidad, las posibilidades de sus músculos y sus huesos, con el espacio escénico que habita, en la música se desarrolla habilidades temporales, de ritmo y de discriminación auditiva. El actor es una gama inmensa de posibilidades porque puede actuar cualquier persona, situación, incluso animales, cualquier época histórica, etc.

Ahora bien, con el desarrollo de habilidades se genera una disposición a satisfacer criterios en situaciones novedosas, es decir, una tendencia a la efectividad a partir de una colección de eventos (Carpio & Irigoyen, 2005 citado en Carpio et.al, 2007).

Cuando el actor ha desarrollado una serie de habilidades, es capaz de responder de manera efectiva ante distintos personajes y situaciones, además lo hace de forma variada, se puede decir que ha desplegado un comportamiento inteligente. Por ejemplo, un actor que es capaz de interpretar a Hamlet, a Edipo Rey, a Ricardo III, etc. Así como desenvolverse en distintos géneros teatrales como: tragedia, comedia, realismo, teatro del absurdo, farsa, etc y que además su comportamiento es variado y efectivo tanto en teatro, cine y televisión. Un actor competente es aquel que es capaz de comportarse en el momento de la función como en los ensayos, la función es una situación contingencialmente abierta que pone a prueba sus habilidades y competencias que ha adquirido previamente, las competencias pueden darse en términos morfológicos: con y sin público, con y sin micrófono, espacio cerrado o espacio abierto, escenario circular o convencional, con el público muy cercano o más lejano, y también con criterios funcionales cambiantes: referente al género teatral: comedia, tragedia, clown, farsa, realismo mágico, etc, en términos de personaje: loquito,

oficinista, pirata, gánster, sacerdote, delincuente, político, policía, campesino, etc. Un actor inteligente y competente es capaz de transitar entre esta gama de propiedades morfológicas y funcionales ante situaciones cambiantes, con un comportamiento efectivo, variado y que consiga los efectos esperados tanto del director como de la audiencia. Y que además haya variabilidad morfológica y funcional entre sus personajes.

Hay actores que, aunque interpreten personajes distintos, suelen repetir voces y gestos de personajes anteriores o incluso de ellos mismos como personas y eso siempre termina notándose ya sea en el teatro o en el cine. Existen numerosos ejemplos de actores competentes, un ejemplo es el actor mexicano Daniel Giménez Cacho, ha participado en cine, teatro y televisión, sus personajes han variado en morfología y en funcionalidad, ha personificado padrotes, políticos, militares, sacerdotes, delincuentes, etc. Además de que ha trabajado con directores más comerciales, pero también con cine de bajo presupuesto.

Durante el momento de la función teatral también se puede observar el repertorio de competencias del actor ante situaciones novedosas, por ejemplo, si durante la función teatral uno de sus compañeros con los que comparte la escena olvida el texto, el actor debe de responder de manera pertinente y congruente con el decir y hacer de su personaje y que le permita al otro actor seguir con el texto del personaje o le ayude a “recordar el hilo de la escena”. Son casos muy frecuentes el olvido del texto en escena, un actor competente suele salir bien librado de ello, si durante los ensayos la construcción del personaje fue sólida y cumplió con criterios del director; cuando ocurra una situación no planeada en la función, aunque haya variaciones morfológicas: cambio de palabras en el texto, ausencia de texto, o salto de escena, el actor será congruente con su personaje porque domina sus objetivos dentro de la obra y la estructura de la escena y responderá como su personaje lo haría, no como el actor preocupado porque a su compañero se le olvidaron sus líneas, se puede hablar de un caso de improvisación, pero no es una improvisación sin antecedentes, hay un marco de posibilidades de acción porque el personaje ya fue creado y construido previamente.

Ahora bien, ¿Un actor puede desarrollar el comportamiento creativo, como es definido en el Modelo Inteconductual de comportamiento creativo? El comportamiento creativo es aquel que emerge cuando hay una situación o problema a resolver, pero el criterio que hay que satisfacer no está claro, entonces el organismo genera y se autoimpone criterios novedosos para resolver la situación. La conducta creativa se identifica con la generación de criterios novedosos que dan lugar a contingencias distintas y es el resultado de una historia de reforzamiento caracterizada por alta variabilidad en los criterios y las formas de respuestas para satisfacerlo (Carpio, 2006).

Un actor que ha trabajado para interpretar personajes variados, diversos géneros teatrales, directores con exigencias y métodos de trabajo distintos, incluso haber trabajado en distintos escenarios teatrales, en diferentes foros de cine, con diferentes televisoras, con distintos espacios escénicos (cerrados, al aire libre, circulares, rectangulares, sin micrófono, con micrófono), compañeros y directores, seguramente han propiciado que haya desplegado un repertorio conductual que le permita ser efectivo y variado en la construcción de sus personajes, y entre más variado y efectivo sea su comportamiento, la conducta creativa es más probable que emerja. Esto se puede observar en el caso de la improvisación, en la mayoría de las ocasiones las instrucciones del director son ambiguas o poco claras y no le brindan al actor muchas herramientas para crear el personaje, sin embargo, ahí radica el trabajo del actor, es él quien crea los criterios y las situaciones a las cuales se va a ajustar que le sirvan para crear el personaje lo mejor posible. No hay guión escrito, no hay proceso de ensayos.

Por ejemplo, hay una obra, que se llama conejo blanco-conejo rojo en la que justamente no hay proceso de ensayo previo, no hay director. El actor llega el día de la función sin saber qué va actuar, lo único que se sabe es que tiene que elegir entre un sobre sellado rojo o blanco, abrirlo y actuar. Cada función es única con actores diferentes, todos los actores que actúan en este experimento teatral tienen prohibido ir a ver a sus demás compañeros antes de que ellos se presenten.

Los stands ups también puede ser ejemplo de comportamiento creativo, no hay un guion escrito, el standupero tiene a un público diferente cada función y toma elementos de la misma situación actual para hacer sus chistes. Ante este tipo de situaciones el actor es capaz de generar sus propios criterios a los cuales se ajustará para interpretar al personaje y modular el comportamiento del espectador, dicho desempeño será el reflejo de las habilidades y competencias del actor o actriz.

Aunque el caso de la conducta de improvisar sea un buen ejemplo de comportamiento creativo, actualmente es poco frecuente que los criterios del teatro se modifiquen en gran medida, siendo el arte teatral un arte que data desde la época griega, han sido pocos los momentos históricos que han marcado un antes y un después en el teatro, lo hizo Peter Brook con la ruptura de la cuarta pared, es decir, el actor comenzó a dirigirse al público, podría estar en escena dentro de la ficción, de repente interrumpía la escena y le hablaba al público. Brook menciona que esta ruptura impedía que el espectador se enajenara con lo que estaba presenciando, por ejemplo si era una escena donde alguien cometía un asesinato: el actor hace una pausa, se dirigía al público y exclama: ¡Esto en realidad no está pasando, no lo maté, está bien, estamos en un teatro!, ese corte saca al público de la ficción y lo regresa a la realidad, cosa que no pasa en las telenovelas, de ahí la etiqueta de estas plataformas como enajenante y altamente dramáticas, porque muestran un modo muy particular de ver la realidad, o extremos de personalidades: la protagonista víctima, pobre y buena que se casa con el galán apuesto rico, y la malvada villana que impide el amor de los protagonistas.

Es muy difícil que se llegue a innovar en el teatro por tantos siglos de historia, en el cine podría hablarse de una innovación más reciente, de hecho, es un arte más actual, ejemplo de comportamiento creativo en el cine, se puede encontrar en la película de Alfonso Cuarón: Gravity, fue la primera cinta en utilizar tomas de 360 grados y en secuencias largas, o en Birdman igual de Alfonso Cuarón, cuya película se grabó en una sola toma.

Ahora bien ¿Cómo se puede desarrollar la capacidad teatral? Hablar de capacidad sin lugar a dudas remite a los conceptos ya estudiados de habilidades, competencias y

comportamiento creativo. La capacidad actoral se desarrolla, como también se desarrolla la capacidad lectora, la capacidad oral y/o escrita, etc. Y siendo congruentes con el marco Interconductual, el comportamiento del actor, se tendría que analizar como una interacción en términos de quién interactúa, con qué objetos interactúa, quienes interactúan, en qué nivel ocurre la interacción (intrasituacional, extrasituacional, transituacional), además también se tendría que analizar los factores que alteran las interacciones de tipo disposicional, organísmicos, situacionales y ambientales.

Un actor de teatro interactúa con las propiedades morfológicas y funcionales de los objetos que hay en un escenario durante una función de teatro, interactúa con sus compañeros actores y con el público, esas interacciones son susceptibles de ser modificadas por factores situacionales ajenos a él durante la obra, por ejemplo: fallas en la cabina de luz y de sonido, un temblor, conductas disruptivas del público como llegar tarde, hacer ruidos durante la función, pararse, hablar, incluso que el público intervenga cuando está hablando el actor, olvido del texto por parte de unos actores, caídas, resbalones, etc. Factores de tipo ambiental: el clima, el tamaño y la forma del espacio escénico; hay obras que se ejecutan en espacios muy pequeños y cerrados con el público muy de cerca y modifican la interacción. También factores organísmicos, por ejemplo, el actor una hora antes de la función tiene un malestar estomacal y aunque la mayoría de los actores asumen que la única razón por la que un actor no pueda dar una función es que esté muerto, este tipo de circunstancias biológicas como lo es una enfermedad, intervienen y alteran la ejecución del actor, además de propensiones, inclinaciones, estados de ánimo, así como la historia interactiva (habilidades, competencias, etc.).

Las interacciones en las que el actor de teatro participa son muy complejas tanto morfológicamente como funcionalmente y exige que el actor desarrolle habilidades de abstracción, imaginación, lectoras, etc., pero que cualquier persona con un entrenamiento adecuado puede desarrollar la capacidad actoral.

De todas las interacciones posibles que ocurren en el espacio escénico, las interacciones sustitutivas (actor-personaje) son las que cobran mayor relevancia por su

complejidad y por su nivel de mediación en otras interacciones. En ese sentido, los actores a través de sus personajes modulan el comportamiento de otros individuos tanto espectadores como los demás compañeros actores, dicha modulación está regulada por los criterios impuestos por el director y los que el guión teatral especifica.

La interacción nuclear no es la de actor-actor, es la de personaje -personaje. Si el actor no logra desplegar las habilidades y competencias que definen a su personaje, no modula el comportamiento de los espectadores en la dirección esperada, y ¿qué es lo que se espera del espectador? que reaccione afectiva y emocionalmente a lo que le acontece al personaje, la audiencia tiene expectativas sobre lo que está presenciando.

Otra de las razones por las que es interesante analizar el comportamiento del actor de teatro es por su relación con las propiedades de los objetos, como evoluciona la interacción desde las propiedades físico-químicas presentes de los objetos hasta las propiedades funcionales y sustitutivas no aparentes de los objetos y/o personas. El actor interactúa tanto con elementos presentes, elementos presentes con cualidades funcionales y sustitutivas, y elementos meramente sustitutivos no presentes. Por ejemplo el actor interactúa con una escoba que es una escoba y la está ocupando en escena para barrer, también interactúa con propiedades funcionales de los objetos; un actor que utiliza un tubo de metal como espada, el actor se tiene que comportar frente al tubo de metal, no como un tubo de metal, sino como una espada de metal que le va a permitir matar a su adversario y el actor que interactúa con objetos y/o personales no presentes, solo hace referencia a ellos; el actor que mira el horizonte y dice que se avecina una fuerte tormenta, no está viendo realmente una tormenta en la situación actual, ni viendo el horizonte, pero tiene contacto con esas imágenes, y cuanto entra en contacto con la imagen del cielo y la tormenta hace que el público también entre en contacto con dicha imagen.

Ahora bien ¿Cuáles son los criterios de logro que debe cumplir un actor de teatro, para ser considerado buen actor? Existen dos criterios de logro: los impuestos en el guión y explicitados por el director y los que el público implícitamente impone al dejarse afectar

emotivamente por la obra, y aplaudir, ponerse de pie al término de la función, abuchear o salirse de la obra, etc.

Los criterios de logro que están explicitados en el guión y/o por el director (que previamente se acordaron y trabajaron en el proceso de ensayo) y que una prueba de transferencia son todas las funciones teatrales y los criterios implícitos son enunciados por el público, que incluyen desde el aplauso, ponerse de pie y comentarios al respecto del trabajo del actor, así como el responder afectivamente y emocionalmente. Aquel actor que llega a cumplir los criterios de logro del guión y del director y logra que el espectador reaccione afectiva y emocionalmente, es un actor competente e inteligente, lo que coloquialmente llamamos “buen actor”.

El aprendizaje de las habilidades y competencias actorales sin lugar a dudas es un proceso educativo, donde de la mano de profesores y directores de teatro, el alumno se convierte en actor. Y como proceso educativo requiere de una incorporación paulatina y gradual a la disciplina. El alumno tiene que desarrollar en primera instancia las habilidades de pararse frente a una audiencia y contar una historia, entrenar su capacidad lectora cuando tiene contacto con el guión teatral, habilidad para recibir estímulos físicos y verbales y emitirlos en la misma magnitud e intensidad con la que fueron mandados por el otro actor, porque en el momento de la función se nota cuando no hay el mismo nivel energético en los personajes que interactúan, uno de los ejercicios básicos para entrenar esta capacidad de discriminar estímulos, es que los miembros del grupo hagan un círculo y vayan emitiendo palmadas hacia el otro compañero que tiene a lado, el compañero tiene que recibir la palmada como el otro compañero se la mando y mandarla de la misma intensidad al compañero de a lado, el juego va incrementando la complejidad al mandar la palmada con diferente magnitud e intensidad en cada vuelta, recibirla y mandarla con una magnitud e intensidad diferente. Con este ejercicio se entrenan habilidades de discriminación simple y discriminación condicional. Este tipo de entrenamientos se ven transferidos en el momento de la función, en escenas que involucran peleas físicas, para que un combate se vea real,

tiene que existir reciprocidad de ambos actores en aspectos morfológicos como la intensidad del golpe, la topografía, su duración, latencia, etc.

Una vez que el alumno ha entrenado habilidades en un nivel situacional y contextual, es importante que aprenda a modificar el ambiente con sus conductas y aprenda a responder ante propiedades cambiantes de los eventos. Hay ejercicios en el entrenamiento actoral en los que la indicación es que el actor se ponga al centro del salón frente a sus compañeros y se presente como el comúnmente no lo haría, el alumno tiene que cumplir con el primer criterio: contarles a sus compañeros su nombre, edad, gustos musicales, etc. Pero además hacerlo como si fuera otra persona, el alumno hace uso de referentes inmediatos sus compañeros, su familia, vecinos o de algún personaje de una serie o película. Este tipo de actividades ya exigen un grado de desligamiento funcional, más que el hecho de solo presentarse.

Son múltiples y variados los ejemplos que se pueden citar para ejemplificar el entrenamiento en la capacidad actoral, lo importante es que el mediador de esta interacción, en este caso el docente de actuación lleve al alumno a transitar desde los contactos con situaciones y estímulos presentes hasta con situaciones imaginarias y sustitutivas. Puesto que no siempre se pueden interactuar con las propiedades fisicoquímicas reales de los elementos como el agua, el viento, el fuego, por mencionar algunos ejemplos, sin embargo, si se pueden crear condiciones y diseñar ambientes sustitutivos que evoquen esas sensaciones corporales. Se podría comenzar con un entrenamiento en los niveles contextuales y suplementarios para posteriormente hacer un desvanecimiento de las propiedades presentes de los objetos y comenzar con las interacciones selectoras y sustitutivas de los objetos.

Es por ello importante hacer hincapié en el diseño de ambientes de aprendizaje adecuados y pertinentes, que es parte de la planeación didáctica del docente y/o del director. La labor del director durante el proceso de ensayos es diseñar las condiciones físicas y psicológicas necesarias y suficientes, es decir, poner al actor en contacto con los estímulos tanto físicos (vestuario, objetos, personas, sonidos, olores) y con situaciones

pertinentes que propicien el surgimiento de las conductas similares a las que el personaje requiere.

Lo anteriormente mencionado lleva a afirmar la importancia del teatro como espacio apropiado para el análisis empírico del desarrollo psicológico. Es un lugar en donde suceden múltiples y variadas interacciones, en distintos niveles de complejidad funcional, que trascienden las propiedades físico-químicas, psicológicas, temporales de las situaciones actuales. En ese sentido, la flexibilidad espacio-temporal del teatro permite realizar distintos análisis de las relaciones que ahí se suscitan.

Por ejemplo, en lo que respecta al entrenamiento actoral se podrían evaluar los efectos de entrenar a un actor en los niveles contextual, suplementario y selectivo, frente a otro grupo en el cual se entrene solo en el sustitutivo referencial y no referencial. Los 3 primeros niveles de complejidad funcional implican un mayor apego o dependencia de las propiedades físico químicas del espacio, y los otros dos hacen referencia a interacciones con propiedades de los objetos convencionales.

Relacionado con lo anterior, dentro del mundo de la actuación existe la discusión, de que si un actor para que sea considerado “buen actor” opta por el método vivencial, es decir, en términos psicológicos su entrenamiento actoral depende de las propiedades físicas, necesitan tener contacto directo con los objetos, las personas, los lugares y las situaciones para que pueda tener un referente de cómo es la “vida real” de su personaje, esto ocurre con mayor frecuencia en el ámbito cinematográfico. Sin embargo, también en el ámbito teatral es una estrategia recurrente que los directores durante el proceso de ensayos opten porque sus actores vivan experiencias directas con ciertos objetos, personas y situaciones para que tengan ese referente y posteriormente durante la función de teatro se recreen las sensaciones experimentadas anteriormente.

Otros actores opinan que no es necesario este tipo de entrenamientos para construir una buena actuación, el actor tiene que desarrollar otras habilidades y competencias, como puede ser la capacidad de imaginar (que está relacionado con el repertorio conductual del actor, es decir, los referentes visuales, auditivos imágenes, sensaciones, etc.) Mientras más

variado sea este lenguaje también lo será su capacidad imaginativa. Sería interesante experimentar qué es lo que ocurre cuando se hacen variaciones en los entrenamientos de acuerdo con los niveles de complejidad funcional, por supuesto, esto dependerá del tipo de obra que se esté analizando, es probable que unos personajes requieran de un contacto directo con las situaciones y otros no.

Gracias a la variedad de contactos que se posibilitan en un espacio escénico. El comportamiento del actor de teatro puede fungir como potencializador del desarrollo psicológico de los individuos. El actor desarrolla habilidades que van desde el nivel contextual hasta el sustitutivo referencial; memoriza textos, responde a imágenes y a propiedades aparentes de los eventos, responde a propiedades aparentes y no aparentes de los objetos y logra desligarse de las propiedades físicas de las situaciones actuales para crear situaciones imaginarias, responde a las propiedades cambiantes de los eventos (una función de teatro nunca es igual a una anterior,) además de los criterios que el mismo actor se autoimpone antes de entrar a escena crear y ajustarse a ellos para conseguir interpretar el personaje potencia el comportamiento creativo del individuo.

## 9. La Psicología Interconductual como fundamento científico de las prácticas teatrales

Desafortunadamente el teatro en México, como la mayoría de las demás artes, sigue estando controlado por unas cuantas personas miembros de la élite artística que obedecen a intereses políticos, de mercado y económicos. La mayoría de las prácticas teatrales (talleres, diplomados, licenciaturas, concursos, medios publicitarios, becas, están permeadas de ideas pseudocientíficas, prácticas poco éticas, esto sin añadir el sistema de corrupción en el que está sumergido este país desde hace décadas que afecta a todos y que sin lugar a dudas el ámbito del arte también ha resentido sus efectos. Estas prácticas teatrales son en su mayoría resultado de cómo se concibe al artista en general, mismas prácticas que también son resultado de cómo se concibe lo psicológico. Y justamente como la Psicología popular, mentalista, positiva y de sentido común es la más atractiva para el mercado y la que “mejor” parece adaptarse a lo que necesita escuchar la gente, es la que controla gran parte del discurso artístico.

Resulta más atractivo escuchar historias de actores que han enloquecido al interpretar al personaje, que cuenta con múltiples personalidades, que son bipolares, esquizofrénicos, psicópatas, etc. Este tipo de historias venden mucho y son bien recibidas por el público. Recientemente, el actor danés Mads Mikkelsen en una entrevista para CQ UK hizo una crítica a los actores del Método (entre ellos; Daniel Day-Lewis, Jared Leto, Christian Bale), estos actores se han caracterizado porque sus métodos de preparación para encarnar al personaje han sido vivenciales, es decir, viven su vida cotidiana como si fueran el personaje con el fin de llevar hasta el límite la “psique” humana para encontrar el personaje. Al respecto Mikkelsen menciona: *“existen distintas formas de abordar, conocer e interpretar a un personaje, pero la fama de este método a veces opaca el talento real. Después de todo, ¿qué es lo que verdaderamente se reconoce en las grandes premiaciones? La idea de que el artista debe sentirse torturado emocionalmente para dar algo de calidad al mundo es un cliché que muchos han tratado de romper por el mal ejemplo y las peligrosas expectativas que plantea”*. Este tipo de críticas son prácticamente recientes,

porque nunca se habían cuestionado las prácticas y métodos de actuación desde una psicología seria. Aún falta mucho para desterrar las prácticas pseudocientíficas de este país, pero por lo menos se están visibilizando sus daños. Por el momento es importante mencionar los beneficios de analizar las interacciones teatrales desde una perspectiva interconductual:

- a) Se descentraliza el análisis de las personas, para orientarse a su comportamiento individual.
- b) Es posible caracterizar el comportamiento actoral como interacciones que han evolucionado históricamente, lo que conduce a sostener que se enseñan - aprenden.
- c) Hay una transición en la que se deja de hablar de propiedades actorales innatas, como el talento actoral, para colocar en su lugar a cualidades del comportamiento que están psicológicamente organizadas y socialmente valoradas.
- d) Se coloca como interacciones directas de observación, a las del personaje con otros personajes, en su impacto sobre los integrantes del público. Las segundas como interacciones secundarias, pero no por ello menos importantes.
- e) Es posible describir el escenario teatral como un espacio en el que tienen lugar interacciones situacionales y extrasituacionales que permiten tanto ver las acciones de los actores y en consecuencia registrar ocurrencias, como ampliar contingencias o campos psicológicos y observar tendencias.

Por supuesto que estos beneficios se podrán apreciar a medida que se realicen investigaciones empíricas e intervenciones psico-pedagógicas en dicho espacio, para dar lugar a programas de investigación y a mejoras en este ámbito socialmente delimitado, que permita su desarrollo como práctica cultural que enriquece la vida social del país.

## Conclusiones

Finalmente se pueden llegar al resumen de varias ideas centrales sobre el teatro, en primera instancia, como un amplio espacio en donde ocurren múltiples interacciones psicológicas en diferentes tiempos y espacios, esta diversidad es la que resulta enriquecedora para hacer un abordaje analítico interconductual en distintos niveles y con distintos objetivos.

Se destaca la importancia del teatro como un espacio en donde pueden confluír la ciencia y el arte, un abordaje científico que no intenta quitarle sus reglas que lo definen como un arte vivo, en todo caso, desmitificar concepciones y preceptos que corresponden a su dimensión psicológica. El arte entendida como uno de los productos más elaborados de la cultura humana, como una práctica que también está sujeta a leyes psicológicas como todos los demás ámbitos de desempeño humano, es un lenguaje con objetivos y formas de realizarse diferentes al científico, pero no son polos opuestos. Entendiendo también que el arte se ha desarrollado como parte de un sistema cultural en una determinada región del espacio, en un contexto histórico-político particular, y que los criterios para decidir si algo es arte o no, también han sido influenciados también por las condiciones materiales de la época en cuestión.

El teatro es un espacio de sincretismo de interacciones que permiten a sus participantes tener contacto con acontecimientos que son susceptibles de modificarse, dando lugar a nuevas interacciones gobernadas por leyes del tiempo y del espacio no aparentes, pero que se puede acceder a ellas a través del desempeño que el actor despliega antes, durante y después de la puesta en escena y que a través de ello logra modular el comportamiento de otras personas: los espectadores.

El comportamiento del actor engloba habilidades, competencias y con ello se posibilita la emergencia de la conducta creativa, dichas habilidades y competencias son aprendidas y susceptibles de ser modificadas a lo largo de la historia ontogenética del individuo que ejecuta el papel de actor, por tanto no se heredan genéticamente esas capacidades: se aprende a ser actor, este aprendizaje está mediado e influido por factores

familiares, sociales, psicológicos y económicos que favorecen o dificultan que un individuo se convierta en actor, por lo tanto, se vuelve a insistir en que no se nace actor, se aprende a ser actor, se desarrolla la capacidad actoral y esto tiene implicaciones en dos sentidos para el teatro: 1. Ha servido para educar a la gente cuando no existían procesos de escolarización y puede seguir cumpliendo funciones educativas así como de cambio en el comportamiento de los espectadores, y 2. También puede beneficiarse de procesos educativos que optimicen la incorporación de nuevos integrantes a la comunidad actoral, todo ello con base en una lógica interconductual que impacte dichos procesos, sin que pierda su riqueza artística ese espacio.

Estos procesos educativos, pueden favorecerse mucho más, si se reconoce que el desempeño del actor se puede modular por criterios, así como por la ilustración de quienes ya demuestran capacidades actorales y retroalimentan el desempeño del aprendiz (León, et al., 2011). También si se reconoce que dicho desempeño se mueve desde los niveles más básicos y sencillos de complejidad funcional en los que es importante que atienda a propiedades aparentes de los objetos, personas y situaciones, hasta los niveles que exigen un mayor grado de desligamiento funcional, estos desempeños se puedan dar de forma simultánea durante una función teatral.

La capacidad actoral se ve potenciada en la medida en el actor cuenta con una variabilidad de contactos respecto a situaciones que varían en morfología y en complejidad funcional: tipos de personajes, géneros teatrales, espacios escénicos, tipo de plataforma (teatro, cine y televisión), cuando el actor cumple con los criterios explicitados en el guión y los impuestos por su director y además cumple con los criterios esperados por el público se puede decir que es un actor competente/inteligente.

La psicología y el teatro están estrechamente relacionados, puesto que ambas son vías y ángulos diferentes de abordar el comportamiento psicológico humano. Además de que se nutren mutuamente, la formación de los actores de teatro pueden aportar herramientas que potencialicen el desarrollo psicológico de los individuos, es decir, una de las formas que puede adoptar el ejercicio psico-pedagógico es el empleo de interacciones

actorales, hay elementos para suponer que es viable, como lo es la utilización del juego de roles como técnica de modificación de conducta, así como estrategias que se han usado para formar a psicólogos para dar noticias negativas en el ámbito de la salud en los que se han empleado actores que le imprimen realismo y exigen despliegue de capacidades más complejas por parte de los psicólogos (Kazdin; Landa). Por su parte, la Psicología interconductual como ciencia puente en cualquier ámbito en el que exista la interacción humana, no siendo las artes escénicas la excepción, puede aportar concepciones, filosofía, metodologías encaminadas a sistematizar los procesos educativos de la formación actoral, actualmente muy cuestionados a nivel pedagógico por los daños ocasionados en estudiantes y actores profesionales.

Como se hizo mención a lo largo del documento la visión Psicológica del mundo y la manera de hacer arte actualmente, particularmente el teatro, sigue estando contaminada por visiones mentalistas e idealistas, tan es así, que es muy poca o casi nula la investigación que se ha hecho al respecto. Sin embargo, se espera que este trabajo sirva de base y apoyo para futuras investigaciones sobre lo que implica comportarse psicológicamente como un actor y sobre las aportaciones que el teatro puede brindar a nivel de desarrollo psicológico de cualquier individuo que tenga contacto con él, ya sea como actor o como espectador.

## Referencias

- Arañó, J. (2012). Salir de las tinieblas. Curiosidad y prospectiva ante la investigación en artes. (2), 13-26.
- Aristóteles (2002). Arte poética, Arte Retórica. Editorial Porrúa.
- Bareicha, P. (1999). Psicodrama, teatro e educação em busca de conexões. *Linhas Críticas*, 4(7), 121-134.
- Berger, P. y Luckman, T. (1994) La construcción social de la realidad. Buenos Aires. Amorrortu.
- Bridgmont, P. (2002). La liberación del actor. Ediciones Ellago.
- Brook, P. (1968). El espacio vacío. Ediciones Península.
- Briceño V., Gabriela. (2021). *La noche estrellada*. Recuperado el 15 agosto, 2023, de Euston96: <https://www.euston96.com/la-noche-estrellada/>
- Bosco, C. (s.f). Breve historia universal del teatro. Lenguaje dramático. Universidad Nacional de Rosario. (Archivo PDF).  
<https://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/7037/19206%2017%20LENGUAJES%20ART%C3%8DSTICOS%20%20TEATRO%20Breve%20Historia%20Universal%20del%20Teatro%20%C2%BA%20%202017.pdf?sequence=2>
- Cafarel, B. (2020). Análisis del proceso creativo en el documental Looking for Richard: aproximación a las bases de la construcción de los personajes Shakesperianos del sistema Stanilasvski y el método Strasberg. *Avanca Cinema*. 345-350.  
<https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/135>
- Carpio, C., Canales, C., Morales, G., Arroyo, R. y Silva, H. (2007). Inteligencia, creatividad y desarrollo psicológico. *Acta Colombiana de Psicología*, 10 (2), 41-50.
- Carpio, C., Silva, H., Landa, E., Morales, G., Arroyo, R. Canales, C. y Pacheco. (2006). Generación de criterios de igualdad: un caso de conducta creativa. *Universitas Psychologica*. 5 (1), 127-138.

- Carpio, C., Pacheco, V., Hernández, R. y Flores, C. (1995). Creencias, criterios y desarrollo Psicológico. *Acta comportamental*. 3(1). 89-98.
- Costa, Martínez, D. A. (2015). *Teatro y Terapia: Puntos de encuentro en la Práctica Psicológica*. (Tesis de grado de licenciatura, Universidad de la República, Uruguay).  
<https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/7968>
- De la Torre, R. (2006). Circuitos mass mediáticos de la oferta neoesotérica: new age y neomagia popular en Guadalajara. *Alteridades*, 16 (32), 29-41.
- De Tavira, L. (2008). Teatro, realidad y verdad. *Paso de Gato* 32(9). 1-3.
- Escobar, S. ( s.f ). Catarsis y Teatro en la obra de Aristóteles. (Archivo PDF).  
<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/4552/1/catarsis-y-teatro-obra-aristoteles.pdf>
- Estrella, A., Velis, A. y Navarro, G. (2013). En el contexto del IV Coloquio de Teatro Mexicano Contemporáneo realizado en el Centro Nacional de las Artes se llevó a cabo la mesa redonda Sobre los Mitos del Actor Contemporáneo.  
<https://www.gob.mx/cultura/prensa/reflexionan-sobre-los-mitos-alrededor-de-los-actores>
- Estrada, E. (2018). *Entre la Ciencia y el Arte*. *Ciencia UANL*, 91-94.
- García, C. (2012). ¿Qué puede aportar el arte a la educación? El arte como estrategia para una educación inclusiva. *ASRI. Arte y sociedad. Revista de investigación*, (1), 1-12.
- Geirola, G. (2009). Aproximación psicoanalítica al ensayo teatral: algunas notas preliminares al concepto de «transferencia» *Aisthesis*, 46, 252-269.
- Guevara, Y., Mares, G., Rueda, E., Rivas, O., Sánchez, B. y Rocha, H. (2005). Niveles de interacción que se propician en alumnos de educación primaria durante la enseñanza de la materia español. *Revista Mexicana de Análisis de la Conducta*, 31, (1) 23-45.
- Landa, E., Gómez, A., Jiménez, I., Sosa, J. (2017). Comunicación de malas noticias en urgencias médicas: recomendaciones y retos futuros. *Revista Médica del Instituto Mexicano del Seguro Social*. 55(69), pp 736-745.

- León, A., Morales, G., Silva, H. y Carpio, C. (2011). Análisis y evaluación del Comportamiento docente en el nivel educativo superior. En V. Pacheco y C. Carpio (coords.) Análisis del comportamiento. Observación y métricas (pp. 83-103) México: UNAM – FESI.
- López, F. (1994). Cultura y convenciones: un análisis interconductual. En Hayes, L., Ribes, E. y López, F. (coord.) Psicología interconductual: Contribuciones en honor a J. R. Kantor. (127- 142). México: Universidad de Guadalajara. Colección Fin de Milenio.
- Mares, G. y Rueda, E. (1993). El habla analizada desde la perspectiva de Ribes y López: el desarrollo horizontal, *Acta Comportamentalia*, 1(1), 39-62.
- Morales, G., Alemán, M., Tapia, F., Díaz, C. y Moreno, S. (2019). Teoría del desarrollo psicológico y trabajo interdisciplinario como fundamentos de la Psicología Educativa. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*. 2(22), 2399-2426.
- Mórtigo, A., Pérez, E. y González, J. (2019). El Teatro como potencializador del desarrollo Infantil y de los procesos neuropsicológicos. (Archivo PDF). 2399-2327.  
<https://alejandria.poligran.edu.co/bitstream/handle/10823/1306/EL%20TEATRO%20COMO%20POTENCIADOR%20DEL%20DESARROLLO%20INFANTIL%20Y%20%20LOS%20PROCESOS%20NEUR...pdf?sequence=1>
- Oliveira, E., Correa, R. y Mauch, M. (2011). Vigotski e o Teatro, descobertas, relacoes e revelacoes. *Psicología em Estudo*, 16 (2), 229 240.
- Ortega, M. (2010). Comportamiento mentiroso: Un análisis conceptual desde una perspectiva Interconductual. *Revista electrónica de Psicología Iztacala*. 1 (13), 80-97.
- Palacios, L. (2006). El valor del arte en el proceso educativo. *Reencuentro*, (46) 37-44.
- Porto, A. y Kafrouni, R. (2013). Teatro e desenvolvimento psicológico infantil. *Avances en Psicología Latinoamericana*, 31(3), 575-585.
- Resnik, Carolina. (2013). Consideraciones sobre el actor trágico griego, según poética de Aristóteles. 28-30 de agosto de 2013. Conferencia dentro del marco de la IX Jornadas de Investigación en Filosofía, Rio de la Plata Argentina. 1-10.

San Roman (2000). Sobre el Interconductismo. (Archivo PDF).

<https://vdocuments.mx/download/san-roman-interconductismoprincipiosbasicos.html>

Skinner, B. (1971). Más allá de la libertad y la dignidad. Ediciones Martínez Roca, Barcelona España, 215 págs.

Ribes, E. (2018). El estudio científico de la conducta individual: Una introducción a la Teoría de la Psicología. Editorial Manual Moderno.

Rocha, T. y Kastrup, V. (2008). Partilha do sensível na comunidade, intersecciones entre Psicología e Teatro. *Estudios de Psicología*, 13 (29), 97 105.

Segura, R., y Franco, J. (2018). El movimiento renacentista y su influencia en el arte. *RUA*, 19(32), 1-5.

Sweeney, James. (2012). Entrevista a Marcel Duchamp. *Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*.

Silva, H., Morales, G., Pacheco, V., Camacho, A., Garduño, H. y Carpio, C. (2014).

Didáctica como conducta: una propuesta para la descripción de las habilidades de enseñanza. *Revista Mexicana de Análisis de la Conducta*, 40, (3), 32-46.

Skinner, B. (1971). Ciencia y conducta humana. Editorial Fontanella, Barcelona.

Varela, J. (2014). ¿Maldita-mente? Mitos y realidades de la mente y sus sinónimos. *Conductual, International Journal of Interbehaviorism and Behavior Analysis*. 2 (2), 6-25.

Wasenberg, J. (2012). Ciencia y Arte: Es lo mismo, pero no es igual. *Metode, Revista de difusión de la investigación*, (73), pág. 112.