



teatro y juego

ALBERTO VEGA S.

Actor

Profesor Escuela de Teatro Universidad Católica

...Adapta la acción a la palabra y la palabra a la acción, cuidando de no traspasar la sencillez de la naturaleza, pues lo que a ella se opone, se opone igualmente a la finalidad del teatro. Esta finalidad ha sido y es presentar, como si dijéramos, un espejo a la naturaleza, en que la virtud vea sus propios rasgos, lo despreciable su propia imagen y cada edad y cada época su forma característica. Si esta pintura se exagera o se debilita, aunque haga reír al ignorante, disgustará al discreto, cuya censura debe pesar más para vosotros que la opinión de toda la multitud que llena el teatro... (Hamlet, de William Shakespeare)¹

Desde que nos acercáramos a la actividad del teatro hemos oído decir que el teatro es un juego. Actuar es jugar (to play, jouer), los roles se juegan y lo hemos ido comprobando en la práctica escénica.

Después, fuimos tomando conciencia que este juego, que está tan relacionado con la fe y la pasión que los niños colocan en la vida de sus juguetes (ejemplo clásico en la clases de actuación), es un juego en serio. Serio en el sentido de sus profundas conexiones con el devenir humano, con el trabajo de vivir.

En el marco de la investigación sobre Fe y Cultura realizada en la Escuela de Teatro, hemos reflexionado en torno a las variables que pudieran llevar a ciertas producciones teatrales a convertirse en verda-

deros aportes culturales o, por el contrario, ser conducentes hacia una opacidad incluso del propio oficio. Naturalmente esto nos lleva a las preguntas sobre la relación entre el desarrollo del ser y la cultura y acerca de cuándo se agranda o se achica esta cultura.

Intentaremos aportar alguna claridad sobre el tema, ya complejo, tomando especialmente como referencia las observaciones del psicoanalista D.W. Winnicott en su última obra publicada, **Realidad y juego** (1971), analogándolas o asociándolas con nuestra experiencia en la actuación y en la docencia.

LA ILUSIÓN DEL JUEGO: MUNDO INTERNO Y MUNDO EXTERNO

El juego, esa capacidad de crear un espacio intermedio entre lo que está afuera y lo que está adentro... señala Winnicott en **Fear of breakdown** (1974), publicación póstuma. Este autor elogia la capacidad de jugar como un espacio necesario en la personalidad sana; ha tenido una larga experiencia de trabajo terapéutico con niños, integrando sus observaciones a la teoría psicoanalítica. El trozo de tela o el osito que usa el bebé no importan como tales sino en el uso que se da a ese objeto. El los denomina *objetos transicionales*.

Se puede advertir una gran variación en la relación con estos objetos, desde la introducción en la boca del puño del recién nacido hasta el apego a un osito o un juguete. El niño puede reconocer este objeto como un *no - yo*.

Sentimos que esa *zona intermedia* está estrecha-

1. William Shakespeare. **Hamlet**. Editorial Universitaria, Trad. Juan Cariola L. Santiago de Chile, 1975, pág. 60.



Héctor Noguera como Hamlet y Rebeca Ghigliotto como Ofelia. TEUC, 1979.

mente vinculada al quehacer teatral, me refiero al quehacer de dramaturgos, directores, actores, diseñadores. Estamos en un trabajo de relacionar la acción externa sacada de la observación de la realidad o de los diálogos creados por un dramaturgo con una experiencia interna, la historia de cada cual, para dar a luz un nuevo producto, llámese obra dramática, puesta en escena, actuación, diseño escenográfico.

En el más primario de los ejercicios de observación de personajes (al inicio de la preparación del actor) podemos observar con claridad cuando el futuro intérprete nos deja ver más allá de la realidad concreta del ejercicio, o cuando quedamos en una periferia, en un *dibujo*; cuando el alumno *juega* a ser otro entrando en una zona de experiencia desconocida hasta por él mismo y, consecuentemente, permitiéndonos a nosotros espectadores ir hacia allá, o cuando nos quedamos en un espacio *persecutorio*, donde la atención está puesta en aspectos accesorios al trabajo.

Winnicott explica: *Introduzco los términos "objetos transicionales" y "fenómenos transicionales" para designar la zona intermedia de experiencia, entre el pulgar y el osito, entre el erotismo oral y la verdadera relación de objeto, entre la actividad creadora primaria y la proyección*

*de lo que ya se ha introyectado.*²

El autor sostiene la necesidad de una zona intermedia de experiencia, un *lugar de descanso*, en la tarea humana de mantener separadas y a la vez interrelacionadas la realidad interna y la externa. Nos atrevemos a enunciar como una de las funciones sociales primordiales del arte teatral justamente esta: *mantener separadas y juntas* realidades que muchas veces es imposible unir. Ir a ver teatro (del griego *theáomai*, veo), es ir a ver un *juego* que ocurre en un espacio intermedio, entre una realidad externa y una realidad interna, en un espacio temporal que puede ser otro pero que también es el presente, donde podremos, a través de esta función de espejo que Hamlet señala como consejo a los actores, reflejar y volver a ver lo que de otro modo sería imposible elaborar.

Recordemos aquel pasaje de la obra **Hamlet** en el cual éste prepara una representación del crimen de su padre con el fin de ser actuado ante el nuevo rey...

Esta función ha acompañado siempre al teatro, la catarsis de los griegos guarda relación con este aspecto; ir a *entretenerse* al teatro es ir a ser *sostenido* en un tiempo y en un espacio *ilusorio*.

Del mismo modo, en otro nivel, el trabajo psicoterapéutico también guarda relación con la actividad del jugar y con la función del teatro:

*La psicoterapia se da en la superposición de dos zonas de juego: la del paciente y la del terapeuta. Está relacionada con dos personas que juegan juntas. El corolario de ello es que, cuando el juego no es posible, la labor del terapeuta se orienta a llevar al paciente, de un estado en que no puede jugar, a uno en que le es posible hacerlo.*³

El tener un *espacio intermedio* que permita arrojar la infinita agresividad producto de esa incipiente conciencia de *no - yo*, el que ese *no yo* exista en forma independiente a los deseos omnipotentes, y que *no muera* a pesar de nuestra agresividad, permite el desarrollo del sujeto y su inserción creativa en la vida de la comunidad.

2. D.W. Winnicott. **Realidad y juego**. Ed. Gedisa, España 1992. pág. 18.

3. Winnicott, op. cit., pág. 61.

*Yo afirmo que existe un estado intermedio entre la incapacidad del bebé para reconocer y aceptar la realidad y su creciente capacidad para ello... Estudio, pues, la sustancia de la ilusión, lo que se permite al niño y lo que en la vida adulta es inherente al arte y la religión.*⁴

En esta permanente tarea humana de vincular la realidad interna con la externa, una zona intermedia de experiencia (las artes, la religión) proporcionaría alivio a la tensión provocada. Esta zona es continuación directa de la zona de juego del niño pequeño que se pierde en sus juegos. Posteriormente, esta zona de juego va a dar origen a un campo cultural más amplio conformado por el juego, la creación y la apreciación artísticas:

*La significación de estos objetos con el tiempo sufren una descarga gradual, el objeto pierde significación, los fenómenos transicionales se vuelven difusos, se extienden al territorio intermedio entre "la realidad psíquica interna" y "el mundo exterior tal como lo perciben dos personas en común", es decir, a todo el campo cultural.*⁵

María Cánepa y María Izquierdo en
Las tres hermanas. TEUC, 1987.



Pudiéramos concluir, en esta primera parte y en relación a la pregunta inicial, que las producciones teatrales pudieran oscilar entre una tendencia omnipotente, yoica, y otra que comienza a vislumbrar la existencia de un no-yo, de un otro distinto, con todo el dolor y el duelo que esta nueva situación conlleva pero que nos hace conformar y ser parte de un todo mayor, el campo de la zona cultural y de la experiencia de lo más humano.

FANTASÍA, SUEÑOS Y SÍMBOLOS

En este proceso hacia la diferenciación, hacia la aceptación y reconocimiento de la realidad, el símbolo (aspecto fundamental en toda expresión artística) ha jugado un importante rol:

*Es cierto que un trozo de frazada (o lo que fuere) simboliza un objeto parcial, como el pecho materno. Pero lo que importa no es tanto su valor simbólico como su realidad. El que no sea el pecho (o la madre) tiene tanta importancia como la circunstancia de representar el pecho (o la madre).*⁶

Nos parece interesante, en este punto, contrastar esta observación de Winnicott con la definición de símbolo artístico que nos aporta el teórico chileno Manuel Ossa en su artículo **Apuntes sobre el símbolo**:

Por símbolo entendemos un signo que no sea ni arbitrario (como lo son las palabras de la lengua) ni convencional (como las señales de tránsito), sino representativo y además vinculado naturalmente con la realidad que representa. Por realidad entendemos tanto la exterior a los sujetos —mundo de colores, formas, volúmenes, sonido— como la realidad interna (vida psíquica o espiritual).

El símbolo artístico aporta un más allá del objeto que representa, una zona de penumbra alrededor del concepto (palabras) o imagen (artes plásticas), la que justamente da fuerza significante al símbolo artístico. El símbolo da, pues, una visión de totalidad:

El sueño, el mito y el arte aparecen, pues, como otras tantas funciones de totalización, es decir, de inte-

4. Winnicott, op. cit., pág. 19.

5/6. Winnicott, op. cit., pág. 22.

gración individual y social. El poder del símbolo coincide con esta su función totalizadora o integradora.⁷

El símbolo integra la zona de experiencia intermedia que describe Winnicott, aquella zona de juego, siendo capaz de canalizar la energía instintiva sobrante, todas esas partes que el choque con la vida en sociedad impone dejar fuera.

Pudiéramos, nuevamente volviendo a la pregunta inicial, deducir que esta función totalizante e integradora del símbolo pudiera estar presente en grados mayores o menores en las acciones teatrales. En ambas definiciones se hace referencia a la enorme importancia que tiene lo que no está, aquella zona de penumbra alrededor del objeto representado. Acciones teatrales con un pensamiento saturado carecerían de esa zona envolvente, sugestiva, divergente, vital, que caracteriza las buenas producciones. Estaríamos ante la presencia de una falta de distinción entre fantasía y hechos, entre objetos internos y objetos externos.

Parte importante del entrenamiento del actor, creemos, consiste en guiar su campo experiencial, su jugar, hacia la interrelación con un todo, con el campo cultural del arte teatral, con la historia del teatro, con el oficio y la mística, en suma, con una ética. Si recordamos a aquellas personas que han significado en nuestra formación, tal vez lo más importante que hayamos heredado no sea más que una serie de actitudes. Un método tan importante como el de Constantin Stanislavsky fundamentalmente entraña, para el actor, una serie de gestos, una posición para con el oficio, una forma de estar sobre el escenario.

La diferencia de actitud la podemos observar desde los más simples ejercicios: una memoria emotiva puede variar desde un ejercicio expulsivo, donde los espectadores tendríamos que hacernos cargos de la pena real del ejecutante, permaneciendo por lo tanto indiferenciados, o constituir un símbolo universal que trasciende, por ejemplo *La Infancia Perdida*, (esto guarda relación con la inclusión de títulos para las unidades de dirección y actuación stanislavskianas) conteniendo

esa zona de penumbra de que habla el profesor Ossa, con múltiples lecturas además, distintas para cada espectador. Estamos dentro de una zona diferenciada, estando juntos al mismo tiempo.

Es por eso que el actor ha de aprender a caminar de nuevo, a hablar de otra forma, a mirar como si antes nunca hubiera visto... ¿no es algo similar lo que sentimos ante la experiencia estética que nos puede producir la lectura de un poema o la audición de una obra musical?

Winnicott distingue entre sueños y fantasías. El jugar creativamente se vincula mayormente con el sueño y la vida y no con la fantasía. Esta última implica un proceso de disociación. El fantaseo obstaculiza la acción y la vida en el mundo exterior. El sueño, en cambio, posee un valor simbólico y poético. Hemos visto como, muchas veces, las verdaderas relaciones y emociones en el escenario se pierden bajo acciones bizarras producto de fantasías que separan de la verdadera emoción subyacente.

RELACIÓN Y USO

El juego implica un desarrollo que va de los fenómenos transicionales al juego, de éste al juego compartido, y de él a las experiencias culturales. Es una experiencia siempre creadora y es una experiencia en el continuo espacio-tiempo, una forma básica de vida.

Sin embargo, hay ciertos elementos que interfieren y matan la posibilidad de jugar: la excitación corporal amenaza a cada rato al juego: *Los instintos son el principal peligro, tanto para el juego como para el yo; en la seducción, algún agente exterior explota los instintos del niño y ayuda a aniquilar su sentimiento de que existe como unidad autónoma, con lo cual el juego resulta imposible.*⁸

Esta situación que Winnicott describe en el juego de los niños la hemos podido observar del modo siguiente en el juego actoral: un actor concentrado en escena (tema al que Stanislavsky dedica muchos capítulos) entra a un lugar, a un tiempo y lugar diferentes.

7. Ossa, Manuel. *Apuntes sobre el símbolo*. 1974. Revista E.A.C. N° 4.

8. Winnicott, op. cit., pág. 77.



Examen Comedia del Arte, 1998.
Escuela de Teatro UC. Profesor: Willy Semler.

Se lo ha descrito como un *tiempo sagrado* (Mircea Eliade). Todos, de una u otra manera, hemos vivido la sensación de haber sido *sustraídos* en una actividad que nos absorbe, que nos hace jugar. Este juego puede ser bruscamente interrumpido si se corta la relación, término muy usado en la jerga teatral, y la atención se dirige sólo hacia sí mismo.

Posteriormente, Winnicott distingue entre relación y uso de objetos. Nos parece de enorme importancia entender esta diferenciación, pues el tipo de relación que se analiza en el ámbito de la experiencia psicoterapéutica entre analista y analizado puede aplicarse a diversas situaciones vitales y, naturalmente, dentro del campo de nuestro trabajo: relación actor-actor, actor-director, actor-autor, autor-director.

Si se quiere que la tarea de interpretación del analista tenga efecto, se la debe vincular con la capacidad del paciente para *colocarlo fuera de la zona de los fenómenos subjetivos*. Esto llevará a una aptitud para

usar objetos. El autor diferencia entre una *relación de objeto* (donde el bebé se alimenta **de la persona**) y el *uso de objeto* (donde el bebé se alimenta de **una fuente que no-es-yo**). Para usar un objeto es preciso que el sujeto haya desarrollado una **capacidad** que le permita usarlos: paso al principio de realidad.

Lo que existe entre la relación y el uso es la ubicación del objeto, por el sujeto, fuera de la zona de su control omnipotente, es decir, su percepción del objeto como un fenómeno exterior, no como una entidad proyectiva, y en rigor su reconocimiento como una entidad por derecho propio.

El paso de la relación al uso significa que el sujeto *destruye* al objeto; el objeto puede sobrevivir a la destrucción del sujeto y allí puede ser *utilizado*: *Mientras te amo te destruyo constantemente en mi fantasía inconsciente*.

AMOR

*He aquí el espejo
de virtud y vicio.
Miraos en él
y pronunciad el juicio
Vera y Pintado.⁹*

Nos parece el amor un aspecto importantísimo a la hora de la creación de un personaje. Siempre se nos habló de la relación de amor existente entre un actor y su personaje, fundamentalmente una relación de comprensión, de aceptación de aquellas partes más *queribles* junto a las zonas más oscuras del carácter dramático. Resulta evidente este aspecto en los ejercicios de observación de personajes que efectúan los alumnos en su etapa inicial de formación. El ejercicio con *amor* incluye una entrega, un reconocimiento, un cuidado especial para con la persona observada, un deseo por comunicar los aspectos más contradictorios de esa persona, una delicada pasión por rescatar su dignidad.

9. Sentencia bordada en las cortinas del teatro edificado en 1820 por el gobierno de O' Higgins en Santiago de Chile. Ver Hurtado, María de la Luz: **Teatro Chileno y modernidad: identidad y crisis social**. 1997, Ediciones Gestos, Irvine.

Después de esta *destrucción* del objeto, cubierto de toda una enorme agresividad, Winnicott sostiene la posibilidad de rescatarlo como objeto confiable. La separación con *ganancia* se produciría al desarrollarse cierto grado de fe en la confiabilidad del objeto: esto crea un espacio potencial, una zona infinita de separación, la que se puede llenar en forma creadora.

En ese espacio se desarrolla un uso de símbolos que representan los fenómenos del mundo exterior y los de la persona. En este jugar se vincula el pasado, el presente y el futuro: se ocupa tiempo y espacio.

De no existir esa zona o ser muy pobre, hay desarrollo sólo en términos de introversión o extroversión.

El autor habla también del papel de *espejo* que cumple la madre y la familia en el desarrollo del niño. Esta imagen ha sido reiteradamente usada para comparar el teatro con la vida y pensamos que este *espejo* puede tener distintas calidades para cumplir su función de tal; algunas veces se toma a la persona reflejando sólo un aspecto de ella o deformando su verdadera complejidad o, por el contrario, el *espejo* devuelve una cantidad de aspectos olvidados que nos pueden llevar a un rico desarrollo.

Winnicott, como dijéramos, señala el rostro de la madre como el precursor del *espejo*. Algunos bebés podrían verse a *sí mismos* en su madre; otras madres sólo reflejan su estado de ánimo y esto tiene enormes consecuencias. *La tarea psicoterapéutica no consiste en hacer interpretaciones inteligentes y adecuadas; en general, es un devolver al paciente, a largo plazo, lo que éste trae. Es un derivado complejo del rostro que refleja lo que se puede ver en él.*¹⁰

Pudiéramos, pues, reflexionar en torno a lo que tal o cual espectáculo *nos devuelve* a nosotros espectadores y si esa vivencia va a formar parte de nuestro *campo cultural*.

EXPERIENCIA CULTURAL

El uso del objeto transicional puede ser bueno, representar un objeto bueno o una buena primera

relación y conducir hacia un buen desarrollo posterior; pero también puede cumplir la función de *consolador* o fetiche y perder la cualidad de objeto transicional. Winnicott narra el caso del niño con una madre ansiosa y un destete difícil y sin nada que le sirviera de sustituto (biberón, chupete, etc.) El bebé en cuestión la necesitaba a ella misma. Adoptó un conejo al que acunaba y luego este apego pasó a los conejos de verdad. Su desarrollo posterior fue difícil con una clara fijación materna.

En el caso descrito, falta la cualidad simbólica y esta circunstancia, como hemos visto, también se puede extrapolar al campo de la expresión teatral. El empleo de un objeto transicional implica el uso de un símbolo y una experiencia de juego. Es posible reunir estas *experiencias ilusorias* y formar un agrupamiento entre seres humanos que compartan el respeto por determinadas experiencias.

La cultura puede, pues, concebirse como una ampliación de la idea de los fenómenos transicionales y del juego; las contribuciones al acervo cultural se producen cuando hay vínculos con la herencia cultural.

La zona intermedia, la *tercera zona* entre sujeto y objeto, la zona del juego y la del símbolo, se puede llenar, según las circunstancias, de imaginación creadora o de material persecutorio inyectado por algún otro.

Pudiéramos concluir que nuestro quehacer va a estar permanentemente oscilando entre dos grandes polaridades: hacia una conexión con nuestros aspectos más persecutorios, indiferenciados, en donde primaría la disociación, lo que en términos concretos del teatro se materializa en un deseo de conducir al otro hacia un punto de vista impuesto en un pensamiento saturado y lejos de la experiencia cultural. El otro polo, un lugar más *amoroso*, diferenciado, que rescata a la persona en sus diferencias, integrador, con evidentes conexiones con nuestro acervo cultural, con uso de símbolos sugerentes, liberador, y en donde la verdad se vislumbra ya no como una posesión fantástica sino como una posibilidad que incluye todo el dolor de nuestra condición humana. ■

10. Winnicott, op. cit. pág. 154.