

Ideas sobre un modo de educar en el teatro

Dr. León Cohen

Psiquiatra Psicoanalista APCh-IPA y actor

Profesor de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile

Introducción

El presente texto pretende entregar algunos aspectos de los contenidos y la perspectiva desde la cual he tratado de organizar mi docencia en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica desde hace casi una década. El tema del curso gira en torno al concepto de la *Escena interna*, es decir, a la idea de imaginar a la mente como un espacio dramático en curso constante desde el nacimiento hasta la muerte poblado por personajes en continua interacción, en un escenario que cubre todo el espacio mental, tanto el consciente como el inconsciente, y graficando esta diferencia, es decir, el grado de conciencia sólo como el grado de luminosidad que reciben los personajes y las escenas en cada momento. Desde este punto de vista, el dormir no sería un momento de plena oscuridad sino que sólo un periodo en que se suceden escenas que pueden alcanzar mayor o menor luminosidad y cuyas dramaturgias pueden adquirir estéticas absurdas, exageradamente realistas o desmesuradamente emocionales. También así la vigilia no sería un suceder ni a plena luz ni en concordancia con el sol sino que una



Todas las fotos del artículo: Clase de **Psicología**. Profesor: León Cohen. Tercer Año Escuela de Teatro PUC. 2003.

oscilación que pende de nuestros estados anímicos y de los estados corporales. En esta *escena interna* la dramaturgia deviene efectiva tanto en la oscuridad como en la luz y tiene la particularidad de que semeja más la simultaneidad de la sinfonía que la secuencia del monólogo del pensar.

Sin embargo, como es propio del teatro, en el cual las palabras que se escriben no tienen teatralidad sino que cuando son representadas, también lo que ocurre en el amplio y profundo escenario de la mente tiene un propósito esencial: la comunicación. Y comunicación no es ni más ni menos que la anhelada búsqueda de la coordinación con la escena interna

que ocurre enigmáticamente en otro espacio, en otra persona. Desde esta perspectiva, los sucesos que se deslizan en la oscuridad de la escena interna y que devienen en los sueños muestran una habilidad innata del cuerpo y de la mente hacia la dramaturgia, y en esto muestran a este arte como una necesidad biológica, imparabile, imprescindible.

Por ello, uno de los temas centrales de la primera parte del año que compone el curso es el relativo al tema de los sueños. Y en esto no puede haber complacencia con la teoría sino más bien el viejo afán de ir *a las cosas mismas*. Por ello, luego de una breve introducción solicitamos a los alum-

nos traer sueños a la clase. Advertimos que veremos aquello que sólo puede ser compartido en el curso públicamente, de que no haremos un análisis terapéutico, de que no profundizaremos más allá de lo prudente, de lo privado, de lo permitido por el voluntario. Y a pesar de esto, los alumnos se disputan el derecho a traer el material. Vemos uno por clase y en general unos seis en total. El voluntario cuenta el sueño, el que se escribe en el pizarrón. Luego se reciben pensamientos, imágenes, ideas espontáneas del grupo respecto al material. En el curso de la clase el voluntario va agregando ideas o recuerdos y en general la impresión es habitual. El voluntario se sorprende de que lo que creía era el sueño es otra cosa. Esa impresión a su vez impacta al resto y da a conocer en carne y hueso las sorpresas que encierra el lenguaje humano. También les muestra la similitud que hay entre los caminos por los que se forman los sueños y aquellos que llevan a la composición de la obra. En el transcurso de las clases, y esto también es habitual, se comienza a transparentar a estos alumnos de tercer año de la carrera cómo en esos sueños y en su trabajo en la clase se manifiestan las ansiedades y tristezas que se están desplegando en ellos frente a la próxima separación de la escuela.

En la segunda parte del año, un tema central es el estudio de diversos estilos de personalidad, es decir, reconocer los personajes que pueblan la escena interna humana, cómo interactúan entre sí, los matices que los componen y el modo en que se desbarrancan cuando se convierten en patología. Este tema es completamente familiar pues significa hablar de aquello que constituye gran parte de la dramaturgia universal. Los

alumnos investigan y exponen en torno a estilos tales como el histriónico, el paranoide, el depresivo, el narcisista, el obsesivo, el antisocial, etc., a través de textos, películas y dramatizaciones en las que también participa el profesor. Resulta muy didáctico y se trata de evitar, tanto en esta parte como en la de los sueños, convertir a este curso en uno de psicología sino que mantener el espíritu de una indagación en el mundo humano bajo la perspectiva de la *Escena interna*. Este modo de trabajo es poco escolar y mucho menos teórico y pone el acento en la relación de trabajo de los alumnos con el profesor y entre ellos, a través de los temas. El propósito es sugerir las conexiones entre teatro y el mundo interno en una atmósfera en la que se pueda dar cabida a los más diversos pensamientos e imágenes en relación con los temas y así se promueva la iniciativa de pensar y participar creativamente. En este punto tiene lugar una perspectiva sobre el aprendizaje, la educación y la creatividad que sustenta al curso. A algunos alumnos más afines al modo escolar y ordenado les suscita cierta ansiedad. A la mayoría les resulta motivante en diversos planos, incluyendo el personal. Esta perspectiva sobre el educar se manifiesta en las ideas que siguen.

Atender, educar, crear

Desde hace décadas que el concepto de creatividad se ha vuelto relevante tanto en la investigación especializada como en el habla popular. En tiempos en que la noción de producto se ha convertido en una idea casi tan obsesionante como la de éxito, la generación del objeto nuevo ya sea en forma, función, contenido, uti-

lidad, etc. ha pasado a ser una de las compulsiones de la modernidad. Liberada del aislamiento al que la condenaba su relación con la genialidad, la creatividad es, en la actualidad, buscada en los matices más diversos de la existencia cotidiana, mientras que desde hace miles de años protagoniza numerosas visiones de mundo afirmando narrativas absolutas sobre el origen del tiempo y de las cosas. Se trata, pues, de un concepto complejo, que es posible explorar desde una serie de perspectivas.



El creador nos entrega contenidos y formas cuyas raíces más profundas están en sus deseos. Ciertamente que buena parte de nuestra vida psíquica está motivada por una multitud de deseos que se estructuran y ligan entre sí en nuestra memoria y donde se encuentran siempre en actividad mientras estamos vivos. Nuestros deseos son complejos engramas cognitivo-emocionales compuestos y organizados desde nuestras primeras vivencias de satisfacción y de dolor. El proceso creador aparece como una trama de desplazamientos de intereses psíquicos desde vivencias antiguas, infantiles o primitivas hasta imágenes o ideas configuradas en el mundo de la actualidad conciente y que a raíz de esto se convierten en símbolos. El símbolo es un poderoso concepto siempre asociado al trabajo creativo,

ya sea en el arte o en el más habitual de los quehaceres de la vigilia, además de ser constitutivo en la formación de los sueños y de los síntomas psicopatológicos. El símbolo, de alguna relación con los objetos inconscientes de los que deriva su energía y que por ello es su representante, adquiere, así, el derecho, en primer lugar, de entrada al pensar y en segundo lugar a la conciencia. El símbolo, pues, tiene una connotación particular en el contexto del proceso creador, pues adquiere una peculiaridad como lugar

de ausencia o en temporales accesos psicóticos. Para el psicoanalista francés Didier Anzieu¹ este momento regresivo representa la primera fase del proceso creador. La intensidad de las fantasías y angustias arcaicas que pueden estallar en la regresión creadora inducen fuertes resistencias y grandes temores. Son instantes de inmersión y contacto con experiencias profundas donde el creador puede encontrarse, en la vaguedad y oscuridad del inconsciente, con escenarios de antiguas luchas, dolores, odios, enamoramientos,

si mismo de la pérdida, del duelo, de la pena. Por ello, y en esto hay un tema decisivo de nuestra historia nacional, es preciso volver para reescribir la historia. Sumergirse en el viaje regresivo para releer el guión, tolerando la angustia y la culpa, la rabia y la pena, la vergüenza de ser todos los personajes. Pasar por la alucinación y reintegrar a la memoria la escena perdida, el tiempo perdido, para así ampliar los caminos del pensar y la trama de la matriz creativa, elemento esencial también en la cura y en el desarrollo de un país. La memoria reparada en el trabajo creativo es memoria reintegrada al decurso del pensar. Es memoria disponible para ser recordada, para ser punto de comprensión del mundo, para ser punto de llegada de la comprensión de los símbolos en los que esté involucrada y también punto de partida para la formación de símbolos y de más creatividad. Aquí, el proceso de formación de la obra aparece como una senda de cura.



Fotografías: Francesca Accatino

de confluencia y condensación en el que desembocan significados, además de punto de irradiación de un trabajo de pensar comprensivo.

El trabajo psíquico de formación simbólica requiere un ámbito regresivo en el que se posibiliten procesos primarios, es decir, donde se abran paso modos de funcionamiento cognitivo-emocionales propios de los primeros años de vida. Este tipo de procesos son habituales en la formación de los sueños, pero también pueden manifestarse en momentos regresivos de la vigilia como ocurre en muchos procesos creativos, en la ensoñación de la ado-

terrores vividos o fantaseados y poblados de personajes, o partes de ellos, significativos en su vida infantil, y que pueden llevarlo a una tempestad de tristezas inefables y de miedos sin nombre.

Para tolerar esta situación sin duda que el creador requiere cierta potencia de su yo, cierto sustento narcisístico que le permita transitar en este viaje en la soledad y privacidad que le es propia y que por lo demás habitualmente exigen los creadores. Una impronta esencial del proceso creativo es que el paso por esos escenarios se transforma en un proceso de reparación a través de la integración en el trabajo de formación de la obra de todos esos restos y se-cuelas, restaurándolos a través de su representación en los símbolos que compondrán la obra creativa. Así, nos recalca Anzieu, al crear *uno se repara*

El símbolo, el material que lo recoja y el estilo que lo componga dominarán el momento que sigue en este viaje, una vía de salvación y redención para esos objetos que el creador ha encontrado dañados en su inmersión. Este es un momento en que el creador comienza a volver, camino que sólo podrá ser tolerable si se tiene una red suficientemente sólida que permita contener tanto objeto dañado, tanto dolor, excitación, terror, vergüenza o culpa. Esta red será como una especie de aliado o amigo interno que lo ayude a coger los productos arcaicos surgidos desde el momento regresivo. Enfrentarse a vagas pero intensas intuiciones primarias que requieren atención para rescatarlas de su memoria lábil, es trágico. Por ello, el creador debe tener la capacidad interna para poder tolerar y organizar lo es-

1. Ver Anzieu, Didier: *El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. México: Siglo XXI, 1993 y Didier Anzieu, Mitchel Mathieu, y otros: *Psicoanálisis del genio creador*. Ed.: Buenos Aires, Vancú, 1978.

candaloso que promueve vergüenza y culpa, y también lo subversivo que significa enfrentar al saber conocido, al status quo predominante. A veces esta función el creador la coloca, concretamente, en un amigo externo que lo acompaña en la intimidad de los dolores de la creación.

De esta manera las imágenes, afectos, sonidos, sensaciones, ritmos, ideas, etc. que han surgido es necesario trasponerlas, realizar una elaboración que implica simbolización y en este punto hay concordancia en que el talento es decisivo. Se trata de hacer confluir lo generado y descubierto a un material que le dé apoyatura, p.e. escribiéndolo (trasponiéndolo en palabras) o pintándolo (trasponiéndolo en figuras) o en música o en otros códigos que les sean familiares como las matemáticas, la química, la botánica, los socio-culturales, etc. Para Anzieu sería la tercera etapa del proceso creativo y en la que, según varios autores, algunas obras de arte o descubrimientos, o en general muchos procesos creativos, se quedan detenidos, sin lograr realizarla.

En cambio, aquellos que acogen el material simbólico y las transcripciones elaboradas y logran componerlas, disponerlas, organizarlas, darles estructura, han dado un paso formidable. Un paso adelante hacia la identidad del género, hacia la configuración del estilo, hacia la siguiente fase en el proceso creador, la cuarta, y que es particularmente polémica y oscura, ya que remite a aquellos procesos de composición, transcripción, de elección de géneros y a una cierta disposición de las partes, como dice Anzieu. Como vemos, el problema del estilo, de la forma de la obra remite a las viscosidades de lo simbolizado en la puerta de la conciencia.



Fotografía: Francisco Acarino

Allí tenemos, pues, al final de este camino, la obra. Desde el deseo, cerca del cuerpo, una imagen biológica para ella: el hijo. Y lo que nos sugiere esta imagen. El producto ha sido parido. Es la desnudez del deseo transfigurado, carne de mi carne, sangre de mi sangre. La separación desgarradora que es pérdida y ganancia. La pérdida de lo que anida en la obra que era mantenido e incubado en el interior. El terror al vaciamiento como si el sentido de la matriz fuera sólo ser madre. La contemplación de la obra en su exterioridad, como algo ajeno expuesta a la propia mirada. Expuesta a la decepción, a la desilusión narcisística, a la negación radical, a la destrucción y al olvido. Expuesta a la mirada ajena, al robo, a la dentellada y a la devolución como ataques críticos persecutorios. O como fracaso que desmorona. También la obra como gratificación, ascenso épico, alimento narcisístico, vértigo seductor que impide la separación: la obra como hijo predilecto que detiene la creación. La obra como la representación buena, aunque en su forma quepan las más perversas

ansiedades, que puede nacer, crecer e irse. La obra, y sobre todo el modo como se despliega ante el mundo, la forma o estilo, aparece así como la pieza que falta entre el creador y el mundo. El tercero que emerge, incluyéndose.

El creador ha reunido en su interior la matriz y la unión de los sexos. Hijo de su madre, hijo de su padre. Se ha atrevido y está pariendo y mostrándonos su atrevimiento. El público de madres y padres lo contemplan. Es un trabajo, también, de tradición y agradecimiento. Tenemos un nuevo padre, una nueva madre y la obra es testimonio de que lo recibido ha sido aprovechado. Estas vivencias en torno al creador y su obra no pueden, no deberían sino ser familiares en el ámbito de una de las relaciones humanas en las que la creatividad y la obra son imprescindibles: la relación educador/alumno, maestro/discipulo. Y lo señalo, pues el contexto en el que trabajamos, es decir, la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica, nos obliga a sumergirnos en la relación entre creatividad y educación.

Ciertamente que el aprendizaje es educación si suscita creatividad y esto sólo es posible en el marco de una relación humana que en este caso es la del educador con el alumno. Este es un evento universal. En efecto, sabemos que en innumerables lugares del planeta, por ejemplo en el recién mencionado, la Escuela de Teatro, ocurre que un joven se sienta a ver y a escuchar. Como hemos dicho, no es cualquier lugar, ha llegado allí para educarse, pero aún más, para formarse en la Universidad, a pasar por una etapa que imagina sustento de la adultez que se le avecina. Pero esto no es una historia reciente. Ha empezado hace más de una década atrás, cuando ingresó al colegio y tuvo que empezar a separarse de sus padres en un proceso que aún no termina para él. Por ello aún ahora cuando llega a la escuela universitaria, en nuestro caso, a esta Escuela de Teatro, las personas desconocidas con la que se encuentra desde el primer día y que tiene al frente en las clases o en las oficinas administrativas y que este joven ha venido a ver y a escuchar se han impregnado, en la mente de ese joven, de los matices de la familiaridad, de aquellas viscosidades que componen el amor y también el odio de ese muchacho hacia sus padres. Esto no es extraño, ya que es habitual que al sumirnos en la incertidumbre proyectemos, sin percatarnos, sentimientos, imágenes o ideas, a veces de las más hondas e íntimas, guiados, también sin saberlo, por el tipo de relación que enfrentamos, en este caso, la del alumno con una autoridad desconocida. A su lado otros jóvenes también ven y escuchan, no sólo a esa mujer u hombre que los educará, sino que a él mismo, a raíz de lo cual nuestro estudiante sentirá otras repercusiones del hogar ausen-

te, es decir, las simpatías y antipatías propias de la amistad, sentimiento ligado a la hermandad y profundamente compuesto por las delicias de la complicidad y por el dolor y la rabia nacidos de la rivalidad y de la envidia, emociones que se insinúan desde la infancia más precoz.

Cuando niño nuestro joven no sabía lo que era educarse aunque sí conoció algunas cosas importantes, como sentir hambre, exigir alimento y, si ha tenido suerte, el alivio de la satisfacción. Luego, durante una dé-



Fotografías: Francesca Accorlino



cada, ha vivido lo que se llama educación básica y media, pero poco saben en esta escuela y en cualquiera lo que eso significó para él. Es que también es un desconocido para la Universidad. De esta manera el niño, ahora joven, que llega vivo a este lugar es posible, aunque no seguro, que ya sepa lo que es necesitar algo, esperar algo de otro, quizás ya sepa requerir, preguntar y, si ha tenido suerte, saber lo que es recibir respuestas que alivian. El punto es: ¿la persona desconocida que está al frente, el educador, estará

vivo?, ¿será, éste, el profesor, un niño sobreviviente, sabrá lo mismo que ese niño, es decir, conocerá y recordará de qué están compuestas las preguntas? No es este un punto ocioso. El joven se ha separado de su mundo escolar, uno profundamente ligado a sus experiencias infantiles y ha quedado suspendido en uno que no conoce. ¿Podrá sostenerlo y contenerlo este mundo, por ejemplo, esta Escuela de Teatro? Esto solo será posible si en este mundo se sabe de qué están compuestas las preguntas del niño, como cuando la madre es capaz de escuchar los inaudibles sonidos que indican que el niño tiene hambre y no frío.

¿Qué podría significar esto? En primer lugar, atender a las preguntas aún antes de que se tornen audibles, atenderlas con los ojos y oídos ampliamente abiertos, pero sobre todo, significa atenderlas con la mente ampliamente abierta. Sin duda esto es algo diferente a estar concentrado en un solo punto o a volcar ansiosamente sobre lo percibido un cúmulo de datos y prejuicios, como si la atención fuera un microscopio construido por una voluntad que, enloquecida, quisiera conocerlo todo y tener la verdad concluyente. Por el contrario, la atención que promueve la iniciativa creativa del otro parece ser un momento abierto y en curso, una especie de espacio de transición entre las sensaciones y las deducciones, sostenido por la imprescindible capacidad de tener paciencia, de tolerar la incertidumbre y por el conocer la imposibilidad de llegar a saber todo respecto a ese otro. Estos conceptos caracterizan un estado de atención propio de quien intuye la textura del preguntar y las sutilezas del crear, y que exigen a la persona que atiende haber vivido y vivir una suficiente

renuncia al primigenio placer de satisfacerse puramente con los contenidos mentales propios y que constituye uno de los núcleos de aquel narcisismo contra el que tenemos que luchar día a día.

Esta actitud, para nada extraña en ciertas visiones de mundo orientales, implica poder colocarnos internamente como personajes secundarios, es decir, ceder el protagonismo del yo al sistema de las cosas que fluyen y a sus tendencias autopoyéticas y, a lo más, quedarnos como testigos pacientes y esperanzados de ello para que así pueda constituirse una situación que, desde los inicios de la evolución, es la más propicia para la generación de vida: el flotar de las cosas suspendidas en un medio donde puedan navegar e interactuar entre sí, ya se trate de los riquísimos matices y sutilezas de las preguntas que la persona está escuchando, ya sean las imágenes, pensamientos, sensaciones del propio sujeto, y que acompañan a aquellas en la superficie o que se van insinuando con rapidez o lentitud, desde la oscuridad de la profundidad inconsciente. Como al principio de la existencia, hecho que se repite incansablemente en todo el universo, aquí también lo clave es la libertad para atraerse, separarse y tejer, para que los puntos se vinculen y se siga tejiendo vida, es decir, una red con significado, con capacidad de ser fértil, de ser creativa. Atender no es un tema del que sea propietaria la conciencia sino que es un estado procesal en el que algunos componentes logran tener cualidad conciente mientras que otros, una buena parte, no la tienen. No es infrecuente que los procesos de atención sean orientados, más bien, por una intuición

cuya brújula es guiada por un magnetismo inefable instalado en nuestras vísceras y en nuestros más recónditos rincones psicossomáticos.

El estado de transición que configura el momento de atención del que hablamos y las corrientes mentales que en él se sostienen y fluyen, sólo son posibles en un estado de fe, un estado de entrega que permita y tolere la mayor libertad posible en el flotar e interactuar de los componentes de las preguntas del otro. Cuando el educador carece de fe, aunque esté repleto de ideología eclesiástica, y vive más bien en desconfianza, sentirá terror de instalarse en tal espacio de atención. Sentirá miedo de las preguntas del otro como si éstas fueran veneno y con impaciencia se apresurará a escucharlas con un microscopio receloso, para descubrir en ellas el detalle amenazante o la falla oculta donde atacarlas y despreciarlas, ya sea con el arma de la teoría o, sencillamente, con el argumento de la autoridad.

Es preciso recalcar que el escuchar con confianza tiene como primer beneficiado al sujeto mismo, en este caso, al educador. Ahí, en ese momento de atención, el educador puede sentir interactuar en su mente tanto la imagen de la mirada del niño que lo mira, la musicalidad de la voz que le pregunta, las notas de su intención, así como la propia extrañeza del educador frente a un idioma que éste ya no habla, la sutil tensión de ser requerido por la fuerza oculta de la demanda infantil, además de la ansiedad del adulto que debe soltar las amarras a las teorías propias y así dejarse llevar hacia cierta ignorancia, cierta perplejidad, hacia un inquietante no-saber, junto con el desafío de renunciar por un

instante al deseo impaciente y compulsivo de informar y que lleva siempre a responder antes de permitir la navegación de las preguntas.

De esta manera el educador, antes que nadie, antes que el mismo estudiante, estará aprendiendo algo en el momento de atender a la pregunta. La autenticidad de este estado le significará al educador la enorme ganancia de reencontrarse con su sentimiento de curiosidad, y con las ganas de investigar y de saber, fuerzas motivantes de la vida y constitutivas de toda dinámica creativa desde sus inicios.

En definitiva, la capacidad de atender al preguntar sólo sería posible en la dimensión que se genera en la mente de cada ser humano cuando logra vincularse con otro ser humano en aquel medio silencioso que fluye y que llamamos, sin dramatismo, amor. Esta situación es la condición y el lugar del conocer, del crear y de un posible buen recordar. Por ello no hay recurso educativo que supere al de un profesor que esté vivo, que conserve la fe, que tenga paciencia y que logre escuchar las preguntas de su alumno por sobre el abrumador ruido de las interminables teorías y de la sofocante avalancha de la información, es decir, que sepa ser creativo y que, al amar serenamente el educar a ese joven, promueva a su vez en su interior un amor por el saber y el crear. Es urgente que nuestra sociedad mantenga vivos a los educadores, y no sólo sin hambre ni frío, sino que también con aquella confianza que los haga sentirse, no como funcionarios en manos de alguna pequeña y nefasta burocracia comercial, sino que como representantes de todos los padres y de todas las madres de la patria. ■