

UNIVERSIDAD DE CHILE



Facultad de Ciencias Sociales,  
Departamento de Psicología  
Magíster en Psicología Clínica de Adultos

***“Aproximación Psicoanalítica al Cuerpo del Actor en Escena”***

**Tesis para optar al grado de Magíster en Psicología Clínica de Adultos línea Psicoanalítica**

**Autor: Cristian R. Idiáquez U.**

**Profesor Guía: Roberto Aceituno M.**

**Santiago, Julio de 2011.**

## Resumen

Aproximaciones psicoanalíticas al cuerpo del actor en escena se ubica como un estudio en transversalidad; es decir, se busca contrastar empíricamente las nociones de cuerpo en un grupo de actores chilenos de distintas edades, género y formación, con algunas de las aportaciones teóricas del psicoanálisis.

Se intenta dar cuenta de las implicancias subjetivas para los actores de su estar en el escenario. Para ello metodológicamente se recurre al concepto de cuerpo como vehículo de expresión estética, a través del cual se interrogan nociones como lo erógeno, el proceso creador, y cómo este último “trabaja” al artista en tanto sujeto psíquico.

Tomando en cuenta las tensiones existentes entre los distintos campos de saber –ciencias sociales, psicoanálisis y el arte- se recurrió a un enfoque metodológico de tipo cualitativo, el cual permitió una articulación con la concepción de sujeto del inconsciente y el lugar del investigador en ello. Por lo mismo, la principal herramienta de recolección y análisis de la información fue humana, es decir el propio tesista.

De esta manera, se realizaron entrevistas en profundidad a los actores y actrices seleccionados para el estudio, las cuales fueron analizadas siguiendo los pasos propuestos por la *Teoría Fundamentada*, implementando a su vez en ello la noción de emergente, el cual se situó como articulación de lo explicitado por los entrevistados y lo que frente a ello surgía en el entrevistador, a modo de acercamiento analítico de los procesos implícitos contenidos en ese encuentro.

La investigación finalmente tuvo una duración de un año, luego del cual se pudieron responder a las preguntas inicialmente planteadas, en especial en lo referido a como ese cuerpo erógeno de la obra freudiana se relacionaba con los cuerpos poéticos del arte. De este modo, se evidenció como la composición de subjetividad por parte del artista, deja de manifiesto el inconsciente estético desde el cual surgen saberes como el psicoanalítico y el del arte contemporáneo.

Es así, como se llega a una categoría central en el análisis de las entrevistas, en donde el cuerpo es implicado como un *campo de alteridad integrativo*, desde el cual el artista puede construirse a sí mismo, en un interjuego entre el vacío y su delimitación, entre lo que es adentro y lo que es afuera, entre la forma y el contenido, lo representado y su representante, entre los procesos primarios y secundarios. Dando cuenta de cómo el trabajo del actor le permite componer un cuerpo, tanto en lo referido a reparar o suturar, como a generar otro cuerpo anexo que le permita subsistir en tanto sujeto. Rescatándose el saber hacer con la diferencia, y en especial el estatuto de lo vivo como seres humanos; es decir, las intensidades, lo sublime.

## ÍNDICE

	Pág.
- <b>RESUMEN</b> .....	1
- <b>INTRODUCCIÓN</b> .....	5
- <b>MARCO TEÓRICO</b> .....	11
<b>I.- CONSIDERACIONES GENERALES PRELIMINARES</b> .....	11
A.- ¿SER O TENER UN CUERPO?.....	13
B.-CUERPO-SUJETO, LUGAR POSIBLE DE ENCUENTRO DE LAS DICOTOMÍAS Y AMBIGÜEDADES. ....	18
<b>II. CUERPO DEL ACTOR Y TEATRO</b> .....	20
A.- SOBRE EL TEATRO COMO ARTE.....	21
B.- TEATRO CONVENCIONAL Y TEATRO DE VANGUARDIA.....	22
C.- EL CUERPO DEL ACTOR EN LA HISTORIA DEL TEATRO MODERNO.....	24
D.- ANTONIN ARTAUD, SOBRE EL CUERPO EN TANTO REVOLUCIÓN.....	26
1.- La Poética Teatral Artaudiana .....	26
2.- El lugar del Cuerpo en la Propuesta Teatral de Antonin Artaud.....	30
E.- JERZY GROTOWSKI Y LOS CUERPOS TRANSPARENTES .....	33
1.- El Teatre Laboratorium y el Trabajo del Actor .....	33
2.- El lugar del Cuerpo en la obra de Jerzy Grotowski.....	34
F.- ANÁLISIS SEMIOLÓGICO E INTERCULTURALISTA, LA FUNCIÓN ENUNCIATIVA DEL ACTOR.....	37
1.- El Cuerpo en el Trabajo del Actor Contemporáneo.....	38
2.- Exigencias Actuales en el Trabajo del Actor en tanto Cuerpo Enunciativo.....	40
G.- CUERPO, POSTMODERNIDAD Y TEATRO LATINOAMERICANO.....	45
<b>III.- CUERPO DEL ACTOR Y PSICOANÁLISIS</b> .....	47
A.- RELACIONES ENTRE PSICOANÁLISIS Y ARTE.....	48
B.- CONCEPCIONES PSICOANALÍTICAS SOBRE EL PROCESO CREADOR.....	52
1.- Tres modos de entender el Arte desde el Psicoanálisis.....	52
2.- La Sublimación como concepto problemático en Psicoanálisis.....	54

3.- Implicancias Subjetivas del Proceso Creador, algunos postulados de Didier Anzieu.....	58
4.- Fases del Proceso Creador.....	61
C.- CUERPO EN PSICOANÁLISIS.....	63
1.- Cuerpo Erógeno, el quiebre epistemológico de la obra de Sigmund Freud.....	64
2.- Yo-Piel, la Envoltura Psíquica de Didier Anzieu.....	67
3.- El Pictograma de Piera Aulagnier.....	69
4.- Cuerpo como Anudamiento de Registros, el Cuerpo en tanto Otro.....	71
a.- El lugar del Otro y su relación con la construcción del Cuerpo.....	71
b.- De la imagen propia en el espejo al giro en busca de la mirada del Otro.....	73
c.- Cuerpo en la obra de Jacques Lacan.....	75
5.- Cuerpos Extraños y Cuerpo Poético, aportaciones de Sylvie Le Poulichet al entendimiento del Proceso Creador.....	77
IV. SÍNTESIS DE LO EXPUESTO.....	82
- <b>MARCO METODOLÓGICO</b> .....	86
I.- TIPO DE ESTUDIO.....	86
II.- POBLACIÓN Y MUESTRA.....	87
III.- CONSTRUCCIÓN DE ESTUDIO.....	87
IV.- INSTRUMENTOS Y TÉCNICAS.....	87
V.- PROCEDIMIENTO.....	88
VI.- CRITERIOS DE RIGOR CIENTÍFICO.....	88
VII.- ANÁLISIS DE INFORMACIÓN.....	89
VIII.- DIFICULTADES METODOLÓGICAS.....	90
- <b>RESULTADOS</b> .....	92
I.- CONCEPCIONES SOBRE EL CUERPO EN TEATRO.....	92
II.- PROCESO DE CONSTRUCCIÓN ACTORAL.....	100
A.- PREPARACIÓN CORPORAL INESPECÍFICA.....	100
B.- PREPARACIÓN ACTORAL ESPECÍFICA.....	106

III.- ESTAR EN ESCENA.....	118
A.- ASPECTOS QUE INTERVIENEN EN EL ESTAR PARTICULAR DE CADA ACTOR EN EL ESCENARIO.....	124
B.- MÁXIMAS DEL ESTAR EN ESCENA.....	134
C.- ESTAR EN ESCENA Y EL PÚBLICO.....	135
D.- EFECTIVIDAD ACTORAL.....	140
E.- ESTARES EN ESCENA.....	143
F.- VIVENCIA DEL ACTOR EN EL ESCENARIO.....	147
IV.- CONSECUENCIAS DEL OFICIO, ¿SUBLIMACIÓN, FORMACIÓN DE CUERPOS EXTRAÑOS O POÉTICOS?.....	150
A.- SENSIBILIDAD PERCEPTUAL AUMENTADA.....	150
B.- DESARROLLO DE UNA RESPONSABILIDAD.....	152
C.- DESARROLLO DE LA CAPACIDAD DE ATENCIÓN MÚLTIPLE O DISOCIATIVA.....	152
D.- PREGUNTARSE POR EL SENTIDO.....	153
- <b>DISCUSIÓN</b> .....	158
- <b>CONCLUSIONES</b> .....	171
- <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	174
- <b>ANEXOS</b> .....	181
I.- PAUTA DE ENTREVISTA.....	181
II.- EJEMPLOS DE MEMOS.....	182
III.- EJEMPLO DE ENTREVISTA.....	182
IV.- EJEMPLO DE CODIFICACIÓN ABIERTA.....	194

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación se desarrolló en la Región Metropolitana, durante un año, entre los meses de julio del año 2010 y julio del 2011. Implicó la revisión de material bibliográfico así como la visita a compañías y escuelas de teatro (Teatro La Memoria, Universidad de Chile, Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS, Club de Teatro Fernando González, entre otras), asistencia a obras como *Almagro*, *Multicancha*, *El Hombre que daba de Beber a las Mariposas*, y en especial la realización de entrevistas a doce actores y actrices del ámbito nacional. Estas entrevistas fueron efectuadas en los lugares antes mencionados, salas de ensayo, en los domicilios de los artistas, entre otros espacios, completándose un total aproximado de veintisiete horas de grabación.

Todo ello permitió obtener el material necesario para generar un andamiaje conceptual que diera cuenta de lo que acontecía con ese cuerpo en escena, contrastándose este análisis con lo encontrado en el marco teórico primeramente delimitado.

Es así como se parte de la premisa que el cuerpo del actor en escena se encuentra determinado por su propio marco de referencia histórico-biográfico y por el contexto semiótico de la obra teatral. En determinados casos ambos contextos entran en conflicto presentándose dilemas prácticos en el trabajo del actor.

¿En qué medida estas “tensiones” pueden ser el punto de inflexión desde el cual ese cuerpo se ve interrogado?

¿Hasta qué punto el actor con su labor muestra aspectos a dilematizar en las elaboraciones teóricas psicoanalíticas?

En relación a la pregunta anterior: ¿Qué señalan las distintas conceptualizaciones en psicoanálisis en lo referido al cuerpo del actor en escena?

Y más específicamente ¿Qué concepciones psicoanalíticas se pueden poner en juego al examinar a ese cuerpo-actor?

La problemática a investigar se focalizó entonces en comprender las posibles afectaciones o implicancias, para ese cuerpo, cuando se encuentra en un escenario específico, como es el de la escena teatral. En especial, en cuanto a algunos de los dinamismos psíquicos involucrados, puestos en juego y, en términos más generales, en cuanto a la subjetividad del actor en su hacer ahí como cuerpo.

Por ello, se plantea en el presente estudio, al psicoanálisis desde sus aportaciones en la comprensión del comportamiento humano. Específicamente al quiebre epistemológico que permitió una apertura en la historia de la lógica salubrista, al incluir en el campo de análisis y de intervención la variable subjetiva, particularmente el estatuto de lo inconsciente como lugar posible para el surgimiento de un sujeto, de una lectura no lineal del suceder humano. Más allá de la concepción racional y consciente de los fenómenos, existirá otra dimensión a explorar, el mundo subjetivo y sus implicancias para ese sujeto y su entorno.

El psicoanálisis puso en juego elementos desestimados en la tradición científica, como los sueños, el chiste, los lapsus, los actos fallidos y el arte. De esta forma la vinculación con el mundo de la creación juega un rol preponderante en el desarrollo de este saber, muestra de ello son las innumerables alusiones al tema en la obra freudiana, además de los veinte y dos documentos que aluden directa y explícitamente a ello en Freud (James Strachey lo consigna en el volumen XXI las Obras Completas de Freud, en edición de 1998).

Sin embargo, es de considerar que la apertura que realiza el psicoanálisis en la tradición científicista, sólo se hace posible en la medida que existe un soporte estructural de sentidos que lo permite, esto en relación a lo señalado por Ranciere (2005) en cuanto a su concepción sobre un “*horizonte del pensamiento estético*” (pp. 21-22), como universo de significados. En palabras de este pensador:

Si la teoría psicoanalítica del inconsciente es formulable es porque, fuera del terreno propiamente clínico, ya existe cierta identificación de un modo inconsciente del pensamiento, y el campo de las obras de arte y de la literatura se define como el ámbito de efectividad privilegiada de este “inconsciente”. Mi interrogación concierne al modo en que la teoría freudiana encuentra su sostén en la configuración preexistente del “pensamiento inconsciente” (Ranciere, 2005, p. 22).

Es decir, el inconsciente estético -desde el cual surge el inconsciente psicoanalítico- será el que se tomará como trasfondo en la presente investigación, ejercitando una aproximación transdisciplinaria a las interrogantes sobre el cuerpo.

El psicoanálisis entonces como producto histórico, sus elaboraciones en torno al cuerpo como reflejo o ejemplo de ello. Se llegará así a la indagación de las posturas sobre, por ejemplo, la voluptuosidad de lo sublime, la intensidad en el vivir, según el pensamiento estético o del arte, intentando iluminar el fondo del inconsciente freudiano en cuanto a eso, con la esperanza de observar con mayor claridad los contornos y difuminaciones en las concepciones de cuerpo.

En esta línea de análisis, se considera que, la contrastación entre el pensamiento producido desde el arte o estético y el psicoanalítico, ha servido desde el origen de la obra moderna para mostrar aspectos centrales de lo humano, que desde el saber preponderante de la ciencia, desde su vertiente positivista, tienden a obturarse, a escotomizarse.

Si algo, en el orden de la producción discursiva, es factible de producirse es gracias a que existe un orden representativo específico, el cual permite eso y no otra cosa, orden de la representación en cuanto a las relaciones entre lo decible y lo visible y entre el saber y la acción dirá Ranciere (2005, p. 33).

Entonces, se puede intentar una apertura estructural, que permita acoger dentro de otro quehacer como el psicoanalítico, algunas consideraciones necesarias según las exigencias propias de los tiempos que corren.

Es así como es posible indagar en las relaciones de complicidad y de conflicto que se establecen entre los planteamientos sobre el cuerpo del actor en el teatro actual y las concepciones sobre la producción del artista y sus implicancias en tanto cuerpo en psicoanálisis; es decir, entre el inconsciente estético y el freudiano.

De esta manera, al revisar algunas de las elaboraciones teóricas psicoanalíticas, se encontró que si bien dentro del psicoanálisis existen innumerables reflexiones en relación al arte -que siguen principalmente la línea teórica dejada abierta por Freud, en especial en lo referido a la sublimación-, la información sobre el cuerpo del actor en escena es más bien restringida<sup>1</sup>.

Por ello es que se afirma que el cuerpo del creador se ha mantenido en gran medida velado como objeto de conocimiento, avanzándose en elaboraciones concernientes al cuerpo “en general” en tanto constitución subjetiva, y al artista en tanto “hombre de juego”, en cuanto dimensión lúdica, transicional en el decir de Winnicott (1982).

De este modo, las mayores aportaciones se concentran en lo que se podría llamar la *estética de la pulsión*, en como el trabajo creador construye subjetividad en quien lo realiza; es decir, en como “la obra trabaja a su creador” según lo mostrado por Anzieu (1993).

Por tanto, se trata de acercarse al cuerpo, en cuanto obra viva, obra y sujeto de arte a la vez, arte particular en cuanto a lo inmanente y a lo efímero, al constituirse sólo ahí en el encuentro entre el actor y su público.

Como se señaló, en la investigación se intenta clarificar de qué formas se pone en juego la existencia de un sujeto ahí, así como también las implicancias que podría tener todo esto en términos epistemológicos, metodológicos y teóricos tanto para el psicoanálisis como para el quehacer del artista, considerando que sería un ámbito de estudio por desarrollar. Es decir, el fenómeno del cuerpo en teatro permite un anclaje, un punto posible de unión o convergencia, desde el cual intentar superar limitaciones propias de cada campo por separado. Contribuyendo así al desarrollo de un cambio paradigmático en la tradición positivista del saber. Una aproximación de este tipo, lleva a pensar sobre las posibles implicancias concretas en lo que se estima pertinente hacer con ese cuerpo, en éste caso con ese cuerpo-sujeto (Merleau-Ponty, 1997).

Una consideración sobre las lógicas de las formas; es decir, sobre la estética del cuerpo desde la vertiente creadora y el psicoanálisis permite interrogar a la ética que lo contiene, confrontándola con sus propias limitaciones discursivas.

De esta forma, en términos teóricos, las concepciones sobre el cuerpo del artista en tanto obra, ponen en tensión aproximaciones desde ambas vertientes del conocimiento. Al respecto hay que tomar en cuenta que estas tensiones surgen también desde quién las enuncia. Es desde la experiencia como actor de teatro que el autor de la presente tesis se interroga sobre otro de sus quehaceres, el de lo clínico y sus propias implicancias en ello.

---

<sup>1</sup> En Freud se puede encontrar una excepción de ello en “Personajes psicopáticos en el escenario” de 1905 ó 1906.



Desde el teatro se busca encontrar un lugar desde el cual poder aproximarse a superar el dualismo cartesiano, aportando en las concepciones de cuerpo-actor, actor en tanto cuerpo y su presencia en el escenario, elemento hoy central en ese encuentro con los espectadores. En tanto desde el psicoanálisis, poder retomar a la sublimación y otros conceptos mencionados por Freud, en especial poder aportar en el desarrollo del concepto de cuerpo erógeno en el proceso creador. Son todos aspectos en que la presente investigación puede entregar algunas luces.

Es decir, entender qué le ocurre al actor en escena bajo las premisas de un teatro actual, en donde la tendencia central en la producción estilística, es la presencia del cuerpo del actor. Esto podría abrir a respuestas y replanteamientos de relevancia. Se trata, entonces de pasar de un organismo biológico, contenido por la medicina, a un cuerpo erógeno en producción significativa, a un cuerpo en arte.

Desde lo epistemológico, el arte provee de una aproximación despatologizadora en cuanto a esto, en especial porque los hablantes son en primera persona; es decir, ubican su quehacer en el escenario desde el lugar de la enunciación, sujetos que señalan su existencia en tanto distintas posibilidades subjetivas; muestran el lugar de la enunciación, la estructura del rol social y lo que con ello se puede o no hacer. Se evidencia en el estudio como el cuerpo se resiste a ser semiotizado, como lo señalará el teórico del teatro Patrice Pavis (2008). Es en esa resistencia en donde se puede encontrar una hiancia, un espacio entre las limitaciones que impone el discurso (Pavis, 1998, 2008; Butler, 2010).

De este modo, esquemáticamente, la tesis se encuentra organizada en ocho capítulos incluyendo la presente Introducción. El Marco Teórico a su vez contiene cuatro apartados: Consideraciones Generales, en donde se intenta ir delimitando el campo de análisis a través de algunos ejemplos de alusiones contemporáneas sobre el cuerpo, particularmente los estudios de los antropólogos Le Breton y Clastres y del filósofo Maurice Merleau-Ponty.

Se continúa con un segundo gran apartado sobre el Cuerpo del Actor y el Teatro, explorándose acá las características de este arte y de cómo en la actualidad es considerado el cuerpo del actor en escena. De esta forma se revisan los planteamientos de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, así como el análisis semiológico de Patrice Pavis, entre otros, dando también breve cuenta del quehacer latinoamericano y nacional. Se imponen así, por un lado las nociones de *cuerpo-sujeto*, es decir ser un cuerpo, y por otro, las de *cuerpos revolucionarios, transparentes y enunciativos*.

A continuación un tercer gran acápite, en donde se desarrollan algunas concepciones teóricas desde el psicoanálisis, con el apartado sobre Cuerpo del Actor y Psicoanálisis, el cual a su vez se encuentra subdividido en tres ítems; el primero, referido a las relaciones entre el psicoanálisis y el arte; luego uno concerniente a las concepciones psicoanalíticas sobre el proceso creador, en donde se revisa la noción de sublimación y las implicancias subjetivas de su trabajo para el artista, incluyendo las fases descritas por Didier Anzieu sobre la creación artística; finalmente este apartado se concentra en las aportaciones del psicoanálisis en la construcción del cuerpo como concepto, sus nociones sobre el *cuerpo erógeno* en Freud, el *Yo-piel* de Anzieu, el *pictograma* de Aulagnier, el cuerpo como *anudamiento de registros* en la obra de Jacques Lacan y las concepciones de Sylvie Le Poulichet en cuanto a los *cuerpos extraños y poéticos* en el entendimiento de cómo afecta la obra a la subjetividad del artista.

Se concluye el Marco Teórico, con una Síntesis integrativa del mismo. Luego de ello se procede a exponer el Marco Metodológico implementado, explicando el tipo de estudio cualitativo; la población y muestra de actores chilenos estudiados; las construcciones de estudio, es decir las concepciones, percepciones, emociones, vivencias de éstos últimos; los instrumentos y técnicas utilizados (principalmente humanas a través de la entrevista en profundidad a los actores y actrices); los procedimientos; los criterios de rigor científico; se sigue con cómo fue realizado el análisis de la información utilizando la *Teoría Fundamentada*; es decir, cómo se construyó un andamiaje conceptual de lo señalado por los entrevistados, que pudiera dar cuenta del fenómeno en estudio.

Este Marco Metodológico se concluye con las dificultades y obstáculos encontrados en el proceso, al considerar las tensiones epistemológicas existentes entre el saber discursivo científico que rige los aspectos formales de la presente Tesis, el Psicoanalítico con su insistencia en un sujeto distinto y particular y el del arte con sus premisas sobre la estética de las formas y su relación con el vacío.

A continuación del Marco Metodológico se encuentra el análisis de los Resultados, en donde se detalla el análisis de las entrevistas efectuado, incluyéndose algunos esquemas y diagramas para facilitar la comprensión de lo expuesto por los actores y actrices del estudio. Se expone de esta forma, la categoría central sobre un **Campo de Alteridad Integrativo** y su enarbolación en diversos conceptos que intentan dar cuenta de una experiencia en el escenario en cuanto a vivencia como cuerpo.

En este apartado encontramos cómo los actores conceptualizan el cuerpo y las etapas por las cuales se pasa en el proceso creativo (en cuanto a preparación corporal inespecífica y específica); los distintos modos de estar en escena (incluyendo los aspectos que intervienen en el estar en particular de cada actor en el escenario, las máximas que siguen para el estar en escena, la relevancia del público en ello, la efectividad actoral, los distintos modos de estar y lo que implica en tanto vivencia) y se sigue con las consecuencias del oficio (sensibilidad perceptual aumentada, desarrollo de la responsividad, de la capacidad de atención múltiple, así como las preguntas por el sentido).

El apartado Resultados es el lugar dentro de la tesis para dar cuenta, desde las mismas palabras de los actores convocados, de cómo entender al cuerpo cuando se encuentra en situación dramática. Es la presentación del material recopilado desde las mismas voces de los actores y actrices entrevistados. El análisis de estos resultados permitirá una reelaboración, una relectura del marco teórico según lo encontrado en los mismos artistas.

Esta reelaboración dará paso, luego de todo lo planteado precedentemente en el documento, a una Discusión y a las Conclusiones del mismo, dando cuenta de en qué medida se pudieron responder a las preguntas inicialmente formuladas.

En relación a ello, se puede señalar, preliminarmente, que a la pregunta de qué es el cuerpo humano en psicoanálisis, se agregó la distinción entre un cuerpo a ser mostrado o un cuerpo para sí y los distintos ordenes de público y de actor, así como distinciones relacionadas con el cuerpo en cuanto ocupa un espacio y las vicisitudes de ello según el universo de signos en donde ese cuerpo se instala.

Se sigue, finalmente con la Bibliografía y los Anexos en los cuales se encontrará la pauta de entrevista utilizada, algunos ejemplos de Memos realizados, así como una de las transcripciones de entrevista, y un análisis inicial realizado a las mismas (codificación abierta, es decir en su primera fase de análisis).

Se espera que una investigación como la realizada, pueda generar futuras líneas de desarrollo en lo referido a la formación de actores y actrices, así como a las estrategias y tácticas implementadas en la clínica, en especial en ámbitos en donde el cuerpo ha mostrado su rol protagónico. Por ejemplo, la importancia de la materialidad del encuentro entre analista y paciente según la presencia de ambos en tanto cuerpos en el espacio. En especial ahí donde Freud dejó más interrogantes que respuestas; las patologías llamadas en la actualidad del acto, los estados límite, o simplemente el saber hacer ahí con la diferencia étnica o con el oficio de cada cual.

Se agradece a los actores y actrices entrevistados por su generosidad en compartir las experiencias vividas en su trabajo, a la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, en especial al profesor Sr. Roberto Aceituno por su acompañamiento y guía en este proceso investigativo. Así como al académico Pablo Cabrera por su interés y orientaciones; a Verónica Velasco y María Contreras por su gran apoyo. Y en particular a Carolina Lillo y Matilda Idiáquez por su paciencia y fe en el logro de los objetivos planteados.

## MARCO TEÓRICO

*La existencia es una llama que constantemente  
funde y vuelve a dar forma a nuestras teorías.  
(Laing, 1978, p. 50)*

A continuación se expondrán algunas de las concepciones teóricas seleccionadas para la investigación. Esta revisión no pretende ser exhaustiva, sino más bien, ir delimitando un campo de análisis desde el cual poder contextualizar lo encontrado en las entrevistas; es decir, tener un marco de contraste previo para el andamiaje conceptual construido con los sujetos del estudio, permitiendo una aproximación comprensiva del fenómeno.

Se parte de la base de que estas indagaciones son entonces preliminares y a modo de referencia teórica, ya que lo fundamental se encontrará en lo producido a posteriori, a modo de emergente.

De esta forma se ha preferido abordar las aproximaciones teóricas previas desde lo más general a lo más particular, para luego en los apartados siguientes (Análisis de Resultados y Discusión) hacer el ejercicio contrario, es decir de lo más particular a lo general, ejercicios de abstracción que buscan estar en constante cercanía con la experiencia y con el enfoque del “caso a caso” propio del psicoanálisis.

Para ello, se ha dividido en cuatro subapartados correspondientes a: “Consideraciones Generales” de la temática del cuerpo, es decir el cuerpo en la modernidad y sus implicancias culturales y filosóficas; un segundo ítem referido al “Cuerpo en la Tradición Teatral Contemporánea”; luego se expondrá la respuesta del psicoanálisis al cuerpo, en “Cuerpo en Psicoanálisis”, para finalizar con una breve “Síntesis” del Marco Teórico.

### I.- CONSIDERACIONES GENERALES PRELIMINARES

En la actualidad el Cuerpo es un concepto al cual se acude en forma recurrente, desde distintos ámbitos el cuerpo es convocado, tomando un lugar privilegiado en los discursos de la modernidad (Foucault, 1999; Butler, 2010; Le Breton, 1995, entre otros).

En tal sentido, se podría afirmar que el concepto ha “ido tomando cuerpo”, en el entendido que pese a los diferentes posicionamientos frente al tema, existe un eje transversal que lo ubica como un punto de inflexión en la articulación discursiva (Butler, 2010). Y que tiende a generar un efecto de “concepto prisma”, en donde el discurso se degrada en sus colores constituyentes. Por tanto, se plantea que el concepto se sitúa como predilecto al momento de intentar adentrarse en la comprensión de la configuración discursiva contemporánea.

Incluso se podría afirmar que desde distintos niveles de análisis, es en el concepto de cuerpo en donde se sitúan la mayoría de las problemáticas actuales, no solo clínicas, si no sociales, artísticas, filosóficas, ¿de dónde proviene esta preocupación?

Algunos lo plantean como el último reducto del sujeto postmoderno (Le Breton, 1995; Lipovetsky, 2006), otros como Foucault (1999) lo ubican como el lugar más “operativo” para el control social. Frente a tiempos de incertidumbre y falta de referentes, o de rostricidad del amo, el sujeto busca en sí mismo la respuesta frente a la alteridad.

Desde este enfoque serían tiempos en los cuales imperaría el amor a la esfinge de uno mismo, por lo que se le agrega el calificativo de narcisista, por ello cabe preguntarse si ¿se está en un momento melancólico de la humanidad? Si es que se pueden plantear en estos términos fenómenos históricos.

Existe una tendencia a la añoranza por lo pasado, por lo perdido como civilización, se vuelve en la búsqueda de “las raíces”, de los saberes ancestrales de pueblos milenarios como el Mapuche, por mencionar un caso más cercano, en donde otra configuración social podría ser posible de pensarse.

El malestar es inherente a toda civilización señala Freud (El Malestar en la Cultura de 1929-1930 en edición de 1986), sin embargo no toda organización del colectivo produce los mismos niveles y tipos de sufrimiento.

De modo diferencial entonces los distintos saberes, religiosos, filosóficos, artísticos, científicos, intentan dar respuestas, desde sus propias lógicas internas, a la problemática del malestar en el sujeto contemporáneo.

Las tensiones epistemológicas entre estos saberes podrían situarse con el advenimiento de la ciencia la cual se posiciona en forma ascendente como el saber privilegiado (Lipovetsky, 2006; Foucault, 1991); la ley de la pragmática, de lo que sirve para algo, se impone, es decir la técnica por sobre el pensar sobre la misma, viéndose desplazados saberes como el filosófico, el religioso y el del arte.

En ello, como se mencionó en la Introducción, el psicoanálisis ha tenido un lugar ambiguo, al surgir de la inspiración de un neurólogo que debe acercarse desde otro lugar a los fenómenos del sufrimiento humano, genera un quiebre paradigmático en el decir de T. Kuhn (1971), una implosión del saber sobre el organismo, que se retomará en el apartado sobre cómo da respuesta el psicoanálisis al cuerpo del artista en la modernidad.

Las discusiones en torno al tema del cuerpo se realizan hoy en un *a posteriori* a la herencia de Descartes y del Iluminismo, frente al *pienso luego existo*, o al cuerpo como un lastre, la tendencia a la separación, a la disección pareciera estar en crisis.

## A.- ¿SER O TENER UN CUERPO?:

Al respecto Le Breton (1995) señala que cada cultura esboza una concepción singular sobre el cuerpo; en las sociedades tradicionales (llamadas también “primitivas” o ancestrales), por ejemplo, el cuerpo no se distingue de la persona y la materia prima de lo cual esta hecho es la misma que la del cosmos, que de la naturaleza. En cambio en las sociedades occidentales modernas, implica una ruptura con los otros (estructura social individualista), se está frente a una concepción en que *prima el poseer un cuerpo más que ser un cuerpo* (p. 7). El cuerpo en las sociedades postindustriales sería lugar de la censura, recinto del ego.

Esta concepción estaría vinculada al ascenso del individualismo como estructura social, a la emergencia del pensamiento positivista y laico sobre la naturaleza, con el cercenamiento de las tradiciones populares locales y con la historia de la medicina que hoy representa un saber “oficial” sobre el cuerpo. Si bien “ni siquiera en nuestras sociedades occidentales hay unanimidad respecto de las concepciones de cuerpo” (Le Breton, 1995, p. 8).

El dualismo contemporáneo opone hombre y cuerpo, de modo que el cuerpo duplica los signos de la distinción, es un valor transable. Termina siendo el lugar de la distinción, de la singularidad, de la diferencia.

Es por ello que la preocupación por el cuerpo en la actualidad le parece al antropólogo Le Breton sospechosa, por ejemplo critica la expresión de *liberación del cuerpo*, al considerarlo un enunciado típicamente dualista, al olvidar éste que la condición humana es corporal, entonces sería un *liberar al hombre* una expresión más afortunada señala.

El autor del libro *Antropología del cuerpo y modernidad* (1995) indica: “Es fácilmente demostrable que las sociedades occidentales siguen basándose en un borramiento del cuerpo que se traduce en múltiples situaciones rituales de la vida cotidiana, como el prejuicio del contacto físico con el otro (...)” (p. 9), por lo que concluye que “Si existe un “cuerpo liberado”, es el cuerpo joven, hermoso, sin ningún problema físico ... Sólo habrá “liberación del cuerpo” cuando haya desaparecido la preocupación por el cuerpo. Y estamos muy lejos de eso” (p. 9) enfatiza.

La medicina impone su discurso desde la conveniencia del sistema de mercado, fiel a la herencia de Vesalio se interesa por el cuerpo, por la enfermedad y no por el enfermo, “la medicina es la medicina del organismo, no la del hombre” (Le Breton, 1995, pp. 10-11). La medicina no se preocupa por la singularidad, opone como ideal a la máquina. Se trata entonces de ir más allá del dualismo para considerar al hombre en su unidad indisoluble.

El cuerpo es una realidad simbólica; no una realidad en sí misma, señala Le Breton (1995), el cuerpo es una construcción social y cultural. Desde el siglo XVII, comienza esta ruptura con el cuerpo en las sociedades occidentales, la tendencia a borrarlo, corregirlo.

Y es a partir del Renacimiento que se empieza a hablar de *mi cuerpo*, en el sentido de poseer un cuerpo, de tener, y no de ser un cuerpo, estructura individualista en donde impera la voluntad de dominio.

Esto habría producido en la actualidad “un divorcio entre la experiencia social del agente y su capacidad de integración simbólica. El resultado es una carencia de sentido que, a veces, hace difícil la vida.” (Le Breton, 1995, p. 15). Tendencia al repliegue sobre sí mismo, la búsqueda de autonomía no deja de tener efectos sobre el tejido cultural. Se acentúa el distanciamiento con elementos culturales tradicionales, proliferando las soluciones personales con el objetivo de suplir las carencias simbólicas, tomando ideas de otras culturas, creando otras referencias, se plantea entonces al cuerpo moderno como collages, concepciones heteróclitas y por otro lado, se acentúa el distanciamiento como mecanismo común que distancia al sujeto de sí mismo, es el imperio de la pragmática objetivista.

Al respecto Le Breton (1995) señala:

La noción moderna de cuerpo es un efecto de la estructura individualista del campo social, una consecuencia de la ruptura de la solidaridad que mezclaba la persona con la colectividad y con el cosmos a través de un tejido de correspondencia en el que todo se sostiene (pp. 15-16).

Es decir, sería en el cuerpo en donde la cultura expresa su concepción de hombre más vivamente.

En la sociedad Melanesica por ejemplo, estudiada por Maurice Leenhardt, o las tribus amerioindias estudiadas por Clastres, la misma cosmovisión del pueblo Mapuche, la consistencia del cuerpo proviene de su continuidad con el resto de los elementos del cosmos, con la naturaleza, la tierra, los vegetales, las aguas, etc., el hombre sólo es un reflejo, cada sujeto existe sólo por su relación con los demás, obtiene su espesor de la suma de vínculos con sus compañeros (Idiáquez, 2010).

En las sociedades modernas occidentales, el cuerpo cumple una función de individualización. Se trata de una tendencia dominante la del individualismo más que de una realidad intrínseca de las sociedades occidentales, centradas estas en el ego cogito cartesiano.

Es así como se planteará una actual esclavitud hacia la imagen del propio cuerpo. Al respecto Le Breton cita a un canaco trasplantado a la modernidad de la ciudad europea:

En el pasado, escribe el hombre, estaba mezclado a un gran río, nunca estaba separado, con una vida propia; pero me miré a un espejo y decidí ser libre. La única ventaja de esta libertad fue descubrir que tenía un cuerpo y que, durante determinada cantidad de años, debía alimentar y vestir ese cuerpo. Y luego, todo habrá acabado (1995, p. 21).

Si la existencia se reduce a tener un cuerpo, como atributo, la muerte carece de sentido, no es más que la pérdida de una posesión, muy poca cosa.

Entonces, en las concepciones no occidentales encontramos un sentimiento de parentesco, de participación activa de cada hombre con la totalidad del mundo. En las occidentales vemos una ruptura con la sociabilidad.

Le Breton aclara:

Los escollos epistemológicos que plantea el cuerpo frente a las tentativas de elucidación de las ciencias sociales son múltiples, ya que estas presuponen, a menudo, un objeto que sólo existe en el imaginario del investigador. Herencia de un dualismo que disocia al hombre y al cuerpo. La ambigüedad en torno a la noción de cuerpo es una consecuencia de la ambigüedad que rodea a la encarnación del hombre: el hecho de ser y de poseer un cuerpo (1995, p. 23).

Para graficar esto da otro ejemplo, el del idioma hebreo: “es una lengua concreta que sólo nombra lo que existe. ...Nadie vio nunca “materia”, ni un “cuerpo”, en el sentido en que son entendidos por el dualismo sustancial” (Le Breton, 1995 p. 23).

En la Biblia el hombre es un cuerpo, no es nunca algo distinto a él mismo:

la ruptura entre hombre y su cuerpo, tal como existe en la tradición platónica y órfica constituye un sinsentido, (...) El mundo fue creado por el habla (...) la materia es una emanación del habla, no esta fija, muerta, fragmentada, sin solidaridad con las otras formas de vida. No es indigna como en el dualismo. La encarnación es el hecho del hombre, no su artefacto (Le Breton, 1995 p. 24).

Se instala una concepción paradójica del cuerpo; por una parte, el cuerpo como soporte del individuo, frontera de su relación con el mundo y, en otro nivel, el cuerpo disociado del hombre al que le confiere su presencia a través del modelo privilegiado de la máquina.

Toda sociedad incluye la ritualización del cuerpo, lo que sucede es que algunas lo han puesto a la sombra o a la luz de la sociabilidad, e insiste “Las sociedades occidentales eligieron la distancia y, por lo tanto, privilegiaron la mirada y, al mismo tiempo, condenaron al olfato, al tacto, al oído e incluso al gusto, a la indigencia” (Le Breton, 1995, p. 27).

El cuerpo sólo aparecería en los momentos de exceso ya sea de dolor o de placer, de crisis. El cuerpo es el presente-ausente, al mismo tiempo pivote de la inserción del hombre en el tejido del mundo y soporte sine qua non de todas las prácticas sociales; sólo existe, para la conciencia del sujeto, en los momentos en que deja de cumplir con sus funciones habituales, cuando desaparece la rutina de la vida cotidiana o cuando se rompe *el silencio de los órganos*.

Como se indicaba al iniciar este apartado, los clínicos refieren a las patologías del narcisismo como propias de esta época, aludiendo a la sensación de vacío interior (Lipovestsky, 2006). Frente a ello la respuesta sería según Le Breton (1995) tratar “de alcanzar el mayor uso de uno mismo, de integrar los diferentes niveles de la existencia” (p. 125), reencontrarse con una sensación infantil, “la puesta en juego de uno mismo alcanza la sensación de gozo, el sentimiento de una existencia plena” (p. 125). Se trataría con esto de restaurar un arraigo antropológico que se ha vuelto precario a causa de las condiciones sociales de existencia de la postmodernidad.



Todas las modalidades de interacción social están acotadas por un número limitado de posturas corporales, gestos, proxémica, lo que cada cual puede permitirse desde un punto de vista físico y de lo que puede decirse o no de las manifestaciones corporales, sin temor a incomodarse mutuamente; todo ello según sexo, estatus, edad, grado de parentesco, y contexto, se trata de un cuerpo que debe permanecer discreto, siempre presente pero, en el sentimiento de su ausencia (Le Breton, 1995, p. 127).

Sartre describió al mozo de café que a través de su corporalidad desaparece totalmente como otro, fiel a la norma de la definición social de su trabajo, borra ritualmente la presencia del cuerpo mientras lleva a cabo la tarea con destreza.

En la vida se esta cotidianamente en una red de ritos borrando la evidencia del cuerpo a la vez que estos mismos lo inscriben en la situación vivida.

Por otro lado, en los fenómenos de masas se puede constatar un reencuentro con la condición comunitaria, en donde las fronteras personales y del cuerpo se disuelven; el contacto y la proximidad física con los demás no ponen incómodo al sujeto, es la vuelta a la madre arcaica, al narcisismo primario, descrito por Freud y los post freudianos.

En las sociedades contemporáneas se ubica a la superficie del cuerpo en un lugar preponderante, centrando incluso sus afanes en erigirlo al nivel de emblema.

Y frente al imperio de la imagen, el alejarse de ciertos parámetros producirá malestar; el cuerpo así extraño, se transformará en extranjero, opaco, imposible de identificarse con él, fuente de todos los prejuicios, violencias silenciosas y tanto más insidiosas porque se ignorará que se es violento en esa mirada hacia lo distinto.

En estos casos:

El espejo se ha roto, sólo refleja una imagen fragmentada. La fuente de toda angustia consiste, sin duda, en la imposibilidad de proyectarse en el otro, de identificarse, (...) con lo que encarna en el espesor del cuerpo o en sus conductas. Este otro deja de ser un espejo tranquilizador de la identidad, abre una brecha en la seguridad ontológica que garantiza el orden simbólico. (Le Breton, 1995, p. 136).

En el avance individualista, el de la atomización del sujeto, el de la emergencia de una sensibilidad narcisista; el cuerpo se convierte en refugio y valor último, lo que queda cuando los otros se desvanecen y las relaciones sociales se vuelven precarias. Ahí, el cuerpo es lo único que puede darle certeza al individuo, vinculándolo a una sensibilidad común, a un flujo de signos, a un poder sentirse cómodo en una sociedad en la que reina la falta de certezas. La búsqueda de intimidad reemplazó al de la comunidad de los años sesenta.

El cuerpo entonces como tabla de salvación, la “sensibilidad narcisista del individuo contemporáneo modificó los términos de la relación dualista del hombre con el cuerpo (...) El cuerpo ya no es un destino al que uno se abandona sino un objeto que se moldea a gusto. La relación de conciencia del sujeto respecto del cuerpo se modificó sustancialmente”. (Le Breton, 1995, p. 155).

Por ello mientras más se centra el sujeto en él mismo, más importancia toma el cuerpo, invadiendo el campo de sus preocupaciones, situándolo en una posición dual.

Frente al imperio de la tecnología, la dimensión sensible y física ha quedado relegada a los gimnasios, a la angustia por un tiempo que pasa. El cuerpo moderno parece un vestigio, lo que tiene sus efectos, limita el campo de acción en lo real, disminuyendo el sentimiento de consistencia del yo, debilita el conocimiento directo de las cosas. “Salvo que esta erosión se frene por actividades compensatorias, especialmente destinadas a promover una reconquista cinética, sensorial o física del hombre, pero al margen de la vida cotidiana” (Le Breton, 1995, p. 162).

Se trataría según esta perspectiva del surgimiento de otro uso de sí mismo, a través del cuerpo; de una nueva preocupación: la de restituir a la condición occidental la parte de carne y de sensorialidad que le falta. Esfuerzo por juntar una identidad personal fraccionada en una sociedad que divide.

La *personalidad narcisista* se juzga más digna que el resto, pero no se excluye del intercambio simbólico, el narcisismo moderno es una *ideología del cuerpo*, culminación del experimento y de la seducción. El narcisismo actual habría virado hacia una herramienta de control social, libremente elegido, que tiende a homogeneizar las prácticas, los objetos, los discursos.

El narcisismo moderno convierte al sujeto en un operador que hace de la existencia y del cuerpo una pantalla en la que ordena, de la mejor manera, signos, en un rostro cambiante, según las fluctuaciones de la bolsa, si el cuerpo se tiene y se administra como si fuera una propiedad privada sigue las mismas fluctuaciones que sufren las acciones en un mercado de valores, “el cuerpo no tiene más espesor que una pantalla, pantalla en la cual se proyecta una identidad sin raíces” (Le Breton, 1995, p. 164).

Estas reflexiones coinciden con las del etnólogo Pierre Clastres (1974), el cual desde el estudio de los pueblos originarios confronta al lector con un orden distinto posible en relación al Estado.

El cuerpo será precisamente el lugar de inscripción, diferencial según la cultura de que se trate, de la ley: “toda escritura es indicio de ley” (Clastres 1974, p. 65), el cuerpo como soporte, como superficie de escritura, apta para recibir el texto legible de la ley, tenemos el otro-la ley; el lenguaje-la escritura; y el sujeto-el cuerpo.

Entonces dice Clastres, el ordenamiento social se inscribe en el cuerpo, éste será marcado. En nuestras sociedades Estatales el cuerpo recibe un adiestramiento, una marcación diferencial según una distribución jerárquica del poder; en cambio en las sociedades llamadas primitivas la marca en el cuerpo, a veces en rituales de pasaje en que la tortura es parte inexcusable, cumpliría la

función opuesta, para recordar que nadie puede sentirse más que el resto, acumulando poder y con derechos por sobre otros de su misma tribu.

Observamos en todos estos planteamientos, la confirmación de lo central del cuerpo en la comprensión de los tiempos que corren.

## **B.- CUERPO-SUJETO, LUGAR POSIBLE DE ENCUENTRO DE LAS DICOTOMÍAS Y AMBIGÜIDADES:**

Frente a ello autores como Judith Butler han planteado el tema de cómo la discursividad genera realidad, la idea de *performatividad* por ejemplo en tanto “práctica reiterativa y “citacional” mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra. (Butler, 1999, p. 173). Desde esta perspectiva el discurso no es algo que se inscribe sobre el cuerpo ni algo que se produce en referencia a él, sino el proceso mismo mediante el cual el cuerpo se materializa (Butler, 2010).

Se trata de la naturalización del discurso, su invisibilización como producto o manifestación cultural, el discurso es convertido en cuerpo, entonces cuando el discurso es reiterado performativamente por un cuerpo pareciera existir previamente, entonces se genera la ilusión de que es el cuerpo el objeto del discurso y no el efecto del mismo.

Es por ello que no resultaría menor retomar la discusión entorno a la tradición del Cogito Cartesiano, de *Pienso, luego existo* en donde como se indicaba, el cuerpo queda en el lugar de lastre, de extensión.

Debido a la relevancia de este punto para la presente investigación nos detendremos en algunos de los planteamientos del filósofo contemporáneo Maurice Merleau-Ponty (1997), quien trabajó durante toda su vida en generar una concepción del hombre no dualista, de esta manera realiza una crítica a los planteamientos cartesianos, argumentando la imposibilidad de separar nociones como las de mente y cuerpo, sujeto-objeto o interior-exterior en la experiencia perceptiva. Por lo que sugiere la noción de “**cuerpo-sujeto**” como alternativa a estos planteamientos del Cogito.

Al respecto señala este pensador:

La experiencia del propio cuerpo nos revela, (...) un modo de existencia más ambiguo (...) El cuerpo no es pues un objeto. (...) su unidad es siempre implícita y confusa. Es siempre algo diferente de lo que es, es siempre sexualidad a la par que libertad, enraizado en la naturaleza en el mismo instante en que se transforma por la cultura, nunca cerrado en sí y nunca rebasado, superado. (Merleau-Ponty, 1997, p. 214)

Por ello, el énfasis queda puesto en volver a la vivencia como fuente y unidad de saber, al respecto señala Merleau-Ponty (1997):

Ya se trate del cuerpo del otro o del mío propio, no dispongo de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano más que

el de vivirlo, eso es, recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él (p. 214).

Por lo que concluye:

Así pues soy mi cuerpo, por lo menos en toda la medida en que tengo capital de experiencia y, recíprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural, como un bosquejo provisional de mi ser total. Así la experiencia del propio cuerpo se opone al movimiento reflexivo que separa al objeto del sujeto y al sujeto del objeto, y que solamente nos da el pensamiento del cuerpo o el cuerpo en realidad (1997, p. 214).

Merleau-Ponty conceptualizará a la percepción como aquel proceso a través del cual la conciencia y el objeto se constituyen el uno al otro de manera recíproca, quedando inevitablemente integrados, por ello el *sujeto-cuerpo* que percibe no puede ser situado limpiamente ni en la posición de la cosa ni en la posición de la conciencia, siendo esta doble existencia su principal característica (Infante, 2008, p. 18).

Al respecto Merleau-Ponty en su libro “*El mundo de la percepción*” (2008) inspirado en un ejemplo de Jean-Paul Sartre trae el caso de la miel:

La miel es un fluido aminorado; tiene cierta consistencia, se deja agarrar, pero luego, solapadamente, se desliza de los dedos y vuelve a sí mismo. No sólo se deshace no bien se la moldeó sino que, invirtiendo los papeles, es ella quien se apodera de las manos de quien quería agarrarla. La mano viva, exploradora, que creía dominar el objeto, se ve atraída por él y enviscada en el ser exterior (...) es como una docilidad suprema de lo poseído, una fidelidad canina que se ofrece, hasta cuando ya no se la quiere, y, en otro sentido, bajo esta docilidad, es una solapada apropiación del poseedor por lo poseído (Sartre, 1976, p. 665 en p. 30 Merleau-Ponty, 2008).

Afirmará entonces que la unidad de la cosa no está detrás de cada una de sus cualidades: es reafirmada por cada una de ellas, cada una de ellas es la cosa entera (Merleau-Ponty, 2008, p. 30), como señalará también Sartre en *El ser y la nada* cada cualidad es “reveladora del ser” del objeto (Sartre, 1976, citado en Merleau-Ponty, 2008, p. 30)

Merleau-Ponty propone recuperar el mundo de lo percibido para ser capaces de encontrar sentido a esas formas extremas o aberrantes de la vida o de la conciencia, y poder tener mayor interés por ellas, “de tal modo que finalmente es el espectáculo entero del mundo y del hombre mismo los que reciben una nueva significación” (2008, p. 36). Es a través de la experiencia de la percepción que se puede comprender la imposibilidad de separar las cosas y su manera de manifestarse.

La forma y el fondo, lo que se dice y la manera en que se lo dice, no pueden existir por separado (Merleau-Ponty, 2008, p. 63). En *Lo Visible y lo Invisible* (1970) este pensador acuña el concepto de “Flesh” (carne o piel) radicalizando sus ideas sobre la captación de la unidad en el saber, límite material que divide sujeto y objeto o interior y exterior, este concepto alude a la reversibilidad y reciprocidad entre las dualidades impuestas por la tradición positivista del saber; es decir, sujeto y objeto se contienen como dos lados de una misma cosa. El cuerpo será entendido acá como el lugar en donde esa constitución se hace posible.

La propuesta de Merleau-Ponty es una invitación a volver al fenómeno, “al mundo de la experiencia misma que es previa al mundo objetivo (...) a redescubrir los fenómenos, esa capa de la experiencia viva a partir de la cual las otras personas y las cosas se nos dan a conocer inicialmente” (2002, p. 66). Se afirma la existencia de un terreno primario de experiencia. Todo ello implica que existe una interdependencia entre el hombre y las cosas del mundo, que no permite ni fusión ni absoluta distinción.

El cuerpo para Merleau-Ponty será una entidad intermedia, lugar en donde la ambigüedad de todas las otras entidades encuentra un lugar para la negociación de su identidad y su otredad. Concluye “Adentro y afuera son inseparables. El mundo está enteramente en mí y yo estoy enteramente fuera de mí”, por lo tanto subraya: “Soy un campo, soy una experiencia” (1997, p.415).

Estos planteamientos llevan a situar en la comprensión del cuerpo, la ilusión de una respuesta frente al malestar, un lugar en el cual depositar expectativas sobre el sentido de la vida, de la experiencia cotidiana, del hombre-máquina contemporáneo.

## II. CUERPO DEL ACTOR Y TEATRO

*“Todos somos asesinos y prostitutas, y no importa a qué cultura, sociedad, clase o nación pertenezcamos, ni lo normal, moral o maduro que uno pueda considerarse” (Laing, 1978, p. 10)*

A continuación se intentará dar cuenta de cómo el teatro, en tanto saber del arte, aborda el tema del cuerpo del actor; para ello se describirá brevemente las principales características de este arte, dando cuenta también de qué lugar ha recibido el concepto en la historia de la disciplina, se continuará con las concepciones de algunos de los artistas más influyentes en la actividad teatral contemporánea a nivel mundial (Artaud, Grotowski, Pavis, entre otros) finalizando con algunas de las principales características del trabajo actoral en Latinoamérica y en Chile.

En cuanto a la consideración del cuerpo del actor diremos que será desde su actualidad desde donde la práctica teatral será interrogada, definiéndose desde ahí, circunstancialmente, como una práctica móvil pero, dentro de ciertos parámetros “materialistas”; es decir, en cuanto al contexto histórico y político desde donde surge.

De este modo, se intenta dar cuenta de un devenir, de tendencias, de cuales son sus resonancias y manifestaciones en el hoy.

## **A.- SOBRE EL TEATRO COMO ARTE:**

Para comenzar se indicarán algunos elementos básicos de esta disciplina del quehacer humano que permitan situar al lector en este tipo de saber.

El teatro es un arte milenario, que deriva su nombre del lugar en donde se realizaba; etimológicamente la palabra teatro viene del griego *theatron* es decir *lugar desde donde se mira* subrayándose la dimensión espectacular.

Es la síntesis de todas las artes, ya que hace uso de distintos medios como la danza, la música, la poesía, la expresión pictórica, y hoy los recursos multimediales.

Está constituido por cinco elementos fundamentales: la obra escrita o texto dramático, los actores, los técnicos, el director y el público.

Históricamente este arte ha recurrido al uso de máscaras, las cuales quedan definidas por la interrelación entre los personajes, por ello se asocia al teatro con máscaras que ríen y otras que lloran representando a la tragedia y a la comedia como dos grandes categorías del espectáculo teatral.

Ante todo, el teatro es definido como un rito cultural (Passolini, 1995), con connotaciones sociales, políticas, religiosas, pero fundamentalmente culturales. En donde los artistas deben poder dar cuenta de tres preguntas fundamentales:

¿Qué es lo que el artista trata de hacer?, ¿Lo ha hecho bien? y ¿merece hacerse? (son las preguntas que se hacía Goethe)

Existen cuatro tipos de teatro: la tragedia (que es el más antiguo); el melodrama exageración de la tragedia; la comedia y la farsa, exageración de la comedia. Los griegos buscaban la catarsis en la tragedia, hoy se observa que es más bien la comedia la que estaría cumpliendo ese rol. Esta clasificación se ha desdibujado en la actualidad debido a la aparición del teatro llamado de vanguardia, que se explicará más adelante.

También están los estilos estéticos en teatro, como el Clasicismo, el Romantismo, el Realismo, el Expresionismo, el Surrealismo o el Teatro del Absurdo (por mencionar algunos).

El actor se ve exigido en cuanto a sus capacidades de imaginación, inteligencia e industriosa, por un lado y por otro, a que proyecte vitalidad, variedad y validez, en lo que comúnmente se denomina teatralidad o proyección dramática, relacionada ésta con la amplificación y la exageración controlada (Wright, 1989, pp. 254-300).

Al actor actual se lo plantea como un hombre de cultura, vehículo viviente del texto, más que intérprete del mismo, si bien la capacidad del actor estará en directa relación de cuán bien ha comprendido el texto (Passolini, 1995). Para ello deberá tener claro el concepto de rol, el cual

proviene del latín rótula; es decir, el rodillo en donde eran puestas las páginas de pergamino. El personaje no existe, si no es en función del rol que cumple en la obra, es por ello que el énfasis actual ya no esta en el personaje si no en la función dramática que lo define.

Clásicamente los roles principales son el de protagonista (actor que desempeña el papel principal en la obra) y el de antagonista (quien se opone a los deseos del protagonista); además existen los roles deuteragonista (secundario), tritagonista (o tercer papel). Clásicamente aparecía primero el coro (actores que acompañan toda la obra interpel ndola), el protagonista, el antagonista, el deuteragonista y finalmente el tritagonista. Siempre existirá un conflicto, el cual confronta a dos o más personajes, o visiones del mundo o actitudes ante una misma situación.

## **B.- TEATRO CONVENCIONAL Y TEATRO DE VANGUARDIA:**

Desde aproximadamente 1860, a partir de Enrique Ibsen, es que la tradición del teatro convencional o realista toma un lugar central en las prácticas teatrales. En el teatro convencional el objetivo era la verosimilitud, la máxima autenticidad del diálogo, la acción, el vestuario y el decorado, las tramas o relatos debían tener un orden y motivación lógicos, surgidos de la psicología de los personajes más que de hechos casuales (Stanislavski, 2009), el diálogo debía ser en prosa coloquial, todo lo cual reflejaba los problemas del hombre con una mirada optimista o afirmativa (Wright, 1989, p. 12).

Es a finales del siglo diecinueve y principios del veinte que surge una nueva forma de hacer teatro, la cual rompe con la tradición realista, algunos como Wright (1989), mencionan a *El rey Ubi* de Alfred Jarry como un hito demarcatorio. Se plantea al hombre como un ser que tiene la libertad de crearse a sí mismo y que puede ejercer cierta influencia en el mundo. Surge el teatro  pico de Bertolt Brecht, el teatro existencialista de Jean Paul Sartre, el teatro del absurdo de Antonin Artaud, luego Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, entre muchos. Todos los cuales serán los precursores a su vez de lo que se ha venido hoy en llamar teatro postmoderno.

En términos generales para diferenciar teatro de vanguardia del convencional, se plantea en primer lugar que el texto dramático, o la dramaturgia es un pretexto para dar a conocer algo de otro orden, también se abandona la escenografía realista y en especial la llamada "cuarta pared", entendida ésta como aquella que separa al actor del espectador, dando lugar a que toda la sala de teatro se convierta en escenario de lo que acontece. De esta forma, se abandona la distancia estética, se asalta físicamente al público o bien se lo incluye de alguna forma en la actuación. El teatro de vanguardia se instala como un quiebre de paradigma en la evolución del teatro, volviendo a su origen ritualístico y catártico, la obra teatral queda definida como un movimiento hacia algo (Wright, 1989).

En tanto, el teatro postmoderno comienza según June Schlueter (1985, pp. 209-228) en 1970 y se caracteriza por su ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, deconstrucción, es antimim tico y se resiste a la interpretación (de Toro, 2004, p. 23). Desde esta concepción el teatro es proceso, "performance", no textualidad, ejemplos de ello son los Living Theatre, los Happening, el teatro antropológico, ritualístico, mítico, etc., donde el actor tiene una función central en detrimento del texto. Este último, es considerado una forma autoritaria y arcaica pasando a un lugar performativo. La idea de la performance toma un

rol mediador entre drama y teatro. Este teatro se abre a todos los registros sensoriales (kinético, olfativo, visual) y cualquier lugar puede ser espacio de representación (cafés, parques, estacionamientos, iglesias, azoteas).

El actor en este teatro se ve exigido en su gestualidad kinésica, en su percepción del mundo. La palabra pierde su lugar privilegiado, se actúa sin texto, a través del ritmo, el sonido, el silencio.

Es por todo lo cual que el teatro postmoderno es un teatro que se resiste a la interpretación, ya que los parámetros semánticos tradicionales son traspuestos. Es decir, la estructura de signos de la obra es móvil, varía durante la función y entre funciones.

Según Alfonso de Toro en el libro *“Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual”* (2004) existirían cuatro tipos de teatro postmoderno. El primero es el de la representación total y de la integración de todos los géneros artísticos, denominado teatro plurimedial o interespectacular (los signos están acoplados a significados tanto retóricos como kinésicos). El segundo es aquel en que se evoca la representación de una acción o pseudo-acción narrativa pero, reducida al gesto, por lo que se denomina teatro gestual o kinésico (sólo ofrece significantes, la interpretación semántica se hace casi imposible). El tercero es aquel en que se emplea el discurso, la fábula, el espacio y el tiempo teatral como pseudo-discurso, lo denomina teatro de deconstrucción, en cuanto a deconstrucción del teatro moderno (Brecht, Beckett, Ionesco). El cuarto retoma el teatro hablado tradicional con todas sus condiciones, personajes bien definidos, relaciones entre ellos, etc., en que la diferencia con el teatro tradicional mimético se sitúa en la negación del mensaje evidente, por lo que este pensador lo denomina “teatro restaurativo historizante”, ya que reconstruye al teatro mimético político-militante refiriéndose a un hecho histórico determinado (p. 27).

A nivel mundial Alemania es uno de los países con mayor desarrollo teatral; en América Latina lo son Brasil, México y Chile, en algunos casos Argentina, producciones que no caen en imitaciones europeas de este arte (de Toro, 2004, p. 28)

En el libro citado previamente, de Toro (2004) señala aspectos comunes en la producción de países latinoamericanos como los nombrados, en especial fenómenos como lo transcultural (coexistencia de signos provenientes de distintas culturas), lo transmedial (es decir, la utilización de recursos multimediales y su transposición como elemento enunciativo), lo corporal (en cuanto a relevancia de la presencia del actor en el escenario) llevan al desarrollo de estrategias en lo relacionado con la hibridización (compleja conjunción de culturas, religiones y etnias, con el uso de diversos sistemas de signos, discursos, así como también como actividad transdisciplinaria) y una discusión implícita sobre el mismo término teatro.

De esta forma, observamos el advenimiento de un teatro que reniega hasta cierto punto de un origen icónico, puesto en la imitación, en la representación, y en la reproducción de un sistema imperante aburguesado en la estructura de producción capitalista contemporánea.

En algún momento fue máscara, definida desde el juego de roles en la representación demiúrgica, bajo el amparo del dios Baco, pasó por lo burgués y su concepción del éxito individual en la producción de bienes privados; pasando por el simbolismo y el surrealismo, llegamos a un teatro que hoy se debate entre su pasado y un presente incierto en cuanto a certezas, estas cayeron como



es sabido desde el momento en que la ilusión de lo colectivo se desmoronó con la maximización de los sistemas globalizados de producción.

Se trata aquí de analizar qué ocurre con el actor en su desempeño en el escenario, cómo queda su cuerpo enmarcado en una estructura que lo semiotiza, a pesar de los esfuerzos por desaparecer en su condición de persona quedan elementos no semiotizables, elementos que algunos desvalorizan considerándolos innecesarios para la puesta en escena (Grotowski); en tanto otros, relevan como el plus ultra (Artaud), la materia prima del trabajo de creación.

En especial ¿a qué exigencias se ve interpelado el actor en su oficio?, ¿qué interrogaciones se abren con un teatro que busca en la interpretación del actor algo distinto a una buena imitación de una realidad concensuada en la repetición de un goce falocentrista, sino justamente una liberación de ello?

### **C.- BREVE REFERENCIA AL CUERPO DEL ACTOR EN LA HISTORIA DEL TEATRO MODERNO:**

El cuerpo, desde la teoría teatral, siempre ha estado presente, si bien no necesariamente como objeto de definición, se lo ha tratado como instrumento al servicio del actor; Constantin Stanislavski, fundador de la *Teoría Teatral Realista*, no lo define aunque lo aborda en su manual de *La construcción del Personaje*, mediante el término movimiento plástico diferenciándolo del término acción.

Paulatinamente el término irá posicionándose como elemento central en las prácticas teatrales. Estas variaciones han estado ligadas a una re-estructuración del campo semiótico de la obra teatral (Pavis, 2008), en donde, como se mencionó en un principio, se ha asistido a una paulatina “liberación” del texto en tanto determinante de la acción dramática; el texto pasó a constituirse en un “pretexto”. Como ya se indicó es éste uno de los criterios que se considerarán para diferenciar Teatro Convencional de Teatro de Vanguardia; es decir, la eliminación de la “cuarta pared”.

Al respecto también podemos observar una evolución en el tratamiento que se le da al cuerpo en el teatro, desde un punto de vista práctico, con Vieux-Colombier, hasta llegar a entenderlo como un fenómeno teatral con Barba.

De esta forma en un primer momento el cuerpo fue considerado máscara inexpresiva en el teatro, así lo plantea Vieux-Colombier en 1924, al momento de la formación de todo actor. En la modernidad el cuerpo creará su propio lenguaje, sin estar subordinado al lenguaje verbal, se debía actuar sin palabras, con el rostro cubierto y el cuerpo casi desnudo.

En todo caso, el redescubrimiento del cuerpo en el teatro se puede circunscribir a un fenómeno más amplio conocido como *Körperkultur* (cultura del cuerpo) surgido en Europa a principios del siglo XX, Karl Toepfer (1997) lo señala como uno de los fenómenos más importantes en la construcción de cierta identidad moderna; es decir, un cuerpo vital, fuente de energía transgresora de los límites de la racionalidad y convenciones sociales, en búsqueda de liberación y éxtasis.

El teatro se sumó a las nuevas artes corporales; danza libre y expresiva de Isidora Duncan, el cuerpo energético de Rudolf Laban, más allá de la estereotipia gestualizada de la pantomima tradicional, el cuerpo en movimiento dinámico en un espacio; es decir, la relación inseparable entre acción/espacio/tiempo.

Al retomar el teatro su dimensión ritualística, en cuanto al intento de transformación de lo cotidiano en nuevas formas de estructuras simbolizantes, se produjeron cambios en el entrenamiento del actor, confluyendo las antiguas técnicas dramáticas con las técnicas de expresión corporal. Al ocurrir esto, surgen tres concepciones de preparación corporal del actor, estas son: la tecnicista, la psicofísica y la explorativa física. Revisemos brevemente cada una de estas con el fin de aunar criterios en lo concerniente al cuerpo del actor en la modernidad.

En 1960 surge la **concepción tecnicista** que valora la maestría corporal, el representante más importante fue Doat. Señala que el actor debe ejercitar y controlar su herramienta técnica, su cuerpo, para poder expresarse de mejor forma, se trata de que cada haz muscular pueda actuar con independencia uno de otro. Esto se lograría a través de ejercicios concretos, relajación, respiración, marchas, girar sobre sí, correr, saltar, sentarse y levantarse, subir y bajar escaleras y expresión con máscaras.

En los años '70 surge la **concepción psicofísica**, en especial con Grotowski, en donde se vincula la dimensión inconsciente con la exploración corporal, es la formación del actor del llamado *Teatro Pobre* (1987); se busca erradicar los distintos bloqueos mentales y resistencias psicofísicas. A través de la liberación de estos obstáculos se unificaría impulso y reacción externa, desapareciendo el cuerpo del actor, asistiendo el espectador a una serie de impulsos sobre el escenario (las aportaciones de Grotowski se desarrollarán más adelante en el presente documento).

La tercera concepción de preparación corporal del actor es la **exploración física** de posibilidades corporales. A fines de los años '70 nace el llamado nuevo teatro norteamericano, en donde la metodología era los happenings, las improvisaciones, los juegos corporales, la danza, la creación colectiva, experiencia con drogas y psicodelia. Las bases de esto las encontramos en teorías neofreudianas de Wilhem Reich y el pensamiento de H. Marcuse "hacer de todo el cuerpo una cosa para gozar" y en investigaciones californianas en las que el cuerpo se transforma en un elemento ritualístico; es la concepción del transe del delirio, vividos en el escenario. Entre sus representantes están Performance Group, Open Theater, San Francisco Mime Troup, Teatro Campesino, Julian Beck y su Living Theater, entre otros.

Paralelamente tenemos también, como ejemplos de la centralidad del cuerpo del actor en el teatro moderno a Etienne Decroux, considerado el pionero del mimo moderno; en su libro *Palabras de un Mimo* señala la relevancia del cuerpo para el mimo: "el estudio de la mima es más difícil que el teatro parlante, pues puede reafirmar o negar lo señalado por este último a través del cuerpo, por eso es mejor practicarla que tomarla como complemento de otra arte (...) En el teatro es una mezcla de artes en cuyo seno, de antemano, el actor es puesto en un estuche (...)” (Decroux, 2000, p. 11). Es decir, para este artista, el cuerpo del actor sería un contenedor, un objeto y sujeto de significado. Desde esta concepción, cuando el actor logra hacer una obra con su cuerpo desaparece la forma, la intimidad del artista para quedar el movimiento, el transcurrir de la obra corporeizada.

Finalmente se mencionará a Eugenio Barba, con su *Teatro Antropológico*, intenta relevar al cuerpo independiente a todo otro elemento. Las fuentes desde donde surge el entrenamiento corporal del actor moderno estarían en la cotidianidad, según la cultura, la condición social, los oficios; y en el teatro mismo, en la “representación teatral”. Serían las llamadas técnicas cotidianas y técnicas extracotidianas respectivamente. De estas técnicas podremos observar tres tipos de cuerpos en escena: el cuerpo real o cotidiano, el ficticio o imaginario del personaje y el de no ficción dramática referido a lo pre expresivo, se finge la transformación en algo o alguien. Según Barba en toda cultura existe una técnica cotidiana del cuerpo, sigue en esto al antropólogo francés Marcel Mauss, a esta técnica se agrega la extracotidiana o de amplificación. Luego habrían técnicas de integración como el Yoga.

También Barba se refiere a la *Ley de Contradicción de los movimientos*, en donde se contrae y descontrae el cuerpo-actor mostrando direcciones opuestas de los impulsos haciendo del propio cuerpo signo. En otra ley pragmática de su obra habla del movimiento en cuanto a calidad cinética que se produce en el espacio, se trata de comprimir el movimiento, o más bien lo que esta a la base de este, mostrando que algo esta pasando en el espacio, pero retenido bajo la piel, energía en el tiempo.

Finalmente, el cuerpo del actor ha quedado como elemento autónomo, independiente del texto, muy lejos de ser un mediador el cuerpo-actor será él mismo el texto, un texto a descifrar, un texto en un lenguaje distinto al convencional, hecho se signos mudos, sin un claro referente de significado. Existe, entonces, un rechazo a la palabra entendida ésta desde el imperio de la razón.

Se constata como la concepción de cuerpo ha estado en directa relación con el del tipo de entrenamiento del actor, asociado a qué es lo que se espera de él en escena.

## **D.- ANTONIN ARTAUD, SOBRE EL CUERPO EN TANTO REVOLUCIÓN:**

Debido a la gran influencia en el teatro actual de propuestas como las de Artaud y Grotowski se expondrán algunos de sus planteamientos, en especial los referidos al lugar que ocupa el cuerpo del actor en ellos.

En cuanto a la obra de Antonin Artaud, heredero del movimiento dadaísta y considerado uno de los representantes del surrealismo en teatro, se señalará que fue poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor. Se revisarán en especial sus escritos *El teatro y su doble* (1996), *El ombligo de los limbos* y *el Pesa Nervios* (1998), así como los artículos relacionados de Jorge Dubatti (2008), María José Sánchez (2007), Ursula Silva (2010) y Jean-Christophe Goddard (incluido en Ramond 2009).

### **1.- La Poética Teatral Artaudiana**

La concepción del teatro en Artaud delimita claramente el lugar del actor en ella, y esta delimitación lo circunscribe al cuerpo. Es en el entendimiento del cuerpo del actor en donde la obra de Artaud toma la intensidad y la dirección buscada, nada menos que la subversión de occidente.

Es importante señalar que la obra de Artaud es considerada una “poética”, es decir una concepción artística que trasciende la elaboración teórica como esta se conoce en Ciencias Sociales. Una Poética permite dar un marco amplio a producciones artísticas que la adopten como inspiración de sus lineamientos estilísticos y éticos.

Se comenzará entonces exponiendo cuál es esta concepción sobre el lugar del teatro de Artaud en el mundo postindustrial, para continuar con el lugar que le asigna al cuerpo del actor en todo ello.

Para acercarse a la comprensión de la obra de Artaud es necesario situar su posición política-ideológica, específicamente en relación a las sociedades occidentales. Será radical su rechazo a esta civilización, considerará que Occidente le ha dado la espalda a la vida, este hecho sería producto, en gran medida, del olvido de sí misma en tanto pensamiento racional, discursivo. Occidente, señala este artista, se esfuerza por olvidarse de sí mismo, en otras palabras reniega de sí, fenómeno que él considera la más loca de las locuras (Goddard, 2009, p. 55). Por ello Artaud planteará la destrucción de Occidente a través de su teatro.

Esta destrucción será posible gracias a esa misma locura de occidente, ya que será en la obra que se habitará ese conflicto, se ubicará al centro de esa sinrazón y la exacerbará, reapropiándose del conflicto, asumiéndolo en plenitud, volviéndose así conciencia lúcida de lo que Occidente se esfuerza por olvidar de sí mismo. Poiesis paradójica, la obra al hacerse obra (de locura) destruye la obra (la de Occidente que reniega de su locura) (Goddard, 2009).

Artaud en su obra planteará tres núcleos fundamentales; por un lado, existe un diagnóstico negativo sobre la situación actual en Occidente; segundo, las causas de ello estarían en las relaciones negativas entre fuerzas vitales y cultura, y tercero, la utopía artaudiana sería reencontrar la vida, es decir relaciones positivas entre vida y civilización y entre vida y arte.

Por ello, las ideas artaudianas conciben el ámbito escénico en términos de organismo, cosa viva, espacio autónomo -que ya no depende de su relación con el mundo exterior, en cuanto reproducción fotográfica- y en relación a su vez con otros organismos, como el espectador.

Para Artaud es necesario regresar a la fusión entre vida y arte ya que “todo lo que nos hacía vivir ya no nos hace vivir, estamos todos locos, desesperados y enfermos” (Artaud, 1998, p. 88).

Por ello:

El teatro debe perseguir por todos los medios un replanteo, no sólo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir, del hombre considerado metafísicamente. Solo así, nos parece, podrá hablarse otra vez en el teatro de los derechos de la imaginación. Nada significan el humor, la poesía, la imaginación, si por medio de una destrucción anárquica generadora de una prodigiosa emancipación de formas que constituirán todo el espectáculo, no alcanzan a replantear orgánicamente al hombre, con sus ideas acerca de la realidad, y su ubicación poética en la realidad (Artaud, 1998, p. 88).

Artaud busca afectar directamente al espectador también en tanto organismo, señala:

El teatro es el único lugar del mundo y el último medio que tenemos aún de afectar directamente al organismo, y, en los periodos de neurosis y de sensualidad negativa como la que hoy nos inunda, de atacar esta sensualidad con medios físicos irresistibles (Artaud, 1996, p. 90).

La “crueldad” que plantea en su teatro refiere a un giro epistemológico: regresar a la visión del misterio, de lo arcaico, del pensamiento salvaje, al reencantamiento del mundo, a una concepción de la vida *apasionada y convulsiva*, “pero es a su vez una opción estética de violento rigor, de extrema condensación de los elementos escénicos, (así) ha de entenderse la crueldad de ese teatro” (Sánchez, 2007, p. 77).

El teatro como la peste debe contagiar, desatar conflictos, liberar fuerzas, posibilidades, el actor sería el transmisor de esa peste, he ahí la rebelión y la destructividad en relación a las convenciones en las cuales se ha asentado la cultura occidental; de este modo, el teatro es una crisis que se resuelve en la muerte o la curación.

Por ello, el teatro planteado por Artaud, es manifestación de una fuerza vengativa, que invita a la restauración de un mundo olvidado; como se señaló, para Artaud, Occidente ha traicionado su origen y ha construido su cultura dando la espalda a las fuerzas originarias de la vida, y estas toman venganza destruyendo el orden convencional que se ha fabricado el hombre. Se intenta una recuperación de las estructuras del teatro pre-moderno, en donde el texto dramático queda subordinado a la liminalidad de la palabra muda, la poesía como fuerza anárquica, en tanto cuestionadora de todas las relaciones posibles entre sujeto y objeto, entre forma y significado, desorden que nos acerca al caos (Dubatti, 2008).

El teatro de Artaud se ofrece en el presente para hacer aparecer el presente como tal. Goddard siguiendo a Derrida habla de la sistematicidad de Artaud en esto, así señala al teatro de Artaud como “teatro del sueño, pero (...) de un sueño calculado. Dirigido...”. (Goddard, 2009, p. 63). Es decir, se trata de un borde en que la palabra no ha nacido, es mantenerse constantemente en un más acá del signo, del significado y del significante, una unidad que esta a punto de perderse, de decaer en discurso, en escritura y en obra, es la unidad de la locura y de la obra en un “ya no la locura silenciosa y el todavía no la obra alienante” (Goddard, 2009, p. 63). Ejercicio atlético de una rigurosa escritura del grito, de un sistema codificado de onomatopeyas, de las expresiones y los gestos que Derrida indica como la más precisa de las escrituras posibles.

Revisemos otro extracto de *El Teatro y su Doble*:

el dominio del teatro (...) no es psicológico sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras (...) (sino) si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapan al

dominio de la palabra y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión (Artaud, 1996, p. 80).

Este teatro se plantea desde una búsqueda sistemática y rigurosa de una unidad anterior a la distancia de la locura y de la obra. La obra para Artaud es “la metáfora de mí mismo”, “mi doble” que separado de mi existente, fuera de mí, como signo, objeto, lenguaje o escritura, materia “sin vida sin fuerza ni forma” (Goddard, 2009, p. 52). La locura en tanto sería entonces lo próximo, lo no separado. Se trataría de retornar hacia una unidad originaria situada más acá del par formado por la razón y la sin razón.

Es por ello que Artaud se pregunta:

Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa o mejor dicho en Occidente, haya relegado en último término todo lo específicamente teatral, es decir todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo (...)? ¿Cómo es posible que para este teatro no haya otro teatro que el del diálogo? (Artaud, 1996, p. 39).

Según este pensador francés el teatro debiera estar en una constante fijación y destrucción de sí mismo en los lenguajes a los que recurre, estado de permanente metamorfosis, siguiendo las reglas que sustentan la vida:

el problema, tanto para el teatro como para la cultura, sigue siendo el de nombrar y dirigir sombras; y el teatro, que no se afirma en el lenguaje ni en las sombras, destruye así las sombras falsas, pero prepara el camino a otro nacimiento de sombras, y a su alrededor se congregan el verdadero espectáculo de la vida (Artaud, 1996, p. 13).

El arte debe desautomatizar la percepción natural-objetivista de la vida cotidiana así como el sistema de convencionalismos del arte.

Artaud señala:

Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y a la realización -es decir, todo lo que hay de específicamente teatral- es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir, occidental (Artaud, 1996, p. 44).

Y agrega en relación al lenguaje hablado:

dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión objetiva de los gestos y todo lo que afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio, es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades (Artaud, 1996, p. 80).

Está en contra de la lógica aristotélica que se encuentra a la base del teatro de Occidente, busca referentes en los pueblos indígenas de México, en el teatro balines de Oriente, y extrae de ellos la idea de que el cuerpo del actor debe construir jeroglifos en sí mismo, se trata de una desarticulación en la estructura semiótica centrada en la linealidad aristotélica de lo racional, ya que vida y teatro se encuentran unidos.

Aquí la representación no es repetición, “ya que el teatro de la crueldad de Artaud se mantiene así constantemente en el origen del espaciamento...antes de que ese espaciamento se convierta en lenguaje y se someta a su ley” (Goddard, 2009, p. 62).

Una constante en la poética artaudiana va a ser el permanente ataque a la racionalidad imperante que ahoga cualquier otro tipo de manifestación que o se atuviese a su mandato o pudiera ser aprehendida por ella misma. Artaud se esforzará por despojar la escena teatral de ese vínculo con la racionalidad que limita el vínculo con la vida.

Ya no la razón, si no el ser todo ahí, “si nuestra vida carece de azufre, es decir de una magia constante, es porque preferimos contemplar nuestros propios actos y perdernos en consideraciones acerca de las formas imaginadas de esos actos, y no que ellos nos impulsen” (Artaud, 1996, p. 9).

Para los vanguardistas históricos como Artaud se trata de ejercer una violencia sistemática sobre las estructuras poéticas precedentes, fundando un nuevo objeto artístico en que la relación entre vida y arte se tensionan en un espacio de liminalidad, de límites no resueltos. Artaud es el precursor, como se comentaba al principio de este apartado, de muchas experiencias teatrales como el happening, la performance, la instalación, etc.

## **2.- El lugar del Cuerpo en la Propuesta Teatral de Antonin Artaud**

El lugar de acontecimiento del teatro será entonces el cuerpo del actor, modelo del agitador, del animador de una especie de *anarquía hirviente*, una esencial desintegración de lo real por la poesía (Artaud, 1996, p.159).

Existe gran consenso en considerar a Artaud como el artífice de la reivindicación del cuerpo y con él, del ritual en el fenómeno teatral (Sánchez, 2007), si bien esto se venía produciendo desde finales del siglo XIX, como se indicó anteriormente la preponderancia del texto dramático frente al espectáculo teatral empieza a ser abolida a partir de ese momento (al respecto es importante tomar en consideración que el teatro en su origen no se encuentra vinculado a la palabra escrita).

Es por todo esto que los planteamientos de Antonin Artaud son considerados uno de los más frontales en relación al teatro llamado de la representación; ya que permitieron el surgimiento de distintas líneas de trabajo en lo que se ha denominado como *teatro de la presencia*.

Antonin Artaud es para Derrida una *existencia que se niega a significar*, un arte que quiso ser sin obra, se sustituye la representación por el ideal de la *presencia pura*, “recuperando su nacimiento en una perfecta y permanente presencia a sí” (en Goddard, 2009, p. 52).

Goddard (2009) comenta al respecto:

Siendo la obra esa parte de que, al caer lejos de mi cuerpo, repite, como cada defecación, la pérdida originaria de mi nacimiento en el campo del Otro (Dios, el lenguaje articulado, el sentido, la palabra soplada...), la presencia pura es entonces presencia de un “cuerpo sin obra”, de un “cuerpo-propio-en-pie-sin-desecho”, que rechazando “la estancia metafórica en la obra” (estar-en-pie-fuera-de-si -en -la-obra-robada”), es “en su propia estación. (p. 52).

Artaud dice: “Nada de obras, nada de lengua, nada de palabra, nada de espíritu, nada/ Nada, salvo un bello Pesanervios./ Una suerte de estación incomprensible y totalmente recta en el medio de todo en el espíritu” espíritu “como cuerpo propio, pensamiento no separado, espíritu “oscuro” (1998, p. 52).

Desde esta poética, la obra debe ser rechazada, no desecharla sino retenerla, impedir que decaiga lejos como escritura, en tal sentido “El cuerpo propio debe ser a su vez la obra no abyecta, no rechazada” (Goddard, 2009, p. 58).

Como se indicaba, el cuerpo del actor es entendido como jeroglífico tridimensional, viviente y móvil (Artaud, 1996, p., 68), se trata de volver a la mimesis antigua, esa en la cual a través de la danza el individuo se transformaba en otro, acto ritualístico, acto físico (Sánchez, 2007, p. 16), de tal modo que “La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones” (Artaud, 1996, p. 82). Se plantea un lenguaje que esta “a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (Artaud, 1971, p. 101).

Y es justamente en el cuerpo del actor en donde todo ello será posible. En relación a esto Jorge Dubatti (2008) revisa la obra de Artaud, señalando que para este artista el actor debe ser redefinido como *hierofánico*; es decir, de presentificación de lo sagrado.

Goddard (2009) nos refiere también a esta dimensión de lo sagrado en la obra de Artaud, en específico a la muerte del Dios pero, de ese que es intermediado por el hombre, lo que deja en carne viva al dios hombre en su posibilidad de dios creador. Es el Homicidio del padre Dios para la posibilidad de existencia del Hombre Dios.

El teatro es considerado por Artaud como la vía de reconexión con las fuerzas vitales del universo, opera como una apocatástasis; es decir, como una vuelta al origen, regreso al fundamento, todo esto por medio del cuerpo-actor en su dimensión de jeroglifo de la Otredad fundamental, y gracias al espacio hierofánico, de presentificación de lo sagrado que desestructura las formas de organización de la sociedad burguesa.

Lo sagrado como experiencia se relacionaría con lo numinoso; es decir, genera miedo y fascinación a la vez. El arte genera la posibilidad de examinar la realidad de forma más clara, el *Teatro de la Crueldad* como llama él a su propuesta, intenta devolver al teatro una concepción de



la vida apasionada y convulsiva. Y todo comienza en el cuerpo del actor, pero debe continuar en el espectador según la afectación que busca el acontecimiento teatral.

El teatro como acto político, como un acto de revolución política, en que el peligro no está ausente, el ritual de la fiesta Dionisiaca es convocado con todo lo placentero y con todo lo ominoso y riesgoso de su degeneración.

No debe existir la inercia ni al vivir ni al interpretar, ni en el cuerpo ni en la vida, se existe porque se experimenta la existencia en el contacto y en la búsqueda del cuerpo. Esta nueva comprensión del cuerpo completa el cambio de paradigma del arte dramático, de la interpretación como representación teatral, a la experimentación como presencia en el escenario teatral, un cuerpo que se hace vivir al ser experimentado y sólo ahí (Silva, 2010).

Es de esta forma que se puede pensar en la concepción de autoconfiguración consciente del cuerpo como una búsqueda artística transversal. Se planteará, desde este enfoque que un poeta podrá configurar literalmente su cuerpo, entenderse desde sus versos y vivir por y desde ellos. La autoconfiguración representa al Ser que ha renacido en su arte y sólo puede comprenderse como un todo desde tal.

Tenemos entonces por un lado, la unidad de la obra y la locura comprendida como auto-engendramiento del cuerpo propio y por otro, la diseminación “trascendental”, agregaremos una obra detenida en el movimiento mismo de destruirla, es hacer obra cruel, cuya precisión escritorial “no protege ya del caos, sino que la expone, cuya “restancia” no es la restancia de un objeto, sino de una violencia, de un acto sin resto.” (Goddard, 2009, p. 65).

Al respecto Silva (2008) señala que, no puede existir una configuración del cuerpo sin una autoconfiguración de los cuerpos, no se puede pensar en una reconfiguración unipersonal; el desafío del artista, indica, está en la autoconfiguración de/en todos los cuerpos presentes y en deshacer la revolución unidireccional del ego y del yo:

El teatro debe ser cuerpo-revolución, crear cuerpo y revivir cuerpos. El actor debe configurarse y autoconfigurarse cuantas veces sea necesario. Debe morir tantas veces como cuerpos contactados sin modificar. Debe deshacerse de sí hasta encontrar su sí en medio de todos, debe ser el mundo (Silva, 2008, p. 6).

Desde el teatro moderno que se revisa, la labor del actor será traspasar la materialidad, indagar en aquello que se escapa al dominio de la palabra, entendiendo que un cuerpo vivo es un cuerpo en conflicto, “vivir no es otra cosa que arder en preguntas” (Artaud, 1998, p. 11). Implica ponerse en peligro, “el vértigo es la atracción cuyo primer afecto, sorprende y abruma al instinto de conservación” (Espinosa, 1999, p. 28), se trata del vértigo de la creación, que exige al actor concretar escénicamente los fantasmas que lo sobrepasan, según Oehrens (2003) es morir en escena, eso es lo que el espectador viene a contemplar, el riesgo es la proximidad de un daño, el actor está expuesto, al respecto Artaud (1996) señala “Actúo para desatar el torbellino de mi espíritu que me taladra los huesos. Actúo porque quiero hacer un acto inútil, irracional y sin provecho” (p. 24).

El artista es definido como el médium “gracias al cual únicamente el Sujeto realmente existente festeja su redención en la apariencia” (Goddard, 2009, p. 69), esto siguiendo a Nietzsche quien lo juzga como “inquietante” y exclusivo del teatro artaudiano de la crueldad: ser “sujeto y objeto”, “actor y espectador a la vez” (en Goddard, 2009, p. 69).

La individuación aparece aquí como el origen de todo dolor. Artaud indica: “Cuando todo nos impulsa a dormir, y miramos con ojos fijos y conscientes, es difícil despertar y mirar como en los sueños, con ojos que no saben ya para qué sirven con una mirada vuelta hacia dentro” (1996, p. 14).

Concluyendo se trata de aunar vida y arte, “no concibo la obra al margen de la vida” señala Artaud (1998, p., 11). Él plantea el despojo de forma distinta, desde una poética particular, centrada en un actor con posibilidades infinitas de expresión, recurriendo a un lenguaje de signos, gestos, actitudes, voces, de modo de hablar a los sentidos, a la percepción y por medio de estos alcanzar zonas de “sensibilidad en pleno movimiento” (Artaud, 1996, p. 121).

Desde Artaud tenemos la concepción entonces de *cuerpo revolucionario* (Sánchez, 2007; Figueroa, J., 2001); es decir, sus concepciones acerca del teatro pretenden situar la práctica teatral en la implosión del sistema social existente, para dejar lo más consustantivo de la condición humana; desde dentro del sistema algo que rompa con su lógica, el teatro como la peste, como aquello que pueda redimir al hombre en cuanto potencialidad creadora (Artaud, 1998).

La búsqueda del artista por comprenderse, autoconfigurarse y crearse en su arte tiende a proceder de la liberación de su contexto histórico y sus paradigmas. Como respuesta al naturalismo escénico se sucedieron vanguardias corporales y teatrales, como respuesta a los absolutismos, al imperialismo y a las dictaduras surgieron los revolucionarios.

## **E.- JERZY GROTOWSKI Y LOS CUERPOS TRANSPARENTES:**

### **1.- El Teatre Laboratorium y el Trabajo del Actor**

Grotowski investigó la naturaleza de la actuación en su *Teatre Laboratorium*, y en ello los procesos mentales, psíquicos y emocionales del actor. Experimentó distintos espacios escénicos según cada espectáculo, para todo esto insta a la formación de una compañía, de un pequeño grupo de actores que toman como proyecto de vida este trabajo de investigación, generándose un espacio de experiencia y protección prolongado; experiencia grupal continua a lo largo de muchos años, centrado en descubrir y entender la vida. Conceptualiza lo que él llamó un *Teatro Pobre*; es decir, basado exclusivamente en el trabajo del actor, el teatro se vuelve un lugar de autoconocimiento, ya que la esencia del teatro sería el actor.

El cuerpo-actor potencia su acción en el entrelazamiento entre la creación de la forma y el proceso subjetivo personal del sujeto actor, no se trata de un control racional, ejercido por el actor, de sus movimientos, ritmos y ademanes, si no más bien de un “entre” un espacio entre ambas orillas, lo que es y lo que se muestra de ello (Grotowski, 1993).

Se trata de la búsqueda de la verdad primero en el actor, luego en la escena, la superación de los límites, la desnudez, la confrontación; por ello el entrenamiento del actor buscará la liberación de obstáculos en relación a la liberación de las determinaciones socioculturales en ese cuerpo en relación a su expresividad.

El *Teatro Pobre* plantea al teatro como una investigación de la relación establecida entre actor y espectador, “cuerpo presente del actor enfrentado al espectador. Aquí y ahora, señala la diferencia con otras formas de arte, y todavía un aspecto más medular: la técnica escénica y personal del actor” (Grotowski, 2000, p. 9).

El criterio de madurez en el arte del actor estará en que logre llevar al máximo la tensión en absoluta desnudez, se expondrá íntimamente, en una especie de trance, de transiluminación, considerando siempre que “se es creador sólo cuando se investiga” (Grotowski, 2000, p. 150).

Pero, nada más lejano que la indagación psicologicista en el entrenamiento propuesta por este teatrista para el trabajo del actor, no, se trata más bien de un entrenamiento en el manejo del cuerpo para que el actor pueda expresar esa interioridad, esa intensidad y, finalmente, esa presencia en el escenario. En el entrenamiento que propone, los ejercicios no deben ser mecánicos, sino todo lo contrario, deben explorarse en cuanto a todas sus implicancias en el sujeto actor, superando limitaciones, de forma de reaccionar fluidamente a los estímulos, liberarse de resistencias físicas y psíquicas. El fundador del *Teatro Pobre* cambió sus planteamientos hacia el final de su obra, enfatizando que cada artista debía ser capaz de navegar de acuerdo a su propia individualidad; es decir, lo importante es esa búsqueda de la verdad en cada cual, en eso estaría la perfección en el arte, según Grotowski.

De esta manera, “La forma actúa como un anzuelo, el proceso espiritual se produce espontáneamente ante y contra él” (Grotowski, 2000, pp. 11-12). Es decir, este creador trabaja desde la forma, los signos, pero en el entendido que estos puedan conducir a una liberación desde esas mismas formas; señala por ejemplo, que frente a experiencias límites reaccionamos utilizando signos rítmicamente articulados, entonces durante la puesta en escena teatral también nos encontramos con esta vivencia límite, por tanto los gestos comunes y cotidianos empañan la verdad del impulso (Oehrens, 2003, p. 38).

Por ello, se trabaja también con la contradicción entre gesto y voz, entre voluntad y palabra, los gestos son “una particular articulación fisiológica y psicológica del actor...cada signo nace en relación con asociaciones psicológicas, culturales o familiares. Más tarde podrá convertirse en algo muy diferente” (Oehrens, 2003, p. 39).

## **2.- El lugar del Cuerpo en la obra de Jerzy Grotowski**

Grotowski señala: “El actor ha de descifrar todos los problemas de su cuerpo que le sean accesibles” (Grotowski, 2000, p. 30), es la búsqueda de la verdad a ultranza, existe cierta idealización en cuanto a superar la “verdad a medias”, a la imposibilidad de decirla entera. “En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación” (Grotowski, 2000, p. 16).

El *Teatro Laboratorio* es un teatro ascético, donde lo que queda es el público y los actores. Los elementos plásticos se construyen con el cuerpo del actor y los efectos de sonido se realizan mediante su voz y su mismo cuerpo (como golpear objetos); intenta despojarse de la máscara cotidiana, el actor se ofrece públicamente, desafiándose y desafiando a otros, revelándose a través de su cuerpo aniquilado, sacrificado, liberado de obstáculos.

El actor en un estado de autopenetración, “que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser,.... aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo” (Grotowski, 2000, p. 29), debe ser capaz de manifestar y proyectar esos impulsos que lindan entre lo onírico y lo real, debe poder construir un lenguaje propio de sonidos y de gestos.

Para el autor de *Hacia un Teatro Pobre* los ejercicios de preparación corporal del actor no deben orientarse hacia la habilidad o destreza corporal, sino más bien a la autorrevelación, lo que permitiría también al director de la obra teatral revelarse a sí mismo, lográndose un crecimiento y conocimiento mutuo y gozoso.

Por tanto, no se trata de domar al cuerpo en la línea de la obediencia de la marioneta, como en el ballet por ejemplo, sino de desafiar al cuerpo, dándole objetivos que parezcan superiores a sus capacidades, invitación a lo imposible en pequeños elementos, volviéndose entonces posible.

Según Manuela Infante (2008), actriz y directora de teatro nacional, basada en lo que plantea el filósofo Merleau-Ponty, señala que la propuesta de Grotowski es una contradicción y una utopía; contradicción en cuanto a que al poner tanto énfasis en el cuerpo y desestimar en gran medida la razón, sigue contribuyendo al discurso dividido del positivismo cartesiano, pero enfatizando el cuerpo en vez de la mente, parafraseando, *soy cuerpo luego existo*; y utopía porque al buscar en el actor un “*Cuerpo Transparente*” (Infante, 2008, p. 17) cabría la pregunta de si eso es realmente posible.

En esta contrastación entre filosofía y arte se pueden apreciar como las concepciones sobre *cuerpo transparente* y *cuerpo-sujeto* se delinearán con mayor especificidad; es decir, la búsqueda de un cuerpo que sea transparente en cuanto a sus marcas como sujeto por un lado, y por el otro, como un portador enunciativo universal de signos particulares, según el contexto de la pieza teatral de que se trate.

Grotowski señala: “Como resultado encontraras un día que tu cuerpo ha comenzado a reaccionar totalmente, esto es decir que está casi aniquilado, que no existe más. No ofrece resistencia. Tus impulsos están libres” (en Infante, 2008, p. 30). Sin embargo, también señala “El cuerpo entonces no se siente como un animal domado o doméstico, sino más bien como animal salvaje y digno” (en Infante, 2008, p. 31); es decir, la tesis de Infante más bien apuntaría a poner en relieve un aspecto de los planteamientos de Grotowski que entra en conflicto con su intención paradigmática de poner la centralidad en el cuerpo y no en la razón.

En todo caso, lo central en los énfasis del fundador del *Teatro Laboratorio* estará puesto en ser aquí y ahora en escena como una manera de buscar la verdad; de este modo, la consistencia de su propuesta, en especial hacia el último periodo de su obra, se basó en el hacer más que en el sentir: “Para el actor la cosa más esencial es no ocuparse de sus emociones, sino de sus acciones; no qué sentir sino qué hacer” (Grotowski, 1993, p. 130); es decir, su preocupación no estaba en el

dualismo mente-cuerpo, sino más bien en cómo el actor podía alcanzar una verdad en su labor personal y laboral, situando a estas dos dimensiones en un mismo lugar, como si fueran solamente una.

Lo relevante será entonces este énfasis en la acción, en el movimiento y de dónde viene éste, la acción física esta precedida por el impulso; es decir, “un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo” (Grotowski, 1993, p. 24), la acción física dirigida a alguien o algo o hacia sí mismo, buscando puntos de apoyo en ese obrar con el objeto.

Oehrens (2003) plantea en relación a Grotowski y sus concepciones sobre la memoria, el registro y el recuerdo en el oficio del actor:

No debemos trabajar pensando en el resultado, aunque se entiende que éste será un factor decisivo en cuanto a la concreción artística. En cambio, emprender una búsqueda internándonos en el proceso creativo, acercándonos a nuestras propias memorias-clave, las cuales reconozco no en el pensamiento, sino a través de los impulsos corporales que me provoca (p. 46).

Luego agrega

Estamos invocando a la vida propia a través de recuerdos del pasado y recuerdos del futuro (...) Es un recurrir al cuerpo-memoria, al cuerpo-vida, permitiéndole al cuerpo mismo tomar decisiones, dictar ritmos, cambiar el orden (...) nuestro ser integro debe estar completamente en función de lo que sucede, literalmente, aquí y ahora (Oehrens, 2003, pp. 46-47).

El teatro permitiría trascender las convencionalidades y estereotipos. Es el Acto Total, “un actor alcanza la esencia de su vocación cada vez que se entrega a un acto de sinceridad, cuando se revela, se abre y se entrega en un gesto extremo y solemne sin detenerse ante ningún obstáculo que oponga la costumbre o la conducta” (Grotowski, 2000, p. 86).

Se trata de “la confrontación de la tradición y la contemporaneidad, del mito y la incredulidad, de lo inconsciente y la imaginación colectiva”, aún más “esta provocación funciona cuando nuestro acto lo hemos hecho con el espectador y aún “a pesar de él” (Grotowski, 2000, pp. 92-93).

Y todo ello, insiste Grotowski, en relación a la búsqueda de la verdad, “no estamos allí para complacer o halagar al espectador, estamos para decir la verdad” (Grotowski, 2000, p. 195), “la creación es descubrir lo que no se conoce” (Grotowski, 1993, p. 5).

Es la búsqueda de la verdad a través de una escritura. Según Grotowski “El actor no debe utilizar su organismo para ilustrar un movimiento del alma; debe ejecutar este movimiento con su organismo” (en Pavis 2008 p. 107), se trata de una gestualidad creadora y original que intenta producir emociones a partir del dominio y de la utilización del cuerpo. Se trata de un lenguaje corporal en su tendencia de cuerpo-materia; es decir, “el nuevo lenguaje físico basado en los

signos y no ya en las palabras” (en Pavis 2008 p. 81). Es una búsqueda de signos que no estén calcados del lenguaje y que, por el contrario, encuentren una dimensión figurativa. El signo icónico, a mitad de camino entre el objeto y su simbolización, se convierte en el arquetipo de este lenguaje corporal: jeroglífico en Artaud y Meyerhold, ideograma en Grotowski. El cuerpo del actor sería entonces un “cuerpo conductor” que el espectador desea, fantasmagoriza e identifica, identificándose con él.

Grotowski se plantea la cultura como la base objetiva sociobiológica, “puesto que cada cultura esta ligada a las técnicas cotidianas del cuerpo. Así pues es importante observar lo que permanece constante frente a la variación de las culturas, lo que existe como transcultural” (en Pavis, 2008, p. 126). Estos elementos transculturales estarían en relación al cuerpo del actor: lo pre expresivo del arte del actor, la presencia del actor en escena, el núcleo de energía, “irradiación sugestiva y sabia pero no predeterminada que capta nuestros sentidos, ni imagen ni representación sino “fuerza que brota de un cuerpo puesto en forma”” (en Pavis, 2008, p. 126). Elementos que permitirían el “surgimiento del poder creativo” (en Pavis, 2008, p. 126).

Es por ello que al actor en el teatro de experimentación de hoy se le pide estar todo él en escena, ser uno con la escena. Como se comentó, se trata de encontrar ideogramas corporales o según Artaud (1998) *un nuevo lenguaje físico a base de signos y no ya de palabras*.

Antonin Artaud plantea que la escena teatral debe ser habitada a través de todos los medios posibles de expresión, iluminación, música, etc., materializar y poetizar el espacio; en cambio para Jerzy Grotowski, se trata más bien de vaciar de exceso, de elementos materiales, para centrarse en el trabajo exclusivo del actor. Ambos plantean la necesidad de un teatro diferente a lo establecido, que revele las verdades más profundas del ser, remecer algo importante al límite, sin concesiones. Ambos dan una importancia central al actor sobre el escenario, considerando una entrega completa de éste a las necesidades de la escena.

## **F.- ANÁLISIS SEMIOLÓGICO E INTERCULTURALISTA, LA FUNCIÓN ENUNCIATIVA DEL ACTOR:**

Al revisar los planteamientos tanto de Artaud como de Grotowski, emerge la observación de cómo la forma en la cual se plantean las distintas posturas frente al teatro y el cuerpo del actor van muy ligadas con la ética que las sostiene; es decir, forma y contenido se muestran interconectados como una sola cosa. A su vez, es destacable la alusión al cuerpo como lugar posible de deconstrucción del signo.

Efectivamente el actor debe practicar su capacidad de descomponerse como sujeto en cuanto estructura semiótica, en tanto portador de signos.

Es por ello que se hace necesario revisar los aportes brindados desde la semiología teatral y el enfoque interculturalista en teatro, en especial las elaboraciones de Patrice Pavis y Barba. Bosquejando como estas perspectivas de análisis estructural dan cuenta de los desafíos del trabajo del actor en los tiempos que corren.

## **1.- El Cuerpo en el Trabajo del Actor Contemporáneo**

Pavis se basa en las perspectivas semiológicas y de interculturalidad para analizar la práctica teatral contemporánea. Es así como en 1987, este pensador del teatro sugiere una nueva teoría sobre la traducción de obras dramáticas, en donde la idea central es la de "verbo-cuerpo", estos planteamientos sugieren que la cultura quedaría asociada indisolublemente en el lenguaje y los gestos utilizados inconscientemente por todo artista. Pavis sugiere que el actor necesita ser capaz de comprender esta unión, reconstruyéndose a sí mismo en tanto expresión también de la cultura que lo sostiene como sujeto.

En esta teoría sería fundamental considerar el gesto del actor como expresión física y psíquica inconsciente. Por ello, afirma que el gesto nace de la representación que tiene el actor del espacio en que se mueve y se ve determinado por la imagen del cuerpo y el esquema corporal. Al respecto Pavis se pregunta “¿No sería necesario adjuntar a la descripción exterior una visión intuitiva de la imagen corporal del gesticulador, reencontrar en el gesto la dimensión de las pulsiones cuya articulación mostró Freud en la frontera de los ámbitos psíquico y físico?” (2008, p. 225).

Según Patrice Pavis la acción dramatizada es “una corriente eléctrica que permite pasar de un sistema significativo a otro, jerarquizando y dinamizando los signos en base a una partitura imaginaria establecida según una vectorización que depende tanto de la producción como de la recepción (semiológica)” (2008, p. 420).

En el análisis semiológico del teatro no se puede prescindir del referente, en tal dirección el teatro no puede escapar de ser considerado un arte icónico; imita escénicamente con el juego de los actores una realidad referencial en que se está invitado a considerar como real, el punto está en qué vamos a entender por este referente, ¿punto de fuga a otras realidades posibles?, en tal sentido un espejo de un espejo, se trata hoy de un teatro en tensión, al eludir lo imitativo del esquema burgués elude la repetición, si bien esta constantemente aludiendo a ella, pareciera no poder ser de otro modo. Es un modelo que se podría abordar desde la propuesta de Peirce, es decir triádico: signo, objeto, interpretante, que considera el vínculo entre signo y referente y la utilización pragmática de los signos.

Pero Pavis señala que, antes de pensar en lo icónico y lo simbólico como elementos a tener en cuenta en el análisis de la obra, más bien habría que pensar en el trabajo del sueño descrito por Freud, pasado por el cedazo estructuralista, tenemos entonces una aproximación desde el desplazamiento metonímico y la condensación metafórica, una forma de analizar los signos teatrales oponiéndolos según estos dos elementos conceptuales.

Decíamos que cada época histórica, cada sociedad y cultura se ha reflejado en prácticas teatrales acordes, de esta forma hoy el teatro, la moderna teoría de la escenificación de Artaud y Grotowski, influidos por el extremo Oriente, hablan de codificar y controlar el cuerpo en forma plástica y no como un subproducto psicológico. Artaud señala: “las diez mil y una expresiones del rostro máscaras...al servicio del lenguaje concreto del escenario...al margen de su utilización psicológica” (Pavis, 2008, p.143), a su vez Grotowski habla de una “máscara orgánica” (Pavis, 2008, p. 68).

El extremo de este teatro moderno, al cual nos referimos en el presente trabajo, lo encontramos en el Body Art, en los artistas de la Performance, que intentan unificar la persona del actor con su acción; en tal sentido rechazan la simulación para poner en acto temas generalmente de índole ideológico y contestatario al orden establecido, en contra del sistema en referencia, frente a acontecimientos específicos, como los actos eyaculatorios onanísticos de Raúl Zurita (1979) en una galería de arte en el régimen de Pinochet, o los cuerpos desnudos ensangrentados en relación a la matanza de ballenas, o la reciente casa de vidrio, etc.. Las acciones en tal sentido, “al rechazar la teatralidad y el signo, buscan un modelo ritual de la acción eficaz, de la intensidad” (Lyotard, 1973, en Pavis 2008 p. 25) para extraer del cuerpo del Performer, y luego del espectador, un campo de energías y de intensidad, una vibración y una sacudida física, próximas a las que reclamaba Artaud al reivindicar una “cultura en acción que se convierta en nosotros en algo así como un nuevo órgano, una especie de segundo aliento” (en Pavis 2008, pp. 10-11).

Sin ese extremo posible del Body Art tenemos al cuerpo del actor como conductor, es el vínculo vivo entre el texto del autor, las orientaciones interpretativas del director y la mirada y a veces el odio del espectador; es ante todo una presencia física en el escenario, que mantiene verdaderas relaciones “cuerpo a cuerpo” con el público. El cambio de un actor supermarioneta accionado por un director omnisciente ha pasado a coexistir con el de un actor Rey que improvisa y crea libremente; dos polos de un quehacer confrontado a un mundo sin grandes referentes, en tal sentido incierto y despoblado de “comunidad” en donde prima el individuo y el mercado.

Tenemos la exigencia de que el actor se constituya en el principal elemento enunciativo del texto más que su intérprete, aquel que confiere significación al texto de manera distinta en cada representación. El actor es otro y es él mismo, “el signo fascinante de su tarea es la duplicidad: vivir y mostrar, ser a la vez él mismo y otro, un ser de papel y un ser de carne” (Pavis, 2008 p. 34).

El actor entonces entendido no como producto, sino como productor de signos; el teatro entendido no como mimesis (imitación de la acción), sino como la diégesis (el relato de un narrador), es aquí una de las razones por las cuales el teatro (según Pavis) no ha podido ser analizado sistemáticamente, más allá de la complejidad de ello, al centrarse en él exclusivamente como una práctica imitativa.

Pavis siguiendo los análisis culturalistas de Barba señala que es precisamente en la sensación de este hundimiento de nuestra cultura y la pérdida de un sistema de referencias dominante que sostengan la práctica de los hombres de teatro, en donde se encontraría la causa de una relativización de sus prácticas anteriores, abriéndolas a formas exóticas y sobre todo enfatizando la mirada etnológica sobre el actor (Pavis 2008, p. 44). Se pregunta Pavis entonces al igual que Barba “¿cómo representar a un hombre sino representándolo? ¿No nos proporciona acaso un espacio privilegiado para experimentar un retorno a la autenticidad de las relaciones humanas?” (Pavis 2008, p. 44). Y es desde la autenticidad desde donde se puede pensar una comunicación teatral, romper el lenguaje para alcanzar la vida significa hacer o rehacer el teatro (Artaud, 1996).

Sería un momento en el cual hay un teatro que busca la base preexpresiva del actor “como víctimas al suplicio de la hoguera que hacen señales desde la pira” (Barba, 1982, citado en Pavis 2008 p. 43), se busca un lenguaje cifrado que sea al mismo tiempo el de quienes crean para la escena, de los participantes en la ceremonia teatral y de los actores.



Barba, quien desarrolla toda una escuela de pensamiento sobre el teatro con *ISTA (International School of Theatre Antropology)* confronta la visión del actor y la del espectador; plantea analizar el teatro desde su proceso, no desde sus resultados, por eso alude a la *Técnica del Cuerpo*, a la utilización particular, extracotidiana, del cuerpo en el teatro (1982). Toda técnica esta determinada por la sociedad, es un cuerpo como ya se ha mencionado, condicionado por la cultura, se podría plantear, señala Barba, que “utilizamos nuestro cuerpo de una manera diferente en la vida y en las situaciones de representación. A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo condicionada por nuestra cultura, nuestro estado social, nuestra profesión. Pero una situación de “representación” exige una técnica del cuerpo totalmente distinta” (en Pavis 2008 p. 43)

Barba sugiere que en representación, la técnica del cuerpo cambia radicalmente y que el actor deja de estar sometido al condicionamiento de la cultura, se pregunta qué es lo que produce tal metamorfosis, qué hace que el actor cambie de cuerpo cuando cambia de marco. Sin embargo, y siguiendo a Pavis, incluso en representación el actor está a merced de su cultura de origen, en particular su gestualidad cotidiana, señala que la idea misma de separar la vida de la representación es extraña, puesto que el cuerpo utilizado es el mismo y la representación no puede borrarlo enteramente. En esta dirección no existiría una oposición radical entre naturaleza y cultura, entre lo cotidiano y la representación, entre el cuerpo cotidiano y el cuerpo de la representación. Según Pavis la diferencia sería superficial y no se adentra en la comprensión de la gestualidad y de la presencia, por ello prefiere preguntarse “¿Por qué reservar esta presencia únicamente a la representación: no estamos también más o menos presentes en la vida?” (2008, p. 46).

Lo que sucede es que en teatro el código es no prefijado, esta en perpetua reorganización y es objeto de una práctica hermenéutica. El cuerpo del actor nunca es totalmente reductible a un conjunto de signos: se resiste a la semiotización como si el gesto en el teatro, siempre conservase además, la huella de la persona que lo ha producido (Pavis, 2008, p. 225).

## **2.- Exigencias Actuales en el Trabajo del Actor en tanto Cuerpo Enunciativo**

Volviendo a las exigencias que experimenta el actor de hoy en su quehacer, según Patrice Pavis (2008) existe una jerarquización del cuerpo, éste esta “cortado” de forma estricta, correspondiéndole a cada estructuración un estilo interpretativo o una estética; a esta jerarquización según género se sobrepondría una dependencia general del cuerpo a los gestus sociales y a los determinismos culturales.

Hay un condicionamiento postural y una alienación gestual. En esto coincide con los planteamientos de Le Breton.

Se busca por ello activar la expresividad del actor, sensibilizarlo en posibilidades motrices y emotivas, en el esquema corporal y en la capacidad para proyectar este esquema en su trabajo interpretativo (Pavis, 2008, p. 108). Se insiste en que el actor debiera tener una intuición inmediata de su cuerpo, de la imagen emitida, de su relación con el entorno y en especial con el público y con el espacio; ya que, al dominar la representación de los gestos, el actor permite que el espectador perciba el personaje y la “escena”, se identifique fantasmagóricamente con él.

“Controla así, el margen del espectáculo y su impacto sobre el público, garantiza la identificación, la transferencia o la catarsis” (Pavis, 2008, p. 108).

Al respecto del cuerpo del actor, este investigador y teórico del teatro, señala en su libro *Diccionario del Teatro* siete hipótesis; para empezar escribe que el actor hereda y dispone de un determinado cuerpo impregnado de la cultura ambiente; su cuerpo se “dilata” (Barba) bajo el efecto de la presencia y de la mirada del otro; el cuerpo muestra y oculta a la vez, en cuanto a que cada cultura tiene sus reglas en cuanto a lo que está permitido exhibir; el cuerpo es actuado por otros o bien actúa por sí mismo; a veces está centrado sobre sí mismo y todo es conducido hacia ese centro y en otras oportunidades se sitúa en la periferia de sí mismo; cada cultura determina lo que considera como un cuerpo controlado o un cuerpo descontrolado, lo que debe ser tomado como un ritmo rápido, lento o normal; el cuerpo parlante, actuante del actor invita al espectador a entrar en el baile, a adaptarse al sincronismo interaccional; el cuerpo del actor no sólo es percibido visualmente por el espectador, sino también cinéticamente, hápticamente; pone en juego la memoria corporal del espectador, su motricidad y su propiocepción. (Pavis, 2008, p. 108)

Al actor en su función de deixis, indicativa, anunciadora, se le exige estar siempre en situación, todo lo que existe en la escena lo es gracias a este ejercicio de la enunciación; “el discurso teatral es acción hablada”, si bien no es el único elemento deíctico, su presencia concreta, el hecho de “estar aureolado por esta presencia física ante el público, impide morir y dar paso a la codificación unívoca y definitiva” (Pavis, 2008, p. 119).

El actor se ve invitado y exigido a *entrar en una ensoñación consciente*, en un estado distinto al cotidiano, a exponer su fantasía como material para otra fantasía, la de la obra y, finalmente la del público. En este ejercicio de denegación; es decir, en un proceso en que por un lado se traen a la consciencia elementos reprimidos y al mismo tiempo, se los niega; Pavis cita a Le Galliot, quien describe bellamente la intimidad vivida por el actor en escena:

el teatro, es una permanente oscilación entre símbolo y el imaginario, el terreno donde se producen intercambios y corrientes metafóricas, movidos por el deseo en busca de su realización; el lugar donde la fantasía se abre a lo inaccesible y que nos devuelve el yo “real” todavía más solo y más desnudo en el recuerdo nostálgico de este “otro escenario” hacia el cual se había inclinado el escenario real (en Pavis 2008 p. 43).

Es el niño del carretel de Freud, la denegación hace que el escenario oscile entre efecto de realidad y efecto teatral, “provocando sucesivamente identificación y distanciamiento. Probablemente uno de los placeres que nos proporciona reside en esta dialéctica” (Pavis 2008 pp. 121-122). Es que la representación teatral comparte con la fantasía esta mezcla de temporalidades y esta superposición de la escena real y la escena imaginada. La puesta en escena sería esta capacidad de construir un escenario imaginario en donde:

el trabajo dramaturgico de montaje, colage, metaforización y metonimización se hace a partir y sobre la base de fantasías

colectivas (autor, escenógrafo, actor), permite apuntar a una retórica de las grandes figuras escénicas, reconstruir su origen y su finalidad, buscar los procedimientos de condensación o de desplazamiento en la retórica escénica (Pavis 2008 p. 203).

Recordemos a Hamlet quien pretende representar en el escenario teatral todo aquello que acontece de forma confusa en el escenario interior de sus creadores. Cada cual, espectador y creador, proyectan sobre el escenario sus fantasías y sus deseos inconscientes, y la puesta en escena se construye, precisamente, sobre la base del intercambio. El actor, el héroe, el lugar de encuentro entre el poder del aedo, que da vida al fantasma, y el deseo del espectador que ve su fantasía encarnar y ser representada. La identificación con el héroe tiene una profunda raíz con el inconsciente; este placer según Freud, proviene del reconocimiento catártico del Yo del otro, del deseo de apoderarse de este Yo, pero también del diferenciarse de él (denegación), en palabras de Nietzsche: “verse a sí mismo metamorfoseado ante sí mismo y actuar como si hubiese entrado en otro cuerpo, en otra personalidad” (en Pavis, 2008, p. 203). Goce de una existencia libre, de un exceso permitido (ritual).

El teatro es el lugar a donde regresa todo lo reprimido, es la constatación de Otro en uno mismo, no creemos en una ilusión presente sino, como mucho, en la ilusión que un Yo anterior (el de la infancia) habría podido sentir años atrás y en otro sitio (Mannoni, 2006).

El actor desde esta línea interpretativa y no de la Marioneta del director, realiza una transposición personal de la obra, lugar en donde se fabrica la significación, donde los signos no son producidos como consecuencia de un sistema preexistente, sino como estructuración y producción de este sistema. Hoy esto es la materia prima del espectáculo.

En la actualidad, según Pavis, los directores de escena ya no plantean la interpretación actoral en términos de su sensibilidad o de control (Diderot); se preguntan ante todo qué función dramaturgica y escénica desempeñan la gestualidad y la mímica en la secuencia examinada. Como en el juego, el que gana es el que sabe jugar, es quien conoce las reglas y hace creer que trabaja sin esfuerzo y sin leyes. Pavis opta por preferir la lentitud en el ritmo actoral en cuanto al texto, a la gestualidad y al conjunto de la representación, ya que permite el desarrollo verdadero de un discurso sobre el inconsciente y la historicidad del texto a modo de subtexto (Stanislavski). El juego como modelización y conversión en signo de la realidad.

El actor tiene que recurrir a una interlucidez al situarse en los confines de la actuación de los demás personajes de la obra. Implica tomar consciencia de los objetos, motivos y técnicas de la forma teatral. El actor entra necesariamente en el “juego” de sus partenaires “la interpretación quedaría reflejada en una homogeneización y en un perpetuo intercambio de técnicas de actuación...utilizar el impulso del discurso precedente” (Pavis, 2008, p. 257).

Por ejemplo, la mirada y el ángulo de visión del actor y del espectador implican una recepción y un valor emocional o físico específico dice Pavis, en tal sentido “la teatralidad es esto: una espesura de signos” (Pavis, 2008, p. 257). El actor crea en su trabajo una red de estímulos exteriores a los cuales reacciona mediante acciones físicas (Barba), detonantes (en Stanislavski) o

aquello que desbloquea al actor y lo abre al acto total (en Grotowski), poniendo en juego todos sus recursos psicofísicos en un cuerpo decidido, que no estudia la psicología si no que la vive.

Otro ejemplo es el estudio del movimiento, el ir y venir entre moción y emoción, Laban señala: “Cada frase de un movimiento, la menor transferencia de peso, cualquier gesto de una de las partes de nuestro cuerpo, revelan algún rasgo de nuestra vida interior” (1994, p. 46). En vez de profundos análisis psicológicos de los personajes, es preferible buscar el ritmo y la respiración del texto y del personaje y reconstruir, poco a poco, su sentimiento en la manera de decir el texto; hoy se trabaja con la acción, más que con el estudio de cada personaje y su relación con el conflicto; “series de acciones físicas sin preocuparse por justificarlas mediante un estudio psicológico de sus movimientos” (Pavis, 2008, p. 335).

Se trataría de *reactuar*, término de Lecoq, en nuestro cuerpo, la realidad, una realidad en perpetuo movimiento (en Pavis 2008, p. 304). La memoria corporal que la danza, por dar otro ejemplo, suscita a través de los cambios de estabilidad, de equilibrio, de tonicidad, recuerda nuestra historia personal, inscrita en nuestro cuerpo y constantemente activada por el espectáculo.

De esta forma se enfatizan las exigencias hacia el oficio del actor en un teatro especialmente no brechtiano (por distanciamiento), sino en un estilo interpretativo por identificación. Crear un papel a la propia medida, esculpirlo según la propia personalidad, el propio cuerpo y el propio imaginario. Si bien se acepta que una división tan taxativa es difícil de llevar a la práctica en forma pura.

Es un teatro *húmedo* en el que se busca una experiencia estética que pretende *tocar con el dedo la realidad sucia y cotidiana*, dice Pavis (2008).

Este teatro ha dejado en evidencia la tensión existente en la actualidad entre el actor y el personaje, Pavis señala: “El personaje no ha muerto; simplemente, se ha hecho polimorfo y difícilmente aprensible. Era su única posibilidad de sobrevivir” (Pavis, 2008, p. 339).

Finalmente entonces, desde lo semiológico y lo intercultural, desde los planteamientos de Patrice Pavis y Eugenio Barba, encontramos consideraciones relacionadas con la presencia del actor en escena y sobre el trasfondo ritualístico del teatro. En específico el tema de la presencia o esa fuerza de estar ahí, previa incluso a cualquier movimiento, ese contacto directo entre actor y espectador, inquietante, es el oximoron del actor: “estar intensamente presente y sin embargo no presentar nada es, para un actor, un oximoron, una verdadera contradicción...el actor de la presencia pura es un actor que representa su propia ausencia” (Pavis, 2008, p. 339). Es el actor y su interpretación, en colisión entre el evento social y la ficción.

Pavis prefiere hablar más bien del presente continuo del escenario y de su enunciación:

En efecto, todo aquello que es representado lo es en relación a la situación concreta de los locutores (deixis, ostensión). Cada actor anima el yo de su personaje, que es confrontado a los otros (los tú). Para constituirse en yo, debe recurrir a un tú al cual prestamos, por identificación (es decir, por identidad de perspectivas), nuestro propio yo. En el cuerpo del actor presente no encontramos más que nuestro propio

cuerpo: de aquí provienen nuestra inquietud y nuestra fascinación frente a esta presencia extraña y familiar (Pavis, 2008, p. 355).

Es la idea de Freud de lo siniestro, de lo ominoso.

Lo que ocurre según Pavis es que los actores tienen interés sólo en el conjunto de significantes, en relación a otros personajes, otras situaciones. Al entrar en escena el actor queda colocado en un marco semiológico y estético que lo utiliza en el universo dramático ficticio. Sin embargo, surge la pregunta sobre dónde está el límite entre el adentro y el afuera del escenario, ya que el sujeto está también en un marco que lo determina.

En el actor todas sus propiedades físicas son semiotizadas, transferidas al personaje que representa. “El actor no es más que un soporte físico que vale para algo que no es él mismo (...) es la dimensión de signo del actor” (Pavis, 2008, p. 380). En todo caso y según Grotowski, “la definición mínima del teatro está enteramente contenida en lo que ocurre entre espectador y actor, todo lo demás es suplemento” (1971, p. 31). Las similitudes con planteamientos lacanianos sobre la constitución del ser sujeto son evidentes, el Estadio del Espejo como escenario de esta representación de ser otro para el Otro, el deseo del Otro que el otro desea (esto se retomará posteriormente en el apartado Conclusiones).

Finalmente, se resitúa el lugar del teatro como rito: la nostalgia secreta, la ambición última del teatro es, “... reencontrar el rito del cual nació, tanto entre los paganos como entre los cristianos” (Pavis, 2008, p. 405). Al respecto Michel Foucault señala:

El ritual define la cualificación que deben poseer los individuos que hablan (y que, en el juego de un diálogo, de la interrogación o de la recitación, deben ocupar una determinada posición y formular un determinado tipo de enunciados); define los gestos, los comportamientos, las circunstancias y todo el conjunto de signos que deben acompañar al discurso; fija, en último término, la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, sus efectos sobre aquellos a quienes se dirigen, los límites de su valor coercitivo (1999, p. 41).

El ritual es la presentación sagrada de un evento único, desnudamiento sacrificial del actor (según Grotowski, o Brook) ante un espectador que, de este modo, expone a la luz pública sus preocupaciones y la trastienda de su alma con la esperanza confesada de una redención colectiva. Se trata de volver al rito para sobrevivir frente a las artes de masas industrializadas en el seno de la tribu electrónica.

Se trata finalmente de un *teatro energético* como lo sueña Lyotard; una desemiótica generalizada que acabe con la “autoridad” del signo, un teatro que no tenga que sugerir que esto quiere decir aquello, un teatro en su máxima intensidad, de lo que está ahí, sin intención. Derrida relea a Artaud, critica el enclaustramiento de la representación y a toda semiología cerrada y basada en

unidades recurrentes. Recordemos que Artaud buscaba el jeroglífico como signo a la vez icónico y simbólico en teatro.

Pavis se pregunta si esto es posible y propone más bien una “semiología integrada”: describir la puesta en escena como conjunto de operaciones estructurales, partiendo de la retórica, de la oposición entre metonimia y metáfora, ligada al trabajo del sueño, a la diferencia entre desplazamiento y condensación; “en el escenario, la materia hace signos e, inversamente, el signo va a parar a una materialidad significativa” (Pavis 2008, p. 417), al desmarcarse del mundo real, el escenario se convierte en el lugar de una acción simbólica, al cabo de un rato confundimos la cosa y el signo, la realidad del escenario y aquel otro escenario en que parece tener lugar la ficción, y agrega “sólo en la medida en que desplaza la relación entre mirada y objeto mirado se convierte en el edificio donde tiene lugar la representación” (Pavis 2008, p. 435).

El actor es portador de un sistema de signos lingüísticos, encarnación del verbo y conversión de cuerpo en sistema, en un marco rítmico general de la puesta en escena.

## **G.- CUERPO, POSTMODERNIDAD Y TEATRO LATINOAMERICANO:**

Se esta hoy frente a la coexistencia, en Chile y Latinoamérica en general, de distintos tipos de teatro, que desde Diderot se plantean la dicotomía del ideal de actor, como aquel que se distancia de su personaje y lo maneja según las indicaciones del director y otro que nace de la mayor de las sensibilidades personales para proyectar su posesión plena del rol asignado pero, desde sí como sujeto.

Desde la concepción postmoderna que toma como precedentes el teatro de Artaud, Grotowski, Barba, entre otros muchos, se puede señalar que el cuerpo se entiende como lugar de concreción de la memoria, deseo, sexualidad y poder que conllevan la opresión, la colonización y la descolonización; al respecto de Toro (2004) señala: “El cuerpo es punto de partida para la espectacularidad (...), él es teatralidad, movimiento, melodía en sí” (p.16), el mismo autor continua señalando “el creador-actuante partituroiza su cuerpo, su emoción, su subjetividad, sus relaciones con la escala fenomenal, con el espacio, tiempo y materia (...) en tanto rito, totalización que implica interacciones en vivo” (p. 17) con elementos de multimedia que le dan una dimensión de telepresencia, “el cuerpo se eleva a su dimensión virtual; se crea un “cuerpo extendido” posthumano, laboratorizado en prótesis. Las dimensiones de la *physis* se redimensionan en la esfera de la tecnología” (p. 17).

De esta forma, el cuerpo pasa a ser cada vez más medio y mensaje al mismo tiempo, constituyendo una unidad, no máscara de/para algo, sino simplemente cuerpo. Esta condición convierte al cuerpo en elemento privilegiado de la teatralidad contemporánea. Se trata de manifestación, de juego, de sensualidad, de “cuerpo-carne-escritura-cuerpo-letra” (de Toro, 2004, p. 18); es decir, cuerpo en tanto híbridos, significativo fragmentado, desemantizado, en donde el cuerpo es una construcción en el trascurso de un proceso, “El cuerpo es una partitura, una textura, una cartografía, un territorio que ofrece diversas y amplias lecturas, es un “proscenio” espectacular donde han quedado cicatrices culturales” (p. 18)

El cuerpo es entendido como el punto de partida y el lugar de la producción de significación y de diseminación, es percibido en su propia materialidad y es empleado como acción, como lenguaje, no como transportador de algo, cuerpo es escritura/representación, acción (de Toro, 2004, p. 140).

De este modo el cuerpo fue entendido por mucho tiempo como un signo icónico y como portador de ideologías y mensajes, fue el resultado de un teatro mimético, que intentaba reproducir la realidad. El cuerpo se subyugó a su capacidad para generar signos lingüísticos. El cuerpo fue instrumentalizado, faltaba el reconocimiento de la teatralidad “en sí”, del teatro como materialidad y con ello del cuerpo “en sí” como elemento central del teatro, como se daba en otras artes a fines del Siglo XIX (pintura, música, danza).

En el teatro latinoamericano en cuanto postcolonialista, en donde el cuerpo se constituye en materialidad para representaciones teatrales sobre la historia del colonialismo (como posibilidad de memoria, inscripción y registro), de la opresión, tortura, manipulación, agresión y confrontación de diversas culturas, prima como primera posibilidad de encuentro la mirada y con ello “el cuerpo comienza a actuar a más tardar donde la lengua como medio de comunicación fracasa” (de Toro, 2004, p. 141). Es decir, el cuerpo-actor es el lugar de concreción de la memoria, del deseo, de la sexualidad y el poder, “las huellas en el cuerpo son de naturaleza múltiple y hablan por sí mismas, conllevan la opresión, la colonización y la decolonización” (de Toro, 2004, p. 141).

El cuerpo desde la concepción actual expuesta esta siempre en construcción, el cuerpo se presenta como superficie de inscripción según reiteraciones y concretizaciones. Todo lo cual implica poner al cuerpo en el centro de la investigación teatral, para derivar desde allí estrategias de hibridización y alteridad (de Toro, 2004, p. 144).

En Chile se habría pasado del teatro convencional (realista, mimético) al postmoderno (teatro de la presencia), quedando el modernismo (eliminación de la cuarta pared) como un referente más bien teórico frente a las actuales prácticas nacionales.

En los años cuarenta a través de los Teatros Universitarios y sus respectivas escuelas se impone el modelo Stanislavskiano convencional (Piña, 2009), prima esta tradición por sobre lo que ocurría en otras artes como la pintura y la poesía. Aportes posteriores vinieron a tener cabida para los años sesentas, influidos por el mayo Francés del '68, el movimiento Hippie y la Unidad Popular; el teatro de Brecht, el Teatro Pobre de Grotowski o las aproximaciones de Barba quedaron con un desarrollo trunco con el golpe militar de 1973.

Paradójicamente el régimen totalitario de Pinochet parece haber ejercido un impulso para el desarrollo de esta arte, produciéndose en el movimiento teatral chileno una rápida absorción de tendencias más actuales de tipo deconstruccionista, superándose los estereotipos. Se produjo una real experimentación que llevó al teatro chileno a hacer resistencia política desde la subversión de sus propias formas teatrales, en donde lo que primó fue la desestructuración lúdica de las concepciones ideológicas de los modelos convencionales, realistas de hacer teatro.

Se reescribió el lenguaje teatral existente utilizando cada uno de sus códigos como texto, desligado de las leyes o métodos preexistentes. Se centró la mirada en el proceso escénico en sí, redefiniéndose los clichés de lo que era “popular” y de lo que era la “identidad nacional”. Se

libera al artista del teatro de cánones anquilosados, entrando abruptamente en un mundo lleno de posibilidades expresivas.

Hoy se superponen los estilos convencionales de los años '50 y los de los años de dictadura, tendencias híbridas, en donde la integración de recursos se impone como ley; se retoman concepciones como las de Artaud o las de Grotowski desde la deconstrucción de las realidades discursivas existentes a nivel nacional y global. Ocupando el cuerpo un lugar central en las investigaciones teatrales, ejemplo de ello es el Teatro Físico y el llamado Post-teatro, prácticas desarrolladas tanto fuera como dentro de los ámbitos oficiales del desarrollo de esta disciplina.

### III.- CUERPO DEL ACTOR Y PSICOANÁLISIS

*Las diferentes escuelas de psicoanálisis y de psicología profunda han reconocido, por lo menos, la importancia crucial de la experiencia de cada persona para su comportamiento, pero no han aclarado suficientemente lo que es experiencia, y esto resulta muy claro por lo que se refiere al “inconsciente””. (Laing, 1978, p.45)*

Se revisarán, a continuación, algunas de las aportaciones que realiza el psicoanálisis a la comprensión del trabajo del actor en escena. Para ello este apartado se encuentra dividido en los siguientes ítems: “**Relaciones entre Psicoanálisis y Arte**”, en donde nos detendremos en aspectos como la vinculación entre el psicoanálisis y el arte, en tanto a su origen como disciplina en Freud y sus relaciones con el trabajo creador; se continuará con algunas “**Concepciones Psicoanalíticas sobre el Proceso Creador**”, en especial el concepto de *Sublimación*; concluyendo el segundo ítem con las *fases del proceso creador* descritas por Didier Anzieu.

Por otro lado, un tercer ítem, titulado “**Psicoanálisis y Cuerpo**”, en el cual se exponen las concepciones freudianas de *Cuerpo Erógeno* (1895 en edición de 1982); los conceptos de *Yo Piel* y de *Envoltura Psíquica* de Anzieu (1999); el de *Pictograma* de Piera Aulagnier (2004); el de cuerpo como *anudamiento de los registros Real Simbólico e Imaginario* de Lacan (2006); finalizando el apartado con algunas de los planteamientos de Sylvie Le Poulichet (1998) referidos al trabajo creador y los *Cuerpos Extraños y Poéticos* contenidos en éste.

Con ello se intenta delimitar un campo de análisis posible sobre el cuerpo en teatro, tomando en cuenta los procesos inconscientes y sus implicancias para el sujeto actor.



## **A.- RELACIONES ENTRE PSICOANÁLISIS Y ARTE:**

La palabra arte proviene del antiguo vocablo pre-helénico “*artao*” que podía significar “aquello que debe ser unido” o “algo que une”, arte sería todo aquello que tiende a unificar, a unir partes separadas.

En la historia de la humanidad esta palabra primero se vinculó al “*saber hacer*”, a la técnica, luego se vinculó a la belleza y de esta se desprendieron dos acepciones, la perfección y el placer que brinda la obra de arte.

En la actualidad no existe consenso en cuanto a definir arte, pero aludiría a dos niveles distintos, a una entidad abstracta (cercana al mundo de las ideas, de los ideales) y en otro nivel, como experiencia concreta sentida. Sin perjuicio de que el otro como sancionador de esa experiencia subjetiva esta presente en las distintas concepciones que sobre el arte se tienen; es decir, contiene una estructura, creador-obra-espectador.

Se asiste, entonces, a una prerrogativa en la cual el ser humano se ve impelido a la integración desde el arte y a la separación desde la ciencia de énfasis positivista, ¿qué encuentro es factible desde esta preconcepción epistemológica?

El psicoanálisis se plantea desde su método un análisis de los determinantes inconscientes de la conducta lo que tendrá un efecto unificador en el analizado; es decir, una “Psicosíntesis” (Laplanche & Pontalis, 2009, p. 318). Sigmund Freud elaboró en su teoría conceptos que han permitido acercar dos ámbitos del saber humano distintos; a saber, arte y psicoanálisis, sentando las bases para elaboraciones posteriores.

Existirían dos ejes en estas contribuciones. Primero, según a qué escuela de pensamiento, dentro del psicoanálisis, adhiera el autor (Psicología del Yo, ideas de Melanie Klein o Donald Winnicott; o con los postulados estructuralistas de Jacques Lacan). Y un segundo eje, según a qué aspecto de la relación con la obra de arte se le dará mayor relevancia; es decir, si las elaboraciones teóricas estarán más centradas en la noción del creador, del espectador o de la obra misma.

La presente investigación se encuentra más cercana a la interrogación por el creador, a lo que implica la posible correspondencia o no entre el sujeto del inconsciente y el del artista.

Frente a ello es importante dar cuenta de cómo las formulaciones freudianas sobre los procesos inconscientes pudieron tener lugar gracias a la antesala histórica y cultural en la cual se desarrolla Freud. En especial el paradigma subjetivo del Romanticismo que permitió al artista superar los condicionamientos del Clasicismo y del Neoclasicismo.

En las *Cartas de juventud* de Freud constatamos la presencia de esta corriente estilística (Freud, 1997, pp. 269-297). Por otro lado, del arte antiguo rescató claramente la formación cultural de la Tragedia de Edipo, de Sófocles, como modelo para su teoría sobre la neurosis.

Posteriormente, por mencionar otro ejemplo de relevancia, el impacto de la obra *La Gradiva* del escritor Wilhelm Jensen (de 1903) le hace concluir que el artista llega a un resultado similar al del psicoanálisis, sin necesidad de saber sobre teorías de la represión o la influencia de la vida erótica, por ello Freud afirma: “Lo que sucede es que tanto él como nosotros, hemos laborado con un mismo material, aunque empleando métodos distintos, y la coincidencia de los resultados es prueba de que los dos hemos trabajado con acierto” (Freud, 1979, pp. 194-195). Es decir, existe una relación estrecha en cuanto a las implicancias subjetivas entre el arte y esta otra disciplina, el psicoanálisis.

Luego Freud (1979) especifica:

Nuestro procedimiento consiste en la observación de los procesos psíquicos anormales de los demás, con el objeto de adivinar y exponer las reglas a que aquellos obedecen. El poeta procede de manera distinta: dirige su atención a lo inconsciente de su propio psiquismo, espía las posibilidades de desarrollo de tales elementos y les permite llegar a la expresión estética en lugar de reprimirlos por medio de la crítica consciente. De este modo, descubre en sí mismo lo que nosotros aprendemos en otros; esto es, las leyes a que la actividad de lo inconsciente tiene que obedecer, pero no necesita exponer estas leyes, ni siquiera darse cuenta perfecta de ella, sino que por el efecto de la tolerancia de su pensamiento pasan las mismas a formar parte de su creación estética (p. 194).

Poniendo así énfasis en la utilización que realiza el artista de sí mismo como sujeto del inconsciente. Por lo que concluye que “Los poetas y los novelistas son aliados preciosos del científico y su testimonio debe estimarse muy alto, porque ellos conocen entre el cielo y la tierra muchas cosas que nuestra sabiduría escolar no podría todavía soñar” (Freud, 1979, p. 195). Al respecto Roland Jaccard en *Historias del psicoanálisis* señala: “En la estrategia de Freud, el novelista sirve de garantía y de verificación para el psicoanálisis” (1984, p. 47).

Es decir, por un lado Freud se aleja de las explicaciones organísticas de la medicina y por otro lado, intenta rescatar lo que devela la obra de arte –un querer vivir lo irracional- pero lo hará desligándose de una estilística, de una impronta, propia de la época en cuanto a producción estética, (piénsese, por ejemplo, en las discusiones de la época sobre la Nada en Nietzsche y la tensión entre Apolo y Dionisio).

El psicoanálisis se muestra entonces como producto histórico al igual que la producción en el arte. Al coexistir entran en tensión, en especial en la alusión a algo “inconsciente” que ambos traen a revisión, por ello Ranciere (2005) se refiere a esto con la palabra querrela y señala que las relaciones entre arte y psicoanálisis no pueden resolverse sólo desde ambos modos de conocer. Finalmente y como se indicó en la Introducción, sería un tema de posturas éticas frente al mundo del cual dan cuenta, este pensador indica: “Esa querrela de interpretaciones es también una querrela sobre la manera de determinar qué cosa del orden del mundo puede o no ser cambiada” (Ranciere, 2005, p. 16). En todo caso, en esto se está frente a una querrela más fundamental todavía que se daría entre distintos discursos en la modernidad.

Por todo ello, el ejercicio de la presente tesis no se sitúa ni desde el psicoanálisis aplicado al arte, ni desde como el psicoanálisis ha influenciado al mismo, si no más bien se trata de visitar al psicoanálisis desde la producción artística.

Freud utilizó el arte para dar cuenta de la lógica inconsciente de un modo demostrativo más que mostrativo; de esta manera da cuenta de algo que ya se encontraba en el pensamiento del hombre; es decir, existían las condiciones estructurales para que el inconsciente psicoanalítico pudiera surgir. Es por ello que se considera este tema como epistemológico y metodológico a la vez, se trata de considerar el terreno de lo estético como un universo de significados, en donde el arte vendría siendo un ámbito de efectividad privilegiada, se sigue acá a Ranciere (2005), en cuanto a la obra de arte como cosa del pensamiento, estética como el pensamiento efectuado por las obras de arte.

Ranciere señala al respecto:

Si el autor de la interpretación de los sueños hace muchas veces referencia a poetas y escritores no es para probar la capacidad del psicoanálisis para descifrar las fantasías de los artistas. Lo hace, ante todo, para mostrarles a los médicos que la obra de esos artistas da testimonio de una racionalidad de la “fantasía” que ellos no quieren ver. (2005, pp. 7-8).

Según este pensador lo que intenta hacer Freud es “desligar al psicoanálisis de la filosofía que la lógica del inconsciente estético le presta espontáneamente, aflojar el lazo “nihilista” entre arte y síntoma de la civilización.” (Ranciere, 2005, p. 8).

Las aportaciones de Freud no sólo fueron una revolución en lo concerniente al pensamiento científico, si no que también contribuyeron a algo que estaba ya ocurriendo de forma más amplia: un cambio en estas relaciones entre lo decible y lo visible y entre el saber y la acción.

Ranciere señala refiriéndose al Edipo freudiano: “Edipo es el que sabe y no sabe, el que actúa absolutamente y el que padece absolutamente (...) mediante esa identidad de los contrarios es que la revolución estética define lo propio del arte.” (Ranciere, 2005, p. 37). Esta revolución en el pensamiento muestra que nada es desechable en cuanto a la utilidad de su análisis, ni lo accidental, ni lo intencional, ni lo vulgar ni lo santo, si bien antes debe pasar por la mitologización, de una fantasmagórica, de un drama, el ser humano se transforma en estas nuevas discursividades en un *sujeto trágico* (Piglia, 1999).

Un ejemplo central de esta nueva discursividad será la *palabra muda*, Ranciere señala:

El inconsciente estético del arte, consustancial al régimen estético del arte, se manifiesta en la polaridad de la doble escena de la palabra muda: por un lado, la palabra escrita en los cuerpos, que debe ser restituida a su significación de lenguaje mediante un trabajo de desciframiento y reescritura; por otro lado, la palabra sorda de un poder sin nombre que se

mantiene detrás de toda conciencia y de toda significación, a la cual es necesario dar una voz y un cuerpo, aunque esa voz anónima y ese cuerpo fantasmático arrastren al sujeto humano por la vía del gran renunciamiento, hacia esa nada de la voluntad cuya sombra schopenhaueriana pesa fuertemente sobre esta literatura del inconsciente. (2005, p. 55).

Freud no se detiene en la figurabilidad de la obra de arte, sino más bien en el fondo, en el fantasma singular y matricial de la creación del artista, por ejemplo en el análisis que realiza de las obras de Leonardo da Vinci (1910) o en la *Gradiva* de Jensen (1906 - 1908), nos refiere a la historia de ese sujeto artista y cómo esta se refleja en su creación, la forma es determinada por estos contenidos o vivencias infantiles.

Es decir, existe una divergencia entre ambos modos de acercarse a los fenómenos humanos. Surge, entonces, una disquisición digna de ser considerada; Freud acunando la idea del juego en los niños y su censura como actividad seria del adulto, salvo en el quehacer del artista (tal como lo expresa en la *Gradiva*), intenta corregir planteamientos artísticos sobre las fuentes últimas que determinan la voluntad humana. En el análisis que realiza de la obra de Ibsen “Rosmersholm” en *Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico* (1916 en edición de 1979) encontramos que en la búsqueda etiológica de la conducta de los personajes de esta obra, olvida lo que para el artista Ibsen da sentido final a esa misma conducta estudiada. Freud rechaza la voluptuosidad, la intensidad vital posible en la decisión del suicidio de los protagonistas y lo declara una decisión determinada por el agobio de la culpa; es decir, muestra su ambivalencia en cuanto a la búsqueda de un “buen encadenamiento causal y una virtud positiva del efecto de saber” (Ranciere, 2005, p. 92), pese a que en la obra se señala que el tipo de vida de los personajes esta marcado por una sombra de vida, por un hastío del existir.

Por ello Ranciere afirma: “A la sublimación freudiana se opone esa embestida de lo sublime que hace triunfar a un pathos irreductible a todo logos, un pathos identificado, en última instancia, con la fuerza misma del Dios llamando a Moisés” (2005, p. 98).

Algo de esto será replanteado en “El Malestar en la Cultura” (de 1929-1930 en edición de 2004) al indagar sobre la felicidad y sus vías de realización, en donde menciona la intensidad en el vivir en cuanto a la satisfacción y el placer. La sublimación como una de las vías posibles de satisfacción pulsional. Tan o más insuficiente que el resto, en efecto, desestima su intensidad y sus posibilidades de conmoción física, además de “estar destinada a unos pocos” (Freud, 2004, p. 73). En relación a la belleza señala: “desgraciadamente, tampoco el psicoanálisis tiene mucho que decirnos sobre la belleza. Lo único seguro parece ser su derivación del terreno de las sensaciones sexuales, representando un modelo ejemplar de una tendencia coartada en su fin” (Freud, 2004, p. 76). La belleza deriva, según Freud, en último plano del objeto sexual en cuanto a características secundarias (no genitales).

En tanto, Lacan (1990) nos refiere a Antígona, la heroína trágica que se suicida luego de ser condenada a ser enterrada viva por contravenir las leyes del hombre; las cuales intentan imponerse por sobre la de los Dioses y da sepultura a su hermano traidor a la patria, ¿podría

reducirse la belleza de Antígona en esta pieza clásica a una motivación centrada en su amor incestuoso por su hermano muerto?, o más bien nos muestra el brillo de lo sublime en contraposición a la sublimación como mecanismo defensivo. Esto nos remite a la estructura misma del drama, al igual que con Edipo, a la fatalidad, al designio, al ejercicio humano insolente de intentar ir más allá de él, sin todavía poder comprenderlo del todo.

Lacan señala: *lo que está más allá de cierto límite no debe ser visto*. Y es justamente esta la invitación de la tragedia, en especial la de Antígona, pero también del teatro que se revisa. La heroína se posiciona del lado de los muertos, de los que reclaman ser reconocidos y enterrados según la ley de los Dioses. Desde un goce mortífero.

Es justamente en la intensidad que encontramos en este personaje sofocliano en donde se podría subrayar la pregunta por el cuerpo en la presente indagación teórica, en este cuerpo que adquiere peso por la vía de la mirada (Lacan en la Conferencia de Ginebra de 1975).

La intensidad no como adjetivo sino como sustantivo, como algo del orden de la inscripción. Freud deja del lado del enigma el acontecer del encuentro entre la obra, en este caso el actor en escena y el espectador, en teatro es fundamental la transmisión de esa intensidad puesta en el obrar del actor. El encuentro entre cuerpos.

Entre arte y psicoanálisis entonces, se constata la existencia de convergencias y divergencias, no totalmente excluyentes unas de otras, en lo referido al creador, en especial en cuanto a los énfasis, el arte se centra en la intensidad de lo sublime, el psicoanálisis más bien en la transmutación de energías sexuales en algo socialmente aceptado; es decir, en una consideración más cercana a lo disciplinario, al control social, a las lógicas del malestar en la cultura y de como se las arregla el sujeto para convivir con la insatisfacción y el sufrimiento propios de todo ordenamiento social.

## **B.- CONCEPCIONES PSICOANALÍTICAS SOBRE EL PROCESO CREADOR:**

Es desde estos planteamientos que surge la necesidad de preguntarse sobre el lugar desde el cual se ubica el saber psicoanalítico respecto del saber del arte. Frente a ello se podría afirmar, por un lado los distintos modos de entender el arte desde el psicoanálisis y por otro lado las tensiones teóricas contenidas en el campo de la sublimación en Freud. Se revisará brevemente estos aspectos en lo que sigue.

### **1.- Tres modos de entender el arte desde el psicoanálisis:**

Todo ello, permite a su vez replantearse el trabajo creador desde el psicoanálisis según tres modos distintos:

El arte es un tratamiento simbólico de lo real (Recalcati, 2006, p. 72), en ello arte, religión y ciencia son formas de sublimación, las cuales tratan con el vacío. En el primero, el vacío está organizado; en la segunda, está evitado; en la tercera, está soldado (p. 73). Por ello Sublimación sería organizar el vacío, entrelazar lo simbólico con lo real.

Es decir, el arte como organizador del vacío. Se trata entonces de un psicoanálisis implicado en el arte, “tomar cosas que el arte puede enseñar al psicoanálisis sobre la naturaleza de su mismo objeto” (Recalcati, 2006, p. 11), arte como una enseñanza para el psicoanálisis.

Arte y Psicoanálisis como experiencias que comparten el no evitar (contrario al Saber Religioso) ni obturar (contrario a la práctica discursiva de la Ciencia) el enfrentamiento al vacío (lugar de ausencia significante, lugar de origen de la representación); ambas lo bordean en tanto aspecto central de la Cosa. La Cosa en cuanto aquello que está más allá de la simbolización, aquello que es imposible de imaginar, también llamado en alemán el “das Ding”; lo que esta fuera del lenguaje, es aquello originariamente perdido que se debe reencontrar, es lo que finalmente mueve las pasiones humanas; es decir, en el registro de lo Real (Evans, 2008, p. 59). Es la tesis del arte como “organización del vacío” coloca a la obra de arte en una relación decisiva con eso real de la Cosa (Recalcati, 2006, p. 12).

Por ello, desde esta perspectiva, el arte será “una práctica eminentemente simbólica orientada a tratar con el exceso ingobernable de lo real” (Recalcati, 2006, p. 14); es decir, se ubicará cercana al código, a las leyes que estructuran lo social, alteridad radical que ubica al sujeto frente al Otro, determinando la subjetividad y el mundo de las imágenes y apariencias.

Al respecto Eugenio Trias (1984) señala el lugar de lo ominoso como condición y a la vez límite del arte, al enfrentar al sujeto con lo real del mundo de la Cosa, sin este elemento el arte perdería su fuerza, a la vez que una excesiva proximidad a la Cosa destruiría cualquier búsqueda estética; se trata de la capacidad de “hacer soportable lo repugnante y desagradable” (Recalcati, p. 15).

Entonces, lo que hace posible el arte se encontraría en su capacidad de veladura simbólica (en Freud, 1987, *El poeta y los sueños diurnos*, p. 383) y no en la posibilidad de la liberación inmediata del inconsciente. Si bien, la fuerza estética estaría justamente en su relación con lo real.

Al respecto Recalcati (2006) señala: “la belleza es un velo apolíneo que debe hacer presentir el caos dionisiaco que pulsa en ella” (p. 15).

Se piensa lo bello como eficacia simbólico-imaginaria de la forma, forma que toma cierta distancia de la realidad inquietante de la Cosa (Recalcati, p. 16), lo bello acerca a la Cosa, pero a su vez nos mantiene separados de ella.

Por ello la sublimación se plantará, desde este enfoque, como defensa frente a lo real, como este *elevar al objeto a la calidad de Cosa* (Lacan, 1988, p. 165) que se mencionaba preliminarmente. Es decir, “introducir un bordeamiento significante en torno al vértice de lo real” (Recalcati, p. 16).

De este modo, la estética del vacío saca al objeto de su condición utilitaria, para indicar a través de sí mismo el vacío central de la Cosa.

Un segundo modo de entender el arte desde el psicoanálisis sería considerarlo una forma de acercamiento a lo inaprensible, a lo que siempre se escapa, en donde lo familiar se vuelve extraño, ominoso. Se manifiesta aquí una paradoja ya que es en realidad la exterioridad de la obra

la que toma al sujeto. La obra muestra al sujeto los límites de su posibilidad de representación (Recalcati, 2006, p. 23). Se trata del efecto de ser capturado por la obra de arte, esta encarna la mirada del Otro, dislocando la versión clásica del sujeto que observa; el punto de la mirada está ubicado fuera del sujeto, es el Otro el que mira al sujeto, de ahí el efecto ominoso (Recalcati, 2006, p. 23). Se recordará el efecto ominoso descrito por Freud, en la obra de Hoffman sobre el *Hombre de la Arena*, de la mirada de la muñeca de porcelana. Todo ello refiere al punto ciego de la visión, el sujeto como el lugar de la representación que no puede representarse a sí mismo.

El cuerpo en arte lleva a indagar en aquello que es imposible de captar totalmente por el sujeto, aquello que siempre escapa de sí, la incompletud. El arte como vía de encuentro para el sujeto consigo mismo, en cuanto límite irrepresentable. Permite acceder a aquello que queda oculto, como el horror a la muerte.

Finalmente, una tercera acepción sería considerar al arte como estética de lo singular, de la traza, del acto singular. Como aquello que se opone a lo universal, de lo que cada sujeto hace con lo que le es dado, con el código, y como logra finalmente ubicarlo en el lugar de lo universal.

## **2.- La Sublimación como concepto problemático en Psicoanálisis:**

Estas tensiones epistemológicas entre arte y psicoanálisis son claras al momento de revisar el concepto de sublimación; el cual habría tenido un desarrollo problemático, quedando en gran medida inconcluso en la obra de Freud (Laplanche & Pontalis, 2009, p. 416).

Históricamente habría existido un artículo sobre el tema de Sigmund Freud, eliminado (junto a otros seis) de la *Metapsicología* de 1915-17. Freud lo anunció explícitamente al mencionar cuatro destinos de pulsión -vuelta contra sí mismo, transformación en lo contrario, represión y sublimación- y desarrollar sólo los tres primeros.

En 1908 Freud señala:

La pulsión sexual pone a disposición del trabajo cultural cantidades de fuerza extraordinariamente grandes, en virtud de la particularidad, singularmente marcada en dicha pulsión, de poder desplazar su fin sin perder en esencia intensidad. Esta capacidad de reemplazar el fin sexual originario por otro fin, que ya no es sexual, pero se le haya psíquicamente emparentado, la denominamos capacidad de sublimación (en Laplanche-Pontalis 2009, p. 416).

Luego en 1915 con "*Pulsiones y destinos de pulsión*" continúa asociándola a las pulsiones indicando, a modo de caracterización general de éstas, que son numerosas y que provienen de múltiples fuentes orgánicas; que en un comienzo actúan con independencia unas de otras, para luego reunirse en una síntesis "más o menos acabada".

La meta que persigue cada una de ellas es el "placer de órgano", y:

sólo tras haber alcanzado una síntesis cumplida entran al servicio de la función de reproducción, en cuyo carácter se las conoce comúnmente como pulsiones sexuales. En su primera aparición se apuntalan, o se apoyan, en las pulsiones

de conservación, de las que se separan paulatinamente; y también en la elección de objetos son orientadas por las pulsiones yoicas. Algunas siguen siempre asociadas a estas últimas, a las cuales proveen de componentes libidinosos, cuestión que sólo se puede distinguir en la enfermedad. Se caracterizan, además, por “hacer un papel vicario” respecto de las otras y por intercambiar con facilidad sus objetos (cambios de vía), a consecuencia de lo cual pueden habilitarse para operaciones muy alejadas de sus acciones-meta originarias (sublimación) (Freud 1991 (1915), p. 121).

Mostrando la gran plasticidad de ellas.

Freud retoma esto en 1917 en “*Conferencias de introducción al psicoanálisis*”: “La sublimación consiste en que la tendencia sexual, tras renunciar al placer parcial o al que procura el acto de la procreación, lo ha remplazado por otro fin que presenta con el primero relaciones genéticas, pero que ha cesado de ser sexual para devenir social” (Laplanche-Pontalis, 2009, p. 416).

Compárese esta afirmación con la siguiente:

En términos universales, nuestra cultura se edifica sobre la sofocación de pulsiones. Cada individuo ha cedido un fragmento de su patrimonio, de la plenitud de sus poderes, de las inclinaciones agresivas y vindicativas de su personalidad; de estos aportes ha nacido el patrimonio cultural de bienes materiales e ideales (Freud, 1986, pp. 167-168).

Tal vez uno de los motivos de esta dificultad en abordar la sublimación en términos más unívocos, se encuentre en que ha estado demasiado unida a los conceptos de la primera tópica, y por lo tanto a las necesidades de una economía libidinal homeostática, de un principio de placer-realidad que se vería impedido por un exceso de sexualización.

Por lo tanto, para su comprensión se debieran integrar algunos otros elementos o conceptos para redefinir más las acciones en torno al trabajo del Yo con los objetos, sus relaciones materiales con los mismos; por ejemplo, su relación con el narcisismo, diferenciar más finamente el vínculo con la pulsión de muerte, con el ideal, con las identificaciones, por mencionar algunos elementos.

En términos de la primera tópica se ubica la sublimación, o al menos su producto, en un espacio exterior al aparato mismo -la obra socialmente apreciada y consensuada-, en tanto desde el punto de vista dinámico; es decir, el proceso mismo de sublimación, implicaría una circulación pulsional muy permeable entre inconsciente, preconscious y consciente, en el transcurso de la cual ocurriría el proceso de abandono del objeto y el fin sexual. En tanto, el punto de vista económico debería mostrarnos un importante descenso de la carga inconsciente, que proveyó energía o libido para la obra consciente.

Se debe recordar que en toda la primera parte de la obra de Freud predominaba la idea de transformación, trasmutación o desplazamiento de cargas de una cosa a otra; es decir, como



cambios de estado, algo propio del modelo físico-químico y biológico. La palabra misma "sublimación" nos remite, de un lado, al modelo químico de la transformación directa de un sólido en un gas -el mercurio-, y de otro lado, a la metáfora del carácter sublime de una obra.

En los términos de la primera teoría de las pulsiones se podría afirmar que la sublimación es un caso típico de transformación de una pulsión sexual en otra yoica, pero sería una solución retórica, ya que precisamente allí es donde es imposible explicar ese cambio como cambio de objeto y de meta sexual, sin tener en cuenta sus resultados; es decir, como si no implicara inhibiciones o -directamente- supresiones, represiones, o formaciones de compromiso, formaciones sintomáticas o reactivas, cambios en el objeto mismo. Freud nos señala en "*Los dos principios del suceder psíquico*" (de 1911, en edición de 1992) que el sublimante abandona momentáneamente sus exigencias libidinales sólo a cambio de un estado posterior en donde las recupera por vía narcisística -aprobación de los demás, por lo que sigue constituyendo un estado psicosexual, y por lo tanto este nunca se abandona realmente.

En el ámbito de la segunda tópica del psiquismo, Freud indica al Yo como sublimante, utilizando energía desexualizada del Ello (punto de vista dinámico), funcionando tal vez el Súperyo como agente represor, y sin que pueda agregarse nada desde el punto de vista económico (excepto con aspectos vinculados a la pulsión de muerte que se expondrá más adelante). Hasta aquí parecería sólo un cambio de nomenclatura, pero hay al menos tres elementos agregados para considerar, que pueden relativizar esta nuevamente aparente sencillez: el Yo como objeto que se apropia de la libido para sus fines, el ideal, y la pulsión de muerte.

La trasposición de libido de objeto en libido narcisista implica una desexualización y sería -por lo tanto- el camino universal de la sublimación. El narcisismo primario proviene del investimento por parte del objeto y produce sexualización. Pero, Freud además piensa que esa desexualización implica desmezcla de pulsiones y por lo tanto, liberación de "pulsiones de agresión" en el Súperyo, que de ese modo aumenta el vasallaje del Yo hasta el punto de poder hacerlo sucumbir.

Es decir, si bien la hipótesis de la Sublimación fue enunciada a propósito de las pulsiones sexuales, Freud también sugirió la posibilidad de una sublimación de las pulsiones agresivas pero, no desarrolló mayormente esta idea (Laplanche-Pontalis, 2009).

Se observa aquí una paradoja, la sublimación se presenta como salvación para el Yo. Las desmezclas pulsionales no tienen necesariamente y como destino inmediato dejar libre a la energía desligada a merced de un ávido Súperyo- en cuyo caso también se tendría la paradoja de que el caldo de cultivo de la pulsión de muerte actúe como centro "ligador" de pulsión de muerte, lo cual parece una contradicción radical- sino que las desmezclas quedan rápidamente unidas a situaciones intersubjetivas, y por lo tanto ligadas, permitiendo destinos de pulsión que están muy "ligados" , precisamente , a la red de objetos que forman parte del psiquismo.

De esta forma pareciera ser que la sublimación, como concepto, ha quedado abierto en su especificidad a cuestionamientos y tensiones en el análisis metapsicológico, que muestran la necesidad de tomar una postura en relación a él. En especial al considerar las otras precisiones elaboradas por Freud en su obra, esto no es menor en la medida que va a tener consecuencias en la práctica clínica, en especial en la consideración de los procesos creadores, no sólo de los

“artistas” si no de todo sujeto-paciente que pretenda hacer de sí un sujeto libre y auto determinado, más allá de las sobre determinaciones que impone cada época a su deseo.

La lectura lacaniana, retomando las distintas alusiones al término en la obra freudiana, sitúa el problema en torno al tema de cómo el registro de lo Simbólico -el orden simbólico o de la ley, de las estructuras de intercambio (Evans, 2008 p. 180)- se las arregla con el de lo Real -lo inaprensible, lo que siempre esta sin fisuras, lo imposible, lo que se resiste a la simbolización, la fisicidad vinculado pero, no igual a lo biológico (Evans, 2008 p. 164)-, asociándose por ello, como se indicó, a lo ominoso.

De este modo, se planteará que la sublimación reubica un objeto en la posición de la Cosa. De ahí la formulación lacaniana de la Sublimación como: “la elevación de un objeto a la dignidad de Cosa” (Lacan, 1988, p. 165) ya señalado. Se lo asociará a la pulsión de muerte, en el sentido de una voluntad de crear desde cero, como fascinación que puede conducir a la muerte.

Desde esta revisión se podría replantear lo señalado por Freud en los siguientes términos:

Primero, y según lo señalado previamente, la sublimación sería un destino posible de la pulsión. Por otro lado, una segunda tesis sería que la sublimación está disyunta de la represión; es decir, puede haber satisfacción sin represión, si bien la sublimación implica un cambio, una sustitución de meta y de objeto, pero no gracias a la represión. Esto llevaría a pensar en cómo el sujeto logra esto, modifica su realidad material según sus propios determinismos intrapsíquicos, logrando éxito en ello.

Una tercera tesis de Freud sobre este concepto señala que está también disyunta de la idealización; es decir, la sublimación no es una idealización, al contrario Freud pone la sublimación como una anti-idealización, “no como una cobertura del ser pulsional sino como una posibilidad inédita de la pulsión” (Recalcati, 2006, p. 55). Esto ya que la idealización es en relación al objeto, no a la meta (a lo narcisista identificador); al contrario, la sublimación está más bien relacionada con lo real pulsional, es una posibilidad de la pulsión y no de la identificación.

La cuarta tesis sería que el cambio de meta de la pulsión impone la idea de la satisfacción sublimatoria como social, la dimensión de reconocimiento social es central en el planteamiento freudiano. El Otro social será fundamental. Por lo que se trata de una capacidad que necesita ser psíquicamente activada, “la posibilidad de instaurarse depende de contingencias internas y externas” (Chemama, 1998, p. 417); es decir, también de lo social y el contexto.

Una quinta tesis finalmente, consistiría en que hay elementos de renuncia que acompañan el destino sublimatorio de la pulsión. La sublimación se liga entonces a las creaciones humanas más elevadas, también coincide con el trabajo psíquico como tal; es decir, el trabajo secundario distinto al primario en donde impera la descarga.

Ninguna pulsión puede ser enteramente sublimada. Es la tesis que inspira “*El malestar en la cultura*” de Freud (2004): existe siempre un residuo pulsional que exige, contra toda sublimación posible, su satisfacción. Lo central será que la sublimación trata de una posibilidad pulsional y no

una neutralización de la pulsión. La sublimación está primariamente en relación con lo real de la Cosa y no con la imagen-objeto.

### **3.- Implicancias Subjetivas del Proceso Creador, algunos postulados de Didier Anzieu:**

Didier Anzieu (1993) en tanto se centrará en el trabajo del artista en cuanto a su dimensión poética; es decir, en cuanto a producción de la obra. Identificará los procesos subjetivos involucrados en todo trabajo de arte, señalará que es uno de los tres grandes trabajos psíquicos del hombre, siendo los otros dos el duelo y el sueño, todos estos trabajos implicarían procesos de operaciones transformadoras (p. 25).

Subrayando que en todo trabajo operaría una transformación del sujeto. De esta manera, el proceso de creación presentaría similitudes con las otras dos formas de trabajo psíquico; por ejemplo, con el sueño, la puesta en imágenes de un deseo reprimido, representación de un conflicto; con el duelo, la identificación con el objeto amado perdido y su resucitación. Pero, ya sea producto de la elaboración de un sueño o un duelo, el trabajo artístico implica una manera distinta de interacción entre los procesos primarios y secundarios.

Lo que se busca rescatar de las aportaciones de Anzieu son sus conclusiones en relación a cómo es la obra la que trabaja a su autor, lo transforma, como se señalaba precedentemente. Por ello, este psicoanalista afirma que “Crear no es tan sólo ponerse a trabajar. Es dejarse trabajar en el pensamiento consciente, preconsciente, inconsciente, y también en el cuerpo, o por lo menos en el Yo corporal, así como en su confluencia, en su disociación, en su reunificación siempre problemáticas” (1993, p. 53).

Describe el proceso de creación como un trabajo de parto, de defecación, de vómito. Similar a la tortura: “ya que el verdugo trabaja con insistencia, precisión, variedad, el cuerpo de la víctima, de la misma manera que el creador trabaja en un cuerpo a cuerpo el material que ha elegido, de la misma manera que la creación le arranca sufrimientos, confesiones, desarticula sus coyunturas” (Anzieu, 1993, p. 53). Incluso posterior a la obra terminada, esta puede seguir trabajando al autor.

Todo esto es relevante para la presente tesis ya que deja en evidencia como el trabajo del artista se instala en un lugar que trasciende el registro de lo imaginario, incluso de la fantasía, para tocar aspectos fundamentales en la constitución y en el funcionamiento de todo sujeto.

Anzieu al igual que otros psicoanalistas (como Winnicott por ejemplo) se pregunta por las condicionantes del sujeto creador, en especial por la posible influencia de los primeros cuidados maternos y el lugar también de la función paterna en todo ello. De esta manera, plantea el tema de las estimulaciones precoces, ya sea por exceso de presencia o de ausencia, o desorganización de las mismas; señalará que la creación variará según en cuál de las dos vivencias (enfatizará que más que la circunstancia, es la resonancia afectiva la relevante) se haya producido el desarrollo de ese sujeto artista en particular.

Por ello, frente al exceso de estimulaciones amorosas afirmará una producción artística más bien inclinada a “creaciones totalizantes”; es decir, creaciones en donde se enfrenta la distinción de sensaciones, percepciones, ritmicidades, temporalidades; las cuales van a diferir de las “creaciones consolidaciones”, en las que el artista insuficientemente estimulado intentará liberarse de las angustias de separación infantiles, de la muerte de la madre, a través de

creaciones en donde se intentará tomar distancia de estas angustias, organizando la obra en relación a las pocas estimulaciones recibidas; crear en este caso sería superar la separación, volver a encontrar la unidad original perdida.

Anzieu se pregunta sobre las patologías llamadas límites, aquellas en las cuales el funcionamiento del Yo se ve cuestionado, señalando que se podrían deber a este exceso de ausencia o exceso de presencia de la madre. Vincula esto con sus concepciones sobre el *Yo piel* que se describirán en el apartado que sigue.

Señala al respecto:

La tela del pintor, la página en blanco del poeta, (...), el escenario o el terreno del que disponen el bailarín o el arquitecto, y evidentemente el rollo de película, la pantalla cinematográfica, materializan, simbolizan y reavivan esa experiencia de la frontera entre dos cuerpos en simbiosis como superficie de inscripciones, con su carácter paradójico –que vuelve a encontrarse en la obra de arte- de ser a la vez una superficie de separación y una superficie de contactos (1993, p. 82).

Por lo que indicará que “el principal efecto tóxico de la sobrestimulación corporal es desarrollar precozmente una forma del Yo, al que ciertos autores llaman un pre-Yo corporal y que por mi parte prefiero denominar Yo-piel.” (Anzieu, 1993, p. 82).

La sobreestimulación corporal desencadena investiduras e incrementa la cantidad pulsional; moviliza al Ello hasta el extremo y procede a su recarga libidinal. En este caso, la obra es una válvula de escape vital de este exceso. Al mismo tiempo puede suceder que el creador ya no pueda dejar de vivir en estado de sobrecarga pulsional y multiplica los excitantes naturales y artificiales para mantener el exceso de imágenes mentales, de afectos y de pensamientos sin el cual caería en depresión, en la apatía y en la impotencia de crear (Anzieu, 1993, p. 83).

O bien, como se señaló, puede ocurrir lo contrario frente a la subestimulación ocurrida en la infancia, el adulto puede recurrir al arte para fijar y mantener lo poco que recibió y cuya desaparición lo hundiría en una angustia catastrófica de aniquilamiento (Anzieu, 1993, p. 83)

Lo mental podría ser considerado según estos planteamientos como una prótesis permanente del Yo que termina por ser integrada en el Self. “Una actividad mental incesante propicia la presencia permanente, en torno al Yo, de un entorno del cual ya no puede prescindir para ser estimulado y envuelto al mismo tiempo: madre interior cuya función se asegura que jamás le faltará y sin la cual no sabría cómo ser activado, ya que nunca ha experimentado funcionar por sí mismo, para él mismo (Anzieu, 1993, p. 86).

Por otro lado, y en relación al código, Anzieu plantea que el creador le pide a su obra:

que le aporte un orden unificador diferente al que su padre (o abuelo o tío) efectivamente le ha prodigado en la vida, pero un orden de tipo paternal. De tal forma los creadores alternan entre la gratitud filial hacia el ejemplo paterno que ha brindado el acceso al código (...) y el resentimiento hacia un padre que no ha provisto el buen código al niño (el código ajeno nunca puede ser bueno para uno) (Anzieu, 1993, p. 90).

De esta manera, Anzieu (1993) no sólo se refiere al rol de la función materna en la creación del artista, si no también al de la paterna. Señala que la creación se relaciona con la posibilidad de hacer algo con las fantasías en torno a la escena primaria, exige de alguna forma una actitud activa frente a ella (p. 93). Es decir, se requiere que el artista pueda retomar la función paterna dotando al Yo de la función de concebir códigos (p. 94).

Por lo mismo, este pensador ubicará el conflicto psíquico del artista principalmente entre el Yo Ideal y el Superyo. El Yo Ideal en cuanto a su tendencia a unificar, a totalizar, imprimirá en el Yo la posibilidad de transgresión mental de prejuicios, tabúes, lo cual es necesario para la creación, en tanto el Superyo deberá ceder ante estas prerrogativas del Yo Ideal para desculpabilizar al creador.

Por ello Anzieu (1993) se referirá a la instancia del Yo como entidad fluctuante en el artista:

El Yo del creador se caracteriza por una gran desnivelación de los modelos de funcionamiento. Es capaz de provocar la regresión, de permitir que se efectúe la disociación, pero controlando una y otra. Es capaz de desdoblarse en una parte consciente que observa atentamente y que registra no sólo ciertos procesos que sobrevienen en el aparato psíquico y cuya representación inserta el autor en el contenido mismo de la obra, sino también estados del Yo (sobre todo el sentimiento del Self central, el de las fronteras del Self, entre el Self y el cuerpo, entre cuerpo y mundo, entre yo y los otros), de lo cual el autor se sirve para suministrar un marco, un espacio, una forma a la obra (p. 76)

La obra permite poner en juego partes de sí mismo, objetos psíquicos internos con partes del cuerpo y del mundo. (Anzieu, 1993, p. 73). Al respecto Anzieu conceptualiza al ser humano como un sistema de conflictos fundamentales relativamente estables y de conflictos anexos modificables con la edad, el contexto, las circunstancias, los encuentros, los éxitos, los fracasos, el estrés, las enfermedades psíquicas. En la obra de un artista se podrá repetir una misma estructura conflictual o descomponer esta estructura en múltiples aspectos o facetas de la misma. En todo caso el conflicto intrapsíquico podrá aportar en el contenido o en la organización de la obra.

Se aprecia que el trabajo de creación sería, para este autor, una especie de diálogo entre instancias psíquicas, entre el contenido y la forma que lo contiene. Además afirmará que tiene lugar frente a crisis vitales del sujeto creador, las cuales lo impelen a un proceso marcado por distintas etapas.

#### **4.- Fases del Proceso Creador**

Efectivamente, el trabajo creador; es decir, el que lleva a la producción de una obra de arte (distinguiéndose de la creatividad), implicaría el pasar por fases específicas y comunes para todo artista. A su vez estas fases surgirían asociadas a momentos de crisis para el aparato psíquico. Por ello Anzieu (1993) afirma:

Como en toda crisis, hay un desconcierto interior, una exacerbación de la patología del individuo, un cuestionamiento de las estructuras adquiridas, internas y externas, una regresión a recursos no utilizados que es necesario no conformarse con entrever y de los que hay que apoderarse, y ello significa la fabricación apresurada de un nuevo equilibrio, o la superación creadora; o si la regresión sólo encuentra el vacío, existe el riesgo de la descompensación, de apartarse de la vida, de un refugio en la enfermedad, incluso de aceptación de la muerte, psíquica o física. (pp. 25-26).

Anzieu describe cinco fases que estarían presentes en el trabajo creador, cada una de las cuales implica una particular dinámica, economía y resistencias.

Una primera fase la denomina “*el experimentar un estado de sobrecogimiento*”, el cual surgiría, como se indicó, frente a una crisis interna, reconocida generalmente a posteriori, en donde se produce una regresión del Yo, una disociación, brusca y profunda. Es un momento psicótico no patológico (1993, p. 118).

Una segunda fase llamada de “*toma de conciencia de representantes psíquicos inconscientes*”, en la cual se produce un reconocimiento de un representante psíquico inconsciente relacionado con ese estado de recogimiento; es decir, “el Yo que permanece consciente recoge de ese estado un material inconsciente, reprimido, suprimido o incluso nunca antes movilizado, sobre el cual el pensamiento preconscious, hasta ese momento cortocircuitado, retoma sus derechos” (1993, p. 105).

Una tercera fase de “*instituir un código y hacer que tome cuerpo*”, se distinguirá al ubicar el pensamiento preconscious, bajo la jurisprudencia del Yo Ideal. Este material inconsciente como núcleo central del proceso creador, junto con otros productos psíquicos primarios ignorados o marginados hasta ese momento, servirá esto como código organizador de la obra. Código en cuanto a “rejilla que permite descodificar de una manera nueva ciertos datos de la realidad exterior o interior, y de sistemas de términos, de operaciones y de operadores que permiten generar una obra original. (...) Toda obra en esta fase da cuerpo a un código” (Anzieu, 1993, p. 105). Acá Anzieu utiliza la palabra *engendramiento material de un código*, refiriéndose a que frente a un caos inicial que impone el contenido inconsciente hecho preconscious, se requerirá de contenidos concretos asociados a él, para poder realmente transformarse en código.

Una cuarta fase “*la composición propiamente de la obra*”, en la cual el estilo del trabajo artístico utilizará la estrategia propia de los mecanismos de defensa inconscientes, piénsese en la prolijidad que impone el artista en los detalles de su obra, en los “retoques”, las preocupaciones lógicas, éticas, estéticas; todo ello, señala Anzieu, desempeña la misma función de la elaboración secundaria, que en el sueño organiza el contenido manifiesto desde el momento en que aparece en la consciencia; por ello, afirma que este trabajo de composición de la obra según ese código generado, será una perpetua formación de compromiso, la cual sólo es posible con el apoyo activo del Superyo.

Una quinta y última fase, se “*presenta la obra al público*”, en la cual se expone la obra finalizada. Al superar las últimas inhibiciones y sentimientos de vergüenza o de culpa por parte del artista, la obra de arte producirá ciertos efectos en su público, promoviendo trabajo psíquico, (entre ellos el creador), cerrándose muchas veces el círculo sobre sí mismo.

Anzieu se basa en su experiencia clínica con artistas, en especial con escritores, los cuales manifiestan estas distintas fases en su trabajo creativo; piensa que también podrían estar presentes en creaciones científicas, religiosas, filosóficas o políticas. Puede darse en forma más compleja o más simple, dependiendo de cada creador; así como puede ser recorrido varias veces antes de llegar a la obra acabada, si bien afirma que “por lo general el creador pasa por estas cinco fases y cada vez tiene que cambiar de actitud, de estado psíquico, de economía de funcionamiento” (1993, p. 106), por ello señalará también que “Ser creador es tener capacidad de cambiar varias veces de registro de funcionamiento durante el curso del trabajo de creación, y de mantenerse en el mismo registro, tanto como sea pertinente. Ello supone cierta libertad de juego entre subsistemas psíquicos bien diferenciados y bien afirmados” (1993, p. 107).

Además Anzieu destaca que la obra de arte incorpora en sí la capacidad del hombre de representarse a sí mismo, a su vez que es una muestra de esa capacidad, en donde los procesos psíquicos secundarios se ponen al servicio de los primarios. Esto sería posible gracias a una “matriz psíquica primaria” (1993, p. 156) presente en todo sujeto. A través del proceso de creación, el artista toma contacto más directo con esa matriz, de la cual “yo no ceso de emerger como sujeto en el mundo y como sujeto de mis interrogaciones” (p. 156). La obra se hace gracias a una “mímesis” en relación al aparato psíquico de su creador, aparato que se ha organizado a partir de ese representante psíquico previamente desconocido por el artista. Es decir, la obra adopta la forma del aparato psíquico de su creador.

Es gracias a esta matriz originaria que la obra tiene una capacidad sincrónica y diacrónica; es decir, de presentar a la vez un micromundo y un macromundo; una historia particular, idiosincrática alcanza estatuto de universal. Al respecto Anzieu comenta “Al saltar de un material inconsciente no simbolizado a la lógica de un código, y luego al componer la obra a la manera de un cuerpo, de una carne, de un órgano para que funcione según ese código, el creador trata de anudar los dos extremos del psiquismo” (1993, p. 157), pensamiento secundario y matriz psíquica primaria.

Por lo tanto, en el arte se trata de palpar la vida en tanto vida subjetiva:

El proyecto de totalizar niveles de pensamiento, capas de experiencia, organizaciones del psiquismo tan diversos, es fuente de tensiones entre esos descansos, esos estratos, esos dispositivos. Estas tensiones aportan a la obra una multiplicidad suficientemente cruzada de dinámicas internas para que emanen de ella un sentimiento de vida. Ya que ella es la vida que se reconoce y que se representa a sí misma como viva, las vidas de diversos seres condensadas en una sola vida, los múltiples momentos de una misma vida recogiendo en un todo que sería el todo de esa vida (Anzieu, 1993, p. 158).

Se tiene entonces que “el conjunto de las obras propone al conjunto de los hombres una imagen caleidoscópica de todas sus similitudes y diferencias en materia de funcionamiento psíquico y más particularmente en cuanto al marco narcisista de ese funcionamiento” (Anzieu, 1993, p. 158).

Finalmente, se aprecia en estas elaboraciones, como se refuerza la concepción del arte como un proceso que implica a lo simbólico en relación a lo real, dispositivo de encuentro entre ambos registros de lo humano, y por lo tanto, de un saber hacer con lo inaprensible, con la Cosa, con el vacío.

### **C.- CUERPO EN PSICOANÁLISIS**

Retomando el inicio de lo presentado en el presente Marco Teórico, se revisarán a continuación algunas concepciones sobre el cuerpo desde el psicoanálisis. Es relevante, al respecto, mencionar las diversas aproximaciones que hoy confluyen en conceptualizar al cuerpo como una entidad muy distinta a la del organismo, a la del llamado cuerpo físico-anatómico.

La historia, desde fines del Siglo XIX, nos remite a acercamientos en relación al “esquema corporal”, al “esquema postural”, a la “vivencia del cuerpo” y a la “imagen inconsciente” del mismo. En estas concepciones irá primando la idea de un ente móvil, siempre en construcción.

Dolto enfatizará la necesaria distinción entre imagen del cuerpo y esquema corporal; siendo el primero, la memoria inconsciente de toda la vivencia relacional del sujeto, su entrada en la dimensión simbólica; el segundo en tanto, se refiere más bien a la internalización de los determinantes biológicos en relación con el mundo físico (Dolto, 1990, p. 294).

Se produce una tensión semiótica del concepto en sus elaboraciones teóricas debido a que se alude a un cuerpo y su imagen, y a la vez al cuerpo en tanto construcción y entidad distinta a la de la imagen. Es decir, nuevamente entre el referente y a lo que se refiere, entre la forma y su contenido, entre lo interno y lo que éste contiene.



Frente a la complejidad de pensar al cuerpo, se plantearán algunas conceptualizaciones que, según el autor de la presente investigación, aportan, junto con lo precedente sobre el arte y el psicoanálisis, a la comprensión de las respuestas de los entrevistados; es decir, podrían acercarse a delimitar esa complejidad, sin resolverla, más bien dilematizándola dentro de una perspectiva que podríamos llamar psicoanalítica.

De este modo, se revisarán las aproximaciones referidas al *Cuerpo Erógeno* en Sigmund Freud (1998); luego el *Yo Piel* y la concepción de *Envoltura Psíquica* de Didier Anzieu (1999); continuando con una breve alusión al *Pictograma* de Piera Aulagnier (2004); para ir finalizando el apartado con las teorizaciones de *Cuerpo como Anudamiento de Registros* en Jacques Lacan (2006) y de *Cuerpos Extraños y Poético* de Sylvie Le Poulichet (1998).

### **1.- Cuerpo Erógeno, el quiebre epistemológico de la obra de Sigmund Freud.**

En la obra freudiana se puede ubicar al cuerpo como un referente de primer orden para pensar cómo se constituye la subjetividad, o en otros términos, la realidad psíquica. Freud parte de la observación de los trastornos histéricos para connotar que otra anatomía, muy distinta a la conocida, estaba manifestándose en este tipo de patologías. Una lógica distinta a la del sistema nervioso central podría dar cuenta de fenómenos como las parálisis histéricas, sin recurrir a calificativos denostativos, el comportamiento humano se regía por fuerzas no racionales, ya descritas por la filosofía, la religión y el arte. Fuerzas que estarían mucho más presentes que lo estimado hasta ese momento, a estas fuerzas las llamó primordialmente sexuales o de vida, incluyendo posteriormente a otras que asoció con la muerte y con la tendencia a la destrucción.

¿Cómo se construye esta “otra anatomía”? ¿de dónde surge esta realidad subjetiva que muchas veces se manifiesta como sufrida en las patologías que el médico recibe? Surge entonces la necesidad de generar términos que permitan dar cuenta de una realidad subjetiva, anclada en lo biológico, pero despegada de su origen, independiente del mismo. Es entonces cuando aparece el concepto de *pulsión*, denominación híbrida entre lo orgánico y lo propiamente psíquico. En palabras de Freud: “concepto límite entre lo anímico y lo somático, como representante psíquico de los estímulos procedentes del interior del cuerpo, que arriban al alma, y como una magnitud de la exigencia de trabajo impuesta a lo anímico a consecuencia de su conexión con lo somático” (Freud, 1981, p. 2041).

Aunque Freud pensaba que la pulsión era esencial y, el motor del psiquismo del individuo, no dejó nunca de tener para él su lado misterioso e inexpugnable, como afirma en 1920: “Las pulsiones son el elemento más importante pero también el más oscuro de la teoría psicoanalítica” (Freud, 2001, p. 34). El hecho de la insuficiencia de la pulsión para hallar la satisfacción anhelada, ya que el objeto nunca es el objeto que complementa totalmente el vacío generado por la falta de satisfacción, da cuenta ya en Freud del estatuto de la pérdida originaria de goce del ser humano, imposible de recuperar.

Desde la primera tópica -en donde ordena las instancias de lo inconsciente, lo preconscious y lo consciente, dejando a este último en un lugar comparativamente reducido en relación a los anteriores, en especial frente a lo inconsciente- mostrará cómo estas fuerzas híbridas se van construyendo y haciendo cuerpo, alejando a la especie humana de sus determinantes instintivos. Así se va labrando el cuerpo a través de la energía de vida o sexual, la libido; y todo ello gracias a la presencia del otro, lo que posteriormente se llamará, la función materna.

Este proceso originario permitirá la construcción de ese aparato psíquico, a través de las tres “provincias” o instancias psíquicas de la segunda tópica.

Freud en “*Esquema del Psicoanálisis*” señala:

Llamamos Ello a la más antigua de estas provincias o instancias psíquicas: su contenido es todo lo heredado, lo que se trae con el nacimiento, lo establecido constitucionalmente; en especial, entonces, las pulsiones que provienen de la organización corporal, que aquí (en el Ello) encuentran una primera expresión psíquica, cuyas formas son desconocidas (no consabidas) para nosotros (2006, p. 143).

Se partirá entonces con la superposición de una entidad orgánica-biológica con otra psíquica, última entidad generada a partir del deseo de los padres y de su herencia transgeneracional, aprendizajes filogenéticos, que lo ubicarán en un lugar simbólico, en una estructura social y cultural, en un linaje.

Desde el orden de la necesidad por satisfacer los instintos determinados por la biología de las especies, el ser humano desarrollará la demanda, ya no de la satisfacción de la necesidad, si no del deseo; en tal sentido para Freud el placer no será el apaciguamiento de una necesidad fisiológica, sino el recuerdo de la satisfacción primera brindada por ese otro en función materna.

Freud (2006) indica:

Las primeras mociones de la sexualidad aparecen en el lactante apuntaladas en otras funciones importantes para la vida. Su principal interés está dirigido a la recepción del alimento (...) Pero observamos que el lactante quiere repetir la acción de recepción del alimento sin pedir que se le vuelva a dar este, por tanto no está bajo la impulsión del hambre (20ª Conferencia. La vida sexual de los seres humanos (1916-1917) en *Obras Completas* Vol. 16 Buenos Aires: Amorrortu, p. 286).

Es decir, se plantea que el placer derivado de la satisfacción de una necesidad se asocia a ciertos objetos que luego se anticipan, con lo cual se inicia el circuito del deseo, el cual luego se autonomiza y desarrolla según una lógica particular.

En “*Proyecto de una Psicología*” (1895) Freud intentará explicar cómo ciertos estímulos energéticos dejan su condición de actos reflejos, transformándolos el lactante en procesos psíquicos complejos, los cuales ayudarán al bebé a sobrevivir y a ubicarse en el mundo.

Freud nos referirá a la fuerza instituyente de la energía de vida, la sexualidad presente en el niño permitirá que se construya a sí mismo, en un *cuerpo erógeno*, un cuerpo sexuado, anhelante, deseante. El cuerpo entonces se comenzará a conceptualizar como un conjunto de zonas erógenas (Freud, 1981, *Tres ensayos para una teoría sexual*), región de la piel o mucosa, sede de cargas y

descargas de excitación de naturaleza sexual. Por desplazamiento cualquier zona del cuerpo podrá tener esta connotación. Las Etapas Psicosexuales señaladas por Freud mostrarán cómo se va organizando la libido, de pulsiones parciales hacia una mayor integración hacia la genitalidad adulta.

Será en la dialéctica de los cuerpos bebe-madre que el cuerpo del infante se irá inscribiendo en lo social-cultural, en último término en lo simbólico. Es en esta relación de amor entre hijo y madre en donde la libido se desarrolla, la función materna determina la historia del *cuerpo erógeno*.

Es en esta relación que se irá construyendo un primer borde o límite, distinción entre lo de adentro y lo de afuera, ya que será a través del acto de incorporar y expulsar que las vías pulsionales se libidinizarán, constituyéndose un lugar por donde pueda transitar la energía y el objeto.

Freud en 1915 señala:

Recoge en su interior los objetos ofrecidos en la medida en que son fuente de placer, los introyecta (...), y, por otra parte, expelle de sí lo que en su propia interioridad es ocasión de displacer. (...) Después de este reordenamiento, ha quedado restablecida la coincidencia de las dos polaridades: Yo-sujeto (coincide) con placer - Mundo exterior (coincide) con displacer (en Freud, 1991, Pulsión y destinos de pulsión, p. 256).

El bebé es un cuerpo activo en su construcción, que trabajará en la constancia del objeto a la par que en su propia constancia como sujeto.

Se plantea que la pulsión de muerte tendría que sucumbir en gran medida a la de la vida para que sea posible que el cuerpo se configure y erogenice; la vida como integración de los fragmentos y la muerte como la disgregación o vuelta a lo inerte, al caos.

Entonces, lo que se plantea es al cuerpo en cuanto a su organización pulsional, y esta se inscribe según la repetición de los circuitos pulsionales que marcarán un borde. Todo ello según el principio del placer, expulsando lo displacentero e incorporando lo placentero.

Todo ello, como se indicó, lo deduce Freud de la observación de las parálisis histéricas y sus posibles vinculaciones originarias con traumas de índole sexual. La relevancia de lo sexual quedará determinada por las connotaciones traumáticas de episodios reales o fantaseados en relación a la seducción por parte del adulto. La intensidad de estas vivencias mostrará a Freud la relevancia de analizar cómo están construidas, y en ello se encontrará con la activa vida sexual de los infantes.

El cuerpo (subjetivo) de la madre será un territorio en donde el cuerpo del niño pueda construirse, pero será con la función del cuerpo social, del padre, de la ley, del código, desde el cual el cuerpo del niño podrá tener un lugar reconocido; las fantasías de origen (sobre la escena originaria, la castración y la seducción) serán vías a través de las cuales el sujeto podrá advenir como tal, en tanto cuerpo erógeno.

Freud llegará así al complejo de Edipo, el cual le permitirá dar cuenta del drama de la emergencia del cuerpo erógeno, “cuerpo surgido en el filo de una contradicción (lugar de la prohibición-la madre-) y de un imposible (la castración-la falta)” (Baz, 2006, p. 59).

## **2.- Yo-piel, la Envoltura Psíquica de Didier Anzieu**

Didier Anzieu (1999) en relación a la constitución del sujeto psíquico, desarrollará la idea de *continentes psíquicos*; es decir, verdaderos lugares que se construyen subjetivamente en el interjuego con la realidad y el mundo exterior, esquemas de envolturas necesarios para que sea posible el pensamiento; es decir, territorios en donde se puedan asentar la producción de imágenes y operaciones transformadoras, las cuales irán a su vez constituyendo, poblando el aparato psíquico.

Al respecto Anzieu en su libro sobre “*Las envolturas Psíquicas*” (1999) señala:

El psicoanálisis de niños, el de los psicóticos y el de los estados fronterizos, el de los grupos y, más recientemente, el psicoanálisis familiar atrajeron la atención sobre las estructuras limitantes, envolventes y continentes, justamente porque esas nuevas situaciones analíticas enfrentan a los psicoanalistas con deficiencias posibles en esas estructuras (p. 39).

Estas envolturas, o lo que llamará más específicamente el *Yo-piel*, serían previas a la imagen especular del cuerpo como unificado, Anzieu indica: “Yo querría destacar la existencia, más precoz aún, de un espejo sonoro o de una piel audiofónica y su función en la adquisición, por el aparato psíquico, de la capacidad de significar, y luego de simbolizar” (Anzieu, 1987, p. 19).

Es decir, se podría entender acá cómo se construye un espacio psíquico por donde transitar, el cuerpo en ello sería un efecto, no una causa. Se trata de un primer elemento organizador, el cuerpo, un Yo corporal que hará de continente al pensamiento; estructura espacial y temporal que se organiza según las primeras experiencias de vida.

Anzieu utiliza la palabra continente según su origen etimológico; es decir, “remite a la perspectiva del discurso: los tropos, las formas del discurso, envuelven los contenidos psíquicos, los pensamientos” (Anzieu, 1998, p. 22).

El continente psíquico se instaurará según el resultado de un doble proceso: “internalización de la envoltura de los cuidados y la envoltura narrativa, suministradas por el entorno” (Anzieu, 1998, p. 54).

La instancia yoica se irá construyendo en base a estas envolturas psíquicas que garantizarán la sensación de continuidad en el existir, para llegar al reconocimiento alienante de la imagen propia en el espejo.

Frente al término Yo-piel, Anzieu (1993) señala:

El apuntalamiento de funciones psíquicas del Yo sobre las funciones biológicas de la piel es, en efecto patente en cuatro puntos. El Yo-piel ofrece una envoltura continente a la multiplicidad dispersa de los datos sensoriales, emocionales, kinestésicos, que pueden transformarse de esta manera en contenidos psíquicos (...) El Yo- piel constituye igualmente una barrera protectora de la autonomía interna y de la identidad personal (con umbrales que al franquearlos provocan primero dolor y luego angustia catastrófica). Por otro lado, el Yo-piel filtra selectivamente los intercambios entre el interior y el exterior (sin duda primero en el plano de los ritmos (...)) Y por último (...) el Yo-piel es una superficie donde se inscriben las excitaciones (prototipo del pergamino) (p. 82).

La piel psíquica se apuntala en la piel corporal, “el vínculo psicoanalítico con el cuerpo es de orden metafórico y no analógico” (Anzieu, 1999, p. 39). Al mismo tiempo que delimita espacios, debe permitir la comunicación entre ellos; es decir, ser permeable. Se trata de un sistema dinámico que contiene tanto la fuerza como la forma, ya que “No existe fuerza psíquica que no se asocie con una forma dada, ni existe forma que no tenga una dinámica” (Anzieu, 1999, p. 40).

Es una dimensión estructurante, en donde el cuerpo se constituye en el primer ejemplo, ocupa el primer lugar.

Se toma al pensamiento como contenido y al pensar como continente, continente que deriva de la oposición del esquema corporal y de las imágenes fantasmáticas del cuerpo (Anzieu, 1998, p. 22).

El Yo haría de regulador de la actividad y el movimiento por un lado, y de protector del mundo exterior, por otro (Anzieu, 1999, p. 40).

Anzieu da cuenta de los primeros momentos de organización psíquica, incluso anterior a la alucinación del objeto perdido, son las primeras representaciones de configuración del cuerpo y de los objetos en el espacio, así como de sus movimientos. Significantes de constitución precoz que se organizan en el cruce de tres series de factores: “las experiencias corporales (ritmos, posiciones, sensaciones diversas, etc.), las posibilidades de comunicación del niño y las respuestas maternas” (Anzieu, 1998, p. 91).

Anzieu llama a estas primeras representaciones de los continentes psíquicos “*significantes formales*”, los cuales serían una primera marca no ligada, en principio, a otro significante; es más bien una instancia prelingüística, en donde prima el espacio y la forma delimitante de las representaciones. El significante formal delimita el espacio, es la primera inserción del organismo a lo simbólico.

Anzieu señala sobre esto:

son constitutivos no tanto de los “objetos” que forman los contenidos psíquicos inconscientes fundamentales cuanto de los continentes psíquicos (...) imágenes que han permanecido al margen del lenguaje, relaciones entre los diferentes estímulos sensoriales, que encarnan relaciones con otro, con la madre de la primera infancia, en un contacto corporal, o en una posición espacial, un modo de sostener, una proxemia. (1999, p. 25).

Y agrega:

Son representantes psíquicos, no sólo de ciertas pulsiones, sino de las diversas formas de organización del sí-mismo y del Yo. En este sentido parecen inscribirse en la categoría general de los representantes de cosa, más en particular de las representaciones del espacio y de los estados de los cuerpos en general (1999, p. 15).

Los significantes formales se organizarán de acuerdo a una lógica formal que constituirá el aparato psíquico propio de los procesos primarios y de una forma arcaica de psiquismo (Anzieu, 1999, p. 15). A su vez, serán los significantes formales un freno para la adquisición de los primeros sistemas semióticos que permitirán el acceso al lenguaje y a los representantes palabra.

El vacío como espacio indiferenciado será bordeado por estos significantes, son “una tentativa de bordear ese vacío y es, al mismo tiempo, una realización imaginaria de las diversas maneras en que el Yo corporal del niño puede sentirse aspirado por este vacío” (Anzieu, 1999, p. 28).

Los significantes formales son previos a toda fantasía, ya que esta implica la coexistencia del lenguaje; estos significantes están más bien contruidos de “imágenes propioceptivas, táctiles, cenestésicas, kinestésicas, posturales, de equilibración; no están referidas a los órganos de la percepción distal (la vista, el oído)” (Anzieu, 1999, p. 36). Por ello están más bien “investidos sobre todo por la pulsión de apego y de autodestrucción” (Anzieu, p. 37).

### **3.- El Pictograma de Piera Aulagnier**

Siguiendo esta línea de reflexión en torno a las implicancias de la construcción del cuerpo en la constitución del sujeto psíquico, Piera Aulagnier caracteriza a estos procesos como metabolizaciones y movimientos de engendramiento y elaboración que tendrán por resultado la capacidad de representación (Aulagnier, 2004). Movimientos que se realizan para introducirse al mundo y establecer una relación dialéctica con los objetos:

El origen de la relación psique-cuerpo se encuentra en lo que la primera toma de modelo de la actividad del segundo; a su vez, este modelo será metabolizado en un material totalmente heterogéneo, que formará el marco constante de un argumento originario que se repite indefinidamente (Aulagnier, 2004, p. 17).

Todo ello será necesario para que el Principio de Realidad se instale; es decir, para que pueda existir la relación dialéctica con el mundo es necesario que la sostenga una matriz simbólica.

Anterior al proceso primario, a la capacidad de fantasear y del proceso secundario en cuanto al Yo y la capacidad de enunciación, se produce un momento originario en donde se dan las primeras inscripciones, intercambios con el otro. Y es en la actividad sensorial en donde comenzará esta metabolización y la capacidad de representación. Esta primera representación será del cuerpo y Aulagnier la denominará *pictograma*. Se trata de un autoengendramiento, en donde la actividad sensorial, afectiva, de movimiento corporal estarán al centro del proceso.

De este modo la representación pictográfica:

es la representación que la psique se da de sí misma como actividad representante; ella se re-presenta como fuente que engendra el placer erógeno de las partes corporales, contempla su propio poder en lo que engendra, es decir, en lo visto, en lo oído, en lo percibido que se presenta como autoengendrado por su actividad (Aulagnier, 2004, p. 66).

Lo originario se encontrará entonces ligado a lo sensorio y al cuerpo, por ello afirma “Toda “puesta en representación” implica una experiencia de placer” (Aulagnier, 2004, p. 28).

Se plantea al cuerpo de la madre como lo engendrante y al del niño como lo engendrado, la representación primera pictográfica no discriminará entre ambos aún. Será sólo con el desarrollo de los procesos llamados primarios que podrá ser posible la separación de estos cuerpos:

la entrada en funciones de lo primario es la consecuencia del reconocimiento que se impone a la psiquis de la presencia de otro cuerpo y, por ende, de otro espacio separado del propio (...) el reconocimiento de la separación de dos espacios corporales, y por lo tanto de dos espacios psíquicos, reconocimiento impuesto por la experiencia de la ausencia y del retorno (Aulagnier, 2004, p. 72).

La estructura originaria del pictograma se reflejará posteriormente en los procesos secundarios, en donde el niño podrá acceder al lenguaje y a su palabra, superando la fusión con el cuerpo de la madre.

Por ello, Aulagnier describe el momento originario en relación a las primeras representaciones de objeto ancladas en la dinámica pulsional, momento constitutivo del sujeto en el que se “representa y se actualiza indefinidamente el conflicto irreductible que enfrenta a Eros y Tánatos, el combate que disputa el deseo de fusión y el deseo de aniquilación, el amor y el odio, la actividad de representación como deseo de un placer de ser y como odio por tener que desear” (Aulagnier, 2004, p. 70).

Se trata entonces de enfatizar cómo el cuerpo se relaciona con un primer ejercicio constitutivo de la psiquis, una acción de autoengendramiento subjetivo, que servirá como significante “molde”, el cual a su vez permitirá la existencia de ese significante para ese sujeto; es decir, su incorporación a la dimensión simbólica.

#### **4.- Cuerpo como Anudamiento de Registros, el Cuerpo en tanto Otro**

##### **a.- El lugar del Otro y su relación con la construcción del Cuerpo:**

Lacan a través de diversas fuentes, en especial del estructuralismo, realizará un replanteamiento del psicoanálisis desde la estructura del lenguaje, hablará de la predominancia del significante; el cuerpo es mirado desde el registro de lo imaginario especular en un primer momento y luego replanteado desde una topología borromiana en donde los tres registros de lo humano (Real, Simbólico e Imaginario) estarán anudados en un solo cuerpo, el cual tendrá mayor o menor consistencia dependiendo justamente del anudamiento de los tres registros. Agrega un cuarto nudo, el del Sinthome; con el cual abre una nueva concepción de los fenómenos psicopatológicos y finalmente del estatuto de lo vivo. Se revisarán a continuación algunos de estos elementos.

Como se mencionaba inicialmente, en “*Proyecto de una psicología para neurólogos*” Freud (1895) realiza un ejercicio de desnaturalización del instinto sexual a través de su concepción de la experiencia de satisfacción alucinatoria del deseo, la cual implicaría objetos alucinatorios, un apego al símbolo y una articulación del signo y el objeto del deseo. Esta acción requiere asistencia ajena, la madre será entonces un gran otro primitivo nombrador de su necesidad, adquiriendo la descarga del niño un papel de comunicación con el Otro.

Los estímulos internos del bebé tendrían una fuerza trasgresora del *Principio de inercia* (de la muerte), esto generaría el *Principio de constancia*, que dará lugar posteriormente al *Principio de placer*; consiste en mantener la excitabilidad a un nivel de carga constante; es decir, el aparato desarrolla una capacidad de acumulación de excitabilidad, posponiendo la descarga para un momento “adecuado” en cuanto la supervivencia del ser.

Cada satisfacción de la necesidad será una evidencia de la alteridad radical del deseo, este es un reclamo para el cuerpo hecho desde el campo del lenguaje. Lo que hará real a la percepción del objeto es la falta experimentada con él, del objeto deseado (el pecho ausente) “su ausencia es un agujero real en la plenitud de la percepción” (Foulkes, 1998, p. 73).

Por ello se puede afirmar que: “Es de esa génesis “monstruosa” entre el cuerpo y el lenguaje de donde extrae la pulsión sexual la razón de su radical satisfacción parcial” (Foulkes, 1998, p. 71). La libido es conceptualizada aquí como un agujero en la percepción del objeto y del cuerpo propio. El Yo inicial requerirá tolerar cierto monto de energía sin descargar.

Se trata aquí de que al nombrar algo queda en evidencia su ausencia, la experiencia de la falta queda atada al agujero que procura el lenguaje.

Le Gaufey (1998) en su libro “*El lazo especular. Un estudio Traverso de la unidad imaginaria*”, se centra justamente en este aspecto de la representabilidad, en la consistencia de un lazo con lo social, basado en un juego de espejos descritos por Lacan.



En relación al cuerpo erógeno, diremos que lo es en tanto orden libidinal que lo determina, será el cuerpo el que hará de pasaje de un registro a otro, es un pasar lo biológico por un baño de lenguaje, señala Foulkes (1998), el cuerpo a su vez queda maleable a los signos lingüísticos.

Como se indicaba en apartados anteriores, el movimiento del deseo originará topologías fundamentales, en especial interior-exterior; la libido se constituirá como independiente del instinto, en este sentido pasará a primar la “no representabilidad”, garantía de investimiento de la cadena significativa, al orden simbólico.

Se trata según Foulkes (1998), del agujero que la libido debe labrar en el soma para volverlo erógeno, es la libidinización de la propia representación corporal. La madre inventa el gesto del niño como significativo: “Es desde allí desde donde el infante podrá extraer un lugar para su cuerpo en el orden de lo simbólico y una sensibilidad corporal sólo alcanzable desde el discurso” (Foulkes, 1998, p. 75).

El deseo de la madre de ser completada como sujeto; es decir, en relación a su falta constitutiva, determinará las primeras nominaciones del cuerpo del bebé. Es decir, en ese imaginario que se construirá -gracias a lo que el hijo representa para la madre (su falo)- estará en su centro vacío de representación (ya que la madre no tiene ni tendrá nunca lo que la completa). Frente a ello la omnipotencia de la madre es algo crucial; al respecto el lenguaje puede venir en mal estado y operar directamente como un estímulo para descargar, en vez de integrarse en la ligadura significativa, desde donde se dominan los objetos metafóricos (Foulkes, 1998, p. 78).

Por ello, las zonas erógenas estarán determinadas por el valor significativo de esas zonas en relación con el deseo y la demanda materna, se trata de una articulación de las sensaciones placenteras con la demanda y el deseo del gran Otro. Para Lacan el orden libidinal es la historia (arqueología) de la inscripción del sujeto en la demanda y el deseo.

el Otro debe hablar con la boca grande y la palabra verdadera. Debe hacer coincidir el grito o el llanto del hijo como llamado, con un significativo para su deseo y no para su capricho. Con ello basta para que el Otro confeccione el cuerpo dándole consistencia simbólica y una garantía de permanencia a la imagen corporal, pese a los avatares de la referencia especular. Garantía de desalienación imaginaria del cuerpo y al mismo tiempo garantía de una imagen consistente (Foulkes, 1998, p. 80).

La palabra liga y al hacerlo obliga, existen dos maneras de ligazón psíquica; la del Yo que permite el control de la descarga y la del Yo como función de repetición pulsional del retorno al estado anterior o la compulsión a la repetición. Pero, la supremacía la tendrán los significantes al actuar como señales en un tejido asociativo más fino y complejo que el tejido de las representaciones.

Por ello, se puede concluir que siempre existirá un más allá del límite entre lo orgánico y lo erógeno del cuerpo, este límite jamás será clausurado, ni será estático, será más bien una banda de Moebius inestable. El agujero corporal debe tomar consistencia, realizando un acto de dominio

simbólico sobre el organismo, en el cual aparece un goce o una falta (castración) que no responde a la ley biológica. “El cuerpo debe habitar en las palabras como orificio y no como soma. Debe escaparse mediante el significante en el momento de ser alcanzado por la designación del nombre propio” (Foulkes, 1998, p. 85).

Se diferencia entonces, significantes del deseo materno de, significantes del capricho materno, en que el cuerpo del Otro primitivo simbolizado será la base desde la cual se construirá el agujero corporal. Es el orden simbólico el que hace el agujero, es determinante en la conformación del cuerpo erógeno, no sólo lo imaginario; esto a diferencia de lo planteado por Françoise Dolto (1990), pues los efectos de esta conformación afecta la conformación del esquema corporal y a la dimensión del cuerpo real sensible a la metáfora; es decir, el orden simbólico afecta la imagen corporal de forma metafórica y real. En otras palabras, sólo podemos captar la unidad en el espejo plano, en el Otro.

Es la investidura narcisista la que llena el imaginario corporal, agujereando en respuesta a una falta de completud producida simbólicamente; llena y reproduce el agujero, el falo, este permite localizarse en lo simbólico, se ama por el hecho de poder darse al otro como falta, es un orden libidinal que contiene el agujero corporal en la jurisprudencia del significante.

#### **b.- De la imagen propia en el espejo al giro en busca de la mirada del Otro:**

Mencionábamos precedentemente a Guy Le Gaufey (1998), este psicoanalista desarrolla la concepción lacaniana del imaginario, engarzándolo al resto de concepciones aportadas por Lacan. En esta revisión plantea un nexo con la historia, en específico con la *Querrela de las imágenes*, período de la Humanidad en el cual se produjo todo un cuestionamiento, hasta bélico, en relación a la creencia cristiana en las imágenes religiosas que pretendían representar a los distintos personajes bíblicos. Alude a esto en relación a los fundamentos de esta querrela, centrados en la creencia polémica de la capacidad del hombre para representar icónicamente estas figuras espirituales, y cómo en ellas el ángulo de la mirada hacia el Dios Omnisciente, definía el sentido final de la pugna, las figuras mirarían hacia ese Dios. Se tiene acá una revisión que incluye otro punto externo al psicoanálisis mismo, que permite clarificar las concepciones sobre la dirección del curso de la mirada hacia un adulto cercano en el niño cuando se contempla en el espejo y se reconoce por primera vez, como un aspecto central al intentar entender los planteamientos lacanianos sobre el Estadio del Espejo y la formación del Yo.

En esta revisión indica que Lacan integra en un primer momento de su obra los aportes de Freud sobre narcisismo y los conceptos de imagen especular de Henri Wallon, señalando por ejemplo, que el Yo se constituye en el Estadio del Espejo y, en una segunda etapa, señala también el tema de los celos como reafirmante de la identidad, la emergencia de una estructura triangular y del Yo socializado. En todo caso se trata aquí de que el Yo, parte y se constituye con el surgimiento de la noción de cuerpo (Le Gaufey, 1998, p. 75).

Es por ello que se afirma que la imagen actuará como bisagra entre lo psíquico y lo biológico. El ser humano anticipa, a nivel mental, la unidad funcional de su propio cuerpo antes que psicomotrizmente, antes de ejercer la plenitud de la maduración psicomotriz (Le Gaufey, 1998, p. 75).

Y es, en la relación erótica con la imagen que se puede producir la enajenación en el Yo, es esto lo que lo convierte en organizador. Efecto morfogenético de la imagen. Del *je* especular al *je* social, del narcisismo al objeto de deseo, *je* se reconoce en el otro al ser hecho a su imagen y semejanza, es el “nudo de servidumbre imaginaria”, pasaje obligado por el Estadio del Espejo para alcanzar cualquier cosa del otro, del objeto, o de la significación.

Desde esta perspectiva la imagen del cuerpo es ante todo la imagen del Otro, dónde esta la imagen y dónde lo que no es en ese reflejo del espejo; en realidad el sujeto no se refleja, se inscribe en ese espejo, el otro da su venia al ser buscado en el giro de la mirada, punto desde el cual se diferencia entre “Yo auténtico” y el “Yo Ideal”. Por más lejos que se extienda el investimento narcisista, algo se le escapa.

De esta forma, lo que es del orden de la imagen es investidura narcisista, lo que no lo es, es del orden del objeto de deseo. El niño gira buscando la mirada del adulto en relación a algo que el espejo no le da. Lacan señala:

Este ser que se vuelve cuando acaba de captar por primera vez una unidad que lo sobrepasa y encuentra entonces, en un choque de miradas desde mucho tiempo antes valorado por él, otra alteridad que la de su imagen: ¿no se asiste de allí a una especie de segundo nacimiento, un cuasi bautismo que introducirá esta masa gritona y patealadora en el vasto espacio de los intercambios humanos?...escena...matriz a partir de lo cual habría sujeto... (en Le Gaufey, 1998, p. 119).

Es la escena del carretel freudiano, de la entrada del ser humano en el símbolo. La imagen golpea en tanto coagula y fija, y por esta razón fabrica una unidad que la vida no puede revelar con la misma eficacia, señala Win Wenders.

También Le Gaufey integra algunos elementos de la historia del teatro; lo menciona como un espejo de dos caras, a la vez me veo y a la vez veo la sociedad toda, la representación por un lado es sensible y por otro, proyecta esta sensibilidad. En el actor encontramos un borramiento de la persona, es una forma vacía, el actor une dos corrientes que dan cuerpo a la representación: la diversidad de lo que se imprime por las vías de la sensación y la perfecta unicidad de un ego, unión de lo uno y de lo múltiple en este espejo de dos caras.

En otras palabras, es la representación conformada por aquello que ella representa y aquel para quien lo representa. Para Freud la representación es distinta de la imagen recuerdo, ya que implica el objeto ausente; por ello, se afirma que pasó de la teoría traumática a la metafísica de la representación, a favor de la consideración del fantasma y del *apre-coup*; gracias a esto se puede pensar en una representación inconsciente.

El énfasis está puesto acá en que la relación del sujeto con la realidad exterior está mediada por el lenguaje, este permite la sutura de la energía pulsional con un representante psíquico.

Le Gaufey compara las perspectivas en relación a la constitución del cuerpo erógeno entre Fracoise Dolto y Jacques Lacan: Dolto se refiere a imágenes del cuerpo precoces diversas, para Dolto el reflejo en el espejo puede traer más complicaciones que otra cosa. Para Lacan en cambio sería algo fundamental para la constitución del ser sujeto.

Se trata de dibujar ante todo los trayectos de la mirada, el niño frente a su imagen en el espejo se vuelve para buscar signo en la mirada del adulto, más o menos parental, que se encuentre a mano.

Es decir, el giro del niño reflejaría la necesidad de depositar fuera de la propia imagen, el uno infraccionable que le asegura su consistencia, es el hecho de que para que el niño se reconozca requiere de la mirada de un testigo (Le Gaufey, 1998, p. 271), en tal sentido el Estadio del Espejo sería el escenario en donde se ordena la génesis del uno, “el lazo especular reina sobre las imágenes, ..., sobre todo lo que funda la unidad de nuestras representaciones en la multiplicidad indefinida de nuestras percepciones” (Le Gaufey, 1998, p. 294). Si hay imagen es porque lo invisible se abrió por sí mismo a lo visible.

En cuanto a la función del Ideal del Yo esta se centrará en el plano de lo simbólico, regulando la estructura imaginaria del Yo (moi), las identificaciones y los conflictos que rigen sus relaciones con sus semejantes; el orden de lo simbólico y el deseo se anudan, es la entrada conjunta en la dimensión de la imagen y del símbolo (Estadio del Espejo).

Como se ha revisado hasta aquí se trata del cuerpo en su relación con la constitución de lo propiamente humano:

Reencontrar en la especularidad esa unidad que nos da en su momento la ruptura del cordón y el brutal hilo de aire en los pulmones, y ver levantarse, en pequeñas etapas sucesivas, una subjetividad primero furfullante, luego cada vez mejor dominada en el filo de las adquisiciones del lenguaje y de las transformaciones corporales y sociales, ¿no son esas las vías mismas de lo humano? (Le Gaufey, 1998, p. 294).

### **c.- Cuerpo en la obra de Jacques Lacan:**

Lacan no hizo una teoría del cuerpo, habló de él en relación a otros conceptos, en especial en los Seminarios de “La Angustia”, “La Lógica del Fantasma”, “Aún” y “Les Non-Dupes Errent”. Lacan señalaría que para que la individualidad se organice, se convierta en un cuerpo, es preciso que el significante introduzca el Uno, haciendo la distinción que el cuerpo es distinto a la de un ser vivo; sin embargo, esta visión es replanteada en su última producción, en donde señalará al cuerpo como el anudamiento de los tres registros (Real, Simbólico, Imaginario) (Garrido, 2001).

El cuerpo está vinculado al Imaginario por la imagen, al Real por el Goce y al Simbólico por el significante. En 1953 plantea la *Morfogénesis*, el efecto de la imagen en ciertos momentos del ser vivo, en el Estadio del Espejo, como algo fundamental para el ser sujeto, señalando que el Yo es el reflejo de la imagen en el cuerpo. Nuestra relación con el inconsciente se hace por nuestro imaginario, quien él mismo no está más que en relación a nuestro propio cuerpo.

Desde el registro de lo Real, el cuerpo se vinculará al organismo o a lo que siempre se escapa, a lo inerte en último caso. Desde el registro de lo Simbólico, el cuerpo es espaciamiento, superficie

de inscripción a recibir la marca significativa. Y desde lo Imaginario el cuerpo es la vivencia de la imagen unitaria del organismo.

La imagen del cuerpo da al sujeto la primera forma que le permite situar lo que es del Yo y lo que no lo es; la palabra es primero, la cual surge del deseo, el verdadero y primer cuerpo es el lenguaje, el cuerpo simbólico, un sistema de relaciones internas, el lenguaje es cuerpo y además da cuerpo, en *Psicoanálisis, Radiofonía & Televisión* (de 1970 en edición de 1977) Lacan agrega que es el lenguaje el que nos otorga el cuerpo, el Uno.

La tesis de que el significativo entra en el cuerpo por la vía de la demanda del Otro y la pulsión, constituye, durante un largo periodo, el eje de su enseñanza. En *Radiofonía* es donde defiende esta tesis afirmando que lo simbólico, definido como cuerpo, es el primer cuerpo que cuando es incorporado, hace al segundo. (Lacan, 1977, p. 18.).

El gran Otro no es sólo el lugar del tesoro de los significantes, es también el cuerpo, del cuerpo marcado el gran Otro como lugar del cuerpo, el lugar del Otro es el cuerpo, cicatrices que se enchufan en sus orificios para hacer las veces de toma de corriente, artificios ancestrales y técnicos que lo consumen (Lacan, en el *Seminario La lógica del fantasma*, 1966-1967). El Otro es el cuerpo, el cuerpo mismo es este lugar de origen, este lugar del Otro, en tanto que es ahí que se inscribe la marca en tanto que significativo.

Al abordar su conceptualización del Nudo Borromeo, plantea que es la consistencia lo que sostiene al conjunto, el psicoanálisis necesita realizar una crítica de la “estética” que define nuestras formas habituales de intuir e imaginar, la concepción euclidiana y cartesiana no es la única forma de concebir el espacio.

Lacan, desde este planteamiento borromeo, indicará que las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir, es por ello que es preciso que el cuerpo sea sensible, porque el cuerpo tiene orificios, de los que el más importante es la oreja, por que no puede cerrarse, por esa causa responde en el cuerpo lo que llama la Voz (Lacan, 2006).

Que el cuerpo tenga agujeros lleva a Lacan a concebir el cuerpo con una estructura tórica (sistema diedrico), con pasaje interior – exterior en donde habrían dos agujeros, pasa de la dimensión imaginaria del cuerpo a una visión de los tres registros, estando cada una de estas consistencias en igualdad con las otras dos.

Es decir, con la inclusión del Nudo Borromeo hay una equivalencia entre las tres categorías, la supremacía del simbólico queda abolida, por ello el cuerpo se ubica como término operatorio que designa de entrada la consistencia topológica de cada uno de los registros, considerados en su unidad, pero también, y ante todo, la consistencia del nudo como tal; el anudamiento es crucial, su consistencia, que el nudo no se disuelva.

Cuerpo como un soporte, soporte del significativo y como formando parte de la triada RSI. La corporeidad sirve de soporte a una estructura significativa. En el '75, en *El Sinthome*, aborda de nuevo el cuerpo afirmando que es la única consistencia del *hablante-ser* (Lacan, 1975, en edición de 2006, Seminario 23 El Sinthome, p. 64), lo define como soporte de lo imaginario, remarcando

la circunstancia de su presencia, de su ubicación en el espacio, como una de las cualidades de la consistencia “el cuerpo no se evapora y en este sentido es consistente” (Lacan, 2006, p. 64).

El ser humano estará determinado por la forma particular en que cada cual anude, mantenga unida las diferentes dimensiones, eventualmente gracias a un cuarto círculo, el Sinthome. “La definición misma de un cuerpo, es que éste sea una sustancia gozante...es la única cosa que con excepción del mito sea verdaderamente accesible a la experiencia. Un cuerpo goza de él mismo; él goza bien o mal, pero es claro que este goce lo introduce en una dialéctica donde es preciso indiscutiblemente otros términos para que eso se sostenga de pie, a saber, nada menos que este nudo” (en *Seminario Les Non-dupe Errent* 12/03/74 inédito)<sup>2</sup>.

Lo corpóreo como soporte literal, funciones marcadas imaginariamente en un cuerpo libidinal que esta funcionando simbólicamente.

Finalmente, se afirmará que la vida es más que el conjunto de fuerzas que se oponen a la muerte, el cuerpo en ello se revela a responder qué es la vida, remarcando siempre la importancia de centrarse en lo que queda de ella.

## **5.- Cuerpos Extraños y Cuerpo Poético, aportaciones de Sylvie Le Poulichet al entendimiento del Proceso Creador.**

En tanto, Sylvie Le Poulichet (1998) en su libro “*El arte de vivir en peligro, del desamparo a la creación*” expone vinculaciones entre el narcisismo y la sublimación que parecen renovar la mirada de Freud sobre el acontecer del proceso de creación en el artista. Para ello revisa la vida y obra de cuatro artistas (el pintor Bram van Velde, el pintor y escultor Giacometti; Robert Walser y Fernando Pessoa escritores), realiza un desarrollo que recuerda al efectuado por Anzieu en su libro “*El cuerpo de la obra*”(1993), en especial en cuanto a su referencia a las crisis vitales y los procesos creadores; pero desde la lectura estructuralista. Estos planteamientos permitirán ubicar los distintos aspectos tratados previamente, de forma tal que servirán para ir cerrando el presente apartado sobre el Marco Teórico.

En esta autora, el planteamiento central parece ser que, el artista no puede ser definido únicamente como aquel que pudo ser sostenido por una madre lo bastante buena en la jerga de Winnicott (1982) y que de este modo pudo construir un espacio transicional proclive a la creación; más bien habría que ampliar esta concepción para incluir otros registros de lo psíquico, más allá del soporte imaginario y simbólico en un anudamiento que requiere de un nudo extra; este nudo que se instala para evitar la disolución del sujeto en cuanto tal, lo encontramos en una particular forma de enfrentar el desamparo y la sensación no inscrita de la nada, del vacío en un cuerpo que logró constituirse como erógeno pero, a costa de un centramiento en las satisfacciones autoeróticas, descritas por Freud.

Le Poulichet plantea que en muchos artistas se habría producido un vínculo entre este segundo momento narcisista y la capacidad para vehicular la pulsión hacia una meta no sexual a través de la sublimación y, que en este ejercicio, el resultado habría sido la construcción de otro cuerpo;

---

<sup>2</sup> También se refiere al cuerpo como sustancia gozante en el Seminario 20 clase uno pág. 12 Paidós 2006.

un sucedáneo del Yo que brindó cobijo a esa erogenidad fracturada y escindida en repliegues de un tiempo lógico. Ese cuerpo, a la vez extraño y propio, permitió al artista proseguir y finalmente crear; esos objetos extraños contienen de esta forma su ser y lo transmiten en una inmanencia que acerca al espectador a esa vivencia despojada de sí, fuera de sí pero propia, en un ejercicio de denegación en que lo siniestro (Freud, 1987) no deja de estar presente en la percepción estética de la obra consumada. Es que pareciera ser que, en este tipo de producción artística, la consumación no llega a completarse, siempre queda algo indescifrable, algo que no es contenido en ese código, en ese universo idiosincrático, que constituye la obra misma.

Resulta interesante considerar que esta concepción coincidiría en cierta medida con los planteamientos de Antonin Artaud, expuestos con anterioridad; en cierta medida debido a que por un lado, el creador esta todo él en esa obra siempre, capturado en su inmanencia y por otro, la locura desarticuladora de la disociación parece estar impugnada por una concepción algorítmica, propia del intento lacaniano de referir todo a la falta constitutiva en el ser, el objeto de deseo reemplazado en su capacidad de anudamiento por otro elemento, el Sinthome (Lacan, 2006). Nos estamos refiriendo a la dificultad de no patologizar todo lo que toca el psicoanálisis, para dejarse abrir a un deseo no en desilusión edípica, sino en uno constituyente en ser, en voluntad de deseo, en posibilidad de generar realidad.

En todo caso, según Le Poulichet habría que ampliar la concepción de sublimación e ir más allá de un destino pulsional que implique un cambio de meta y objeto, “antes bien, produce un nuevo lugar psíquico que desplaza la relación con el peligro” (Le Poulichet, 1998, p. 8) señala la psicoanalista. En efecto, en el proceso de la creación artística, se recompondrían las relaciones del tiempo y el espacio a fin de erradicar el peligro, “el núcleo de experiencias de puro desamparo que desintegran la imagen del Yo, puede elaborarse...en un arte del peligro” (Le Poulichet, 1998, p. 8).

Se observa como la autora se ubica un momento más allá del Artaudiano; es decir, no en el momento mítico pre disociativo (cuando lo que existe es un organismo, locura no psicosis), sino ya en la idea de una dificultad constitutiva de fragmentación del Yo. Si bien la referida declara ubicarse no desde las “patografías”, si no justamente desde la consideración que muchos artistas han logrado aportar al entendimiento de lo psíquico.

Incluso refiere que sería mejor, en este ámbito de revisión del arte, la palabra composición en reemplazo de la de construcción.

Se plantea que el arte, en tanto enfrentamiento del peligro (psíquico), implicaría la elaboración de nuevos modos defensivos que no obturan los caminos del deseo, lo cual revelaría la forma oculta de la cosa peligrosa y de la vida como puesta en peligro en todo individuo, disolviendo la distinción artista-espectador; esto es coincidente desde el teatro con las nuevas tendencias, en donde lo central es la disolución de tal límite en el ritual demiúrgico. Se trataría de repensar las singularidades psíquicas, en vez de erigir modelos demasiado restrictivos o “estructuras” inamovibles.

Se trata más bien acá entonces, de repensar el estatuto del objeto de arte creado, no tanto como una creación Yo/no Yo (Winnicott), si no más bien de que este pueda erigirse como verdadero sustituto de investiduras narcisísticas de la superficie del Yo; se trata de cómo elaborar un cuerpo

en el tiempo del peligro; es decir, concierne a los destinos del narcisismo, en especial cuando no se pudo elaborar la erección de una *estatua del Yo* (Lacan) durante las relaciones dinámicas anudadas con el Otro primordial.

Como se indicó, para Freud el Yo es proyección de superficie (“*El Yo y el Ello*”), imagen especular en Lacan (“*El Estadio del Espejo*”), pero lo planteado por Freud se refiere también a una proyección de superficie del acontecer, espacio de engendramiento de un lugar psíquico.

Por ello, Le Poulichet (1998) afirma: “Mas allá de las consideraciones económicas, en efecto, se trata de enfocar modos de elaboración psíquica que descentran y metamorfosean el Yo, con el objetivo de instaurar un nuevo tipo de relación con el peligro” (p. 17). De esta forma el Yo es moldeado por el trabajo creador.

Lacan en su Seminario “*Le Sinthome*” se refiere a Joice, de quien señala: “en que lo que se llama ego desempeñó un papel muy distinto del que juega en el común de los mortales” (2006, p. 65), para este artista justamente la escritura fue esencial. Lacan recuerda, a propósito de Joice, que la idea de sí mismo como cuerpo tiene un peso, que se denomina ego. Y si el ego es narcisista, lo es en la medida en que carga con el cuerpo en cuanto imagen. Ahora bien, en el caso de Joice resulta que esta imagen no tiene peso. El cuerpo del escrito parece relegar esta función del ego. Y Lacan señala al respecto: “Que tener el propio cuerpo como extraño, es en efecto, una posibilidad” (Lacan, 1975, citado en Le Poulichet 1998 p. 17).

Por ello, Le Poulichet señalará la existencia de toda una gama de posibilidades de engendramiento de *cuerpos extraños*, que no definen una “estructura psíquica”, sino procedimientos insólitos para cobrar cuerpo, o para componer superficies corporales del acontecer en las que se proyectan sucedáneos del ego. Objeto íntimo y extraño por fin, imposible de investir que representa también un objeto metafórico para lo psíquico mismo.

Se trata de la posibilidad de salir de sí mismo en un encuentro con lo inestable y el instante. Mantenerse en una inestabilidad esencial y un exceso que generan una capacidad de crear. Pulsión de ser diferente, de convertirse en otro, de salirse de sí mismo. Es el éxtasis una forma de locura que consiste en salirse de sí mismo, una manera de estar loco que no puede convertirse en concepto médico.

De esta forma:

Crear sería entonces: surgir en el instante en cuanto objeto desconocido; este último se asimila en acto a lo psíquico mismo, en tanto lugar de captación de las fuerzas pulsionales. Ni depósito de representaciones ni “aparato” estable, lo psíquico conoce ahí una efímera eclosión. El objeto desconocido viene a ribetear puntualmente el goce y trazar los límites de un vacío que debe ocuparse para transformarlo. El vacío, en tanto metáfora de la psique, sería entonces un lugar de transposición y transformación que facilita un anclaje a las pulsiones, sin aplastar su intensidad en una “representación –meta” (Le Poulichet, 1998, p. 18).



Los bordes de este vacío pueden agrupar a las pulsiones parciales, cuando estas no son canalizadas por la imagen del Yo. Estos bordes del vacío pueden ser considerados como el marco de un espejo incapaz de reflejar el cuerpo propio; si no objetos desconocidos.

En estos casos, los artistas vivirían la realidad como una densidad viscosa intolerable, saturada de la presencia del Otro, se trataría de cobrar cuerpo entonces para no caer en el espejo que convierte la imagen en cadáver rígido, que llevaría a una fractura traumática en la superficie del Yo.

Se trata de no eludir el peligro ya que este es condición para la puesta en acto de un tiempo de elaboración del cuerpo, en hacerse uno, constante, nunca detenido, momificado, forma de conjugar la presencia-ausencia a través del devenir del proceso creador.

Según esta autora, serían vidas en un goce en exceso y por tanto, siempre en exilio, señala:

*Más allá del principio del placer, hay cuerpos precipitados tan precozmente en la urgencia de un goce devorador, que no tienen la “opción de la neurosis” ni del repliegue psicótico. Su principal defensa consiste en la elaboración de un borde precario en el que puedan sostenerse: un reborde muy delgado que hay que volver a trazar cada día. (Le Poulichet, 1998, p. 30).*

Esa constitución de borde en el cual sostenerse podría considerarse una forma primera de sublimación. Este borde se produce por la sobrecarga de algo, un ruido, luz, fonema o movimiento, punto de tope y rebote de un goce, que sin ello amenazaría con desintegrar el cuerpo. Es gracias a un cambio de meta de la pulsión y a una desfamiliarización del objeto que se hace posible apartar al objeto de la relación narcisista con el semejante, surge la posibilidad de un lugar vacante, de un trazo generador.

La relación con la *metáfora paterna* cambiaría también, debiendo volverse a ella cotidianamente, en una constante fabricación de *Nombres del Padre*; es decir, composición de bordes susceptibles de constituir un dique al *Espejismo de la Madre*, serían estos trazos generadores los que asumirían la función de *Nombres del Padre*, para dar forma al deseo y no quedar reducido a puro objeto en ese *Espejismo de la Madre*.

Se trataría de construir un vacío para habitarlo, ribetear la muerte apuntalando la vida. Sin dejar de considerar la relevancia del semejante como aquello otro constituyente, que funda la verosimilitud de la realidad, la semblanza se inaugura en la relación con ese semejante.

El problema que se resuelve con la formación de cuerpos extraños es el de la momificación del narcisismo en su imagen; es decir, el narcisismo compromete seriamente la movilidad psíquica, el sentimiento de omnipotencia se convierte pronto en el de nulidad; la respuesta viene justamente del centro de ese narcisismo, el vacío de ser, es desde ahí desde donde otra cosa surge y no sólo esa imagen erotizada de sí mismo. Si bien el objetivo primero, por el momento no es las implicancias clínicas de todo esto, es sin duda desde la posibilidad de habitar este vacío, tolerándolo, que el analista puede hacer algo en estos casos.

Le Poulichet plantea que “cuando el velo de la imagen del yo no esta verdaderamente constituido o se ha desgarrado precozmente, es habitual que se invoquen con urgencia los procesos de creación para tejer la tela de un universo singular” (Le Poulichet, 1998, p. 88). Enfatizando esta condición primera de vivencias frustrantes para el sujeto.

En general, nos enfrentamos a instancias de Superyo severos, en donde como es sabido no se distingue entre pensar y el acto (Freud, *El malestar en la cultura* de 1929-1930 en edición de 2004). El Superyo hace crecer la figura de otro todopoderoso que sitúa la adversidad en una prueba de culpabilidad del Yo, todo esto frente al desamparo originariamente vivido y al temor a la pérdida de amor.

Pero, también podemos encontrar otra cara del Superyo; a veces sucede que hay confluencia entre Yo y Superyo, en especial cuando Ideal del Yo coincide con el Yo Ideal, en tal sentido existiría una reversibilidad del Superyo. Es decir, un manejo de las exigencias internalizadas y de lo que empuja al sujeto al ideal de sí.

Este engendramiento de cuerpos en el afuera, a veces se manifiesta en metamorfosis, a veces en convertirse en otros, esos juegos permiten la delimitación de un afuera y un adentro, una separación con respecto al Otro primordial; de esta forma, también el Yo se escapa al Superyo, elaborando un goce solitario y secreto, Le Poulichet (1998) señala:

Si bien es demasiado peligroso investir narcisísticamente la superficie del cuerpo propio bajo la mirada y la voz de la instancia parental introyectada que representa el Superyo, es posible “no dejarse morir” multiplicando en un “adentro del afuera” unos sustitutos de zonas erógenas, fuentes de pulsiones parciales transferidas. (P. 96).

Estos sustitutos lo son gracias a una autoseparación de partes del cuerpo, que van a resonar en estos cuerpos, bordes que delinean lugares vacantes que orientan y delimitan el goce. Esta captura del cuerpo en un afuera del cuerpo permite el libre curso de las pulsiones sexuales parciales. Todo esto equivale, dice la autora, a componer un *cuerpo poético*, “que tiene la virtud de hacer, de crear” (Le Poulichet, 1998, p. 97). El peligro de la tiranía del Superyo sería a la vez la causa o motor de esos procesos y la amenaza de su destrucción, “el anclaje de ese cuerpo poético autoerótico en el vínculo social tendría efectivamente el poder de rechazar con mayor eficacia la ley de autodestrucción establecida por las “figuras feroces” del Superyo.” (Le Poulichet, 1998, p. 97).

Todo ello pone en juego una actividad de conexión, así como la satisfacción de las pulsiones sexuales parciales.

De este modo:

Los destinos pulsionales que inventan sublimaciones no dejan de transferir lo sexual a nuevos *objetos desconocidos* y no a una representación unívoca que tenga por función negar la castración. El éxtasis, además, sería claramente una forma del goce sexual que no es “inhibido en su meta”, al margen de la lógica fálica. (Le Poulichet, 1998, p. 98).

Es entonces entendida la sublimación como una vía posible del narcisismo en cuanto a la generación de un:

“adentro del afuera”, en la elaboración de una “superficie del acontecer” se produce allí una transferencia de la investidura libidinal hacia el cultivo de “un modo interior del mundo exterior” (...) el espejo refleja simultaneidades y multiplicidades, como si no pudiera ya quedarse inmóvil y reflejar la misma imagen (Le Poulichet, 1998, p. 119).

Ejercicio que implica un vaciamiento previo del Yo. El proceso creador se trataría entonces de abordar estéticamente procesos psíquicos y descomponerlos a fin de domesticarlos.

Para finalizar, y frente a los planteamientos de Le Poulichet, podríamos señalar las aportaciones de esta psicoanalista en el desarrollo de una teoría sobre la sublimación que quedó inconclusa desde Freud (ver apartado sobre la sublimación), así como sus implicancias con lo ominoso en esos “cuerpos extraños”, generados como sustitutos de un Yo inaprensible.

Estos planteamientos se pueden ilustrar en una de las obras de Jorge Luis Borges (1980): *El Golem*, poesía que plantea a un ser fantasmagórico creado de arcilla, ser que recuerda el afán del hombre de ser Dios y el temor a su semejante, al doble, por que ese otro es uno mismo, es mi cuerpo. Lo siniestro, lo ominoso debe dar paso a lo patético, a una toma de conciencia de eso siniestro, para poder ser transformado en un acto de apropiación de la palabra, en lo sublime; la muerte, la compulsión a la repetición, debe ser traspuesta por el estatuto de lo vivo (Pavlovski, 1984; Kesselman, Pavlovsky, 2000).

#### **IV. SÍNTESIS DE LO EXPUESTO.**

Sylvie Le Poulichet realiza un análisis del acontecer del artista, se detiene en los procesos y dinamismos psíquicos involucrados en ese ejercicio profesional. Convoca para ello las concepciones psicoanalíticas concernientes a lo originario en cuanto constitución de sujeto, resituando la relación entre éstas y los mecanismos de sublimación. Se vuelve necesario en esa argumentación recurrir a la vivencia del vacío, del riesgo, de la muerte, y a la conformación del cuerpo en tanto libidinal, en tanto erógeno, pero y por lo mismo, ribeteado a ese vacío en el existir; el gran Otro esta presente en su planteamiento en relación a esa configuración, concluye que para algunos artistas en los cuales existe una experiencia subjetiva de desamparo originario, la posibilidad de producir arte resulta en generar otro cuerpo propio posible, sucedáneo y complementario a una erogeneidad fragmentada, esta sería una estrategia riesgosa al poner en evidencia en el creador algo desconocido en su constitución misma.

La intensidad en la labor del artista queda circunscrita a un riesgo necesario de experimentar, en la medida que existieron dificultades en su estructuración como sujeto. Le Poulichet no coincide con las patologías criticadas ya por el propio Freud (en 1907), y es opuesta al intento de patologización del arte por el psicoanálisis; sin embargo, describe indudablemente una forma de funcionamiento psíquico que sería más propio de ciertos sujetos artistas que de otros, como los descritos por Winnicott (Realidad y Juego, 1982), más cercanos a una concepción centrada en el

Ideal del Yo; es decir, basado en una madre lo suficientemente buena. Estos planteamientos se sitúan desde una misma posición describiendo la vivencia del creador según sus procesos psíquicos fundantes, en cuanto sujeto del inconsciente. Anzieu (El Cuerpo de la Obra, 1993) intenta colocarse desde otro lugar y enfatiza el efecto de la obra creada en el sujeto artista, “la obra creada trabaja al artista en términos psíquicos” (Anzieu, 1993, p. 57) y se refiere en términos más amplios al proceso creador, en cuanto mecanismos del sueño y del duelo, relevando la importancia, como envoltura formal, de la elaboración secundaria. Cabe preguntarse acá ¿a quién pertenece ese cuerpo en la obra de teatro, a la obra misma, al actor, al personaje, a todos ellos? Algo del orden del ser, del existir, se pone en juego en trabajo creador.

En todo caso, y más allá de estos distintos énfasis y posturas frente al tema, encontramos en todos ellos el tema de cómo se articula y desarrolla la concepción de cuerpo erógeno freudiana, hacia un terreno semiótico, encontramos en el cuerpo una instancia primera, preliminar de inscripción simbólica, a modo de prototipo de representación, pictograma, significante formal, envoltura que representa la forma, espacio, tiempo, ritmicidades, que luego servirán para generar otras formas que hagan posible que el pensamiento se piense a sí mismo y genere nuevas realidades.

Así mismo, desde el teatro de vanguardia existe una concepción del cuerpo como engendramiento, como composición (en la propuesta de Le Poulichet y también de Artaud), distante del de una marioneta vacía, ya sea en su transparencia (Grotowski) o en su peste (Artaud) el actor se confronta con su propia realidad como sujeto, se expone, se entrega, se abandona, se deja asesinar en cuanto a sus determinaciones. Su vinculación con lo vivo y lo muerto en su trabajo se constituye en algo cotidiano, en ello no existe conflicto con el campo freudiano, con el cuerpo erógeno, con la pulsión, ya descritos; sin embargo, se considera que en cierta medida el psicoanálisis no logra dar cuenta en plenitud de aspectos centrales en la práctica de este arte, quedando estos en el lugar de enigma. ¿Qué elementos centrales quedan fuera?. Bordeando el enigma y sin intentar resolverlo, se dirá que es en la intensidad del gesto y su posible fuerza inscriptora en donde se podría centrar el problema.

Se tiene entonces por un lado, cierta convergencia entre los psicoanalistas convocados en el presente estudio en lo referido a que en el campo de la creación artística, algo del orden de lo estructurante, de lo simbolizante tendría lugar; es decir, desde el Otro en tanto sancionador, desde el propio actor y desde la estructura que provee el espectáculo teatral, se confrontan cuerpos, rostricidades posibles de ese Otro.

Por otro lado, tenemos algo del orden del registro de lo Real, el espectáculo se vuelve desde este análisis menos inocuo, no se iría en busca solamente de entretención, si no más bien de goce, tanto para el actor como para el espectador algo se pone en riesgo, en peligro, en ese encuentro de cuerpos, la pulsión y su anclaje en lo real son efectivamente de otro orden. ¿Es esto lo que resuena en la experiencia de lo siniestro o de lo sublime al asistir al espectáculo teatral?.

Tanto en la vivencia de lo siniestro como de lo bello encontramos, desde el campo de la estética, una alusión no sólo al registro de lo Imaginario, sino al encuentro con lo Real, con el goce, y en especial en su vinculación con la experiencia de lo simbolizante; trazo generador heideggeriano, que incluye la semilla del gran Otro en ese juego especular del ver-ser visto y del hacerse ver. En que el juicio de existencia (Aceituno, 2010) se anida en la autoreafirmación de la negación, del no, el Yo freudiano se ve confrontado a su andamiaje. Con el cuerpo-actor en escena nos

encontramos con una posible nueva conjunción significativa, movilizándose lo imaginario, permitiendo una rearticulación de lo simbólico frente a lo real; ya sea como se señalaba, a través de la vivencia de lo siniestro o de lo sublime o de ambos en la experiencia artística.

Como se indicó, Freud en su artículo “*La negación*” de 1925, se refiere al no de la denegación como *signo de marcación*, el que permite marcar bordes y elaborar los juicios de atribución, pero Freud no se refiere a que permite también confeccionar *moldes de realidad* que recomponen las relaciones del afuera y del adentro, en un intento de recrear metafóricamente *un modo interior del mundo exterior* (Le Poulichet, 1998). Para Freud el Yo es proyección de superficie (“*El Yo y el Ello*”), imagen especular en Lacan (“*El estadio del Espejo*”), pero lo planteado por Freud se refiere también a una proyección de superficie del acontecer, espacio de engendramiento de un lugar psíquico.

Esta rearticulación estructurante entre registros Real-Simbólico-Imaginario, en ese juego de miradas fundantes que explora Lacan -juego de espejos, en donde el semejante se inscribe sobre el soporte de un gran Otro- lleva a la consideración del registro imaginario puesto en juego en el espectáculo teatral, en cuanto ilusión necesaria pero, no por ello inmóvil. Al ser cuestionado ese imaginario también entrarían en rearticulación los otros registros, produciéndose este efecto estructurante que mencionamos, de algo que fue inscrito pero, no simbolizado, o lo fue, justamente desde una marca constituyente en el cuerpo, sonido, presión, luminosidad, ritmicidad inscriptora y que ahora puede tener lugar.

Es posible delinear un campo en transdisciplinabilidad, entre teatro y psicoanálisis, en especial en torno a lo que Freud denominó el enigma del arte; es decir, aquellos aspectos que por la condición misma del arte quedan velados por definición. A través de las concepciones de *cuerpos transparentes* y *cuerpos revolucionarios*, se retoman elementos centrales en la práctica de la creación artística que Freud habría alcanzado a enunciar someramente, a saber, la intensidad y la voluptuosidad de lo sublime y de lo siniestro, se trata de cuerpos erógenos pero, además poéticos en cuanto a su capacidad para crear, para generar en otros cuerpos, intensidades y vibraciones similares.

Se trata del deseo de vivir, de sostener una diferencia, asumiendo que la posición de sujeto es incómoda y que implica necesariamente un malestar. Nos estamos refiriendo a la paradoja del goce: con él morimos, pero sin él la vida podría no tener sentido. En todo caso lo relevante pareciera ser el saber hacer con ese goce.

Existe un paralelismo que se llega a superponer y hasta entrar en un posible engranaje en algunos puntos entre los planteamientos semiológicos del teatro y las disquisiciones psicoanalíticas; por ejemplo, en la importancia de generar un dispositivo en lo social, de un escenario, que permita observar, escuchar, tocar, lo inaprensible en la constitución del hombre, que permita poder conocer su consistencia y de esta manera escuchar sus posibilidades de liberación a múltiples sentidos posibles.

Escuchar el malestar, reconstruyendo el último reducto del signo en el cuerpo, a través de dispositivos que mantengan la singularidad, en que algo del discurso analítico pueda integrarse a otros dispositivos de escucha.

El arte del actor sería entonces un estar ejercitándose cotidianamente en la práctica de la aprehensión de lo propiamente humano, su posibilidad de presencia-ausencia, su posibilidad de ser a la vez uno y a la vez múltiples, en una conciencia que trasciende las concepciones de un Yo freudiano.

Ubicar la práctica analítica en su contexto ideológico, político, ético y cultural. El psicoanálisis surge de la tradición científica; pero no hubiera podido surgir sólo desde ahí, como parte de una revolución de paradigma (T. Kuhn, 1971) requirió salir de la lógica establecida y recurrir a otras fuentes de saber como la mitología, el arte; puntos de fuga que permitieron ampliar el campo hacia territorios no explorados.

De esta forma lo revisado hasta este punto en el Marco Teórico permite abrir distintas interrogantes a seguir desarrollando. ¿El concepto de *cuerpo poético* de Le Poulichet resulta aplicable a la labor de creación del actor contemporáneo?, ¿Qué implicancias tendrían las concepciones de Grotowski y las de Artaud en las concepciones psicoanalíticas planteadas?

El interés fue revisar algunas concepciones existentes sobre el cuerpo, el teatro y el psicoanálisis, de modo de poder examinar posibles resonancias entre estos ámbitos; es decir, acciones recíprocas entre ellos que permitieran repensar el quehacer de lo humano no sólo en la clínica.

El teatro como un acto de revolución política, en que el peligro no está ausente, el ritual de la fiesta Dionisiaca es convocado con todo lo placentero y con todo lo ominoso y riesgoso de su degeneración.

Entonces se trata de rescatar en el análisis la fuerza del deseo, examinado éste no en desilusión edípica, si no más bien como algo previo y más sustancial, ¿originario?, ¿primordial?, algo de la constitución misma del sujeto se pone en juego, un visitar los bordes ribeteados de la nada que configuraron un cuerpo erógeno, sus fisuras y en ellas la existencia-inexistencia, el estar y el no estar, el existir y la nada. Se trata de la intensidad en los procesos vivientes. Qué es lo propio del psicoanálisis: el erotoanálisis, el análisis de las pasiones, la vuelta al cuerpo como sustancia gozante.

## MARCO METODOLÓGICO

*“Nadie puede empezar a pensar, sentir, a actuar, a no ser que lo haga partiendo del punto inicial de su propia alienación.” (Laing, 1978, p. 10)*

La presente tesis se enmarca dentro de una investigación empírica de tipo cualitativo, al recurrir a un modelo de extracción y análisis de los datos construidos centrado en la profundización y comprensión del fenómeno en estudio, rescatando elementos idiosincráticos.

### I.- TIPO DE ESTUDIO:

En cuanto al tipo de estudio se puede señalar que corresponde a una metodología cualitativa, herramienta adecuada para profundizar en el conocimiento y comprensión de la vivencia psicológica del actor en escena en tanto cuerpo, respondiendo a las preguntas de qué es lo que sucede y cómo sucede, propias de este tipo de acercamientos metodológicos.

De este modo, se produjeron datos descriptivos en las propias palabras de los actores entrevistados y según la conducta observada en los mismos (Krause, 1992; Bogdan y Taylor, 1992). Se operó inductivamente examinando los dichos de los actores y actrices, generándose conceptos y comprensiones a partir de ellos.

El estudio se enmarca así, dentro de lo cualitativo/naturalista a un nivel descriptivo-relacional. Cualitativo en cuanto a que se centró en las cualidades de lo estudiado, interesó conocer la conducta humana desde el propio marco de referencia de quien actúa (Bogdan & Taylor, 1992), observando de modo naturalista y sin control, con una perspectiva “desde dentro”, orientándonos hacia el descubrimiento de manera holística y asumiendo una realidad como dinámica (Cook & Reichardt, 1995).

Fue naturalista debido a que se realizó en un contexto natural, es decir salas de ensayo, teatros, domicilio del entrevistado, guiado por la búsqueda de comprensión y entendimiento de la realidad a medida que se interactuaba con ella. Este tipo de estudio implica así mismo, la consideración de la propia subjetividad del investigador en la co-construcción de los resultados, en tal sentido la validez de estos estudios está dada por el ajuste entre los datos obtenidos y lo que los entrevistados dicen y hacen.

Como se indicó en la Introducción, se consideró pertinente poner en juego este tipo de metodología al encontrarse más cercana en términos paradigmáticos y epistemológicos a la corriente psicoanalítica y al arte en cuanto saberes que interrogan a los modelos más tradicionales de construcción de conocimiento en ciencias.

## **II.- POBLACIÓN Y MUESTRA:**

Para el estudio se estimó pertinente la selección de sujetos que fueran actores de teatro en ejercicio, entre los 21 y los 67 años, de ambos sexos, residentes en la Región Metropolitana.

El muestreo fue teórico, es decir la selección de los sujetos muestrales se realizó siguiendo el criterio de relevancia teórica de los nuevos datos en relación al desarrollo de *categorías emergentes*; por ello el número de entrevistas a realizar quedó determinado por la saturación teórica de la información (extracción y análisis se realizan en forma paralela).

De esta manera se realizaron entrevistas a doce actores, de las cuales dos no fueron incluidas finalmente en la investigación debido a un deficiente registro audiofónico. De este modo, la muestra quedó acotada a diez sujetos, cuatro mujeres y seis hombres, entre las edades inicialmente indicadas.

Por ello fue un muestreo de tipo intencional o a propósito, asegurando con ello que los hallazgos surgidos fueran de alta calidad, generándose descripciones detalladas que dan cuenta de la singularidad del contexto y de las personas investigadas, por lo que los datos se constituyen en importantes y significativos (Patton, 1990, citado en Mora, 1996).

## **III.- CONSTRUCCIÓN DE ESTUDIO:**

Se trabajó en función de la información resultante de las diez entrevistas, examinando concepciones (ideas, asociaciones, pensamientos), reacciones psicoafectivas (afectos, sentimientos), así como reacciones corporales observadas por el investigador y por los mismos sujetos en estudio (somatizaciones, tics, cambios en las ritmicidades corporales, posturas físicas, entre otros fenómenos del cuerpo). Todo ello a modo de emergentes co-construidos entre el investigador y el entrevistado.

## **IV.- INSTRUMENTOS Y TÉCNICAS:**

La instrumentación fue fundamentalmente *Humana*, esto respetando uno de los aspectos más importantes de la investigación cualitativa, en que el investigador se constituye en el instrumento principal de recolección y análisis de datos (Krause, 1994). Es de primordial importancia utilizar este tipo de instrumentación, ya que permite reunir información descriptiva, conociendo y comprendiendo además las interacciones entre el instrumento y los sujetos.

Para la consecución de los objetivos planteados se considera la utilización de la técnica de *Entrevista Personal Semiestructurada en Profundidad*. Las entrevistas fueron aplicadas individualmente, con preguntas abiertas, permitiendo (al entrevistado) expresarse abierta y libremente. La Pauta de Entrevista fue confeccionada de acuerdo a estudios preliminares, según los tópicos e interrogantes surgidos frente a la revisión de la bibliografía y de una primera entrevista no estructurada a un actor y director de teatro de trayectoria. La interacción establecida fue, de este modo, lo más naturalista y no intrusiva posible, respetando las características propias



de este tipo de instrumentación; es decir, la flexibilidad, la consideración holística de las personas en estudio, la actitud comprensiva y sensible a los efectos que ellos mismos causan sobre las personas que son objeto de estudio, tomando en cuenta los posibles sesgos que podrían surgir en algún momento dado.

Las entrevistas fueron grabadas, para una obtención de la información más fidedigna y original, todo lo cual contó con la autorización previa de los entrevistados y como se indicó de la manera menos intrusiva y distractora posible (Anguerra, Arnau, Ato, Martínez, Pascual, & Vallejos, 1995). De esta manera, se resguardó la confidencialidad de la información y un cierre adecuado a la situación de encuentro, en especial en términos emocionales.

En la mayoría de los casos se realizaron dos sesiones de entrevistas con una duración de sesenta minutos cada una, completándose un total de veintisiete horas de grabación.

## **V.- PROCEDIMIENTO:**

Se comenzó con la construcción de un marco metodológico y conceptual que permitiera orientar el diseño de la pauta para las entrevistas semiestructuradas en profundidad, sin perjuicio de que, y respetando el tipo de enfoque metodológico escogido, la investigación se fue perfeccionando en sus distintos niveles (epistemológicos, metodológicos y conceptuales) a lo largo de todo el proceso de estudio. Por ejemplo, la recolección y el análisis de los datos se efectuaron de forma paralela detectando necesidades en relación a la recolección de la información, según lo que fue apareciendo en el análisis en proceso. También, se consideró la opinión de los propios sujetos investigados en lo referente a los hallazgos detectados, enriqueciendo de este modo el análisis de los mismos. Asimismo, se tomaron notas de campo, memos, para la observación naturalista del fenómeno.

De esta forma, la investigación siguió en términos generales las etapas delineadas en el proyecto de tesis; si bien, los tiempos de duración de cada uno de ellos se extendieron más allá de lo presupuestado, en especial las fases de entrevista y de análisis. Esto se debió, principalmente por un lado a las dificultades en coordinar tiempos para las sesiones con los actores y actrices y al trabajo de transcripción y de análisis de las entrevistas. Todo lo cual dejó en evidencia la necesidad de contar con un segundo investigador o con un ayudante.

## **VI.- CRITERIOS DE RIGOR CIENTÍFICO:**

La investigación se circunscribe dentro de los llamados paradigmas alternativos, alternativos en referencia al paradigma positivista, por lo cual los criterios de rigurosidad científica son otros, a saber: Densidad, Profundidad y Aplicabilidad en reemplazo del de Validez; Transparencia y Contextualidad, en sustitución del de Confiabilidad y Replicabilidad de la metodología cuantitativa positivista; Intersubjetividad en reemplazo del de Objetividad; en tanto los criterios positivistas de Representatividad y Generalización se plantean desde una dimensión conceptual en vez de una que se refiera a los casos (Glaser y Strauss, 1967; Strauss y Corbin, 1990, en Krause, 1994).

## VII.- ANÁLISIS DE INFORMACIÓN:

Así mismo, y considerando los objetivos planteados en lo referente a la integración entre los niveles empírico y teórico del fenómeno en estudio, así como tres características fundamentales en cuanto al acercamiento psicoanalítico de los fenómenos psicopatológicos, a saber: encontrarse centrado en los procesos subjetivos del ser humano, teorizar y abstraer del caso a caso sus premisas y elaboraciones, y conceptualizar a la persona del clínico como su principal instrumento de análisis, se optó por la utilización del Modelo de la *Teoría Fundamentada* o *Grounded Theory*, la cual desde los paradigmas llamados alternativos centra su atención justamente en lo cualitativo y en la generación de modelos explicativos de los fenómenos a partir de la información recopilada por el investigador, en donde este último es la principal herramienta de análisis de los datos. Es decir, se trabajaron los datos en cuanto a categorías conceptuales emergentes de las propias palabras de los sujetos de la investigación

Los resultados fueron codificados (Codificación Abierta, Axial y Selectiva) a modo de hipótesis, contrastándolas con análisis posteriores en una estrategia conocida como *Comparación Permanente* (Krause, 1994), de acuerdo al tipo de muestreo elegido, de manera de lograr una *Saturación Teórica* de estas categorías conceptuales generadas. Para lograr la coherencia en la búsqueda de relaciones entre estas categorías se siguió a Glaser & Strauss (1967), en cuanto a lo denominado *Paradigma de Codificación* (según la Escuela Metodológica *Grounded Theory*), el cual implica un proceso de análisis de los datos en el cual se procede de un menor a un mayor grado de abstracción de lo estudiado.

Para la codificación se consideró que, el análisis de los datos se constituye en un esfuerzo de interpretación que busca contribuir al desarrollo de conocimiento, por ello todos los procedimientos fueron realizados de la forma más flexible posible, según las circunstancias, realizándose preguntas analíticas durante todo el proceso de investigación (por ejemplo: si realmente se podía pensar en diferencias de género en las afirmaciones realizadas por los entrevistados).

Las codificaciones de los datos implicaron denominar los fenómenos, descubrir categorías, desarrollar estas últimas según propiedades y dimensiones; así como unir de forma novedosa las condiciones del contexto en interacción, estableciendo relaciones entre categorías y subcategorías; pudiéndose llegar a una narración descriptiva del fenómeno central en estudio, ubicando una *categoría central* (Krause, 1992) en relación al resto de categorías identificadas, en un nivel de abstracción mayor. De este modo, se trató de teorizar a partir de los datos entregados por los propios sujetos en estudio.

## VIII.- DIFICULTADES METODOLÓGICAS:

El psicoanálisis es una disciplina que contiene su propio método de acercamiento a los fenómenos psicosociales, basado en la escucha de los procesos y dinamismos inconscientes, y en una concepción de sujeto distinta a la del paradigma clásico en ciencias, que lo define desde el Cogito Cartesiano; es decir, se existe en la medida que se puede pensar. El psicoanálisis va a plantear justamente lo contrario, se existe ahí donde no se piensa, en el decir de Lacan. Frente a ello su relación con los llamados métodos científicos ha sido siempre conflictiva (Foladori, 2001), esto le ha permitido no sucumbir a la obturación del saber que produce la ciencia tradicional, pero también ha limitado su difusión e impacto en la toma de decisiones a nivel de las políticas públicas, es decir en lo macro.

Por ello la presente tesis busca indagar en las posibilidades de diálogo con instrumentos surgidos del ala más “blanda” o menos disciplinaria (en el decir de Foucault) de los métodos cualitativos, de los paradigmas llamados alternativos, más cercanos a las ciencias sociales. En especial un enfoque, la *Teoría Fundamentada*, que enfatiza la posibilidad de teorizar a partir de los datos, ejercicio que está presente en la labor psicoanalítica.

De esta manera es necesario mencionar el cuestionamiento realizado por el investigador en lo concerniente a cómo instalar una escucha psicoanalítica en el análisis de las entrevistas sin patologizar, no etiquetando las manifestaciones o formaciones del inconsciente, es decir sin caer en un psicoanálisis del arte. Y sin abandonar su preocupación por el sujeto que subyace en las aproximaciones psicoanalíticas.

Por otro lado, sumado a lo anterior, se trata de poner métodos científicos a trabajar en pro de comprender la vinculación de un tipo de saber con la de otro. ¿Cómo hacer convivir en la escucha tanto la ética del psicoanálisis como la del arte? Cómo reencontrar en la estética, en las formas que tienen ambos ámbitos del saber un lugar desde el cual poder realizar este ejercicio integrativo, y transdisciplinario también por cierto. Se intenta entonces que la ciencia quede al servicio de estos otros dos saberes.

Al respecto Foucault, sentencia: “Un día seguramente habrá que hacerle a Freud esta justicia: que no ha hecho hablar una locura que, desde siglos atrás, ya era precisamente un lenguaje (...); al contrario, ha acabado con el *logos* desrazonable; lo ha desecado; lo ha hecho retomar las palabras hasta su fuente, hasta esa región blanca de la autoimplicación en la que nada es dicho” (Foucault, 1966, en Aceituno, 2011, p. 26)

Resulta interesante constatar como los cuestionamientos por los métodos, por las formas de acceder al conocimiento, son un tema central en la presente investigación. En cómo se relaciona la forma con el contenido, la estética (entendida como las lógicas de las formas) y la ética contenida en ella. Es desde el cuestionamiento por lo que distingue la figura del fondo, por el *entre* que se abren múltiples interrogantes dignas de ser abordadas en estudios posteriores.

Frente a estas tensiones epistemológicas, se puso atención en las omisiones, los desplazamientos posibles en las intensidades, los lapsus, en la forma que tomaba el discurso del entrevistado, pero en especial en la calidad afectiva de lo dicho y de lo no dicho. De manera de generar en el

entrevistador una disposición a la sorpresa, a encontrar nuevos sentidos desde la espesura de la superficie.

Así fue como se estructuró una serie de ítems para las entrevistas dejando hablar a los entrevistados, devolviéndoles cada cierto rato sus dichos en forma de pregunta, guiando la entrevista hacia donde el entrevistado parecía dirigirse, pero dentro de una tarea específica que remitía a su vivencia en el escenario en tanto cuerpo.

En el análisis se procedió considerando las resonancias de lo dicho y lo no dicho por parte de los entrevistados en el investigador, es decir las propias resistencias en la escucha o las transferencias hacia el material recopilado, así como las características del encuentro entre ese otro actor y el entrevistador.

También es de destacar el autoanálisis de las motivaciones por abordar una temática como la expuesta por parte del investigador. Al respecto se señalará que fue también una búsqueda personal de ciertas inquietudes vitales, que quedan contenidas implícitamente en las preguntas de investigación y en los principales enunciados de la tesis, en especial lo concerniente a la muerte y su vinculación con la vida, a los espacios transicionales que generan realidades muchas veces ominosas o sublimes, experiencias que sacan del cotidiano, que sacan de la rutina obsesiva y muestran posibilidades de otras maneras de construirse como sujeto. Maneras que implican crisis, duelos y creación, auto engendramientos que van tomando cuerpo mientras transcurre el estudio y que quedan impresos de alguna forma en estas páginas; es decir, la implicancia del autor se manifiesta, ex profeso, como confesión y como explicitación de las limitaciones del mismo.

Por ello los principales obstáculos metodológicos fueron de tipo epistemofílicos, en el decir de Pichon Rivière (1978), en el vínculo con la tarea el tesista tuvo muchos momentos recursivantes, en especial al revisar algunas de las concepciones psicoanalíticas por un lado y los discursos de los entrevistados por otro. Todo lo cual fue decantando hasta surgir como emergentes desde los cuales se pudo llevar a cabo el análisis de los resultados y de las conclusiones.

Queda abierta la discusión sobre la posibilidad de estudios como el presente, de diálogos posibles entre formas de acercarse a los fenómenos, entre los saberes científicos, psicoanalíticos y artísticos.

## RESULTADOS

*“Esperamos compartir la experiencia de una relación, pero el único principio, o final, honesto sería el de compartir la experiencia de su ausencia.” (Laing, 1978, p. 50)*

En el presente apartado se detalla el análisis de las entrevistas efectuadas a los diez actores de teatro o sujetos muestrales de la investigación, integrando los distintos niveles conceptuales (codificación abierta, axial y selectiva) a través de una categoría central; generándose un andamiaje conceptual que da cuenta del fenómeno a modo de una teoría inductiva; es decir, a partir de los datos recopilados previamente. Se exponen los conceptos emergentes intercalados con extractos de las entrevistas, de modo de ejemplificar desde donde surgen las abstracciones realizadas en el análisis.

Se comenzará por describir la categoría central del estudio, ésta queda referida a la construcción de un ***Campo de Alteridad Integrativo***; es decir, una zona de fuerzas en la cual se configura un fenómeno de tipo enunciativo, un espacio transpsíquico de posibilidades de integración de distintos aspectos de la subjetividad de ese sujeto actor y de los espectadores.

Nos estamos refiriendo a que la experiencia del actor en escena remite a posibles espacios psíquicos de integración; integración de distintos aspectos que quedan enunciados en la relación con los otros y consigo mismo. La escena teatral se convierte, de este modo, en una oportunidad de auto-reconocimiento en función de un otro.

Se trata de una imagen totalizadora que se devuelve hacia el actor, luego de haber sido proyectada y que puede variar en cuanto a los contenidos y los mecanismos que se ponen en juego en cada obra de teatro, así como en cada función en que el actor participa.

A través de este concepto central se revisará el material surgido en las entrevistas, de modo de especificar de qué cuerpo se trata cuando nos referimos al actor.

En negrilla se destacan subcategorías, cuando estas están además en cursiva significará que se utilizaron las mismas palabras de los entrevistados para designarlas.

### **I.- CONCEPCIONES SOBRE EL CUERPO EN TEATRO**

Esta categoría se refiere a todas aquellas alusiones a cómo entiende teóricamente el cuerpo el actor, cómo lo conceptualiza. Los entrevistados se refieren a estas concepciones en un segundo momento de la entrevista, luego de hablar sobre cómo llegan a la construcción de su interpretación, antes de referirse a la experiencia misma de estar en la escena frente al público y las consecuencias o “deformaciones” producidas por practicar el oficio de la actuación.

Por ello, encontramos acá una categoría conceptual, la de “Concepciones sobre el Cuerpo en Teatro”, que se construye con las alusiones a estas otras categorías, las cuales serán desarrolladas con mayor detención en los apartados II, III y IV, constituyéndose, en el presente análisis, en un ítem introductorio de los que le siguen.

De esta forma, se transita desde concepciones sobre el cuerpo como un objeto que se posee y se usa, por ejemplo en la frecuente expresión del cuerpo como un “*instrumento*” o como una “*herramienta estética que narra*”, a una concepción relacionada con una integración entre lo que exige la obra del rol a representar y la intimidad del actor.

Desde ahí, el cuerpo es pensado como una totalidad, es decir, cuerpo como igual a actor, que implica concreción, expresión física específica de un determinado estilo comportamental en escena; es decir, en un cuerpo como soporte del comportamiento.

Al respecto los entrevistados indican:

*Toma el cuerpo muy concretamente como la **herramienta que narra** en el escenario, entonces ahí también fue súper claro como necesitabai el cuerpo entero para narrar y como la construcción iba por dentro del cuerpo y ya no eran ideas sobre las cosas, sino que era súper concreto, estructura física que repetíai, formas de narrar, formas de explicar con el cuerpo, ya había que empezar a elegir qué hacer cómo hacerlo, ya era algo realmente desde el cuerpo, de las manos, de las piernas...*

(Actriz, 30 años)

*También el lenguaje viene a ser una necesidad de cosas como corporales, como de instinto, instinto básico digamos, como de reacciones espontáneas y uno intenta que la palabra nazca de algo físico, como reacción para decir algo. El cuerpo del actor para mí tiene que respirar, uno tiene que alimentar esa respiración que lo lleva durante toda una obra y para mí la imaginación alimenta esa respiración que debería como portar el personaje de alguna manera, para que uno sienta que se transforma desde el interior en otro ser, aunque te uses a ti misma como vehículo, como transformador, yo parto de la premisa de transformarme en otro ser. (Actriz, 36 años)*

*Todo para sentirme yo con las herramientas necesarias para poder estar, parecerme lo más posible a ese famoso personaje. ¿Me entiende? Que yo sienta que la imagen me cuadra con lo que yo siento que es. ¿Me entiendes? Para mí la preparación del **cuerpo es como el soporte de la imagen** de la actriz, por lo tanto su cuidado y su imagen es muy importante. Cómo los actores investigamos en el lenguaje de estar de espaldas, cómo dice, cómo habla la espalda de una persona. (Actriz, 36 años)*

***El cuerpo soy yo**, el cuerpo es todo lo que yo hago, el cuerpo es mi relación, cuando tomo la azúcar, es mi relación cuando tomo el café (...)* (Actriz, 30 años)

Para llegar, finalmente, a una noción de un cuerpo en situación dramática, a un estar en escena, vinculado con el perder la noción habitual de sí y del personaje interpretado; ampliándose la percepción de los existentes en el escenario y con el público, momento en que las distinciones entre sujeto y cuerpo se desvanecen, perdiendo sentido, simplemente se ES. Momento único e

irrepetible, que se describe como perfecta conjunción de todo, “*éxtasis*”, en donde “*dan ganas de decir gracias*” o de “*morir*”, donde todo lo demás pierde relevancia, momento que muchas veces se busca prolongar.

*hay un instante que dura segundos en que se produce una conjunción de todo (lo) que tiene que ver con el sentido, con el cómo dice, con el silencio, con la pausa, con el público, que es tan perfecto que tú dices: “yo podría morirme aquí”, y eso es inexplicable y no pasa en todas las obras y todos los días mentira eso, hay momentos en que sucede y es un estado, digamos (...) un éxtasis, un orgasmo, un, yo no te lo puedo explicar, pero pasa, es como cuando uno quisiera, es cuando uno desde el punto de vista filosófico, del punto de vista religioso quisiera toparse con alguna cosa distinta, (...) ese tipo de encuentro de fenómeno que pasa ahí es tal que uno puede distanciarse y mirarlo y decir es perfecto, es demasiado es demasiado bello... (Actor, 63 años)*

Para pasar de una noción a otra del cuerpo los entrevistados deben acudir a sus recuerdos y a un conectarse en el aquí y ahora de la entrevista, con un asociar más libre en donde el tiempo parece ser otro, extendiéndose cronológicamente mucho más allá de lo subjetivo del entrevistado pero, también del entrevistador, es decir pareciera que hubieran trascendido menos tiempo del que indica el reloj. Este fenómeno no se evidencia en algunos entrevistados que mantienen una lógica racional, menos comprometida en lo emocional.

Es decir, parece ser que para dar cuenta de lo que ocurre en escena en tanto cuerpo, se requiere instalar una dimensión psíquica específica, distinta a la cotidiana, un espacio en donde el encuentro sea posible, en donde la escucha por la cualidad de lo dado, en tanto calidad de lo percibido pueda tener lugar, de este modo algunos entrevistados se pierden en su discurso, se olvidan de lo que estaban diciendo, se contradicen, se agotan afectivamente luego de la entrevista, omiten responder directamente lo que se les pregunta, en especial en un primer momento, paulatinamente se van centrando en la experiencia de estar en el escenario y sus implicancias en cuanto a corporalidad y se regocijan de lo vivido. Otros mantienen una afectividad más bien monocorde y siguen una secuencia ordenada y esquemática en su relato.

El cuerpo para los actores entrevistados es descrito como algo central, pieza fundamental para que pueda tener lugar el fenómeno teatral -la otra pieza es el público-, es ubicado como un concepto intermediario; es decir, algo que permite dar cuenta de lo que ocurre en este tipo de arte escénica, un lugar de transformación de lo cotidiano y naturalizado del actor en algo estéticamente movilizador para un espectador “x”. Es, en tal sentido, un lugar en donde el actor escribe la obra, la materializa ayudado por su experiencia, por sus compañeros de trabajo, por el director, y en especial por el texto dramático. Es, a través de este concepto, cuerpo, que el actor señala encontrar las respuestas que el oficio le exige. De este modo, al desaparecer la distinción yo-cuerpo pareciera que un objetivo central se cumpliera en el actor; cuando se mantiene la separación, el entrevistado juzga esto como un trabajo poco desarrollado, poco logrado. Se debe trabajar por la integración de los elementos.

Revisemos, por ejemplo, un término que se retomará cuando nos refiramos en el ítem tres del apartado Resultados sobre el Estar en Escena: el fenómeno de “*Dislocación Actoral*”, en donde el actor se expresa en forma desconectada con la lógica interna de la obra y del rol que le toca

desempeñar en ella, es como si mostrara una cáscara sin nada dentro, no se produce la comunión con el público, éste no da crédito a lo que contempla.

En palabras de uno de los entrevistados:

*Que hoy en día por ejemplo se ve mucho no en todos, pero se ve mucho, actuaciones como individuales, como que no hay comunicación, yo estoy pensando solamente en lo mío, entonces, entonces hay un efecto que yo le llamo una **dislocación** entre lo que esta pasando internamente con el personaje, sentimiento, la emoción, con la expresión física que debiera tener y que debiera estar conectado a su ser y un resultado de lo que esta pasando por dentro, pero que sin embargo se produce una dislocación entre estas dos cosas. (Actor, 67 años)*

Todo ello implica considerar la interacción entre el grado de conciencia de la propia imagen corporal, según la integración y la capacidad de intimidad del sujeto actor con la función dramática del rol o personaje en la obra. Es decir, una transmutación entre lo primero y lo segundo da como resultado un tercer aspecto que sería la corporalidad del personaje.

Se puede afirmar entonces, volviendo al tema de la concepción del cuerpo, que según lo señalado por los actores del estudio, se trata de un cuerpo expuesto a múltiples y específicos estímulos, particularmente cuando está en escena; frente a ello se puede reaccionar defensivamente y dislocarse mostrando el actor un cuerpo escindido, separado del contexto obra-rol-personaje, en lo concreto, como se señalaba, es una interpretación no creíble y que generalmente no es sostenida por el espectador.

O bien, se logra una “*Efectividad Interpretativa*”, al mostrar integración entre el cuerpo-actor y la corporalidad que exige el rol dramático:

Es decir:

*Se trata de construir el personaje desde la propia naturaleza del actor (Actor, 63 años)*

Otro aspecto importante a considerar, es el hecho de como el cuerpo del personaje o su corporalidad se resuelve o concretiza sólo en el contacto con el público, este último ejerce un efecto de cuaje, de estabilización, de fijación de esa corporalidad-otra, desarrollada por el actor basado en su propio ser, en interacción con el material dramático y el resto de estímulos de la escena.

Pese a ello es un cuerpo vivo, que varía intra obra, entre obras (aunque sea la misma remontada con posteridad) y entre funciones.

Se construyen signos, según un universo de significantes y significados posibles que son a su vez, como se indicaba, sostenidos o no por los espectadores. De este modo, el gesto físico debe condensar la interioridad del rol, el cuerpo debe tener un sentido de existir en esa obra. Es un cuerpo sometido a la obra dramática, mostrándose como sustancia gozosa, “*El cuerpo no es ningún instrumento debe tener algún sentido*” (Actor, 63 años). Se trataría de un proceso enunciativo, que mueve al existente de la posición de objeto a la de sujeto, hacia el lugar de la enunciación.



Revisemos, por ejemplo, algunas de las palabras de los entrevistados:

*Se va armando un juego de relaciones con lo otros personajes, **se arma como un universo o colectivo en el fondo, donde los personajes se mueven en relación a otros personajes, por celos, por amor, por lo que sea y eso te genera ya cierto comportamiento, a partir de clarificar tu relación con los otros personajes.** (Actriz, 36 años)*

*Sí, existe una vibración, donde uno como que está queriendo decir algo en esa obra. A veces el personaje no alcanza para decirlo todo, uno alcanza para decir una parte, muchas veces pasa eso, porque la obra dice algo pero tu personaje pequeño en esa historia dice un paréntesis de ese algo y ahí, yo creo, que uno sensiblemente, creativamente tiene que **intentar decir más cosas de tu sensibilidad personal dentro de ese paréntesis que te tocó como posibilidad de lugar ¿me entiendes? Porque ahí está como la creatividad de cada intérprete, poder poner más mensajes dentro de ese paréntesis.** (Actriz, 36 años)*

Se trata de expresar desde el cuerpo el lugar que ocupa en la estructura dramática, desde su propia versión del rol dramático.

Es un cuerpo descrito entonces como perceptivo, en situación, receptivo, en tensión, en alerta, en donde se busca establecer un “enganche” con los otros cuerpos-actores para en conjunto con los espectadores formar un solo cuerpo-obra, el cual fluctúa en intensidad, ritmo, diálogo, sonoridad, todo ello al modo de una red o de un rizoma.

*Estos nueve actores enganchados físicamente entre sí, como una especie de **red**, una especie como de **rizoma** (...) uno se va enfrentando a un grupo que estaba enganchado físicamente en la obra, estaban todos en una misma respiración de alguna forma lo cual generaba, generó en un momento bastante conflicto, porque si se caía uno quedaba la embarrada, aparte que la velocidad generaba mucha tensión. Ellos tenían que estar dos horas veinte minutos y el ensayo cuatro horas, respirando (respiraciones cortas) respirando así lo cual genera probablemente un sentimiento bastante rabioso.*

*Bueno eso es por un lado las cosas que recibía el cuerpo en el montaje, (...), un cuerpo que está enganchado a una coreografía que tenía que ser perfecto (...) entonces hay una especie de traspaso extraño que empieza a ocurrir, **eso empieza a infectar a toda la compañía de alguna manera.** Todos empezaron a agachar la espalda (...) finalmente enfrentarte como orquesta, de enfrentarte como a una especie de sincronía, una especie de “virtuosismo sonoro” de los actores como un cuerpo finalmente, un gran cuerpo donde están todos enganchados con todos. (Actor, 29 años)*

Se trata de una concepción de cuerpo-actor como una máquina caleidoscópica, que procesa y sostiene sus factores “determinantes” y que se autorregula según la combinación de estos factores y según la estructura propia, particular de ese cuerpo.

Es una máquina que transmuta lo intangible del texto dramático a lo tangible. En donde la voz queda asociada al cuerpo y la palabra al gesto. Distintos registros o capas superpuestas y en interacción gracias al espacio y al movimiento que en el cuerpo es posible concretizar.

Una de las entrevistadas señala:

*He aprendido que antes de ser texto, es un viaje que, antes me refiero no de tiempo sino antes de todo lo que lo funda, **el texto es un resultado, un resultado final**, toma yo te digo esto, pero antes de emitir un texto hay un pensamiento hay un contexto hay un cuerpo que lo esta emitiendo, entonces hay ejercicios en que son todos un recorrido del texto pero sin decirlo, y el cuerpo puede hacer todo ese movimiento por un espacio o con sus compañeros sin necesariamente estar emitiendo el texto y elaborar un sentido que es el mismo sentido que cuando lo digo pero el texto es lo final, es lo que aparece al final, al final de que bulle toda una cosa anterior, entonces para trabajar el texto supongo que **es necesario como toda una elaboración de sentido anterior y también un cuerpo que este dispuesto** a ver cuáles son esos impulsos en una improvisación un texto lo podemos poner y estar improvisándolo y yo decidir cosas muy distintas, una que te lo digo y me voy acercando a ti y otra cuando te lo digo me voy alejando hasta cerrar la puerta, eso de alejarse me refiero a caminar, caminar es una cuestión física, así de simple, entonces vas a elaborar sentidos muy distintos y estas diciendo el mismo texto, sin duda que todo el trabajo de acciones físicas es una gran herramienta para tomar decisiones: me siento o me paro me acerco a esta persona o me voy, cómo me voy, me voy enchuchada o me voy tranquilamente, me voy contenida o expresando lo que realmente siento. (Actriz, 30 años)*

Otro actor enfatiza:

*Por lo tanto la defensa es física. por lo tanto **la narración es física**, la gente entiende algo que va por otro lado, de cómo este **cuerpo esta atravesado por este texto**, entiende la música finalmente, la sonoridad, y toda la narración se pone en el cuerpo finalmente. (Actor, 23 años)*

Cabría preguntarse en relación a lo expuesto si ¿es posible un cuerpo sin sentido?

Por otro lado, el orden de las miradas actor-público y el contexto socio-político contingente delimitan un campo en donde se puede producir un diálogo, en el cual el cuerpo puede quedar como un significante (cuerpo-actor) o como un signo (cuerpo-obra), ello según los momentos enunciativos del transcurrir de la obra, según el encuentro o no entre la sonoridad y la mirada, entre el trabajo físico-emocional del actor y la reacción del público frente a ello. Retomaremos esto en otro apartado.

En todo caso este cuerpo-actor se ve modificado en su constitución, según la participación especular del otro actor (el mismo actor como un otro para sí y sus compañeros de trabajo), el otro director, el otro público, el otro en cuanto crítica teatral, el otro social-cultural.

En tal sentido, el entrar a escena sería un acto violento hacia el cuerpo, un **cuerpo exigido** en la voz y sometido en el movimiento. La mirada modifica el cuerpo, lo especifica al ponerse al servicio del otro. Se distingue entre actores que *salen a escena* y otros que *entran a escena*, en lo referido a entrar en una interioridad expuesta o a salir a mostrar una exterioridad efectista.

Uno de los actores expresa al respecto:

*Por ejemplo hay actores que, hay momentos en que uno entra a escena a robarse un espacio, a tomar un lugar (...) Hay gente que entra a escena a desaparecer y desde el no estar empezar a encontrar un lugar en escena. Yo siento que uno en la escuela siempre le enseñaron que entrar a escena era una bomba, la famosa carga que muchas veces en la escuela se hace tan fuerte. (...) entrar de forma avasalladora a escena (...) Que me parece una forma más histérica de entrar a escena, no sé si es buena o mala la histeria en el sentido de que no hay un trabajo en esa entrada, con respecto a la conciencia que hay cien personas que te están mirando y esas miradas son fuertes. Entonces esas entradas a escenas me parecen que son, que nublan el hecho de estar trabajando con esas miradas, de estar trabajando con lo que esas miradas provocan. (...) También un actor puede entrar de forma muy potente a escena y seguir entrando desde este otro lugar ¿cierto? no desde el lugar de la negación de lo que significa entrar a escena, (...) otra cosa ocurre en ese umbral, en ese momento en que el actor entra en escena ¿a qué lugar entra? ¿entra a un lugar de sí mismo? ¿Entra a un lugar remoto, a un lugar lejano? ¿a un lugar íntimo? Si sale a escena implica salir a un lugar público?, creo que hay diferencias que son bastante grandes (Actor, 29 años).*

Luego el mismo entrevistado subraya la mirada del público en el trabajo del actor en escena:

*Independiente de los otros elementos del montaje, de la luz, del sonido, de todo lo que uno prueba hacer, hay una modificación per se por el hecho de entrar en una sala donde hay cincuenta personas mirándote, o sea eso independiente que están los focos, (...) todo eso ya es un cambio violentísimo, (...) Si, a eso voy con la diferencia de entrar a escena, de salir a escena. De trabajar esa mirada o de simplemente hacer como que esa mirada no está. Esa es la gran diferencia. Ahora creo que se entiende un poco mejor. Hay actores que trabajan con esa mirada, con la conciencia de que esa mirada esta y otros actores que hacen como si nadie los mirara. Personalmente prefiero al actor que sabe que están ahí. (...) depende mucho del actor también como lo reciba, pero es un acto violento finalmente, súper violento, yo creo que es uno de los actos más violentos que existen (...). Con violento no me refiero a algo negativo, pero sí violento, súper violento. (Actor, 29 años)*

Es un cuerpo exigido a un manejo del espacio, de la energía, a un manejo de las constelaciones materiales posibles de los existentes en cada momento de la obra, exigido a ser un cuerpo-instrumento de materialización de la imagen.

Una actriz señala en relación a la desarticulación del gesto cotidiano en el trabajo del actor:

*También el desprejuiciador porque esta más que claro que si tú estas así significa algo, si estas así es porque pasa algo, hay gestos, hay cosas que ya pertenecen a la nomenclatura de lo que significan, entonces el rol de director es que este gesto se convierta en otra cosa, no solamente esto que ya sabemos qué puede ser, por ejemplo una preocupación, una tristeza se convierta en otra cosa. (Actriz, 63 años)*

La puesta en escena los exige también desde lo orgánico, la misma actriz indica al respecto:

*Cuando era muy jovencita, El pelícano de ....berg, en que la madre es el pelícano porque se come a los hijos y como los hijos estaban muertos de hambre entonces bajamos mucho de peso los 2 actores y teníamos ensayos muy torturados, la obra resultó muy bien, era un examen, vinieron los padres a verla, cuando yo llegué a la casa mi mamá me tenía un bistec a lo pobre, y el papá de mi compañero, Alfredo Castro, le había comprado un colchón, pero en esa época yo estaba esquelética (actriz, 63 años).*

El teatro exige en forma particular a quien lo desarrolla como oficio:

*Me tocó hacer otra obra (...) donde interpretaba a una bailarina de ballet y ahí tuve una exigencia física enorme porque tuve clases con 2 profesores y tuve que bajar a 45 kilos, claro cuando empecé a ir al Municipal a ver las clases y impregnarme del mundo del ballet entendí porqué tenías que pesar 45 kilos, simplemente porque el bailarín no te puede, toda una cosa de la deformidad de los pies con las zapatillas de punta, de la relación que se provoca de competencia con el otro bailarín, que tiene que ver con quién levanta la pierna más arriba, yo aprendí mucho de eso porque el coreógrafo por ejemplo, hay jerarquías, siempre están en primera fila todo esta jerarquizado en el ballet, entonces el coreógrafo marcaba aquí adelante no más y atrás pescaban lo que podían, por lo tanto cuando habían momentos de descanso, los bailarines nunca estaban dejando de moverse, no descansaban nunca y era para no enfriar el cuerpo y su tema era el tendón, el músculo, la elongación, en el teatro en el camarín nosotros hablamos de la vida, de lo que nos pasó en el día, lo que le pasó a mi hijo, de lo que comí, hay una cotidianidad y una intimidad importante, en el ballet yo me di cuenta que no, como que no podían, como que no tenían tiempo, como que estaban todo el rato moviéndose, y en esa obra yo bajé mucho de peso y todos tuvimos que bajar mucho de peso, teníamos un training físico fuerte. (Actriz, 63 años)*

Desde esta perspectiva, indicada por uno de los entrevistados como el “*Aparato Neuromuscular-Respiratorio de Unidad Orgánica*”(Actor, 63 años), en que el actor es “*una máquina a la cual se le pueden construir botones*” (Actor, 67 años) desde los cuales proyectar, extender su interioridad y mostrar otra superficie en lo corporal que de cuenta de una semiótica especificada por la obra dramática, se encuentra también una noción de que la obra es un fenómeno transpsíquico, al involucrar un efecto que requiere el sumergirse en una dimensión que no es la cotidiana, en donde aspectos no sabidos tienen posibilidad de ser reconocidos como propios en el otro, tanto en el actor como en su contraparte público.

*Encontrar la conducta adecuada desde el punto de vista no solamente corporal sino del punto de vista de una, de lo que nosotros lo que yo llamo unidad orgánica, no es el problema de cómo se comporta un cuerpo en el espacio con ciertas dinámicas, sino como se comporta lo que yo llamo este **aparato neuromuscular-respiratorio** o como se relaciona el sentimiento emoción, las ideas la racionalidad, o sea hay una serie de, como decir, de botones, que equalizar y dar una cierta armonía, una cierta lógica y en eso tenemos un trabajo extraordinariamente complejo. (Actor, 63 años)*

Estos elementos configurarían una concepción compleja y abierta sobre el cuerpo en los entrevistados; compleja, al ser un término que les permite integrar los distintos factores que se ponen en juego en su trabajo; y abierta, ya que no termina por definirse, si no más bien esta siempre referido a experiencias concretas y cotidianas en su ejercicio laboral.

## II.- PROCESO DE CONSTRUCCIÓN ACTORAL

En este ítem se organizan los distintos dichos de los entrevistados relacionados con lo que deben realizar para instalarse concretamente en la función dramática, es un proceso en el cual se va construyendo una posibilidad de estar distinta a la cotidiana, se trataría de una determinada manera de estar en el teatro.

De esta forma el actor describe una preparación previa inespecífica y otra relacionada con el trabajo de construcción del rol dramático según el personaje que le toque interpretar en el montaje teatral.

### A.- PREPARACIÓN CORPORAL INESPECÍFICA

Frente a la pregunta por el cuerpo es lo primero que señalan: como preparan su organismo para actuar, indican lo físico, hay que calentar músculos, elongar tendones, relajar-tensionar, etc., en un tipo de “precalentamiento” que difiere del deportivo al incorporar aspectos más propios de una concepción subjetiva de lo que es el cuerpo, aludiendo a la necesidad de la concentración, de estar consigo mismo, de entrar en contacto sensible con los otros compañeros de trabajo, con la situación dramática, y en definitiva con poder estar más aquí y ahora. Es lo que queda definido con el título de **Preparación Corporal Inespecífica**, en donde existen una serie de ejercicios relacionados con cómo el cuerpo toma contacto consigo mismo, aumentando la conciencia de sí, de sus límites en el movimiento, de su ritmo respiratorio, de su tonicidad muscular, de las calidades de la voz y de su actitud hacia el mundo y hacia el trabajo teatral que lo convoca. De esta forma la materialidad física del cuerpo subjetivo permite un trabajo con la imagen corporal, la cual queda en un cruce entre las subjetividades del actor y su interjuego con la de los otros.

Uno de los participantes del estudio señala:

*Es demasiado complejo para mí, no te puedo decir, mi cuerpo es mi cuerpo, o sea lo que yo hago, yo trato de mantenerme físicamente bien, sano, tener la habilidad corporal para cualquier tipo de actividad o de acuerdo a mi personaje, que tenga la dinámica la frescura, pero es una cosa de entrenamiento, es un cuerpo que este preparado, por eso no me gusta usar la palabra instrumento, porque no es suficiente, pero se puede ocupar en estos términos, tenemos un instrumento que esta afinado, no puede ser el cuerpo que está con un dolor acá, que está allá, no, tiene que estar un **cuerpo preparado** y tiene que llegar con tiempo, un cuerpo que anda, que llega, que se instala, que anda en metro, en micro, tiene que llegar, bajé y llegué a hacer un circuito distinto, en que ese cuerpo tiene que comportarse según una psicología, a una época, de acuerdo al personaje, de acuerdo a una edad a las relaciones sociales, etc., a la cosa psicológica todo lo que tu queraí, hay*

*un cuerpo que se va preparando, se va adaptando se va oponiendo que se va colocando.  
(Actor, 63 años)*

Vemos acá como se pasa de un momento a otro del discurso de un *tener* un cuerpo a un *ser* un cuerpo.

En relación a ello otra actriz señala:

*Porque además el escenario tiene una vitalidad, tiene una energía que te potencia con el otro, entonces las situaciones de las obras son las que te mandan los ritmos, los acentos, cuando tú haces ejercicios por ejemplo corporales para prepararte partes por ejemplo con ejercicios que te llevan de un hombro, que te llevan del pecho, que te llevan de la pelvis, que te llevan de atrás que te levantan para hacer un, para poner el cuerpo en equilibrio y poder estar libre y poder captar y poder hacerlo, porque te digo porque por ejemplo es evidente que una reina de escocia o la Gertrudis, la madre de Hamlet que se mueve de una manera muy distinta a la obra que yo estoy haciendo ahora, que también es de una clase social alta, yo estoy haciendo una vieja cuica, cuica muy estirada, muy de embajada, muy de cuerpo diplomático, muy de, te da una corporalidad que tiene que ver con la clase social pero evidente que las reinas se movían de una manera porque tenían unos trajes increíbles, porque los asientos eran de una manera, te fijas que todo va apoyando (...) (Actriz, 63 años)*

Existe gran coincidencia en la manera como los entrevistados se preparan para actuar, pareciera que es un tipo de “encuadre” o metodología que se mantiene fijo en el tiempo:

*O sea como me preparo yo, mira cuando hay algunas películas o proyectos grandes como este del Rey Lear, como uno no tiene una compañía con elenco estable, yo tomo distintos cursos de training especiales, sobre todo Taichi, Chi kung, Yoga también y eso también cuando coincide con hacer clases, yo hago clases de actuación y siempre tienen una parte de preparación física, de **prepararse para salir a escena**, entonces eso tiene mucho que ver con lo físico, con lo corporal y con la concentración mental en el trabajo entonces son esas dos líneas, cuando me toca la suerte de que estoy haciendo clases intensivas tiene menos intensidad lo otro y ahora tengo que entrar de lleno a prepararme para lo que es “Rey Lear”, estoy haciendo fundamentalmente Chi Kung solamente. (Actor, 67 años)*

Otra actriz señala:

*Hay una corporalidad del actor y hay una corporalidad del personaje (...) generalmente uno hace una preparación física antes de entrar a escena, que te ayuda a la concentración y que te ayuda a estar con el cuerpo dispuesto, disponible, que pueden ser ejercicios de yoga o simple correr, el hecho de estar con tu cuerpo te concentra, porque la gente que no viene del mundo del teatro cree que concentrarse es estar así así, como con los ojos cerrados en un rincón, que no me hable nadie, es al revés, el cuerpo te ayuda, cuando tu estas moviéndote, estas calentando los músculos, los ejercicios de relajación son corporales, los ejercicios de voz son corporales porque tienen que ver con el cuello, porque empiezas a estar contigo mismo, te empieza a sonar, suenan las vértebras, te*

*empiezas a relajar, entonces el estado del actor, el cuerpo del actor tiene que estar sumamente preparado, listo para entrar al personaje, así el personaje no se mueva en escena, no tiene que ver con eso, tiene que ver con la preparación, con el estado mental. (Actriz, 63 años)*

Surge la pregunta por este cuerpo que se prepara para ser otro, es un cuerpo que se evidencia a sí mismo, que se manifiesta, que se deja estar, aquí y ahora, para luego mutar en otra cosa, sigue siendo él pero corrido de sí mismo, es decir un cuerpo “en forma” es el que se puede modificar, el que es dúctil a expresar aspectos extracotidianos, extraños para sí muchas veces.

*Se necesita **un cuerpo dispuesto a dejarse sorprender**. Hay un concepto que se llama la justa relación entre tensión y relajación por ejemplo. (Actriz, 30 años)*

*(...) pero es difícil conseguirlo porque tú eres tú, yo peso cincuenticinco kilos, camino de una manera en la vida, tengo ciertas características que son mías, por lo tanto lo que uno hace generalmente es prestar tu cuerpo a un personaje, pero eres tú. Siempre te enseñaron que había que cuidar además mucho el cuerpo porque es tu instrumento de expresión, pero es tu cuerpo, el que pesa treinta kilos y el que pesa ochenta kilos, esta con eso enfrentando al personaje, no hay un neutro ahí, hay unas características y tiene que ver mucho pa bien o pa mal el tipo de personaje que te den, te manda mucho el cuerpo. Por ejemplo yo tenía compañeras bien robustas y bueno la obsesión por adelgazar, por salud esta bien, pero cuando empiezas a ser flaca, eres una flaca más de las cincuenta que hay, en cambio cuando eres distinta con esa corporalidad tu tienes trabajo bien, hartito, permanente porque eres distinta al resto, **tu cuerpo es lo que tu eres**, se necesita eso para ciertos personajes y no ponerse rellenos y hacer una cosa falsa como de la antigüedad que se ponían espuma, eso pal espectador no es aceptable bajo ningún punto de vista, entonces claro el flaco que adelgaza o la flaca que adelgaza pasa a ser un flaco más no mas entre todos los que hay, es increíble que algo así tenga un plus. (Actriz, 63 años)*

Como todo trabajo implica resistencias, superar obstáculos epistemofílicos y epistemológicos; es decir, dificultades en cuanto a no disponer de los recursos lógicos-rationales o presentar alguna disfuncionalidad a nivel emocional. De acuerdo a lo que reportan los actores y actrices, se evidencia la presencia de fenómenos como la **angustia**, en especial frente a trabajos en los cuales se debe partir sin texto dramático, sin una claridad de cómo será la estructura de la obra, trabajos en los cuales la dramaturgia se construye a lo largo de los ensayos producen un **encuentro mayor con la incertidumbre**, implicando en forma más total al sujeto actor. También se producen altos montos de angustia cuando toca trabajar con un director despótico, que busca algo muy específico en el actor y en donde este muchas veces es ubicado en un lugar de ignorante. El fenómeno de la angustia permite retomar lo señalado sobre lo central, en el campo de análisis del objeto de estudio de la presente investigación, de considerar al cuerpo como aquel que se construye en el ejercicio enunciativo del sujeto.

Revisemos nuevamente lo señalado en las propias palabras de los entrevistados:

*Y las angustias creativas nos gustan, si también tenemos toda esa cuota de sadomasoquismo espantoso, de sufrir pero por un proceso creativo (...) Hay actores que les gusta mucho la etapa de los ensayos, es la etapa más creativa, es la más dolorosa y es la más gozosa también pero es muy **angustiante**. Después cuesta mucho, cuando, de una obra, no mecanizarse o de no repetir lo puramente externo. (...) yo te contaba que no encontraba nunca un personaje que andaba me enfermó, me enfermó y lloraba de dolor en el escenario cuando salía del ensayo el director me dijo te podrías enfermar más seguido, el ensayo salió bastante bien. (Actriz, 63 años)*

Otro actor cuenta:

*Los actores se ponen a hacer un ruido (hace ruido) golpes, para tratar de poder decir textos que tienes que decirlos en esa realidad que está absolutamente dentro de tu imaginación, si uno hace ese esfuerzo, que el actor necesita hacerlo para encontrar la intensidad, el volumen, la tonalidad o el registro exacto para decir un texto y que ese texto este lleno de sentimiento, de emoción, es un pequeño ADN metido en cada palabra, el trabajo del actor en serio es extraordinariamente complejo, es realmente complicado, pero súper atractivo porque las cosas de repente funcionan, debe ser como el músico que prueba tanto con determinados acordes y de repente se le armó y juntó una cosa u otra y entonces te fijas es como se muestra en los diseños de ADN que se hacen del cuerpo, como de estructura (...) (Actor, 63 años)*

Se podría pensar en esta referencia al ADN, como al Código, a la búsqueda de un universo de sentidos posibles para cada obra. Será frente a esta búsqueda que surgirán las resistencias y su posibilidad de superación:

*Aquí es donde están mis resistencias, la elimino, la elimino, hasta transformarse en una persona mucho más abierta y con una capacidad de percepción y de recepción y de limpieza más acorde a lo que necesitaría un trabajo actoral (... ) (Actriz, 30 años)*

Uno de los entrevistados en relación al trabajo de montaje de una obra en la cual no hay texto previo enfatiza la importancia del proceso de construcción de este código más allá del resultado final:

*Ese proceso es más entretenido porque es más creativo porque te obliga a una mayor concentración, es más riesgoso, es más brutal, porque de repente te dai cuenta que has tenido dos ensayos y no aparece nada, porque no sabes tú, no tienes la visión de lo que viene, de repente te llegan dos o tres escenas nuevas, y todo lo que tu hiciste anteriormente influyeron de tal manera que esto de acá cambió y tienes que volver de nuevo a fojas cero, es un trabajo bastante agotador, pero hay un dato importante que tú debieras conocer de los actores y es que a medida que uno va avanzando en el trabajo creativo, ya no es tan importante lo que vas a hacer después de la escena, es atractivo es bonito pero el proceso creativo es el quese hace mucho más atractivo que el propio éxito que la crítica te trate maravillosamente. (Actor, 63 años)*



Los actores y actrices, construyen un cuerpo a medida y a pedido de la obra de teatro de que se trate, en base a su propia materialidad como cuerpos, materialidad subjetiva e intersubjetiva, que se anida en su biografía y en el interjuego con las otras subjetividades de los compañeros de trabajo y del contexto en donde ese grupo humano trabaja, surgirán inquietudes existenciales por quienes son ellos, la pregunta por la identidad, por la razón de ser y de existir, al evidenciar distintos aspectos de sí mismos en los roles dramáticos, versiones de sí mismos en otros contextos imaginarios, los llevarán a un cuestionamiento por su existir concreto y cotidiano en el mundo, lo que a su vez tendrá un efecto en su forma de ser y estar<sup>3</sup>.

Al respecto indican:

*Si tú llegas a creer que tienes verdades absolutas es la muerte como artista y esa manera me ha hecho más feliz, porque nunca he tenido que hacer, ni en los peores momentos, ni cuando fui expulsado de este país, tuve que vivir de otra cosa, siempre viví del teatro o del cine o de la televisión (Actor, 67 años)*

*La idea fija de cómo yo percibo el mundo y pensar que es así digo que es veneno por que no, habría que dejarse sorprender para ir mas allá para observar cosas nuevas, como yo percibía a mis amigos dos años atrás y como hoy son personas totalmente distintas porque yo los puedo ver en este caso con mucho más amor, con mucho más respeto, con más empatía, con más apertura, cada uno elige como, este es mi caso, a mis alumnos lo mismo. (Actriz, 30 años)*

Independiente de las dificultades en este proceso de construcción, la Preparación Corporal Inespecífica se sitúa como un punto neutro, desde el cual partir para trabajar una nueva subjetividad creada a partir de retazos de experiencias otras, de ideas propias y colectivas, previas y nuevas, de poesía y sueños.

En donde se debe traspasar cierto límite preestablecido para ese sujeto particular que es cada actor:

*Pasar la barrera del cansancio, superar las barreras del cansancio y existen training físicos que no parecen tan arduos, pero si tu los realizas una hora y media sin parar, si entras en estado como de liberación de impulso, donde tu buscas tus impulsos mas primarios y básicos como investigando en este tema de los impulsos. (...) Y también tú te das cuenta que el cuerpo resiste mucho más de lo que tú imaginas y que cuando pasas esos límites logras un nivel de expresividad motor diferente, que es mucho menos conciente y que es mucho mas visceral, más desde tu latir, desde tu latir de tu corazón, desde tu respiración.(...) Eran clases de movimiento, pero recuerdo que en varias ocasiones descubrí cosas, como cuando uno se libera de todos los pudores corporales, de que se pueda ver uno fea de tal postura, tu cuerpo es un cuerpo humano y punto. También así como abstraerse de todas tus trancas personales físicas, pudores y también en confianza con otro. (Actriz, 36 años)*

---

<sup>3</sup> Esto será desarrollado en el punto IV de este apartado.

Efectivamente les resulta complejo instalarse en un campo en el cual las reglas son **seguir perceptivamente al otro** actor en sus reacciones, seguir y estar responsivo a lo que pueda suceder con el andamiaje escenográfico y a los tipos de público que puedan llegar a ver la obra. Deben estar atentos a muchos elementos a la vez y modificarse según los imprevistos y las variaciones que ocurren en cada función.

Al respecto:

*Si antes la escucha era el diálogo y querer escuchar al otro ahora ya no esta ese problema, ahora es **percibir qué calidad tiene el otro**, esa es una dificultad para mí por lo menos, distinguir qué ser humano es el otro, con cuánta emoción, cuál es su mezcla interna y también ser capaz de dialogar un poco más allá. Dificultad en mantener un ritmo en mantener en general. (Actriz, 30 años)*

Descriptivamente, pasan de señalar el entrenamiento físico previo de precalentamiento a como preparan específicamente el rol dramático. A como su cuerpo “se pone en forma” para ser otro, o más bien como pasan de tener un cuerpo a ser un cuerpo, aunque sea un cuerpo otro.

En síntesis la Preparación Corporal Inespecífica implica preparar el cuerpo para que esté **disponible, atento, receptivo, responsivo, perceptivo, integrado**. Se realiza a través de ejercicios de concentración, trabajo grupal, técnicas de acción, ejercicios físicos. También se podría incluir acá estímulos o **instrucción sensible**, de otras artes en calidad de espectador, así como la formación y experiencias previas del actor. Se busca con ello facilitar la **coherencia interpretativa** y la **inteligencia actoral**.

Revisemos esto en las palabras de los actores participantes de la investigación:

*Más que entrar a una escuela de teatro, cultívate, lee harto, ve otras obras, ve pintura, disfruta del arte en general que eso va a enriquecer tu trabajo, más que meterse a una escuela y hacer qué se yo, cultívate, eso te va a ayudar, cultívate entre comillas o sea uno nunca se cultiva tanto pero, me refiero a empezar a mirar otras cosas, a mirar con otros ojos (...)* (Actriz, 63 años)

*Tení que escuchar música, leer, ir a la opera, al poco tiempo me di cuenta que la pintura tenía que ver con el teatro, que la música era otro mundo, empecé solo como a husmear y a meterme en otros mundos, entonces yo les digo siempre, si a ti te gusta algo tení que prepararte, esforzarte en ser bueno, si tú eres bueno como intérprete como artista, te formas bien como artista y no un artista que sea un monigote, sino que tenga una posición en la vida, de donde estoy parado en este mundo.* (Actor, 67 años)

*El entrenamiento lo que más requiere es que las áreas que conforman al ser humano: su cuerpo, su mente sus emociones ...y podríamos hablar de su alma o de su espíritu no sé cómo nombrarlo, su cuerpo sutil por así decirlo se unifiquen...y cuando digo unificar me refiero a que de a poco tengan coherencia una cosa con la otra y cuando digo unificar también pasa de lo teatral a algo bien social, sin duda en la medida en que uno crece como persona me refiero a madurez con este entrenamiento como una maletita que vas llevando, sin duda el límite entre lo que eres como persona en tu día a día y cuando estas*

*en el escenario se acota cada vez más, y no me refiero a que yo actúo como mi personaje no, estoy hablando de un estado natural del entrenamiento, no sé si me entiendes, no es que el conflicto yo me lo lleve para mi vida, es que todas las cosas que yo tengo que hacer en escena y que se refieren a esta unicidad en la vida también se empiezan a hacer necesarias y empiezan a aparecer (...) o identificarse o encontrar un lugar en el cuerpo donde esa palabra me resuena y tengo que aprender también a proyectarla es decir a comunicarla, cuando tenemos que aprender a elaborar comunicación es como si uno aprendiera una nueva inteligencia una nueva forma de... entonces es necesario para mí leer, escribir, es necesario relacionarme con la palabra, con el vocabulario un poco más allá de lo que yo ya sé por el colegio o por la universidad, es necesario sofisticar un poco esa inteligencia y a eso yo le llamaría una **inteligencia actoral**, una arista de la inteligencia actoral: la relación con el vocabulario y que es algo que también lo he aprendido con los alumnos a través de los alumnos.*

Y agrega:

*Pero vuelvo a repetir no como terapia sino como algo que el cuerpo aprendió y que de pronto aparece y ya es capaz de reproducirlo en cualquier ámbito y a eso me refiero con un **cuerpo cada vez más unificado** también no sólo en estas cinco aristas, sino también unificado vaya donde vaya, yo puedo estar en Chile puedo estar en Nueva York, en Europa y esa maletita que te nombro me la voy a llevar conmigo, no va a cambiar mi relación. (Actriz, 30 años)*

## **B.- PREPARACIÓN ACTORAL ESPECÍFICA**

En tanto, otra categoría de análisis es la **Preparación Actoral Específica**, en ella podemos encontrar la descripción del proceso que siguen los entrevistados para llegar a materializar su rol dramático, es una secuencia de etapas en las cuales se va produciendo una superposición de zonas entre lo dado por el sujeto actor y por la información virtual existente sobre ese rol dramático, lo que lleva a especificar y precisar cada vez más un “ser otro” desde ellos mismos.

En este punto existe una divergencia que en la práctica tiende a converger, se trata del cuestionamiento por el lugar desde el cual se ubica el actor en cuanto a su oficio, si como un imitador o como un creador, ¿desde dónde se trabaja lo **mimético**?, la opción más clásica implica partir de procesos lógicos de pensamiento en los cuales se realiza una observación de realidad, el actor busca modelos y referencias concretas para sacar de ellas a su personaje, luego una vez confeccionado racionalmente puede dar mayor espacio a procesos ilógicos y dejarse llevar por lo que esa creación le sugiera, por ejemplo como decir un texto.

Una actriz hace referencia a su concepción mimética del trabajo actoral, señala:

*(...) el estudio del personaje finalmente como que te lleva a cierta kinética que se traduce en alguna manera de moverse, de caminar, manera de postura por ejemplo, la postura es muy importante para nosotros, su postura, su centro motor como le llamamos, desde dónde se mueve una persona y de ahí uno se apoya técnicamente para reproducir y mantener en el tiempo un determinado personaje. Por ejemplo las posturas para nosotros,*

*están relacionadas con los estados de ánimos que los personajes viven, hay ahí relaciones muy directas, que uno las ha ido descubriendo con la experiencia, con la observación de la gente no más, con la observación de personajes, de la realidad y la reproducción, la copia, la mimesis, como tu quieras llamarlo. (Actriz, 36 años)*

La misma actriz nos permite ejemplificar como esta concepción mimética está marcada por un enfrentamiento lógico-formal de su oficio:

*Que en una primera etapa, viene un trabajo de mesa muy teórico, donde uno conoce la obra, empiezas a comprender la obra, como el mensaje general de la obra, las primeras impresiones de tu personaje, las primeras impresiones son súper importantes, porque generalmente son las que uno va desarrollando después o si las sacas después la recuerdas por algo. (Actriz, 36 años)*

El tema de lo mimético pareciera estar vinculado directamente a los énfasis recibidos en la formación de actores, en las escuelas de teatro, a trabajar desde afuera, desde lo externo y luego hacia un adentro, en lo personal; o a la inversa, es decir, trabajar desde las propias resonancias del tema de la obra y del rol y desde ahí hacia una proyección estética de ese material.

Por ejemplo, una de las actrices entrevistadas señala como se enfrenta con su propia formación frente al suceso teatral:

*Me acuerdo de haber hecho una escena de una obra que se llama “Roberto Suco” donde la mujer iba por un andén de un tren, sola, bajo la lluvia, esa condición física de caminar en un andén bajo la lluvia evidentemente que te demanda la cosa interna, la cosa emocional, entonces siempre estamos jugando entre lo interno y lo externo, a pesar que hay muchos prejuicios no? Porque los distintos maestros o las distintas corrientes de formación te indican una cosa o la otra, finalmente uno eso lo complementa y uno de toda la formación que tiene agarra lo que mejor le parece, lo que más le funciona, lo que le gusta y le acomoda. (Actriz, 61 años)*

Otro actor muestra como ambos procesos (ir de lo externo a lo interno y de lo interno a lo externo) son procesos que en la práctica están imbricados, no son tan claramente separables:

*No, no los mismos (zapatos), unos que me permitan que yo me sienta como supuestamente como ese modelo, y que me permitan hacer calzar la cuestión, y cuando esos zapatos no son, no hay caso no puedo, no puedo, no puedo, y a partir de los zapatos, es un detalle muy tonto, pero es mío yo lo hago así, cuando yo me siento cómodo y digo estos son, aunque me molesten y sean viejos y estén rotos por dentro, pero hay algo que tú teóricamente dijiste este viejito está mal de la cabeza camina así y tú te poní los zapatos y yo como que los siento, ahí empieza todo un proceso que se olvida toda la racionalidad del inicio y voy entrando a una cuestión de inconsciente y de juego. Y cuando me voy sintiendo cómodo con esos zapatos y esa ropa, voy jugando cada vez más y voy, si tú quieres, componiendo el tema físico-corporal. Ese es el proceso que yo sigo. (Actor, 67 años)*

Es como si al trabajar desde lo externo de un personaje se colará igual la subjetividad en pleno del sujeto actor.

Otra actriz señala sobre su método de acercamiento al personaje:

*Cada actor tiene su, no sé yo me obsesiono con las maneras de caminar, pienso que la manera de caminar te explica mucho cómo es la historia de ese personaje, no sólo el estado de ánimo circunstancial sino que cómo es esa persona. Me acuerdo por ejemplo cuando voy en la calle y veo a los chicos jockey pa tras y los pantalones que se le caen atrás, y la zapatilla, cómo caminan cómo eso de toda una cosa como aquí estoy yo, un poquito agresiva, lo noto mucho en las mujeres con ropa bien apreta o que se le ve el rollo, como una cosa como agresiva, como aquí estoy yo plantado en la vida, entonces la manera de caminar a mí me refleja mucho de cómo, una vola súper mía, otras personas se fijan en otras cosas, son más internos, (...) emocionales (Actriz, 63 años)*

Efectivamente otros actores se centran más en la intuición y en una búsqueda más íntima de aspectos propios, de cómo la información que existe sobre su rol dramático los toma y los atraviesa como sujetos, es decir, qué de lo conocido los moviliza internamente, en su memoria emotiva, y desde ahí construyen el gesto, el ritmo, la corporalidad de ese rol.

*Como que uno le encuentra una justificación, un fundamento lógico desde la empatía, siempre uno trabaja desde la empatía con las personas y como defendiéndolas hasta morir, sean asesinos, sean sicópatas, uno se enamora de los personajes desde ese sentido e intenta mostrar el lado humano de ese rol en la vida. (Actriz, 36 años)*

*Que es un trabajo bastante compulsivo porque tú no sabes, es como si te pusieran una venda en los ojos, estas leyendo el texto y uno esta recibiendo señales emocionales, pulsaciones respiración, tensiones que da la lectura de los demás actores y uno empieza a construir de una cierta manera casi inconsciente emergen imágenes fotografías, olores, colores, sonidos, una serie de cosas que después uno en el proceso más racional van emergiendo curioso es muy bonito eso y esas miradas que uno tiene en las primeras lecturas siempre o en general coinciden con lo que después se va a dar (...) (Actor, 63, años)*

También esta distinción, en el trabajo sobre lo mimético, puede ser relativizada a los distintos momentos del proceso creativo por los cuales puede pasar el actor. Es decir, los actores pueden comenzar con una manera y terminar en la otra, igual será relevante el elemento “irracional” o el material que surge desde procesos no controlables racionalmente por el actor.

En relación a ello, se distinguen dos maneras de acercarse al trabajo creativo en teatro por parte del actor, por un lado una **aproximación paulatina** en donde priman procesos deductivos y la lógica del proceso secundario<sup>4</sup> (un trabajo generalmente desde lo externo a lo interno) y otra que es una **total e inmediata involucración en la obra** (un trabajo más desde lo interno a lo externo)

---

<sup>4</sup> El proceso secundario es un término en psicoanálisis que alude a la manera en que el aparato psíquico se encarga de distorsionar, o disfrazar, los contenidos latentes o inconscientes del sueño. Es un proceso más cercano a la conciencia y las lógicas propias del pensamiento aristotélico.

en donde pueden tener inmediatamente cabida las producciones del inconciente, las cuales son tomadas como materia prima de primer orden.

Revisemos en palabras de uno de los entrevistados esta segunda manera de acercarse al trabajo creativo:

*Todo influye de distinta manera tu puedes estar haciendo un ensayo y decir el personaje ya lo encontré y te pones un par de zapatos, Tito Noguera dice así “yo para encontrar un personaje tengo que saber qué zapatos usa el personaje”!, porque eso le determina como camina, te fijas y esa es una manera para poder ir armando y contar un cuento desde el principio, en mi caso no, en mi caso yo no entro al teatro yo no puedo entrar como entraría cuando tú entras a estudiar actuación que tú entras y poni una patita tomas la temperatura te pones en el borde, empesai a moverte el profesor te dice respira, yo necesito tirarme no más y ojala que sea lo más tempestuosa el agua, yo no puedo hacerlo de otra manera, (...), también, eso si, no se entiende entre los colegas; es raro porque entre comillas yo empiezo a tratar de descubrir desde el primer momento, con esa intensidad entonces otro me dice oye si estamos leyendo no más y yo no puedo cuando me dicen leamos la obra ta ta ta yo no puedo, ya lo hago me tengo que distanciar pero me da mucha lata, mucha lata, entonces ahí hay una diferencia digamos, hay una, **para mi el teatro es como un, estar en el escenario.** (Actor, 63 años)*

La estructura semiótica de la obra los convoca a explorarse íntimamente en cuanto a sus límites de expresividad; es decir, un camino inverso en donde lo central no es la construcción mimética, en cuanto réplica, sino más bien un regurgitar de algo que en algún momento fue puesto fuera, pero que se reubica en un adentro y de ahí se da la posibilidad de exteriorizarlo, todo según las lógicas de ese sujeto particular que es cada actor.

Caminos inversos que en la práctica no son tan claramente discriminables, se mezclan y amalgaman, va a depender del estilo de cada actor. No será la edad, la escuela de formación, ni el género lo que determine más un modo u otro de acercarse al trabajo actoral, si no más bien cómo cada cual ha resuelto los obstáculos personales frente a lo que el teatro exige.

Por otro lado, son múltiples los factores relacionados con el proceso de construcción actoral<sup>5</sup>, los cuales llegan a un **punto de saturación** que puede implicar el cúlmine del trabajo, es decir se logra el objetivo artístico para poder estrenar o bien se constituye en una parálisis del proceso creativo, implicando gran sufrimiento para el actor que no logra sacar adelante, satisfactoriamente su encargo, no queda conforme o tiene que ser reemplazado por otro actor.

Desde la preocupación por un cuerpo disponible, pasando por un cuerpo en situación, se llega a una concepción, en la preparación actoral, de que de lo que se trata es de cómo el entrevistado construye su *Estar en Escena*. Es decir, existe una concepción del oficio teatral en cuanto a un

---

<sup>5</sup> Los “Aspectos que Intervienen en el Estar en Particular de cada Actor en el Escenario” se desarrollarán en la página 35.

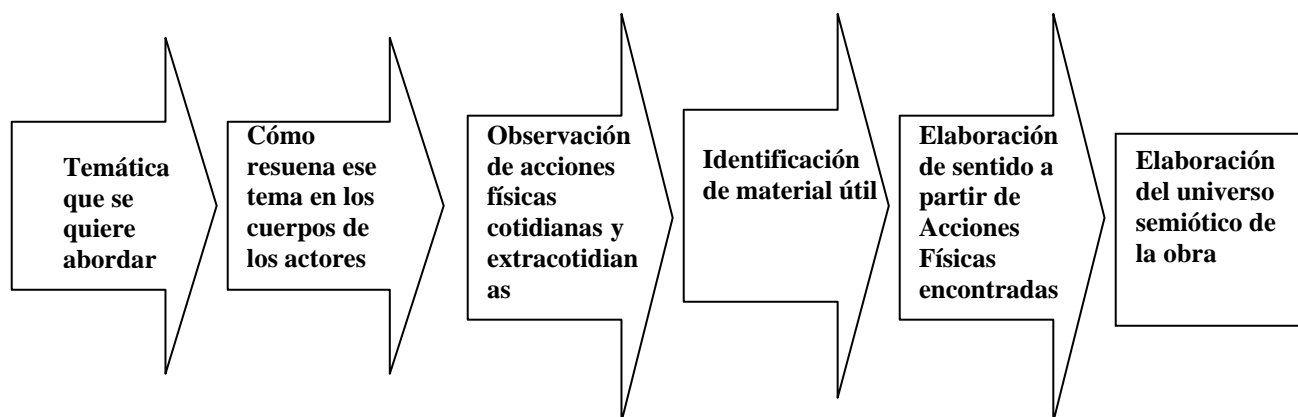
estar en el escenario, en que se distingue de qué modo se está según los grados de desarrollo en el oficio<sup>6</sup>.

*Claro cada actriz hace su propia caracterización, porque depende si es más robusta, si es más fina, si tiene ritmo, si tiene oído, el oído es muy importante en el teatro, no sólo pa poder cantar si no que pa poder dialogar, escuchar, escuchar es muy importante, escuchar al otro, entonces eso te manda una actitud corporal de atención que es difícil fingirla, es fácil mecanizarla como ... todos los días o muchos días o muchas funciones tiendes a repetir un esquema y entonces el trabajo del actor también tiene que ver con que esta es la primera vez que lo hace, porqué, porque el público es distinto, la llegada es totalmente distinta, la percepción del público te manda muchas vibras, tu notas inmediatamente cuando el público esta concentrado, cuando esta distraído, cuando lo esta pasando estupendo, cuando esta aburrido, cuando empiezan a sonar las butacas es porque el ritmo de la obra esta flojo o por distintas razones (...) sutilmente, pero la cambia, no es evidente pero la cambia en el estado de animo y en el estado de (...) y en el estado de concentración y en el estado de entrega (...) la corporalidad te lo da la situación, tu vives la situación en pleno. (Actriz, 63 años)*

De esta manera y según el detalle que entregan los datos recopilados en las entrevistas el **Proceso de Preparación Específica** que se describe, en el cual se busca construir el rol dramático, podría esquematizarse como sigue:

- 1- **Examinación de lo dado:** El actor percibe sensiblemente el tema y la propuesta de obra a montar, en ello deben distinguir e indagar tanto en *lo externo a sí mismo* como en *lo propio* que esté en directa relación con la pieza teatral.
- 2- **Mutación:** Lo propio relacionado con lo externo es puesto a disposición del montaje, se busca, a partir de lo propio, construir una corporalidad y un estar distinto a sí mismos en escena acorde al rol dramático que exige la estructura de la obra.
- 3- **Materialización:** Corporalidad del actor, se transforma y se fija según la etapa anterior.

#### Esquema nº 1: Elaboración semiótica de la obra



<sup>6</sup> Este punto se desarrolla en el apartado III página 22.

Las implicancias de esto es descubrir material personal en el proceso, superando resistencias a ello (obstáculos epistemológicos y epistemofílicos), poniéndose a disposición de la creación artística o de la “mutación de estos aspectos”.

*Mira hay dos maneras (que) a nosotros siempre nos enseñan (a) trabajar de adentro pa fuera, del interior a lo externo, de cómo sienten de cómo piensan, porque un personaje hace lo que hace, qué es lo que quiere lograr, qué es lo que quiere conseguir, pero me ha pasado varias veces en que yo he estado muy alejada del personaje que me toca interpretar, por ejemplo una obra que se llama Chañarcillo, que es una obra chilena, que yo tenía veinticinco años y tenía que hacer a una vieja de 80, entonces yo no podía hacer la típica vieja así como agachadita, que camina arrastrando los pies, entonces fue una **búsqueda corporal** bien distinta que apareció en lo corporal mágicamente diría yo, no sé qué funciona ahí en la mente, por la voz, la voz me determinó la manera de caminar, me determinó una manera de moverme, porque además era una vieja que tenía que bailar, era un personaje que me costó mucho hacerla porque era mala, mala, mala, entonces yo tenía un velo, tenía prejuicios porque **no quería descubrir lo malo que hay en mí**, después me di cuenta de eso, estaba juzgando al personaje con una moralidad que no me permitía jugarlo en plenitud y por lo tanto no lograba **la corporalidad del personaje**, cada actor tiene una manera de llegar a lo físico, a mí en lo personal me importa mucho cómo camina el personaje, me indica mucho la caracterización el cómo camina, si arrastra los pies, si esta de taco, eso me manda mucho la caracterización total del personaje, el caminar, si va con botas de agua pesadas, si va, hay elementos que van ayudando también a encontrar esta corporalidad. (Actriz, 61 años)*

Los criterios de la búsqueda quedan determinados por su aporte en la propuesta artística de la obra de teatro:

*Nosotros somos mucho más interesantes y generamos material de mayor interés cuando vamos más allá de las estructuras aprendidas, cuando vamos más allá de lo socialmente reconocido, reconocido me refiero a lo aceptado y no veo aquello como algo malo, como algo que haya que evitar, por que somos cultura por que somos seres sociales, porque así nos relacionamos, pero una vez en la sala de ensayo generamos material de mucho mayor interés cuando descubrimos aquellos lugares que van más allá de aquello culturalmente aceptado se entiende. (Actriz, 30 años)*

El énfasis queda puesto en el trabajo de autoconocimiento del actor:

*Movimiento y la expresión corporal, la conciencia de tu cuerpo y de tus posibilidades de moverte tienen que partir de un autoconocimiento profundo de quien soy yo, un autoconocimiento y en el fondo es un trabajo de cuál es la identidad, cuál es la identidad, qué me gusta qué me disgusta de este mundo, por qué siento esto agradable, por qué siento esto y en la medida que me conozco y empiezo a experimentar ese conocimiento en la práctica de las posibilidades que tiene mi cuerpo en esa medida puedo ir avanzando hacia un conocimiento técnico, (...) entonces el cuerpo es parte de una interioridad, el cuerpo es parte de una expresión que pasa por dentro, es un todo, con tu mundo interior, con tu emocionalidad, con la manera de sentir, el comportamiento no puede ser disectado, y el comportamiento es uno solo, es algo que siento, algo que pienso, algo que expreso y eso tiene una expresión en palabras y en movimiento en mi cuerpo, en mis*



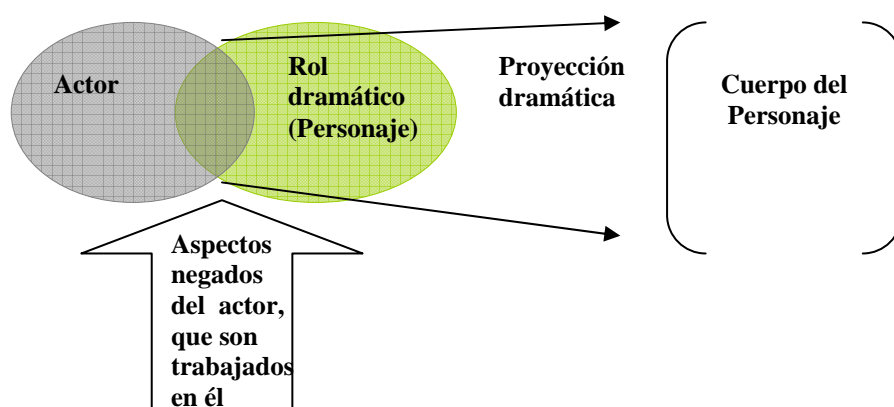
*músculos, esa es la importancia del lugar del cuerpo, no puede ser mirado como una cuestión separada. (Actor, 67 años)*

Implica violencia simbólica<sup>7</sup>, en especial en la confrontación con aspectos negados por el Yo, que deben ser tramitados debido a su pertinencia para la escenificación. Implica identificar el lugar o función del personaje en la obra, su rol en ella y los grados de libertad de movimiento, los límites del accionar posible de ese rol, esto es algo que debe realizarse colectivamente también.

Se trata, por un lado, de un reconocimiento del recorrido del personaje en la obra y del sentido de ese recorrido y, por otro lado, de un reconocer los impulsos. La percepción sensible de las calidades del estar propio y de los otros y de qué posibilidades de variación existen en ese universo generado.

Por ello, un aspecto fundamental del trabajo del actor es descubrir lo existente en el afuera y en el adentro y de ahí articular proyectivamente la conjunción entre ambos existentes en una zona que permite el montaje teatral.

**Diagrama n°1:** Elementos subjetivos en la construcción del cuerpo del personaje.

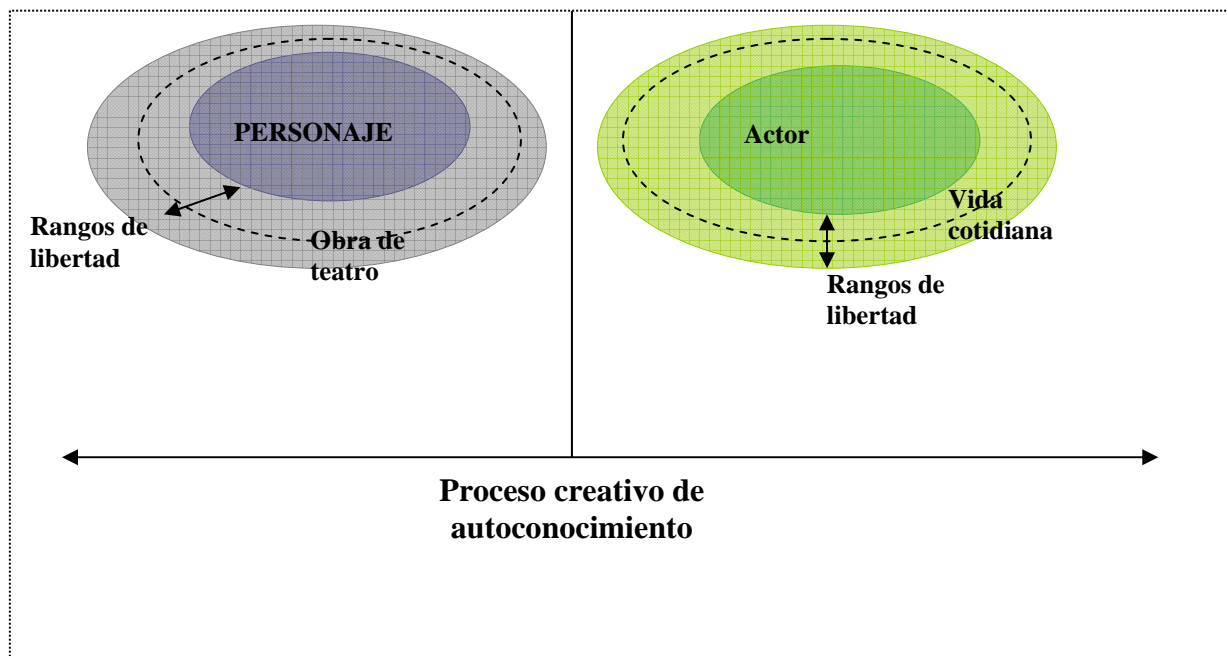


De este modo, podríamos afirmar que el trabajo creativo del actor quedaría acotado a cómo integrar y articular lo dado externamente con lo dado internamente.

La construcción interpretativa implica entonces, como se señalaba inicialmente, un estar en el escenario desde un lugar interno corrido de sí mismo según lo que demande el rol dramático, pudiendo ir más allá de los propios bordes o límites del Yo enlazando algo en un universo más amplio.

<sup>7</sup> La violencia que se ejerce en la imposición de una estructura relacional en la cual el otro queda a merced de su contraparte.

**Diagrama n° 2:** Proceso creativo como autoconocimiento



Una actriz indica al respecto:

*O sea una parte de su sensibilidad para encontrar ciertas características del personaje y esas características se van reafirmando, cambiando, mutando en el proceso cuando uno empieza a relacionarse porque no es solo, o se reafirman o cambian, pero obviamente que uno se presta, uno presta sus sentimientos y su sensibilidad al personaje por lo tanto, por ejemplo como decirte, uno como actor investiga sobre sí mismo como instrumento y sus emociones como herramientas, su cuerpo como instrumento de imagen ¿me entiendes?. Entonces los personajes uno define ciertas características de su personalidad y enfatiza o subraya esas características de la personalidad (...) estén en uno y si no están hay que buscarlas, porque deben estar en algún lugar y si no forman parte de tu personalidad basal uno las puede desarrollar por observación, aunque sean ajenas a tu cotidiano, si un personaje es violento por ejemplo uno va a buscar la violencia que vive en mí, en algún rincón de mí, aunque es súper contraria a mí, yo sé que está en algún lugar y toda la investigación de ensayo irá en relación a buscar esa relación, a buscar esa agresividad que uno tiene para encontrar cual es el personaje (Actriz, 36 años)*

Existen indicaciones en el sentido de que la construcción interpretativa puede continuar hasta el final de las funciones, no necesariamente termina con el ensayo general previo al estreno:

*Siento que tengo que llegar antes, dos horas antes estudiarme las letras, pasearme por el escenario, concentrarme, entonces cuando estoy haciendo un rol protagónico como Macbeth me cuesta mucho explicarle a mis colegas que me gusta irme a camarín de uno solo porque mis personajes, a los actores les gusta compartir en camarines, (...) y a mí también, pero cuando uno está con estos personajes que son demasiado complejos*

*necesitas mayor concentración, entonces ese proceso se repite todos los días pero uno lo puede mejorar, puede ir mejorando, y uno a veces frena y la crítica te dice maravilloso y yo en las veinte funciones, al mes estoy todavía tratando de afinar, de afinar, de afinar, entonces yo hice “Lo crudo, lo cocido y lo podrido” y tuvimos que hacerla de nuevo después y tuvimos que rehacerla de nuevo, fue más fácil porque de algunas cosas me acordaba, pero yo había cambiado, Chile había cambiado, había cambiado el mundo, llegó el terremoto, llegó...Ahí pasaron muchas cosas, las palabras tienen una nueva resonancia. (Actor, 63 años)*

En todo caso los actores detallan en las entrevistas aún más concretamente el proceso de Preparación Específica al describir concretamente como realizan la **Construcción del Rol Dramático**, distinguen por ejemplo el Proceso Colectivo del Individual:

**En cuanto al Proceso Colectivo**, esquemáticamente se pueden señalar las siguientes subcategorías ordenadas secuencialmente:

1. Identificación de la temática que se quiere abordar como grupo con el montaje teatral.
2. Como resuena ese tema en los cuerpos de los actores.
3. Observación de acciones físicas<sup>8</sup> cotidianas y extra cotidianas relacionadas con la pieza teatral, esto implica observación de realidad, de buscar gestos en otros seres humanos concretos que puedan servir a la construcción de la obra.
4. Identificación y selección de material útil entre los integrantes de la compañía.
5. Elaboración conjunta de sentidos a partir de las acciones físicas encontradas por cada actor o actriz.
6. Elaboración de una estructura semiótica particular de la obra, acuerdos colectivos.

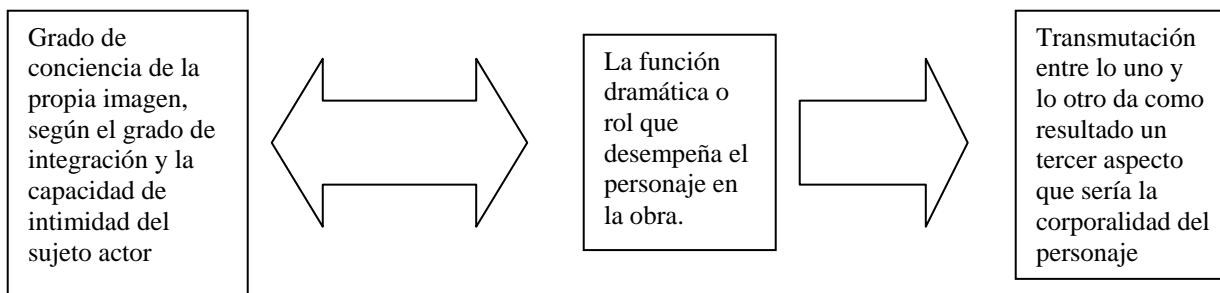
**En cuanto al Proceso Individual:**

1. Preparación Corporal Inespecífica (ya descrita).
2. Estudio teórico del texto dramático.
  - a. Deconstrucción del texto.
  - b. Análisis del lugar del personaje en la obra
3. Exploración de impulsos y de acciones físicas.
4. Hilación de acciones sueltas.
5. Búsqueda en la realidad de un modelo.
6. Proceso de calce
7. Composición físico-corporal.
8. Discusión con colegas del análisis
9. Proceso de afinamiento y matices.

---

<sup>8</sup> Las acciones físicas en teatro se refieren a un método de actuación desarrollado inicialmente por Stanislavski basado en el gesto en cuanto herramienta narrativa, desde el cual se construía muchas veces toda la corporalidad y personalidad del personaje.

**Esquema nº 7:** Interacción entre los aspectos propios de la subjetividad del actor en tanto sujeto y lo que requiere el rol dramático en la obra teatral.



Ambos procesos colectivos e individuales se superponen en la práctica:

*Entonces yo que trabajo mucho como desde **deconstruir la obra**, de entender muy bien lo que es la médula de la obra, de hacerla pedazos en términos de escudriñar, de ver cuáles son las unidades, aunque un director no lo haga yo lo hago solo, aunque no lo hagan como grupo, y de ver qué está pasando, cuál es la línea, cuál es **el recorrido que está haciendo el personaje** en términos de la dramaturgia de lo que estamos contando no?, así después de ese trabajo yo llego a, como decirte, a lo que pasa, a la sensación de la unidad dramática, y de ahí paso a un trabajo que es mh muy escolar, pero para mí es fundamental, que yo lo sigo haciendo hasta ahora, hasta viejo, que es buscar **la acción dramática interna de los personajes**, de cada uno de los textos, busco los **verbos motores** este trabajo que es muy lento y tedioso me da una riqueza que yo no pienso en el cómo después, y después que yo tengo esto, que yo lo entiendo y que yo encuentro a través de los **impulsos** que yo tengo, eso es fundamental para mí, a través de los impulsos físicos que yo tengo arriba del escenario voy recién pensando en cuál es la **expresividad física**, al final, no parto porque ah este viejo es cojo, voy construyendo hasta llegar, y te voy a decir algo que alguna vez le dije a un crítico de teatro, y que es divertido, para mí por ejemplo caminar, porque ahí yo empiezo a observar un modelo una vez que ya tengo la conducta, que tengo el ámbito donde me voy a mover y que yo tenía los impulsos y que yo digo te tiré la cuchara, tuve ese impulso cuando tenía que decir oye por la chucha, encontré que esto era expresivo físicamente, la expresión de por la chucha, para expresar una emoción que haya, después que encontré esto, como lo voy urdiendo con la otra acción y con la otra acción, y ahí recién digo haber que tipo de locuras tiene este personaje y empiezo a buscar un modelo de la vida real. (...) Si. Y a ese modelo me ayuda a descubrir el tema físico, a mi comportamiento físico entonces si yo encontré esto (hace el gesto de tirar la cuchara) como (H.M) así con estas dos manos y mi modelo es súper bruto, entonces voy a hacer (hace el gesto de tirar la cuchara nuevamente pero más bruscamente), que no tiene lo fino que tiene como lo hago yo con los cuatro dedos (hace el gesto de la cuchara pero más sutil). Cómo lo hace, cómo se mueve, cómo camina y cómo habla. Es lo que yo imagino que es, el personaje que podría ser, el que estoy analizando, y a ver me sirve para lo que yo definí racionalmente. Y ahí viene (...) cuando yo tengo esta base para mí es súper irracional y ahí encontré...ah lo que te iba a decir es que el modelo y principalmente el caminar es fundamental, y el hablar. Por lo tanto,*

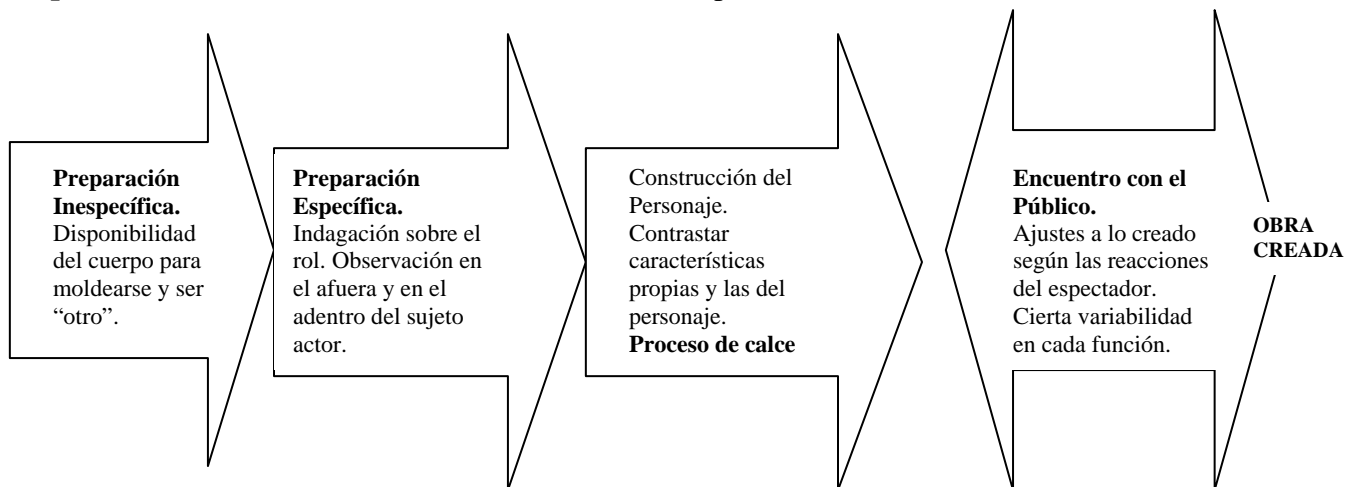
*desde donde están los impulsos dinámicos de su cuerpo, y para encontrar el caminar igual y esa es la cuestión divertida es que tiene que ver mucho los zapatos. (...) yo generalmente hago un dialogo con los colegas y los llevo un poco a inquietarse por esas cosas. (Actor, 67 años)*

De esta forma se:

- Identifican características.
- Los límites de esas características.
- Identificación de inexistentes (aspectos que están en el rol o personaje y no están en el sujeto actor).
- Exploración de los inexistentes.
- Creación de detonadores, elementos, hitos, que activen al personaje y lo muevan interna o/y externamente, todo ello en base a la auto-observación del actor como sujeto.
- En un trabajo de contraste con la propia corporalidad.

En síntesis, secuencialmente el proceso puede describirse de modo que la Preparación Corporal Inespecífica se constituya en **disponibilidad del cuerpo para moldearse** y ser otro; para de ahí pasar a la Preparación Actoral Específica, es decir a una indagación sobre el rol, observación en el afuera y en el adentro, una construcción del personaje según el contrastar características propias en el personaje, en un proceso de calce y de fijación. Proceso que se termina de definir en el momento en que se produzca el encuentro con el público y se modifique lo creado en función de las reacciones de este público, lo que sin lugar a dudas es variable según cada función.

**Esquema nº 2:** Proceso de construcción del Estar Interpretativo en Escena



Es un proceso que se podría analogar al onírico, interjuego entre proceso primario y proceso secundario, surge un tercer proceso el de la creación y el juego.

Como se señalaba, en esta construcción se llega generalmente a un **punto de saturación**<sup>9</sup> en el trabajo, en donde, en el mejor de los casos, confluye toda esta información, es un momento convergente, en donde se definen y fijan los elementos de la obra. Se descubre la interioridad del gesto y se genera finalmente un “nudo expresivo”, pudiéndose fijar esos calces entre el yo actor y su rol en la obra.

En cuanto a los criterios de logro de este punto de saturación encontramos el sentirse cómodo y pasarlo bien en escena, disfrutando esta construcción; así como, por otro lado, la ilusión de constatar una corporalidad acabada del personaje.

Una de las artistas del estudio señala:

*Ese proceso llega hasta cuando uno, que no necesariamente es el estreno, a veces uno llega con los personajes después del estreno, cuando lo haces muy suyo, qué significa cuando uno lo hace muy suyo, cuando uno esta **muy cómodo**, nada te perturba, nada te incomoda, lo estas viviendo gozosamente, la actuación tiene que ver mucho con el goce, aunque tu estés haciendo un drama tiene que ver con el goce (...) es que si tu partes de lo más esencial, como dicen los americanos, to play, jugar o como dicen los franceses, siempre es jugar, en todos los idiomas actuar es jugar, **entonces cuando tu juegas bien, lo pasas bien, cuando estas jugando mal, con una lesión, con una perturbación, con una preocupación, con una limitación, no alcanzas el goce, es el goce del juego, el goce de los niños, el placer de, es muy bonito porque cuando uno logra ese estado, hay relajación y hay disfrute, se disfruta, cuando tu no disfrutas en un personaje es porque algo no anda bien, es como cuando tu memorizas el texto, cuando hay frases que tu no puedes memorizar, uno dice ah no esta cuestión esta mal escrita, porque porqué no me lo puedo memorizar si es algo que debería fluir, esta mal construida la oración, algo pasa.** (Actriz, 63 años)*

Si bien el proceso general sigue manteniendo la estructura indicada, algunos entrevistados señalan diferencias en la preparación descrita anteriormente según si consideramos el estilo de trabajo del director, si este se encuentra más centrado en la palabra o en el cuerpo:

*Mira hay directores que trabajan, suponte tu te voy a nombrar una obra “X” García Lorca, donde hay mucho texto, donde el verso, la palabra es importante porque García Lorca es un dramaturgo muy importante porque lo que se dice esta sumamente buscado, esa palabra tu no la puedes cambiar, es como cambiar a Shakespeare, no, el desafío es hacerlo como, ese es el verdadero desafío, cambiar no cuesta nada, pero qué sentido tiene, entonces por ejemplo un director con el que yo trabajé nos dijo olvídense del texto, vamos solamente a hablar con el cuerpo, la misma escena pero sin hablar, sólo con el cuerpo y por ejemplo yo que hacía un personaje de una mujer que cuidaba a un niño, me hizo hacer una secuencia de ejercicios en que yo buscara veinticinco maneras de cómo sentarme en mi silla, todas tenían que ser distintas y tenían que ser no coherente pero, busqué veinticinco maneras de sentarme en una silla y después se las mostré y él escogía, esa, esta y esta otra, porque él estaba armando en su cabeza un espectáculo de una naturaleza que también uno va contribuyendo con eso pero con las indicaciones de él. Y*

---

<sup>9</sup> Ver página 16.

*fue fascinante porque yo jugué con una silla y siempre me había sentado de dos ó tres maneras, con el respaldo pa'cá y las piernas abiertas, como de lado, por detrás y todo y me di cuenta que habían miles de formas, entonces en ese sentido va la búsqueda corporal, que después sirvió en el montaje, después cuando ya empezamos a hablar y hicimos la obra como era, algo tan aparentemente externo sirvió mucho y le dio un sello al montaje, un estilo distinto pero hay directores y directores. (Actriz, 63 años)*

De esta forma la construcción interpretativa nos permite llegar a otra concepción señalada por los entrevistados, la cual nos ubica en la dimensión del *Estar en Escena* y de cuáles son las variables que determinan ese estar.

### **III.- ESTAR EN ESCENA**

Los entrevistados presentan dificultades en dar inmediata cuenta de su estar en el escenario, en general aluden primero a la preparación corporal previa y a cómo construyen lo que mostrarán al público.

Este fenómeno, de omisión inicial, se entenderá un poco más al situarse como una pregunta, que los llevará a dar cuenta de cómo se articulan ellos mismos frente a su oficio; es decir, desde qué lugar subjetivo, personal, es que abordan su trabajo, en especial frente a un otro que los confronta con ello.

También haría pensar, cómo se examinó en el primer apartado, en cómo se sitúan en relación al concepto de cuerpo en teatro, en el entendido que trabajan esa concepción desde la acción, desde un hacer concreto intentan entender qué es un cuerpo y su lugar comunicativo en el espectáculo teatral. Muchas veces es en el accionar sobre la pregunta más que en la respuesta lo que guía su práctica actoral. Es decir, tratan de rehuir de respuestas fijas y universales, respuestas que congelarían su búsqueda como artistas.

Es así como un actor se refiere en su preocupación por entender qué pasa en el momento de entrar a escena:

*Qué es lo que ocurre con ese cuerpo en el momento en que uno dice, porque hay un momento en el que uno se pregunta y uno puede decir, ¡chuchas! ¿Por qué estoy acá? Antes de entrar a escena, pero hay un momento en que ya es ineludible el paso ¿no es cierto? Hay un momento en que tienes tu pie y vas a entrar y no hay otra salida .Y uno da el paso y uno entra, entonces ¿Qué es lo que ocurre con el cuerpo en ese medio segundo antes de dar ese paso? ¿no es cierto? Qué es lo que ocurre en esa expiración, hay actores que expiran y hay actores que inspiran antes de actuar. Hay actores que hacen ¡ahh! y entran, hay otros que hacen ¡uff! (expiran).Ya el hecho de inspirar o expirar me parece que, ahí hay una diferencia fundamental, me parece que inspirar es llenarse de algo para poder entrar, expirar es despojarse de algo para poder entrar. (Actor, 29 años)*

Es así como, en el caso de algunos entrevistados, se debe repetir la pregunta, reformularla, para que puedan responder, respuestas que muchas veces son escuetas y que dan cuenta de la dificultad inicialmente indicada.

Su discurso se ve lleno de teorización sobre la metodología del trabajo actoral, en ello hay muchas coincidencias entre los entrevistados, sin embargo al minuto de describir en específico su vivencia varían, algunas se valen de ejemplo, otros de sensaciones, también los énfasis y las omisiones marcan cierta diferencia, algunos llegan a quedarse en la anécdota de un recuerdo y no lo integran a una concepción más amplia, en lo explícito omiten, otros se centran y se desgastan en intentar transmitir algo que intuyen podría ser poco transmisible.

Revisemos algunos extractos de las entrevistas. Una actriz cuenta una experiencia que le resultó placentera pero desconcertante para ella misma:

*Hay un estado que no siempre pasa, me pasó a mí una sola vez en la vida porque de loca, estas como, no es la palabra hiperventilado pero has hecho mucho ejercicio de respiración, has hecho mucho ejercicio físico, esta la adrenalina del público, esta la adrenalina de la escena, las luces y todo y a mí me pasó una vez, que yo trate de repetir la experiencia y nunca más me volvió a pasar, Romeo y Julieta, los compañeros me agarraban fum! me subían al balcón y yo me quedaba paf! arriba de los hombros de todos mis compañeros que hasta me hacían cosquillas debajo de los pies pa que yo me riera y bromas interna y hubo un momento en que fum me suben al balcón y después viene la escena que me bajan del balcón y yo me quedo arriba y me vi, hice todo el trayecto, dicen que eso es desdoblamiento, y me duró durante toda la obra y fue maravilloso y yo después trataba que me pasara de nuevo y qué había pasado en ese momento, porqué me había pasado y en qué estado estaba yo que cómo estaba puesta, qué es lo que estaba pensando, qué es lo que estaba diciendo, no, no volvió a pasar. Que fue quedarse arriba y ver toda la escena abajo, yo me vi hablando, moviéndome, corriendo, yendo a la iglesia, a casarme, a la fiesta de Romeo y Julieta todo, todo lo vi como en chiquito, yo me vi. Después le pregunté a mi compañero, que es un actor muy famoso ahora, que se llama (A. C.) que hacía Romeo si él me había visto algo distinto en el cuerpo, en los ojos, si yo estaba en un estado, si me movía de alguna manera, si él me sintió que yo estaba, nada y nunca pude volver a repetir esa experiencia. (Actriz, 63 años)*

Así indican también dificultades en la escena, ya sea por accidentes propios o de otros actores, reacciones del propio cuerpo somático, como una disfonía, en que quedan mutilados o discapacitados temporalmente de expresarse por alguna vía.

Por ejemplo, una actriz intenta dar cuenta de la importancia del cuerpo como vehículo de comunicación en teatro según lo que aprendió luego de un problema de disfonía en plena función:

*Cuando me quedé muda por una disfonía tremenda haciendo Romeo y Julieta en una escena que hablaba del destierro, del exilio, de lo terrible que es ser exiliado cuando a Romeo y Julieta lo mandan a otro, entonces la escena era estar frente al público, tú le hablabas al público y yo hablé en la escena, es muy distinto si tú haces una escena con un actor aquí que si tú le tienes que hablar al público, pero no hablarle así, si no que tú en personaje mirándolo a los ojos, que es una técnica que se llama brechtiana que corresponde a otra cosa, donde había un monólogo de Romeo y otro mío hablándole al público de lo que significaba el destierro. Yo tenía un hermano exiliado, no era una cosa que yo me acordara a cada rato ni que lo viviera como drama ni mucho menos, pero le*



*echaba mano un poco también a recordar los sentimientos y me enfrento al público era un estadio en Copiapó y estaba lleno, habían tres mil personas y no hablé nunca más y me faltaban como tres escenas pa morirme.*

*(...) me ayudaron, me ... no me acuerdo pero fue una disfonía absolutamente emocional y yo dije no! sin voz, cómo lo voy a hacer y lo hice corporalmente y seguimos toda la escena corporalmente con todo lo que implicaba y hasta que la muerte y todo, entonces ahí me di cuenta que el cuerpo es fundamental, fue un gran descubrimiento, porque yo antes no si no tienes voz es como no es nada y me di cuenta que el cuerpo también podía comunicar de manera muy eficiente y muy sensible algo que yo pensé que se podía comunicar sólo con el verbo, con la palabra. (Actriz, 63 años)*

Estos episodios son recordados generalmente desde el aprendizaje, que han sido difíciles en su momento, pero que han tenido que superarlos en el instante y que con posterioridad les han mostrado algo que hasta el momento no habían podido instrumentalizar o utilizar, en ellos mismos y en la profesión.

Otro actor se refiere a sus dificultades en el estar en el escenario:

*Tuve muchas ,no tenía voz por ejemplo, no podía hablar, no sabía usar la voz, se me quedaba la voz pegada, físicamente me tullía, había un pie que se me elevaba por ejemplo, había una mano que se me torcía, se me encorbaba la espalda, me apretaba entero, me ponía muy tenso, siendo que yo tuve mucho trabajo físico siempre, hacía artes marciales.... etc., muchas cosas.*

*Pero, como yo venía de estudiar música que es totalmente distinto pero, tenía problemas físicos en escena, entonces pensar tanto en porqué el entrar en escena se genera esa quebrazón. Yo creo que de ahí parte estas aflicciones y como actor hubiese sido todo un trabajo aprender a trabajar con la mirada sobre todo. A empezar a entender de alguna manera ¿Qué es **estar en escena**? ¿Qué es finalmente para mí estar en escena? ¿por qué quiero estar en escena? ¿Por qué yo ahora, hoy día, en este momento, lo único que quiero es estar en escena? Porque de alguna manera implica a veces irte, implica estar en un lugar dentro del cual lo que uno hace tiene sentido. (Actor, 29 años).*

De este modo, los actores que más dan cuenta de su vivencia en las tablas, que la describen y la integran con otros aspectos relacionados, son aquellos en que su relato es más caótico, más desordenado, aquellos en que se permiten perderse un poco en sus argumentaciones lógicas y se dejan llevar por algo que preliminarmente podríamos llamar inspiración. Igualmente, requieren de un esfuerzo para conectarse con esta experiencia el cual se vence al recordar concretamente montajes en los cuales les han sucedido cosas más llamativas o “especiales” y que les permite pensar sobre su estar ahí en el escenario.

Un actor intenta describir las características de ese estar en el escenario:

*Como describiría lo que se vive en escena. Es bien difícil porque depende mucho también de la función, depende del día, pero básicamente hay como una especie de **concentración absolutamente** muy radical, dentro de la cual existe el placer de no estar pensando en otras cosas. **Es la sensación de ser como una especie de instrumento de algo que encuentro que es maravilloso, ahora hay un momento donde claro todo eso se corta***

*súbitamente y se transforma en un infierno, cuando eso no ocurre. Cuando uno no logra concentrarse, cuando no logras estar, es todo lo contrario, es, es realmente terrible, hay también una **concepción del tiempo que cambia** completamente, el tiempo cambia radicalmente. Es bien raro la verdad porque uno no sabe que entra, porque hay un punto dentro del cual uno deja de pensar de alguna forma, sin embargo hay una composición que es muy fuerte, entonces parece que no es que uno deje de pensar, sino que **se piensa de otra forma**. (Actor, 29 años)*

Acceden a su vivencia en el escenario cuando traen a la mente los descubrimientos de aspectos del oficio que sólo se podrían aprender actuando y que se relacionan con el juicio que puedan percibir del público asistente a la sala.

Nos estamos refiriendo a la reacción del espectador, el goce estético frente a la interpretación actoral, es decir al momento en el que el artista capta una reacción intensa de movilización interna por parte de los espectadores frente a su trabajo.

Por ejemplo:

*Yo hacia un personaje de viejito Guillermo Folman donde en una de las escenas de la partida de la hija, el público espera cuando aparece porque se quiere despedir de su hija que es la línea de sus ojos y ya no alcanza porque lo pilla la nieve, se le quiebra el paraguas, se tuerce un pie, es la partida de la hija y él escucha solamente las campanitas del trineo y es una escena tan emocionante yo la podía hacer durar en tiempo que es mucho en el escenario hasta dos minutos yo casi llorando casi nada y yo sentía como la gente lloraba, lloraba y lloraba, Sergio Aguirre que en paz descansa decía yo nunca he visto un actor hacer llorar tanto como tú, pero era de esas cosas que tu dices se pueden manejar, eso. (Actor, 63 años)*

En relación a ello, también al recordar momentos de “**éxtasis**” en cuanto a expandir su conciencia, cuando experimentan una sensación de mayor manejo de la escena dramática, que describen como “**manejos energético múltiples**”, en donde son capaces de generar cambios en el oleaje que va y viene entre la escena y la sala, todos elementos que les producen gran placer, ¿felicidad máxima?, momentos que duran algunos segundos y que es tan importante en el momento que se producen que le dan sentido no sólo a la profesión, sino a sus vidas.

*Sí, pero no es una conciencia como la que tenemos ahora, para poder graficarlo el actor es como, el actor tiene que acostumbrar a desarrollar, mira arriba del escenario es tan, tu estay en un escenario tu ves por un lado todo falso y lo que ves para el otro lado es público, entonces pareciera que hay una conexión una comunión, pero todo esto es falso y ahí esta el tramoya esperando para bajar la cortina, y esta el actor conversando con el otro, y uno esta absolutamente concentrado y hay como una especie de antena que te va ecualizando te va ordenando y de repente eso te produce tal desarrollo, evoluciona de tal manera, depende de la obra, que pasan esos encuentros que son, y uno esta conciente, lo puede disfrutar y lo puede alargar, lo puede, lo que hacen los Indus en la relación sexual alargar los orgasmos en una cultura en que lo pueden hacer perfectamente,(...) en ese momento que yo llamo momento creativo, de **éxtasis**, uno esta conciente, pero no es una*

*conciencia de yo tengo la mano acá el pie acá, es (...) un estado de conciencia de iluminado, es un estado de perfección así (Actor, 63 años).*

Pero, la respuesta a la pregunta del entrevistador parece nacer en el instante mismo en que se enuncia por parte del entrevistado, no es mecánica, no parece prefabricada, emerge del encuentro con el investigador, por lo que es percibida como dinámica y relativa a ese ser en particular que es sometido a la pregunta en ese momento.

Otro actor señala:

*Es un trabajo físico y un trabajo reflexivo, yo creo que una cosa lleva a la otra, no sé que viene primero la verdad, no tengo idea qué es lo que sucede primero, pero eso claramente me ayudó y pude resolver todos esos problemas, creo, pero sí los pude como resolver de alguna forma. Al resolverlos no sé si hayan desaparecido, pero si significa que **pueden llevarse a un lugar, a un plano creativo** creo yo. (Actor, 29 años)*

Las respuestas a su vez dejan traslucir una búsqueda del sentido del existir, un cuestionamiento sobre el por qué del trabajo, del esfuerzo, que en términos de retribución económica resulta muchas veces insatisfactorio. La pregunta laboral-vocacional se traslada a una de orden existencial.

Se aprecia entonces que, la labor profesional del actor se encontraría estrechamente integrada con la vida personal del artista, de modo tal que en algún momento de la carrera profesional deben poder separarlas, pero en general tienden siempre a presentarse como mutuamente retroalimentadas. Lo que sucede, al parecer, es que el oficio tendría sus efectos más allá de la escena teatral, los cambiaría como sujetos, en sus posicionamientos subjetivos (este aspecto de las consecuencias del trabajo actoral será desarrollado en el último apartado).

Este tercer apartado sobre el Estar en Escena viene a responder más específicamente a la pregunta de investigación sobre qué es lo que le sucede al actor cuando esta actuando, en especial en tanto cuerpo.

En todo caso, su relación con lo enunciativo, parecería ser fundamental en cuanto a responder a cuestionamientos sobre cuál es la ubicación subjetiva frente al propio deseo del sujeto actor y cómo ello entra en juego cuando su trabajo consiste, en gran medida, en un someterse a la mirada del otro-espectador.

Es decir, se trata de la emergencia de las dificultades en ser y el posible trabajo elaborativo (sublimatorio o no), en especial en el poder indagar y construir subjetivamente desde los límites de su configuración como sujetos.

Un entrevistado confidencia:

*Entonces la puesta en escena era una pantalla de cine enorme donde se proyectaba la película (...) y yo delante a esa misma edad, en escena y me veía igual a mi papá, sin decir absolutamente nada, nada en algunos momentos se proyectaba la cara de mí papá en mi pecho, nada no podía decir nada, solamente tenía que estar de acuerdo o en*

*desacuerdo, en silencio, con la película. Igual es un trabajo que uno podría decir que era bastante maquiavélico, porque era casi como un acto de psicomagia, y en el estreno tuve que salir a vomitar y volví. Una reacción física que nunca me había ocurrido, nunca, nunca, nunca, nunca. Me acuerdo de...de haber entrado en escena y sentía que no aguantaba más, salí a vomitar mucho y volver a escena, por lo tanto había una sobreexposición de alguna manera bastante fuerte, bastante extraña, y el cuerpo reaccionó de forma como radical también, súper radical. No, estar en escena es bien extraño, muy misterioso lo que pasa. (Actor, 29 años)*

El dar cuenta de qué les sucede en la escena da información de suma relevancia para delimitar un dilema, a saber: en la búsqueda de sentidos por los cuales existir subjetivamente, ¿qué es lo que sostiene la pregunta?, ¿por qué es necesario preguntarse, buscar esos sentidos?, ¿qué mueve al sujeto a cuestionarse?

Para explicar esto se podría ejemplificar con los efectos elaborativos, “terapéuticos” de un análisis, en el cual el analizado resignifica sus experiencias y de esta forma revivencia situaciones vitales, en donde las consecuencias muchas veces son el sentirse patético pero, y luego de un proceso más largo de trabajo, va a implicar experimentarse bajo márgenes de libertad mayor, disminuyendo generalmente el sufrimiento psíquico.

Por ello los entrevistados afirman:

*El estar en el escenario es un proceso. (Actor, 63 años)*

La manera en que finalmente emergen las concepciones referidas al *estar en escena* permiten dar cuenta, en cierta medida, de cómo se estructura la experiencia y cómo de ella se pueden derivar vivencias subjetivas diversas según de qué sujeto se trate.

Para avanzar en esto, consideremos cómo deben primero dar cuenta los actores y actrices en las entrevistas de una llegada a la escena teatral, en especial toda la preparación previa, como si tuvieran que justificar su estar ahí, como si dijeran “esto no es gratuito, es producto de un gran trabajo”, como si tuvieran que pedir permiso, autorización, por lo menos la mitad de las entrevistas se dedican a comunicar su metodología de trabajo, que en gran medida se encuentra signada en el cuerpo, los primeros apartados que se desarrollaron dan cuenta de ello, sus Concepciones Teóricas sobre el Cuerpo y el de Proceso de Construcción Actoral.

En el presente subapartado más bien se agrupan sus alusiones a los elementos que configuran un estar particular en el escenario. De esta manera, mencionan la reacción del público frente a la obra y la propia percepción de un trabajo logrado. ¿Cuales son las claves o criterios para evaluar que su actuación fue bien construida previamente?, sin duda en el encuentro con el público, pero no todo queda en manos del azar y del público que toque para la función, si no que les es necesario operacionalizar y de esta forma orientar su búsqueda interpretativa en forma autónoma al espectador, si bien la mirada del otro estará presente en todo el proceso, pero de forma menos concreta y literal, hasta que se produzca el estreno y el encuentro más directo con ese otro (ahora encarnado por los espectadores).

Entonces, de éste detenerse en la efectividad actoral, podrán pasar a describir distintos tipos de estares en escena, entregando herramientas emergentes fundamentales para las preguntas inicialmente planteadas. Llegarán, finalmente a dar mayor cuenta de un estar concreto ahí en el escenario.

En otros términos y recapitulando lo señalado hasta acá, primero aluden al código de signos y leyes que orientan su manera particular de ganarse la vida, para seguir con a quien va dirigido este trabajo (el otro en ellos mismos, encuentros y desencuentros con los distintos públicos que asisten a ver el espectáculo teatral), los criterios que orientan su quehacer en escena, las máximas, las leyes que regulan su oficio en concreto, ordenamientos que les permiten orientarse en un mundo en esencia subjetivo y lleno de matices (“no existe un solo Hamlet”); tendrán que detenerse en desde qué lugares se puede estar en el mundo, distintas formas de existir y de vivenciar la realidad intersubjetiva, para derivar a un tomar cuenta de cuál es el sentido de la actuación en teatro para cada uno, y preguntas por el estatuto de lo existente y de ellos en eso.

En síntesis, en el transcurrir de la entrevista los actores y actrices de la muestra se comienzan a referir más directa y explícitamente a la experiencia de estar actuando frente a un público en teatro, estas alusiones se encuentran mezcladas con otros elementos, y su articulación discursiva da cuenta de los distintos lugares desde los cuales se ubican en relación a su oficio y a la vida en general.

Revisemos cada una de estas categorías discursivas con mayor detención a lo previamente expuesto en la Preparación Específica.

#### **A) ASPECTOS QUE INTERVIENEN EN EL ESTAR PARTICULAR DE CADA ACTOR EN EL ESCENARIO.**

Bajo esta categoría quedaron todos aquellos dichos relacionados con los factores que intervienen en la construcción de un estar particular en la escena, condiciones intervinientes que determinan la expresión del fenómeno.

Entre estos aspectos encontramos:

1.- El tipo de trabajo de que se trata, en relación a la relevancia de *la mirada del otro*, ya sea éste el público, el director, el dramaturgo, la crítica, los compañeros de actuación, y el mismo actor en cuanto un otro que juzga.

Un actor refiriéndose a un montaje que comienza con los actores mirando al público:

*Es raro lo que pasa en ese momento porque él llega por delante de la gente lo mira (...), llegan delante de la gente los miran está esa primera mirada y ese primer momento donde ellos reciben esa mirada ¿No es cierto? Es una **mirada que claramente los corta enteros**. Es muy violenta en un comienzo, los analiza .Una mirada llena de preguntas además, la gente no sabe qué van hacer, a dónde van. Todavía son cosas que tienen una palabra encima de ellos la única palabra que tienen encima de ellos la única palabra que tienen puesta, sin decirla es la palabra como la vejez, de los cuerpos canosos, eso es lo que ocurre en los primeros treinta segundos, después la cosa se va como en cierta medida*

*empieza a haber como un acuerdo, sin decir nada ,empieza a haber un acuerdo entre el cual da la sensación de que llega alguien a decirte:¿Sabes que hoy día estoy yo aquí al frente de ustedes me dejan hacer esto si o no? ¿vamos o no vamos? En el fondo es como lo que me gusta del Teatro Isabelino, que es como una forma de que se paraba alguien frente al público y decía el nombre de los actores, el nombre del director y pedía las disculpas por lo que vamos a mostrar y ahí empezaba. Ese es un gesto que a mí me gusta mucho, no sé si me gusta mucho por el pedir disculpas, pero es **un gesto que justamente busca proteger el espacio físico**, sobre todo frente a las miradas, creo que es un dicho que genera como una especie de burbuja en el escenario, como de protección finalmente. El hecho de pedir perdón además me parece a mí que es la **conciencia de saber lo que es estar en escena**, de qué es entrar a escena. (Actor, 29 años)*

Revisemos, por ejemplo, lo señalado en relación a cómo afectan los **Estilos de Dirección** en el estar del actor en escena, existirían por lo menos tres grandes tipos:

**Centrado en el Proceso**, en buscar más que en el encontrar, en dónde el énfasis esta puesto en trabajo colectivo.

*Es fuerte y es bonito porque esto que el proceso esté tan ligado a un ejercicio personal, y llegai a escena y no estay haciendo las cosas porque sí sino que están adentro tuyo y tú las creaste de cierta forma, la directora (“M”) es súper rica porque te da también todo un proceso en donde tú puedes generar material. (Actriz, 30 años)*

*El director en general te va como guiando cuando encuentra cosas asertivas, te las reafirma en el fondo y uno las va fijando y estableciendo como pautas, como bases para desarrollar más cosas o para partir desde ahí, como una plataforma inicial.*

*En general la creación es personal y el director te va afirmando lo que le parece cercano a su visión del personaje y lo que él quiera enfatizar en la escena o su discurso en la obra. Igual uno también esta constantemente investigando que es lo que el director quiere decir, desde su personaje desde ese lugar pequeño qué significa un pequeño universo en la obra total, puede uno aportar su propia sensibilidad. (Actriz, 36 años)*

El **Maltratador**, que no da espacio de decisión al resto y en donde el trato es despectivo, infantilizador “*trata a los actores como si fueran alumnos mediocres*” (actor, 63 años).

*Problemas de otro tipo es cuando yo me he encontrado con directores que quieren ser los creadores absolutos y que no te dan espacio y quieren marcar todo, eso es terrible, (...) se creen demasiado profesores y creen que están con alumnos je je y se confunden y creen que al mismo tiempo están haciendo clases y están dirigiendo actores con un poco más de carrete, te encontrai con algunos directores...por suerte que no han sido tan tontos y a mitad de camino se han dado cuenta y no perdamos más tiempo (...) (Actor, 67 años)*

*Pero hay otros, como Raúl que tiene la mala costumbre de destacar lo malo te hacen mierda en el fondo para decirte tú puedes hacer sólo lo que yo te puedo decir solamente, lo que yo te puedo sacar entonces se sienten como ...no, es una cuestión terrible. (Actor, 63 años)*

Y el **Centrado en el Resultado**, en encontrar, acá el trabajo preparativo es acotado y más bien resolutivo, el trabajo de creación colectiva es menor o más preciso en cuanto a la concreción.

*Peter Brooks es un tipo que trabaja... esta acostumbrado a trabajar muy a la inglesa, el cuando trabaja con estos proyectos, en Inglaterra las producciones son muy acotadas, entonces, por decirte un ejemplo, nosotros hicimos una obra aquí en el teatro nacional que él trajo, un remontaje claro, pero lo hicimos en once días de ensayar, al onceavo, estábamos abriendo en escenario, estrenando, entonces eso significa que él esta partiendo de un supuesto de que el actor esta preparado para ejecutar, para solucionar los problemas técnicos, y que viene preparado, no esta partiendo del supuesto de que él trabaja con un grupo que va a derivar digamos finalmente como en un resultado, sino que el concibe el proyecto, lo escribe, se consigue el financiamiento y pag ejecuta el proyecto, muy pragmático si tu quieres, es la manera como él trabaja, como en Inglaterra, en Inglaterra tu vas a hacer ni siquiera un clásico que dure tres horas en más de seis semanas, claro que tú como actor tienes ocho meses o seis meses antes el guión, sabes tu personaje, miras la escenografía, miras el vestuario, tienes apoyo histórico, contexto, y llega el día del primer ensayo y tienes que llegar con alguna propuesta, ir preparado, el contexto lo obliga. (Actor, 67 años)*

Los actores entrevistados se refieren a que se pueden acomodar al primer y tercer estilo, con el Maltratador muchas veces deben tolerarlo por el prestigio del director y por buscar estar en un montaje reconocido y exitoso, pero que en ello todo tiene un límite y ellos aprenden a ponerlo en el trascurso de sus años de experiencia y de desarrollo profesional.

Al respecto un actor señala:

*Era más complejo que trabajar con un director que tenga todo claro en su cabeza, y que por lo demás yo siempre entro en contradicción con ese tipo de directores no permito que, siempre está esta cuestión que es una vieja discusión, antiquísima desde que el teatro es teatro, esta cosa de quién es el creador. Y yo me creo artista, me creo creador, en el sentido que no permito que me manipulen como monigote, no andan con migo los directores que son súper estrella que se la saben todas y que llegan con todo concebido que lo único que hacen es moverte y poner unas lucecitas modernas y hacer mucha faramaña con el teatro, no creo en ese teatro, no me siento muy cómodo ni me gusta mucho tampoco como resultado tampoco me gusta (...) (Actor, 67 años)*

Podemos señalar entonces que la relación con el director parece ser muy importante en el proceso experimentado por el actor, lo afecta intensamente como éste guíe el proceso y como refuerce el proceso creativo del intérprete, haciendo de los trabajos de montaje un agrado o un calvario:

*Para mí siempre el director es la persona que, la que tiene que llevar la batuta de alguna manera y la energía de un grupo tiene que ir en relación a esa persona, uno se pone al servicio de una mirada y hay que tratar de entenderla y conocerla y profundizar en ese punto de vista, para mí esa es la pega creativa. (Actriz, 36 años)*

Si bien, como se indicó variará la experiencia según los años de oficio, los actores con mayor trayectoria señalan ser más autónomos y no dejar que el director u otro interfiera de sobremanera en su trabajo de creación.

*Los más jóvenes se pierden por que necesitan más indicaciones por eso a mí me gusta, a esta altura del partido, no es soberbia ni mucho menos, por favor entiéndelo, a mí los directores no me sirven mucho a mí.*

*No me sirven mucho, pero los necesito, los necesito que estén cerca, porque de repente uno aunque no quiera pierde un poco el camino y el director te dice “No (O) mira, métete para allá, no te saliste”, te da pauta (Actor, 63 años)*

*Mi amigo Fernando González era igual hasta que yo le digo “Fernando basta” quedaban tres o cuatro días para el estreno “todo lo que pase de aquí en adelante es responsabilidad mía, no te necesito más”, casi se murió y de ahí aprendí que objetivamente los directores no pueden meterse en un trabajo tuyo, también depende como uno se ponga sin agresión, sin violencia, entonces a mí no me obligan, por ejemplo a mí me pasan cinco escenas para mañana , me llaman “Oye (O) pucha tuvimos un problema hay cinco escenas que queremos grabar, te las podi aprender” me las aprendo al tiro, pero esas cinco escenas en teatro me las aprendo en dos semanas, yo necesito hacer un proceso súper largo, yo corto, suelto el texto como dos semanas antes del estreno y hay actores que leen la escena y se la aprenden al tiro entonces la repiten como loro, yo no puedo, es otro proceso el mío (Actor, 63 años)*

*A la mitad de la carrera yo hacia en general lo que me pedían los directores y lo que yo creía que podía hacer y hoy día yo hago lo que yo creo que hay que hacer, los directores me dicen bájale un poco el tono, o sea pueden acomodar un poco la chaquetita, pero ya el color la camisa el reloj ya lo elegí yo y esto limita acá, esas cosas son mías...no me gusta trabajar con todos (...) (Actor, 63 años)*

¿Qué rol juega el director en el resultado final del montaje?, es una pregunta que surge, en especial al detenerse en la responsabilidad que le cabe al actor de que una obra sea bien recibida por el público, se señala al respecto que es una responsabilidad compartida, pero que cuando es bien logrado el resultado es el actor el que se beneficia, a diferencia de cuando le va mal en la crítica, acá es el director el evaluado negativamente más que los actores, en ello reconocen una cierta “injusticia”.

*Entonces este oficio es bien, cuando un actor esta bien en su rol es porque el actor esta bien cuando un actor esta mal es porque el director es malo, en ese sentido pa los directores es bien.... y bien injusto. Si el actor esta bien es como merito del actor, qué grande el actor, qué maravilloso, si el actor esta mal que pésimamente lo dirigieron, que mal director, no le sacó partido; el rol del director es muy ingrato en ese aspecto (...) si, si cuando el actor esta bien es como que no existiera el director, como que esto se hizo solo, es por eso que lo encuentro muy injusto; cuando lo verdadero es que todo lo que esta ahí es obra del director, independiente que uno haga los aportes y contribuya pero es obra del director, porque la luz esta así, la ventana y no esta acá, porqué suena esta música en este momento y no suena en otro momento, porqué el personaje aunque la obra te lo indique, entra un personaje a escena porque él lo hace entrar por la platea o*



*por el baño, es obra del director y uno trata de hacerlo lo mejor que puede siempre, uno siempre quiere hacerlo bien pero a veces eso demanda muchas angustias, muchos insomnios, mucha tensión porque no resulta (...)* (Actriz, 63 años)

Esto muestra qué tan a merced del otro se encuentra el actor en su trabajo, va a depender de qué tanto haya trabajado en sus posibilidades expresivas, en sus posibilidades de ser otro o de prestar cuerpo, materialidad, a lo enunciado en el texto dramático. Se reconoce violencia sobre el cuerpo al estar éste sometido a ésta mirada y los múltiples factores que al unísono se ponen en juego en el escenario.

2.- Otras variables son relevantes también, que se pueden agrupar bajo el nombre de **Satisfacción Laboral**, entre ellas las evaluaciones costo/beneficio del montaje, cuánto ganan económicamente, el clima laboral, cuántas personas van a ver la obra, la recepción del público, que el trabajo conceptual o ideológicamente no le haga sentido y deba hacerlo por un tema de subsistencia económica.

Una de las entrevistadas al referirse a desvirtuaciones actuales de la profesión producto de la influencia de las leyes del mercado señala: “... *Cuanto me pagas te doy*” (Actriz, 63 años). El trabajo debe retribuir no sólo económicamente si no debe permitir que el actor pueda transformarse desde sus propios principios y concepciones, para ser generativo de identidad y de significado, de lo contrario pierde relevancia. Todo esto determinará el estar del cuerpo en escena, volviéndolo más mecánico y formal en su entrega al haber perdido el sentido de lo que realiza (veremos los tipos de estares en escena más adelante).

Algunos comentarios de los actores referidos a este tema:

*La importancia es fundamental, para mí el teatro tiene sentido siempre y cuando tu estés haciendo obras que a tí como individuo, como ser humano, tengan una significación, tenga algo esencial que comunicar, que decir, y entonces el tener esta herramienta estética a través de la cual poder comunicarse con mucha gente al mismo tiempo.* (Actor, 67 años)

*Y cada obra tení que estar negociando que te paguen mejor, aunque tú le mostrí el curriculum, siempre tratan de usarte, porque aquí la meritocracia no existe* (Actor, 63 años)

*Generalmente en tercer año te baja como una crisis: ¿es lo que realmente quiero hacer de mi vida?, porque empiezas a ver todos los inconvenientes, que no vas a tener trabajo, que vas a ser independiente, que no vas a tener jubilación, una cosa que uno ve muy lejana cuando empieza, y que a mí en lo personal me gustaba el teatro, la televisión prácticamente no existía, no era un interés para mí. Vengo de una generación muy distinta, cuando a ti te necesitaban para un trabajo te llamaban a tu casa, no tengo la educación que tiene la gente joven ahora del casting, de ir de un casting a otro buscando oportunidades, es mucho más competitivo, el medio es muy grande ahora, hay 40 escuelas de teatro, por lo tanto hay miles de actores, por lo tanto la cesantía es mucho más grande.* (Actriz, 63 años).

*Yo en lo personal he sido muy feliz con mi oficio, lo disfruto tremendamente, pero ya estoy en una edad en que puedo escoger, porqué, porque tengo otro trabajo que me da la libertad de poder hacer lo que me tinca, lo que a mí me interesa, no tengo la angustia espantosa, porque además es un circulo vicioso porque en el teatro tú no vas a ganar mucha plata entonces tú lo piensas más ahora, en el sentido de quiero poner plata, porque en el fondo es eso, si la gente no tiene proyectos financiados, no se financian, acabo de estar en la mañana en el primer seminario que hizo el consejo con las nuevas autoridades, que es arte y economía, cultura y economía, estuvimos hablando toda la mañana del tema. (Actriz, 63 años).*

También lo referido a lo previo a entrar en escena, es decir condiciones de la sala de teatro, camarines, baños, calefacción, etc.:

*Lo que te decía de Víctor (un director), se preocupa mucho del estado, él sabe que para que una obra de él tenga éxito, el actor tiene que tener las mejores comodidades tiene que tener un hábitat extraordinario, entonces si hace frío el gueon te trae un aparato y te entibia la sala cachai, si hace mucho calor se consigue un aparato que no meta bulla tampoco pero que te enfríe el espacio, entonces te tiene té, café, sándwiches, cachai, él es súper cuidadoso y eso es impagable otros no, son más precarios como estamos ahora al principio ensayábamos aquí después en otro lado, hay otros que tienen más suerte y tienen teatro, yo trabajé con Tito Nogera, en el “Tartufo” lo hicimos en la Católica, hicimos después “Crimen y Castigo” en la otra sala y también con todas las comodidades, además te pagan bien, pero es mucho mejor que la Chile, la Chile es donde me pagan mejor, porque además yo les cobro(...) porque si no no trabajo, ahora me estaban pololeando para hacer el “Ricardo Tercero” pero yo no sé si vuelva a trabajar con Raúl pero yo lo quiero por algo esta ahí pero trata pésimo (Actor, 63 años)*

3.- Otro factor que determina los distintos estares en escena son los **Estilos Interpretativos** del actor, muy vinculados a los tipos de estares que desarrollaremos posteriormente en este apartado sobre los resultados de la tesis.

Existirían dos tipos de estilos interpretativos, uno vinculado a lo “**Gimnástico**”, son los “**Acróbatas de las Tablas**” y otro centrado en el “**Control Energético**”, en la percepción de la calidad energética o actitudinal del otro actor, como un trabajo colectivo y de comunicación. Esto se vincula a la edad del actor, mientras más viejo más se centrará en el segundo, lo que no implica que un actor joven pueda situarse más desde el Control Energético que en el de Acróbata. El tema se relaciona con críticas a las formas de abordar la profesión algunas más centradas en lo externo, en lo efectista y otro más preocupado por el origen ritualístico del arte.

*Es que, cómo te dijera, tu puedes trabajar en un grupo concentrado en lo **gimnástico**, en lo muscular, y puedes ser acróbata y puedes ser muy bueno y ágil, pero tu también puedes trabajar desde la elasticidad y la plasticidad y el **control energético** de tu cuerpo, en relación con el otro, tienes que trabajarlo necesariamente desde otro ángulo, en un ángulo de sentir que si yo te hago así (se acerca casi tocando al entrevistador) tú antes que las manos vai a sentir algo, y en la medida que tú te entrenas, esa comunicación que no tiene que ver con lo físico necesariamente, y ese control que tú tienes de la energía va*

*a ser parte del trabajo colectivo y de la comunicación que yo establezca contigo. (Actor, 67 años)*

4.- Otro aspecto que condiciona el modo en que se vive la escena es el **Texto Dramático**, que algunos designan como “*la carretera central*” o “*la partitura*”, cuando no existe previamente aumenta la angustia frente a lo incierto del proceso creativo. También algunos trabajos tienen una dramaturgia más centrada en el espacio y el movimiento, en el cuerpo, y otras más en la palabra, lo que determina qué tipo de corporalidad puede tener cabida en el montaje y por ello qué tipo de relación particular establecer con esa dimensión del espectáculo.

*Te pasan un texto desde el principio al final, por lo tanto uno lee la obra entera, es como escuchar una **partitura** completa entonces los sonidos como te llegan ya hay una estructura hay una orquesta que uno lo puede hacer sonar según su propia sensibilidad (...) es un elemento extraordinariamente complejo no es un elemento (solamente), es como decir es una madeja, una **estructura** (...) el texto dramático es la **carretera central** por explicarlo mejor todo lo que uno hace anteriormente caminos de tierra caminos de acá, estudia ve la pintura la música, todo esos conocimientos que uno tiene como actor todo eso se va canalizando, de tal manera hasta llegar, hasta que de repente te encontras con el texto, el texto tiene un tiempo de aquí allá, lo podi poner así y también tiene una técnica se estudia, tú sabes no sé si sabes pero, la explico, hay cosas que funcionan así ese es el método que no ha cambiado y va a ser siempre igual, esto funciona igual que cuando haci una encuesta, entonces el personaje la obra en general, el personaje tiene una motivación de base que es lo que lo motiva al personaje, para conseguir un objetivo y tiene un objetivo y un súper objetivo, después cada escena también tiene un objetivo que continuar y cada escena tienen un proceso que se va siguiendo, cada escena tiene un clímax, un punto de mayor tensión y lo otro se va continuando y se va continuando hasta que se llega a lo que es el clímax de la obra puede ser acá o acá y también esa es la estructura y a veces pueden terminar arriba y sha y cómo tu vas construyendo en éste espacio, aquí se va construyendo cuál es la línea emocional, cuál es el pensamiento, el objetivo cuál es el súper objetivo, cuándo el personaje esta en primera línea llevando la acción y cuándo está en segunda línea, entonces vas creando, entonces después vas poniendo más información por eso te digo de los caminos paralelos, más informaciones qué día es qué hora es, qué fecha es, qué historia, qué personajes están en esa escena, en qué época, hasta que todo esto se amalgama en una sola y encuentra esta carretera que te digo (Actor, 63 años)*

En lo señalado por los entrevistados tenemos alusiones directas a cómo el cuerpo es afectado por el texto dramático:

*En “La vida es sueño” el tema del cuerpo es siempre un tema bien fuerte, porque de partida el verso clásico, es un lenguaje que tiene la estructura tan determinante, es un texto que de alguna manera se constituye como una **partitura** que hay que seguir con reglas súper claras, que es lo que me atraía del texto en todo caso, pero el hecho de decir ese texto ya genera una modificación física importante, ya genera una desfiguración de la cara bastante necesaria, solamente el hecho de hablar en verso implica una transformación física perfecta, esa es como la ambivalencia que tiene un texto en verso clásico, sobre todo “La vida es sueño”, que es un texto que uno puede decir ok,*

*justamente en este cambio físico como que el texto anula su retórica de alguna manera, entonces es un texto que primero que nada habla sobre el lenguaje, funciona en el lenguaje, pero que es el lenguaje que deja claramente una huella física en el momento en que se dice.*

*Es un texto que me interesaba, porque por un lado es un objeto que uno puede mirar como lenguaje, (...) pero este no es un objeto que esté inerte, de alguna manera al cosificarse, si uno lo quiere decir de esa manera, no significa que el objeto pierda vida sino que es un objeto que además genera cambios físicos que son muy fuertes, muy potentes. En ese sentido hay **un primer pie para el cuerpo** en “La vida es sueño” (...), el texto era emitido bastante rápido lo cuál también generaba una traba, no sé si traba es la palabra, **generaba un estar del cuerpo** que era extremadamente atento, extremadamente tenso porque sobre todo la indicación era que en los pies no hubiese silencios, que todos estuviesen respirando de la misma manera, entonces eso ya genera otra indicación que es física finalmente. ¿no es cierto?. (Actor, 29 años)*

El mismo actor continua señalando como el texto enunciado se une a otros contingentes sonoros que afectan al actor en tanto cuerpo:

*Había escenas que debían ser una sola respiración, eso también resiente el cuerpo de alguna manera y también el cuerpo se tensa, se muscula de otra forma, después la música, una obra que tenía mucha música en vivo, que aparte de los actores, estaban rodeados con seis parlantes que iban básicamente, que encerraban al público, pero sobre todo a los actores, y la música tanto de los instrumentos que estaban presentes en escena como del verso mismo, como visión del verso también genera **que el cuerpo vibre de alguna manera**. Uno se puede tapar los ojos para no ver una imagen, pero cuando hay algo que suena, la oreja uno no se la puede tapar, te la puedes tapar, pero igual la guata, hay una liberación concreta en ese sentido, entonces también ahí está el cuerpo sometido a un contingente sonoro (Actor, 29 años)*

También se indica a la dramaturgia como el esqueleto de la obra y el cuerpo del actor como su carne, el texto dramático entrega estructura y es a partir de ella que el actor puede hacer algo consigo mismo, es desde el texto de la obra que se construirá algo de otro orden, un universo de signos que usarán como referente lo dramático pero, que irán muchas veces más allá en cuanto a lograr una tridimensionalidad, elaborando cada trabajo un código específico unido a lo que puedan sostener los actores y el resto del andamiaje teatral.

El actor podrá encontrar una vía de acceso a la producción artística con mayor facilidad si conoce el texto y en especial si ha montado antes la obra en cuestión, y con mayor razón si ha interpretado ese personaje antes.

5.- Afecta también el cómo se está en escena **lo que esté ocurriendo a nivel social, político, cultural**, el contexto contingente, frente a lo cual los actores tienen en consideración aspectos de la obra, textos específicos, que deben ser actuados con mayor sensibilidad ya que refuerzan la asociación con las problemáticas que están ocurriendo en el afuera.

Uno de los entrevistados indica:

*Sí, mira, un buen actor, yo trato de ser un buen actor, debe estar informado de lo que pasa todos los días, hay cosas que impactan, noticias que impactan, te va a parecer raro pero, a mí me gusta leer los diarios cuando voy antes de ir al teatro, me gusta saber, si esta La Segunda trato de saber cuál es el titular, porque uno siente hay muchas cosas que van a impactar antes, durante o después, uno sabe que la gente que esta en el teatro después del terremoto llegó con, viene con una sensación distinta, te estoy poniendo un caso extremo, pero de repente hay ciertas cosas, ciertos acontecimientos que marcan y tú sabes que, y ciertas palabras que tú dices que tienen relación con esos acontecimientos van a tener una resonancia distinta, por lo tanto ya no lo puedes decir como lo dices siempre, todos los días, por eso cuando la gente se pregunta “¿usted que hace teatro no se aburre de decir todos los días los mismos textos?” no, todos los días esa cosa cambia, uno ya sabe donde la gente se ríe o se emociona y otras veces no pasa porque el público es otro público, entonces uno percibe eso. (Actor, 63 años)*

Y continúa afirmando:

*Modula un poco la forma, entonces uno va acomodándola y tú sabes cómo reaccionar ahí, te digo cuando nosotros hicimos hubo una ola de violaciones a niños y niñas y yo justo en escena lo hacía a mi propio hijo y para mí como actor era terrible, era una atrocidad que tenía que bajarle los calzones y violarla, era una actriz, que hacía de niño, y había el mismo Hugo: “Nooo”, la gente reaccionaba de manera distinta y la obra la habíamos hecho tres meses antes de saber los acontecimientos pero, después de eso el público que llegó era sensible, era mucho más sensible, entonces yo no podía hacer el abusador y decir voy a cargar más la mano, no al contrario es distinto porque la gente ya tiene una disposición, entonces que tenga una mirada distinta más dolorosa va a ser pero, siempre con una forma, con una delicadeza, es pura energía en el escenario, es una cosa física, que son ssss, si nosotros, eso se puede medir, hoy día se puede medir el estado en que tú estás es y las zonas que se calientan o que se te enfrían, un actor cuando esta arriba en el escenario y esta con un personaje que son personajes duros que le decimos nosotros porque tienen tremendas estructuras, uno es un verdadero motor (...) (Actor, 63 años)*

6.- También el “**hábitat del actor**”, el tipo de sala en donde se monta la obra (el lugar físico), el vestuario, el andamiaje de luces, música, escenografía. Todos estos elementos forman parte del universo de signos de ese trabajo en particular y que afectan la interpretación de modos diversos, facilitando y/o inhibiendo la producción actoral y su efectividad escénica.

Una de las actrices señala al respecto:

*Los objetos el vestuario es importante, el vestuario te manda cómo moverte, es muy distinto que estés con una malla a pata pelada a que estés con un traje que pesa 50 kilos y tenga una cola enorme, es distinto porque es como en la vida, si tú estas con un traje de novio con frac te mueves de una manera distinta a cuando estas con jeans y zapatilla y no estas interpretando ningún personaje eres tú mismo que esta vestido de manera distinta en una situación distinta, eso es así (Actriz, 63 años)*

En relación a lo multimedial agrega:

*No es lo mismo cuando estas solo en el escenario que cuando estas con una pantalla gigante atrás donde están pasando 10.000 caballos en una carrera, una lucha de presencias que tienen que complementarse, entonces no es fácil (Actriz, 63 años)*

También el tamaño de la sala de teatro es un factor para esta actriz:

*El tipo de teatro influye en la comunicación porque es evidente, es obvio que si tú estas en un teatro pequeño puedes lograr una mayor comunicación; el desafío es cuando tú estas en un teatro enorme y quieres llegar a la última fila que es el espectador numero 300, cómo llegas con la misma sensibilidad, con la misma delicadeza con que estas llegando al primero de la fila, yo creo que ese es un trabajo bien complejo. La sutileza es lo que cuesta más al actor en un espacio grande, por las condiciones físicas que son obvias, pero la técnica de la actuación te enseña que si yo estoy hablando contigo en este momento aquí, pero quiero que me escuche el señor que está en la fila 20 metros más allá y yo tengo que hablar con el mismo tono de voz no me puedo poner, pa que él me vea, ese es el trabajo, es muy desafiante esa técnica y eso se logra con un trabajo vocal adecuado y con un trabajo corporal adecuado (Actriz, 63 años)*

Por ello se sitúan como parte de un entorno creado ex profeso en donde no pueden sino afectarse, a modo de habitad que los rodea y los determina. Al respecto, otro de los actores convocados para el estudio explica:

*Pero también hay cosas físicas que a mí me maravillan mucho. Yo lo conversaba mucho con un amigo bioquímico que tengo, que ahora trabaja en España, que a grandes modos me hablaba de unos ambientes que él arma para que las células reaccionen de tal u otra manera. Yo le decía en el fondo les estas armando una ficción a las células. Y las células reaccionan sobre una ficción, él me decía ¡claro! Y por eso le gustaba tanto el teatro, también justamente porque uno puede ver que una pupila se dilata en un momento que no es verdad porque el cuerpo reacciona, hay reacciones..., que la piel se sonroja, se dilata una pupila aparecen sudoraciones, temblores. Indudablemente hay cosas de extrema violencia para el cuerpo y creo que hay una, no sé si la tenencia es buena o es mala, no tengo idea, pero claramente hay una forma de entrar a escena que marca la diferencia en tanto se es conciente de eso, si se trabaja con eso. (Actor, 29 años)*

Como esté funcionando o no la “maquina teatral”, el “cuerpo de la obra” es un factor clave para definir cómo el actor experimenta su estar en ella.

Entonces se trata de un cuerpo sometido a un hábitat específico por un lado, escenografía, luces, música, disposición espacial del público en la sala (rodeando al actor, distante o cercano, etc.), el encuentro con el espectador y sus reacciones, todos estos elementos tendrían un rol central en cómo el cuerpo deviene en otro

Revisemos dos ejemplos al respecto:

*Abel hizo un Hamlet el año pasado en que la sala la dejó vacía y puso sillas en cuadrado y la escenografía estaba aquí pero también estaba por detrás de ti entonces de repente Hamlet pasaba por detrás tuyo, entonces es muy bonito porque la corporalidad del espectador también entra en juego y ahí se produce otro fenómeno que es muy interesante, por ejemplo habían peleas de espada y la gente se hacía como ah, eso te obliga a tener una proyección vocal, una proyección corporal distinta. Hay teatro que se hace de manera circular, ahora veo mucho ejercicio de dirección donde suben las sillas al escenario y tu eres parte del asunto, entonces el texto en la corporalidad, hay un armado que es bien inamovible, pero que evidentemente se permeabiliza con el público, influye, tiene mucho que ver, yo tengo compañeros que ven al público, perfectamente y saben que esta Juanito y Pedrito, yo aunque vea no veo, yo te miro pero no te veo, también influye eso en la concentración. (Actriz, 63 años)*

*Había como todo un trabajo bastante fuerte multimedial, si uno quiere llamarlo de alguna manera. Esa luz para los actores era bastante fuerte. Habitar ese lugar rodeado de parlantes con luces que les chocaban, ya era bastante fuerte... Eso es más o menos lo que el cuerpo recibía en el montaje, un cuerpo que está enganchado a una coreografía que tenía que ser perfecto, a una situación espacial que tenía que ser perfecta, a una coordinación que tenía que funcionar (Actor, 29 años).*

Distintos matices relacionados con una mayor conciencia de que la obra en su conjunto es un cuerpo afectado por la relación entre el cuerpo-actor y el cuerpo- espectador y sus reacciones mutuas, así como también esta determinado por el contexto semiótico del montaje y del momento contingente local (político-cultural-social en el cual se da la función).

7.- Sin embargo, es en los años de oficio en donde los entrevistados encuentran una de las variables más determinantes en cómo abordan la escena, en años de trabajo pero, fundamentalmente en cómo han sido vividos esos años, se refieren a cómo el actor se ha enfrentado a su labor. En un primer momento describen mucha incertidumbre, muchos abandonan la profesión, luego señalan asumirla como una condición de vida, luego van explorando qué rangos de libertad tienen, qué posibilidades y van ganando en autonomía en relación a las variables antes descritas.

8.- Finalmente, se pudo distinguir, en lo señalado por los artistas entrevistados, sobre lo que determina su estar en el escenario, lo que se denominó categorialmente como **Máximas del Estar en Escena**, principalmente descrita por las actrices, estas máximas o exigencias de cómo se debe estar en escena, se convierten en criterios que orientan al actor a situarse de un modo particular en el escenario.

## **B) MÁXIMAS DEL ESTAR EN ESCENA (EXIGENCIAS DEL ESTAR EN ESCENA)**

1. Estar en situación, sostener la interpretación y la escena creada, vivir la situación dramática.
2. Atención múltiple.

3. Tensión óptima
4. Capacidad de responsividad, de modificación, no mecanizarse<sup>10</sup>.
5. Atención a la capacidad comunicativa.
6. Ser uno consigo mismo y con el colectivo (integración).
7. Atención y respeto por la estructura semiótica de la obra.
8. Recordar el sentido de la obra para sí mismo.
9. Tomar decisiones colectivas oportunamente.
10. Disfrutar la escena.

Todo esto sumado a como manejar las **Reacciones del Público** debería llevar a una **Efectividad Actoral** y al **Virtuosismo Interpretativo**, esto se retomará luego.

### C) ESTAR EN ESCENA Y EL PÚBLICO

Los actores de la investigación designan como los dos pilares del teatro al cuerpo del actor y al público. Siendo en esto lo más relevante el encuentro entre ambos, es decir la relación directa entre ellos:

*Lo mas triste que te puede ocurrir es tener dos personas de público y haber seis en el escenario, porque ocurren esas cosas. (Actriz, 36 años)*

*Claro, esta en tiempo presente y además estas imposible de separarlo, por eso que es efímero jeje, porque mientras tú vivas y lo puedas hacer va a existir, mientras exista esa comunicación directa e inmediata con el público va a existir como teatro como tal, como fenómeno, cuando esa comunicación directa e inmediata no se produce se terminó el teatro y por tanto tu creación, eso es lo raro de esta actividad artística ah, puh! te lo perdiste (Actor, 67 años)*

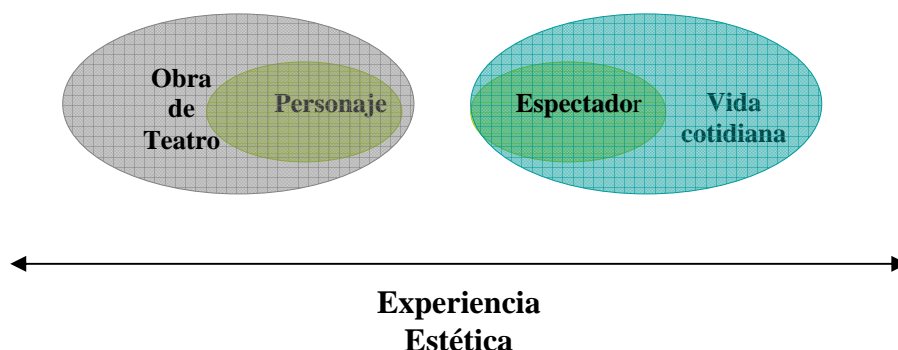
*(...) ahí de cuerpo presente, por eso que nunca va a morir y nunca va a poder ser reemplazado (Actor, 67 años)*

---

<sup>10</sup> Algunos de los actores entrevistados se refieren a este punto como “organicidad”.



**Diagrama n° 3:** Experiencia Estética y su relación con la interacción actor-espectador



De esta forma, el efecto teatral sólo se puede lograr en este encuentro:

*Es un misterio. Se viene a saber después, por eso que los estrenos, que las primeras funciones con público son peligrosas, porque tú no sabes exactamente lo que va a pasar, tú has calculado un montón de cosas, aquí se van a reír y no pasó nada, te voy a la mierda porque estaba programado que se iban a reír, de repente en otra parte ajaja, en una parte que tú pensaste que era seria, es un enigma siempre. (Actor, 67 años)*

Otro actor indica:

*Si, pero independiente de los otros elementos del montaje, de la luz, del sonido, de todo lo que uno prueba hacer, hay una modificación por se por el hecho de entrar en una sala donde hay cincuenta personas mirándote, o sea eso independiente que están los focos, que esto todo eso ya es un cambio violentísimo, eso es un cambio fuertísimo. (Actor, 29 años)*

Una actriz enfatiza:

*En mi caso el público siempre está presente, porque ese es el presente que estoy viviendo, no tengo otra... (Actriz, 30 años)*

Por ello, otro entrevistado señala:

*Se modifica absolutamente, para mi la actuación con el público es todo, en el fondo es como que de eso se trata un poco el teatro o la actuación, por lo menos la actuación, no sé si el teatro, pero sí la actuación. El público creo que es el rol fundamental, es lo que hace al teatro finalmente. (...)(Actor, 29 años)*

Y la presencia del público modificará la obra, en especial en lo referido a **Ritmos** e **Intensidades**, el actor requiere del insumo del público para poder cerrar su trabajo creativo, en especial al confrontarlo con preguntas por el sentido de su trabajo, por la relevancia de ser un solo cuerpo con el resto de elementos que conforman el espectáculo teatral, es decir el estar coordinados con los otros actores, con la música, las luces, etc.

Señalan, en relación al público, la sensación de demanda, de **Pedir algo** al actor, lo cual es recepcionado por éste muchas veces como una confrontación a su estar ahí en el escenario:

*(...) me he dado cuenta que uno como público y el público estamos siempre pidiendo, cuando a tí una obra no te satisface completamente y vas donde tu amigo o donde el actor a felicitarlo por ejemplo, en el caso que te invitaron, le dices “sí pero me hubiera gustado” o “sí pero no entendí”, “sí pero” en el caso que no, en el caso que si te gustó dices “sí entendí esto de esta forma” y aparece toda la **concepción estética de la belleza** o de esto que es un misterio, cuando a uno le gusta algo, ya sea una obra de arte, una instalación, un cuadro, con la pintura es súper concreto, con la música también, esa relación, emh uno se fascina **porque hay algo y eso es lo innombrable** y que tiene que ver con la belleza y que tiene que ver con la armonía, que al cuerpo lo motiva y por un rato lo hace sentir bien, le da un bienestar, verdad en el reconocimiento no sé. (Actriz, 30 años)*

Y es en tal dirección que surge la necesidad de dar una respuesta a esa demanda, la cual no puede exceder de los parámetros definidos previamente por el colectivo:

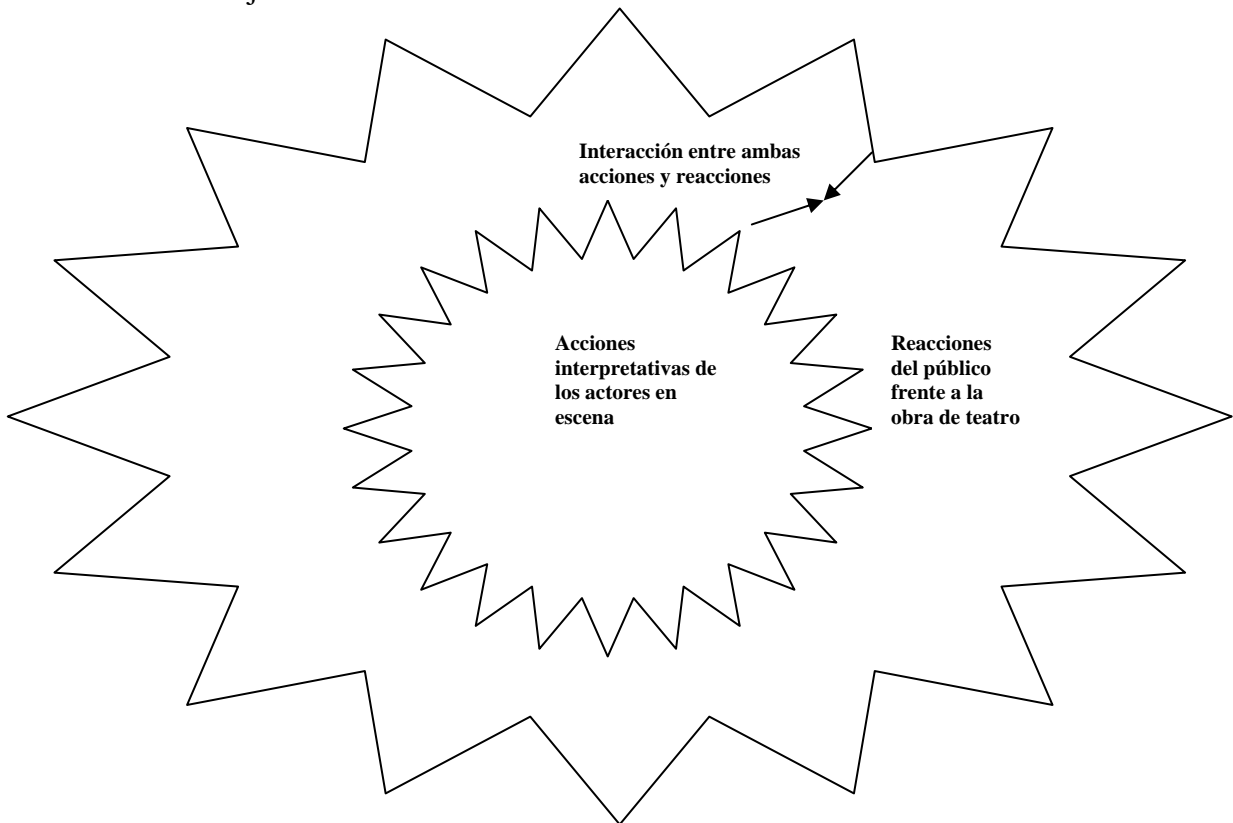
*Depende del tipo de representación, yo creo que afecta sin duda. El movimiento energético ahí, un público aburrido tú cachai y si es un público interesado también cachai, seguro que alimenta, ahora debiéramos ser capaces de ser muy concientes de no hacer más que aquel material que construimos por satisfacer alguna conducta que se este presentando en algún momento o por querer modificarla, esa voluntad no debería estar, según mi punto de vista. Lo que sí el público y esa energía que te nombro que no la tengo muy clara puede hacerte tomar decisiones un poco más concientes que esa voluntad de querer hacer más y tratar de ver por ejemplo porqué están aburridos, tal vez el **ritmo** de la obra no está funcionando entonces hacer algo en términos de ritmos, tal vez el diálogo está muy débil o estamos muy cansados y es una función cansada, entonces lo acepto y continuo, pero claro hay que en esa percepción de la energía del público es un momento para tomar buenas decisiones, de buena forma digamos, que tiene mucho más que ver con la conciencia que con la voluntad, no es cambiar nada sino es abrir los ojos y ver por dónde se puede mejorar, y eso aún sigue siendo mi propia percepción pero, al lado mío hay nueve personas que están percibiendo cosas distintas, entonces según el proceso y lo que hemos podido construir a ver si nos comunicamos, pero tampoco puedo trabajar sola en eso, no sé si responde mucho la pregunta pero, como te digo tengo más preguntas que respuestas para este tema del público, pero me ha parecido interesante eso que te cuento pero, como nueva cosa que se aparece lo de pedir, lo del público que esta pidiendo, tal vez porque me pregunto de qué sirve la obra de arte y ahí esta la pregunta de fondo como para qué, ¿es necesario?. ¿Por qué nos ligamos con la cultura, por qué eso es una necesidad? etc. Porque cuando trabajai tanto tanto tanto en un minuto teni que preguntarte ¿tiene sentido? Y yo como público voy al teatro y me aburro muchas veces, la*

mayoría de las veces, me pongo a pensar en otras cosas, aparece mi ego y aparecen todos los lugares que a mí realmente no me sirven. Tal vez, no sé, educarse como público pueda ser un buen ejercicio. (Actriz, 30 años)

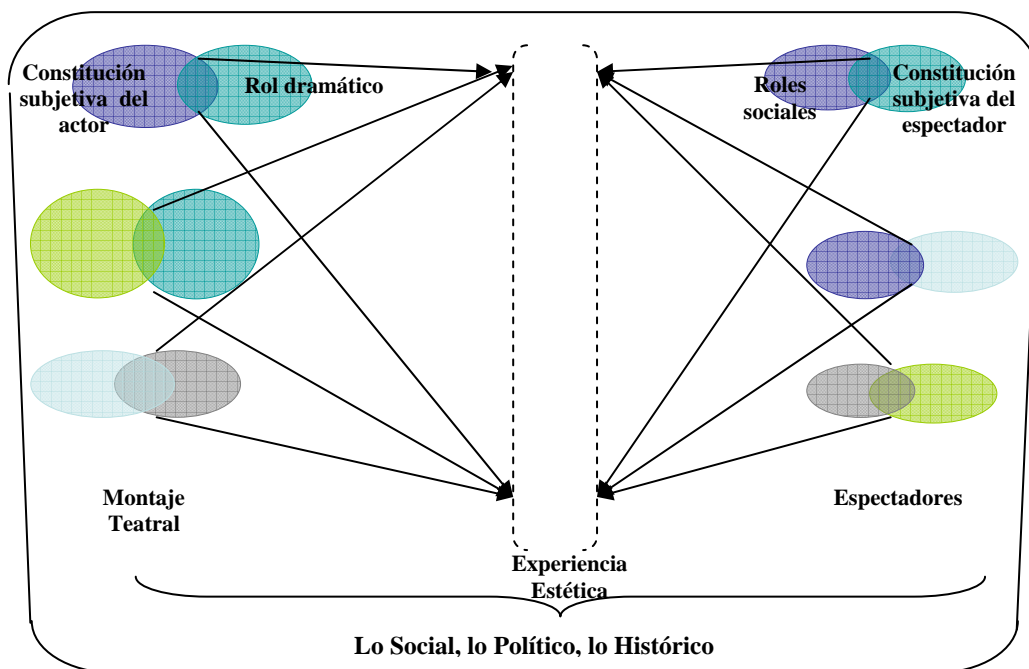
Otro actor señala en relación al impacto de la presencia del público en el estar en escena:

Si tú tienes esa reacción y la alegría de la gente, la **intensidad**, esa explosión durante toda la función y al final de pie 8 minutos aplaudiendo y después tienes un público de 400 personas en otra ciudad y se ríen y ...con la misma obra! Qué es eso, pero esa obra desde que empieza esta siendo alimentada por esa energía, esta siendo alimentada, nosotros mismos como personas, como individuos estamos siendo alimentados, entonces estamos cargando baterías y si hay un público inteligente de repente que las entiende todas, todas las sutilezas del texto, entonces tú ya no pasas por sobre el texto, vas esperando todas las cosas y vas esperando que venga la risa para que venga otra, mientras que si no se ríen para las cosas que son supuestamente hilarantes no podí y le vas dando otro ritmo se transforma como la energía y la velocidad del espectáculo, el como tú vas entregando se va transformando también en base a eso que tú estas recibiendo. (Actor, 67 años)

**Esquema nº 3:** Mutuas influencias entre público y actores conforman un cuerpo-obra que los trasciende como sujetos individuales.



**Diagrama n°4:** Proyección de zonas de conjunción entre los roles sociales y la constitución subjetiva en la construcción de la experiencia estética entre actores en escena y el público.



### CUERPO DE LA OBRA

El público es descrito como el “otro yo”, espejo del actor, como un “niño que ha elegido estar ahí”, “también se encuentra expuesto pero de otra forma”, es tomado como otro aspecto del sí mismo que tiene por función dar cabida o no a la expresión de otros aspectos muchas veces negados, resistidos, deseados. El público es el lugar de la sanción, del juicio de existencia, de decir sí efectivamente eso fue, tuvo lugar y por tanto tiene sus consecuencias en el hoy.

Revisemos nuevamente las palabras de los actores:

*En la mirada y claro cambia absolutamente. Hay tipos de público. Si va alguien que uno conoce por ejemplo, uno sabe exactamente cómo ese alguien está mirando la obra y uno la mira a través de ese alguien. (...) Si eso me pasa tanto como actor y director, me pasa siempre. Si va alguien que yo conozco. Yo miro la obra a través de esa persona, es bien raro pero pasa. (Actor, 29 años)*

Así otro actor señala:

*Para mí el espectador es una persona que toma una decisión, que podría haberse ido para la casa, podría haber ido a un bar, podría haber ido al cine, podría, si pagó una entrada o si aceptó una invitación para ir a ver teatro es porque hay una intencionalidad, no es casual, va a ver teatro, y yo quiero que vea el mejor teatro y quiero que vea con mi trabajo, con mi personaje, con mi aporte sea lo más gratificante, sea una experiencia, y que ojala le remueva todo y yo no digo que cambie, eso es demasiado pedir, para mí es*

*súper súper pal público ...yo del público he pensado pero no tan así, para mí **el público es como un niño** chico que tienes que tratarlo con toda la delicadeza del mundo, porque así como tú estas expuesto como actor, el público también esta más expuesto porque va y se sienta y acepta desde que se sentó con una disposición que no te va a agredir, no te va a hacer nada como un niño que mira, como si estuviera viendo títeres, todavía no se mueven los tigres pero ya los vio, se apaga la luz, el silencio y gur(?) se enciende la luz y entonces tú decís esa gente, para mí es eso, entrar y hacerlo lo mejor posible, para que esa gente realmente lo disfrute, se ría se emocione y se entretenga, fundamentalmente que sea entretenido. (Actor, 63 años)*

El mismo actor continúa:

*Es terrible porque es un niño que no veo, que solamente lo siento, lo percibo. A mí me pasan cosas como por ejemplo no saber si yo te invito al teatro, no me gusta saber dónde estas, me dicen a los actores les encanta mirar así, mira está el este y están los periodistas, y esta el actor y esta la otra, yo no soporto, no me gusta, me alejo yo no quiero que me digan nunca, al invitar gente no me gusta saber dónde están, me gusta entrar y sentir el público, sentir un, (...), entonces el público es una cosa así que entonces uno empieza a entrar y se deja, es terrible, entonces lo único que hacis es conoverlos, que se rían, que se emocionen, que se y que termine y queden ah y aplauso, para mí el público la palabra respeto es más que eso, para mí el público es la otra parte, es mi otro yo, es que no podría, es que es una cuestión, es como un espejo tuyo, es tu otro yo, no podría existir yo si no estuviera en ella, no tendría sentido, entonces no puedo dejar de darle sentido a algo que al entrar se transforma en una sola cosa, **ellos y nosotros somos un solo cuerpo**, uno recibe, percibe una actitud más de rechazo lo que tu querai pero hay ese contacto, comunión dicen, y cualquier tipo de público (Actor, 63 años)*

Sienten una gran responsabilidad frente a su público:

*El teatro es una cosa muy delicada porque si tú vas al cine y ves una mala película, tú no dejas de ir al cine, viste una mala película punto, cuando la gente ve una mala obra de teatro no vuelve más. (...) la mayor dificultad en la profesión es como el público, esa es la dificultad, que el público vaya, que el público se interese. (Actriz, 63 años)*

Asociado a lo anterior y frente a la pregunta por el cuerpo y sus implicaciones se detienen en lo que se designó como **Efectividad Actoral**.

## **D) EFECTIVIDAD ACTORAL**

Los actores plantean el tema de la efectividad actuaral en términos de máximas y en relación al objetivo de la actuación, el cual sitúan en el “**emocionar al espectador**” y en el proceso señalado previamente de “**búsqueda del sentido por la propia existencia**”.

*Realmente si yo lo pongo en nivel obviamente que es una estilización de la vida, no alcanza a ser tan fuerte, yo creo que nada es tan fuerte como la realidad misma, pero sin*

*embargo uno intenta artísticamente **emocionar** yo creo al espectador, **el objetivo más interno de un actor es que esa persona se emocione**, pueda reflexionar sobre algo íntimo e importante de su vida en relación a cualquier momento de la obra, si eso ocurre un segundo, una obra logra su objetivo. Si tú logras emocionarte y reflexionar sobre algún momento de tu vida, así como yo alguna vez me pasó esto o hice lo contrario, las contradicciones del ser humano finalmente. Como **ponerse en tela de juicio a sí mismo también un poco.** (Actriz, 36 años)*

Esta efectividad actoral puede llevar al **Virtuosismo Interpretativo**, pero en un primer momento es más bien otra Máxima del Estar en Escena centrada en que la interpretación debe ser coherente y conectada con los otros, ya se trate del público o del resto de los actores.

En palabras de uno de los entrevistados:

*El hecho de enfrentarte a un instrumento, finalmente enfrentarte como orquesta, de enfrentarte como a una especie de sincronía, una especie de “**virtuosismo sonoro**” de los actores como un cuerpo finalmente, un gran cuerpo donde están todos enganchados con todos. (Actor, 29 años)*

También se debe “**entretener**” a través de cambios en el ritmo, en la riqueza estética y en las intensidades. Algunos actores difieren o critican la búsqueda de un teatro “entretenido”, pero coinciden en que para que se produzca el efecto teatral debe existir una sensibilidad hacia el tema y la estética de la obra.

*Siempre he tenido una cuestión como actor, que viene de Brech, no latear, **primera tarea de un artista teatral, entretener**, si tú no entretienes no puedes decir nada, no puedes hacer nada, puedes hacer lo que tú quieras, puedes decir las cosas más maravillosas, pero si tú no entretienes estas perdido, (...), entonces yo veo la escena y estoy construyendo en base a que no se vayan a aburrir, con los cambios de ritmos, con la riqueza estética, con la riqueza en las intensiones (...)* (Actor, 67 años)

Si bien la efectividad actoral queda definida finalmente por las reacciones del público se debe intentar ser coherentes en la interpretación, se trata de la “**Coherencia Interpretativa**”, lo que se relaciona con la capacidad de integración del actor en tanto cuerpo, es decir ser uno en el escenario, evitando el fenómeno -ya comentado en las Concepciones sobre el Cuerpo en Teatro- de la “**Dislocación Actoral**”, en el cual no calzan la expresión con la interioridad emotiva requerida por la obra, es decir una exterioridad sin sentido, con una pérdida de la globalidad de la obra y del lugar del personaje en ella (fraccionamiento); si bien lo que podría estar de fondo es una pérdida de contacto con el sentido que tiene el montaje para el actor (superficialidad interpretativa).

Un actor señala:

*Mira, si hay una **interpretación coherente** en el sentido siguiente, coherente en que tu corporalidad, las acciones que tu cuerpo acomete arriba del escenario, coherentes con lo que esta pasando, el público está contigo* (Actor, 67 años)

Y agrega:

*Parece que no tiene que ver con la magnitud del personaje, en la medida que tú te metes profundamente en un personaje, en una interpretación como que en el fondo tú le prestai el cuerpo pero, en realidad todas las maneras de cómo tú te comportas, cómo tú hablas, cómo tú te mueves, (...), pero en la medida que sea coherente el gesto que tú haces y si lo haces coherentemente, y lo haces física y corpóreamente, y que sea coherente con lo emocional tú tienes una interpretación válida y potente. (Actor, 67 años)*

**Esquema n°4:** Posibles efectos en la interpretación del rol dramático según la vivencia del cuerpo en los actores entrevistados.



Otros actores enfatizan lo expuesto que está el trabajo del actor a la mirada del otro y la capacidad que deben tener para no sucumbir a las críticas y logran así la eficacia buscada:

*En relación al cuerpo, el primer tema, el permanente cuidado de tu peso, de tu salud, de tu verte bien, cómo de la imagen, de la estética de tu cuerpo, siempre sentirte expuesto a esa imagen por lo tanto, para uno es importante como se ve uno, (...), se te rompa un diente es una tragedia, no puedo trabajar si no me siento cómoda haciéndolo. Entonces uno intenta estar satisfaciendo esa necesidad de estar conforme consigo misma permanentemente, para estar de la manera más óptima para entregarse al trabajo, sin pensar que se ve aquí o que se me ve allá, todas esas cosas que cualquier persona las siente, que no sean un obstáculo en la creación. (Actriz, 36 años)*

Otra actriz indica al respecto:

*Tú además tienes un cuerpo, tienes una edad, correspondes a un tipo, por ejemplo, siempre los desafíos tienen que ver cuando un director te da la oportunidad de hacer algo que es muy distinto a tí, entonces ese es el trabajo de caracterización donde tú cambies tu corporalidad y tu voz, y eso hace que aunque sea uno, no sea uno, es eso, por lo tanto, yo creo que nosotros como actores tenemos que estar siempre recurriendo a tener el máximo equilibrio, porque este es un oficio en que es muy frágil, en que el actor trabaja mucho, durante mucho tiempo y viene cualquiera y te lo hace pedazo en una línea, en un simple comentario; por lo tanto tienes que tener mucha fortaleza y yo diría casi inteligencia emocional para detectar cuando una crítica te sirve, te hace crecer y cuando una crítica es malintencionada, uno también va desarrollando ese instinto. (Actriz, 63 años)*

Finalmente la efectividad actoral es una responsabilidad compartida entre el actor, el director y todos los elementos que entran en juego en un montaje teatral por ejemplo, si el actor es mal pagado por su trabajo y la obra no le interesa pero, debe hacerlo igual<sup>11</sup>.

Esto nos lleva a otro aspecto de suma importancia para las preguntas inicialmente planteadas en esta investigación, que es sobre los distintos estares del actor en la escena teatral.

De acuerdo a los entrevistados existirían distintos tipos de “**Estares en el Escenario**”, determinados principalmente por lo mencionado sobre el grado de oficio, no tanto por la edad, sino más bien por cómo se han aprovechado las distintas experiencias, cómo éstas se han transformado en vivencias y en aprendizajes.

## **E) ESTARES EN ESCENA**

Existen tres propiedades que son descritas por los entrevistados en relación a como experimentan la escena cuando se encuentran actuando. En otras palabras, identifican distintos aspectos de la experiencia y sus posibilidades de variación en términos de las dimensiones de estas propiedades.

Estas características o propiedades entonces están referidas a las distintas formas de experimentar la propia presencia en el escenario, frente a un público, estando en función.

Las propiedades están relacionadas con:

**1.- El Grado de Integración entre los Procesos Cognitivos y la Emocionalidad.** Se pueden distinguir tres clases de Estares:

- La “**Interpretación Intelectual-Racional**”, si la interpretación esta disociada del sentir del actor, es decir el actor esta hiperalerta de cada uno de sus movimientos, pensado en lo que viene de la escena.
- La “**Interpretación Fluida-Unificada**”, es decir “orgánica” plástica y con una resonancia emotiva por parte del actor.

---

<sup>11</sup> Ver apartado sobre los Aspectos que Intervienen en el Estar en Escena Página 29.



- O se encuentra en un punto neutro o “**Interpretación Mecánica-Formal**”, se sostiene una mecánica en forma automática, se repite sin una mayor involucración o compromiso con la situación dramática.

Revisemos lo que señala uno de los entrevistados:

*Para mí es bastante **formal** hasta ahora la verdad, siendo muy sincera, es bastante formal, yo creo que tiene que ver con mi formación...y es inexplicable también, porque hay días, y yo no tengo idea porqué, en que tú empezaste la función, esto pasa ahora no más, antes ni siquiera eso, en que tú empezaste la función y algo **automáticamente** empezó a funcionar dentro tuyo y los lugares por los cuales pasas empiezan a **fluir**, como que empecé a fluir por lo que estoy haciendo y sientes que hay algo interior que te acompaña, no te hablo de emoción y nada, simplemente de un ritmo interior, tal vez de **unificación**, que tú sientes que las cosas están pasando, incluso antes de que pasen, entonces te sorprendes, ¿entiendes? Viene esta escena y tú ya estás en eso, el cuerpo te lo permite porque ya lo conoce, eso me está recién comenzando a pasar después de diez años de entrenamiento y no te digo que es muy usual, a veces, a veces el cuerpo se abre, pero sino es una relación super formal con lo que tengo que hacer. (Actriz, 30 años)*

Tienen una ubicación histórica lineal y en alguna etapa del ejercicio laboral pueden variar, según el momento de la obra, es decir se podría pasar de un estar a otro en un mismo actor durante la misma obra o en un mismo actor a lo largo de sus años de vida y de ejercicio artístico.

2.- En relación al cuerpo y su goce se descubren 3 tipos:

- **Estar Placentero Armonioso** con el cuerpo.
- **Estar Tortuoso**, sufrido, doloroso en relación con el propio cuerpo.
- **Estar Mecánico Formal** es decir, sin una emocionalidad interna en el actor que acompañe sus manifestaciones en escena.

En cuanto a esto, uno de los entrevistados señala:

*Llegó este quiebre, este corte, dentro del cual no sabía qué hacer en el fondo, me sentía muy mal en escena, muy mal, también para mí eso fue terrible. (Actor, 29 años)*

Otra actriz indica:

*Si uno somatiza todo, si, si, está directamente relacionado, la psiquis con el cuerpo es que una relación increíble, que puede ser muy armoniosa pero, también puede ser muy **tortuosa**. (Actriz, 63 años)*

El Estar Placentero Armonioso con el cuerpo podría estar presente en los tres tipos primeramente expuestos, pero en especial en el Fluido Unificado.

3.- Relacionada con el **Grado de Autonomía Interpretativa**: Esta es una categoría que alude a los grados de autonomía y dominio del escenario por parte del actor y está determinado por el desarrollo del oficio, a mayor experiencia tiende a existir una mayor autonomía interpretativa.

De esta forma se distingue a su vez en esta dimensión tres tipos:

- “**Siguiendo Indicaciones**”, es decir dependiente del director o de otros. Relacionado con el tipo de Estar Intelectual-Racional, el Tortuoso y el Formal-Mecánico.
- Siendo “**Autónomo y Manejando las distintas Variables de la Escena**”. Más bien relacionado con el Formal Mecánico, el Fluido-Unificado y el Placentero-Armonioso.
- O “**Sumergiéndose totalmente en el Abismo**”, perdiéndose el yo híper conciente del actor, dejándose llevar por lo que surja en ese momento respetando las leyes de la obra. Este último estado implicaría olvidarse de sí mismo desde la conciencia más radical de sí mismos. Este tipo estaría más relacionado con el Estar Fluido-Unificado y con el Placentero-Armonioso.

Rescatemos las palabras de uno de los entrevistados que logra sintetizar en gran medida lo expuesto por los otros actores del estudio, al finalizar la segunda entrevista luego de haber señalado distintos aspectos, indica:

*Después que tú hagas unas diez obras, supongamos que haces una al año, van a pasar diez años, en esos diez años en algún momento a los siete a los ocho a los nueve a los once a los doce por ahí, vas a sentir que tú tienes un dominio entre comillas del escenario, en algún momento te va a pasar que tú vas a decir aquí yo soy capaz de hacer lo que soy capaz de hacer y lo sé hacer y lo voy a hacer y lo hago, mientras tanto siempre vas a **actuar de acuerdo a indicaciones**, de los directores, de lo que dice la obra, vas a trabajar las emociones, el director va a marcar, va a trabajar contigo, pero va a llegar un momento en ese tiempo en que tú vas a tener la **autonomía** independientemente y que todo va a ser responsabilidad tuya y de ahí vas a tener diez años más para que tú hagas un recorrido para profundizar después que te sientas en propiedad arriba del escenario y va a determinar que tú dices sí, es lo que quiero hacer el resto de mi vida, porque la mortalidad académica o la mortalidad laboral también es alta en estas carreras, muchos actores parten y a los diez años llegan veinte o treinta por ciento(...), y después de esos diez años más diez años más cinco años, veinticinco entonces tu recién vas a ser un hombre de teatro y de ahí tu, y ahí viene una cosa que yo encuentro maravillosa “vas a empezar a acercarte a un territorio que es maravilloso pero terrible, es peligroso, porque **vas a llegar al borde donde está el abismo en el cual sólo los artistas son capaces de sumergirse** y recién ahí vas a empezar a tener una cercanía con los creadores (...) como decía Pedro Orthous después de los veinticinco años, puede ser antes también y hay excepciones, hay gente, muchachos con veinte años y son artistas, pero en general, y yo hice ese recorrido, uno empieza con la vida, con el conocimiento a acercarte a ese mundo en que se hunden solamente los artistas, los poetas, los dramaturgos, los novelistas maravillosos como Bolaños y es un mundo terrible el de la vida y de las preguntas que se hace uno, y uno dice oh la vida y la muerte, el paso al infinito hay un Dios no hay un Dios, pero cuando tú empiezas a hacerte en serio esas preguntas y te metes en ese mundo con argumentos, con vida, con talento, con sensibilidad es un tema abrazador terrible y en ese momento uno empieza a tener, yo creo, empieza uno a decir qué sentido tiene todo esto, qué sentido, a mi me ha pasado incluso no quiero hacer nada más, quiero llegar hasta aquí por que lo es demasiado, uno empieza a ver más de lo que ven las personas comunes y corrientes, no es que uno se ponga vidente ni mucho menos, pero hay una*

*cierta mirada que te hace distinto y si tu sensibilidad profunda sana, también, así como puedes disfrutar aquí ahora contigo, también te hace sufrir mucho, profundamente, eso.* (Actor, 63 años)

Independiente de estos tipos de estares la vivencia de estar en escena es descrita como:

*Irrepetible con cada función y con cada montaje, aunque se trate de la misma obra y el mismo elenco.* (Actor, 63 años)

Se enfatiza la relevancia de: Identificar y responder a la calidad energética del otro.

También se señala que existiría un continuo entre la preparación actoral, la interpretación y la vida cotidiana.

Así, una de las actrices comenta:

*Se expresa en justa relación y ahí hay un puente que no hago yo sino que se encarga no sé quien de hacerlo, de lo que sucede y se expresa en justa relación a mi relación con el entrenamiento diario a veces no pero, si me atrevería a decir que mientras estoy en una práctica de entrenamiento personal o colectivo en el escenario aquello va a alimentar, va a traer buenas cosas, me va a ayudar, va a ser una herramienta, ahí también dependiendo de qué entrenamiento aparece una calidad del trabajo distinta y ahí también dependiendo de si en la vida ando muy desordenada también va a ser desordenada mi relación con aquello que estoy haciendo en ese momento porque la cabeza anda así, se va a manifestar de esa forma, ahora no hay nada que sea ni malo ni bueno tener una práctica y no tenerla son formas distintas de estar, yo hoy día escojo esta pero acepto que en cualquier momento eso se puede modificar también, no es lo único que hay, no es que yo crea religiosamente en eso pero que me constituye como persona y que lo respeto y lo agradezco sin duda ahora.* (Actriz, 30 años)

Otra entrevistada, en esta misma línea indica:

*En realidad como que todo se junta un poco, porque todos tus intereses van desde ir a ver una película al cine, tu observación del mundo se va tiñendo de esas percepciones, lo que tu observas, lo que tu destacas de una persona, de un comentario, quizás como que uno también agudiza la mirada como a los subtextos de las cosas, mucho.* (Actriz, 36 años)

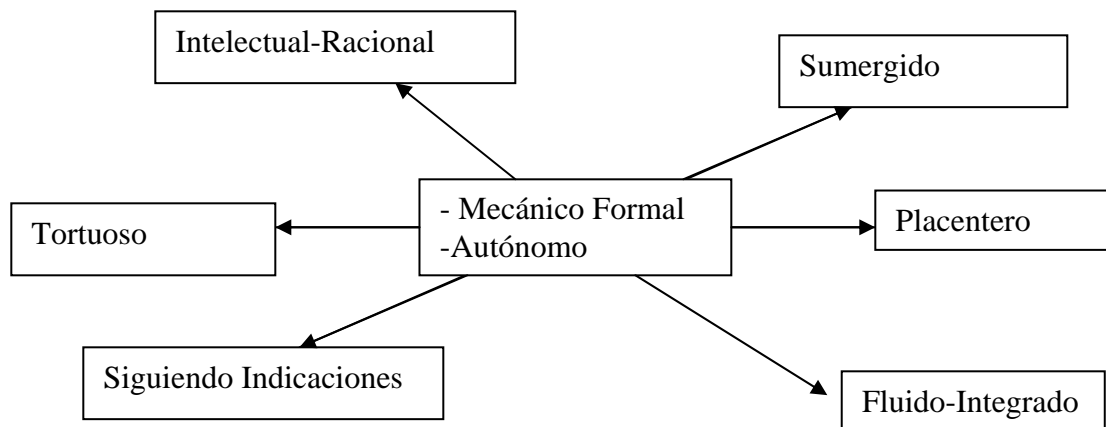
Finalmente se refieren al ya mencionado “*virtuosismo interpretativo*” en cuanto a la sensación de manejo escénico, de que parezca fácil el trabajo que se realiza y las variaciones posibles maximizadas, pero respetuosas de la estructura semiótica de la obra, de la calidad energética del otro actor, surge algo nuevo entre “*acorde y acorde*”, esto más allá de la preocupación por la efectividad actoral lleva al actor a conectarse con el placer de estar actuando:

*Entonces ese proceso a mí me pasó cuando yo hice “Carlos de Montarco el guerrero de la Paz” en el Varas, cuento corto, yo bajaba, era toda una estructura de obrero de la construcción, porque era un imperio que se estaba construyendo en Chile, en especial en Chilito la llegada con el padre no sé cuanto se llamaba de Valdivia que venía después de esta explotación de las minas de plata y las encomiendas y la explotación de los mapuches y la persecución y la guerra, entonces de repente bajaba y se tiraba como de una cosa de*

*bomberos y decía un texto y yo dije eso mismo y no dije nada y atravesé todo el escenario del varas atravesé todo el escenario del Varas me puse al medio mire al público hice así me devolví y después dije el texto y no voló ni una mosca, o sea ahí yo me dí cuenta de que lo que yo podía hacer en el escenario dependía de mí, yo podía manejar controlar ese mundo que estaba allá a través de una energía que uno crea que tiene que ver con el autor, con la escena, con la situación, con el clima, con la historia que se cuenta, que uno puede tener a trescientas, cuatrocientas o quinientas personas así, o sea es magia casi, Jodorosky dice que es magia, es impresionante (Actor, 63 años)*

De esta forma los distintos estares en escena se conjugan de modo tal que se generan matices y momentos particulares en el devenir de la función que los llevan a uno u otro polo.

**Esquema N°5:** Distintos tipos de estares en escena por parte del actor y sus relaciones posibles.



La relación entre las distintas formas de de estares posibles en la escena, permiten múltiples análisis en lo referido a la posición frente a la vida y los acontecimientos de estos sujetos, en especial cuando se asocia lo fluido integrado con lo placentero, así como el sumergirse intensamente en la interpretación y la situación dramática.

Podríamos agregar que sobre estos atributos o tipos de estares el actor emite un juicio en relación a un ideal, en donde se buscará un determinado tipo de estar caracterizado por el polo que se describía anteriormente (fluido-integrado, placentero, sumergido y autónomo). Qué sucede cuando este ideal se alcanza, por que los actores lo describen como alcanzable, como real. Lo describiremos a continuación.

## **F) VIVENCIA DEL ACTOR EN EL ESCENARIO**

Llegamos en este apartado a describir qué pasa cuando el actor encuentra el punto exacto de su interpretación, en donde su estar en escena queda definido desde los polos de lo placentero, lo fluido-integrado, en una sensación de sumergirse plenamente en la situación dramática, es decir cuales son los aspectos centrales y únicos de la vivencia del actor, lo que muchas veces busca

afanosamente que ocurra, delimitándose así un poco más las implicancias de ello en las nociones de cuerpo.

*Ahí podríamos nombrar que hay una experiencia, una experiencia que podríamos llamar estética que **tiene que ver con la unificación de algo**.* (Actriz, 30 años)

Se detienen nuevamente en la mirada del otro, como la que modifica el cuerpo del actor especificándolo, lo que le exige al actor una concentración radical, y ejercer “**una expansión física**” (Actor, 23 años), implica un manejo del espacio y de la energía. Cambia entonces la dimensión temporal, se piensa de otra forma, existe una conciencia ampliada del público. Señalan que se asiste entonces a un estado de liberación del impulso lo que genera placer o displacer, según si se logra o no esa liberación. Se vivencian emociones diversas, se expresan más libremente que en lo cotidiano.

Revisemos lo que señala uno de los entrevistados al respecto:

*(...) Los porqué uno se sintió tan bien, en el fondo esta esa doble concepción cuando uno esta actuando en teatro por ejemplo, está como sensación de estar absolutamente concentrado en una cosa de no pensar, pero a la vez de una **conciencia absoluta**. Eso es cuando uno esta en escena y tienes público al frente, hay una conciencia muy muy fuerte de público, muy grande. Existe un momento dentro del cual tú sabes en que esta cada una de las personas que están sentadas ahí. A la gente le impresiona mucho cuando le preguntan a un actor, cuando llega una persona que uno conoce y estas actuando y tú dices; el bostezo que te pegaste en el minuto diecisiete, el público se sorprende mucho de cómo un actor puede llegar a saber exactamente lo que esta pasando con su público y es cierto, uno cuando esta en escena sabe y los ve a todos, a todos, a todos, sabes lo que están haciendo en todo orden, los sientes muy fuertes, entonces existe esa conciencia tan grande que esa sensación de **expansión física** ¿no es cierto?. Que es algo para lo cual el cuerpo del ser humano esta cada vez más, es raro el ejemplo que voy a poner, pero es como manejar.*

Continúa diciendo:

*Siempre me llama la atención ese tipo de gesto para lo cual el cuerpo humano esta bastante preparado al parecer, cuando uno se sube a un auto, uno pesca el manubrio del auto, uno es capaz de hacer un cálculo que es tan fuerte. Yo digo ¿por qué uno no choca por ejemplo? Porque yo tengo de las esquinas de allá del auto y es una sensación en el momento en que viene otro auto en contra y uno sabe que no va a chocar, porque uno pasa entre medio de dos autos y no chocas. De alguna manera como que el auto o el cuerpo se disuelve en el auto. El auto pasa a ser parte del cuerpo. ¿Se entiende o no? Creo que en la actuación ocurre algo bastante similar con el espacio, bastante similar...* (Actor, 29 años)

Efectivamente, el escenario es descrito como un “**espacio encubierto de libertad de expresión**” en donde se puede existir concretamente, un lugar más cómodo de protesta, para dar cuenta de aspectos negados de la realidad intersubjetiva. En todo caso es un estado descrito como putativo, como variable, cambiante.

Revisemos lo que señala una de las actrices:

*De partida en el escenario para mí como actriz es un espacio, aunque sea una estructura reensayada que uno conoce de principio a fin, es un espacio de libertad inmensa, de libertad emocional, de libertad de expresión, sobre todo lugar de libertad de expresión, puede ser medio exhibicionista, pero es como que representa, eso el lugar donde uno puede **existir concretamente**, como que tiene tribuna, como que no hay que gritar para hacerse escuchar sino que está ahí, ¿me entiendes?, no hay que pelear ni hacer una protesta, un lugar que es más cómodo puesto que la situación te ofrece la tribuna. Es como que la situación te ofrece la tribuna y no hay que buscarla como rol social y ciudadano sino que, pero yo pienso que es un **espacio de libertad**, quizás bien encubierto en el fondo.*

La misma entrevistada agrega:

*También lo que ocurre con las emociones en escena, para uno es un viaje de puros intereses, de puros placeres personales también, todo lo que ocurre a nivel entre los colegas, si es que me toca pelear con una persona en escena también hay una adrenalina que a uno le genera placer, como a revivir el sentido de revivir una situación, como cuando se reproduce un ciclo de la vida finalmente. (Actriz, 36 años)*

Se trata de una entrega total, de un dejarse llevar por lo que este ocurriendo, corriendo el riesgo de descubrir algo nuevo en lo que ya era conocido (virtuosismo interpretativo)

Se está muy sensible a los existentes, en un estado próximo al trance. Se trata de una conjunción de estímulos y percepciones que se organizan de modo de producir un efecto específico en el cuerpo.

*Mi cuerpo no quería saltar, tenía miedo de volver a caer, (Actriz, 36 años)*

Una mayor autonomía interpretativa permite manejar la situación dramática de forma nueva e inesperada incluso para el propio actor.

Por otro lado, se observa una búsqueda de intensidades en el existir. Se habla de entrar al escenario como un estado de gracia, en donde lo ideal es asumirse plenamente (versus un estar en contrariedad) liberándose de algunos condicionamientos socioculturales “*El actor debe ir más allá de sí mismo*” (Actriz, 36 años)

Y en ese proceso, el artista emerge en algún momento de su trayectoria y de la obra puntual en la cual participa. Se descubre como vivencia placentera y feliz que a momentos se vuelve desagradable y tortuosa. No existe una fórmula, es decir algo mecánico e intencional para que se produzca.

Se describe una sensación de completud, de goce estético en donde a veces hay momentos de conjunción de todo y el momento se vuelve “*perfecto*”, como una especie de comunión y paz. Se trata de un calce entre el estado corporal individual del actor, del colectivo y del público.

Recordemos los criterios ya mencionados sobre trabajo logrado, sentirse cómodo, disfrutar la escena, sensación de tope, de que se llegó “*al fondo*”, de logró “*de que podía, cuando se siente que algo quedó en el punto exacto, en el punto preciso*” (Actor, 63 años)

Se trata de una intersección en donde confluye todo para el actor y para la obra en su conjunto, un punto de profundidad narrativa, de expresión personal y colectiva en donde se transmite algo que va más allá de lo cotidiano, del orden del encuentro algo que resignifica tanto al actor como al espectador.

#### **IV.- CONSECUENCIAS DEL OFICIO ¿SUBLIMACIÓN, FORMACIÓN DE CUERPOS EXTRAÑOS O POÉTICOS?**

En este último apartado nos detendremos en algunos aspectos de lo señalado por los entrevistados que se pueden agrupar como los efectos de la profesión en la forma de estar subjetiva; es decir, en cómo afecta el oficio en la configuración de ese sujeto, fenómeno que se ha llamado popularmente “Deformación Profesional”, bajo la premisa de lo que el ser humano hace lo transforma internamente.

Los distintos entrevistados aludieron a cómo la profesión de actor los cambia como sujetos, entre estos cambios o desarrollos de aspectos de ellos mismos se pueden señalar los siguientes:

**A.- SENSIBILIDAD PERCEPTUAL AUMENTADA**, el pensamiento se vuelve más intuitivo, permite captar al otro y lo otro más rápidamente.

Una de las entrevistadas señala:

*Como actriz he aprendido también a desarrollar un ojo que siempre mira y que trabaja sobre distinguir qué me sirve qué no me sirve, cómo estuvo hoy, porqué es así, y diga voy a salir a trotar y luego me digo no, no voy a salir a trotar, en qué estoy basando esa decisión también es conciencia, necesito descansar, hay un ojo siempre abierto y que tiene... que tiene que ver con esta capacidad de mucha atención al mismo tiempo, mientras troto, mientras entreno, mientras articulo, hay un ojo siempre abierto ahí como revisando, tratando de distinguir. (Actriz, 30 años)*

Otra actriz indica:

*Tu observación del mundo se va tiñendo de esas percepciones, lo que tú observas, lo que tú destacas de una persona, de un comentario, quizás como que uno también **agudiza la mirada** como a los subtextos de las cosas, mucho.  
Como que la gente dice cosas, comentarios y creo yo que intuitivamente indaga el porqué lo dice, como que, finalmente, los estudios de personaje se vuelven en la realidad con las personas que te interesan también se reproducen también, no para copiarlos, sólo por interés, no con el objetivo de sacar material, sino que con el objetivo como de **percibir** nomás. (...) de percibir cuando la gente esta nerviosa, percibir cuando la gente tiene una emoción detrás de sus textos que tienen que ver con sus experiencias pasadas, porque si*

*alguien dice algo que piensa y lo dice con rabia, tú inmediatamente piensas que hay una razón específica que hace que ese comentario tenga un tizne emocional, sea cual fuere, si es pena. Nadie es tan novedoso, entonces la gente reproduce esos comportamientos y uno va conociendo a la gente también así, como percibir también el nivel de compromiso de las personas (Actriz, 36 años)*

Por otro lado esta actriz afirma:

*Y también en el teatro con el público, generalmente estas preguntando ¿qué te pareció? es una **constante necesidad de saber cuál es la percepción del otro** y siempre las partes que tú menos has planificado o no sé que, como que a veces la gente saca otros resultados y eso siempre es atractivo de escuchar. Siempre va a ser mas atractivo lo que tu no pensastes decir, que la gente comprendió todo lo que tú querías decir, uno pasa mucho más desapercibido, que para gente que descubre cosas nuevas, que tienen nuevas lecturas finalmente del trabajo. Para uno al abrir mayores posibilidades, logra mucho más el objetivo. (Actriz, 36 años)*

Es un tipo de percepción específica la que se desarrolla:

*(...) lo que pasa es que yo soy un bicho raro, porque yo no puedo evitar que en este momento, te doy un ejemplo, mientras tú me estas explicando yo al tiro, hay una parte mía que empieza a mirar tu mano, como se articula, **el ojo mío empieza a escucharte**, quiero distinguir bien tu timbre, tu tienes una respiración súper cómoda, trabajai con espacios así, no eres una persona, entonces yo muchas veces incluso tengo que pedir que me repitan porque me distraigo, yo si veo un partido de fútbol me llama la atención, pensando que se cayó el tipo ah! Yo determino si esta haciendo teatro o no esta haciendo teatro, pero los otros se agarran la cabeza y no dicen nada, pero después le comprueban si la pueden repetir yo digo cómo lo hizo, porque estoy pensando cómo, los árbitros son todos distintos algunos que dicen oh! Ah! Pero cómo! y otros que son más calmados y el sentido de autoridad cuando funciona, si yo separo, puedo separar, cuando estoy comiendo un asado no pienso en esas cosas, cuando camino por la playa, pero me es difícil. (Actor, 63 años)*

Y esto los lleva a una forma específica de experimentar los acontecimientos de la vida también:

*Es que son cosas en una cadena, son hechos aislados que se transforman como en una cadena, y formas de conducta que a mí me duelen y que hacen ponerte a un lado y decir sí yo tengo una vista de los hechos aislados en Chile y es una güea brutal (...), por favor el país esta bien y mirai esa parte oscura y te hacen mirar el famoso vaso medio lleno y deci me importa una raja, el lleno no me interesa, me interesa como actor mirar, no me interesa mostrar la alegría, es más fácil, pero ese mundo doloroso, y la pregunta es política en el sentido de que yo llego a mirar y como me gustaría que estuviera organizada la sociedad, no es una cosa política de mirar (como se dan) los fenómenos conductuales (...) entonces es complicado, yo vivo así, es mi vida OK. (Actor, 63 años)*

Se trata de lo que ellos creen que les ocurre con su oficio, si bien se autocuestionan si estos elementos no estaban presentes antes de dedicarse al teatro, pareciera que en algunos así lo identifican pero, lo relevante es que este aspecto de sí mismos se iría desarrollando en su ejercicio profesional.



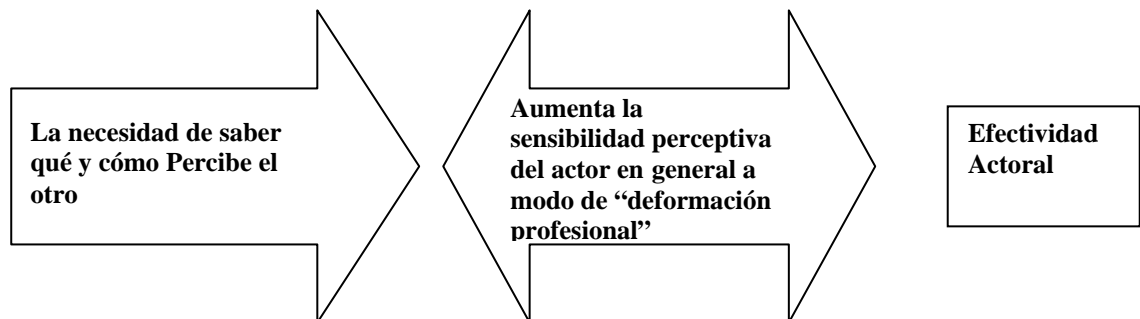
Otra actriz señala:

*Yo ando en micro todo el día y me sirve mucho andar en metro, observar, conozco perfectamente cual es la realidad, como andamos todos los días, siento que tengo una **mirada más sensible** que otros, (...) lo enfermos que estamos en el metro, que mucha gente va super enpastillada, estamos con unas caras atroces y cada uno esta agobiado, esa es la enfermedad me entiendes (...) en la vida real donde tú en que la esquina te puedes encontrar, para este lado un tipo que se enojó contigo y te pegó un palo, como no entender na, porque en ese sentido yo encuentro que hay como un ... no hay una mirada sensible, porque la gente bien famosa ... hay gente que no baja nunca más de la plaza Italia pa bajo, el hecho que tú andes en auto te permite ver una realidad sesgada, pero si tú caminas por este barrio y yo veo al tipo por ejemplo que hay un travesti, que se tiñe y se cambia el pelo, que le falta una pierna, que te pide plata pa comprarse rouge, y eso a ti te despierta una sensibilidad y hay unas disputas con la otra cuadra que son ... yo me conmuevo, yo digo cuando se muera una, se va a morir la otra al otro día y cantan y cantan siempre en las esquinas equivocadas donde no pasa nadie, donde, no sé, tú andas muy despierto. (Actriz, 63 años)*

**B.- DESARROLLO DE UNA RESPONSABILIDAD**, de responder rápidamente a los estímulos de forma acertada.

*Confianto que en cualquier momento puede cambiar y confiando que vai a estar listo para ese cambio (Actriz, 30 años)*

**Esquema nº 6:** Afectación en la propia subjetividad producto de la tarea laboral de percibir al otro



**C.- DESARROLLO DE LA CAPACIDAD DE ATENCIÓN MÚLTIPLE O DISOCIATIVA**, lo que también les permite entrar y salir de la función interpretativa.

Algunos ejemplos de esto en palabras de los sujetos del estudio:

*Poner la mirada en uno mismo, como poner la atención en muchas partes al mismo tiempo, disociar es muy importante, en la vida (...) (Actriz, 30 años)*

*Sí, mira hay una capacidad que se va desarrollando que tiene que ver con la **disociación de la atención**, entonces en algún momento yo puedo estar muy perceptiva y saber cuando son esos momentos de libertad de percepción y saber cuando hay momentos en los que yo rápidamente que elaborar un impulso y modificarme e ir a la estructura y luego saber cuando es el momento para ir a lo próximo, entonces es un cuerpo que pasa de una cosa a la otra y esta requiere de un tipo de tensión y esta requiere de otro tipo de tensión, entonces estamos hablando de la capacidad de ser muy moldeables de una **capacidad de modificación alta**, de una capacidad de reacción tení que estar preparado para muchas cosas en el momento debido y tenerlo claro en términos de sentido, donde me sirve estar más apegada a la estructura, a veces son decisiones colectivas, esto es coreografía esto es libre, ya termina la coreografía la libertad, también desarrollai la capacidad de ir rápidamente de un lugar a otro. Yo diría que esa disociación de la atención, esa capacidad, tiene relación con lo que me preguntas. (Actriz, 30 años)*

Otra actriz indica:

*Por ejemplo nosotras hacíamos y siempre te pasa, tú haces un personaje en escena, tú provocas algo en el espectador, se termina la función y nosotros ya estamos en otra cosa, salimos inmediatamente del personaje, lo cual es muy desilusionante para el público que va al camarín, que se ha quedado con tu personaje, con la imagen y tú estai sacándote los zapatos, echando garabatos, fumando, tomándo, eres un ser humano común y corriente, tenís que pagar la luz, el agua y todo, bajas a una jerarquía que al espectador no le gusta porque de alguna manera le rompes la magia, le rompes el encanto, la ilusión. A una amiga le pasó una anécdota que ella estaba en televisión y tomó la micro y a la gente, yo me di cuenta que le cargó, o sea tu tienes que corresponder a lo que el espectador piensa de ti, quiere de ti, sueña de ti, como te ve, como que no les gusta que tú rompas esa ilusión siendo persona en la vida cotidiana. (Actriz, 63 años)*

De no desarrollar la capacidad disociativa pueden producirse problemas en la vida privada al no poder separar su trabajo con lo que le ocurre en la esfera más íntima y cotidiana.

**D.- PREGUNTARSE POR EL SENTIDO** de la propia existencia y de lo que se hace como artista, los lleva a identificar su propia posición subjetiva desarrollando a su vez un discurso propio, abierto a la capacidad de sorprenderse con nuevos sentidos, no previstos.

*Empiezo a construir algo para el escenario y al tiro aparece la misma (D) que se toma el café, porque esas interrogantes que empiezan a darle cause al arte digamos empiezan a ser parte de la vida también o sea son parte de la vida, como te decía antes cómo somos, cómo nos relacionamos (...) estas en tu mundo ensayando y haciendo tus cosas y tratando de elaborar también un discurso (...) (Actriz, 30 años)*

Otra entrevistada señala:

*El teatro generalmente involucra mucho más emociones y cosas que de las cuales hay que hacerse cargo, como profesora también, los alumnos en finales de exámenes todos te hacen crisis de angustia, o te tratan de utilizar como madre, como protectora, entonces uno ahí tiene que medir hasta dónde se puede sostener y dónde ya no te corresponde realmente y ahí hay que tener una fuerza de contención que, yo tengo harta paciencia, pero no tengo paciencia de terapeuta, siempre les digo “Yo no soy terapeuta”, no tengo paciencia de terapeuta, puedo tener mucha paciencia, pero me agoto, me canso y quiero también virarme, en muchos momentos creo .(Actriz, 36 años)*

*Porque finalmente son tus propios intereses los que se van desarrollando, pero también hay minutos en los que dices. “Ya no quiero más incertidumbre en mi vida, quiero algo más concreto”. (Actriz, 36 años)*

Todos estos elementos pueden llevar a desarrollar algo que se podría designar como **Inteligencia Actoral o Perceptiva** vinculada a lo emocional, a la capacidad de discernir lo que gusta de lo que no.

*Entonces empiezas a desarrollarte más como una persona que percibe de cierta forma que como una persona que sabe hacer ciertas cosas, eres capaz de solucionar distintos tipos de resistencias y dificultades, vengan de donde vengan y no solamente solucionar un tipo de..., no sé si me explico, se refiere más a un cómo que a un qué (...) (Actriz, 30 años)*

*Entonces en la vida ha sido súper importante esto, ese entrenamiento de disociación también me ha servido para una **capacidad de discernimiento**, de poder elegir, de poder saber que ahora estoy acá y luego estoy allá, estoy con el cuerpo totalmente en un lugar y luego en otro y elegir me refiero a que cuando ya tení esa capacidad, de estar realmente haciendo una cosa, estoy con más tranquilidad como para escoger dónde querí estar, qué querí hacer, cómo lo querí hacer, cuánta energía le pones a lo que estas haciendo, cuánto te interesa por lo tanto, etcétera, y ahí la elección. (Actriz, 30 años)*

El actor se ve exigido por su profesión a mantener un diálogo permanente con la imagen que tiene de sí como cuerpo y sus posibilidades concretas de modificación, según los requerimientos del trabajo de montaje en el que se encuentre.

*Configura una realidad acerca del cuerpo que está siempre en modificación, que está siempre visitando distintos lugares en la profundidad del lenguaje (...) (Actriz, 30 años)*

Esta sometido, al servicio de la mirada del Otro, el cual lo confronta muchas veces con los aspectos desagradables o negados de su ser. La máxima aquí es el buscar sentirse cómodos con su imagen corporal.

Revisemos nuevamente lo que señalan los actores:

*Ahí descubrí que era una obsesiva y que tenía que relajarme un poco, porque para mí era muy importante ese personaje, esa obra, un gran desafío profesional, entonces ensayaba mucho, mucho, mucho y por lo mismo me imagino que caí en un estrés, me enfermé para el estreno, después me mejoré y después empecé a tener unas jaquecas, cada vez que cantaba y hacíamos ciertas notas de la canción me venían unas puntadas en la cabeza terribles, pero terribles, en mi vida había sentido una jaqueca parecida, era como que un clavo estuviera entrando por ahí en las sienas y yo decía ¡pero porqué si yo adoro cantar, adoro actuar!. Algo me está pasando, esto no es normal y terminamos las funciones, yo logré seguir actuando y todo, realmente algo esta mal aquí y siempre lo atribuí a un sobre exceso de mi parte, excesivo, de darle demasiada importancia también a esa obra y a ese proyecto en particular y también a la sibutramina que la abandoné por completo y nunca mas volví a tomar una de esas pastillas en mi vida. (Actriz, 36 años)*

Agrega:

*Estaba enfermo el cuerpo en el fondo, estaba enfermo de querer hacer bien, demasiado bien, no sé qué pretendía yo, obviamente no estaba bien en la realidad yo pienso, estaba un poquito pelando el cable finalmente (Actriz, 36 años)*

Otro actor indica:

*Yo antes me llevaba personajes para la casa, yo seguía con mi onda buscando mecanismos internos, como andaba con eso dando vueltas lo hacia funcionar en mi vida privada. (...) los hacia funcionar como desde el personaje, los mecanismos, no necesariamente que estuviera actuando el personaje, sino los mecanismos psicológicos, entonces Jocelyn riendo dice que es entretenido tener un marido que cambia cada dos meses o cada tres meses, pero yo creo que debe ser una cosa salvaje y hace algunos años como que me tranquilicé un poco, porque tuve un tipo que me vio la carta astral que es un mago, sin conocerme, yo venía llegando a Chile de vuelta de Europa y él me vio la carta astral y lo primero que me dice, me sentó ahí y antes de cinco minutos él me había dado un panorama de lo que yo soy, mira tú tienes un problema, tú estas relacionado mucho con las comunicaciones humanas, con la gente, parece que tienes que ver con el arte, sí claro, ya, el problema tuyo es que tú no desconectas lo que es tu actividad creativa con la vida cotidiana, entonces el tipo me hace como tomar conciencia, al describirme él a mí me hace tomar conciencia, entonces el tipo me dice: tienes que trabajarlo, teni que tranquilizarte tú podrías ser mucho más potente como actor si toda esa energía que tu gastai demás la concentraí solamente en los momentos en que teni que concentrarla y no estar diluyéndola en la vida cotidiana sino que ahí, (...) una vez que tú salí del ensayo, paf, te haci un suich, tú no necesitas, me decía, demostrarle nada a nadie tú teni esto y aquello, esto que te ilumina y el resto, nunca me habían dicho cosas tan certeras en mi vida. (Actor, 67 años)*

En general refieren felicidad y placer, ya que aman lo que hacen (desarrollo laboral y vocacional).

Señalan:

*Y por tanto soy más feliz y cada momento de felicidad con una actividad que te gusta, cada momento de alegría te va a dar más felicidad, va a ser más clara tu vida, esa es la única esperanza que yo te puedo decir a los que se desesperan por la guesa económica.*  
(Actor, 67 años)

*A mí me produce mucho placer, profundamente feliz... estar arriba del escenario, aunque tenga que hacer un personaje lo más doloroso, un personaje lo más profundamente doloroso, (...) cuando suenan los aplausos, a mí me encanta y lo disfruto, y sé alargar los aplausos (...) yo lo disfruto mucho y con la televisión igual, cuando hago lindas escenas aunque sea de media página, yo lo disfruto, no es que yo sufra con eso, o sea yo no soy masoquista, no soy sádico, yo lo disfruto, a mí la vida real es la que más me aflige.*

*(...) porque mi origen, yo soy, mis papás están vivos los dos, mi papá es pintor de brocha gorda de la Yarur, yo nací en (...?) en Pérez Valenzuela, en un conventillo, mi mamá era lavandera, trabajaba para los Yarur, los Suma, los Mackenna, yo iba a dejarle la vianda a mi papá a la Yarur de chiquitito, viví en un conventillo maravilloso y yo viví ahí con los vecinos en comunidad, cada uno era responsabilidad de todos, entonces yo salí y logré romper el círculo de la pobreza, de mi familia, de mis hermanos, como mi compañera que es de Cerro Navia, 8 hermanos, la única que logró, entonces yo he tenido, entre comillas, mucho éxito en la vida, he sido extremadamente exitoso en la vida* (Actor, 63 años)

En la construcción de la obra los actores descubren su ubicación como personajes y sus rangos de libertad de movimiento como tales y en eso requieren interpelarse a sí mismos en cuanto a su propia construcción como sujetos y su posición frente a ello y así sus propios márgenes de libertad. Es en definitiva un proceso de autoconocimiento, de autoanálisis.

*Solo puedo ser un colaborador en un grupo, con el director, con el equipo técnico, y me gusta además ser partícipe por eso... además por mi cultura comunista, porque yo nací en un conventillo, porque sé lo que es compartir en comunidad y compartir, entonces esto me hace sentirme muy cómodo, entonces la razón porqué yo suponte llevo 27 años en Televisión Nacional porque yo tengo la capacidad de comunicarme bien con la gente, porque me gusta, porque los seres humanos me atraen, me gustan a pesar de sus defectos y miserias humanas y así y todo los quiero, a otros no, a veces me enoja y salto y soy capaz de mandarlos a la mierda, pero mira mi naturaleza me, entonces yo tengo buena relación con la gente, en general, al principio dicen como soy pelao, y con bigotes encuentran que era demasiado serio, soy serio en el sentido de cierto rigor pero yo soy también pa' la chacota, pero me gusta estar con la gente, me gusta trabajar con los distintos (...) grupos, a mí el teatro me es muy cómodo, entonces mi cuerpo se acomoda a ese tipo de relaciones, a ese mundo, yo no tengo, yo tengo una naturaleza más gregaria que autoritaria en el sentido de ser yo-yo-yo es terrible y el defecto del actor en el cual no me incluyo normalmente, esta hablando de uno, pero en lo posible yo debería ser como los siux norteamericanos que en su origen no existía la palabra yo, decían nosotros-*

*nosotros-nosotros, el yo no existía como concepto, entonces eso es bonito y esas cosas determinan tu cuerpo (...)* (Actor, 63 años)

Este punto es importante ya que nos remite a las elaboraciones teóricas de Sylvie Le Poulichet, quien sitúa el trabajo de algunos artistas en la generación de cuerpos extraños y poéticos, extensiones sucedáneas de su propio ser que les permiten subsistir a un mundo que los hiera según la relación que tienen estructural y funcionalmente con la nada, con el vacío, con lo que no pudo tener lugar pero, quedó inscrito de alguna forma en ese ser en construcción.

## DISCUSIÓN

En este apartado se revisarán algunas de las implicancias posibles de lo expuesto precedentemente, tanto en el marco teórico como en el análisis de los resultados.

Una primera reflexión lleva a considerar que, en términos generales, la investigación permitió un acercamiento a las conceptualizaciones existentes sobre el cuerpo del artista desde el propio arte y desde el psicoanálisis, lográndose delimitar un ámbito de estudio en que las distintas aportaciones teóricas tomaron mayor consistencia y profundidad, dibujándose posibles respuestas a las inquietudes primeramente planteadas en el estudio.

De esta manera se pudieron revisar relaciones entre concepciones psicoanalíticas sobre el cuerpo con las aportadas por el teatro contemporáneo, es especial el de vanguardia, identificándose de qué formas se pueden vincular el arte con el psicoanálisis cuando coinciden cuerpo y obra en la producción artística. Por otro lado, esto permitió que se identificaran aspectos propios de la subjetividad del actor puestos en juego cuando se encuentra en escena.

Tomando como base el cuerpo erógeno descrito por Freud se irá tejiendo una noción de cuerpo poético, pasando por las vicisitudes de un sujeto que requiere para subsistir como tal, de un autoengendramiento constante, de un proceso que lo lleve a examinar sus bordes y su relación con lo inerte, con la fuerza de la vida y de la muerte. En donde la mirada del otro permitirá construir un trayecto, un espacio psíquico, territorio en donde poder inscribirse simbólicamente, ribeteando la nada, se encontrará construyendo cuerpos extraños, capas de subjetividad que serán el tejido de ese cuerpo, la envoltura primera que dará forma a las formas, permitiéndole existir para un otro.

### **1. Sobre el “cuerpo erógeno”:**

El cuerpo aparece como objeto de estudio tensionado en su origen, distintas nociones sobre él coexisten en la actualidad, pero no es eso lo más significativo al intentar abordarlo, si no en que es un concepto que “denuncia” a quién lo recluta, ya que en la historia del saber ha quedado como protagonista de distintas querellas, mencionemos la vinculada con la herencia del Cogito Cartesiano y las críticas de filósofos posteriores como Merleau-Ponty y lo señalado al respecto por Lacan en cuanto a la condición de existencia del ser humano, ¿Pienso luego existo? o existo allí donde no pienso. La problemática de la conciencia en términos de los paradigmas positivistas queda cuestionada desde distintas corrientes como el arte contemporáneo, como el surrealismo, la filosofía y el psicoanálisis, por mencionar algunas de ellas.

Se hace necesario entonces, en los tiempos que corren, y como se comentaba al iniciar esta tesis, concepciones como las de Ranciere (2005), en cuanto al ejercicio de una aproximación transdisciplinaria, en donde se tomen en cuenta y se releven justamente los límites de cada saber.

La medicina en cuanto técnica deshumanizó al hombre, lo volvió discursivamente una máquina, el cuerpo se igualó al de organismo, quedó separado de su realidad subjetiva. El psicoanálisis lo “rescató” en cuanto *cuerpo erógeno*, en cuanto a subjetividad.

En tanto el teatro, arte milenario, hoy ubica al cuerpo del actor en un lugar central. La investigación pone en evidencia las concepciones del actor sobre su oficio, pero en especial sus

vivencias en torno a este objeto de estudio. Es así como en su labor cotidiana los entrevistados van a entrar en un accionar concreto con estas tensiones epistemológicas, ya que se les señalará que su cuerpo es ¡su principal herramienta de trabajo! Deberá tomar cuenta que no bastará con su entrenamiento físico, sino que será necesario engarzar éste con el adiestramiento en desnaturalizar sus condicionamientos sobre ese cuerpo que toma como referente material al organismo.

Por ello, la apuesta del presente estudio fue interrogar las concepciones sobre el cuerpo desde otro ámbito del saber como el teatro. Tomando en cuenta algunos de los planteamientos vinculados a los procesos inconscientes, se subraya la necesidad de retomar caminos desandados por el actual predominio de epistemologías positivistas.

En ello es significativo como se constata que las concepciones teóricas de los actores entrevistados son abordados por estos desde un accionar concreto, es desde una praxis que la abstracción es entendida, desde el experimentar físico de su trabajo. Algo similar ocurre con la presente investigación.

Entonces, el estudio pone en juego el concepto de *cuerpo erógeno* del psicoanálisis, y será desde ahí desde donde se interrogará el trabajo del actor.

Se parte por una noción en que el organismo queda atrapado en la subjetividad que lo envuelve y lo transforma en propiamente humano, cuerpo definido desde su articulación primera con el deseo de otro cuerpo, el de la madre o quien haga sus veces. Posteriormente se instalará el lugar del tercero, del Otro ley, en esa imagen totalizante que se devuelve como enunciación de sí mismo, del “Yo soy ese en el espejo”, efecto fundante de la imagen que inscribe en lo simbólico al requerir al otro como garante de que esa imagen sí es coincidente con el sujeto.

Se plantea la hipótesis de que el teatro recrearía este aparato óptico y sus implicancias subjetivas.

Específicamente se plantea que en la composición artística que realiza el actor podemos encontrar un juego que recuerda momentos fundantes del psiquismo, en donde la mirada del otro juega un rol central en la constitución subjetiva, en el nacimiento del sujeto en cuanto tal. Esto podría relacionarse con la dimensión ritualística y mítica de este arte, al retrotraernos al origen de la civilización y lo propiamente humano. Zona híbrida entre la fuerza de lo orgánico y la de la vida subjetiva, en donde no sólo está la biografía del actor en cuerpo si no también la historia filogenética de la especie, de los antepasados, de las generaciones precederas y de su herencia post sujeto (en lo transgeneracional).

La conformación de un cuerpo erógeno implica la construcción de un espacio psíquico; de un límite que separa un adentro de un afuera, un yo de un tú.

## **2. La construcción de un lugar, de un espacio psíquico:**

Al respecto resulta llamativo encontrar que lo importante para los actores entrevistados estará en la constatación experiencial de que **algo transita por algún lugar**. Es en la vivencia de conocer cuál es la estructura, el andamiaje que permite que algo se mueva en los actores y en los espectadores, “el viaje de las emociones” del cual hablan durante la obra montada, en donde se resalta la relevancia de construir ese lugar psíquico, ya que es en las posibilidades de existencia de ese viaje en donde emerge la experiencia artística.



A través de la investigación se pudo constatar cómo la práctica del actor deja en evidencia la importancia del transitar por un camino, más allá de las vicisitudes del cuerpo, lo relevante será el cómo el sujeto toma conciencia de su existir en el movimiento, en pasar de un punto al otro en el espacio. Que se es de una forma en un punto y de otra en otro, por lo tanto es en el camino en donde encuentran un sentido de continuidad. Nos estamos refiriendo al tema de la identidad, pero también a algo que va un poco más allá que es el cómo se construye subjetividad y como el teatro muestra esto, a modo de códigos posibles.

Emerge en los actores y actrices la necesidad de construir un *Estar en Escena*, posibilidad de habitar un espacio distinto al cotidiano.

Los actores y actrices utilizan aspectos de su “interioridad” para generar una corporalidad que sea funcional a la lógica del rol dramático asignado. Se modifican imaginariamente entonces, tomando como base su propia conformación como sujetos interrogada por el personaje a interpretar en el montaje teatral, entonces “exterioriza”, “proyecta” aspectos de sí mismo acomodados a las necesidades de la obra. Sin embargo, va a estar en la respuesta del espectador la decisión final de si esa intimidad del actor proyectado en el espectáculo es válida como exterioridad, es decir si cumple con ese rol asignado en la obra.

Es en este punto en donde la mirada del otro espectador toma su lugar en la composición teatral.

### **3. La mirada del otro:**

Es el público el que sostendrá esa intimidad como admisible en cuanto exterior de otro personaje, ya que es en el espectador en donde se deben anclar las propias limitaciones y secuencias internas del actor en relación a ese rol dramático.

Lo que sucede es que el actor toma una opción en cuanto a lo que él cree que el público considera propio de ese rol que le toca interpretar, en algún lugar de sí mismo qué es ser un asesino, una madre, etc. El actor tiene como criterio de selección sus preconcepciones sobre lo que para el espectador es un villano y eso lo pone en conjunción con su propio sentir más íntimo y profundo como villano.

Es decir, para el actor el público es un exterior en el cual se espera que se sienta reflejado por la obra y la interpretación. Por ejemplo, pensemos en las alusiones en la obra de Shakespeare de la función de denuncia del teatro, este dramaturgo dentro de alguna de sus obras incluye una sub historia representada por personajes actores, es decir actores hacen el papel de actores, que critican lo que ocurre en la misma obra (escena de “Sueño de una noche de verano” o una pieza similar en Hamlet)

En tal dirección y en relación al papel del público en el trabajo del actor se puede enfatizar que la corporalidad del personaje se construye gracias a la vivencia de conexión con la propia intimidad como sujeto proyectada a una exterioridad, la cual estaría sostenida o dada por el espectador en un “Mira esto creo que eres tú en mí, ¿qué te parece?”

Primero el personaje es el otro, pero luego ese otro se hace carne en el actor, quien juega a ser ese otro.

El acto interpretativo del actor en escena es la proyección de su propia intimidad delimitada por la intimidad del público que queda delimitada a su vez por la semiótica de la obra. Posteriormente, el público a través de sus reacciones y resonancias, podrá asumir como propia esa zona de su ser, cerrándose el fenómeno de la experiencia estética de la obra, o bien podría rechazar lo que contempla.

El efecto del espacio escénico impele al actor a estar preparado subjetivamente, es decir a tener una disposición corporal que le permita responder a su rol dramático, desde el cual el cuerpo-obra podrá tener lugar.

Detengámonos en lo que implica entrar al escenario para los actores entrevistados. Existen diversas metáforas para aludir a este momento, algunos hablan de “salir” a escena, otros de “entrar” a escena; algunos de “subir”; en otros momentos o sujetos de “sumergirse”. Todas figuras que refuerzan la idea de un espacio distinto al cotidiano, muy bien especificado y delimitado, que los cambia en su forma de estar en tanto sujetos y en tanto cuerpos. Muestran así como la obra los modifica. Van a plantear entonces el escenario como un espacio de liberación del impulso, de liberación o afloje de la configuración inicial como cuerpos.

El énfasis en la construcción de un *estar en el escenario* subraya como un espacio físico delimitado, como el escenario teatral, es convertido en un espacio mental sostenido principalmente por el cuerpo de los actores.

Así habrán algunos actores entrevistados que consideran su oficio como mostrar algo público en público y otros lo considerarán en cuanto a hacer público algo privado (distinción de “salir a escena” o “entrar a escena” respectivamente)

Este arte escénico evidenciaría la existencia de ese espacio psíquico que se construye gracias a la superposición de zonas de juego, en el decir de Winnicott (1982), zonas de subjetividad, zonas surgidas de la hibridación característica de la especie Sapiens, en que la precariedad del nacimiento como organismo queda subsidiada por la fuerza instituyente del deseo, de la solicitud de relación amorosa hacia el objeto. Entre esa doble superficie que separa el yo del tú, en su intersticio, se instalará el mundo y sus fenómenos.

La mirada del otro modifica el cuerpo especificándolo en sus disyunciones. Se trata de un cuerpo sometido a esa mirada que violenta de esta forma al cuerpo, el **lugar de la integración** se ve denunciado y exigido por esa mirada.

Efectivamente, la conjunción de estímulos que son percibidos durante la función generan una constelación que produce un efecto determinado en el cuerpo-obra que conforman el grupo de actores y en cada uno de ellos por separado.

La relevancia del público pone en evidencia que para que se pueda generar vida subjetiva tiene que existir otra que la acoja en su nacimiento (en tal dirección este nacimiento podría situarse previo al estreno, en el estreno o a veces en la funciones que le siguen), sin este elemento no existiría la posibilidad de sobrevivir.

En su trabajo los actores desarrollarían un distanciamiento del contenido específico, privilegiando la comprensión específica de la honestidad y significación última del gesto empeñado. Y en ello hay una esperanza, una cierta inocencia, una expectativa ansiosa de sorprenderse.

Se trata de un cuerpo que se adapta a la situación dramática a través de técnicas que con el tiempo quedan internalizadas, técnicas que lo llevan a un cuerpo preparado para entrar en situación. Acá será relevante la intensidad y la movilidad, mientras más viejo el actor, se indica, menos movilidad y mayores posibilidades de intensidad tendrá.

El cuerpo es una respuesta en metáfora encarnada (Baz, 2006) frente al contexto en el cual es puesto. Y este contexto es el espacio escénico, el cual a su vez está construido por esta distribución de miradas, la del público, la del actor, la de este último con sus compañeros de actuación.

Las reacciones corporales frente a la sobre-exposición a la cual se somete el actor lo lleva a una dimensión “sintomática”, la cual es de carácter inconsciente. Es decir, al terreno de las formaciones de compromiso, de las producciones del inconsciente.

En el escenario cambia la noción del tiempo cronológico, cambia la forma de pensar, en el sentido de que se piensa según la composición teatral y la percepción de la calidad energética del otro actor con el cual se interactúa, en una concentración que intenta ser total, absoluta, en una constelación material específica de los existentes.

El trabajo sería, por otra parte, un enfrentar la cosificación del cuerpo en su materialidad plástica e intentar salir de ese estatuto a través de la apuesta íntima del actor en cuanto a opciones estéticas de movimiento según el código particular de la obra de que se trate. Es decir, como seguir siendo el mismo en ese marco totalizante que es la semiótica de la obra.

#### **4. El trabajo enunciativo del actor:**

El actor busca denunciar con su enunciación la existencia de algo previo, como se indicó será la sanción del público la que definirá si es admisible o no. Es el trasfondo del *reconocimiento* que señalan buscar algunos de los entrevistados (contraponiéndolo a la concepción de fama o éxtito).

El trabajo del actor entonces podría ser entendido como el trabajo de la piel social, de lo que separa un afuera y un adentro para que podamos tomar cierta distancia y reconocer el bosque entre los árboles, es decir la colectividad que somos.

El actor descubre lo existente en el afuera y en el adentro y lo articula proyectivamente. Implica por lo tanto una operacionalización de aspectos o zonas de sí mismo o “botones” en articulación con una exterioridad subjetiva identificable por otro espectador.

Es decir, interpretar un personaje implica mover algo afuera lo que a su vez implica mover algo en el adentro, “qué hay en mí de ese personaje y qué no”.

El cuerpo se muestra como esa sustancia gozosa (Lacan, 1974), y no se puede gozar sin la mirada del Otro. El actor tiene una doble labor de estar presente en escena para desaparecer en ella, dando lugar al cuerpo total de la obra.

La figura del actor estampa la vida en movimiento en un telón de fondo, la escenografía, que lo circunda entidad muchas veces instalada como la representación de la muerte, cuando coincide figura y fondo la figura desaparece generándose una transparencia que anula al sujeto en el todo, esto en relación a la mimesis, en su concepción actual desde los actores entrevistados.

Entonces, se trabaja con lo interno del actor para llegar a lo interno en el espectador, que éste se emocione, se movilice internamente, pero para ello el actor trabaja en una envoltura de eso interno propio, que le sirva para marcar ese rol impuesto por la estructura de relaciones de la obra de teatro de que se trate.

Existe la posibilidad de reconocimiento de sí mismo en la mirada del otro, experiencias que resuenan como estructurantes.

Es una lucha por que algo propio pueda dar materialidad al texto dramático, contribuyendo a dar cuerpo a la obra en su conjunto. Por ello se puede afirmar que el actor trabaja en ejercitar su capacidad enunciativa. Lo cual remite a angustias primitivas sobre su estatuto de existente en el mundo.

##### **5. La “posición subjetiva” en el trabajo del actor:**

Surgirán cuestionamientos existenciales en relación a la libertad personal, es así como una de las entrevistadas al referirse a su actividad laboral y la posibilidad o no de compatibilizarlo con el rol de madre, alude a la metáfora de tener un texto dramático, de tener una estructura definida por el colectivo en cuanto a las composiciones de la plantas de movimiento (dramaturgia del espacio), es decir de tener parámetros, para desde ahí ejercitar la libertad; sin ellos, señala, no se puede ser libre.

El escenario es entonces un “lugar en donde se puede existir concretamente”, “uno se libera de los pudores corporales” es decir, desde un cuerpo sometido se busca el máximo de libertad.

Entonces podemos pensar el trabajo del actor como un trabajo de construcción del acto, de cómo llegamos a él, de cómo éste se inaugura o ubica primero en alguna zona del ser y luego se proyecta y repite. ¿Qué mueve al ser humano a hacer lo que hace? Es una pregunta fundamental para el actor, la respuesta en la actualidad es buscada desde el cuerpo.

El oficio lo llevará a realizar una segunda pregunta ¿Qué es lo que a mí me mueve en el mundo? Los artistas refuerzan la necesidad de clarificar desde dónde es que se habla, es decir cuál es la posición frente a sí mismo y sus circunstancias; para, desde ahí, crear algo, “saber qué me gusta y qué no”, sin caer en lo mortífero de las “verdades absolutas”, las cuales son la “muerte para el artista”.

Así la **posición subjetiva** es definida en los siguientes términos:

*Por eso te digo que es como la vida, nosotros tenemos ciertos códigos que tenemos que respetar y a partir de nuestra relación con aquellos códigos es que yo elijo cómo vivir y elijo dónde están mis espacios de libertad, pero si yo no tuviera esos códigos me transformo en alguien que no tiene dónde ponerse para decidir (Actriz, 36 años)*

En la mayoría de las entrevistas realizadas se evidencia una actitud frente a los propios dichos de valoración y a la vez de una cierta inseguridad o temor al juicio del entrevistador, a su sanción; una actitud dialéctica frente al otro, no de verdades absolutas pero, sí de defender su propia postura y opinión. El sujeto entrevistado valora su palabra por el hecho de ser propia, no confundiéndola con la verdad, la cual relativiza y considera siempre escurridiza y mortífera. Está abierto y de hecho busca la sanción del otro en relación a sus dichos.

#### **6. La construcción de una “envoltura formal”:**

El actor pone en evidencia la envoltura de la palabra, de qué está construida ésta, de qué material es y cómo logra su estatus de existente. Es un pensamiento en donde se desarrolla lo perceptivo unificado con los procesos lógicos de pensamiento, los entrevistados desarrollan una manera de acercarse a los fenómenos particular, relacionada con la identificación de las posiciones subjetivas del otro.

El texto dramático queda ubicado muchas veces como simiente, modifica al cuerpo, deja su huella. A su vez, en la identificación del campo semiótico de la obra se descubren existentes en el afuera y en el adentro de sí mismos (lo que es propio de lo que no) y se examina además cómo está construido el límite entre ambos. El trabajo del actor podría ser entendido entonces, precisamente, en cómo se construye esa liminalidad.

En ese repetir de cada día, el actor vivenciará las miles de diferencias entre una función y otra, constatar esas diferencias lo confrontará con las dinámicas propias de su vida cotidiana.

El trabajo del actor nos plantea el tema del virtuosismo; definido éste como aquel en el cual el actor logra mostrar su trabajo, haciendo variaciones dentro de espacios libres que deja la estructura dramática, de una forma que aparenta simpleza. Se repite la estructura pero, se agrega algo nuevo, combinación de lo muerto, lo fijo, la repetición; y de lo vivo, lo original, lo que estando dentro de lo establecido, lo supera.

Es el tema nuevamente de la liminalidad, de los límites, de descubrir siempre algo nuevo, no mecanizándose, sorprendiéndose, practicando esta búsqueda de los márgenes en los objetos parciales que constituyen al sujeto actor, instando a la integración y unificación. El cuerpo como algo que hay que mantener vivo, como algo siempre en construcción. Construcción desde el espacio que ocupa y las posibilidades de movimiento dentro del entorno del cual es parte. El cuerpo se va construyendo en el encuentro con las distintas dimensiones que lo anudan, es un proceso móvil.

Se goza con sostener la creencia de un cuerpo acabado, en una búsqueda de la estructura para poder jugar con ella, probar sus límites por un lado, mientras se experimenta la multiplicidad de posibilidades de ser otro, de variar la propia imagen corporal.

Recordemos las aportaciones de Didier Anzieu al respecto con el Yo piel, o lo señalado sobre el cuerpo como el Yo, entidad primeramente imaginaria, engarzada con un real y con un simbólico, anudamiento que le da consistencia a ese cuerpo-sujeto.

*La envoltura del sueño*, del síntoma, el trabajo del proceso secundario, lo manifiesto, es la superficie que contiene un adentro en plenitud, universo condensado a ser percibido desde su densidad.

Evidencia como, finalmente, el cuerpo-obra sostiene los cuerpos individuales. Es un trabajo en que se construye una envoltura desde un adentro hacia un afuera. Esa envoltura tiene que ver con el interjuego de los distintos roles dramáticos de la obra, son estos los que sostienen un contenido en una función que es principalmente enunciativa.

El actor se toma a sí mismo como otro y construye injertos de su propia piel psíquica para generar otro cuerpo. Serían prótesis vivas del sujeto, para mostrar otra superficie en lo corporal.

Por lo que y en relación a lo señalado en el apartado anterior sobre los Resultados, es menester retomar algunas consideraciones ahí enunciadas.

### **7.- Construcción de “botones” y “extensiones” de sí mismos:**

Particularmente en lo referido al trabajo mismo del actor, por ejemplo uno de los entrevistados habla de construir “*botones de impulsos*” en él mismo, desde los cuales poder equalizar y dar una cierta armonía. Otro señala que el cuerpo propio desarrolla, gracias al andamiaje teatral y la situación del espectáculo *extensiones de sí mismo*, en donde se proyecta su intimidad como una segunda piel o superficie corporal; extensiones artificiales del cuerpo propio para proyectar una superficie otra, que le permiten manejar una cierta energía en el escenario que llega al público y lo moviliza.

Estos “botones” son la metáfora de la operacionalización de aspectos o zonas de sí mismos que se ponen en juego en el proceso de transformación actoral conducente a una “*exterioridad subjetiva*” específica, según el rol dramático que toque interpretar. La creación implica descubrir algo que ya existe en ellos, que podría ser propio también del personaje, así como ensamblar a esa conjunción algo desconocido, articular todo ello y proyectarlo estéticamente.

Hablan de verdaderas prótesis subjetivas de ser en el mundo, que les permitirán accionar sobre y a través del interjuego de fantasías propias, del dramaturgo, el director y el público.

### **8. La construcción de “Cuerpos Extraños”:**

Se plantea la hipótesis de que este ejercicio les permite construirse constantemente a ellos mismos, al enfrentarse con lo no sabido de sí. Es un trabajo en donde los fenómenos del inconsciente y sus producciones son materia prima para el artista, son buscados por éste. En tal sentido es que se puede hablar de una *ensoñación dirigida*, en donde los procesos oníricos están presentes, anclados a los procesos primarios y secundarios, así como al desarrollo de una inteligencia perceptiva del aquí y ahora (Merleau-Ponty, 1997). Es así como se encontrarán con lo siniestro y lo sublime en su trabajo, al estar éste potenciado por el pensamiento mágico de la infancia.

De este modo, se construirá otro cuerpo, un “*cuerpo extraño*” (en el decir de Le Poullichet), en base a una estructura predeterminada (dado muchas veces por la dramaturgia, por el texto dramático pero fundamentalmente por la particularidad de ese cuerpo erógeno de cada sujeto actor) en un contexto u oficio específico en donde los procesos primarios y secundarios dan lugar

a algo en el orden de lo transicional (en el decir de Winnicott), en una especie de diálogo más amplio, más dilatado (en el decir de Barba) en donde los límites intencionalmente son desdibujados, locura y no psicosis (como señalaría Artaud).

Estos cuerpos extraños que se van construyendo en el oficio del actor, como se señaló en algunos párrafos anteriores, implican que el actor realiza un trabajo de manejo del espacio y de los existentes en la escena dramática, generándose una sensación de expansión física en donde se palpan los propios límites, los contornos del cuerpo y de este modo, de la propia subjetividad.

Todo esto se logra a través de la construcción de detonadores, de “botones” subjetivos, interruptores de necesidad que gatillan el proyectar los deseos y objetivos del personaje a través de alguna acción; regulando la liberación de los impulsos. Esto genera una sensación de libertad, un re encuentro con los juegos de la infancia, es decir con impulsos más primitivos y básicos, en una expresividad motora menos pensada y más visceral. Este trabajo genera una sensibilidad perceptual aumentada, un pensamiento intuitivo o perceptual, un conocimiento rápido del existente, de la totalidad.

El oficio del actor se manifiesta como un oficio que lleva a la construcción de estos cuerpos extraños, desde un cuerpo que es entrenado en la lectura de otros cuerpos, para desde ésta indagación poder fabricar sucedáneos del Yo, que a su vez tendrán sus propias configuraciones simbólicas que el actor se ve en la necesidad de tomar en cuenta para poder sostener esa imagen externa y darle su consistencia íntima; de otro modo no se produce la resonancia afectiva buscada, y por ende la efectividad actoral.

Queda en evidencia que los actores se entrenan en desmarañar eso que queda inscrito en otro lugar distinto a la palabra, a lo registrado simbólicamente; es decir, más bien se ubican desde lo sincrético, en eso que quedó de alguna forma a medio camino entre el símbolo y la inscripción de la cosa, a modo de cripta, en eso que queda en ese cuerpo siempre en formación, siempre estructurándose en distintos grados, el cual proyectan, amplifican.

Se podría hipotetizar que si este trabajo esta bien llevado, el efecto estético tendrá un mayor impacto, será de mayor belleza, independientemente del contenido específico de lo representado, aunque sea algo horrible lo que se representa; lo hermoso estará en poder acceder, tal vez por primera vez, a una zona desconocida, ayudando en que esa inscripción pueda tener un lugar, facilitando procesos de transformación individuales y sociales.

Aprender a leer el gesto, lo no verbal, según la lógica de la relación y de la historia que se cuenta en la obra de teatro, esa es la invitación al espectador y en lo que trabaja el actor desde lo más explícito y racional. Desde lo afectivo es un trabajo de revisión personal, de descubrir la lógica pre existente de esas relaciones entre los roles en el texto dramático, el cual sólo cobra sustancia cuando esa lógica es un vehículo para que el artista se encuentre a sí mismo en ella. Se entiende el cuerpo entonces como lugar de integración.

Los actores se entrenan para alcanzar esa sensibilidad hacia aquello que queda suspendido, como atmósfera, o a veces enquistado como objeto extraño en ese soporte físico del cuerpo.

Se trata de indagar como se construye el gesto, el significante a través del análisis corporal integrativo de las calidades emotivas del otro, de sus ritmos e intensidades.

Toma sentido lo señalado por el psicoanálisis en lo vinculado al tema del cuerpo, en cuanto a esa capa de proyección energética comunicacional que nos constituye. Desde esta mirada todo está en la superficie, sólo habría que saber leerlo y el actor se entrena en eso; lee otros cuerpos a través de su propio cuerpo, logra dialogar entre esas capas proyectadas, en esos anudamientos o conjunciones. Es una indagación explícitamente de cuerpo a cuerpo, el actor lo sabe y lo usa sin espanto, con placer, o por lo menos con goce. Entiende el cuerpo como una totalidad múltiple y abierta.

La autoría de la obra es colectiva e individual. O sea, esté arte deja en evidencia el ribete social de esos cuerpos extraños y poéticos descritos por Le Poulichet.

El teatro se inmiscuye en el tejido de la vida, lo explora; en el tejido de la subjetividad de ese cuerpo personal y social. Este arte se mete a escudriñar las hebras de las cuales esta construido y en ese escudriñar descubre cosas, permitiendo que ese cuerpo se rearticule, se regenere o en algunos casos se genere, pero para ello es necesario suspender los sobrecondicionamientos sociales que le impiden romper con la represión (de la represión) en términos institucionanalistas; en ese sentido aparece lo subversivo del teatro al constituirse en una posibilidad de desarticulación del discurso hegemónico.

Se trata de un arte colectivo, la obra es creada por todos. Todos contribuyen a identificar lo que existe y donde se puede ubicar. Se puede existir pero no estar (constancia de objeto) eso los actores y actrices entrevistados lo experimentan diariamente en su oficio. Identifican primero qué hay y luego el contexto desde el cual este existente se ubica, esto los llevará, como se ha señalado, a delimitar su propia posición subjetiva.

Es un tipo de oficio en donde la “materia prima” es justamente la subjetividad. Por eso se resalta la importancia, no tanto de la fama sino del *reconocimiento*, la valoración y el respeto por el trabajo propio y el de los demás. Por ello que no les da lo mismo la cantidad de público que asista a verlos.

Es de esta forma como el cuerpo del actor permite el surgimiento de otros cuerpos en sí mismos, los cuales tienen el efecto de ayudar a delimitar ese cuerpo primero o de origen; es decir, en la medida que el actor examina y pone en acción ese cuerpo creado, el primer cuerpo toma mayor consistencia.

Pareciera existir siempre una estructura previa desde la cual poder construir algo nuevo y ese ejercicio cambiaría a su vez la estructura. Todo esto es coincidente con los planteamientos de Silvy Le Poulichet (1998).

Se intenta que el organismo calce con el cuerpo que requiere la obra. Trabajar con su propia identidad, con su propio yo, con su cuerpo, que calce el organismo con la imagen corpórea de él. Voz y mirada se distinguen, así como el movimiento.



En ello su trabajo no sólo toca lo imaginario, si no también la estructura de sus fantasmas matriciales, toca sus inscripciones simbólicas, su lugar en el mundo, su posición subjetiva.

El cuerpo entonces como lugar de integración, de anudamiento de los distintos registros que conforman lo propiamente humano.

En la exploración de lo cotidiano y de lo extracotidiano, en la desnaturalización del movimiento en la vida común, buscan abordar el campo de existencia de la manera más presente posible. El discurso de los entrevistados fluye como una marea de ideas a veces ordenadas y en otras aparentemente dispar. Sus propias delimitaciones subjetivas, formas de ser y de estar en el mundo, la posición frente a las cosas que ocurren, implica enfrentarse muchas veces con espacios vacantes de contenido, hiancias entre lo que se es y lo que se podría ser o se fue. Sería un ejercicio de autoleerse como signo para ser significantes y desde ahí retomar su producción deseante. El intercambio con ese otro personaje creado desde sí mismo, el acto de crear un objeto se devuelve y los modifica subjetivamente.

Los actores entrevistados muestran que la escucha del otro debiera ser en cuanto a la calidad en el estar; en otras palabras, se trata de una escucha observante del gesto y de la vibración emotiva del mismo. Los actores en gran medida son cuerpos entrenados en esto.

Desde esta consideración podríamos entrar a mencionar al trabajo del actor como un trabajo de autoanálisis, lectura de gestos por capturar en palabras. En donde lo real se evidencia en la imposibilidad de ser cubierto totalmente por lo simbólico.

Es decir, se desarrolla la capacidad para acoger al otro desde su totalidad como existentes, capacidad abierta y en pugna con sus contradicciones.

La creación de estos cuerpos extraños no solo se podrá pensar en artistas con una constitución subjetiva marcada por las experiencias infantiles frustrantes, por el vacío y la nada, sino que podría pensarse como un proceso que se da en algún grado en distintos sujetos.

Finalmente es en aquel momento de éxtasis del actor -en que todo coincide, cuando se da aquella conjunción entre lo que demanda el rol dramático y lo que puede ofrecer el cuerpo del actor y su organismo-, en donde éste nudo de servidumbre imaginaria se palpa en su consistencia y densidad. Por lo que el cuerpo es para estos actores no solo una imagen separada de ellos, ni sólo el referente subjetivo de su organismo, es más bien una vivencia totalizante, integradora.

### **9. La composición de un “cuerpo poético”:**

El teatro por lo tanto exige un cuerpo específico, un *cuerpo poético* (Le Poulichet, 1998). Se identifican distintos cuerpos que confluyen, cuerpo del actor, del personaje, de la obra, de aquello que queda de todo ello, cuerpos extraños que van generando en el artista un cuerpo poético, un cuerpo generador y movilizador de subjetividades.

Es un trabajo sobre la construcción de ese cuerpo poético, que trasciende la construcción puntual del personaje que le toque desempeñar al actor en un montaje “x”, en donde se juntan lo individual con lo colectivo, se busca que el propio cuerpo pueda estar enganchado con todos los otros cuerpos que lo circundan.

Algo en el proceso se va quedando en el artista y supera la obra concreta en la cual se esté trabajando.

Este trabajo no es fácil, a veces implica mucho sufrimiento, el cual pareciera ser que se supera con los años de oficio, no para caer en una conformidad o desilusión necesariamente, si no para asumir e integrar, y desde ahí algo ocurre que pueden liberarse de obstáculos en su corporalidad y expresividad.

El actor al contar sobre su trabajo deja de manifiesto los problemas existenciales transversales por los que atraviesa y su postura frente a ello, quedando de manifiesto que trabaja con lo no sabido, en aquel lugar en el cual se es donde no se piensa (Lacan, Seminario 11).

Este trabajo de composición de cuerpos extraños generará en el actor un cuerpo poético que no sólo sostendrá su labor como artista, sino también a su constitución como sujeto, en cuanto existencia subjetiva.

El actor pasa por distintas fases en esto: Construcción del Personaje, Construcción Interpretativa del Rol Dramático y Construcción de un Estar en Escena. Es esta última fase la que trasciende la obra misma y afecta al actor como sujeto, en su vida cotidiana, en su existir en el mundo. Esta construcción de un cuerpo poético, esta determinada por múltiples factores como los años de oficio, las experiencias biográficas, la estructura clínica, el contexto histórico y socio-político, el colectivo de actores y la formación actoral.

Se puede afirmar entonces en qué consiste este *cuerpo poético*, es un *cuerpo estético*, un cuerpo esculpido a través de los distintos roles dramáticos que debe interpretar en su trayectoria como artista el sujeto actor. Es un cuerpo que le permitirá vivir la situación dramática, estando plenamente en escena, produciendo variaciones inauditas en cada función, probando con los márgenes de la estructura de la obra de teatro, su condición como personaje se verá potenciada por su condición como sujeto. Articulación entre lo que se es y lo que no, en el lugar posible a tener en el otro.

En la construcción de los cuerpos extraños (que dan lugar al poético) el actor desarrolla un saber kinético, basado en la articulación de acciones sueltas según la comprensión del origen del gesto en estudio. Este ejercicio de bordear los propios límites subjetivos e ir al encuentro de aspectos de sí mismo desconocidos, amplía la capacidad de observación del sujeto actor.

Se trata de un cuerpo vivo, diestro en la aprehensión de las calidades en el estar de los demás, hábil en la modificación plástica de sus formas (corporalidad), en entrar en un tiempo fuera de la lógica euclidiana, en una dimensión onírica, en un estado de plena lucidez y de plena locura a la vez, estado disociativo en el cual se es donde no se ha sido, construcción constante sobre espacios vacíos, sobre los no saberes de su constitución como sujeto. Cuerpo en intensidad, cuerpo en la voluptuosidad de lo sublime, de aquello que arrebató la atención y la transforma sacándola de la cotidianidad mecanizada, de la rutina diaria. Esperanza siempre de asombrarse por la aparición de lo nuevo, por la emergencia de un encuentro, de la llegada del otro.

Cuerpo que viene a sostener, a dar un lugar, experiencias inscritas a medio camino entre lo orgánico y lo subjetivo, aquello que quedó encriptado incluso en forma previa al sujeto mismo, herencias transgeneracionales que quedan como parte del tejido del cuerpo subjetivo.

Se trata de la manifestación sorpresiva para el propio actor de su ser en tanto cuerpo en escena; movimientos involuntarios y luego lógicos, sus olvidos, sus fruncios, sus intensidades variantes de función a función o intra función, etc., nos llevan a la dimensión de lo inconsciente, a sus producciones, al síntoma, que despojado de sus ribetes patológicos, se vuelve materia prima para conjugar su envoltura formal, psíquica, con su origen organísmico, gozoso por cierto, y su proyección estética como enunciación también de lo compartido en cuanto seres humanos, y por que no, de los distintos linajes o herencias que nos anudan como colectivo, como sociedad.

El actor en su oficio, deberá instrumentalizar su sensibilidad en una proyección pensada para ser representada a un otro espectador, a un otro sociedad a modo de espejo de dos caras o en su posibilidad de transparencia opaca; este espejo que permite la identificación pero, también el atravesamiento de la mirada hacia lo social, contexto histórico-político actual, actor que se verá cuestionado permanentemente desde sus influencias contemporáneas (como la propuesta Artoriana, o la de Grotowski, incluso la del mismo Pavis).

Se trata de interrogar al código, por lo real del Otro, al poder y su política, pensar quizás la estética de lo ético en el hacer humano. Es cuestionar desde dónde nos situamos y de qué forma sostenemos esa mirada, el compromiso en la inscripción de lo simbólico.

El buen actor será aquel que desaparece en el escenario dejando surgir a su rol, a su personaje, a su máscara, privilegiada profesión ésta del actor al levantar prohibiciones sociales sobre el borramiento ritualizado del cuerpo, el actor muestra estas ataduras del cuerpo, las pone en evidencia en carne, así como también muestra cómo y en qué grado resuelve o no estas ataduras. Es éste un elemento relacionado con la fascinación que produce la escena. Otro ejemplo que muestra el anverso de esto podría ser el del sujeto adicto que también deja en evidencia el cuerpo, pero en este caso el cuerpo intoxicado, consumido por el discurso del Otro (Le Poulichet, 1990).

## CONCLUSIONES

De acuerdo a lo revisado precedentemente, se puede señalar que la interrogación por el cuerpo del actor en escena, conduce a preguntas por la condición humana, a cómo se construye la subjetividad.

Qué le ocurre al actor en tanto cuerpo en escena, devela parte del misterio de lo que sería lo propiamente humano, el rito del teatro retrotrae a experiencias estructurantes para el sujeto. Están presentes todos los elementos indispensables para poder sostener el nacimiento de lo psíquico, en especial la presencia de un organismo, de un cuerpo humano, objeto en movimiento, objeto que denuncia su existencia por la presencia en el espacio específico de la escena teatral, un objeto de arte que exige ser mirado, ser contemplado y remover a este otro que lo contempla, participan en ello distintos ángulos de mirada, giros, que se ensamblan maquínicamente, para generar el efecto teatral, inauguración de totalidades abiertas, concientemente ilusorias y reales al demandar implicación por parte del artista hacia su público.

Lo que se muestra es, en gran medida, el trabajo de integración de ese cuerpo-actor. Proceso que obviamente no concluye en el escenario si no que permanece como demanda cotidiana para ese sujeto artista. El actor muestra la muerte en él a través del ejercicio de su estar ahí frente al espectador, frente a sus compañeros de trabajo, frente a él mismo. Lucha por situarse en el punto exacto de su enunciación como sujeto, para desde ahí enunciarse, y de ese modo ser conductor de una energía que lo trasciende, que es en realidad compartida por la humanidad toda.

Como se señalaba, en esta práctica milenaria (2500 años) se intenta rescatar la intensidad en el vivir, en aquello que generalmente exige ser ahogado, ¿a qué se renuncia por el hecho de vivir en sociedad?, de este modo tocar el malestar de una cultura pareciera ser el objetivo del actor.

Actor que, desde su rol dramático, encarna la metáfora literal de la condición humana, pero en el acto de hacer esto muestra también las posibilidades otras de ser y de estar. Es decir, la presencia de ese cuerpo, de esa existencia corrida de sí misma, se constituye en un acto subversivo. Es como si los actores a través de su trabajo dijeran: “esto es lo dado, mi cuerpo no existe si no es en ustedes, soy cuerpo en tanto soy Otro, pero soy Otro a mi manera”. Las posibilidades de ser, aún en el caso de los personajes más pequeños e insignificantes, son infinitas.

En tal sentido, se podría señalar que el Otro como cuerpo simbólico se haría carne en el trabajo del actor en escena, esto desde el lugar de la vivencia del sujeto actor. Porque a lo que podría estar asistiendo el espectador es a una invitación en el orden de una rematrización ritualística de su universo simbólico (conjunción Real-Imaginario-Simbólico). Juego de espejos y giros de la mirada descritos por Lacan. ¿Recobrar algo perdido en el sujeto producto de la modernidad: la intensidad en los procesos vivientes o la subsistencia del Artista frente a una erogeneidad fragmentada frente al desamparo experimentado en la constitución de su ser sujeto?

Con esto se quiere aludir al *saber hacer con la diferencia*, al *Sinhome*, se puede ser prostituta o monja pero lo importante es hacerlo bien, ser el mejor pero, desde sí. Operar activamente en un afuera según los movimientos que devengan en el adentro por aquello que está en ese afuera. Experiencia dialéctica en la aprehensión del mundo.

Campo liminal el del cuerpo, que invita a pensar en qué es el adentro y qué es el afuera, qué es presencia y qué ausencia, qué es la nada, el vacío y qué es el existir.

Se hace necesario entonces retomar los planteamientos teóricos previos revisados, en especial lo relacionado con el trabajo del artista, y como este lo modifica. Las distinciones indicadas por Winnicott sobre el origen del acto creador, en cuanto a una madre lo suficientemente buena que permita generar un espacio psíquico en donde el psiquismo se pueda instalar; las distinciones de Le Poulichet, que desde otra perspectiva señala cómo ciertos artistas viven en el peligro constante frente a la nada y cómo su trabajo de creación les permite construirse a sí mismos en tanto cuerpos poéticos; así como el rescate del sueño y el interjuego en que los procesos primarios y secundarios asociados de Anzieu, convergen en la necesidad de cuestionar la exclusividad de los procesos que subyacen a la creación del artista.

La idea que refuerza la revisión del arte, desde la presente perspectiva, es que el sujeto, artista de profesión o no, se construye a sí mismo a través de los otros, en su trabajo, en lo que hace concretamente con su deseo, permanentemente y en donde el otro debe instalarse como garante, reconociéndolo en este trabajo.

El oficio del actor se muestra acá como un desesperado intento de rescatar la dimensión mítica, y no puede hacer esto sin su público. La búsqueda de reconocimiento, de un juicio de existencia esta presente en todos, en el actor quizás se redobla pero, no es de su exclusividad. De este modo, se puede pensar que la búsqueda en la acción, de ser el que se quiere ser, Ideal del yo, es una búsqueda transversal que requiere al Otro como testigo.

A estas alturas de la investigación surge la pregunta por la motivación de la misma; es decir, por la pregunta por el actor en escena, por entender, por poder pensar en el acto, en cuanto a la acción, a la ejecución de un deseo, a su realización, pero diferido, no realizado en primera persona sino por Otro. Es desde ese lugar descentrado del cotidiano que el actor busca interpretar otro ser, tomando como partida sus propias condiciones existenciales, busca ser otro, moverse a sí mismo del lugar en que se puso y lo pusieron sus configuraciones estructurales como sujeto. Acto iniciático, violento en cuanto a sus implicancias simbólicas, en cuanto a su relación con lo inerte, con lo detenido, con lo fijado, con el punto de repetición descrito por Freud, el punto sin elaborar, sin simbolizar, sin integrar. Ilusión por alcanzar la totalidad, el ser completo.

Entonces, el ejercicio enunciativo de ese cuerpo en escena dentro del marco semiótico de la obra de teatro, permite preguntarse por la dimensión de la inscripción simbólica. A través de un imaginario, de un montaje, el actor se construye a sí mismo como sujeto psíquico, en un interjuego de procesos primarios y secundarios, de trabajo de sueño, intenta que el organismo calce con el cuerpo que le demanda su rol dramático. Lo que se muestra es ese aparato óptico, el actor toma conciencia de la mirada del otro en sí mismo y vivencia sus efectos en el sometimiento de los cuerpos en escena.

El psicoanálisis nos provee de una herramienta fundamental para comprender los procesos de individuación y de identificación del sujeto con su Yo; el arte en tanto nos enfatiza las maneras de romper con ese orden dado, estado de subversión que se construye con “lo que esta en el aire” con aquel “Inconsciente Estético” que refería Ranciere.

Es que preguntarse por el cuerpo es preguntarse sobre la época, sobre qué tipo de discurso es el prevaleciente y qué es imperioso abrir en él para trazar una línea en una transversalidad del conocimiento que esta muy lejos de tomar cuerpo aún.

La pregunta por el acontecer del actor en escena surge entre una ingenuidad y un roce fantasmagórico con la metáfora literal de nuestro asentamiento como individuos en una tierra que da frutos hechos de moneda transable.

El advenimiento de los movimientos estructuralistas, la semiología, la antropología, la dimensión etnológica y cultural, han permitido construir transversalidad entre los saberes disciplinarios, cabe preguntarse también si ello conlleve a un más refinado control.

En síntesis se refuerzan las concepciones antropológicas que hacen pensar en la necesidad del hombre contemporáneo por recobrar la unidad de su existencia, actividades que le permitan el ejercicio más libre de su motilidad, de su contacto con el mundo. El teatro, en tal sentido podría ser visto como una vía posible en tiempos de mansedumbre individualista, de escape, de reencuentro con lo uno.

Pasamos de la concepción de cuerpo en general a entender el cuerpo como una producción incluso anterior al sujeto (en tanto cuerpo del Otro), y en que existe la opción de apropiarse, en ese marco, de sus posibilidades de existencia, y en eso reformularse, en especial en el lugar de enunciación desde donde se posiciona.

Se deriva entonces de todo lo planteado la consideración del arte como una vía de construcción de universos significantes, de códigos en los cuales como lengua híbrida, se pueda dar paso a otro cuerpo, en un arte siempre al límite entre la ausencia, el vacío y la vida.

Fue de este modo, un ejercicio de apertura hacia preguntas que puedan acoger otros ordenes posibles, un creer en la fuerza instituyente del deseo, como generador de realidades discursivas más abiertas y menos unívocas.

## BIBLIOGRAFIA

- Aceituno, R., (2010). *Espacios de Tiempo. Clínica de lo traumático y procesos de simbolización*. Santiago de Chile: Colección Praxis Psicológica Serie Actas de Extensión Universidad de Chile.
- Aceituno, R. (2011). *Futuro anterior. Historia, clínica, subjetividades*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Anguerra, T., Arnau, J., Ato, M., Martínez, R., Pascual, J. & Vallejos, G. (1995). *Métodos de investigación en Psicología*. España: Síntesis.
- Anzieu, D. (1987). *El yo-piel*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Anzieu, D. (1993). *El cuerpo de la obra, ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. México: Siglo 21 Editores.
- Anzieu, D. (1998). *Los continentes de pensamiento*, Buenos Aires: de la Flor.
- Anzieu, D., Houzel, D., Missenard, A., Enriquez, M., Anzieu, A., Guillaumin, J., Doron, J., Lecourt, E., Nathan, T. (1999). *Las Envolturas psíquicas*. Buenos Aires: Amorrortu
- Artaud, A. (1996). *El Teatro y su Doble*. Barcelona: Edhasa.
- Artaud, A. (1998). *El ombligo de los limbos y el pesa nervios*. Argentina: Need.
- Aulagnier, P. (2004). *La violencia de la interpretación. Del pictograma al enunciado*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Baz, M., (2006). *Metáforas del cuerpo: un estudio sobre la mujer y la danza*. México: PUEG.
- Bogdan, R. & Taylor, C. (1992). *Introducción a los Métodos Cualitativos de la Investigación*. México: Paidós.
- Butler, J. (1999) Bodily inscriptions, performative subversions, *Gender Trouble* (Routledge, Nueva York and London), 163-180. Recuperado el 17 de julio de 2010 de [http://books.google.cl/books?hl=es&lr=&id=ZuisMJOOsbEC&oi=fnd&pg=PA465&dq=Butler,+J.+\(1999\)+Bodily+inscriptions,+performative+subversions,+Gender+Trouble+\(Routledge,+Nueva+York+and+London\),&ots=mAbdTQTtjA&sig=V4rm2lfVGhtNUeSln53qq4TX0Ig#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cl/books?hl=es&lr=&id=ZuisMJOOsbEC&oi=fnd&pg=PA465&dq=Butler,+J.+(1999)+Bodily+inscriptions,+performative+subversions,+Gender+Trouble+(Routledge,+Nueva+York+and+London),&ots=mAbdTQTtjA&sig=V4rm2lfVGhtNUeSln53qq4TX0Ig#v=onepage&q&f=false)
- Butler, J. (2010). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Cook, T. & Reichardt, C. (1995). *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Madrid: Morata.

- Clastres, P. (1974). *La Sociedad Contra el Estado*. Paris: De Minuit.
- Chemama, R. (1998). *Diccionario del Psicoanálisis: Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Decroux, E. (2000). *Paroles sur le mime*. Francia: Gallimard
- De Toro, A. (2004). *Estrategias Postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual, Híbridez-Medialidad-Cuerpo*. Madrid: Iberoamericana.
- Dolto, F. (1990). *La imagen inconsciente del cuerpo*, Barcelona: Paidós.
- Dubatti, J. (2008). Antonin Artaud, El actor hierofánico y el primer teatro de la crueldad. *Revista de las Artes Escénicas*. 2:1:70-83. Recuperado el 17 de julio de 2010 de [http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artescenicass2\(1\)\\_10.pdf](http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artescenicass2(1)_10.pdf)
- Espinoza, M. (1999). *Teatro y Deseo, el beso en la cicatriz*. Tesis para optar al título de actor. Facultad de Artes, Departamento de Teatro Universidad de Chile.
- Evans, D. (2008). *Diccionario Introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- Figuerola, J. (2001). *El Cuerpo en el Actor. Reflexiones hacia una Posible Dramaturgia del Cuerpo*. Tesis para optar al título de actor. Facultad de Artes, Departamento de Teatro Universidad de Chile.
- Foladori, H. (2001). Psicoanálisis y Ciencia: Bases del Desencuentro. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 1. (1) Recuperado el 17 de julio 2010 de <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/305/30500218.pdf>
- Foucault, M. (1991). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. México: Ed. Siglo XXI.
- Foucault, M (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Foulkes, E. (1998) *Palabra Anatómica y Orden libidinal*. Rosario: Homosapiens.
- Freud, S. (1974). *Psicoanálisis del arte. La Gradiva (1907)*, Madrid: Alianza.
- Freud, S. (1979). Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico (1916). En *Obras Completas*. Volumen XIV Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1980). La negación (1925). En *Obras Completas*. Volumen XIX. Buenos Aires: Amorrortu.



- Freud, S. (1981). Tres ensayos para una teoría sexual (1905). En *Obras Completas*. Tomo II Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1981). Los instintos y sus destinos (1915). En *Obras Completas*. Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva
- Freud, S. (1982). Proyecto de una Psicología para Neurólogos (1895). En *Obras Completas*. Volumen XXII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1986). La Moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna (1908). En *Obras Completas*. Volumen IX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1986). *El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura, y otras obras* (1927-1931). En *Obras Completas*. Volumen. XXI .Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1987). *Lo Siniestro* (1919), *El hombre de Arena: Hoffmann*. Buenos Aires: Editorial Homo Sapiens.
- Freud, S. (1991). Pulsiones y destino de pulsión (1915). En *Obras Completas*. Volumen. XIV. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992). Formulaciones sobre los dos principios del suceder psíquico (1911). En *Obras Completas*. Volumen XXII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1997). *Cartas de juventud*, Buenos Aires: AMIA.
- Freud, S. (1997). El poeta y los sueños diurnos (1907 (1908)). En *Obras Completas*. Tomo IV Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1998). Escritos de Freud que versan predominantemente o en gran parte sobre arte, literatura o estética. En *Obras Completas*. Volumen XXI. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S., (2001). Más allá del Principio del Placer (1920). En *Obras Completas*. Volumen XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2004). El malestar en la cultura (1929-1930). En *Obras Completas*. Volumen XXI. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2006). 20ª conferencia: La vida sexual de los seres humanos (1916-1917). En *Obras Completas*. Volumen XVI. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S (2006). Esquema del psicoanálisis. (1949 (1938)). En *Obras Completas*. Volumen XXIII. Buenos Aires: Amorrortu.

- Garrido, P. (2001). El Cuerpo; Un recorrido por los textos de Jacques Lacan. *Carta Psicoanalítica, Psicoanálisis en México y en el Mundo, 11*. Recuperado el 17 de julio de 2010 de <http://www.cartapsi.org/spip.php?article69>
- Glaser, B. & Strauss, A. (1967). *Time for dying*. United States: Aldine Publishing Company.
- Goddard, J-C. (2009). *Obra y Destrucción: Jacques Derrida y Antonin Artaud*. En Ramond, C. (Coord.) Derrida., La deconstrucción (51-71). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Grotowski, J. (1993). Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo. En Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano: Ubulibri.
- Grotowski, J. (2000). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.
- Idiáquez, C. (2010). Medicina Mapuche y Procesos de Subjetivación Contemporáneos. Resistencia en la Batalla Etnocida. En H. Foladori (Comps). *Salud Mental y Contrainstitución*. Santiago: Colección Praxis Psicológica Serie Actas de Extensión Universidad de Chile.
- Infante, M. (2008). Entrenamiento para ser transparentes. Buscando el cuerpo en el método de entrenamiento para actores propuesto por Jerzy Grotowski. *Revista Stichomythia 7*: 16-34. Extraído el 24 de mayo de 2010 de: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/Stichomythia7/indice.html>
- Jaccard, R. (1984). *Historias del psicoanálisis*. Barcelona: Granica.
- Kesselman H, Pavlovsky E. (2000). *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Búsqueda.
- Krause, M. (1994, julio). *Aspectos de consenso en metodología cualitativa*. Ponencia presentada en el Seminario: Métodos de Investigación en Humanidades, realizado en la Universidad Católica, Santiago, Chile.
- Krause, M. (1992, marzo). *Métodos de la investigación cualitativa*. Apuntes Curso: Métodos Cualitativos, Facultad de Ciencias Sociales, Escuela de Psicología Universidad Católica, Santiago de Chile.
- Kuhn, T. (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE.
- Laban, R. (1994). *La Maitrise du mouvement*. Arles: Actes Sud.
- Lacan J. (1966-1967) *Seminario la lógica del fantasma* (Inédito). Recuperado el 17 de julio de 2010 de [http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion\\_adicional/obligatorias/055\\_adolescencia1/material/archivo/fantasma\\_lacan.pdf](http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/obligatorias/055_adolescencia1/material/archivo/fantasma_lacan.pdf)

- Lacan, J. (1974). *Seminario Les Non-dupe Errent 12/03/74* (inédito). Recatado el 12 de julio de 2010 y disponible en <http://www.franjamoradapsico.com.ar/home/descargas/libros/obras%20completas%20laca n/26%20Seminario%2021.pdf>
- Lacan, J. (1977). *Psicoanálisis Radiofonía & Televisión (1970)*. Barcelona: Anagrama.
- Lacan, J., (1987) *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*.(1973) Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1988). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro VII, La Ética del Psicoanálisis (1959-60)*. Buenos Aires-Barcelona: Paidós.
- Lacan, J. (2006). *El seminario de Jacques Lacan, Libro 20, Aún, (1972-1973)*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2006). *El seminario-Libro XXIII. El sinthome (1975-76)*. Buenos Aires: Paidós.
- Laing, R. (1978). *La Política de la experiencia*. Barcelona: Crítica.
- Laplanche, J. & Pontalis J. (2009). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Gaufey, G. (1998). *El lazo especular. Un estudio Traverso de la unidad imaginaria*. Buenos Aires: Edelp.
- Le Poulichet, S. (1998). *El Arte de Vivir en Peligro, del desamparo a la creación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Polichet, S. (1990). *Toxicomanías y psicoanálisis, la narcosis del deseo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Lipovestsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Mannoni, O. (2006). *La Otra Escena*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Merleau-Ponty, M. (1997). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Merleau-Ponty, M. (2008). *El mundo de la percepción, siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Mora, P. (1996). *Evaluación cualitativa del Proyecto familias solidarias*. Tesis para optar al título de Psicólogo. Facultad de Ciencias Sociales, Escuela de Psicología, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Oehrens, L. (2003). *El Cuerpo y su Poética en Escena*. Tesis para optar al título de Actor. Facultad de Arte, Departamento de Teatro Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Passolini, P. (1995). *Orgía*. Gipuzcoa: Argitaletxe Hiru.
- Pavis, P. (1998). *Teatro Contemporáneo: Imágenes y Voces*. Santiago de Chile: LOM.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario del Teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Pavlovsky, E. (1984). *El Proceso creador. Terapia y existencia*. Buenos Aires: Editorial Búsqueda.
- Piglia, R. (1999). *Formas Breves*. Buenos Aires: Temas en el Margen.
- Pichon Riviere, E. (1978). *El Proceso Grupal*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Piña, J. (2009). *Historia del Teatro en Chile 1890-1940*. Santiago de Chile: Ril Editores.
- Ranciere, J. (2005). *El Inconsciente Estético*. Buenos Aires: del estante.
- Recalcati, M., (2006). Las tres Estéticas de Lacan. En Recalcati, M., Brousse, M-H., Wajcman, G., Cocoz, V., Ponce, XG., Vinciguerra, R-P. *Las tres Estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)* (p., 9-36). Buenos Aires: Ediciones Del Cifrado.
- Sánchez, M. (Junio 2004). Teoría teatral del siglo XX: El cuerpo y el ritual. *Revista de Estudios Escénicos*, 20, 87-101. Extraído el 28 de mayo, 2010 de: <http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/4746/1/Teor%C3%ADa%20Teatral%20del%20Siglo%20XX.%20El%20Cuerpo%20y%20el%20Ritual.pdf>
- Schlueter J. (1985). Theatre. En: Stanley Trachtenber (Ed.), *The Posmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts* (p., 209-228). London: Green-wood Press.
- Silva, Ú. (2010). Del 'Cuerpo Sin Órganos' De Artaud A Una Nueva Configuración Revolucionaria Del Cuerpo. *Revista de Arte, Educación y Filosofía Investigartes.com*, 0:1-6. Extraído el 28 de mayo, 2010 de: [http://www.investigartes.com/inicio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=61:del-cuerpo-sin-organos-de-artaud-a-una-nueva-configuracion-revolucionaria-del-cuerpo&catid=36&Itemid=72](http://www.investigartes.com/inicio/index.php?option=com_content&view=article&id=61:del-cuerpo-sin-organos-de-artaud-a-una-nueva-configuracion-revolucionaria-del-cuerpo&catid=36&Itemid=72)
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba, Colección Artes Escénicas.

Strachey, J. (1998). En S. Freud *Obras Completas* Volumen XXI. Buenos Aires: Amorrortu.

Toepfer, K. (1997). *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. Berkeley: University of California Press.

Trías, E. (1984). *Lo bello y lo siniestro*. España: Seix Barral.

Winnicott, D. (1982). *Realidad y Juego*. Barcelona: Gedisa.

Wright, E. (1989). *Para comprender el teatro actual*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

## ANEXOS

### I.- PAUTA DE ENTREVISTA

#### Consiga 1:

*“Me encuentro realizando una investigación para acceder al grado académico de magíster en la Universidad de Chile, esta tesis indaga sobre el cuerpo del actor en escena. Es por ello que me sería de gran utilidad poder realizar algunas entrevistas con usted para interiorizarme más del tema, es decir sobre su trabajo como actor, en especial lo relacionado con el cuerpo”.*

#### Primera parte

- Para empezar, ¿sería posible que me contara sobre su trabajo actual, es decir en qué proyecto o montaje se encuentra en este momento?
- ¿Este trabajo podría situarse desde qué propuesta estética, desde que poética?
- ¿Desde dónde se está trabajando la dimensión corporal en la puesta en escena?
- ¿Cuáles son los lineamientos del director en cuanto a ello?
- ¿Cuáles los lineamientos del resto de la compañía?
- ¿Cuáles serían los referentes utilizados en este trabajo?
- ¿Cómo les ha ido internamente como compañía en relación a este trabajo, con el público, y con la crítica?
- Personalmente ¿qué podría señalar sobre la relación entre la obra y los espectadores?
- ¿Entre usted como actor y los espectadores cuando está en escena?
- En relación a ello, ¿cómo conceptualizaría su oficio y la relación de éste con el cuerpo?
- ¿Cómo describiría la experiencia de estar en escena en esta obra?
- ¿Cuál sería a su juicio su relación con el texto dramático y la dimensión corporal en este trabajo?
- ¿Y la relación entre personaje y actor?
- De acuerdo a todo lo que comenta, ¿cuál sería el rol del cuerpo del actor en el espectáculo teatral?
- ¿Qué exigencias le ha implicado este trabajo en términos actorales, ha tenido alguna dificultad al respecto?
- ¿Cómo definiría el espacio teatral, la escena en esta obra?

#### Segunda parte

- ¿Podría contarme algo más sobre usted mismo, sobre su vida en general?
- Sobre su interés por el teatro
- ¿Podría contarme sobre momentos en su vida en que el cuerpo ha surgido como un tema relevante en su oficio?
- ¿Qué diría de la relación entre su vida cotidiana y su trabajo como actor?
- ¿Con qué dificultades se ha encontrado en su profesión?
- ¿Le gustaría señalar algo más?

## Consiga 2:

*“Muchas gracias por su tiempo, una vez que analice el material aportado me gustaría contactarlo para que lo revisemos y me de sus comentarios o/y correcciones”.*

## II.- EJEMPLO DE MEMOS

- Rol dramático viene de lo que sostenía los pergaminos para que pudieran ser leídos, es decir es el lugar desde el cual se pone el contenido de algo a enunciar. (21/01/11)
- Yo intento detallar un poco más el proceso de construcción de otro cuerpo a través del proceso de creación artístico que describe Le Poulichet. ( 4/03/11)
- En esto por ejemplo, uno de los entrevistados habla de construir botones en él mismo, desde los cuales poder ecualizar y dar una cierta armonía; otro señala que el cuerpo propio lo desarrolla gracias al andamiaje teatral y la situación del espectáculo, extensiones de sí mismo que le permiten manejar una cierta energía en el escenario que llega al público y lo moviliza; como si el actor construyera un vehículo que comanda desde el propio cuerpo y en donde los pasajeros fueran el público? Prótesis subjetivas de ser para poder accionar sobre y a través de las fantasías personales y del público. (10/03/11)
- Los entrevistados cargan de intensidad sus dichos en la entrevista, se sorprenden en una actitud de ingenuidad que recuerda la del niño, a veces les cuesta expresar con palabras ciertas ideas.(4/07/ 2010)
- Cometarios de cómo refieren lo que refieren los entrevistados: Actitud intensa, cierta dispersión en algunos en lo que hablan pero, pese a ello con un grado de profundidad y complejidad alto, es decir podría confundirse con un fenómeno psiquiátrico, ellos logran armar un discurso coherente y complejo de un caos de palabras. Los verbos son en infinitivo y en forma activa. (20/09/ 2010)

## III.- EJEMPLO DE ENTREVISTA

Transcripción de entrevista realizada en Santiago (Café Literario Bustamante) el día 7 de diciembre de 2010, a actor de 29 años, duración 70 minutos.

**I:** Investigador; **A:** Actor entrevistado.

**I:** Bueno como te contaba me encuentro realizando esta investigación, para acceder al grado académico de Magíster en la Universidad de Chile y esta tesis indaga sobre el cuerpo del actor en escena. Es por ello que me es de gran utilidad poder hacer estas entrevistas e interiorizarme más del tema, es decir el trabajo como actor, director, especialmente en lo relacionado con el cuerpo. Entonces te voy a hacer algunas preguntas y la idea es que podamos conversar acerca del tema. Para empezar me gustaría que me contaras acerca de tus últimos trabajos o de proyectos que estas trabajando actualmente.

**A:** Mi último trabajo fue “La vida es sueño”, un trabajo que duró alrededor de 4 años, porque implicó montar una jornada de forma independiente, entonces estrenada la primera jornada, un año después la 2º, después la 3º. Cuando estrenamos la 3º, las estrenamos las tres juntas.

Yo dirigí ese proyecto, hice la música de ese proyecto también y la verdad es que en este momento me encuentro como saliendo de eso, que fue muy largo y fue muy potente todo, entonces eso se acabó hace como un mes más o menos. Vamos a ver si remontamos de nuevo, lo más probable es que sí, pero eso es como lo más reciente en teatro.

Acabo de hacer la música para otra obra de teatro “Rápido, antes de llorar” que es una obra basada en un diario de Bertoni, de Claudio Bertoni.

También hice la música de Almagro un...

Y ahora estoy terminando mis estudios, estoy estudiando Estética y preparándome para una película que empieza el 17 de Noviembre “Bonsai”, una película sobre el texto de Zambra y armando otro proyecto de teatro para el año que viene, eso ha sido más o menos lo último que he estado haciendo.

**I:** Y en esta nueva película ¿Estarías como actor? ¿Cómo director?

**A:** Como actor

**I:** Y en estos proyectos el tema de la dimensión corporal ¿Cómo se ha trabajado por ejemplo en “La vida es sueño”?

**A:** En “La vida es sueño” el tema del cuerpo es siempre un tema bien fuerte, porque de partida el verso clásico, es un lenguaje que tiene la estructura tan determinante, es un texto que de alguna manera se constituye como una partitura que hay que seguir con reglas súper claras, que es lo que me atraía del texto en todo caso, pero el hecho de decir ese texto ya genera una modificación física importante, ya genera una desfiguración de la cara bastante necesaria, solamente el hecho de hablar en verso implica una transformación física perfecta, esa es como la ambivalencia que tiene un texto en verso clásico, sobre todo “La vida es sueño”, que es un texto que uno puede decir OK, justamente en este cambio físico como que el texto anula su retórica de alguna manera, entonces es un texto que primero que nada habla sobre el lenguaje, funciona en el lenguaje, pero que es el lenguaje que deja claramente una huella física en el momento en que se dice.

Es un texto que me interesaba, porque por un lado es un objeto que uno puede mirar como lenguaje, es un texto que al no ser cotidiano, al estar radicalmente separado de la cotidianidad, porque nadie habla en verso, en esa época tampoco nadie hablaba en verso, se constituye como un objeto en el fondo, entonces uno tiene la posibilidad de ver este lenguaje, pero este no es un objeto que esté inerte, de alguna manera al cosificarse, si uno lo quiere decir de esa manera, no significa que el objeto pierda vida sino que es un objeto que además genera cambios físicos que son muy fuertes, muy potentes. En ese sentido hay un primer pie para el cuerpo en “La vida es sueño” hay algo, esa es una primera parte, después sobre todo en esta tercera parte hubo un trabajo con la velocidad muy fuerte, el texto era emitido bastante rápido, lo cuál también generaba una traba, no sé si traba es la palabra, generaba un estar del cuerpo que era extremadamente atento, extremadamente tenso porque sobre todo la indicación era que en los pies no hubiese silencios, que todos estuviesen respirando de la misma manera, entonces eso ya genera otra indicación que es física finalmente. ¿no es cierto?.

Había escenas que debían ser una sola respiración, eso también resiente el cuerpo de alguna manera y también el cuerpo se tensa, se muscula de otra forma, después la música, una obra que tenía mucha música en vivo, que aparte de los actores, estaban rodeados con 6 parlantes que iban básicamente, que encerraban al público, pero sobre todo a los actores, y la música tanto de los



instrumentos que estaban presentes en escena como del verso mismo, como visión del verso también genera que el cuerpo vibre de alguna manera. Uno se puede tapar los ojos para no ver una imagen, pero cuando hay algo que suena, la oreja uno no se la puede tapar, te la puedes tapar, pero igual la guata, hay una liberación concreta en ese sentido, entonces también ahí está el cuerpo sometido a un contingente sonoro que era bien potente en “La vida es sueño”, sobre todo hablando de un sonido que no tiene una melodía por ejemplo que no tiene, que no sales con la posibilidad de cantar esta música, es una música bastante atonal, completamente atonal.

Te estoy hablando como de todas las cosas que te pueden. Después había un trabajo en ese mismo proyecto que fue muy fuerte con la iluminación, era una obra que duraba 2:20 hrs. por lo tanto yo necesitaba ocupar el foco que de repente pudiesen reventar el espacio, de ocupar un par 56 a los 45 minutos, a la hora. Ya no hay nada más que hacer con esos focos a mi juicio creo, sobre todo en una obra donde hay tanta música, la luz como que para mí era fundamental, por lo tanto ocupamos focos bastante grandes, focos con mucho wattaje, mucha... que además los... iban ligados con la música, tenían unos sensores que hacía que se activaran otros sonidos, las voces de los actores también hacían que se activaran cosas a tiempos reales. Había como todo un trabajo bastante fuerte multimedial, si uno quiere llamarlo de alguna manera. Esa luz para los actores era bastante fuerte. Habitar ese lugar rodeado de parlantes con luces que les chocaban, ya era bastante fuerte. Entonces empecé a darme cuenta que empezaban a actuar abajo, que todos empezaban a encorvar la espalda, cosa que yo dejé que ocurriera de alguna manera y de hecho en Segismundo la exageré, podría decir que a Segismundo le quebramos la espalda de alguna forma. Una persona que actuaba con la espalda absolutamente abajo con una joroba enorme, cosa que también modificaba su voz. Entonces ahí claramente podría observar un cuerpo que estaba completamente quebrado, un cuerpo completamente fisurado de alguna manera, se endereza cuando le dan... Pero claro el trabajo físico era muy fuerte, había muchísimo movimiento sobre todo en Segismundo que era el que resentía más, estaba todo armado para él, estaba todo hecho para él. De hecho en la obra hacia el final, en la tercera jornada porque habían también pantalla en video, videos que hizo José Luis Torres Leiva.

Porque al final teníamos por entre la tercera jornada teníamos un primer plano de ellos en silencio en una pantalla mirando a cámara, un plano americano. Después había otro, otra pantalla, esto era simultáneo con ellos en un primer plano hablando, no es cierto? Y uno podía empezar a ver cómo se les modificaba la cara cuando el verso, solamente hablando en verso y en una cámara muy muy lenta, entonces uno veía como todos los cambios y después había otra pantalla con el texto y con el movimiento que implicaba el texto. Estaban como esos 3 grados de cómo la palabra empezaba a afectar físicamente, que era un buen registro de cómo, porque eran las 3 etapas de lo que pasaba físicamente al hablar en verso y la verdad es que era bien impresionante para mí por lo menos ver estos 9 actores enganchados físicamente entre sí, como una especie de red, una especie como de risoma...

Trabajé hartito como... para la obra, pero ahí hay algo que es bien interesante como claramente uno se va enfrentando a un grupo que estaba enganchado físicamente en la obra, estaban todos en una misma respiración de alguna forma, lo cuál generaba, generó en un momento bastante conflicto, porque si se caía uno quedaba la embarrada, aparte que la velocidad generaba mucha tensión. Ellos tenían que estar 2:20 hrs y el ensayo cuatro hrs, respirando (respiraciones cortas) respirando así lo cual genera probablemente un sentimiento bastante rabioso.

Bueno eso es por un lado las cosas que recibía el cuerpo en el montaje, esto es hablando un poco como de afuera hacia adentro. Digo que ahora lo estoy hablando bastante como de afuera hacia adentro, como las cosas que el cuerpo de ellos recibía, sin hablar del público, porque ese es otro estadio de cosas.

Eso es más o menos lo que el cuerpo recibía en el montaje, un cuerpo que está enganchado a una coreografía que tenía que ser perfecta, a una situación espacial que tenía que ser perfecta, a una coordinación que tenía que funcionar. Sin embargo, una puesta en escena totalmente adaptada a lo que ese cuerpo podía ofrecer ese día y no el anterior, por ejemplo todo lo que es el trabajo sonoro, no había ningún play en la obra, no había ningún momento en que yo tenía que decir el segundo 5, el minuto 48 tengo que apretar play para que suene este sonido, hubo un trabajo muy fuerte para que eso no tuviese que ocurrir. Toda la música estaba generada en vivo, los músicos tenían sus partituras que eran siempre las mismas, pero la música estaba procesada en vivo y ese proceso en vivo era bastante determinado por el ritmo de los cuerpos de ese día, de los actores de ese momento, justamente porque yo no quería esa sensación que me había ocurrido muchas veces en las obras de teatro, hemos hecho mucha música para teatro, esa sensación de que esta función no esta para como está esta música ese día, sin embargo el play tengo que apretarlo en ese segundo, no es que la música vaya a cambiar, pero sí cambia la intensidad.

Cambia la velocidad un montón de otros factores, entonces para evitar eso montamos un trabajo pero, muy fuerte para que todo fuera a tiempo record y tuvimos que inventar programas para que ello ocurriera, trabajé con un programador, tirando algoritmos directo al computador, con ambientes de programación. Un trabajo bastante fuerte justamente para que el cuerpo de los actores, para que la voz de los actores tuviese un primer lugar en el montaje, a pesar de que claro tener un aparataje técnico que era bastante grande, pero todo eso estaba engarzado con el cuerpo de ellos, como estar ese día, sobre todo que era una función dura, eran 2:20hrs muy exigentes, con mucho texto, con mucho movimiento de jueves a domingo... Bueno es bien raro como se empiezan a configurar las cosas en una obra así, sobre todo cuando hay un padre en escena, estaba mi papá en la obra, entonces también hay un trabajo con el cuerpo que de alguna manera resiente el hecho de que esa persona esta ahí...pero, de a poco lo he ido entendiendo también, después de la obra, hay algo que se prepara para esa persona, por ejemplo en la tercera jornada, si yo necesitaba que en algún momento Basilio estuviese acostado de guata, boca abajo en el piso durante harto rato y para lograr eso tuve que hacer que todos los demás hicieran lo mismo antes, me entiendes?. Son cosas que van configurando una forma de estar, hay una especie de traspaso, de trasvasije con respecto al cuerpo que es bien fuerte, como Segismundo terminó siendo encorvado finalmente, porque yo era bastante encorvado, entonces hay una especie de traspaso extraño que empieza a ocurrir, eso empieza a infectar a toda la compañía de alguna manera. Todos empezaron a agachar la espalda, excepto Rosaura. Entonces empecé a encontrar contrarios...Por ejemplo Rosaura era un personaje vital siempre derecha tensa...también Clotaldo espalda agachada, Segismundo

Bueno eso también hablando de que hay que defender un texto muy difícil, muy raro, un texto dentro del cual un 60% de las palabras que se ocupan, nadie las conoce, o en la vida no se ocupan, yo creo que un 60% de lo que se dice.

La otra vez yo contaba a alguien cómo empezaba la obra, cuál era el primer párrafo de la obra. “Hipogrifo violento que corristeis parejas con el viento, ¿dónde rayo sin llama pájaro sin matiz, pez sin escama y bruto sin instinto natural”, esas son las primeras palabras de la obra, entonces son muy difíciles de entender, imposibles en el fondo, para un público, para alguien que no haya leído la obra o incluso para alguien que haya leído la obra, por lo tanto la defensa es física. Por lo tanto la narración es física, la gente entiende algo que va por otro lado, de cómo este cuerpo esta atravesado por este texto, entiende la música finalmente, la sonoridad, y toda la narración se pone en el cuerpo finalmente.

**I:** Bueno tú mencionas varios elementos, por ejemplo la relación de texto y cuerpo. Cuerpo y montaje. En general hay como toda una concepción más relacionada con el cuerpo de la obra. O sea como el cuerpo del actor se liga con el cuerpo general en el montaje. ¿eso es algo que se buscó así?

**A :** Si, en el fondo tiene que ver con trabajar esa envergadura, esa “red” de la cual estas hablando, el hecho de enfrentarte a un instrumento finalmente enfrentarte como orquesta, de enfrentarte como a una especie de sincronía, una especie de “virtuosismo sonoro” de los actores como un cuerpo finalmente, un gran cuerpo donde están todos enganchados con todos.

**I :** En qué medida tú consideras que eso podría ser algo como más transversal a otros trabajos, o tú lo ves como algo propio de este proyecto?

**A :** ¡Ah! se me olvidaba, dirigí una lectura dramatizada que se llamaba “Un niño” y la verdad es que trabajé y ahí me dí cuenta que trabajé desde el mismo punto de vista, lo que pasa es que ese mismo punto de vista es quizás, no se traduce materialmente en lo mismo lo que no se tradujo en la velocidad. En “La vida es sueño” se tradujo en la velocidad de las marcas muy concretas que los obligaban a estar de esta manera, pero finalmente es algo que tiene que ver con el sonido, es algo que tiene que ver con la respiración, por ejemplo “Un niño” era mucho más lento todo, sin embargo existía esa relación entre los actores, esa forma de ser uno, de ser un gran cuerpo en el fondo, a pesar de que eran dos individuos distintos, a pesar de que tampoco me interesa que se transforme en una persona, es algo totalmente distinto a eso, pero sí que son totalmente enganchados y pendientes y eso tiene que ver con la música, creo yo tiene que ver absolutamente con la música, con el texto, no estoy hablando de la música de que hay una flauta, que haya una armónica o que haya un. Estoy hablando de instalar la música absolutamente en el diálogo. Entonces cuando uno trabaja en forma musical el diálogo, cuando uno esta atento a los sonidos, tampoco es que los actores canten o entonen nada absolutamente rítmico en los diálogos genera al tiro que el actor se preocupe de otras cosas y baje esa ansiedad por dar a entender un texto que lo cambie por dar a entender una sonoridad, un estado y ahí el texto se emite desde otro lugar, de otra manera.

Pero si ahora que me lo preguntas en “Un niño” fue lo mismo, pero absolutamente en otros parámetros, los actores estaban relajados, nadie transpiró, cada uno tenía un micrófono, estaban muy lejos del público. Con una separación más o menos de 25 mts entre la primera fila y donde estaban los actores, estaban allá muy lejos cada uno con un micrófono, se veían lejos y se escuchaba la voz muy cerca .

**I:** ¿En cuál, “La vida es sueño”?

**A:** No, no en “Un niño”, pero claro que existía eso más o menos, eso entonces la voz y el cuerpo seguían enganchados entre ellos dos, pero es otra cosa. Es curioso, porque al principio yo les hice caminar hasta la primera fila ¿no es cierto? Del público pararse frente al público, de “Un niño” estoy hablando a 1 1/2mts del público y les llegaba una luz, se quedaban 1 minuto parado mirando al público sin hacer nada ... y caminaban para atrás, era cosa del montaje.

Y ese caminar hacia adelante tiene que ver con, bueno todo tiene que ver con el cuerpo y creo que allí también hay algo bastante fuerte, yo le decía, actuaba Eduardo Barril en esa obra y yo le dí la indicación a Eduardo de caminar, mirar y volver. Bueno serán unos 10 segundos de mirar y yo dije no 1 minuto y se aterró, le dio mucho susto porque no sabía qué hacer en ese minuto, pero

justamente. Es raro lo que pasa en ese momento porque él llega por delante de la gente lo mira ..., llegan delante de la gente los mira está esa primera mirada y ese primer momento donde ellos reciben esa mirada ¿no es cierto?. Es una mirada que claramente los corta enteros. Es muy violenta en un comienzo los analiza. Una mirada llena de preguntas además, la gente no sabe qué van hacer, a dónde van. Todavía son cosas que tienen una palabra encima de ellos, la única palabra que tienen encima de ellos, la única palabra que tienen puesta, sin decir la es la palabra como la vejez, de los cuerpos canosos, eso es lo que ocurre en los primeros 30 segundos, después la cosa se va como en cierta medida empieza a haber como un acuerdo, sin decir nada, empieza a haber un acuerdo entre el cual da la sensación de que llega alguien a decirte: ¿Sabes que hoy día estoy yo aquí al frente de Uds., ¿me dejan hacer esto, si o no? ¿Vamos o no vamos? En el fondo es como lo que me gusta del teatro Isabelino, que es como una forma de que se paraba alguien frente al público y decía el nombre de los actores, el nombre del director y pedía las disculpas por lo que vamos a mostrar y ahí empezaba. Ese es un gesto que a mí me gusta mucho, no sé si me gusta mucho por el pedir disculpas, pero es un gesto que justamente busca proteger el espacio físico, sobre todo frente a las miradas, creo que es un dicho que genera como una especie de burbuja en el escenario, como de protección finalmente. El hecho de pedir perdón además me parece a mí que es la conciencia de saber lo que es estar en escena, de que es entrar a escena. Y ahí yo creo y esto es muy personal, uno se da cuenta cuando hay un actor que sabe lo que es entrar o que ha pensado por lo menos en lo que es entrar a escena, o salir a escena, sabe muy bien si uno sale a escena, o si uno entra a escena, porque son cosas muy distintas (ja,ja,ja). Hay gente que entra, hay gente que sale.

**I:** Te iba a preguntar algo de tu experiencia como actor, en relación a esto último que mencionas, no sé si podrías como explicar un poco más de esto de cuando un actor sabe que implica, no? ¿Entrar o salir de escena ?

**A:** Yo me obsesioné mucho con ese tema, de hecho tengo un proyecto que quiero desarrollar el año que viene, quizás explicando el proyecto pueda explicar un poco más de qué se trata. Que era entrar, que me dejaran entrar a los camarines en las obras de teatro y poder filmar el segundo de un actor antes, de dar el paso de entrar al escenario, filmar ese segundo en cámara ultra lenta ¿No es cierto? Y expandirlo en 1 minuto por ejemplo y hacer un registro de ese momento en varios montajes y después ver que se hace con ese material.

Pero, siempre he querido registrar ese momento. Es el momento que me obsesiona profundamente, qué es lo que ocurre con ese cuerpo en el momento en que uno dice, porque hay un momento en el que uno se pregunta y uno puede decir, ¡chuchas! ¿Por qué estoy acá? Antes de entrar a escena, pero hay un momento en que ya es ineludible el paso ¿no es cierto?. Hay un momento en que tienes tu pie y vas a entrar y no hay otra salida. Y uno da el paso y uno entra, entonces ¿Qué es lo que ocurre con el cuerpo en ese medio segundo antes de dar ese paso ¿no es cierto?. Qué es lo que ocurre en esa expiración, hay actores que expiran y hay actores que inspiran antes de actuar. Hay actores que hacen ¡ahh! y entran, hay otros que hacen ¡uff!(expiran). Ya el hecho de inspirar o expirar me parece que, ahí hay una diferencia fundamental, me parece que inspirar es llenarse de algo para poder entrar, expirar es despojarse de algo para poder entrar. En Teatro Nacional hay algo bien increíble, en el Teatro Nacional tú te paras para entrar a escena y a este lado tú tienes la puerta donde sale “salida”, que tú la abres y estas en la calle y al otro lado tú entras al escenario, que es un lugar, que sería bonito fotografiar alguna vez o filmar, porque esta el “Exit” acá, que va a la calle y aquí tú entras a la escena, es un lugar que cuando tú estas ahí, tú dices ¿por cuál puerta salgo?.

Ese es un momento donde se detiene bastante en Ovarina, no sé si conoces la carta a ..., es un lugar donde él se detiene hartó y creo que ese. Por ejemplo hay actores que, hay momentos en que uno entra a escena a robarse un espacio, a tomar un lugar ¿no es cierto?. Hay gente que entra a escena a desaparecer y desde el no estar, empezar a encontrar un lugar en escena. Yo siento que uno en la escuela siempre le enseñaron que entrar a escena era una bomba ¿cachai?, la famosa carga que muchas veces en la escuela se hace tan fuerte. Este niño no tiene carga, este niño tiene carga. ¿Qué es tener carga? Es entrar fuerte, entrar de forma avasalladora a escena ¿no es cierto?. Que me parece una forma más histérica de entrar a escena, no sé si es buena o mala la histeria en el sentido de que no hay un trabajo en esa entrada, con respecto a la conciencia que hay 100 personas que te están mirando y esas miradas son fuertes. Entonces esas entradas a escena me parecen que son, que nublan el hecho de estar trabajando con esas miradas, de estar trabajando con lo que esas miradas provocan. Le estoy hablando súper grosso modo. También un actor puede entrar de forma muy potente a escena y seguir entrando desde este otro lugar ¿cierto?. No desde el lugar de la negación de lo que significa entrar a escena, cosas que no creo sabe muy bien como se da él cuenta, pero de alguna manera encuentro que están, pero que otra cosa ocurre en ese umbral, en ese momento en que el actor entra en escena ¿a qué lugar entra?, ¿entra a un lugar de sí mismo?, ¿entra a un lugar remoto, a un lugar lejano?, ¿a un lugar íntimo? Si sale a escena implica salir a un lugar público, creo que hay diferencias que son bastantes grandes.

A mí me gustaría mucho, es un sueño de mi hermana también, de mi hermana, ella tiene una fantasía que yo encuentro que es maravillosa, hace mucho tiempo, que es ponerle electrodos a un actor y hacer un análisis, en scanner del cerebro de un actor, justamente para ver la diferencia entre que lo que pasa cuando esta en escena. ¿Cómo reacciona el cerebro? ¿Qué es lo que cambia?.

Pero, también hay cosas físicas que a mí me maravillan mucho. Yo lo conversaba mucho con un amigo bioquímico que tengo, que ahora trabaja en España, que a grandes modos me hablaba de unos ambientes que él arma para que las células reaccionen de tal u otra manera. Yo le decía, en el fondo les estas armando una ficción a las células. Y las células reaccionan sobre una ficción, él me decía ¡claro! Y por eso le gustaba tanto el teatro, también justamente porque uno puede ver que una pupila se dilata en un momento que no es verdad porque el cuerpo reacciona, hay reacciones..., que la piel se sonroja, se dilata una pupila, aparecen sudoraciones, temblores. Indudablemente hay cosas de extrema violencia para el cuerpo y creo que hay una, no sé si la tenencia es buena o es mala, no tengo idea, pero claramente hay una forma de entrar a escena que marcan la diferencia en tanto se es conciente de eso, si se trabaja con eso. No sé si se entiende un poco?

**I:** La última parte no mucho. Lo que alcancé a entender era como esta comparación que me hacía pensar un poco como en el rol del director, como lo que tú me hablabas de generar un escenario donde, para ver lo que pasa con este cuerpo actor, que esta ahí y sus modificaciones en función de los otros elementos del montaje, como organismo digamos, como algo físico.

**A:** Si, pero independiente de los otros elementos del montaje, de la luz, del sonido, de todo lo que uno prueba hacer, hay una modificación por se por el hecho de entrar en una sala donde hay 50 personas mirándote, o sea eso independiente que están los focos, que esto todo eso ya es un cambio violentísimo, eso es un cambio fuertísimo. Yo me acuerdo de un director inglés que vino, Tim Crash, hacía un ejercicio que era buenísimo. Que ponía 20 sillas a cada lado y le decía al público que llegaba a la charla que se sentara cada uno en las 20 sillas sin.... Le decía al grupo de la izquierda que de a poco cuando quisieran vayan pasando al otro lado, de a poco. Entonces

uno lograba ver el momento en que este lado se transformaba en público, que leía absolutamente los gestos de los pocos que quedaban a este otro lado y el cambio físico es fuertísimo, es muy violento, o sea yo me impacté mucho. Ya los tipos no sabían si rascarse, si no rascarse, si mirar, si no mirar. Se empezaron a poner nerviosos, empezaron a temblar, después se fueron corriendo al otro lado, se dieron cuenta que así significaba 25 mil cosas, si mirar significaba otras 25 mil cosas, entonces claro que el ambiente para esas personas se transformaba en un ambiente muy pesado, lleno de lecturas. Cada gesto implicaba miles de lecturas, esa es una diferencia fundamental en un.... y ahí no había texto, ni escenario, ni luces, ni música, ni nada .Había una situación dentro de la cual, tu eras una persona y te estaban mirando 40 personas. De ese cambio estoy hablando, un poco de ese espacio, como uno se maneja dentro de ese espacio, es muy simple, es como no sé, es muy distinto estacionar el auto y que nadie te vea, o estacionar el auto y que haya una persona mirando.

**I:** Como el tema de la mirada del otro

**A:** Si, a eso voy con la diferencia de entrar a escena, de salir a escena. De trabajar esa mirada o de simplemente hacer como que esa mirada no está .Esa es la gran diferencia. Ahora creo que se entiende un poco mejor. Hay actores que trabajan con esa mirada, con la conciencia de que esa mirada esta y otros actores que hacen como si nadie los mirara. Personalmente prefiero al actor que sabe que están ahí.

**I:** El actor que lo asume.

**A:** Si el actor que lo asume.

**I:** Porque el otro también lo sabe, pero hace como si no

**A:** Claro exactamente, se entiende un poco mejor ahora.

**I:** Si ahora la pregunta que yo tenía era un poco como actor, porque yo creo te has estado refiriendo como a una mirada que uno podría talvez ubicar más desde el director, no lo sé por eso te lo pregunto. O sea este actor como ves tú todo este tema que esta planteado. Lo ves igual, lo ves distinto?

**A:** Desde el actor?. Lo veo bastante similar como actor, pero para mí esto también, lo que te digo significa una, todas estas cosas que hablo vienen básicamente de lo que me costó el hecho de ser actor creo. De todas mis dificultades como actor, de todas esas dificultades que yo tuve como actor, me vienen estas reflexiones.

**I:** ¿Qué dificultades tuviste?

**A:** Tuve muchas, no tenía voz por ejemplo, no podía hablar, no sabía usar la voz, se me quedaba la voz pegada, físicamente me tullía, había un pie que se me elevaba por ejemplo, había una mano que se me torcía, se me encorvaba la espalda, me apretaba entero, me ponía muy tenso, siendo que yo tuve mucho trabajo físico siempre, hacía artes marciales.....etc, muchas cosas. Pero, como yo venía de estudiar música que es totalmente distinto, pero tenía problemas físicos en escena, entonces pensar tanto en porqué el entrar en escena se genera esa quebrazón. Yo creo

que de ahí parte estas aflicciones y como actor hubiese sido todo un trabajo aprender a trabajar con la mirada sobre todo. A empezar a entender de alguna manera ¿Qué es estar en escena?, ¿qué es finalmente para mí estar en escena?, ¿por qué quiero estar en escena?, ¿por qué yo ahora, hoy día, en este momento, lo único que quiero es estar en escena? Porque de alguna manera implica a veces irte, implica estar en un lugar dentro del cual lo que uno hace tiene sentido. También implica una dualidad estar en escena, en el sentido de poder, me parece que en escena hay muchas cosas que quedan bastante claras, no sé si claras es la palabra. Por ejemplo, la frase aunque suene estúpido, pero la típica paranoia de la gente, de cómo decirte que tienes que hacer el creer, me parece que en escena se destruye completamente y me gusta mucho esa destrucción, porque en escena al ser un personaje y sólo para ser..., uno puede dar a entender mucho mejor, uno puede estar mucho mejor, uno puede mostrarse entre comillas mucho mejor y eso en escena me gusta mucho.

A mí me ha tocado como actor en teatro hacer cosas bastante entre comillas fuertes en términos de exposición, me ha tocado estar en escena de maneras bastante fuertes en varios sentidos, por ejemplo hice Boichtek, cuando yo era Boichtek, claro había una escena de 20 minutos totalmente en pelotas, en escena con tortura me tocó estar mucho en pelotas en escena, yo me pregunto si no sé, si es como un deseo mío o del director. Me ha tocado bastante, después por ejemplo hice una obra con mi padre donde yo actuaba, que se llamaba “Deja que los perros ladren”. Que fue una idea que se le ocurrió a mi padre bastante extraña, que fue hace como tres años, consistía en lo siguiente: consistía en que yo había llegado a la misma edad en que mi padre protagonizó la película “Deja que los perros ladren” con...(), entonces la puesta en escena era una pantalla de cine enorme donde se proyectaba la película y yo delante a esa misma edad, en escena y me veía igual a mi papá, sin decir absolutamente nada, nada en algunos momentos se proyectaba la cara de mi papá en mi pecho, nada no podía decir nada, solamente tenía que estar de acuerdo o en desacuerdo, en silencio, con la película. Igual es un trabajo que uno podría decir que era bastante maquiavélico, porque era casi como un acto de psicomagia, y en el estreno tuve que salir a vomitar y volví. Una reacción física que nunca me había ocurrido, nunca, nunca, nunca, nunca. Me acuerdo de haber entrado en escena y sentía que no aguantaba más, salí a vomitar mucho y volver a escena, por lo tanto había una sobreexposición de alguna manera bastante fuerte, bastante extraña, y el cuerpo reaccionó de forma como radical también, súper radical.

No estar en escena es bien extraño, muy misterioso lo que pasa.

**I:** Se podría decir ¿Qué estas dificultades que tú tenías al enfrentarte al tema de la actuación te llevara a reflexiones que de alguna forma facilitaron este trabajo con el cuerpo? o sea fue una búsqueda, un entender. Supongo que no tanto desde lo teórico.

**A :** Bueno yo trabajé muchísimo en la escuela .Terminaba la escuela en Enero y en Febrero yo me iba a estudiar a algún lado, muchos talleres, me aboqué mucho a tratar de mejorar eso en forma práctica ¿no es cierto? Y empecé a entenderlo desde la práctica, entonces me fui a Paris a estudiar 3 meses, trabajé mucho por eso y claro ese trabajo finalmente pasan las 2 cosas. Es un trabajo físico y un trabajo reflexivo, yo creo que una cosa lleva a la otra, no sé que viene primero la verdad, no tengo idea qué es lo que sucede primero, pero eso claramente me ayudó y pude resolver todos esos problemas, creo, pero sí los pude como resolver de alguna forma. Al resolverlos no sé si hayan desaparecido, pero si significa que pueden llevarse a un lugar, a un plano creativo creo yo.

**I:** Bueno, hay varios temas que talvez para mí serían útil volver o retomar. Ahora yo sé que tu tienes que irte como a las 10:30 hrs.

**A:** ¿Qué hora es?

**I:** 10:05 Hrs. Todavía nos queda un rato. Una de esa pregunta es, bueno que esta además acá en la pauta en todo caso, es en relación al vínculo entre el director y el actor, en esto del cuerpo, del trabajo con el cuerpo, o desde el cuerpo. Bueno tú has tenido experiencia en ambos ámbitos, en ambos lugares. No sé si te gustaría señalar algo más en relación a esto

**A:** Para mí es un tema bien fuerte, desde la dirección, primero que nada porque yo de alguna manera, sé lo que implica decir a un actor “quiebra la espalda”, sé que eso va a generar cambios en él, sé que hay una acción tremendamente violenta dentro de la cual, el actor va a pensar distinto, va a emitir el texto de otra manera, va a ver la escena desde otra altura. O sea por ejemplo, Segismundo en “La vida es Sueño”, era alto y yo le quité esa altura, ¿me entiendes?. Ese ser alto es una forma de estar en la vida, para el actor, él los miraba a todos desde una altura. Si te encuentras con él en la calle es una persona que tú miras para arriba, esta acostumbrado a recibir esa mirada. De repente yo le digo baja y él se enfrenta a otro universo, ¿me entiendes? Empieza a mirar a la gente abajo hacia arriba, cosa que es un cambio muy fuerte, muy radical, muy grande, entonces lo hago consciente de ese cambio en escena por lo menos .Y ahí se va trabajando, nivelando todo esto, entonces me parece que hay una relación entre, la relación física entre actor y director en ese sentido es bastante fuerte encuentro yo. Hay una, todavía no sé muy bien cómo definirlo, pero sé cuando yo le digo como director a los actores, esto es una gran velocidad; sé lo que provoco físicamente, ellos saben también lo que les provoco físicamente y lo aceptan y pueden sufrir o no sufrir, pero aceptan esa modificación, que es una modificación finalmente, es bien fuerte en ese sentido, cuando uno como actor recibe esa indicación, ese cambio físico, depende mucho del actor también cómo lo reciba, pero es un acto violento finalmente, súper violento, yo creo que es uno de los actos mas violentos que existe entre un actor y un director, y entre un director y un actor. Con violento no me refiero a algo negativo, pero sí violento, súper violento.

**I:** Tú contabas que tuviste estas dificultades, eso quiere decir que en algún minuto, la relación por ejemplo con el director fue tortuosa? Tú como actor digamos.

**A:** No, fíjate que era bien raro en ese sentido, porque era la relación conmigo, nunca tuve problemas con el director o con el profesor en este caso. Es bien raro eso nunca volqué mi rabia hacia el profesor, no siendo que normalmente ocurre. No, yo tenía claro, que yo tenía problemas con el estar en escena, que tienen que ver con otras cosas.

**I:** Bueno, independientemente de a quién echarle la culpa, bien digamos, que tú sentir no era muy a gusto no? Contigo, con tu cuerpo

**A:** No poh, era terrible, lo que pasa es que yo antes de entrar a la escuela hice una obra de teatro de Vicente Ruiz, se llamaba “Los hermanos... y trabajamos 1 año para esa obra, estuvimos ensayando 1 año continuo. Y para mí fue increíble, yo en esa obra de teatro, yo.... El texto y como que en escena me sentía muy, pero muy bien a pesar de que era una obra, bueno Vicente Ruiz, obra terrible, llena de, muy oscura, muy espantosa, muy terrorífica la obra, pero me sentía



muy bien. Entré a la escuela y llegó este quiebre, este corte, dentro del cual no sabía qué hacer en el fondo, me sentía muy mal en escena, muy mal, también para mí eso fue terrible.

A veces yo me sentía mal pero, me daba cuenta que era pésimo, claro había una, estaba todo bastante desfasado en ese sentido bien...hasta que me empecé a sentir mejor, me cambió absolutamente todo, el cambio fue radical.

**I:** Y como describirías eso que se vive ahí en la escena, como actor.

**A:** ¿Cuál parte? La de pasarlo bien.

**I:** Ja,Ja;Ja

**A:** Cómo describiría lo que se vive en escena. Es bien difícil porque depende mucho también de la función, depende del día, pero básicamente hay como una especie de concentración absolutamente, muy radical dentro de la cual existe el placer de no estar pensando en otras cosas. Es la sensación de ser como una especie de instrumento de algo que encuentro que es maravilloso, ahora hay un momento donde claro todo eso se corta súbitamente y se transforma en un infierno, cuando eso no ocurre. Cuando uno no logra concentrarse, cuando no logras estar, es todo lo contrario, es, es realmente terrible, hay también una concepción del tiempo que cambia completamente, el tiempo cambia radicalmente. Es bien rara la verdad porque uno no sabe que entra, porque hay un punto dentro del cual uno deja de pensar de alguna forma, sin embargo hay una composición que es muy fuerte, entonces parece que no es que uno deje de pensar, sino que piensa de otra forma.

Hay una cantidad... Me parece bastante extraño. Yo ahora estoy preparando esta película, sin embargo no es la situación del teatro, pero es bastante similar.

La otra vez ocurrió que tenía que hacer hartos castings para ver la actriz que va a trabajar conmigo, en el fondo que había quedado para el personaje, pero con respecto a mí, tenía que armar el...entonces la situación del casting es bastante interesante en ese sentido, porque aparte de que eran buenos casting porque esta siempre el director, una película pequeña, entonces no es como que uno va a una productora y te matas en una sala blanca, entonces yo pensaba en el momento ¿Cómo una actriz, la cosa funcionó, la escena funcionó perfectamente. Me quedé pensando mucho en esa sensación que es muy similar a la del teatro, por qué engancho?. Los porqué uno se sintió tan bien, en el fondo está esa doble concepción cuando uno esta actuando en teatro por ejemplo, esta como sensación de estar absolutamente concentrado en una cosa, de no pensar, pero a la vez de una conciencia absoluta. Eso es cuando uno esta en escena y tienes público al frente, hay una conciencia muy muy fuerte de público, muy grande. Existe un momento dentro del cual tu sabes en que esta cada una de las personas que están sentadas ahí. A la gente le impresiona mucho cuando le preguntan a un actor, cuando llega una persona que uno conoce y estas actuando y tu dices; el bostezo que te pegaste en el minuto 17, el público se sorprende mucho de cómo un actor puede llegar a saber exactamente lo que esta pasando con su público y es cierto, uno cuando esta en escena sabe y los ve a todos, a todos, a todos, sabes lo que están haciendo en todo orden, los sientes muy fuertes, entonces existe esa conciencia tan grande que esa sensación de expansión física ¿no es cierto?. Que es algo para lo cual el cuerpo del ser humano esta cada vez más, es raro el ejemplo que voy a poner, pero es como manejar.

Siempre me llama la atención ese tipo de gesto para lo cual el cuerpo humano esta bastante preparado al parecer, cuando uno se sube a un auto, uno pesca el manubrio del auto, uno es capaz

de hacer un cálculo que es tan fuerte. Yo digo por qué uno no choca por ejemplo? Porque yo tengo de las esquinas de allá del auto y es una sensación en el momento en que viene otro auto en contra y uno sabe que no va a chocar, porque uno pasa entre medio de 2 autos y no chocas. De alguna manera como que el auto o el cuerpo se disuelve en el auto. El auto pasa a ser parte del cuerpo. ¿Se entiende o no?. Creo que en la actuación ocurre algo bastante similar con el espacio, bastante similar, lo mismo puede ocurrir en una bicicleta, no sé en cualquier cosa que uno maneje. Creo que en la actuación hay algo bastante, como decirlo por ejemplo, cuando a un actor le pones un perro al lado ¡cagaste!. Un director decía que lo peor para un actor es que le pongan un animal o un robot al lado, cualquiera de esas 2 cosas puede demoler a un actor. ¿Qué haces frente a un perro? ¿Qué haces frente a un animal? No puedes hacer absolutamente nada, nada, de nada, el animal se va a llevar absolutamente todo, todo y el robot también. No hay nada que hacer frente a algo así, es...Castelucci que lo ocupaba mucho eso, te aparecía un caballo, te aparecía un león, animales insólitos que aparecían en escena. Es la misma relación con la música .

**I:** ¿Es como también el tema de la presencia, de las presencias?

**A:** Si, si.

**I:** Tú me hablabas un poco del tema del público también como esa como que determina toda la realidad finalmente.

**A:** Para mí absolutamente todo.

**I:** En relación a eso y a la dimensión del cuerpo. Esa relación que ocurría de función a función, con esos distintos públicos que van. También ahí el cuerpo se modificaba. No?

**A:** Si.

**I:** Aunque ya hay una dinámica y todo?.

**A:** Se modifica absolutamente, para mí la actuación con el público es todo, en el fondo es como que de eso se trata un poco el teatro o la actuación, por lo menos la actuación, no sé si el teatro, pero sí la actuación.

El público creo que es el rol fundamental, es lo que hace al teatro finalmente.

**I:** Que tú lo enfocas como más bien en la mirada no?.

**A:** ¡um! Si, si en la mirada y claro cambia absolutamente.

Hay tipos de público. Si va alguien que uno conoce por ejemplo, uno sabe exactamente como ese alguien esta mirando la obra y uno la mira a través de ese alguien.

**I:** En el momento en que estas actuando digamos?.

**A:** Si eso me pasa tanto como actor y director, me pasa siempre. Si va alguien que yo conozco. Yo miro la obra a través de esa persona, es bien raro pero pasa, y les he preguntado a los actores de “La vida es sueño” y les pasa lo mismo.

**I:** Y aparte de este evento con tu papá. Haz tenido otros episodios en que el cuerpo se ha manifestado con fuerza en escena que sea más allá?

**A:** Más allá de control?

**I:** De lo habitual, o algo en relación a eso.

**A:** Si he tenido cosas similares, pero más en la escuela fue.

**I:** Ya.

**A:** Una vez que hice reventar un florero de vidrio..., un florero y reventó todo y se cortó mucha gente.

Que tiene que ver con esa tensión en la mano que te hablaba.

#### **IV.- EJEMPLO DE CODIFICACIÓN ABIERTA**

Esquema de Codificación Abierta (análisis en su primera fase), según transcripción de entrevista realizada en Santiago (Centro Cultural Matucana 100) a actriz de 36 años.

##### **I.- ENTRENAMIENTO Y PREPARACIÓN ACTORAL**

###### **A) Preparación Corporal Inespecífica**

###### 1- Objetivo del entrenamiento corporal previo:

- a) Que el cuerpo quede dispuesto a dejarse sorprender, logrando una justa relación entre tensión y relajación.
- b) Que el cuerpo tolere mejor la incertidumbre.
- c) Lograr una mayor confianza en sí mismo.
- d) En cuanto a estar listo para reaccionar.
- e) Estimular el desarrollo perceptual y de esta forma la “*inteligencia actoral*”. Estimula la integración, la unificación de aspectos separados del sujeto según Condicionamiento socio-cultural y así lograr la “coherencia interpretativa”

###### 2- Aspectos centrales de la preparación previa:

Trabajo del cuerpo en cuanto a:

- a) Cómo circula en él, el movimiento
- b) Toma de conciencia de cómo circula el aire cuando el actor se está moviendo (respiración)
- c) Identificación de cómo es ese movimiento en el espacio.
- d) Hacer circular el sonido.

Nota: Centrado en el cuerpo y su relación con el movimiento, el aire, la respiración, el espacio y el sonido.

## **B) Preparación Específica**

### 1-Proceso colectivo

- a) Identificación del tema que se quiere abordar (selección de material con o sin texto previo).
- b) Examen, indagación de cómo resuena, vibra ese tema en los cuerpos de los actores.
- c) Observación de acciones físicas cotidianas y extra-cotidianas
- d) Identificación de material útil. Identificación de material según acciones físicas encontradas.
- e) Elaboración de sentido a partir de acciones físicas encontradas.
- f) Elaboración de una estructura semiótica de la obra, acuerdos colectivos.

### 2- Proceso Individual

- a) Indagación en el adentro
  - Confrontar el tema de la obra consigo mismo.
  - Cuestionando lo sabido previamente sobre el tema.
  - Identificación de lo que surge en el cuerpo como reacción a ese tema y en eso.
  - Ir más allá de las estructuras aprendidas y de lo aceptado socialmente.
  - Identificar la propia posición objetiva frente al tema.
- b) Indagación en el afuera
  - Conexión interior-exterior.
  - Conexión con el colectivo de trabajo.
  - Observación en la calle: ojo siempre abierto distinguiendo

## **II.- IMPLICANCIAS DE LA PREPARACIÓN ESPECÍFICA**

- A. Descubrir material personal en respuesta al tema y las observaciones y estímulos percibidos por el actor que pueda aportar a la obra.
- B. Esto implica superar resistencias a explorar aspectos, zonas de su ser que no siempre están nombradas o se quiera que aparezcan.
- C. Trabajar con las resistencias = explorar y aceptar eso negado en uno mismo.  
(Obstáculos epistemofílicos)
- D. Poniéndose a disposición de la creación artística.
- E. Violencia simbólica a esa confrontación, lo requiere el trabajo actoral.
- F. Identificar el lugar que ocupa el personaje en la obra y los grados de libertad de movimiento que tiene en esa estructura creada colectivamente.
- G. Reconocimiento del recorrido del personaje en la obra y el sentido de ese recorrido.
- H. Reconocimiento de los impulsos que mueven la interpretación.
- I. Percepción sensible en la comprensión de la obra creada y de las calidades en el estar del resto de los actores.

### III.- INTERPRETACIÓN ACTORAL

#### A) Aspectos generales involucrados (Exigencias)

- 1- Estar en situación de representación < Aquí y ahora en cada momento.  
< Concentración.
- 2- Atención múltiple (atención a todos los elementos constitutivos del espectáculo).
- 3- Tensión óptima corporal para poder pasar a lo próximo.
- 4- Capacidad de reacción (responsividad) y de modificación.
- 5- Atención a la capacidad comunicativa en la amplificación y la organicidad de lo que se quiere transmitir.
- 6- Ser uno-unificación consigo mismo y con el colectivo de la obra.
- 7- Atención y respeto por la estructura del espectáculo y por lo que el actor debe hacer en esa estructura.
- 8- Recordar el sentido de la obra para sí mismo en cuanto a su propia posición subjetiva.
- 9- Tomar decisiones colectivas en el momento oportuno
- 10- Ocupar herramientas técnicas como la disociación de la atención.

#### B) Aspectos relacionados con el encuentro con el público

- 1) Efecto de retroalimentación energética con el público, se puede dar o no, que se de es algo, que no se de se puede saber a priori, sólo cuando el encuentro ocurre.
- 2) Efectos de actualización de todo lo trabajado previamente a modo de exigencia.
- 3) Experiencia estética: entre artista y los espectadores, experiencia de lo bello y armónico, refuerza o se basan en la unificación entre actor-colectivo, actor-consigo mismo, la obra teatral y el público.
- 4) Variaciones en la interpretación según la reacción del público.
  - En cuanto al ritmo de la obra.
  - En cuanto a la toma de las decisiones sobre variar algo la estructura acordada, es decir bajo ciertos límites que estos mismos imponen.
- 5) Encuentro con el público, actualiza preguntas por el sentido de lo que hace como artista.
  - ¿De qué sirve la obra de arte?
  - ¿Para qué?
  - ¿Es necesaria?
  - ¿Por qué es una necesidad?
  - ¿Tiene sentido tanto trabajo?.

### C) Estares interpretativos:

Cómo se vivencia el estar en escena, evolucionará a lo largo de la profesión de actor, también podrían ser vistos como momentos, instantes en la misma obra que son vividos de manera distinta por el actor.

Tipos de Estares:

- 1) **Intelectual**, racional, muy pensando en todo, no se está totalmente en el momento, sino pensando en lo que viene.
- 2) **Formal-Mecánico**, implica la integración de técnicas, la internalización de ellas, es frío, técnico, sin un mayor compromiso afectivo ni íntimo del actor, segmentado.
- 3) **Fluido-Unificado**: cuerpo se abre a la experiencia de estar en escena, dejándose sorprender por lo que prevé que sucederá, manteniendo un ritmo interior desde la integración y unificación íntima consigo mismo y en contacto perceptivo sensible a las calidades existenciales de los otros actores en el momento de la presentación, identificando la calidad energética de ese otro y respondiendo desde ahí.

Habría un continuo entre preparación actoral, interpretación y vida cotidiana.

Relacionado con el “*virtuosismo interpretativo*”, el cual está basado en:

- 1.- Que parezca fácil.
- 2.- Como de los mismos acordes o estructura-partitura saca algo nuevo.

## IV.- IMPLICANCIAS Y CONSECUENCIAS DEL TRABAJO ACTORAL

### A) Desarrollo de una inteligencia actoral o perceptiva

- 1.- Capacidad perceptiva aumentada.
- 2.- Capacidad de reponsividad aumentada.
- 3.- Capacidad disociativa aumentada de poner atención a múltiples cosas a la vez.

### B) Identificación de posición subjetiva

Revisión de propios condicionamientos implica:

- 1.- Hacerse cargo y aceptar zonas poco conocidas del sujeto-actor.
2. - Esto produce una integración que va más allá de los procesos concientes del actor y lo hace.
3. - Estar más presente y vivir el momento de manera más intensa.

C) **Desarrollo discursivo**, en cuanto a preguntas existenciales abstractas y también pragmáticas continuas de la vida rutinaria del actor.

Lo que haces te cambia internamente.

En la construcción de la obra, el actor descubre su ubicación como personaje y los rangos de libertad de movimiento y en eso requiere interpelarse a sí mismo en cuanto a su propia construcción como sujeto y su posición frente a ello y así sus propios márgenes de libertad.

## **V.- CONCEPCIONES DEL CUERPO DEL ACTOR EN EL TRABAJO ACTORAL**

- A. El trabajo actoral puede acotarse al trabajo de unificación del cuerpo desde el cuerpo.
- B. Se busca ser un cuerpo, no tener un cuerpo.
- C. Cuerpo central en teatro una de las piezas fundamentales del mismo
- D. Cuerpo-actor >> Público
- E. Cuerpo como herramienta que narra.
- F. Se dice con el cuerpo, desde el cuerpo y sus distintas calidades en su estar.
- G. ¿Corporalidad es signo y significante a la vez?
- H. Se habla así de
  - Cuerpo - Perceptivo
  - En situación
  - Receptivo
  - En tensión.