



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Psicología

Licenciatura en Psicología Clínica

Los límites de la pulsión de muerte en el primer Método de  
Stanislavski

## **TESIS**

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de  
Licenciatura en Psicología Clínica

### **Presenta:**

Daniela Peña Flores

### **Dirigido por:**

Dra. María Cristina Ortega Martínez

### **SINODALES**

María Cristina Ortega Martínez

Presidente

Pamela Soledad Jiménez Draguicevic

Secretaria

Pablo Pérez Castillo

Vocal

Daniel Borja Chavarría

Sinodal

Michel Oriard Valle

Sinodal



Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales  
de Información



Los límites de la Pulsión de Muerte en el Primer  
Método de Stanislavski

**por**

Daniela Peña Flores

se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional](#).

**Clave RI:** PSLIN-280314

## Resumen

Este trabajo propone la relación implícita que tiene el teatro y la actuación con el psicoanálisis. Desde una perspectiva psicoanalítica pretende explicar el primer método de Stanislavski, utilizado como eje fundamental en la actuación y entender su detenimiento con el concepto de pulsión de muerte. Haciendo hincapié en el teatro y la actuación pretendo enfatizar en el primer método de Stanislavski: memoria de las emociones; que consiste en traer presentes los recuerdos reales a escena para volver a la emoción. Como segunda variable está la perspectiva del método psicoanalítico con el fin de tener un contraste directo para poder dar un punto de fuga a la investigación. Cabe adentrarnos en la concepción Freudiana partiendo desde la manera en que trabaja la pulsión al servicio del principio del placer hasta llegar al desciframiento de los límites en el método de memoria de las emociones con la noción psicoanalítica de pulsión de muerte.

Palabras Clave: Teatro/ Psicoanálisis/ Método de Stanislavski/ Actuación/ Pulsión de muerte

## Summary:

This paper proposes the implicit relation of theater and acting with psychoanalysis. From a psychoanalytic perspective, it aims to explain the first Stanislavski's method, used as a fundamental axis theatrical performance and to understand its ending using the concept of dead drive. Emphasizing theater and acting, I intend to focus on the first Stanislavski's method: memory recall; which consists of evoking actual memories to the scene meaning to go back to past emotions. As a second variable is the perspective of the psychoanalytic method in order to have a contrast and give the investigation a starting point. It's worth delving into the Freudian conception starting from the way in which the drive works at the service of the pleasure principle until the decryption of the limits in the memory recall method along the dead drive notion.

Key words: Theater/ Psychoanalysis/ Stanislavsky's method/ Acting/ Dead drive

# ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	<b>2</b>
<b>SUMMARY:</b> .....	<b>3</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1. ACTUACIÓN</b> .....	<b>10</b>
1.1 ¿QUÉ ES EL TEATRO Y LA ACTUACIÓN? .....	10
1.2 STANISLAVSKI Y EL SISTEMA: EL ARTE DE ACTUAR.....	15
1.3 STANISLAVSKI Y EL PRIMER MÉTODO: MEMORIA DE LAS EMOCIONES.....	20
<b>SEGUIMIENTO DEL MÉTODO Y MICHAEL CHEJOV</b> .....	<b>30</b>
<b>CAPÍTULO 2. PSICOANÁLISIS</b> .....	<b>38</b>
2.1 PULSIÓN EN FREUD .....	38
2.2 DESTINOS DE PULSIÓN .....	44
2.3 SUBLIMACIÓN .....	45
2.4 PULSIÓN DE MUERTE .....	55
2.5 DESEO.....	65
<b>CAPÍTULO 3: AUTOPSIA A UN COPO DE NIEVE.</b> .....	<b>72</b>
3.1 DE LA OBRA .....	72
3.2 DEL PROCESO ACTORAL:.....	84
3.3 DE LAS CANCIONES: .....	98
<b>CONCLUSIONES.</b> .....	<b>105</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>108</b>

## Índice de figuras

Figura 1. Chejov, M. Mapa para una Interpretación Inspirada. p.50. ....	34
Figura 2. Recuperado de: <a href="https://m.media-amazon.com/images/I/61oiez2MMoL._AC_SL1500_.jpg">https://m.media-amazon.com/images/I/61oiez2MMoL._AC_SL1500_.jpg</a> .....	49
Figura 3. Rentería, A. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal. ....	72
Figura 4. Peña, D. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal. ....	73
Figura 5. Peña, D. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal. ....	75
Figura 6. Peña, D. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal. ....	78
Figura 7. Hernández, J. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal. ....	80
Figura 8. Hernández, J. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve. [Fotografía]. Colección Personal. ....	82
Figura 9. Hernández, J. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal. ....	83
Figura 10. Hernández, J. Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal. ....	84
Figura 11. Peña, D. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal. ....	88
Figura 12. Rentería, A. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal. ....	97
Figura 13. Rentería, A. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve. [Fotografía]. Colección Personal. ....	101
Figura 14. Hernández, J. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal. ....	103

## Introducción

Este trabajo propone, desde diferentes aspectos y perspectivas, la relación implícita que tiene el teatro y la actuación con el psicoanálisis, así como desde una perspectiva psicoanalítica se busca explicar el método de Stanislavski utilizado como eje fundamental en la actuación, investigando principalmente si la pulsión de muerte es viable para explicar esta técnica actoral.

Cada año se ha hablado de cómo la multidisciplinariedad es una de las maneras más completas de poder transmitir el conocimiento haciendo de este último algo mucho más completo y fructífero; sin embargo, nadie hace énfasis en que, para poder unir dos disciplinas, hay que saber la historicidad y los métodos en las que ambas se han desarrollado, es decir, habría que estar en ambos campos para poder saber unirlos de un modo en que no se transgredan mutuamente, sino que puedan llegar a ser complementarios.

Me es lícito comenzar este escrito a través del desglose de los múltiples *conceptos/ nociones* y variables principales que han sido piedra angular de cada una de las diferentes disciplinas, así como aclarar sus respectivas variantes para que, una vez hecho esto, sea factible denotar la complementariedad de ambas, y, no obstante, explicar el detenimiento del método actoral principal desde una perspectiva psicoanalítica.

Haciendo hincapié en el teatro y la actuación pretendo enfatizar diferentes puntos clave acerca de su historicidad, así como de sus principales métodos, enfocándonos primordialmente en el método de Stanislavski, en el que he fundamentado mi investigación desde el lado actoral; el propósito del sistema de Stanislavski es destruir las distorsiones inevitables y dirigir el trabajo de nuestra naturaleza interna para actuar orgánicamente, es decir, una actuación natural y no forzada. Para que esto sea posible, Konstantin Stanislavski se hizo acreedor de dos métodos diferentes, el primero llamado **memoria de las emociones** y el segundo que es conocido como **el método de las acciones físicas**, para el cual fue indispensable la técnica de Michael Chejov, así como su propio mapa para una interpretación teatral.

En el teatro es necesario este trabajo interdisciplinario, ya que, más allá de la dualidad mente-cuerpo; se trabaja desde la *energía* que cada actor posee y que, de alguna manera, se apuntala hacia afuera en el momento en que está actuado. En pocas palabras, se trata del control que el actor tiene sobre sí mismo, pero también de dejarse llevar, ambos sucesos tienen que estar *armonizados/ equilibrados* con el fin de poder potencializar su actuar.

El teatro se ha demeritado a lo largo de los siglos por motivos de ser algo obsoleto y desechable; sin embargo, a pesar de entender las razones aparentes, la esencialidad que tienen las disciplinas artísticas es lo que sigue trascendiendo a través de los años. En este entendido, me he permitido hacer la propuesta de que todo arte es mucho más que sí mismo, y que, volviendo al punto principal, el teatro es también más que solamente *responder a estímulos ficticios como verdaderos*, sino que es la manera de alcanzar a ver lo que el artista está reflejando sin dar cuenta de ello, pudiendo estipular que, el arte en sí, es una de las manifestaciones inconscientes en las que el artista, partiendo de una perspectiva psicoanalítica, ya tiene un *saber hacer*.

En la segunda, pero no por ello menos importante *vertiente/variable* para este escrito, está el psicoanálisis y, más específicamente, la perspectiva desde el método psicoanalítico con el fin de poder tener un contraste directo partiendo de una disciplina distinta: el método psicoanalítico.

A manera de resumen, el método psicoanalítico nos habla acerca del desciframiento de enigmas a partir de las diferentes manifestaciones del inconsciente para que, de este modo, podamos adentrarnos en elucidar este *sujeto del inconsciente*. Cabe adentrarnos desde la concepción Freudiana de pulsión para poder explicar la relación implícita que existe entre el psicoanálisis y el teatro, partiendo desde la manera en que trabaja la pulsión al servicio del principio del placer.

La pulsión aparece como un concepto entre lo fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de

trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal. (Freud, S. 1915, p.117)

En primera instancia, cabe destacar algunas de las más importantes nociones de la *pulsión* en la obra Freud para poder llegar a conglomerar una última que es la que se utilizará para sostener el objetivo principal de esta investigación.

De este modo, ir desglosando un poco más acerca de los destinos de la pulsión haciendo hincapié en el destino que va dirigido a desembocarse en la sublimación; ya que como es bien sabido, "*Pulsión y destinos de Pulsión*" es uno de los textos metapsicológicos míticamente perdidos o destruidos.

Una vez entrando en el tema, podemos traer presentes a múltiples autores que nos sirven de ayuda en la explicación de los diferentes elementos que puede englobar la sublimación con el fin de recabar la información suficiente para poder complementar ambas disciplinas (teatro y psicoanálisis).

Poco a poco estaremos adentrándonos en diferentes vertientes que nos servirán de apoyo para llegar al último concepto principal: *pulsión de muerte*, desde donde se pretende enfatizar la función de esta, así como vincularla directamente con diferentes aspectos actorales como el juego en el adulto, la dramaturgia y la tragedia, entre otros.

Si bien me he remitido a utilizar las nociones básicas del psicoanálisis para poder dar un punto de *vista / fuga* a la investigación, también he decidido utilizar conceptos mucho más específicos tales como *pulsión, sublimación, y pulsión de muerte* con el fin de poder conservar la dirección hacia la cual va dirigida mi investigación para alcanzar su objetivo principal: elucidar los límites del primer método de Stanislavski desde la perspectiva que el psicoanálisis nos puede ofrecer.

De la sublimación se busca hacer una limitante desde el aspecto del lenguaje, la cultura y la desproporción humana, para poder pasar directamente al concepto de pulsión de muerte en donde encontraremos el punto declive del primer método de Stanislavski, así como de las aristas del imaginario que son utilizadas en la mayoría de las técnicas actorales.

El imaginario, más allá de un centro de energía se refiere a toda relación planteada de los actores y su cuerpo, funciona para hacerse consciente de las situaciones del aquí y el ahora, es decir, espaciotemporales en el conflicto de la escena o del entrenamiento actoral.

En esta exploración escénica se busca aprender a tangibilizar una ficción con el cuerpo, a saber, solucionar una situación y justificar su conflicto. La diferencia de calidad que tiene cierto actor es que van a haber quienes se limitan a seguir órdenes de quienes crean la estructura dramática, pero eso lo explayaré más adelante; en otras palabras: los que obedecen por obedecer se vuelven falsos, la calidad radica en qué tan propositivo estás dispuesto a hacer (y a ser).

Por lo tanto, el autoconocimiento del cuerpo es muy importante para saber hasta dónde llega tu habilidad, posteriormente viene la exploración creativa desde el imaginario que es el *salto sin red*, es decir, el arriesgarse con las proposiciones dándole una vida sin salirse de esa indicación; cómo se asume esta última y de qué forma se le va a dar ejecución.

Como último objetivo estaré adentrándome en el proceso de una puesta en escena para poder señalar con más claridad el punto desde un montaje profesional que surge como proyecto desde la licenciatura hasta culminar una vez que los actores ya son egresados y profesionistas.

*Autopsia a un copo de nieve* es una obra del dramaturgo mexicano Luis Santillán, la cual toca diferentes temas conglomerándolos en un solo escrito como lo son: la tristeza, la soledad, el abandono, la familia y principalmente el suicidio en las infancias.

Por esto mismo, las actrices necesitaron elaborar el desarrollo y construcción de su personaje desde múltiples elementos de su vida actual, así como de otros referentes; pero para llegar al punto que exigía el personaje tuvieron que adentrarse a buscar en sus límites personales, así como el pulir diferentes técnicas.

## Capítulo 1. Actuación

### 1.1 ¿Qué es el teatro y la actuación?

En sentido estricto puedo definir que el teatro es un tipo de arte colectivo conocido por la humanidad desde épocas antiguas, en donde implican necesariamente la representación escénica dirigido a un número de espectadores.

Estas representaciones giran en torno a una historia que combina el discurso y diferentes tipos de lenguajes y que, junto con los aspectos técnicos como lo son la iluminación, escenografía/tramoya, y la producción musical crean en sí misma una representación escénica lo más fiel al guion que se está escribiendo.

Muchas personas se confunden entre el teatro y la dramaturgia, y no podemos referir a que son diferentes, sin embargo, una es parte de la otra puesto que no podría existir el teatro sin la dramaturgia y viceversa, ya que la dramaturgia implica la creación del drama y conflicto que el teatro representa en escena, siendo la dramaturgia la composición y el teatro la presentación en sí.

De la dramaturgia ya hablaremos más adelante. De lado de la actuación parece viable comenzar diciendo que en el año 2000 Patricia Cardona escribió un libro llamado *La dramaturgia del bailarín*, en este ella tiene artículos muy variados que pueden ayudarnos a esclarecer un poco más la noción escénica del actuar.

A la brevedad podemos resumir esta noción en el hecho de que en la actuación se necesitan elementos para atrapar al espectador, trabajando esto como **una dualidad entre el actor y la mirada de quien lo observa.**

Este vaivén puede llegar a ser muy fructífero para ambas partes, ya que desde la elocuencia e interpretación del actor sobre un personaje haciendo uso de su proyección -esto en el sentido tanto de la proyección de voz, así como la presencia escénica proyectada- y corporalidad única, puede trascender al espectador a lo

largo de su propia experiencia íntima y, de este modo, volver presentes múltiples vivencias de una manera completamente diferente y estética. Es decir, estos dos elementos generan un enfrentamiento de emociones propias (drama), las cuales han sido generadas desde la presencia escénica e interpretación del actor haciendo diferentes analogías de la decisión que toma el cuerpo, pero de la presencia escénica hablaremos más adelante.

También hay que poner en entendido una de las concepciones principales en la actuación que he abierto antes respecto a la dramaturgia y que a lo largo de los años ha dado una estructura subyacente a todo este arte en particular: **el drama**.

Poco a poco se irá articulando el vínculo implícito que este tiene durante toda la investigación. Por lo que es preciso dejar en claro que el drama tiene dos acepciones principales. La primera es la noción más popular dentro de la dramaturgia y por ende, es la más sencilla pues en resumen habla de que **es todo lo que se escribe con la finalidad de ser representado**. Pero vale la pena enfatizar en la segunda acepción como una especie de antecedente que servirá más adelante como fundamento para poder llegar a conectar todas las nociones que se engloban en este concepto.

El drama es la materia de estudio más difícil en el arte teatral. La palabra proviene del griego antiguo y conlleva el significado de “**acción culminante**”. La palabra latina “*acto*” está en la raíz de nuestras palabras “*acción*”, “*actor*”, “*actuación*”; así que el drama en el escenario es una acción que culmina ante nuestros ojos, y el actor es un elemento participante en ese fenómeno. (Stanislavski, 1938, p.11)

El drama en sí tiene un mecanismo subyacente en tanto a un conjunto de sistemas que se organizan en un texto dramático, pero no necesariamente respecto a la intensidad del texto; **el drama es acción y la acción dentro de esto implica siempre carácter**. “Se caracteriza porque en él se cuenta una historia, pero a diferencia de los otros géneros, en el drama no se presentan los hechos a través de la narración sino mediante la representación” (Beristain ,1985, p.160).

Buscando en el diccionario de retórica de Helena Beristáin puedo encontrar que en el drama los acontecimientos no son narrados, sino representados. El autor comunica su mensaje al público a través del diálogo y la interacción que los actores mantienen en el escenario.

El teatro es una labor *delatora* porque el teatro delata el carácter humano y hay que empezar a distinguir entre la palabra de literatura retórica y lo que genera que la acción produzca experiencia a través de lo representado (por el ser humano).

Estas experiencias son poderosas porque delatan a los vicios -y pasiones- del ser humano, en otras palabras, y desde mi experiencia empírica, el drama es ese espacio en el cual se nos pone un espejo en frente para reconocer quiénes somos y reconocer lo que hacemos. Uno hace de acuerdo con quién es uno, de acuerdo con los propósitos intenciones que alberga, y a los deseos que uno quiere ver manifestados en la realidad.

En este sentido y partiendo de esta premisa, puedo decir que el teatro es un espacio para relatarnos, reflejarnos, delatarnos.

Es solamente en conjunción con un apego profundo a la individualidad artística del autor, y las ideas y sentimientos que son el núcleo creativo del drama, que el teatro puede revelar su gran profundidad y su condición poética, que se expresa por medio de la agraciada forma de su composición. (Stanislavski, 1938, p.12)

Uno puede llenar de adornos una obra (o producirla), pero si no ofrece nada como experiencia y manifestación de deseo, se vuelve vacía. El drama necesariamente conlleva la acción ya que es la que implica carácter y el carácter implica la atención que simultáneamente genera. Cuando se suscitan múltiples reacciones comienza la emisión de juicios, pero en este punto yo me pregunto ¿qué juicios emitimos cuando vemos algo de acción?

Desde la mayoría de los cursos de dramaturgia básica, explican en términos generales que el ser humano tiene juicios racionales e irracionales: haciendo juicio racional se puede establecer un tema y quedarnos solo en eso; en cambio, los

juicios irracionales los llevan más hacia los juicios emotivos que se detectan a partir de los estados de ánimo al que nos lleva determinado acto.

En los juicios irracionales o emotivos vamos a encontrar **el tono** de aquella ficción que tanto nos llama; el tono es una estructuración muy importante dentro de todo texto ficcional y particularmente dentro del teatro; tiene que ver con la intensidad de las emociones en donde se pretende imitar a la realidad, a la vida. Este tono nos lleva a tener juicios emotivos muy precisos; el efecto tonal en una farsa o una comedia era la risa, por ejemplo.

El tono es una estructura dentro de las obras que va anudado con la intensidad de lo emocional, lo que va a determinar en el clímax una constante subida de tensiones. En cambio, si el tono se conserva como constante sin conflicto se hace monótono. Es decir, esa línea tonal es plana; no pasa nada y uno como espectador a los minutos se aburre porque no genera esa atención. Por esto, es primordial enfatizar que, cuando la línea tonal es variada, el espectador siempre está a la expectativa.

Ahora bien, tono y tema siempre van a formar una estructura dialéctica. Se genera una síntesis mediante a la contraposición de ideas para generar una idea nueva que entra en conflicto con la anterior; una estrategia filosófica para la construcción de conocimiento, de otro modo, podemos llamarlo la tesis, antítesis y síntesis.

Por ejemplo, la dialéctica en los griegos son los diálogos y no solo eso, sino el lazo social que une a manera de red, debido a que nosotros, en sentido estricto, pareciera que seguimos viviendo las mismas tragedias griegas, pero en la modernidad y con celulares. Decir esto último no es azaroso ya que **la constante repetición de los mismos conflictos es un hecho cultural impulsado por el mismo contexto a través de los años**. Dentro de esa dialéctica va a estar implícito el tema y el tono; dándole una condición esencial al drama.

Construyendo esta última -la condición humana-, **llegamos a la noción de un conflicto dramático como contraposición; la oposición de deseos entre un personaje y otro personaje.**

Es importante señalar que el conflicto siempre generará atención; algo digno de atender. En cierto aspecto particular, hago la analogía desde el principio de placer respecto a este choque del conflicto pulsional, que, si bien no lo parece, más adelante ahondaré en este tema para dar motivo de esta relación.

También el conflicto generará y derivará acción, siendo lo más importante ya que mediante este mismo somos capaces de enterarnos del carácter de los personajes persiguiendo sus deseos contrapuestos.

En el teatro moderno ya ha estado de moda un teatro no dramático, es decir, obras que atiendan y se hagan con otro tipo de estrategias discursivas como la narración o la descripción (*narraturgia*). En este entendido, es un discurso intelectual, no emocional. La literatura dramática tiene de herramienta la palabra; pero esta no es solo palabra como tal, es acción.

Más allá de llenar con palabras, hay que pensar en acciones, en la oportunidad de ser un filtro en donde vamos a conocer más del carácter del ser humano a partir de su actuación. Para esto último, hay muchas maneras de hacerlo, así como derivados métodos a lo largo de la historia del teatro.

No obstante, para llegar a ellas, así como nuevos métodos y técnicas, es necesario remitir antes que nada al principio y bases fundamentales de esta disciplina tan extensa.

## 1.2 Stanislavski y el Sistema: El arte de Actuar

Konstantín Serguéievich Alekséyev, quien posteriormente usará el pseudónimo de *Konstantín Stanislavski* fue un actor, maestro y dramaturgo nacido en Moscú en 1863.

Desde joven escribía múltiples expresiones sobre los trabajos respecto a hacer un montaje con el apoyo de sus padres y hermanos que poco a poco lo fueron profesionalizando debido a que él fue criado en una familia rodeada de actores y *amantes* del teatro.

Pasando los años y, al no estar satisfecho con la formación de actores y el método clásico -por no decir *declamatorio* del teatro clásico-, escribió una perspectiva completamente diferente de la actuación, ya que para él nadie, hasta el momento, había sido capaz de describir y explicar la naturaleza del proceso de construcción de un personaje, así que en 1888 forma parte del grupo creador de la Sociedad de Artes y Letras; un grupo creado específicamente para despojar al teatro de los trucos teatrales y apoyar el lado de la actuación que está basada en el comportamiento natural del ser humano para dar pie a un nuevo teatro.

Con ayuda de la Sociedad de Artes y Letras, pero siendo él particularmente el que impulsaba esta idea, crea un pequeño taller llamado **studio**, el cual consistía en formar a actores novatos desde un enfoque sistemático que diera cabida a un actuar mucho más orgánico, es decir, basado en la realidad del ser humano y no conformarse en esta actitud declamatoria antigua. Este **studio**, poco a poco fue convirtiéndose en la piedra angular para la creación de su Sistema.

El Sistema o el Método, como posteriormente se conociera en Estados Unidos, ha sido una formación para los actores que creyeron en los apuntes de Stanislavski basados en la profundización de la creación de un personaje.

Sin más preámbulos, comenzaré explicando que la base principal del sistema es que **copiar no es crear**, la fuerza del método se basa en el hecho de que no ha sido confeccionado o inventado por nadie, se basa en las leyes de la naturaleza. Nosotros no hemos inventado un sistema como actores, sino que todos

nacemos con él dentro. Para esto considero importante mencionar que Stanislavski era una persona que creía fervientemente en la organicidad de las cosas, así como el hecho de que se la vida humana se rige a partir de leyes naturales que no están estrictamente escritas y no se tiene la finalidad de obedecerlas porque el hecho ya lo haría forzoso en sí mismo, quitándole esa naturalidad.

Es necesario explicar antes que nada el concepto de sistema que la Doctora Pamela Soledad nos ofrece en su artículo del 2019 *Los signos del método de las acciones físicas de Stanislavski en el ámbito escénico contemporáneo*.

Un sistema es un conjunto de conocimientos o elementos relacionados entre sí que forman un todo compuesto por una idea o principio estructurado. Estos elementos, que tienen una razón de ser dentro del sistema, pueden modificar a este pero no lo cambian completamente cada vez. Por lo anterior, este concepto va más encaminado a principios, no a acciones. (Jiménez, 2019, p.12)

En el teatro no existía un precedente para diferenciar entre un sistema, la técnica y el método. Stanislavski creó un sistema especificando su quehacer escénico a través de la plataforma conceptual y de incorporar toda una serie de búsquedas y descubrimientos de otros.

De este modo Stanislavski se dio cuenta que a los actores se les enseñaba a representar la generalidad de un personaje o papel dado, pero no lo enseñaban desde un a base o sistema del actor propio. Por lo que era necesario un proceso emotivo antes que el proceso técnico.

Stanislavski no estableció de forma explícita las diferencias entre sus métodos, el de *memoria de las emociones* y el de las *acciones físicas* puesto que el primer método lo llevó al segundo de manera complementaria hasta que se hizo independiente del primero. Sin embargo, hay técnicas en cada uno por lo que es posible encontrar diferencias entre uno y otro.

El prefacio en el libro *La Construcción del Personaje* de 1898 es una de las partes más importantes de ese libro ya que en este, Stanislavski pone sobre la mesa la importancia de que el método es **una guía no una receta**. Él escribe para que cada uno haga el método propio, es decir, se sirvan de este como una especie de libro de consulta no una filosofía que se debe seguir al pie de la letra.

Habla de amar el arte en ti mismo y no a ti mismo en el arte, así como de trabajar con el compromiso suficiente como para que puedas hacer algo desde esa emotividad sin llegar a bloquearte.

El Sistema de Stanislavski busca principalmente brindar herramientas de todos los estilos posibles al actor, no que sean títeres obedientes sino que, a partir del método, hacer que el actor se descuadre de su zona de confort construyendo a alguien, no desde el sadismo de sufrir a un personaje sino desde lo que encuentra en esa exploración, así como hacer personajes entrañables por encima de la morbosidad implícita que puedan tener cada uno de los procesos individuales para llegar al resultado final.

Inclusive puedo remitir a la noción de sentimiento de belleza en el libro *Sobre la técnica de la actuación* de Michael Chejov ya que en esta se estipula que hay que superarnos a nosotros mismos, agradecer el trabajo de los compañeros sabiendo que se dividen las cosas, pero cuantos más elementos tengamos, más tenemos de donde profundizar.

Dentro de cada artista, a menudo profundamente escondido, hay un manantial de belleza viva y de armonía creativa. Tomar conciencia de esta belleza interior del ser supone un primer paso para el actor, que puede entonces permitir que esta belleza impregne todas sus expresiones, movimientos y caracterizaciones incluso en sus aspectos “feos”. (Chejov, 1999, p.55)

Como en todas las artes, el teatro también estipula que, una vez que comprendemos las herramientas en su estudio, debemos olvidarlas para comenzar a crear, no poner límite a esta exploración del ser humano. Va más hacia qué tanto se está comprometiendo uno con dejar ver, con abrirse a uno mismo sabiendo que

es un delatar esperado lo inesperado y ya será decisión de cada actor qué tan dramático buscamos que sea nuestro propio enfoque y nuestra virtud creadora y fascinante.

Abordamos a partir de la esencia y estructura de aquello a lo que nos queremos acercar; entender el acto y adentrarnos en un proceso creativo desde la profundidad de nuestra propia historia y habilidades. Por lo tanto, para cumplir este fin aplicamos la teoría dramática. Esta expone que muchas veces el contexto determina una visión generalizada de una realidad como constructo social y moral. En otras palabras, es una serie de reglas bajo las cuales regimos nuestro comportamiento desde determinados valores.

Uno debe tomar en cuenta las acciones antes de las decisiones, de la intención y antes de los deseos, por eso el trabajo de analizar las acciones en la actuación, cabe resaltar, en la vida cotidiana, es muy minucioso y desgastante; implica que en un momento habrá que desapegarnos de los juicios que tenemos.

Detrás de toda acción hay un deseo, y un deseo muy distinto al de cualquier otra persona. Esos matices entre una y otra debemos entenderlos para analizar porqué en el teatro es necesario simplificar las reacciones para poderlas entender a partir de los constructos sociales, de lazos sociales.

Uno de los puntos centrales para el análisis dramático es comprender esas dimensiones escondidas entre uno y otro. El arte no es una labor literal. La labor que implica hacer arte es una de descubrimiento y conocimiento, de revelar algo que no es tan visible en el cotidiano porque exige un compromiso extremo que no cualquiera está dispuesto a llevarlo a cabo, aunque hay artistas que en lo formal encuentran el éxito, otros buscan la profundidad.

Vale la pena preguntarnos ¿qué tipo de artistas queremos ser? ¿en qué encontramos la aparente satisfacción plena? ¿qué autor temático queremos ser? Todos los autores nos comparten una perspectiva, pero se respeta la decisión de tomarla o no. ¿Qué tan profundo queremos hacer esa profundización teniendo en

cuenta que los juicios morales nos llevan a la justificación y los juicios éticos a la causa?

En este entendido actoral, el lenguaje nos desnaturaliza, pero la generalidad nos unifica; como en una obra en otro idioma, por ejemplo, esta es una obra universal; tanto que puede ser transmisible.

Gracias al método, la técnica puede ser llevada de manera más eficaz. Siguiendo mi punto, lo esencial de esta disciplina ya no es la palabra propiamente dicha, es *la acción*. Teniendo un conjunto de ejercicios específicos que tienen como objetivo llevar a la comprensión de un método planteado.

Si habláramos de la trascendencia de las obras de teatro ya no está el deber ser de tal modo, sino un referente de qué es lo que sí funciona y qué es lo que no funciona. Stanislavski lo entendió desde un principio con la propuesta del Sistema, no obstante, fue en declive desde el fallo de su primer método: memoria de las emociones.

Así mismo vale la pena traer presente el concepto de método que se estará utilizando para obtener una mayor claridad al llegar a tocar cada variable; afortunadamente, este se resume en lo que la Doctora Pamela nos explica en el artículo mencionado con anterioridad.

De acuerdo con la realidad que se intenta conocer, se establece el camino a seguir según sea su tipo de investigación en cuanto a alcance, su propósito, diseño y enfoque: método básico, aplicado, tecnológico, histórico, documental... Es importante tomar en cuenta que es un plan de acción, no la acción misma. (Jiménez, 2019, p.12)

Es importante tener en cuenta que aun siendo acción, el método en sí debe llevar consigo una sistematización para que de esta forma se pueda llegar a plantear un camino que lleve a los diferentes objetivos específicos deseados, es decir, se lleva a cabo para obtener una meta o fin determinado con antelación.

### 1.3 Stanislavski y el Primer Método: Memoria de las emociones.

El famoso Método de Stanislavski que está constantemente en boca de artistas escénicos tanto profesionalmente como en formación es nada menos que su primer método: *memoria de las emociones*. Este ha sido calificado como uno de los métodos de la actuación más peligrosos y hasta cierto punto “inservibles”, pero vale la pena detenernos en ahondar las razones del porqué es así, y, sobre todo, ¿en qué consiste dicho método?

El Sistema es el resultado de una investigación que duró toda la vida de Stanislavski con el único objetivo de encontrar un método para actores utilizando los medios naturales para encarnar a su personaje desde la naturaleza del actor.

Desde la perspectiva e indagación de la doctora Pamela en 2019 podemos llegar a resumir el primer método de la siguiente forma:

En primer lugar se hace un análisis de mesa. Después lo analizado es llevado a la práctica sin permitir una técnica concatenada: ruptura entre lo teórico y lo práctico. Se trabaja la obra desde el texto, otorgando total énfasis al pensamiento y el sentimiento. Aunque excluye al sentimiento de un origen consciente, lo valora como resultado de una ardua labor que llega al subconsciente. Aun así, el sentimiento es evocado. Método reflexivo a priori. Se trabaja sobre el “por qué” del personaje. (Jiménez, 2019, p.13)

Se buscaba analizar primero que nada los conflictos, las circunstancias, el carácter y temperamento del personaje, posteriormente las acciones, después se evocan las reacciones que el personaje debería tener.

El primer esbozo del método consistía en una serie de pasos a seguir para llegar al estado creativo:

1. El actor debe ser libre en el control de sus músculos, remitir directamente a lo físico.

2. Debe tener la atención completamente activa de todos sus sentidos para poder llegar a un estado de alerta corporalmente.
3. Debe tener una capacidad de escucha y observación en el escenario tal como lo haría en su vida cotidiana.
4. El actor debe creer todo lo que sucede en escena.

Una vez contemplado eso, el actor puede ser capaz de empezar a inmergir en un trabajo interno el cual hace posibles las acciones necesarias para ejecutar la escena, "En realidad, en cada acto físico, existe un motivo psicológico que precede a la acción física y de la unión de estas dos acciones resulta la acción orgánica en escena" (Stanislavski, 1938 p. 6).

Porque la primera proposición del método es el hecho que se venía mencionado anteriormente; **no existe una fórmula única y correcta para devenir en un gran actor**, pero sí una serie de *pasos* para llegar al estado creativo; es decir, con pasos me refiero a una guía determinada que nos lleva a pensar más allá de los hechos cotidianos.

Como siguiente proposición encuentro la reflexión y la pregunta donde nos cuestionamos ¿qué haríamos nosotros si estuviéramos en el lugar del personaje a interpretar?

A partir de esto empezamos un trabajo interno en donde podemos llegar a tocar y explorar una inmensa cantidad de propuestas y, una vez hecho esto, en sentido estricto, ya podríamos comenzar a actuar sin reflexionar porque fue un trabajo que precede a la acción directa.

Es importante destacar que el método no podemos verlo como un hecho aislado de una técnica recurrente hecha a la medida que podamos traer presente voluntariamente, sino que es una manera y perspectiva de ver el trabajo actoral y vida cotidiana que debemos educar y pulir. "Si trabajas por un fuerte deseo y disciplina; si llegas a conocer tu propia naturaleza, tu talento te permitirá convertirte en un verdadero artista...no es un obstáculo para la expresión humana" (Stanislavski, 1938 p. 7).

Desde una naturalidad se busca encontrar la verdad del sentimiento, de la expresión y de la experiencia del actor para que esto pueda ser representado dentro de un escenario. Si el actor no tiene la suficiente profundidad y dominio sobre esto, no será posible transmitir el contenido vital de una obra hacia el espectador.

Muchos artistas de la escena cinematográfica actual, tales como *Natalie Portman*, *Anne Hathaway* o *Adrien Brody*, así como actores que han brillado en la escena por su espectáculo e interpretación a lo largo de los años como *Tom Hanks*, *Ignacio López Tarso*, o *Robert de Niro*, actualmente usan el método como principal herramienta para su hacer escénico, refiriéndome a ellas como estrellas de Hollywood internacionales.

Un ejemplo de los más claros respectivamente serían las películas como el *Cisne Negro*, *Los miserables* y *El Pianista* que, si bien son largometrajes que no tienen mucho que ver entre sí, a cada uno de ellos los une que su respectivo personaje protagónico, interpretado por estos primeros actores, han usado el método para la construcción de sus respectivos personajes.

Si uno realmente comienza a atender la responsabilidad de cuestionar las cosas que hace, va a comenzar a elucidar puntos de su vida que nunca habían sido tocados o cuestionados. Así mismo, si nos preguntamos por qué uno está haciendo las cosas que le apasionan de manera tan intensa y repetitiva, podemos llegar a un resultado magnífico, ya que a partir de estos cuestionamientos no tratamos de conocer solamente ese factor del que precede, sino que lleva a la indagación con uno mismo a otro nivel.

No obstante, el peligro del método radica ya no en su eficacia, sino en la parte donde no se sabe cuál es el punto límite que, una vez sobrepasado, puede tener consecuencias, tal como el caso del actor Heath Ledger, que es, quizá un ejemplo de los más conocidos y controversiales de las últimas décadas.

Heath Ledger es uno de los casos más polémicos respecto a el método. En resumen, se trata de que este actor llegó al punto cúspide de su carrera con el

personaje de *The Joker* en la película de *Batman: el caballero de la noche (The Dark Knight [2008])*, y si bien nos otorgó al público espectador una actuación magistral merecedora de premios tales como el Oscar a mejor actor, hablando desde la academia. Heath Ledger culminó ese papel con el deterioro real físico, mental, y emocional que lo llevó a la muerte a causa de una intoxicación con medicamentos.

En el documental acerca de su vida “I am Heath Ledger” (2017) nos hablan de la presión respecto del método en donde el actor propició un punto declive dentro del proceso en el que este estaba inmerso para transformarse en el villano de Batman.

Se encerró durante seis semanas y desde ese momento comenzó a sufrir insomnio. Inspirado en otros personajes de películas similares comenzaba a elaborar la construcción de su personaje. Desafortunadamente no pudo dejar de lado el insomnio lo cual orilló al actor a usar fármacos de manera desmesurada hasta el punto de provocarse una sobredosis.

Era un hecho indudable que sus facultades internas respondían a la imagen externa que él había creado y a la que se había acomodado puesto que las palabras empleadas no eran suyas, a pesar de que los pensamientos utilizados eran propios. (Stanislavski, 1975 p.36).

Para finalizar el ejemplo, es viable utilizar la cita anterior de Stanislavski porque si bien Heath Ledger no basó su actuación completamente en el método, sí tuvo un proceso correspondiente a este en diferentes partes. Stanislavski no hizo el método con una intención de declive del actor, sino que estaba apuntando a la naturaleza más originaria de cada uno de nosotros tomando una caracterización externa, pero siempre iniciando desde sí mismo y en este punto había una importante puntualización tanto de la dualidad de la caracterización -entre actor-personaje- así como en el hecho de apuntar a lo “originario” como algo que nos puede propiciar una respuesta más adelante.

Cada uno desarrolla una caracterización externa a partir de sí mismo, de otros, tomándolo de la vida real o imaginaria, según su intuición, su observación de sí mismo y observación de los demás. La única condición es que mientras está llevando a cabo esta investigación externa no pierda su propio yo interior. (Stanislavski, 1975 p.37)

Este no perder su “yo interior” es justamente en lo que me gustaría hacer hincapié: el punto donde está el límite entre el personaje que estoy creando y yo mismo como actor ya que una mitad del actor se ve absorbida por el objetivo del personaje, la línea continua de la acción, las imágenes interiores y los elementos que componen el estado de creación interna, pero la otra mitad debe estar en la técnica las más de las veces. No hay que perder de vista la cercanía del papel, en el sentido de la percepción que uno tiene en sí mismo dentro del personaje y viceversa.

Si esto llega a sobrepasarse, el actor puede comenzar a indagar más dentro de sí mismo, pero combinándolo dentro de la construcción del personaje hasta llegar a un punto en donde se quede atrapado en el personaje y se comience a borrar la línea de percepción entre uno y otro. Por eso es importante no perder de vista este trabajo que debe ir siempre o la mayoría de las veces en un 70%-30%, es decir, un 70% actor y un 30% personaje.

Un actor se divide en dos partes al actuar. Un actor vive llora, ríe en el escenario, pero al llorar y reír observa sus propias lágrimas y alegría. Esta doble existencia, este doble equilibrio entre la vida y la interpretación es lo que crea el arte. (Stanislavski, s.f., p. 255)

Lo que pasa con esta división, como empecé a explicarlo anteriormente, es que una alienta a la otra. En este entendido puedo decir que existen dos líneas de perspectiva paralelas que trabajan en conjunto y puedo comenzar a vislumbrar una dualidad que, por ningún motivo, debe perderse. La perspectiva del papel y la perspectiva del actor.

Para entender esto, debemos coincidir en la definición de perspectiva que utiliza el autor para llegar a la finalidad del método y no adentrarnos en múltiples nociones que nos puedan alejar de nuestro objetivo:

Perspectiva como la interrelación y distribución calculada y armoniosa de las partes en una obra o en un papel teatrales... Esto significa, que no puede haber interpretación, ni movimiento, ni lenguaje, etc., sin la perspectiva apropiada y su finalidad última. (Stanislavski, s.f., p. 257)

Cuando hablo de la perspectiva y del lenguaje muchas veces se puede caer en la regularidad de pensar que se refiere a la llamada perspectiva lógica, por eso, es necesario definir los 3 tipos de perspectiva que Stanislavski utiliza:

1. **Perspectiva del pensamiento transmitido:** Que es una analogía a la perspectiva lógica que todos conocemos; se determina en la cronología, así como en la relación del concepto con cualquier discurso. Aquí la coherencia de un papel es fundamental en el despliegue de los pensamientos, así como la manera en que se relacionan las diversas partes de la expresión, resaltando los componentes más importantes para aprovechar más ese discurso.
2. **Perspectiva en la transmisión de sentimientos complejos:** Esta perspectiva se mueve dentro de lo que es el plano subtextual de un papel, tiene que ver con lo que no está escrito y son las líneas de los objetivos internos, deseos, acciones agrupadas de cada personaje. Podemos indagar sobre ella una vez leyendo toda la obra, así como entrando en una reflexión individual desde determinado personaje.
3. **La perspectiva artística:** Tiene que ver con las cualidades de continuidad, tono y armonía. Estos son los matices tonales que hacen resaltar y entender lo más importante de la obra. Solo estudiando la obra teatral como un todo podemos apreciar cómo están ensamblados sus componentes para realizar la distribución de una manera armoniosa, como lo que podemos llegar a mirar en una pintura, ya que al acercarnos podemos llegar a ver las pinceladas y si pudiéramos separar un fragmento de la pintura. Se podría

llamar hasta una “mancha”, pero al verla en conjunto, es la aglomeración de un todo que va más allá de la composición de las pinceladas.

Una vez que el actor entre en un estado de profunda reflexión y haya analizado su papel lo suficiente como para llegar a sentirse vivo dentro de él, es cuando deviene una perspectiva ferviente desde la imaginación hasta traspolarla en lo real.

La emoción establece un lugar central e importante en cualquier reflexión sobre la técnica del actor. El procedimiento que ha tenido el *actors studio* con su concepción sobre la emoción provoca desconcierto entre lo que se puede hacer y lo que no, por eso muchas veces es confuso y hasta contradictorio, pero se trata de lo que se obtiene y lo que se pierde porque uno mismo no puede manipular directamente la emoción a voluntad, entonces ¿es posible acceder a la emoción a través de la sensación? “Strasberg dedica tiempo y esfuerzo a consolidar esa opción. Tenemos la ilusión de que la emoción se puede convocar y dominar, sin embargo, no responde a la voluntad para poder generarla” (Eines, 2005, p.58).

La técnica vive en lo consciente, si uno llega al punto final de la técnica puedo decir que está dotado de todos los recursos y herramientas para hacerlo porque la emoción no pertenece al mundo de los recursos que la técnica brinda y pone a disposición del actor. La pregunta sigue bajo la vía sensorial y, en este punto, hay muchas propuestas interesantes desde diferentes autores porque entra el análisis psicológico para poder indagar dentro de ello; sin embargo, tampoco refiere a una corriente de la psicología específica, pero sí se acerca a ella. “La experiencia terapéutica le puede permitir desentrañar algunos misterios y quizás logre “acomodar” las pulsiones. Eso lo convertirá en más sensible, más contradictorio y por ende más humano, también quiere decir, más cercano al arte del actor” (Eines, 2005, p.59).

Esta cita es muy interesante porque Eines, por primera vez utiliza el término *pulsión* dentro del escrito, con lo que no cabe duda que en la situación de trabajo actoral de ese entonces, Stanislavski ya estaba muy consciente de la situación pulsional y de la represión que podía afectar a sus alumnos y a él mismo, sin saber aun a qué se referían esos conceptos.

Más adelante Eines nos habla de que Stanislavski no llegó al punto de indagar más en el psicoanálisis debido a que dejó este primer método de lado, pero nunca dejó de utilizar aspectos fundamentales que, de alguna manera, tienen una relación intrínseca con el psicoanálisis y que siguen vigentes en el mundo de las artes escénicas no necesariamente de manera explícita.

Si en la actuación se pretende que las emociones sean tan reales como ocurre en la vida normal y cotidiana, ... nos encontramos con un confuso territorio entre las verdades de la escena y las de la vida. En una situación de trabajo, el actor, a partir de las sensaciones aprendidas en la experiencia cotidiana, va encontrando la respuesta emocional. (Eines, 2005, p.60)

Cuando nos habla de la confusión entre la verdad de la escena y la verdad de la vida no hace diferencia en una tercera verdad, la del acto, la que engloba y delimita las dos primeras, que, si bien esta puede estar entre ambas verdades, no pertenece a ninguna en su totalidad.

Esta última se trata de una realidad fabricada, no es actuar como si fuera real, sino que necesariamente debería serlo; es decir, habla de construir efectos reales sin imponer las causas reales y ese es el punto de la elaboración del personaje a raíz de un análisis minucioso tanto del mismo como del actor perse.

Si enfatizamos la relación entre sensación y emoción hay que tener en cuenta el riesgo de creer que lo más importante es provocar sensaciones reales en el escenario, aunque sean ficción en la escena. Pero no podemos pretender que en el escenario se den las condiciones reales que suscitan las mismas sensaciones que en la vida real. (Eines, 2005, p.61)

La construcción de una atmósfera para la escena es lo fundamental, en este sentido, ¿es factible recuperar algo vivido y trasladarlo a las condiciones de la escena, aunque esas sean muy diferentes al momento de la vida en que aquella vivencia se produjo?

Necesariamente debo remitir a los orígenes que establece Stanislavski en su método:

Théodule-Armand Ribot fue un psicólogo y empirista francés que en los primeros escritos de Stanislavski ocupa un lugar trascendental porque como he mencionado anteriormente, estaba muy interesado en buscar un origen orgánico del movimiento y del actuar. Ribot en su libro de *La Herencia Psicológica* lleva muchos conceptos relacionados con la emoción y con la voluntad los cuales fueron superados por Freud, según la investigación de Eines.

Stanislavski sostiene fervientemente que es deber y responsabilidad de un actor hacer según su experiencia y recurrir de vez en cuando a una especie de “catálogo” cada que así lo requiera su trabajo escénico. Aunque pueda caer esto una indicación transgresiva, habría que darle cabida al cómo poder llegar a lograrlo o cuál es la finalidad real de ese catálogo y hasta qué punto podría llegar a ser funcional.

Nuestra mente es una especie de biblioteca en la que se encuentran almacenadas todas nuestras experiencias. El actor no sólo debería saber qué hay en ellas, sino, además, encontrarse en condiciones para tomar lo que precisa en cada momento y trasladarlo a la escena. (Eines, 2005, p.63)

Sin embargo, el hecho de que uno puede llegar a tener un fondo de memoria vívida no quiere decir que sea posible traerla a escena de manera voluntaria, se debería tener, para empezar, un extenso control sobre nuestras sensaciones y emociones.

En otras palabras, la recuperación de lo vivido no responde a una decisión consciente. El entrenamiento del método hasta este punto pareciera ser justo la recuperación y regresión constante a esos recuerdos, pero no sucede de esa forma porque no hay una vía única por excelencia de la recuperación de lo inconsciente, o bien, producir ese discurso al que aún es muy pronto para llegar a él.

El actor corre el riesgo de expresar lo que no tiene o incluso expresar lo que no sabe que tenía, pero no estar preparado para ejecutarlo. Y es muy fácil caer en el error de creer que el entrenamiento va hacia la recuperación de lo vivido aun sin saber cuáles son las vías de recuperación -como si solo hubiera una sola respuesta

correcta e inamovible-, pero esta recuperación de lo vivido no responde a una decisión consciente. “Allí donde el director pide una emoción, empieza el problema, siendo lo dramático una exigencia imposible de responder de modo que responder con nuestra vida a la vida del personaje era lo óptimo en ese momento de urgencia” (Eines, 2005, p.72).

Stanislavski utilizaba el término “orgánico” al referirse a una interpretación correctamente ejecutada. Si se ensaya en un lugar corporal donde la emoción albergue el sitio adecuado, se puede identificar lo emocional con lo orgánico y corporal. Desafortunadamente este término muchas veces se utiliza para la intensidad de la vivencia que el actor debería traer presente al momento de la interpretación.

El método busca una esencia única a raíz de la interpretación con la ayuda del recuerdo, y no devenir en ser un generador de emociones.

Muchas veces se intenta, desde uno como actor, medir el esfuerzo y la grandeza del trabajo actoral por la cantidad de riesgo que puede llegar a vivenciar el actor al punto de que acto en la vida y acto en la escena sean la misma cosa, pero las verdades de la vida no tienen por qué jerarquizar las verdades del arte. “La emoción debe ser un espacio de circulación que crezca con la complicidad, con una técnica que privilegie el contacto con el otro y el vínculo con lo externo” (Eines, 2005, p.75).

Cuando un actor siente que tanto su vida interna como externa está fluyendo en el escenario de manera natural, entonces sucede que las fuentes profundas de su mente inconsciente se abren amablemente, y que de ahí surgen sentimientos. Puesto que los actores no comprendemos lo que gobierna este fenómeno, lo llamamos “naturaleza” o “naturalidad”. (Stanislavski, 1938, p.83)

El proceso de creación de personaje es orgánico y procede de las leyes naturales que rigen al ser humano, no obstante, este método comenzó a fracasar por su misma dualidad entre hacer algo orgánico y a la vez forzarlo.

...método que no funciona para un proceso orgánico, pues la práctica surge de una teoría basada en lo que se supone que hará el actor con el personaje. La identidad del personaje se genera desde el papel y el actor tiene tiempo de que la reflexión produzca una autocensura. El vínculo que se logra es principalmente psicológico con cierto forzamiento de lo emotivo. (Jiménez, 2019 p.14)

Es un constante trabajo sobre la emotividad y traer presente al pasado las más de las veces, y aunque el entrenamiento esté enfocado en la memoria-afectiva-psicológica del actor, la evocación de la emoción muchas veces puede llegar a ser forzada lo que estaría permeando el trabajo sobre lo orgánico.

### **Seguimiento del Método y Michael Chejov**

En lugar de usar las dos partes fundamentales del sistema de Stanislavski: *el trabajo sobre sí mismo* y *el trabajo sobre su propio papel*, Chejov convirtió la imaginación y el trabajo sobre el personaje en sus fundamentos básicos.

Para seguir elaborando hasta llegar a la siguiente parte del método -que en sentido estricto ya no es el mismo del que estábamos hablando-, es necesario hablar de una de las personas que más impacto tuvo dentro de la técnica actoral en el Sistema: Michael Chejov.

Michael Chejov fue uno de los actores y maestros de teatro más importantes del siglo XX. En los años veinte, Stanislavski solía referirse a él como su alumno más brillante, al ser sobrino de Antón Chejov, también tuvo que hacer frente a las acusaciones de nepotismo en el teatro.

Incluso los críticos llegaban a plantearse si realmente Chejov estaba actuando en escena pues mostraba ser una persona de carácter fuerte y apasionado que se denotaba en sus actuaciones. Desde una edad muy joven (21 años) Michael ya era un actor de renombre y prestigio. Stanislavski se interesó por

él y lo invitó a participar en una prueba para ser parte del Teatro de Arte de Moscú que gozaba de fama internacional, Michael fue aceptado.

Dando vuelta al sistema de Stanislavski en la preparación actoral, convirtió **la imaginación y el trabajo del personaje** en sus fundamentos básicos por lo que su entrenamiento se deriva de estos dos.

Aunque le tenía fe al método, Chejov tuvo problemas con su creador desde un principio. Así que la idea de Chejov era basar su técnica en ir más allá del dramaturgo y de obra para empezar a diferenciar de las bases de Stanislavski. La actuación de Chejov no se basaba en recuperar la experiencia, sino en la anticipación del acontecimiento.

A diferencia de los artistas actuales, nos olvidamos de nosotros mismos para convertirnos en servidores conscientes y activos de las imágenes de otro mundo; es cierto que nos negamos a ser esclavos de esas visiones desorientadas, pero las incorporamos a nuestro trabajo como una inesperada bendición. (Chejov, 1999, p.66)

Si leemos entre líneas, podremos aclarar que Chejov hablaba implícitamente acerca de un equilibrio tanto como Stanislavski; sin embargo, el primero se iba directamente al elemento de la imaginación y la voluntad para poder crear escenarios a raíz de ser consciente que todo es siempre parte del mundo ficticio.

No sin antes hacer una mención a lo inesperado en el mundo de la actuación: la improvisación. En la mayoría de las escuelas tanto profesionales como en cursos principiantes, la improvisación es la parte fundamental entre todos los elementos aislados al proceso creativo, puesto que es una manera de seguir resolviendo un hilo de pensamiento o de una premisa (circunstancias dadas) en la escena. Es indispensable incorporarla todas, o la mayoría de veces posibles y para ello no basta con solo darse cuenta, sino que hay que tener un punto focal de atención todo el tiempo, así como el poder tener todos los sentidos activos para no perder la escucha de lo que está pasando.

La doctora Pamela Jiménez estipula en el 2021 respecto al método que “la imaginación crea asociaciones, pero la imaginación creadora no se queda en esa etapa, sino que compone nuevos vínculos basados en la semejanza, contigüidad o analogía y permite realizar otras asociaciones ya establecidas. Se crea por la capacidad innata de formar nuevas combinaciones de ideas”. Si bien este no es un estudio desde el psicoanálisis, no es difícil elucidar que la noción fundamental de asociación y transferencia está debajo del discurso que prevalece dentro de este ámbito teatral.

El conjunto de los elementos mencionados anteriormente nos puede otorgar la presencia escénica. Por parte del artista denota la comunicación con el otro sin olvidar de no romper la cuarta pared o la línea implícita que hay entre el escenario y el mundo ficticio con el del mundo real; es decir, el encuentro de sensaciones, emociones y reflexiones que, a pesar de ser propias, han sido generadas desde la ficción que denota el arte.

De este modo se vuelve, hasta cierto punto, automática en el cuerpo una vez dominados los elementos que la preceden. Por eso mismo hay que destacar que la presencia escénica es algo que se puede llegar a aprehender, pero las más de las veces es un descubrimiento que hace uno en sí mismo.

A propósito de lo anterior, existe un artículo del autor Hugo Marietán que habla del automatismo mental, dando a conocer la probabilidad de que la base de estos automatismos, son los *delirios*, entendidos de este texto como *un conjunto de los sentimientos adecuados o inadecuados, pero conexos, además de que estos mismos pueden devenir desde las intuiciones, las falsas demostraciones, las fantasías e ilusiones y las interpretaciones.*

Gradualmente se pasa del automatismo mental al delirio, es decir, lo abstracto se independiza de lo concreto y en la actuación es bien sabido que esto último es uno de los aspectos fundamentales. Cuando uno se apasiona, entra en una dinámica caótica: la acción surgida del caos tiene consecuencias y estas son completamente dramáticas en tanto estás relacionadas a un conflicto previo (ya he

tocado anteriormente el tema del drama) o, en su lugar, que están desencadenando las primeras vicisitudes de un conflicto.

Nosotros no podemos creer que somos impunes frente a nuestro propio caos. La misma naturaleza implementa mecanismos para acortar esa interferencia, pero, de cualquier modo, el acto como reacción frente al caos no queda impune, porque siempre surge y muchas veces esta reacción es parte de la improvisación para la resolución del conflicto. “La inspiración no se puede imponer, es caprichosa. Por eso el actor debe tener siempre una sólida técnica en la que apoyarse” (Chejov, 1999, p.50).

Quizá en este punto podemos ir viendo la necesidad constante de una técnica con la finalidad de explorar la manera en la que nosotros como actores estaremos usando dicha guía. Simplificando esta parte, es necesario conocer un método para poder apropiarse de él porque si se sigue al pie de la letra como recurso técnico, el mismo actor puede llegar a convertirse en un servidor más a la técnica haciendo una paradoja; ya que una de las premisas del método es hacerlo propio y construir desde uno mismo como actor un método propio y funcional.

Chejov elabora un *mapa para una actuación inspirada* en el cual recopila los elementos principales que son necesarios en torno a su método para que el actor pueda apoyarse y explorar las distintas nociones y conceptos que él mismo fue encontrando como indispensables.

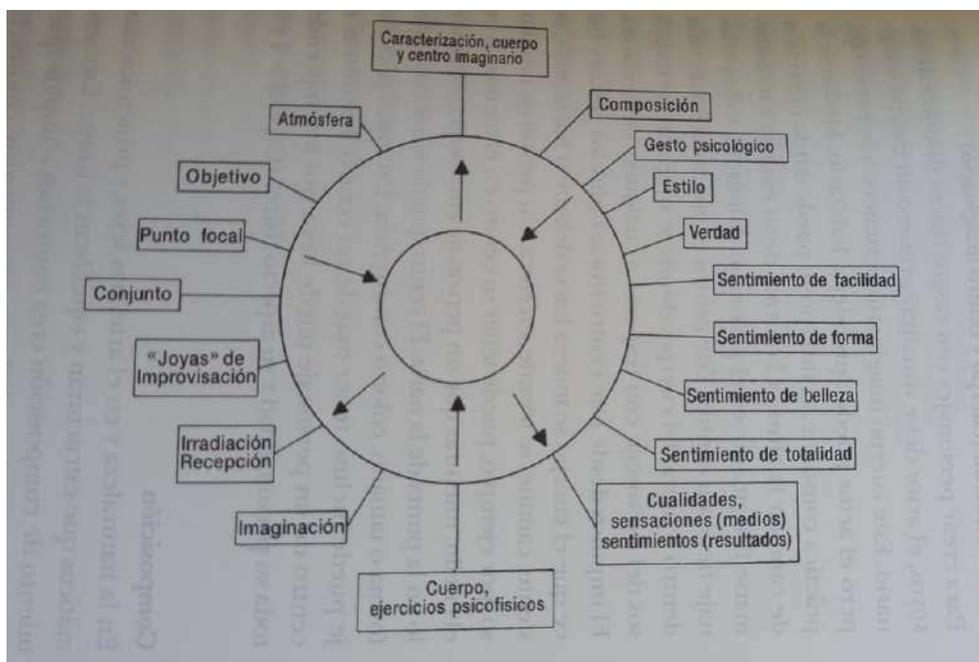


Figura 1. Chejov, M. Mapa para una Interpretación Inspirada. p.50.

El centro es una zona imaginaria dentro o fuera del cuerpo, donde se originan los impulsos del personaje con respecto a cualquier movimiento. Encontrar el centro de un personaje puede llevarnos a comprender toda su personalidad y su aspecto físico. (Chejov, 1999, p.52)

En actuación uno de los temas básicos y fundamentales explican lo que es el centro de energía, muchas veces descrito como *una bola de acero cubierta de algodón que se encuentra en el centro de la unión imaginaria del triángulo que hacen ambos huesos laterales de los pelvis, unidos en vértice con el ombligo.*

En sentido estricto, el centro no es tangible dentro del cuerpo humano, pero, de cualquier forma, es importante visualizarlo para poder concentrar toda la energía en ese lugar y enviar diferentes estímulos al cuerpo para cambiar la forma del mismo y adaptar un personaje dándole cabida dentro de uno mismo.

Para crear personajes con rasgos distinto de los propios, el actor debe visualizar primero en cuerpo imaginario. Mediante la práctica constante, el intérprete puede dar la impresión de cambiar la forma de su cuerpo y transformarse físicamente en el personaje. (Chejov, 1999, p.52)

Ya dentro del tema corporal es viable utilizar la *Eutonía* como una vertiente más para darle otra perspectiva ya que puede brindar mejor claridad desde lo psicofísico. Esta disciplina es utilizada en diferentes escuelas de actuación con la finalidad de explorar la corporalidad y rangos de movimiento de cada actor, así como de identificar las diversas tensiones que cada uno posee. La Licenciatura en Actuación dentro de la Facultad de Artes en la Universidad Autónoma de Querétaro es uno de los lugares en donde la Eutonía es una asignatura esencial y complementaria desde los primeros semestres.

En el principio del libro de Bertha Vishnivetz en 1994, es importante destacar que la palabra eutonía etimológicamente se divide en *eu* cuyo significado es **bueno** y *tonos* es traducido como **tensión**, por lo tanto, designa su significado como “la armonización de las tensiones del cuerpo”. Estas alteraciones internas cambian no sólo el grado físico sino también el emocional, sentimental y consciente de la persona. La persona con respecto a su tensión comienza a tener un desempeño diferente al de quienes lo rodean.

Se debe encontrar una armonía de las mismas tensiones, pero si antes no se corrigen, pueden ser piedra angular para problemas de carácter psicósomático que hagan que los movimientos se estanquen y no permitan progresar en el proceso individual que se tiene con su cuerpo propio, así como las distintas inhibiciones que surgen cuando se está con un tercero en la escena.

En esta breve investigación eutónica podemos empezar a vislumbrar que vincula directamente a las emociones y sensaciones del actor o de la persona que se vea inmersa en querer hacer conciencia de esos automatismos ya sea para erradicarlos o armonizarlos no es cosa sencilla, debido a que una indagación en los efectos directos y colaterales que puede tener el cuerpo.

Solo a través del dinamismo del movimiento que alcanzamos a tener, podemos experimentar la virtud del espacio corporal que nos da asilo, así como lazos con el espacio exterior y el de los demás, de modo que al mismo tiempo se vinculan los rasgos internos y externos del individuo.

Muchas veces es enigmática la relación implícita que existe entre el cuerpo y la mente que resulta. Uno como ser humano se la pasa buscando certezas ante la incertidumbre de la realidad como un flujo de vivencias irrepetibles, de probabilidades auténticas.

Sin embargo, la ansiedad que generan los espacios vacíos en ese tránsito nos vuelve vulnerables y repercute orgánicamente de manera inconsciente. Con espacios vacíos me refiero directamente a la falta, al trabajo organico corporal que siempre está sesgado o no tiene el rango completo de movimiento, ya sea por vivencias pasadas o tensiones que se fueron estableciendo en uno mismo a lo largo de los años.

Estas repercusiones se quedan arraigadas como tensiones que encadenan, provocando ese miedo de la exploración propia. Se debe encontrar una armonía de las mismas, pero si antes no se corrigen, pueden ser piedra angular para problemas de carácter psicosomático que estanquen y no permitan progresar en el proceso individual que se tiene con el propio cuerpo, así como las distintas inhibiciones que surgen cuando se está con un tercero a la hora de estar en escena o salón de ensayos.

La capacidad de observación y la tensión muscular y del sistema vegetativo de un cuerpo, pueden ser contagiadas a otros mediante el contacto consciente. Este contacto, que al principio es inconsciente, informa sobre estas necesidades de relajación, estimulación o armonización del contacto para conseguir su equilibrio. “El cuerpo y mente son inseparables, ningún trabajo del actor es completamente psicológico ni exclusivamente físico. Siempre se debe dejar que el cuerpo físico del actor y personaje influyan sobre lo psicológico y no deben ejecutarse de forma mecánica” (Chejov, 1999, p.57).

Por esta misma razón, cabe aclarar que el placer estético atrapa la atención y la revitaliza provocando resonancias exaltadas y sintonías entre el actor y el espectador. Por lo que uno como actor debe estar enteramente en estado de alerta tanto de su cuerpo como del entorno que rodea al mismo.

Uno como actor debe quedar enteramente inmerso en un proceso voluntario llamado **atención**, el cual puede caer en un estatuto de habilidad, por lo que es posible ampliarla con el entrenamiento y la práctica activa y constante. De esta manera, se lleva la atención a un estado de **alerta**; es decir, una atención de manera amplia en espacio y tiempo para poder escuchar a tu cuerpo. Finalizando este punto, se llega a una intención por sí misma, en donde concretamos la conciencia de algo que se quiere lograr (coordinación, acrobacia, canto, mímica, por ejemplo) en nuestro mundo físico y tangible. Es decir, se le adjudica la parte de realidad a ese estado inconsciente.

Existen algunas consideraciones relevantes con respecto a la estimulación táctil en el ser humano. Los elementos sensoriales del tacto inducen cambios neurológicos, glandulares, musculares, y mentales que, al combinarse, pueden producir o un recuerdo, el cual, posterior a este, despierta una emoción. Esto es debido a que nuestro cuerpo tiene memoria.

## Capítulo 2. Psicoanálisis

### 2.1 Pulsión en Freud

Antes de adentrarnos en la noción psicoanalítica de lo que es *la pulsión*, podemos adentrarnos desde la fisiología y la fisioterapia al concepto de estímulo desde la homeostasis, para que de este modo podamos elucidar una idea mucho más concreta sin entrar a confusiones.

En la decimotercera edición del texto de *Tratado de la Fisiología Médica*, viene un concepto muy interesante que es la homeostasis, el cual refiere al sistema que tiene el cuerpo para mantener el medio interno cuando hay una perturbación (*estimulo*) del exterior o del interior, pero con base en la fisiología.

Homeostasis como el mantenimiento de unas condiciones casi constantes del medio interno. Esencialmente todos los órganos y tejidos del organismo realizan funciones que colaboran en el mantenimiento de estas condiciones relativamente constantes, por ejemplo, los pulmones aportan el oxígeno al líquido extracelular para reponer el oxígeno que utilizan las células. (Guyton y Hall, 2016, p.34)

Posteriormente, habla acerca de que la *enfermedad* como tal es considerada como la ruptura de esta homeostasis, pero que cuando esto ocurre, los mecanismos homeostáticos buscan un equilibrio y mantienen todo el funcionamiento vital a través de respectivas, si así podemos llamarle, reparaciones (en el texto les llama directamente compensaciones). Pero hay un detalle: “Estas compensaciones pueden conducir en algunos casos a desviaciones importantes de las funciones corporales con respecto al intervalo normal, lo que dificulta la labor de diferenciar la causa principal de la enfermedad de las respuestas compensadoras” (Guyton y Hall, 2016, p.34).

Lo cual puedo retomar más adelante desde el psicoanálisis ya que en sí misma la pulsión también refiere a sostener una fuerza constante que debe ser satisfecha inclusive hablando desde estas respuestas compensadoras.

Siguiendo el entendido, un estímulo puede ser algo que venga de afuera o dentro (estímulo externo y estímulo interno) que provoca una reacción/ perturbación en alguno de los sistemas corporales. Esta interacción desequilibra el sistema y la homeostasis lo que hace es regularlo con sistemas de control y retroalimentación para integrar el desempeño de los diferentes sistemas corporales.

La capacidad del organismo para funcionar y mantener la homeostasis bajo condiciones de cambio en los ambientes interno y externo depende de miles de sistemas de control fisiológico que regulan la función corporal. Un sistema de control homeostático consiste en una serie de componentes interconectados que actúan para mantener un parámetro corporal físico o químico en constancia relativa. (Porth, 2014, p.415)

Puedo decir que necesariamente los sistemas de control orgánicos son los que regulan las funciones corporales y también controlan los procesos de vida integrando las funciones de los distintos sistemas corporales. Esta constante orgánica/física es la que más he de reservar para dilucidar el concepto de pulsión al que pretendo llegar.

Ahora bien, me es lícito introducir la perspectiva psicoanalítica desde uno de los textos principales vistos durante toda la licenciatura. Con el fin de llegar a conceptualizar la noción de pulsión, Freud nos remite a diferentes puntos de vista de esta última con la intención de poder establecer lo que sería uno de los principales elementos dentro de toda su clínica.

Se ha visto con anterioridad la definición desde la fisioterapia de lo que es el estímulo para que, de ese modo y a través de diferentes vertientes y puntos de vista, podamos construir una noción completa, por lo menos para el propósito de este escrito.

Ya es bien conocida la definición original de pulsión como “un concepto entre lo anímico y lo somático como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo”. (Freud, 1915, p. 108); sin embargo, hay que destacar que, si bien este constructo lo hizo explícitamente hasta 1915 en su escrito

*Pulsiones y destinos de pulsión*, esta noción como elemento ya ha estado presente en toda su obra con diferentes nombres como “excitaciones”, “representaciones afectivas”, “estímulos endógenos”, etc. Si se pone en retrospectiva lo que se acaba de ver con la homeostasis puedo abrir un enfoque desde lo anímico de esta misma noción.

Pero habría que adentrarme antes que nada en la pregunta ¿a qué me refiero cuando hablo de pulsión?

La pulsión, intentando seguir el hilo de nuestra elucidación anterior, podría comenzar a definirse como un *estímulo para lo psíquico*. Pero como dijo Freud en 1915: habría que distinguir entre estímulos pulsionales y otros estímulos. El estímulo pulsional no proviene del mundo exterior sino del interior del propio organismo.

Aquí cabe destacar que, a diferencia de los estímulos externos y las reacciones inmediatas y naturales para eliminar/equilibrar esa reacción como en las ecuaciones, la pulsión interviene desde dentro, actuando desde un aspecto psíquico y por tanto, a diferencia del estímulo, esta es una fuerza interna y constante ya que es inacabable e imposible de satisfacer de manera permanente ya nos lo dice Freud:

La pulsión no actúa como una fuerza de choque momentánea, sino siempre como una fuerza constante. Puesto que no ataca desde afuera, sino desde el interior del cuerpo, una huida de nada puede valer contra ella. Llamamos necesidad al estímulo pulsional; lo que cancela esta necesidad es la satisfacción. Esta solo puede alcanzarse mediante una modificación, apropiada a la *meta* (adecuada), de la fuente interior de estímulo. (Freud, 1915, p.114)

Para la descripción misma es inevitable aplicar el escrito a ciertas ideas abstractas que se recogieron de alguna otra parte, y este caso no es la excepción puesto que desde el psicoanálisis se intenta explicar la parte del estímulo interno como una fuerza constante e inagotable ya que estos serían el testimonio de las

necesidades pulsionales que estaré explicando más adelante. De la misma manera pareciera hasta el momento que la pulsión funciona con el mismo mecanismo de la homeostasis ya que pretende volver a equilibrar ese estado orgánico inclusive con funciones compensatorias.

La esencia como tal que tiene la pulsión consiste en sus respectivos elementos fundamentales: 1) fuente: de estímulo situada desde el interior, 2) esfuerzo: como fuerza constante, 3) objeto: al que está unido y 4) la meta: que es en este sentido, la satisfacción de esta.

Freud nos dice en diferentes ocasiones que la pulsión es de naturaleza biológica y, con lo visto anteriormente con las bases de la organicidad y naturalismo desde el sistema de Stanislavski no suena incomprensible el hecho de que pueda explicarse desde la pulsión, sin tener que referirse a ella como tal, sino que el orden subyacente del sistema pretendiera ser siempre el mismo: volver a un estado natural que fue desequilibrado a partir de diferentes perturbaciones -en este caso, internas- del mismo.

También hay que recordar que la pulsión es implícita las más de las veces en el discurso, puesto que, al desconocer la noción, Stanislavski usaba otro tipo de conceptos para explicar su método, como lo son estímulo, pasión, etc.

Siguiendo esta idea de la biología, Freud remite al concepto de tendencia diciendo: “El sistema nervioso es un aparato al que le está deparada la función de librarse de los estímulos que le llegan, de rebajarlos al nivel mínimo posible; ... es un aparato que, de ser posible, querría conservarse exento de todo estímulo” (Freud, 1915, p.115).

Esta última cita es muy interesante de retomar ya que Freud en este apartado está dando la piedra angular de lo que refiere esta investigación.

Los estímulos pulsionales, a diferencia de otros estímulos físicos, plantean exigencias mucho más demandantes al sistema orgánico/ nervioso y lo mueven a actividades para alcanzar la satisfacción de esta fuente interior.

Si nosotros remitimos al principio de placer es mucho más sencillo entender toda esta parte, pues es bien sabido que la actividad psíquica está necesariamente sometida a este.

La pulsión trabaja con el principio de placer porque la actividad está sometida a siempre regular la actividad excedente y tramitar ese exceso para siempre mantener el nivel de energía lo más bajo posible, porque dentro de la serie placer-displacer, el sentimiento de displacer está directamente vinculado al incremento del estímulo mientras que el de placer lo hace con la disminución.

Ya en entendido, podemos adentrarnos rápidamente a los términos que están en constante conexión con la pulsión, y no solo eso, sino que podemos llamarlos elementos de la pulsión: esfuerzo, meta, objeto y fuente. Que si bien, los he mencionado con anterioridad, es fundamental abrir un espacio para distinguir a qué refieren.

El *esfuerzo* -conocido las más de las veces como *Drang* en los escritos de Freud por su traducción original- es la fuerza de la pulsión. La medida de la exigencia que representa. Las pulsiones no pueden ser pasivas en tanto que todas tienen una cantidad de actividad y este carácter de exigencia mínima indispensable, es su esfuerzo.

La *meta* la entendemos como la satisfacción parcial de la pulsión -parcial en tanto que no se puede alcanzar la satisfacción total-. Consiste en la cancelación de los estímulos ocasionados desde la fuente de la pulsión. Es importante resaltar que, si bien la meta pareciera única e invariable, sí hay diferentes caminos que llevan a ella; por esto mismo, también hay metas más próximas o parciales.

El *objeto* refiere a aquello en lo que la pulsión puede alcanzar su meta, y a diferencia de esta última, este sí puede cambiar ya que no está enlazado directamente con la pulsión, sino que va cambiando para posibilitar la constante satisfacción. Incluso puede ocurrir que el mismo objeto sirva a la satisfacción de varias pulsiones.

Por último, la *fuerza* se puede llegar a entender como lo orgánico/somático de alguna parte del cuerpo del cual su estímulo es representado en lo anímico por la pulsión.

Freud nos explica en este mismo texto de 1915 un supuesto muy importante diciendo que todas las pulsiones son cualitativamente de la misma índole, y deben su efecto solo a las magnitudes de excitación que conducen o, quizás, a ciertas funciones de esta cantidad. Lo que nos hace pensar por fin en la concepción completa de la pulsión: la fuerza anímica que deviene desde lo somático y tiene consigo una meta de satisfacción constante, así como diferentes objetos. Siendo de este modo el representante psíquico de todos los estímulos ocurridos al interior del cuerpo.

En este punto valdría la pena hacer una distinción de dos tipos de pulsiones *primordiales*, las pulsiones yoicas o de autoconservación y las pulsiones sexuales.

Las primeras, como sus nombres lo dicen, refieren al individuo y su singularidad como algo temporal. Las pulsiones sexuales son en cambio, en las que vamos a enfatizar.

Son numerosas, brotan de múltiples fuentes orgánicas, al comienzo actúan con independencia unas de otras y solo después se reúnen en una síntesis más o menos acabada. La meta a la que aspira cada una de ellas es la del placer del órgano; solo tras haber alcanzado una síntesis cumplida entran al servicio de la función de reproducción. (Freud, 1915, p.121)

En otras palabras, cuando las pulsiones sexuales aparecen por primera vez, se apuntan en las pulsiones de autoconservación y poco a poco se van deshaciendo de ellas conforme van encontrando su objeto de satisfacción. Una parte queda unida a ellas como pulsiones yoicas y la otra, que es la que contiene todo elemento de libido, son las que prosiguen su camino como pulsiones sexuales.

Elas pueden cambiar su objeto fácilmente con tal de alcanzar la satisfacción. A consecuencia de esto último, Freud nos menciona una idea que me es pertinente explicar en el siguiente apartado ya que, debido a estas propiedades

libidinosas, pueden habilitarse mecanismos (¿de defensa?) alejados de sus acciones-meta originales, es decir, busca un camino/vía como acciones distintas para lograr satisfacer la pulsión (sublimación).

## 2.2 Destinos de pulsión

Si bien ya he hablado de pulsión para poder llegar hasta este punto, también es necesario en adentrarme en los destinos pulsionales que las pulsiones sexuales pueden experimentar en el curso de su desarrollo, que también habrá que decir, pueden ser presentados como variedades de la defensa contra las pulsiones. Freud nos planteó claramente 4 destinos para reconocer mediante la observación:

1. El trastorno hacia lo contrario
2. La vuelta hacia la persona propia
3. La represión
4. La sublimación

Para los fines de esta investigación es lícito adentrarse en dos de estos destinos, la vuelta hacia la persona propia y el más importante en el que quisiera ahondar: la sublimación.

La vuelta hacia la persona propia podemos entenderla desde el aspecto masoquista de un sadismo que es vuelto hacia el yo propio.

El masoquista goza compartida mente la furia que se abate sobre su persona... Lo esencial en este proceso es entonces el cambio de vía del objeto, manteniéndose inalterada la meta... Las sensaciones de dolor, como otras sensaciones de displacer, desbordan sobre la excitación sexual y producen un estado placentero en aras del cual puede consentirse aun el displacer del dolor. (Freud, 19915, p. 124)

Es muy delgada la línea dentro del arte entre el masoquismo como una vuelta a la persona propia y una sublimación. Ya que, en ambos casos, se está hablando de un cambio de vía para la satisfacción pulsional de la meta; aun cuando el dolor/displacer pueda ser parte de esta misma.

## 2.3 Sublimación

Desafortunadamente en uno de los pies de página que existe en el texto de *Pulsión y destinos de pulsión* (pie de página número 17) nos dicen que, si bien el tema de la sublimación es mencionado en este y diferentes escritos, es uno de los trabajos metapsicológicos míticamente perdidos/destruidos, por lo que es menester aclarar este punto desde otros autores que, en este caso, han sido referidos directamente a la creación y al arte.

En primera instancia Juan David Nasio escribió en 2015 un libro llamado arte y psicoanálisis, del cual nos presenta un artículo muy interesante respecto al tan aclamado destino de pulsión perdido.

En este apartado, Nasio habla acerca de que el psicoanálisis no es el arte, pero tiene profundas afinidades con él. Un artista es quien ve mejor que los demás porque él mira la realidad cruda y sin velo. Lo que vemos como espectadores en el arte, no es el objeto en sí, sino el objeto revestido de la idea que tenemos de él; por tanto, de nuestras emociones no llegamos a atrapar más que su expresión social/trivial, la que el lenguaje fija para todos.

Así mismo, nos hace entender que una pulsión es sublimada cuando su fuerza anima a una acción no sexual, agresiva o conservadora, sino creadora ya que desemboca en una obra que la satisface; siendo así un conjunto de imágenes que producen efectos gigantes en el espectador al punto de que lo hipnotizan y, simultáneamente, suscitan el mismo estado de pasión que llevó a al creador a engendrar su obra. Se habla de “superarse no solo creando una obra sino crearse a uno mismo al crearse una obra” (Nasio, 2015, p.114).

Lo que nos puede llevar a distintos cuestionamientos de los cuales seguir uno o diferentes caminos como ¿siempre encontraremos la sublimación acertada en el campo actoral? ¿En qué punto del personaje se introduce el aspecto pulsional propio? ¿Por qué podemos darnos cuenta de que la pulsión es creadora?

Para dar un intento de respuesta es lícito mencionar que un año antes de escribir *Pulsión y destinos de pulsión*, Freud escribe un pequeño texto llamado *El interés para la ciencia del arte* (1913) que cabe mencionar en este punto.

Lo que es más interesante destacar es el hecho de que lo que el artista busca, en primera instancia, es la auto liberación, y desde esta aporta a otros que padecen de los mismos deseos retenidos. En otras palabras, el artista figura como cumplidas sus más personales fantasías de deseo convirtiéndolas en arte, pero el precio a pagar de esto es desde una condición que esconda lo inapropiado y chocante de esos deseos. Mostrando desde el ocultamiento de su origen particular para devenir en algo sublime y más allá de socialmente aceptado, aplaudible.

Ahora bien, regresando a los apartados que Nasio resalta también que habría cabida explicar que la sublimación es lo aceptable dentro de lo inaceptable, hacia dónde va la pulsión. Algo que puede llegar a ser mirado con desprecio y horror para devenir en lo más aceptable socialmente, pero ¿hasta qué punto sigue siendo una sublimación si esto implica en sí misma el displacer (aumento de excitación energético) en el sujeto?, y sobre todo ¿en qué consiste el aspecto de auto liberación si siempre estamos sometidos constantemente al deseo?

En la actuación también puede ser posible sublimar, aunque no entre en el rasgo estipulado de estética. Ante esta problemática, puedo plantear la siguiente pregunta ¿cómo delimitamos no mezclar nuestros deseos con los del personaje?

Daniel Gerber es un autor que nos hace aterrizar en las ideas de la creación como el hacer, saber y poder. En uno de los artículos de la revista *Acreonta* que ha sacado en 2001 encontramos diversas elucidaciones que nos pueden ayudar para resolver estas últimas dudas, así como ahondar un poco más en lo que queremos decir, y es que, él nos habla no desde la sublimación en sí; sino que comienza a explicar el aspecto cultural de lo que es crear.

Al principio menciona la relevancia que tiene la cultura desde los dos aspectos fundamentales que esta tiene: el que abarca, como lo hemos dicho antes, el saber-poder-hacer del hombre para poder dominar las fuerzas de la naturaleza

y, en segundo lugar, comprender los vínculos recíprocos entre los hombres. Sin embargo, para este último aspecto es necesario prescindir de la existencia del lenguaje. En este sentido, toda la cultura la subyace el orden implícito del lenguaje ya que más que lo específico, es un sistema que insiste en el vínculo simbólico para los hombres.

En otras palabras, podemos decir que el lenguaje es lo que ayuda a que el vínculo exista ya que, gracias a este mismo existe la representación que se adapta según sea necesario para subsistir, siendo, de este modo, una constante modificación respecto a su propio contexto.

Pero el hecho de que este sea adaptativo lo hace necesariamente incompleto, convirtiendo al hombre en el único ser insatisfecho porque está atravesado por el lenguaje y constantemente busca una satisfacción desproporcionada a diferencia de los animales.

Los animales no piensan qué cantidad tienen que comer, dormir o tener relaciones sexuales, simplemente lo hacen hasta el punto de sentirse satisfechos, y en este entendido cabe la pregunta ¿qué pasa con los animales domésticos?

Es muy sencillo, los animales domésticos están necesariamente desnaturalizados, por no decir humanizados a partir del propio lenguaje. Regresando al primero punto, es esta transversalidad lo que hace al humano en constante conflicto con su mundo, pues tiene que aprender a adaptarse a él sin una premisa satisfactoria aparente.

Si bien el lenguaje piedra angular que nos hace seres desproporcionados, hay que poner en relieve esa capacidad de control técnico que tiene el humano ante su misma insatisfacción, pues pone a su servicio todo cuanto pueda encontrar y abre una brecha moral entre si lo que está haciendo puede ser bueno o malo. Ya nos lo dijo Gerber en su texto del 2001: Para el hombre existe el problema del bien y el mal que designan consecuencias de la presencia de una dimensión inherente al lenguaje que no es la simple satisfacción de la necesidad: el goce.

Hasta este punto va tomando forma este hecho *-goce-* que se encuentra más allá de algo bueno o malo, sino que va directamente correlacionado a algo que nos precede y que hasta cierto punto podríamos decir que nos condena, pero de esto hablaré más adelante. “Sin embargo, el rasgo humano es el asombro que causa el hombre en sí mismo, asombro que aparece en un conjunto de matices que van desde la fascinación al terror” (Gerber, 2001, p.4) .

Gerber nos sigue adentrando en la explicación desde el lenguaje y la cultura, y en esta correlación cabe destacar el hecho de que el asombrarnos es nuestra característica fundamental y distintiva como humanos y proviene de ser algo incompleto a diferencia de los demás seres vivos que nacen ya sabiendo/teniendo este instinto y plenitud. Para nosotros como humanos, necesariamente debemos de comenzar a crear y hacer siempre algo *-aparentemente-* diferente puesto que ese *hacer* no está determinado en nosotros de manera que siempre estamos buscando esa completud que, al mismo tiempo, nunca es alcanzada.

También Daniel Schneider en 1962 habla de la diferencia entre el aspecto de crear y de arte en su libro *El artista y el psicoanalista* ya que él pudo dar a notar que, si bien ambas están vinculadas con la búsqueda de la verdad y tienen un vínculo directo con la belleza, el crear tiene una **intención** ocasional, pero el acto de crear con un **resultado** artístico es estable y no debemos confundir la distinción entre la intención y el resultado ya que la primera considera que el arte es una combinación de sublimación, es decir, se forma una reacción a un impulso *agresivo*; pero la segunda incluye además de eso, atributos específicos que distinguen al artista creador de todos los demás hacedores.

Entonces, ¿qué podemos decir del crear arte? El estar atravesados por el lenguaje nos hace necesariamente dependientes de él, pues las palabras no son simplemente un vínculo para ir traspasando información, sino que siempre hay un más allá de las misma en donde las más de las veces no hay un propósito consciente. “La estructura del lenguaje no es algo completo donde todo puede ser dicho y comprendido, contiene la falta y, por esto mismo, la imposibilidad de que todo pueda decirse” (Gerber, 2001, p.5).

Esto último resulta muy interesante ya que la falta es también clave para poder moverse dentro de la vida misma y, por consiguiente, estar creando. Si lo ponemos en analogía, es viable explicarlo desde uno de los juegos de agilidad más conocidos.



Figura 2. Recuperado de: [https://m.media-amazon.com/images/I/61oiez2MMoL.\\_AC\\_SL1500\\_.jpg](https://m.media-amazon.com/images/I/61oiez2MMoL._AC_SL1500_.jpg)

Este rompecabezas que se muestra en la *figura 2*, es uno de los más comunes en México; consiste en una serie de fichas/piezas numeradas del 1 al 15 que a su vez están acomodadas en un pequeño cuadro. El juego se trata de desordenar las 15 piezas con número y volver a recomponer el orden.

Ahora, para llegar al punto de la analogía es necesario explicar que, para poder jugar el juego, es necesario quitar la pieza “sobrante”, (es decir, la pieza que está en blanco porque en sentido estricto ninguna estaría sobrando) desordenar las piezas restantes y a partir de ese espacio vacío es cómo uno va a ir moviendo las piezas hasta encontrarle un orden. Este último, en un principio, puede parecer que es solamente numerarlas del 1 al 15, pero conforme se va jugando se puede crear el propio orden que desees para aprovechar más el juego o bien, crear un juego diferente.

Regresando al punto, el sujeto está capturado en este *orden* que, sin la falta no podría moverse para cambiarlo. La insuficiencia es más que una característica sino una pieza fundamental que da sentido al juego. El ser hablante es desbordado por la palabra que falta y que, a pesar de este desborde, sigue sin ser suficiente.

Esto último no es resultado de un acto intencional, sino un efecto en que el sujeto dominado por el lenguaje y es rebasado, dejando una marca en el otro.

En este entendido puedo decir que la creación artística se liga con otro rasgo fundamental que es consecuencia del lenguaje: saberse mortal.

Poseer la certeza de la muerte como lo único seguro en su vida y anticiparse de esta manera al momento de su acaecimiento es consecuencia del lenguaje. Este saber es la razón de permanecer más allá de su duración efectiva. La obra no es el objeto hecho para ser consumido y desaparecer, sino para durar mucho más allá de la existencia de su creador” (Gerber, 2001, p.2).

Hay entonces una estrecha relación entre lo que es la creación y la muerte. En este punto, es pertinente adentrarnos en de las más importantes ideas para entender lo transitorio o efímero de la vida humana y es la *imperfeción*, inclusive Gerber nos explica que lo que distingue al hombre no es la condición de ser creado a imagen y semejanza de la perfección divina, sino más bien de esta incompletud/imperfeción, no como algo con lo que el ser humano cuente y le sobra, sino con algo que falta y debido a esta inconformidad hace volverse a sí mismo un creador.

Como en el juego del ejemplo anterior, nosotros no podemos pensar en la creación sin pensar necesariamente en una falta, en algo que no estuvo y precede a este hacer. El ser humano carece de esta completud y proporcionalidad que tienen los animales y que, por ende, les ha permitido tener una adaptación a su medio, pero el hombre que no la posee, está destinado, por así decirlo, a la constante búsqueda de algo que ni si quiera sabe que no está ahí.

El ser humano brilla por su carencia, y la que ha determinado la misma es el propio lenguaje porque el lenguaje es esencialmente una estructura, siendo así un conjunto de los elementos significantes que solo llegan a tener sentido en su relación con los otros elementos y las imágenes a los que estos significantes remiten. Sin lenguaje no hay precedencia de la falta por lo que no hay ningún tipo de distancia entre la palabra y la cosa que representa, sin esta separación podemos remitir a la completud.

Regresando al punto creador de la sublimación es preciso diferenciar entre esta pulsión y el instinto, a propósito de los animales, ya que este último tiene que ver precisamente conforme a un comportamiento predeterminado con un único fin particular, mientras que la pulsión, si bien se le parece, carece de la estabilidad y

fijeza porque recordemos que su objeto es completamente variable y nunca determinado de antemano como en el instinto, sino que el objeto de la pulsión va de acuerdo a la singularidad del sujeto *per se*, así como de su historia.

La satisfacción sexual humana, a diferencia de la de los animales, no tiene una manera preestablecida y, al no encontrar un objeto que la asegure, la encontramos como una fuerza constante que no es apaciguada más que temporalmente. Y ya nos lo decía Gerber en la página 3 de su mismo artículo del 2001: “El hombre es el único ser vivo que no dispone de una regulación fisiológica y automática de su sexualidad.”

En la conferencia virtual *En la Clínica Psicoanalítica con Niños tampoco hay Proporción Sexual* de Pablo Peusner en el 2020 acerca de la desproporción, resalta que lo importante es un efecto de lo que produce la desproporción porque es esencialmente estructural, el lenguaje nos condena a un devenir pulsional, a una crianza sin estándares donde será mucho o poco. En este entendido, la proporción sexual lograda es el instinto. La pulsión es la ausencia de proporción sexual, por lo que el instinto es a la proporción sexual lograda lo que es la no lograda para la pulsión.

Los animales en la selva sin contacto con el hombre se rigen desde el instinto y podemos preguntarnos ocurrentemente ¿Cuánto come un león en la naturaleza? Respondiendo en la lógica de que come exactamente lo que necesita para reponer la energía, no se come toda la gacela, ¿cómo cuenta las calorías? ¿cómo sabe? El que sabe no es el león en sí, sino el instinto. Nosotros como seres hablantes comemos de más o de menos.

El lenguaje nos enferma, nos atraviesa. Es muy sencillo pensarlo si remitimos al ejemplo anterior de los animales domésticos: el perro que nosotros tenemos en casa no deja de comer porque estamos hablándole todo el tiempo, no está en estado de naturaleza, los afectamos con el significante y los convertimos en sujetos del lenguaje.

Nosotros como sujetos humanos hablantes forzamos el programa genético, y toda nuestra actividad está más allá del instinto porque el conocimiento conocido como instinto funciona como un manual de crianza en la naturaleza. En el mundo humano no hay manual de crianza, sino que se hace lo que se puede y esto siempre es desproporcionado.

Inclusive en el propio lenguaje se utilizan adverbios de cantidad para señalar esta desproporción de manera inconsciente; “te quiero mucho” “te odio demasiado” ¿A qué nos referimos con demasiado?, ¿qué tanto es tantito? Se trata de transmitir forzosamente la idea de un exceso o de insuficiencia y, por ende, siempre terminamos diciendo algo completamente diferente a lo que queremos decir siendo algo inevitable.

De tal modo que se convierte en una causa de sufrimiento a resolver y se somete a la búsqueda constante de esta falta; ahí, donde no hay proporción, se crea lo que se puede.

El carácter variable del objeto de la pulsión y esta plasticidad propia lleva a Freud a introducir justamente el concepto de sublimación, proponiendo del siguiente concepto:

La pulsión sexual ... pone a disposición del trabajo cultural unos volúmenes de fuerza enormemente grandes, y esto sin ninguna duda se debe a la peculiaridad de poder desplazar su meta sin sufrir un menoscabo esencial en cuanto a intensidad. A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama la facultad para la sublimación. (Freud, 1979, p.168)

La manera que tiene Freud para explicar este concepto es interesante en tanto que lo que refiere son precisamente las actividades que estarían motivadas por un deseo que no apunta a una meta sexual en sí, sino como lo dice arriba, la cambia a todo aquello a lo que la sociedad le otorga un alto valor como el arte o la ciencia,

en este entendido, la creación artística o la intelectualidad, sin dejar de lado la misma fuerza e intensidad con la que se dirige a la en un principio meta sexual.

En la conferencia 23 *Los caminos de la formación del síntoma*, publicada en 1917 Freud nos habla de que los síntomas se quedan inscritos en cierto periodo del pasado constituyendo así, la esencia de la enfermedad, es decir, están conectado directamente al vivenciar del enfermo. Los síntomas son el resultado de un conflicto que es liberado en calidad de una nueva satisfacción pulsional. Son una conformación de compromiso entre las fuerzas de la pulsión y de la realidad. Así mismo, el artista se extraña de la realidad y vierte todo su interés a las formaciones de deseo de su vida fantaseada.

La creación en diferentes campos no lo es todo en la sublimación sino también el desarrollo de diferentes acciones que aparentemente no tienen nada que ver con la vida sexual, cuando en las más de las veces siempre han sido impulsadas por la energía de la pulsión sexual dirigida a esta especie de “meta social”. “Distinguimos con el nombre de sublimación cierta clase de modificación de la meta y cambio de vía del objeto en la que interviene nuestra valoración social” (Freud, 1978, p.314).

La sublimación no es un simple cambio de meta o de objeto sexual, a ella la define la falta de estos mismos con la constante insatisfacción generada que esto le implica al sujeto. En este sentido podemos comenzar a decir que es la sexualidad misma sometida al lenguaje (como creación) y al orden de lo que ella hace simbólico.

La valoración social no es azarosa en este tema pues es el motor en que se va desplazando este destino de la pulsión lo que Gerber nos hace preguntarnos si pudiera existir entonces una “satisfacción directa” siempre y cuando esta sea socialmente valorada (más no necesariamente aceptada). La cualidad que el objeto contiene en sí mismo tiene más que ver con la posición que tiene el sujeto en relación con el objeto, que la valorización del propio objeto. Es decir, es digno en tanto el sujeto lo considere así, a pesar de que sea aparentemente insignificante. “Eleva el objeto a la dignidad de Cosa, dice Lacan en *L'éthique de la psychanalyse*

en 1986” “...la sublimación implica pues que un objeto es colocado en la posición de cosa, que puede concebirse como el vacío esencial, el hueco engendrado por el lenguaje” (Gerber, 2001, p.4).

Es objeto en tanto que es irrepresentable e inalcanzable. Es objeto en tanto no sea suficiente para llenar ese vacío constante. Esto va mucho más allá de lo simbólico y, por lo tanto, mucho más allá del lenguaje *per se*.

Freud habla del principio de placer justo como esta satisfacción plena nunca alcanzada; sin embargo, uno transgrede esa regla y en el intento de completarlo solo le genera todo lo contrario: displacer, dolor y sufrimiento. Pero también tiene mucho que ver con este carácter de lo irrepresentable y digno para acercarse lo suficiente a la Cosa irrepresentable, pero no tanto como para alcanzarla.

La belleza -desde el punto de vista de la sublimación- no se vincula con el sentimiento de agrado o del disfrute placentero. Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar porque más allá de lo bello está el vacío de lo irrepresentable. (Gerber, 2001, p.4)

De esto podemos justificar la parte del gusto en tanto que no quiere decir que sea bueno o malo, sino que es propio, y en tanto es propio hay algo que va mucho más allá del simple estándar canónico, pero también se acerca a la delgada línea de la valoración social.

## 2.4 Pulsión de muerte

Si bien Freud no utiliza explícitamente el término *goce*, que es el que nos mencionaba Gerber hace unos párrafos, nos acercamos mucho a esta delimitación en el texto de 1920, *Más allá del principio de placer* pues este estipula y hace una apertura a la nueva doctrina que está reestructurada en las pulsiones ya no como pulsiones yoicas y sexuales, si no como pulsión de vida y pulsión de muerte. Estas últimas son las que retomo para mi escrito ya que, desde esta perspectiva y noción, puedo llegar a elucidar el primer cuestionamiento elaborado en la introducción.

Como hemos visto antes, el curso de los procesos anímicos es regulado por el principio de placer, lo pone activa una tensión que es sentida displacentera y su resultado es una disminución de esa o una evitación de displacer o bien, producción de placer.

Resuelto a referir placer y displacer a la cantidad de excitación presente en la vida anímica.

Referir también a proporciones de estabilidad o inestabilidad, el aparato psíquico se aferra a mantener lo más baja posible la cantidad de excitación presente, de lo cual se puede definir que existe una tendencia primordial al principio de placer, pero hay otras fuerzas (de estímulo) que la contrarían, por lo tanto, el resultado de este conflicto pulsional no es siempre correspondido al placer y de eso nos damos cuenta en este escrito. “La tendencia a la meta no significa todavía su logro, y en general esta meta solo puede alcanzarse por aproximaciones” (Freud, 1920, p. 9).

El principio de placer es propio de un modo de trabajo primario en el aparato anímico porque, a causa de las pulsiones de autoconservación (o yoicas), se pospone la satisfacción tolerando provisionalmente el displacer en este camino hacia la satisfacción.

Pero vale la pena adentrarse un poco más esperando no perder el hilo de lo que quiero decir: hay pulsiones que se muestran inconciliables con otras, y por esto no pueden subsistir al mismo tiempo, así que se segregan/ separan (por el

mecanismo de la represión) y en un principio se les corta su primera posibilidad de satisfacción, como si se enviaran hacia una lista de espera, posteriormente consiguen una satisfacción sustituta, o directa, pero ahora es sentida como displacentera para el yo.

En otras palabras, quizá más atinadas, es un proceso por el cual la represión transforma una posibilidad de placer en una fuente de displacer: Un placer que ya no puede ser sentido como tal, a pesar de que más adelante llegue a su meta.

El mejor ejemplo que he podido utilizar para observar este acontecimiento es remitir a los principios, es decir, considerar el estudio del sueño como la vía más confiable para explorar los procesos anímicos profundos, como dice originalmente el texto. “La vida onírica de la neurosis traumática muestra ese carácter: reconduce al enfermo una y otra vez a la situación de su accidente, de la cual despierta con renovado terror” (Freud, 1920, p.13).

En esta serie displacentera, el enfermo está fijado al trauma que desencadenó su enfermedad, pero Freud se pregunta -quizá no literalmente- ¿por qué pasa esto? ¿qué hay detrás de la repetición?

Para intentar dar respuesta, utiliza uno de los ejemplos más singulares dentro de esta segunda tónica: el *Fort-Da*. El juego del Fort-Da es muy interesante, ya que Freud no estaba en un fin investigativo cuando lo vio, sino que estaba cuidando a su sobrino y desde la observación surgió este ejemplo.

Este niño mostraba el hábito de arrojar lejos de sí todos los objetos o juguetes pequeños que tenía a su alcance y al hacerlo proclamaba un fuerte y prolongado “ooo” que, según el juicio de la madre y de Freud como observador, no era una interpretación, sino que significaba “*fort*” (se fue).

Dentro de todos los juguetes que tenía el niño, había uno particular: un carrito de madera atado con un piolín. Sin embargo, no jugaba como “se debería jugar con él” en el sentido de arrastrarlo, sino que lo arrojaba tras un barandal gritando el anterior “ooo” y para regresarlo, lo jalaba de la cuerda, cuando este volvía a sus manos lo recibía con un “*Da*” que, traducido, significa “ahí está”.

La interpretación del juego según Freud estaba directamente relacionada con el logro cultural del niño: su renuncia pulsional (es decir, renuncia a la satisfacción pulsional) de admitir sin protestas la partida de la madre, y jugaba a escenificar con los objetos a su alcance la ocasión del desaparecer y regresar de su madre.

Infiriendo, podemos decir que el niño jugaba a la desaparición porque la partida era la condición previa del placer que provocaba su regreso. Pero en este primer acto, las más de las veces solo escenificaba la partida sin llevar el juego hasta su final placentero.

Freud explica que en la vivencia era pasivo y afectado por ella; pero con la ayuda del juego ahora se ponía en un papel activo en la representación escénica, repitiéndola como juego a pesar de que fue displacentero porque ahora el niño tenía el control del acontecimiento. “Los niños repiten en el juego todo cuanto les ha hecho gran impresión en la vida; de ese modo inauguran/detonan la intensidad de la impresión y se adueñan, por así decir, de la situación” (Freud, 1920, p. 16).

Y si pensamos un poco, en los adultos pasa exactamente lo mismo. A propósito de la actuación, se nos habla de una representación escénica precedida por el deseo y control del actor. Tanto en el juego como en la actuación cabe destacar que el carácter displacentero de la vivencia dentro de la escenificación es utilizable para la misma; sin embargo, hay una particular diferencia entre el juego en el niño y la representación escénica en el adulto:

El juego como representación escénica y la imitación artística practicada por los adultos, a diferencia de la conducta del niño, apuntan a la persona del espectador, no ahorran a este último las impresiones más dolorosas (en la tragedia, por ejemplo), no obstante, lo cual puede sentirlo como un elevado goce. (Freud, 1920, p. 17)

En la dramaturgia y en el teatro, tenemos un modelo llamado género, que es un prejuicio positivo que, de suerte y eficazmente ya lo pudieron hacer antes de

nosotros, con esto es loable decir que los modelos y esquemas también ayudan al entendimiento y construcción de diferentes hechos y situaciones.

Más allá de un estereotipo de las cosas, hablamos de un estilo que permea toda la obra y situación a partir de su propio contexto.

Si para especificar un poco más tomamos el *género* de la **tragedia** como ejemplo. En primer lugar, podemos decir que es un género porque se ve una condición y concepción genérica del mundo, es decir, una perspectiva de cómo miras la realidad. Por lo tanto, tiene elementos específicos que lo conforman para determinar tal mirada.

En la tragedia, el personaje principal siempre va a cometer errores de discernimiento, es decir, distinguir lo importante de lo vital, hay cosas importantes, pero dentro de ellas existen las que son vitales y si no las distinguimos, el protagonista (y nosotros mismos, hablando como protagonistas en primera persona) se va a poner en peligro. En Edipo Rey de Sófocles, por ejemplo, Edipo no advirtió las cosas vitales y a partir de sus defectos de carácter que fueron estimulados por algo (estímulo interno/ estímulo externo), discierne y se destruye.

En otras palabras, podemos verlo así:

Aspecto defectuoso del carácter del *personaje* + circunstancia = **Error**

(En esta síntesis se puede conjeturar que el teatro es una versión sintética de la realidad que se ha ido repitiendo hasta la actualidad)

La acción surgida del caos tiene consecuencias, y uno no puede creer que es impune frente a *su/ nuestro* propio caos, la misma naturaleza implementa mecanismos para acortar esa interferencia. Desde la dramaturgia, el realismo nos enseña que el acto no queda impune.

Regresando al ejemplo, cuando Edipo se da cuenta de la verdad, empieza la *Anagnórisis* que, cabe destacar desde las nociones actorales y narrativas, es traer del inconsciente algo esencial que cambia completamente el seguimiento de la vida de nuestro protagonista. Edipo después de esta anagnórisis se pincha los ojos y

habla hacia el pueblo (en una suerte de manipulación ante el pueblo para no ser linchado por el mismo), después, decide autoexiliarse.

Incluso como se pudo ver anteriormente con el texto de Daniel Gerber, puedo rescatar que el coro en las tragedias muchas veces expresa el sentido común advirtiéndole algo al héroe trágico que está por hacer algo que traería consecuencias, y que nuevamente va hacia el error de discernimiento, pero que inevitablemente el protagonista comete.

La extensa descripción del trágico griego enumera los rasgos distintivos de la especie humana: la capacidad técnica para controlar las fuerzas naturales poniéndolas a su servicio, ... y, finalmente, la posibilidad de usar bien o mal todas esas destrezas, destacando con esto último que para el hombre existe el problema del bien y el mal que designan consecuencias de la presencia de una dimensión inherente al lenguaje que no es la simple satisfacción de la necesidad: el goce. (Gerber, 2001, p.1)

Regresando un poco al texto de 1905 *Personajes psicopáticos en el escenario* de Freud, estipula que debemos tener en cuenta que la finalidad del drama consiste en una depuración de los afectos de modo que se pueda encontrar *otras fuentes de placer en nuestra vida afectiva*.

Esa vivencia de satisfacción y goce corresponde al alivio que nos da la descarga y, por otra parte, una segunda excitación obtenida como ganancia secundaria la cual brinda al actor el sentimiento que tanto anhela tener. En la analogía con las artes escénicas, el actor y el dramaturgo posibilitan este sentimiento anhelado y permiten la identificación con el personaje de modo que pueda ser aplaudible –desde la valoración social, como se pudo notar en el capítulo anterior-, además de que se evita el sufrimiento del personaje a interpretar ya que todo es desde la ficción. Con este preámbulo nos ayuda a explicitar la definición de goce que se pretende utilizar.

En el juego y la representación teatral hay una suerte de creación que bordea este lugar desconocido que habla de una verdad que está oculta bajo un velo de ficción pero que, aún dentro de la representación, el actor llega a rozar.

Busca hacer desde el lenguaje la experiencia de esa aproximación que exige ponerse frente a la angustia, convencidos de que desde el principio de placer existen suficientes medios para convertir lo que en sí mismo es displacentero. En otras palabras, es un intento de acercarnos/bordear la verdad de manera confortable sin sumergirse en ella.

Pero ¿Por qué no? ¿De qué verdad estamos hablando?

La resistencia del yo quiere ahorrar displacer que se excitaría por la liberación de lo reprimido siempre que nosotros nos esforzamos en tratar de conseguir que esa insatisfacción se tolere. Sin embargo, lo que Freud nos propone en *Más allá del principio del placer* es lo que la compulsión a la repetición hace revivenciar, es decir, es displacentero porque trabaja con estas mociones pulsionales reprimidas.

Devuelve vivencias que ya no tienen posibilidad alguna de placer porque en ese momento no pudieron ser satisfechas. Si indagamos un poco llegamos al punto donde sabemos que eran pulsiones que estaban destinadas a conducir a la satisfacción; pero ya en aquel momento no la produjeron, haciendo esta experiencia algo que regresa a pesar de todo lo displacentero que pudo haber sido en su momento.

En la vida anímica existe una compulsión de repetición que se instaura más allá del principio de placer y nos inclinaremos a referir a ella los sueños de los enfermos de neurosis traumática y la impulsión al juego en el niño. (Freud, 1920, p.22).

Yo me atrevería a agregar que también está incluido a esto la representación teatral en el adulto. Es importante recordar que los procesos anímicos inconscientes son en sí "atemporales". No se ordenan de manera cronológica y por ello, el tiempo no les afecta. Aquí la situación que hay que hacer va más hacia ligar

psíquicamente los estímulos que se sobrepasaron (es decir, a las excitaciones externas que en su momento tuvieron la fuerza suficiente para perforar la protección antiestímulo) para conducirlos hacia su tramitación de energía.

Como en la homeostasis, se moviliza de todos lados la energía con el fin de crear una investidura energética de nivel correspondiente para producir una especie de contrainvestidura y de este modo equilibrar, pero toda vivencia que obedece a esta compulsión a la repetición ya no puede verse como cumplimiento de deseo; sino que se apoya en convocar lo olvidado y reprimido, en traerlo presente sin aparente finalidad, porque ya no puede ser sentido como placentero.

Es donde encontramos que, si llegase a haber un más allá del principio del placer, habría también algo antes y regresando al tema del sueño, pareciera que hay algunos sueños que no van directamente al cumplimiento de deseo, sino que más bien obedecen a este convocar lo olvidado, a la compulsión a la repetición en su frustrado intento por tener la ligazón psíquica que no fue posible en su momento.

Si se trae presente que las pulsiones son las representaciones de las fuerzas que provienen del interior del cuerpo injertándose en el aparato anímico, y que el trauma es acompañado por una herida física, a esta última se le admite como una de las fuentes de excitación, pero también es importante admitir que el estado de dolor ejerce un influjo en la libido, se puede decir que la violencia mecánica del trauma liberaría el excedente de energía de la excitación. “La tarea de los estratos superiores del aparato anímico sería ligar la excitación de las pulsiones que entra en operación en el proceso primario. El fracaso de esta ligazón provocaría una perturbación análoga a la neurosis traumática” (Freud, 1920, p. 35).

Hasta este punto de la explicación parece que nada de esto contradice al principio de placer; porque la repetición constituye por sí misma una fuente de placer siempre que esté ligada. En este entendido, lo que una pulsión intenta es el esfuerzo de reproducir un estado anterior que se resignó por fuerzas perturbadoras externas. Las exteriorizaciones de una compulsión de repetición muestran en alto grado un carácter pulsional (uno impulsivo/ apasionado/ e irreflexivo).

Regresando al ejemplo del juego infantil, es lógico ver que el niño repite la vivencia displacentera porque mediante su actividad consigue un dominio sobre la intensidad de la vivencia inconciliable, y en cada repetición del juego pareciera ser acerca de su mayor control sobre la impresión, pero ni así será suficiente porque el niño exige lo idéntico y originario que no se le puede otorgar. Es una repetición que va más allá del principio de placer.

Intentando no perder de vista lo principal, se puede decir que la pulsión se ve obligada a reconocer la conservación del ser vivo porque busca la reproducción de algo anterior.

En esta organicidad, se preserva la raíz de la repetición dando la impresión de que están progresando y avanzando hacia el cambio cuando en realidad se empeñan en lograr una meta anterior desde diferentes nuevos caminos. Lo cual es muy similar si lo vemos desde el método en el teatro.

Si nos es lícito admitir que todo lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, por razones internas no podemos decir otra cosa que esto: La meta de toda vida es la muerte; y, retrospectivamente: Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo. (Freud, 1920, p. 38)

Pero aquí empieza la piedra angular del texto: **el estado originario**. Si hay una pulsión que contradice la naturaleza conservadora es la que estipula que la meta de la vida es la muerte, siendo un estado no posterior, sino anterior; es decir, es el estado de lo inorgánico a lo que aspira regresar desde un principio.

No obstante, las pulsiones de autoconservación son las que impiden que todo ser vivo alcance esa meta presentando una suerte de oposición, pero al mismo tiempo, sirve a la provocación de la muerte, en este entendido funcionarían como pulsiones parciales que aseguran el camino hacia la muerte creando de esta manera una especie de recorrido en base a un conflicto entre las dos pulsiones.

Este conflicto es importante porque mientras que el organismo vivo lucha por mantenerse, al mismo tiempo hay otras fuerzas que lo empujan a alcanzar su meta primordial -la muerte- por el camino más corto. Las primeras pulsiones son las que

se mantienen fuertes frente a los estímulos del mundo exterior; es decir, son conservadoras o **pulsiones de vida** ya que buscan preservar al organismo.

Uno de los grupos pulsionales se lanza, impetuoso, hacia adelante, para alcanzar lo más rápido posible la meta del final de la vida; el otro se lanza hacia atrás para volver a retornarlo desde cierto punto y así prolongar la duración del trayecto. (Freud, 1920, p. 40)

Dentro del choque de ambas pulsiones encontramos una constante lucha que va a prevalecer durante toda la vida porque la pulsión que está reprimida y por ningún motivo, dejará de aspirar a una satisfacción plena a la que nunca va a alcanzar a llegar (ya hemos hablado anteriormente de esta falta); pero todo lo que intente por hacer desde la sublimación como de la compulsión a la repetición no bastará para terminar con esa tensión pulsional.

Si, por el contrario, en lugar de querer esforzar la tensión hacia adelante, se mueve hacia atrás para regresar a ese estado inanimado, en el camino necesariamente se van a encontrar a las resistencias en virtud de las cuales las represiones se mantendrán puestas a manera de obstáculo para continuar el camino hacia lo originario, de modo que la única posibilidad es continuar el camino hacia adelante como se estaba haciendo.

Entonces, ¿qué va a pasar? “Hemos partido de la gran oposición de pulsiones de vida y pulsiones de muerte. El propio amor de objeto nos enseña una segunda polaridad de esta clase, la que media entre amor (ternura) y odio (agresión)” (Freud, 1920, p. 52).

En esta oposición existe un componente sádico agregado a la pulsión sexual y, cuando hablamos de pulsión sexual y de sexualidad, necesariamente remite a la función reproductiva, pero no perdamos de vista lo primero.

Si el *Eros* conservador conlleva en sí mismo la pulsión sádica que busca destruir el objeto (a pesar de que este objeto sea el yo propio) ¿cómo podemos separarlo? Pareciera que ese sadismo es en sí mismo una pulsión de muerte, un

punto de regresión a lo originario, pero esto inmediatamente se puede relacionar con el masoquismo que la vuelta de la pulsión hacia el yo propio contiene.

La pulsión sexual devino en el Eros ya que procura la sustancia viva actuando como *pulsión de vida* desde su comienzo, y entra en el conflicto con *la pulsión de muerte* que es la que ha nacido a raíz de lo inorgánico e inanimado y busca regresar a ello por la vía más rápida.

Es decir, que el carácter de regresión en la pulsión es a raíz de esta compulsión a la repetición. De suerte que la explicación desde el punto del método actoral – el cual eventualmente volveremos a tocar - y relacionado intrínsecamente con la pulsión de muerte, va más allá del principio del placer.

Lo que se especula como mediador entre ambas pulsiones es otra oposición entre las pulsiones yoicas y pulsiones de objeto, con otras que vienen desde el interior y que buscan un fin, las pulsiones de destrucción las cuales son mucho más sutiles. “Si realmente es un carácter general de las pulsiones el de querer reestablecer un estado anterior, no podemos asombrarnos de que en la vida anímica tantos procesos se consumen con independencia del principio de placer” (Freud, 1920, p. 60).

Para esto debemos recordar lo que se plantea en un inicio; que el principio de placer es una tendencia que hace que el aparato anímico quede excepto de excitación, y eso no se pelea con la pulsión de muerte debido a que aspira a regresar a un reposo total del mundo inorgánico.

Así mismo no hay que olvidar que el máximo placer asequible en la vida es el del acto sexual, y que este necesariamente va unido con la extinción de la excitación provocada, siendo que se tramita en el placer de la descarga de esa tensión.

La tensión es necesaria para poder llevar a cabo la descarga. De esta manera, la serie placer-displacer apunta al cambio de las tensiones de investidura, juega con la energía y sus diferentes niveles. En este entendido, las pulsiones de vida tienen mucho que ver con la percepción interna, porque son escandalosas y no

cesan, están en la constante inclinación hacia la tensión y a la falta e insuficiencia, cuando se tramitan son sentidas como placenteras. Pero las pulsiones de muerte recorren su camino aparentemente de manera inadvertida, y el placer se ve forzado a sobrellevar diferentes rupturas. “El principio de placer parece estar directamente al servicio de las pulsiones de muerte” (Freud, 1920, p. 61).

El hecho de admitir estas rupturas en la serie placer-displacer no tiene que ver con la finalidad de la pulsión de muerte, de suerte que en esta compulsión a la repetición exista una constante pelea de acercarnos sutilmente a este punto mortal e inorgánico.

Pero ¿qué es lo que moviliza al actor dentro del método a tocar este constante límite entre la vida y la muerte? Pareciera entonces que estaríamos hablando del último rubro del escrito, es una pulsión de muerte que está bajo el influjo del deseo, pero antes de aseverar algo, es viable hablar un poco desde este aspecto antes de entrar directamente al ejemplo desde la actuación.

## 2.5 Deseo

Las más de las veces en menester detenernos en un punto y preguntarnos porqué estamos haciendo lo que estamos haciendo, sin perder de vista nuestra idea anterior ligada directamente con la pulsión de muerte, hay que recordarnos constantemente el objetivo al que vamos, y aun estando sin rumbo fijo aparente, siempre hay en sí una interrogante que nos hace concretar esta búsqueda, irónica e inacabable, y digo irónica porque si bien nunca se concreta en sí, llega un momento donde asimilamos que estamos buscando, aunque no sepamos qué es.

Muchas cosas banalizan el hecho del deseo. En un principio y, desde las primeras nociones psicoanalíticas que hemos aprendido como bases fundamentales del psicoanálisis, encontramos el deseo con tres traducciones distintas desde la clínica de Freud. Esta pequeña experiencia fue fundamental dentro de mi desarrollo ya que era dentro de los primeros semestres y nuestra entonces profesora de introducción al psicoanálisis I, nos habla de un contexto del

cual nunca hay que despegarnos para poder traer presente de manera constante la pregunta de ¿a dónde nos dirigimos?

Dicho esto, podemos comenzar a puntualizar que la vida de Freud ha dado lugar a especulaciones desde todos sus escritos, pero una cosa es tratar las cosas a conciencia de este contexto y otra muy diferente es considerar sus palabras como evangelio; desde la vida de Freud hasta cuestiones de sus posicionamientos hay muchas interrogantes. Si bien los conceptos del psicoanálisis freudiano son neutros, llevan la marca del contexto histórico de Freud, el de una Viena católica de la segunda mitad del siglo XIX, sobreviviendo a los acontecimientos de las guerras del mismo siglo.

Cuando Freud habla en sus escritos respecto al *deseo*, es necesario explicar que esta noción refiere a tres definiciones distintas que al español se tradujeron como deseo:

La primera es *Begierde*:

Que está referida a la codicia, al anhelo, los deseos de concupiscencia. Hace referencia a un objeto que se codicia para el disfrute y la satisfacción, por lo tanto, va para algo externo. Un impulso psíquico para la eliminación de una falta subjetiva en la vida enlazada con la búsqueda de la satisfacción.

La segunda es *Lust*:

Relacionada con estos movimientos de apetencia, pero está necesariamente enlazada con el placer, el disfrute y la pasión mayoritariamente. No obstante, hay que señalar que *Lust* también tiende a evitar toda forma de displacer.

Y por último tenemos la más importante de todas, *Wunsch*:

El anhelo no ligado a movimientos de codicia ni concupiscencia, tampoco a la búsqueda de placer o disfrute. Está ligado a huellas mnémicas,

y a la falta, la no identidad receptiva entre lo registrado y encontrado en el campo de la percepción.

Deseo en español no corresponde a lo que significa en alemán Wunsch, pues, a diferencia del primero, este no va con relación a objetos, sino a registros que buscamos, pero no encontramos.

Es lícito aclarar este punto debido a que el problema fundamental se produce en torno a aquello que podemos entender por deseo en Lacan y evidentemente en Freud. El deseo visto desde Lacan es muy similar, pero nunca idéntico en tanto que, para empezar, utiliza referentes distintos desde la filosofía, y si bien Lacan no usa tres traducciones/ nociones distintas para hablar del deseo, sí nos habla del deseo desde sus tres registros.

Para Lacan, sobre todo, el deseo no es la necesidad, no se trata del “querer poder” o incluso de una decisión por más asumida que esta sea.

Hablo de que Lacan vislumbra que una de las máscaras del sueño se refiere al anhelo, pero que debajo de este existe una estructura mucho más profunda en la estructura del deseo que es del orden de la falta.

Las puntualizaciones de la cuestión del deseo son en torno a todas las nociones que podemos tener de este. Por eso, es necesario aclarar que el deseo en ningún momento lo vamos a referir como algo voluntario o de concupiscencia, no es la decisión asumible, sino que va mucho más allá de eso. Y para explicarlo adecuadamente, podemos adentrarnos desde el problema de la amenaza de castración.

La satisfacción originaria alude en Freud a una pérdida de objeto que hace del deseo un impulso hacia la satisfacción como lo hemos visto hasta ahora, se trata de un impulso hacia la repetición de una percepción que llegó a tenerse pero que se perdió, incluso puede referirse a un placer que ya no puede ser sentido como tal, pero que aun así conlleva una regresión las más de las veces.

Comenzar a temer con la falta por la amenaza de castración, se introduce la noción de falta o concepto de pérdida, por eso Lacan lo maneja como: el falo como el representante de la falta.

Un niño, un bebé, va hacia la madre eligiéndola, así como objeto, pero ¿un bebé puede elegir algo? ¿qué significa una elección? No pasa por una acción voluntaria de pensamiento, pero es porque la madre hizo una elección, una elección bidireccional en tanto el propio proceso de pérdida que sufrió la madre en un principio (en su infancia), eligió, porque antes, el bebé fue elegido y toda elección es inconsciente.

La madre elige al niño por toda su historia desde la promesa de su propio Edipo, pero también en el momento que decide ser madre; está hecha la elección. Se conforma así una especie de relación exclusiva e intensa, una relación especular.

Pero, ¿qué es lo que transforma esta condición?

Se da cuenta que no es suficiente, el deseo va más allá de la **elección**. Porque el niño no es el falo, para la madre y para el niño son presencia y ausencia; es decir, al mismo tiempo que él no lo es todo para ella, tampoco ella puede ser todo para él y esta relación absolutizante deviene en hostilidad, que es necesaria para la consolidación del narcisismo del Yo.

Cómo ante el espejo se hace la elección: o yo o el otro, (el del espejo)

El bebé, que se siente desorganizado, se da cuenta que está completo cuando se mira por primera vez al espejo. Su madre lo ve con tal emoción que el bebé quiere ser eso. Cuando regresa a su sensación propia se da cuenta que él no se siente así, prefiere el espejo y reacciona con agresividad ante él, la cual puede llegar a ser proyectada en el miedo a ser devorados. El niño quiere devorar al objeto, la identificación es oral y primitiva porque quiere apropiarse de él.

Buscando poner afuera lo que está adentro, en otras palabras, quizá menos rebuscadas podemos describirlo como si dijera: “como yo quiero devorar y ser eso, lo proyecto como el temor.”

Después, vemos la frustración ante el objeto que deja de serle completamente satisfactorio presentándose una separación, y esta insatisfacción será suficiente para que la libido se dirigiera a buscar otro objeto (o así mismo).

Para Lacan, tanto el deseo como la amenaza de devoración y la de castración y provienen de la madre como función. Es ella quien introduce al Otro. Es quien deja su deseo para dar lugar a la ley, a la metáfora paterna y en lugar de deseo habrá prohibición.

La fórmula de la metáfora paterna

Nombre del padre = S

Deseo de la madre

Está invocando una ley llamada *nombre del padre*, porque la única que puede decir *quién es el padre*, es la madre. La madre realiza esa separación y como es bidireccional, la amenaza es entonces también para ella, impidiendo que ella vuelva a su objeto. Es de suerte una ley que prohíbe el goce incestuoso que tramita sus pulsiones, conservando las amorosas hacia la madre y las hostiles hacia el padre.

Se trata de un amor desprovisto de lo sexual. La elección de objeto se transforma en identificación y es así como introyecta la prohibición, la ley, asegurándose de que no se retorne a la misma elección objetal, pero cuando absorbemos la ley como introyección (identificación), supone el asesinato del objeto que se absorbe.

Entonces, Lacan comprende la falta en el Complejo de Edipo donde el sujeto se construye como un sujeto deseante. En este surgimiento es posible que se pueda referir a esta satisfacción originaria que hace un impulso constante a la

satisfacción. Sin embargo, Lacan lleva más lejos esto en la propuesta y hecho de que el deseo no es propio, sino que es algo que se constituye desde una otredad, desde un otro.

Implica y supone al otro como dar cuenta de la manera en la que hemos sido posicionados al interior del otro desde fuera, una exterioridad interna.

Hay una paradoja del deseo a partir de este movimiento particular: salir del lugar donde pensamos que el pensamiento es individual, y retomando un poco la actuación hace todo el sentido ya que, en el teatro, se hace no desde la individualidad, sino de esta singularidad a partir del otro en donde uno mismo como actor hace su hacer a partir del otro y viceversa o no funcionaría porque en el teatro y la actuación todo funciona como un engrane, y tanto *el otro depende de mí, como yo dependo del otro*.

Siguiendo el hilo anterior habría mucho que decir en torno al deseo y cómo se constituye desde los tres registros de Lacan.

Desde la cuestión imaginaria, el deseo de ser reconocido por el otro y que erróneamente pudiéramos pensarlo en el orden de “hacer consciente lo inconsciente” pero se refiere a que el deseo es un deseo de deseo en tanto que el sujeto desea ser reconocido como sujeto por el otro.

En la cuestión simbólica el deseo radica en donde las coordenadas simbólicas lo atraviesan y el *otro* es el lugar donde se produce esa falta, terminando en que el otro siempre nos da algo distinto a lo que pedimos.

Y, por último, la problematización de la cuestión del deseo con respecto a lo real, donde introduce que el deseo da cuenta de algo que se escapa al significante. Y hablar de ello nos deja siempre en el límite de eso inaprensible e inasimilable; un imposible a simbolizar. Teniendo lo real como un límite de la construcción simbólica.

La noción de deseo tiene su peso y su dificultad.

De Le Boetie nos habla de esto en su texto *La servidumbre voluntaria* en donde se puede entender que unos tienen siempre ante sus ojos la felicidad de su

vida pasada y la esperanza de un gozo semejante en el porvenir. Y en este entendido, a mayor sufrimiento mejor es el resultado, pero en el momento del resultado existe inevitablemente algo que no cuadra, algo que falta. Algo que ya no está en nosotros sino en el otro.

¿Qué es lo que se piensa que dio a tan pequeño número de gentes que eran los griegos, no el poder, sino el valor para resistir la fuerza de tantos navíos que la mar misma estaba llena de ellos? ... en aquellos días gloriosos no era tanto la batalla de los griegos contra los persas, sino que era más bien la batalla y victoria de la libertad sobre la dominación y de la libertad sobre la codicia? (De Le Boetie, 1549, p.3).

Evidentemente, es porque el discurso en cuestión lo miramos desde un lugar donde nos sitúa otro discurso del cual somos efecto. Y este efecto es las más de las veces una cuestión que tiene que ver dentro del deseo, uno ya no nuestro sino del otro. Es un hecho tan extraordinario y, sin embargo, tan común.

## Capítulo 3: Autopsia a un Copo de Nieve.

### 3.1 De la Obra

Para ejemplificar un poco mejor la relación que se pretende mostrar, se ha decidido usar uno de los montajes que, a mi consideración, ha sido de los mejores trabajados al alcanzar a entender estos dos aspectos y, por lo tanto, lograr unir ambas disciplinas.



Figura 3. Rentería, A. (2021) *Autopsia a un Copo de Nieve* [Fotografía]. Colección Personal.

*Autopsia a un Copo de Nieve* es una obra escrita por el Dramaturgo Luis Santillán en el año 2007. El tema principal de la obra gira en torno al suicidio infantil, siendo su delimitación dentro de una familia disfuncional.

En febrero del año 2019 el director Luis Enrique Aguado Chávez me ofreció ser asistente de dirección y analista de esta obra para poder montar una temporada completa, a lo que accedí con gusto. Comenzamos a trabajar unas semanas después buscando el elenco y haciendo trabajo de mesa de la misma obra.

Sin embargo, no contábamos con que este montaje iba a tardar en salir casi tres años después de esto a raíz de la pandemia que surgió a principios de marzo del 2020.

Antes de adentrarnos de lleno a los hechos de qué fue lo que sucedió, me es lícito hablar de la obra misma para dar cuenta de la importancia de la sinopsis,

así como del tema en torno al que gira la obra misma y, sobre todo, cómo nuestras actrices llevan a cabo este trabajo.



Figura 4. Peña, D. (2021) *Autopsia a un Copo de Nieve* [Fotografía]. Colección Personal.

La historia de esta comienza la mañana inmediata del día después del suicidio de Nicoleta. Están las luces apagadas, en medio se encuentra una tina que resultará muy importante más adelante. Está en medio de una tormenta bastante fuerte y llega su hermana solo para descubrir que está flotando sin vida el cuerpo de Nicoleta (su hermana menor) dentro de la tina. Desesperada, le grita a su madre para que vaya con ella al mismo tiempo que trata de comprender la situación. Su madre no responde y Natalikova, la hermana, se queda llorando a lado del cuerpo de su difunta hermana menor.

A pesar de ser un comienzo bastante dantesco, podemos observar desde un principio y, siguiendo el hilo de las escenas que la obra nos muestra, las razones por las cuales Nicoleta se suicidó, dando motivo al título como una Autopsia. Es importante llegar a explicar la obra *perse*, antes de adentrarnos al proceso individual y colectivo actoralmente.

Nicoleta es una niña de aproximadamente 8 años la cual vive con su madre, Catalina y su hermana mayor, Natalikova. Ellas tres viven en un pequeño, pero cómodo departamento ubicado en la Ciudad de México, siendo su condición económica la de una familia de clase media alta.

El escenario donde se desarrolla la obra las más de las veces es en el único baño completo que tiene el departamento donde ellas viven el cual contiene un pequeño tocador, un baúl, cambiador, espejo y, lo más importante: una tina de baño.

Durante la primera escena podemos ver a Natalikova discutiendo con su madre acerca de ir por Nicoleta al campamento de verano del cual, desafortunadamente la expulsaron. Su madre, molesta, le dice a Natalikova que algo tuvo que haber hecho para que eso sucediera mientras se mira constantemente en el espejo. Ante esta situación Catalina obtiene una desaprobación por parte de Nata, pero la primera se excusa diciendo que es humana y no perfecta y quiere recordarle a Natalikova cuando ella se sentía perfecta para ella, cuando Nata era niña.

Catalina trata de evadir la discusión ocasionada preguntando respecto de su ropa, y justo cuando le hacen dar cuenta de esto, le dice a Natalikova que está engordando y que sus piernas se ven muy mal con la falda que lleva puesta.

Después se dan cuenta que estarían llegando tarde por Nicoleta, pero a la madre no le importa. Como último intento de redimirse, Catalina expresa que no va a presionarla para que le diga porqué la corrieron del campamento. Antes de terminar, la madre busca una aprobación de Natalikova y al ver que no la consigue, vuelve a hacer hincapié en que debería cambiarse la falda porque hace que las piernas se le vean muy gordas.

*Entra la canción de Luna*

En la segunda escena, nos presentan a Nicoleta jugando en el baño junto con su perro que rescató en la calle y le cuenta que el día fue muy extraño ya que

fueron a comer todo lo que ella pedía. Le dice que su mamá estaba contenta, pero que no quiere decirle lo que pasó en el curso de verano.



*Figura 5. Peña, D. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal.*

Hace un silencio y después le dice a su perro que está segura de que su mamá la quiere y que se si enoja tanto con ella es por eso. También le dice a su perro que mamá no quiere animales en la casa; por tanto, Nicoleta lo esconde y trata de entrenarlo para que su madre no se enoje. Esto lo hace con la finalidad de que, una vez entrenado y limpio -haciendo énfasis en que lo va a bañar con el shampoo que usa Natalikova porque este es el que le gusta a la madre- poder convertirse en una familia.

Después de jugar un rato pregunta por su patito de hule, que después, veremos que es indispensable en la historia.

En la tercera escena Nicoleta y su madre están en el baño, esta última la regaña por no haberse lavado bien los dientes. De una manera adusta, comienza a sermonearle por no haber cenado, su madre explota y le dice que desea que Nicoleta ya esté en la escuela.

Nicoleta quiere orinar y su madre le dice que debe aprender a controlar sus esfínteres porque así deben ser las señoritas, todo debe estar cuidado y controlado

seguido de expresar que ella no se cuida, que debería ponerse a dieta porque su hermana ya está engorando. Nicoleta ignora lo que su mamá dice pues lo principal para ella en ese momento es ir al baño, su madre sigue sermoneando respecto al peso, las tallas y las dietas.

Nicoleta, controlando sus ganas de orinar y entrando a la conversación, le dice que ella tiene una amiga gordita a la que molestan mucho, y su madre le responde inmediatamente que no se junte con ella o se acostumbrará a la gordura. La primera responde que hay cosas más importantes, pero su madre insiste que no hay algo más importante que la corporalidad.

La siguiente escena nos muestra el primer vértice importante que está implícito en la obra: Nicoleta y su perro se encuentran otra vez solos en el baño, este último comienza a abrir la boca sin poder cerrarla dándonos a entender que está muy enfermo, ella se distrae con las cosas del baño buscando algo de medicina para que se sienta mejor y le dice que si no se mejora, su madre y su hermana van a pensar que se rompió y lo tirarán a la basura, como a sus juguetes. Nicoleta se asusta porque su perrito comienza a convulsionar. Ella, desesperada y con cuidado lo mete a la tina y sale en busca de ayuda. El perro muere.

A partir de este punto la obra se va haciendo más densa ya que pasamos a la siguiente escena en la que Natalikova está lavando la tina donde murió el perro y entra la madre muy enojada. Ambas discuten y Nata le dice que Nicoleta suele hablar sola porque le duele mucho lo de su perro y le da la impresión de que se siente sola. En esta situación podemos dar cuenta que es una verdad a medias, ya que, si bien Nicoleta habla sola, no lo hace solamente por la muerte del perro, sino que lo ha hecho desde siempre.

Cuando Natalikova intenta planear algo para que puedan salir las tres, su madre se excusa diciendo que está muy ocupada y que no le diga cómo criar a sus hijas. Después de diversas asociaciones le dice que le hubiera gustado que ella hubiera sido su única hija.

En la siguiente escena, vemos a Natalikova depilándose las piernas y respondiendo mensajes al que podemos suponer que es la persona con la que está saliendo.

Nicoleta interrumpe exigiendo el baño porque necesitan apurarse para ir con sus tías. Ella la deja entrar al baño cuando termina con su paciencia. Posteriormente Nicoleta quiere meterse a bañar, pero Nata la detiene diciendo que ella va primero y que si le puede traer el acondicionador. Nicoleta se rehúsa en un principio, llegando a un acuerdo de que podrían bañarse juntas. Esta última accede y sale por el acondicionador. Entra abruptamente la madre preguntando dónde está Nicoleta y reclamando que se les está haciendo tarde para que vayan a conocer a sus tías (las hermanas de la madre). Entra Nicoleta corriendo con el acondicionador en la mano y al querer meterse a bañar, su madre le dice que no lo haga porque se les está haciendo tarde y que eso le pasa por no apresurarse. Nicoleta insiste y al obtener la desaprobación, las otras dos salen de escena y la primera comienza a gritar que ojalá tuvieran dos tinas, así una sería para ella sola.

En la siguiente escena podemos deducir que una de las tías está muy enferma, y que Catalina no las había ido a ver en mucho tiempo porque estando sola con Nicoleta en el baño, esta última la empieza a interrogar sobre su familia. Después de un tiempo Nicoleta pregunta que ¿si ella se enfermara, su madre pasaría más tiempo por ella? Catalina se enoja por la pregunta y le dice que no empiece a preguntar tonterías. Apurada para llegar a la escuela entra Natalikova y junto con su madre ignoran que Nicoleta está pidiendo que vayan por ella a la escuela o que la acompañen en la casa regresando de ella.

Triste, se mete a la tina y se queda dormida; cuando la noche cae y Catalina entra al baño, ve a su hija dormida en la tina. Al darse cuenta de que no obtiene despertarla intentando regañarla por no haber terminado su tarea. Comienza un monólogo interno de Catalina en el que le expresa a Nicoleta que las tías cuidarían mucho mejor de ella que ella misma, que seguro ellas podrían lidiar con la situación.

Enternecida, recuerda a como era Nicoleta cuando era una bebé; diciendo que parece “su pequeñita”, se acerca a abrazarla.



Figura 6. Peña, D. (2021) *Autopsia a un Copo de Nieve* [Fotografía]. Colección Personal.

### *Entra la canción de Marea*

Al siguiente día, Nicoleta y Natalikova hablan en la cocina de que Nicoleta tiene hambre y que su mamá no le dejó nada para cenar, Natalikova le da un poco de dinero, pero Nicoleta quiere que la acompañe a ir a la tienda y que le ayude a buscar a su patito de hule. Natalikova le grita “fastidiaste tanto al pato que se largó, así como lo voy a hacer yo” dejando a Nicoleta sola en la cocina.

En el cambio de escena Catalina está en el baño con un semblante disperso. Entra Nicoleta con miedo para decirle que mandaron llamar a su madre o tutor en la escuela. Catalina comienza un crescendo de rabia culpándola a ella y le empieza a gritar que es una idiota y que aún no se le olvida lo del perro, así mismo le dice que la tiene harta. Nicoleta exclama que dirá en la escuela que no es necesario que vaya porque está enferma, Catalina le grita que ¿si la ve como una mujer enferma?

Seguido de exclamar varias veces seguidas “cállate”, la agarra del brazo mientras la lastima. Por el alboroto, entra su hermana corriendo mientras Nicoleta llora, la primera le dice a su madre que la acompañe para tomar su medicamento, por lo que podemos deducir que efectivamente Catalina, está enferma.

A partir de este punto comienza el clímax de la obra. Las dos hermanas se quedan hablando en el baño, Natalikova intentando decirle que no le gusta que disguste a su madre y que debe de hacer las cosas de cierta manera, mientras que Nicoleta comienza a decirle que se siente muy triste.

Natalikova enojada le grita que por qué está triste. Llorando y, sin respuesta, su hermana le suplica que, si puede dormir con ella a lo que la primera abrumada, responde que de ninguna manera. Nicoleta cambia un poco el tema hablando de que molestan a su amiga Julieta porque es *gordita* y que de ella misma nadie se burla porque no existe para nadie, Natalikova sin tomarle importancia a lo que está diciendo y llena de hartazgo sale del baño diciéndole a su hermana “pues cómo molestas sin existir”.

Comienza una tormenta que metafóricamente podemos ver que es parte del carácter que la obra está tomando, durante esa tormenta, fallece la tía enferma.

En la siguiente escena están ambas hermanas platicando respecto a ir o no al velorio, pero Natalikova sabe que ella debe ir porque alguien tiene que acompañar a su madre, Nicoleta dice que su madre lloró mucho cuando lo supo y que por qué ella no está llorando. Natalikova responde que no es su pena, Nicoleta intentando empatizar pregunta si debe ser pena de ella, Natalikova le dice firmemente que solo es pena de su madre.

Nicoleta cae en cuenta que cada vez están más solas y que jamás había pensado lo cerca que estaban de la muerte. Ella quiere ir al velorio porque no quiere estar sola, pero su hermana se lo niega diciendo que no es un lugar para niñas. Nicoleta en su curiosidad pregunta “¿y si una niña se muere?” Nata comienza a hacerla entrar en razón, pero Nicoleta está muy asustada porque le da miedo resbalar. Esto último haciendo alusión a que su tía no falleció de la enfermedad, sino que resbaló en el baño de su casa y murió.

En su monólogo, después de un silencio largo, Nicoleta dice que a veces se siente como un copo de nieve. Natalikova desconcertada le pregunta que de qué está hablando. Nicoleta explica que “si lo pones en tu mano se derrite con el calor,

y si no lo detienes en su caída, desaparece; así que sin importar lo que hagas siempre desaparecerá.” Natalikova se enoja y como se le hace tarde decide irse diciéndole que se acueste temprano y que no es tiempo para sus historias.

Nicoleta le pregunta que, si ella fuera un copo de nieve, ¿Natalikova y su madre se detendrían para ver su caída? Su hermana, confundida, solo dice, “sí copo de nieve, descansa,” mientras sale de escena.

### *Entra la canción de Fría*



*Figura 7. Hernández, J. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal.*

Después del velorio entra Natalikova por primera vez con el semblante diferente a como la hemos visto hasta ahora, su hermana la está esperando en el baño. Sin decir nada, Nata entra a la tina del baño y enciende un cigarro.

Nicoleta le dice seriamente que la noche anterior su madre le contó un cuento, pero que no se parecía al que conocía, era el cuento del patito feo, pero que en la versión que ella escuchó el patito encontraba a su verdadera familia, Natalikova le pregunta que ¿qué fue lo que le contó su madre? y Nicoleta responde que le explicó, que el patito, al sentirse completamente solo se fue a ahogar al estanque.

Natalikova interrumpe y grita ¡NO ES SU CULPA!, y que mamá está enferma, como todas. Comienzan a desvariar respecto a la soledad y Natalikova interrumpiendo eso, se dio cuenta y dijo que ver a sus tías fue como ver una proyección del futuro, pero sin futuro. Posteriormente se queda callada y termina diciendo el final de su monólogo: “si se quedaran ahí, de pie, con los ojos cerrados,

con las palmas abiertas, y se quedaran así por cien años, al despertar ni si quiera habría polvo en sus manos.” Antes de que Nicoleta se asuste más le dice que se dio cuenta de dos cosas: “la primera es que el futuro no existe, y la segunda, que no hay salidas.”

*Entra la canción de Nicoleta.*

Catalina, Natalikova y Nicoleta comienzan a hacer una secuencia de movimientos que, cabe destacar no es parte del guion original, sino que es parte de la dirección y el trabajo actoral con las actrices. Mientras se escucha de fondo la canción principal de la obra. En esta secuencia podemos llegar a entender el trasfondo de la misma obra.

Al terminar la canción, nos encontramos con la antepenúltima escena, donde Catalina está sola en el baño hablando consigo misma. Dentro de su monólogo empieza a explicar que Nicoleta le da miedo porque se parece mucho a ella. Natalikova la interrumpe preguntándole que, si quiere hablar, ella la escuchará, Catalina empieza a balbucear que es cosa de tiempo. Catalina pregunta por Nicoleta y le dice que la busque porque decidió que irán a cenar las tres juntas, agregando que irán a comer al lugar que tanto le gusta a Nicoleta.

Hay un corte de escena y luego Nicoleta empieza a jugar sola en la tina. Su madre entra enojada porque su hija estaba jugando y Nicoleta dijo que quería ver si la extrañaban y la buscaban como ella lo hace con su patito de hule.

Catalina, enfadada, comienza a regañar a Nicoleta y esta última le pide que le cuente un cuento antes de dormir. Su madre se niega diciendo que está cansada y que solo le está haciendo perder el tiempo porque ya se tiene que desmaquillar. Nicoleta le pide un beso de buenas noches antes de salirse. Su madre accede e inmediatamente Nicoleta le pide dormir con ella aprovechando que su madre se encuentra un poco más receptiva esa noche.



*Figura 8. Hernández, J. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve. [Fotografía]. Colección Personal.*

Catalina explota, e intenta mandarla a dormir; sin embargo, en un crescendo del conflicto, Nicoleta le suplica que la acompañe y le cuente un cuento como cuando era chiquita. Catalina en su hartazgo le confiesa que cuando era chiquita sí la quería, pero no dice completa la frase.

Empiezan un par de segundos de silencio muy importantes en la obra, seguido de esto Nicoleta, con pena, le pregunta a su madre si la quiere; al no obtener ninguna respuesta, Nicoleta rompe en un llanto mudo y el personaje se quiebra en medida en que se sienta en el suelo.

Natalikova entra como rutinariamente, y al ver a su hermana así, le pregunta que porqué llora, Nicoleta, con la voz quebrada y con las pocas fuerzas que le pueden quedar, le dice que su mamá no la quiere. Natalikova exclama que no es verdad y volteando hacia su madre le exige que le diga a su hija que la quiere. Catalina ignora la petición y sale de escena diciendo que ya se vayan a dormir.

En ese momento comienza una tormenta que las acompañará hasta el final de la obra. Ambas hermanas se quedan solas en el baño, Nata le dice a Nicoleta

que ese día puede quedarse a dormir con ella, que le contará un cuento y a la mañana siguiente le hará de desayunar. Nicoleta se queda llorando.

Se hace un oscuro y vemos que en la escena final solamente hay una luz tenue que alumbra la tina junto con humo que sale de ella para darle un aspecto más lúgubre. Entra a escena Nicoleta en pijama y camina hacia la tina, en sus manos sostiene su patito de hule. En su último parlamento comienza a decir “y al final, cuando el patito feo nunca pudo encontrar a su familia... fue al estanque.” Posteriormente se mete a la tina con todo y ropa, Nicoleta se ahoga y finalmente, muere.



*Figura 9. Hernández, J. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal.*

Las luces se apagan y la tormenta sigue.

*Entra **Cuéntame un cuento.***

<https://www.youtube.com/watch?v=e6iQHUSGIHc&list=LL&index=28&t=12s>

### 3.2 Del proceso actoral:



*Figura 10. Hernández, J. Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal.*

Entendiendo el tema central de la obra y sus múltiples vértices podemos empezar a decir algo respecto del proceso general, así como de la preparación actoral de las actrices y el cuidado analítico que se utilizó en cada una de las escenas.

El proceso actoral fue largo y minucioso en tanto que nos vimos en la necesidad de cambiar de elenco en tres ocasiones. Si bien no fue el elenco completo el que modificamos, sí fue uno de los papeles más importantes: el de la madre. Por lo tanto, la perspectiva familiar del subtexto en la obra necesariamente tuvo que ser diferente en tres ocasiones, así que dos de nuestras tres actrices, se sometieron a un trabajo de cambio y desgaste emocional más de lo que teníamos previsto.

Enrique eligió la obra como parte de su examen de dirección en donde solo montó provisionalmente dos de todas las escenas de la obra. No obstante, al terminar este proyecto, decidió llevar a cabo el montaje completo y para esto les

preguntó a las actrices que trabajaron en este examen de dirección con él si les gustaría trabajar en el proyecto ya como un todo a lo que las tres accedieron sin ningún problema aparente hasta el momento.

El director me llamó para comenzar a hacer el trabajo analítico de mesa con el primer elenco que él ya había elegido previamente: Karla, Iliana y Dalia en el papel de Catalina, Natalikova y Nicoleta, respectivamente. Después de analizar la obra solo con el director me dispuse a hablar primero con cada una de las actrices respecto a cómo se sentían al elaborar un personaje así de complejo. Al darme cuenta de que cada una empezó a dar respuestas cerradas y superficiales decidí comenzar un trabajo desde el psicoanálisis para poder fundamentar el montaje sin que la actuación sobrepasara un límite que pudiera desestructurarlas según sus vivencias, pero tampoco obtener una actuación superficial.

Enrique y yo nos dimos cuenta viendo diferentes videos e interpretaciones preliminares de la obra, de que las interpretaciones siempre eran en base a la comedia, a la sátira e incluso incluían escenas “sin sentido” o algunos elementos más contemporáneos que aparentemente no tenían nada que ver, pero que tenían una finalidad de símbolo para dar a entender un punto que quizá no estaba bien entendido desde un principio.

Llegamos a la conclusión de que no era fácil una interpretación óptima debido a que el autor utiliza temas de alta sensibilidad como lo son el suicidio, los trastornos de la conducta alimentaria, la muerte, la depresión, los problemas con la madre, el abandono, conflictos familiares, las ausencias, entre otros.

Por lo tanto, desde la parte de asistencia en la dirección y análisis de la obra, opté por hacer entrevistas separadas y luego en conjunto con la finalidad de comenzar a elaborar una estructura ficticia, pero lo suficientemente fuerte como para que entre las tres pudieran sostener la interpretación de esta familia *rota y disfuncional*, o bien, *una familia que funciona a raíz del conflicto*.

Aunado a esto, cabe destacar que, en esos momentos del primer elenco, estábamos en principios de la pandemia: abril 2021, por lo que la mayoría del

trabajo analítico se hizo en un comienzo de manera virtual mientras que análogo a esto Sara (la persona encargada de la musicalización de la obra) comenzaba a componer las diferentes piezas que acompañarían todo el montaje, tema que ahondaremos más adelante.

A diferencia de las entrevistas como normalmente se hacen desde la persona del actor, decidí dar un giro distinto con la finalidad de una construcción de personaje. Comenzando con Karla, quién sería la primera Catalina, y teniendo en cuenta que las tres actrices ya habían tenido varias lecturas preliminares a la obra, empecé con una indicación antes de comenzar: que me respondiera de la historia de vida desde su personaje, no desde ella misma como actriz y que esto último podríamos tocarlo más adelante una vez finalizada la “entrevistas con su personaje”.

De este modo comencé a adentrarme en la estructura adusta de nuestra primera Catalina, siendo un personaje completamente rígido y obstinado. También comencé a interrogar acerca de sus dos hijas en donde me dijo que tenían 19 y 12 años respectivamente. Tomando esto en cuenta, Karla en el personaje de Catalina comenzó a desenvolverse en diferentes aspectos contándome de una vida tan bien conocida como si fuera la suya hasta llegar a un punto donde perdimos la noción del tiempo transcurrido. Terminado este primer relato que ella me contaba de la vida de Catalina, le dije que me respondiera ahora como actriz, a lo que me respondió que era una actividad bastante enriquecedora y que pudo tener un poco más de claridad hacia dónde se dirigía su personaje.

Sin dar mucha replica e intrigada por la actividad pasamos inmediatamente a las entrevistas con Dalia y con Iliana, respectivamente. Dalia desde un principio fue muy receptiva en la indicación de entrar en el personaje porque desde el primer saludo posterior a la indicación lo hizo desde su personaje de Nicoleta, la creación de ella fue de las más laboriosas durante todo el proceso que nos lleva al estado creativo, porque el interpretar a un niño ya siendo un adulto implica un arduo trabajo para traer presente una parte infantil, pero sin caer en la ridiculización de los niños

que usualmente es la salida que muchos actores toman para evitar la incomodidad que conlleva.

Dalia, a diferencia de Karla, hizo una construcción del trabajo de Nicoleta desde los objetos simbólicos para ella en la obra, como lo son: el pato de hule, el perro, la tina, entre otros. Cuando comencé a preguntar acerca de su historia de vida como personaje me sorprendió que, para ella, su edad era de 8 años y que su hermana tenía 16, como se esperaría en la obra, pero la visión de Karla como Catalina era sobre que sus hijas tenían más años de los que ella consideraba.

La parte de la edad en la elaboración del carácter del personaje es muy importante porque nos habla de un espacio-tiempo en que cada una de las actrices se determina según su propio punto de vista en relación con la obra. De esto pudimos hacer una actividad de convivencia que funcionaba con el imaginario más adelante.

Retomando la entrevista con Dalia en el papel de Nicoleta, esta empezó a jugar con los objetos que tenía a la mano y comenzó a explicarme que los símbolos de la obra representaban su objetivo principal de llegar a ser una familia feliz y completa. Posterior a esto Dalia, ya sin estar inmersa en el personaje, cayó en cuenta de que el suicidio de Nicoleta fue un regalo de ella misma a su madre porque de esta manera podía llegar a alcanzar la expectativa de felicidad de la madre, y su propia felicidad consistía en hacer feliz a su madre, logrando así la meta última de poder tener una familia completa. La ocasión fue bastante fuerte desde la primera entrevista, considerando muchas de los pequeños indicios que sostienen a la obra misma.

Por último, cuando Iliana y yo estábamos hablando de su personaje, en un principio se comportó algo distante, a propósito del proceso de adolescencia por el que estaba pasando Natalikova. No obstante, conforme ella empezaba a hablar cayó en cuenta de lo mismo que hablé con Dalia anteriormente, y es que Natalikova tiene una carga muy grande desde la parte ausente del padre en toda la obra, el cual nunca se menciona.



*Figura 11. Peña, D. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal.*

Ambas actrices que fungían en el papel de las hijas me dijeron lo que ellas creían que le había pasado a su padre, las dos coincidieron en que solamente desapareció y no quiso volver o comunicarse con nadie, pero que es un tema que nadie debe hablar o su madre se enojaría. A diferencia de esto último, Karla como Catalina me respondió que el padre de las niñas solamente vivía en otro estado y que, de vez en cuando, se comunicaba con ellas, así como enviarles un aporte económico cada vez que las niñas lo requerían.

La discrepancia en las tres actrices respecto a sus historias en personaje ayudó mucho a la construcción colectiva del contexto donde se desarrollaba la obra. Una vez hecho, esto nos juntamos en uno de los ensayos presenciales que tuvimos para poder coincidir en una sola historia concreta, así como en los demás detalles técnicos como las edades o el lugar donde vivían, su historia familiar y sus apellidos.

Respecto al punto de vista individual, si bien los compartieron entre todas, yo expresé que no lo olvidaran aun quedando de acuerdo en una sola premisa de la historia familiar, porque el hecho de que la actriz de la madre pensara que ambas hijas fueran mayores de lo que en realidad son, aporta bastante en la construcción de los personajes al indagar que, para Catalina, ambas niñas ya son suficientemente grandes para cuidar de sí mismas y, de esta manera, evadir sus responsabilidades como madre y como adulto funcional de la casa ya que ambas hijas son una niña y una adolescente que recién está a mediados de esa etapa.

Con esta premisa comenzamos las primeras lecturas dramatizadas a través de la plataforma de Zoom, en donde íbamos analizando escena por escena el

objetivo de cada una, así como su objetivo particular de cada personaje. Para ese punto, el proceso ya llevaba 3 meses, y Enrique y yo estábamos empezando a indagar en el diseño estético de la obra en cuanto a la paleta de colores, así como el diseño de vestuario.

Desafortunadamente y por problemas particulares de la actriz que hace a Catalina, Karla tuvo que desertar del proyecto y nos vimos en la necesidad de buscar a una segunda actriz que pudiera suplirla a ella, pero también hacer la construcción familiar del personaje desde cero con cada actriz.

Frustrados por el detenimiento del trabajo, empezamos la búsqueda platicando de las diferentes actrices que nosotros considerábamos que eran aptas para el papel que tenían que desarrollar, así como la disponibilidad de tiempo para ejecutar el trabajo y las funciones. No tardamos mucho en encontrar a Alejandra, que, para nuestra buena suerte, era una persona cercana a una de nuestras actrices y conocía bien al director.

Nuevamente comenzó la construcción colectiva de los personajes, pero también la individual, ya que, a diferencia de Karla, nuestra segunda actriz hizo una Catalina mucho más estricta, pero también construyó al personaje desde el coraje y sentimientos de odio del mismo personaje hacia sus propias hijas, queriendo vivir su vida a través de ellas, lo cual funcionó bastante bien en un principio. Pero a lo largo del proceso, encontramos que había diversas rupturas de las hermanas hacia la madre, así como una unión entre hermanas que no estaba presente en la primera propuesta con Karla. Sin embargo, esto denotaba una distancia en los personajes más allá de la ruptura familiar que elabora el autor del texto, por lo que tuvimos que recurrir a ejercicios desde el imaginario.

Estos ejercicios consisten ya no en un análisis de mesa ni mucho menos un entrenamiento físico o corporal, sino que es meramente un trabajo con los centros imaginarios, pero funcionan bastante en la elaboración de una interpretación del personaje.

Entonces procedimos a trabajar directamente en la relación de la madre con la hija mayor por lo que llamamos a Iliana y a Alejandra únicamente para poder adentrarnos más en la relación de estos personajes desde el ejercicio imaginario individual y ver cuál era la forma de vincularse cuando una no estaba presente en el ejercicio y entrenamiento de la otra.

La actividad comenzó con diferentes premisas siendo la primera tener todas las luces apagadas y dando la indicación de que, Alejandra, nuestra primera actriz cerrara sus ojos y se acostara en el suelo del salón de ensayo. Posteriormente, el director puso música para meditar de fondo adentrándola en un trabajo consciente de su “yo piel” y su “yo cuerpo” es decir, el dejar de sentir automáticas las sensaciones corporales para detenerse a ver qué es lo que está pasando con ellas.

Con la voz relajada se le pidió que dejara conectarse con el mundo de sus pensamientos y qué es lo que estaba llegando a ellos sin un prejuicio, solo dejar que siguieran fluyendo y, a medida que iba respirando, con cada exhalación dejar ir esos pensamientos para adentrarse a los sentimientos que estaban dominando a la actriz en esos momentos y si era solo uno o son varios. Se le pidió que los agradeciera y que los siguiera dejando fluir, pero apartarlos del trabajo en ese momento para poder estar lo más cercano posible a un estado de neutralidad total.

Una vez hecho esto, las indicaciones fueron para dar noción del lugar en donde estaba posicionada la actriz, para poder dejar de sentir el espacio físico, desde el suelo y el peso del propio cuerpo hasta la temperatura o la poca luz que llegaba a entrar por las ventanas para adentrarnos en un espacio liminal imaginario en la nada. Se hizo la especificación de que todas las instrucciones de ahora en adelante pasarían en el imaginario mientras que el estado físico se quedaba como estaba.

El siguiente paso consistía en abrir los ojos (dentro del imaginario) y como lo pudo suponer, lo que vio fue absolutamente nada. En ese instante el director cambió la música por sonidos de lluvia.

En esa nada encontrarían a lo lejos una pequeña luz que ella dentro de su imaginario decidirá seguir y a medida que se acercaba esa luz se hizo más grande, pero el clima empezaba a ponerse mucho más frío y pesado. Se cambió el sonido de lluvia tenue por uno de tormenta.

El director siguió en el discurso donde indicó que existe un aroma dulce en la atmósfera y conforme este se acercaba, veían que esa luz tiene forma y empezando a distinguir la cabeza, los hombros, las manos y los pies, cuando se acercaban más, veían que eso tiene cabello y muchos más detalles, era una persona ¿cómo va vestida?, ¿qué lleva en sus manos?, -preguntó el director sin esperar respuesta alguna-:

Es una joven que quizá sea menor de lo que aparenta o viceversa. Esta persona se llama Natalikova; ella se acerca y te dice algo al oído. Es importante recordar qué te dijo, te pide que la sigas y te lleva a una reja en donde antes podía verse lo que fue una casa, pero ahora está abandonada, entran a la casa y al subir las escaleras se encuentran en un baño donde hay una tina vacía de un tamaño regular. Natalikova se da la vuelta porque no puede seguir acompañándote, pero antes de irse, tú le prometes algo y después de agradecerte, ella se va. En este momento se escucha un sonido de tormenta de nieve.

En el baño te encuentras de pie y de espaldas a una figura, todo se vuelve frío. Te acercas a ella y milímetros antes de estar a su lado, ella voltea, es un personaje en el que has estado pensando en estos días. ¿quién es?, ¿cómo es?, ¿cuáles son sus facciones?

Te dice su nombre y se quedan ahí viéndose frente a frente a los ojos, ahí deciden darse un abrazo, que se siente como una luz, llega a ti y sus brazos se convierten en los de ella, tu cuerpo, tus ojos, tu voz se convierte en la de ella. A tu mente llegan imágenes que sabes que no son tuyas, que son de la vida de esta persona que te encontraste ¿qué ves?, ¿amigos?, ¿familia?, ¿está llorando?, ¿por qué?, ¿se encuentra en un momento feliz o un ataque de ansiedad?, ¿ves risas?, ¿tristeza?, ¿cuál ha sido el momento donde

recibe la mayor recompensa de su vida?, ¿o donde más se arrepintió?, ¿sientes empatía?, ¿dolor?, ¿o simplemente nada?

De pronto, como si te estuvieras asfixiando y de repente pudieras respirar, corres y te miras al espejo y ves a esta mujer que está en ti, le has prestado tu cuerpo, voz y pensamiento, estás consciente de eso y la vas a dejar ser.

Ves en la dirección contraria a ti y hay un personaje sentado, pronuncia su nombre, ¿quién es?, ¿su padre?, ¿su madre?, ¿su hija?, ¿la persona que tanto dolor le ha causado? Este otro personaje se encuentra con ella y le dice algo.

Lo mira y hay una reacción, ¿qué hace?, ¿la abraza?, ¿le grita?, ¿la golpea? Después de esa acción, Catalina se da la vuelta y se retira del baño no sin antes proclamar un “gracias”.

Al parpadear te encuentras sentada en un juicio, y te das cuenta que no es un día cualquiera, sino que es el día de tu juicio por el suicidio de Nicoleta, tu hija. (Aguado, E. 2020).

En este punto Enrique y yo comenzamos a poner cartones y cajas de cartón desarmadas sobre el cuerpo de Alejandra, posteriormente arriba de estas mismas, comenzamos a ponerle peso con diferentes objetos para provocar una sensación de presión corporal. Comienza el juicio con diferentes preguntas que Enrique le hace a Catalina sobre Nicoleta como:

- ¿Qué estaba haciendo el día que su hija falleció?
- Hubo rumores por parte de la gente de que usted no quería a su hija, ¿es verdad?
- ¿Cuándo fue la última vez que la abrazó?
- Está consciente de que su otra hija no podrá seguir viviendo con usted, ¿correcto?

A cada una de las preguntas Alejandra iba respondiendo cada vez con más desesperación y más asfixia por el peso que sentía sobre el cuerpo, al ir

umentando la energía del falso recuerdo creado, Alejandra como Catalina comenzó a construir la historia de qué fue lo que pasó después del suicidio de Nicoleta.

Y una de las construcciones más importantes fue el hecho de que ella no se dio cuenta ni le tomó importancia al evento hasta pasadas unas horas mientras Natalikova, su otra hija, le gritaba desesperadamente por ayuda.

Para este punto logramos entender que para Alejandra, Catalina es esclava de dos cosas: la primera de la enfermedad que tiene pues al estar medicada casi siempre está controlada por el medicamento al punto de no poder tener conscientes muchos de los actos que tiene, y la segunda es que a diferencia de Karla, la Catalina de Alejandra tiene un odio genuino hacia Nicoleta, un odio que le impide sentir remordimiento, pues Alejandra no reaccionó tanto a las preguntas hasta que comenzamos a decirle en el falso juicio que su primera hija no podría seguir viviendo con ella.

Siguiendo el ejemplo, y al explicarle la condena o bien, las opciones que teníamos para el destino de Catalina, nuestra actriz comenzó a llorar y en personaje empezó a suplicar que dejaran ver a su otra hija, lo cual fue muy sorprendente porque casi no tocaba el tema de Nicoleta. En su monólogo, ya hacia el final del ejercicio y en pleno sollozo, comienza a pedir perdón por todo lo que le hizo a Nicoleta, pero al mismo tiempo era una forma en la que ella -como la madre- se sentía identificada con su hija, y en un acto hostil a todo lo que detesta en ella misma, lo comenzó a expresar por medio de la niña.

Dicho esto, yo comencé a quitar lentamente las cosas que colocamos sobre el cuerpo de Alejandra mientras estaban estas indicaciones; aunado a ello, regresó el sonido de lluvia tenue. Poco a poco comenzamos a sacar a Alejandra del ejercicio diciendo:

Lentamente, cierras los ojos y comienzas a respirar profundamente y al abrirlos te encuentras una vez más en la nada. Cuando abres los ojos ves

de frente a Catalina, ya no eres tú, sino que es un personaje que está separado a ti.

Al encontrarse contigo te dice una cosa más, ante esto tú le respondes, Alejandra exclamó un “gracias” apenas entendible; posteriormente se dan un fuerte abrazo el cual llena todo de calor y después estás sola de nuevo.

Procesando todo lo que sentiste y viviste, piensas en el personaje al que dejaste entrar; en Natalikova que te recibió y ese otro personaje con el que se encontró el tuyo. De pronto piensas en ti, cierras los ojos y después de respirar están todos estos personajes de pie frente a ti, decides decirles algo, a lo que ellos asienten y se dan la vuelta. Comienzan a caminar en oposición a ti hasta que, poco a poco, vas dejando de distinguirlos y se convierten en sombras.

Dejas de sentir frío y comienzas a sentir calor. Te acurrucas y te quedas dormida, una vez más empiezas a sentir la temperatura del suelo, oler los olores de la habitación, te das cuenta que estás aquí, que debes acomodarte, como se siente tu ropa en tu piel. Y poco a poco se van levantando muy lentamente sin abrir los ojos. (Aguado y Peña, 2020).

Enrique y yo nos pusimos de frente a Alejandra pidiéndole que abriera los ojos y, en ese momento, le dimos fin al ejercicio de exploración.

Al siguiente día, Iliana llegó para poder elaborar un ejercicio imaginario muy similar. Para evitar la reiteración me es lícito explicar que fue el mismo proceso del principio para poder llevar a Iliana a la nada y comenzar a trabajar desde ese punto.

A diferencia de Alejandra, a Iliana la recostamos sobre una especie de colchón sobre una base rígida lo más similar a una cama; la descalzamos y le pusimos encima de su propia ropa una falda y otros accesorios propios de Natalikova; así mismo, Enrique trajo un pequeño balde con agua con el que llegado un momento comenzaríamos a mojarle los pies.

La exploración hacia Iliana no consistía en un juicio, sino que la llevamos directamente al día y al momento en el que se encuentra con su hermana sin vida en la tina.

Cuando Iliana estaba recostada y con los ojos cerrados, el director comenzó a pedirle que por favor recordara la sensación física cuando encontró a su hermana esa noche, lentamente comenzamos ambos, Enrique y yo, a mojarle los pies. Iliana proclamaba diferentes sollozos de miedo conforme iba avanzando el ejercicio, pues la llevamos justo al momento cúspide de la historia de Natalikova.

Natalikova comenzaba a exclamar las preguntas que se veían en la primera escena de la obra tales como:

- ¿ Nicoleta?
- ¿Qué haces aquí?
- ¿Porqué te metiste a la tina con la pijama puesta?
- ¿No que no encontrabas tu pato de hule?

Hasta terminar en una repetición del nombre de Nicoleta que fue creciendo hasta gritar cada vez más fuerte. En ese momento el director y yo secamos sus pies y del mismo modo que con Alejandra, comenzamos a sacar a la actriz de la exploración.

Al terminar esta actividad Iliana nos comentó que había encontrado conexiones directas con su personaje desde el recuerdo propio de su adolescencia, lo que no hizo pensar que, de alguna manera, el método radica en cada una de las actrices dentro de toda la exploración, siempre y cuando tengan un límite de contención estructurado.

Los ejercicios del imaginario sirvieron mucho para poder hacer una construcción de recuerdos falsos de los personajes y que de este modo pudieran entender desde su papel como actrices la situación personal de cada uno.

Cuando parecía que todo iba avanzando adecuadamente en el montaje, Alejandra nos llama para explicarnos que se mudaría a la Ciudad de México y que,

desafortunadamente no podría seguir dentro del proyecto, en este punto Enrique y yo comenzamos a hablar acerca de qué sería lo mejor ya que existían determinadas opciones como el seguir el montaje con ella aunque solo viniera directamente a las funciones, o bien, pausar la fecha de estreno del montaje, así como conseguir lo más pronto posible a otra actriz y elaborar con ella desde la construcción predecesora.

Optamos por la tercera opción y es cuando una semana después de que Alejandra abandonara el proyecto, encontramos a Lorena, quien sería nuestra última y oficial Catalina.

Lorena, a diferencia de las otras dos actrices anteriores, es mucho más seria en personalidad, pero había un factor que no habíamos considerado y es que, dentro de la historia personal de ella, siempre tuvo un gusto particular por esa obra y desde hace años había querido participar como fuera en ese montaje. Para nosotros como directores del proyecto, fue más que una coincidencia y supimos que Lorena sería la Catalina que tanto buscábamos.

Comenzamos a trabajar lo más rápido posible, ya que no aplazamos la fecha de estreno, pero para nuestra suerte, Lore se aprendió toda la obra en menos de 15 días, y en ese tiempo yo pude ir haciendo exploraciones analíticas sobre su relación con el personaje. Con esto último me refiero a diferentes entrevistas entre ensayos que se le hacían con cada una de las escenas montadas, así como una explicación de su parte respecto a cómo se llevaría con sus hijas.

Del otro lado, una vez más nos encontramos en una reconstrucción de la familia por parte de Dalia e Iliana ya que cambiarían el papel de su madre otra vez; sin embargo, las tres actrices hicieron una conexión muy fructífera porque dos de ellas ya tenían muy bien establecidas las bases de cada uno de sus personajes.

A raíz de esto, conforme los ensayos encontrábamos cada vez más vértices que podíamos utilizar dentro de la actuación individual de cada actriz. La mayor parte de estos los anudamos con las canciones compuestas para la obra, dando por resultado algo mucho más completo y que podía llegar a trastocar al público a través tanto de la escena como de la música.

Esta transmisión de energía es a la que buscábamos llegar hacia el público y lo pudimos lograr gracias al trabajo de construcción actoral de cada una de las actrices a lo largo de los ensayos, así como de la dirección y análisis del montaje.

El día del estreno Enrique y yo estábamos concentrados en lo que estaría pasando tanto dentro de la función como entre el público. Afortunadamente, todo salió respecto a lo planeado; tanto del lado de la interpretación actoral de nuestras actrices, así como el poder llegar a transmitirle algo al público. Entre las funciones posteriores inclusive llegamos a ver personas que tuvieron que salirse de la función, debido a que eran muy fuertes las situaciones que llegaban a relacionar con su historia y vida personal.

En la última función, Luis Santillán, el autor de la obra, llegó a ver la puesta en escena y sin hacer una conversación tan extensa, al final de la función se



*Figura 12. Rentería, A. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal.*

acercó con nosotros para felicitarnos porque nos comentó que, de todas las puestas en escena que se han hecho y él ha visto de Autopsia a un Copo de nieve, esta ha sido la más completa y mejor elaborada, así como la que más fiel es al texto y su mensaje intrínseco.

Poteriormente, salió del teatro sin decir más.

La temporada tuvo una duración de apenas 8 funciones. Sin embargo, más adelante se espera poder seguir elaborando y volver a presentar una de las obras mejor trabajadas que tanto Enrique como yo hemos elaborado como proyecto en conjunto.

### 3.3 De las canciones:

#### ***Nicoleta.***

Ya no puedo dormir  
En los brazos de mamá  
Y me cuesta seguir  
Cuéntame un cuento más

Quiero que me vean llorar  
Y tus besos vea llegar  
Yo ya no quiero dormir  
Déjame quedarme aquí

Quiero ver si me buscas  
Quiero ver si me extrañas  
¿Tú me quieres? di que sí  
Por favor dime que sí

Ya no puedo dormir

En los brazos de mamá  
Y me cuesta seguir  
Cuéntame un cuento más

En un rato yo me iré  
Y el estanque arrullaré  
Pero el pato ya no está  
Y ahora sí puede volar.

Intérprete: Sara Ximena

**Luna.**

¿Por qué todo es más sencillo así?, nos vamos a la luna  
Allá no hay dolor, nada que temer  
Ya no quiero estar en este lugar,  
Solo sombras hay, no hay felicidad

A tu lado yo ya no quiero estar  
Mis maletas, ya no vuelvo más  
¿Por qué no me puedo ir?  
¿Por qué no me dejas ir?

¿Por qué todo es más sencillo así?, nos vamos a la luna  
Allá no hay dolor, nada que temer... sin tus ataduras  
¿Por qué todo es más sencillo así?, vivimos en la luna  
Ya no vuelvo más ya no vuelvo más.

Intérprete: Sara Ximena

**Fría:**

Si te digo lo que siento  
No te espantes yo voy lento  
Mil historias que contar  
Pero esta bastará

En un cuarto de hotel  
O en una casa, no sé  
Yo sentada sola estoy  
Y ella fría en un cajón

Me susurra un beso, ven  
No lo escucho, mala es  
Y un impulso me dejó  
Y devuelta otra vez voy

Y llorando otra vez  
En el espejo me ves  
Y ya no puedo salir  
En la sangre me perdí

Intérprete: Sara Ximena

<https://www.youtube.com/watch?v=GH-BlzQGR9g>

**Marea:**

Si la mar fuera de tinta y las olas de papel (X2)  
Si los peces escribieran cada uno con pincel (X2)

Si en años no escribiera lo que te iba a querer (X2)  
Si presa de este aposento solo por quererte amar  
Y tengo las olas del mar que no cesan ni un momento

Intérprete: Sara Ximena



Figura 13. Rentería, A. (2021) *Autopsia a un Copo de Nieve*. [Fotografía]. Colección Personal.

Cuando se eligió la producción musical de la obra y, así mismo, la composición de las canciones se optó por Sara, puesto que su voz denota diferentes tintes de sobriedad y calma que complementaban el montaje de una manera muy fructífera. Su trabajo consistió en cuatro canciones muy importantes respecto a diferentes escenas fundamentales de la obra.

Sara entregó un borrador de la composición de la letra, así como de la instrumentalización de las mismas canciones y, a partir de ello, comenzamos a elaborar más profundamente sobre las canciones refiriendo y dando pequeños guiños a las situaciones que estaban por pasar en la obra.

Así como con las actrices de la obra, también se elaboró un proceso creativo y de interpretación con Sara, de modo que la composición y musicalización del montaje también pasó por diferentes entrevistas y análisis.

La primera vez que entrevisté a Sara me dijo que no estaba segura de cómo había escrito las canciones porque nunca se había puesto a pensar en que es lo

que conformaba la composición. Por otro lado, también expresó que dos de las cuatro canciones utilizadas para la obra, ya habían sido escritas antes con base en una anécdota con unas de sus amistades.

Recurrí inmediatamente a preguntar los motivos por los cuales Sara había accedido a participar en el proyecto y me dijo que la obra le gustó mucho, pero que también trastocaba diferentes vínculos emotivos en su historia personal. Siguiendo el primer punto, me dijo que uno de sus amigos en la secundaria se había suicidado y que por ello empezó a escribir estas dos canciones mencionadas anteriormente por lo que relacionaba mucho la temática principal de la obra con su vida personal.

Lejos de alejar de ella ese punto, le dije que sería algo que utilizaríamos para seguir con la construcción de la composición musical, pero que, no por ello se iba a mezclar con ella.

Sara accedió a esta premisa y me tomé la libertad de abordar directamente las otras dos canciones, haciendo particular énfasis en la canción principal: *Nicoleta*.

Al ser la canción con la que termina la obra, nos habla desde un principio de los diferentes problemas que está pasando nuestra protagonista, así como los diferentes símbolos que para ella son importantes como el cuento del patito feo, o la tina como estanque. Esto para tener una suerte de acercar al público a lo que estaba sucediendo con Nicoleta.

Sara fue muy clara con esta canción al decir que era totalmente escrita con los elementos de la obra y nada más, pero al ser intérprete de esta, opté por preguntar cuál era el verso o la estrofa que más le gustó de todos, y cuál disfrutaba más cantar.

Su respuesta fue la siguiente estrofa:

*Quiero ver si me buscas  
Quiero ver si me extrañas  
¿Tú me quieres? di que sí  
Por favor dime que sí*

Sara y yo comenzamos a indagar un poco más hasta llegar al punto en que también estaba relacionado con el fallecimiento de uno de sus amigos cuando ella estaba en la secundaria; no obstante, al ser un largo proceso de duelo sin poder llegar a entenderlo, nunca había tenido en cuenta que esta situación estaba inmersa dentro del arte de Sara. De esta manera, decidimos trabajar las canciones desde esa sensación.

A lo largo de los ensayos Sara iba entendiendo qué es lo que estaba cantando y a quién le estaba cantando, tomando a Nicoleta como un personaje traído desde la ficción a quién podía llegar a preguntarle aspectos que ella no lograba vislumbrar como el suicidio de una niña.

Que si bien, no tomamos el trabajo completamente desde el método, sí hubo diferentes propuestas que eran sentidas desde los recuerdos propios de Sara como la que mencionamos anteriormente, pero siempre con la precaución de no mezclar los personajes, no mezclar la ficción con la vida real y personal de Sara.

De este modo Sara logró una interpretación orgánica para toda la musicalización del montaje.

Ensayo tras ensayo, Sara lograba encontrar más cosas respecto al timing de los momentos que son clave en las canciones para con la obra, pero también su voz denotaba una interpretación dolorosa que hacía desde los momentos claves de las canciones para con ella.



*Figura 14. Hernández, J. (2021) Autopsia a un Copo de Nieve [Fotografía]. Colección Personal.*

Es por esto por lo que el trabajo tanto actoral como vocal desde el análisis es importante, ya que puede, en ciertos momentos, sobresalir estos tintes de que algo de la ficción está moviendo situaciones de la realidad y que, una vez tomándolas en cuenta, podemos utilizarlas a nuestro favor para hacer un trabajo controlado, pero sin que se vea falso o exagerado.

## **Conclusiones.**

Autopsia a un Copo de nieve es uno de los ejemplos que tomé para denotar la utilidad del método de memoria de las emociones debido a los temas tan bien delimitados que tiene dentro de la obra, pero siempre y cuando coexista un análisis dentro del mismo método ya que sin este último, es muy fácil que las actrices sobrepasen un límite dentro del recuerdo propio el cual puede resultar peligroso porque ponen en riesgo tanto su realidad desde la ficción

Cuando hablamos del límite, necesariamente nos encontramos con esa falta, con algo del orden de lo incómodo que no queremos saber y que necesariamente provoca una insatisfacción al sentir un vacío tan cercano y tan real, más cuando es algo que se nos muestra a partir de un texto o un arte que nos trastoca de manera indirecta y no sabemos qué es exactamente.

En este entendido, el inconsciente produce sentido para suplir la proporción sexual que no existe, y mientras tanto el sujeto humano hablante vive su vida. resulta capturado por un modo de satisfacción paradójica en el intento de colocar algo en esa desproporción de manera constante, pues siempre nos vamos a encontrar en esa falta e insatisfacción.

Queda capturado en esa satisfacción paradójica que no se puede completar nunca y cae cada tanto en esta compulsión a la repetición. La actuación desde el primer método de Stanislavski consiste en traer constantemente el recuerdo de algo que las más de las veces es fructífero, pero muchas otras se refieren a la parte de la compulsión a la repetición en tanto que es un devenir displacentero de una emoción que se requiere traer lo más orgánicamente posible para poder llevar a cabo la construcción e interpretación dramática del personaje.

Si tenemos en cuenta que todo lo que estamos haciendo no es genuinamente nuestro, sino que es parte de una minuciosa recolección de situaciones de cualquier índole, vale la pena comenzar a preguntarnos cuál es el fin último del porqué estamos haciendo lo que hacemos y que es lo que nos mueve

a elaborarlo. Incluso Stanislavski plantea que “Las acciones físicas amplias, la experiencia de amplias emociones y pasiones, están formadas de una multiplicidad de partes componentes, y en última instancia una escena, un acto, una obra, no pueden escapar a la necesidad de perspectiva y de un fin último.” (Stanislavski, 1975, p. 260).

Este fin último se puede leer en diferentes sentidos, porque la finalidad del método es *regresar* a eso “orgánico” sin llegar a percatarse que se trata de un constante desciframiento de que el carácter general de esto es todo lo contrario: lo inorgánico, querer reestablecer un estado anterior.

El artículo de la Doctora Pamela en el 2019 no habla respecto d ellos resultados y conclusiones de ambos métodos, el de memoria de las emociones y el de las acciones físicas, así como de sus respectivas fortalezas y debilidades, y desde se plantea que como actores no hay que preguntarse qué sentir sino qué hacer siendo este uno de las más grandes transformaciones y conclusiones que estaría dentro de sus sistema como piedra angular y de esta manera abordar el personaje a través del seguimiento de la vida física del mismo.

Se trata de una vida visualizada como línea, pero ya no cronológica. “Para ello, y reafirmando que Stanislavski hizo un sistema, dos métodos y técnicas de soporte dentro de cada uno de estos, utiliza este entramado para responderse a lo siguiente: <<¿Qué haría si me encontrara en las circunstancias que propone la obra?>> ” (Jiménez, 2019, p.19)

En este qué hacer actoral es muy delgada la línea entre el primer y segundo método puesto que es muy difícil accionar sin traer presente el pasado, porque de cierto modo comienza un proceso que no es lineal y que da saltos en el tiempo de la memoria afectiva.

Si bien podemos aseverar que Stanislavski hizo un sistema que tenía como finalidad la guía práctica para actores, cabe especificar que el principio unificador de este sistema es el retorno permanente al estudio de la naturaleza humana.

Ya dentro desde la perspectiva psicoanalítica, no se puede sentir lo mismo dos veces, como en la representación teatral; y al estar en constante desproporción, se interpreta a raíz de esos excesos de los cuales hay muchos que se van consumiendo con independencia del principio del placer.

La pulsión de muerte, al ser inadvertida juega dentro de los estigmas del método la mayor parte de las veces y, al no dar cuenta de esto a tiempo, el actor puede sufrir uno de los destinos intentando buscar esa completud cuando en realidad, inconscientemente está buscando ese estado originario al que intenta desesperadamente regresar.

La primera ocupación como actores es el desarrollo de métodos para profundizar en la memoria de las emociones, pero esto conlleva un profundo análisis propio antes de aventurarse en explorar las diferentes técnicas y métodos sin tener una idea de lo mucho o poco que puede llegar a afectar porque vivimos en desproporción, siempre hay algo de más o de menos. “Nuestro inconsciente tiene su propia lógica, y en el arte es necesario encontrar los caminos para manejar esa lógica, pero ni si quiera esas personas excepcionales pueden manejar su adaptación con absoluto apego a su voluntad; esto solo ocurre en momentos de gran inspiración” (Stanislavski, 1975, p. 38).

El objetivo de ambos métodos de Constantin Stanislavski -el que si bien tuvo modificaciones la esencia de este siempre fue la misma- era que los actores pudieran encontrar y encarnar orgánicamente un personaje y para esto era absolutamente necesario un método precedente que apoyara el liberarse de los procesos artificiales que no permitían la expresión de la emoción sincera en la escena.

Al hablar desde esta perspectiva analítica que responde mucho a la creación de la complejidad escénica, es posible llegar a abordar diferentes horizontes que podrían ser de mucha ayuda para seguir buscando vertientes en esta investigación.

## Referencias Bibliográficas

- Aguado, E. y. Peña, D. (2020) **Ensayos Autopsia a un Copo de Nieve**, Querétaro México.
- Alexander, Gerda (1998) **La Eutonía. Un camino hacia la experiencia total del cuerpo**. Editorial Paidós.
- Beristáin, H. (1985) **Diccionario de Retórica y Poética**. Séptima Edición. México: Editorial Porrúa.
- Cardona, P. (2000) **La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas** México: CenidiDanza/INBA/CONACULTA/Escenología
- Castro, S. X. (2020) **Fría**. En *Autopsia a un Copo de Nieve*.
- Castro, S. X. (2020) **Luna**. En *Autopsia a un Copo de Nieve*.
- Castro, S. X. (2020) **Nicoleta**. En *Autopsia a un Copo de Nieve*.
- Castro, S. X. (2020) **Las Olas del Mar**. En *Autopsia a un Copo de Nieve*.
- Chejov, M. (1999) **Sobre la técnica de la actuación**. En A. Fernández. (Trad.), Barcelona, Alba Editorial.
- Chemama, R. (1995). **Diccionario del psicoanálisis. Diccionario actual de los significantes, conceptos y maternas del psicoanálisis**. En Lecman P. T. (pp.) Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- De La Boétie, E. (1549) **La servidumbre voluntaria**. España: Tusquets Editores.
- Eines, J. (2005) **Hacer Actuar: Stanislavsky contra Strasberg**. Barcelona: Editorial Gedusa, S. A.
- Jiménez, P. (2019) **Los signos del método de las acciones físicas de Stanislavski en el ámbito escénico contemporáneo**. En *RICSH Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas*. Querétaro, México.

- Jiménez, P. (2021) **El actor desde la psicología de Stanislavski** en Análisis de carácter del intérprete para la construcción escénica. México: Eólica Grupo Editorial
- Freud, S. (1905 o 1906). **Personajes psicopáticos en el escenario**. En J. Strachey (Ed.) y J. L. Etcheverry (Trad.), en *Obras Completas* (Tomo VI; pp.274-282) Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1908) **La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna**. En J. Strachey (Ed.) y J. L. Etcheverry (Trad.), en *Obras Completas*, Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1912). **Sobre la Dinámica de la Transferencia**. En J. Strachey (Ed.) y J. L. Etcheverry (Trad.), en *Obras Completas*, Tomo XII, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1914) **El interés para la ciencia del arte (1913)**. En J. Strachey (Ed.) y J. L. Etcheverry (Trad.), en *Obras Completas* Tomo XIII, Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1915) **Pulsiones y Destinos de Pulsión**. En J. Strachey (Ed.) y J. L. Etcheverry (Trad.), en *Obras Completas*, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1916 [1915]) **La transitoriedad**. En J. Strachey (Ed.) y J. L. Etcheverry (Trad.), en *Obras Completas*, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1917) **Conferencia 23: Los caminos de la formación del síntoma (1917)**. En J. Strachey (Ed.) y J. L. Etcheverry (Trad.), en *Obras Completas*, Tomo XVI. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1920) **Más allá del principio del placer**. En J. Strachey (Ed.) y J. L. Etcheverry (Trad.), en *Obras Completas*, Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

- Gerber, D. (2001) **Creación y sublimación**. *Acheronta, revista de psicoanálisis y cultura*, número 14. Consultado el 11 de enero del 2023. Recuperado de <https://www.acheronta.org/acheronta14/creacion.htm>
- Gerber, D. (2016) **El vértigo de la sublimación: entre muerte y resurrección**. En *Deseo, historia y cultura*. México: Ediciones Navarra
- Guyton, A.C.& Hall, J.E. (2016). **Tratado de Fisiología médica**. 13ª Edición. Interamericana-McGraw-Hill. Madrid.
- Lacan, J. (1969b) Seminario 17. El Reverso del psicoanálisis. **Clase 1. Producción de los cuatro discursos**. Versión CD-ROM Infobase.
- Nasio J. D. (2015) **El arte actúa por hipnosis. La sublimación**. En *Arte y psicoanálisis*. En Alcira Bixio (Trad.) Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Marietán, H. (s.f.) **El automatismo mental**. Recuperado de [https://www.alcmeon.com.ar/3/12/a12\\_10.htm](https://www.alcmeon.com.ar/3/12/a12_10.htm)
- Murray, D., Buitenhuls, A. (2017) I Am Heath Ledger. Canadá. Prod. Network Distributing
- Peusner P. (2021, 18). Conferencia: **En la Clínica Psicoanalítica con Niños tampoco hay Proporción Sexual**. Buenos Aires, Argentina.
- Porth, C. M. (2014). **Fisiopatología: Alteraciones de la Salud. Conceptos básicos**. (9° ed.). En LEEA Estrategias Corporativas (Trad.) y Wolters Kluwer Health | Lippincott Williams & Wilkins. (Ed.)
- Schneider D. (1962) **El problema de la economía psíquica**. En *El psicoanalista y el artista*. En Jas Reuter (Trad.) México: Ed. Conaculta
- Stanislavski, C. (1938) **El manual del actor**. México: Editorial Porrúa.
- Stanislavski, C. (1987) **Un actor se prepara**. España: Espuela de plata.
- Stanislavski, C. (1975) **La Construcción del Personaje**. En B. Fernández. (Trad.), Madrid, Alianza Editorial.
- Sófocles (1997). **Edipo Rey**. Panamá, Panamá: Editora Géminis

Ortega Martínez, M. C., y Pedroza Falcón, H. (2017). **Edipo y Castración en la Mujer**. Uaricha, Revista De Psicología, 10(22), 32–41. Recuperado a partir de <http://www.revistauaricha.umich.mx/index.php/urp/article/view/97>

Vishnivetz, B. (1994) **Educación del cuerpo hacia el ser**. Editorial Paidós.