

La pulsión de muerte en el primer Método de Stanislavski

Daniela Peña Flores ⁶

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 Stanislavsky: 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 de pulsión de muerte.

Palabras Clave

Teatro/ Psicoanálisis/ Método de Stanislavsky/ Actuación/ Pulsión de muerte

Abstract

This paper proposes the implicit relation of theater and acting with psychoanalysis. From a psychoanalytic perspective, it aims to explain the first Stanislavsky'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

⁶ Daniela Peña Flores Universidad Autónoma de Querétaro danypf98@gmail.com

focus on the first Stanislavsky'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*

Introducción

Cada año se ha elucidado 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.

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.

En la segunda, pero no por ello menos importante vertiente 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. A manera de resumen, el método 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.

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

Desarrollo

Este arte -el teatro- se ha demeritado a lo largo de los años, al punto de que la sociedad la ha desacreditado diciendo que “el teatro está muerto”; este enunciado es muy similar a la frase célebre “el rock está muerto” que se ha dicho a lo largo del último siglo debido a motivos de ser algo obsoleto y desechable. Sin embargo, a pesar de entender los motivos 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, 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 ya tiene un saber hacer.

En sentido estricto podemos 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 crean en sí misma una representación escénica lo más fiel al guion que se está escribiendo.

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 para 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 (actor-espectador), ya que desde la elocuencia e interpretación del actor sobre un personaje haciendo uso de su corporalidad única puede trascender al espectador a lo largo de su propia experiencia íntima y de este modo *volver presentes múltiples vivencias una manera completamente diferente y estética*, es decir, la actuación genera un enfrentamiento de emociones propias las cuales han sido construidas desde la presencia escénica e interpretación del actor haciendo múltiples analogías de la decisión que toma el cuerpo.

Esta 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 mundo ficticio con el 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.

También hay que poner en claro una de las concepciones principales en la actuación que hemos 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 carácter implícito que este tiene dentro del arte, 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 nos 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 nos 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, C. 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.

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, 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 e intenciones que alberga, y a los deseos que uno quiere ver manifestados en la realidad.

Konstantín Stanislavski fue un actor, maestro y dramaturgo nacido en Moscú en 1863. Al no estar satisfecho con la formación de actores y el método clásico, -por no decir declamatorio del teatro clásico-, escribió una perspectiva 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

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, pretendo explicar 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.

Stanislavsky 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, se sirvan de este, como una especie de libro de consulta no una filosofía que se debe seguir. En pocas palabras, habla de amar el arte en sí mismo y no a sí mismo en el arte y trabajar tanto que puedas hacer algo desde esa emotividad sin llegar a bloquearte.

Busca principalmente brindarle de herramientas al actor, no que sean títeres obedientes, sino que a partir del método darle la vuelta y hacer que el actor descuadre de su zona de confort, construyendo a alguien no desde el sadismo de sufrir a un personaje. Y hacer personajes entrañables por encima de la morbosidad implícita que puedan tener cada uno de los procesos para llegar al final.

Hacer arte es una labor de conocimiento, exige un compromiso extremo y nada fácil que no cualquiera está dispuesto a llevarlo a cabo, hay artistas que en lo formal encuentran el éxito, otros que buscan otra profundidad. En este entendido actoral, 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.

Siguiendo mi punto, lo esencial de este modo ya no es la palabra propiamente dicha, es la acción. 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.

El famoso Método de Stanislavsky que está constantemente en boca de artistas escénicos 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 porque es así, y, sobre todo, ¿en qué consiste dicho método?

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 cabe destacar la importancia tanto de la dualidad de la caracterización como 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, C. 1975 p.37)

Este no perder su “yo interior” es justamente lo que abordamos, 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.

“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, C. 1975, p. 255)

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.

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. Que si lo ponemos en retrospectiva con lo que acabamos de ver con la homeostasis podemos abrir un enfoque desde lo anímico de esta misma noción.

Pero habría que adentrarnos para entender
¿a qué nos referimos cuando hablamos de pulsión?

La pulsión, intentando seguir el hilo 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”*.

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 Stanislavsky 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, Stanislavsky usaba otro tipo de conceptos para explicar su método, como lo son estímulo, pasión, etc.

Siguiendo esta idea de la biología, Freud nos 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, sin darse cuenta al momento nos está dando la piedra angular de lo que refiere esta investigación.

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

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.

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 su nombre 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, S. 1915, p.121)

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. Ellas pueden cambiar su objeto fácilmente con tal de alcanzar la satisfacción.

Si bien ya hablamos de pulsión para poder llegar hasta este punto, también es necesario adentrarnos 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 me gustaría adentrarnos en la 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 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.

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 Acheronta que ha publicado 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-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.

Estos últimos no piensan cuanto tienen que comer/dormir/tener relaciones sexuales, simplemente lo hacen y se sienten satisfechos, y en este punto cabe preguntarnos ¿qué pasa con los animales domésticos? Es muy sencillo, están necesariamente desnaturalizados, por no decir humanizados a partir del propio lenguaje. Regresando al primero punto, es este atravesamiento 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, pone a su servicio todo cuanto pueda encontrar y abre una brecha moral entre si lo que está haciendo puede ser bueno o malo y ya nos lo decía Gerber en su texto:

“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, D. 2001)

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 hablaremos 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, D. 2001)

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 acercarnos a esto, 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.

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, D. 2001)

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 la conferencia de Pablo Peusner acerca de la desproporción sexual infantil 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.

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.

Entonces adentramos a buscar la respuesta desde la pulsión de muerte puede ser más que una sola propuesta sino un camino por el que puedan surgir muchas más preguntas. 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.

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 no puede ser sentido como tal.

En la interpretación del juego del Fort-Da, ejemplo que surge en este mismo texto, Freud nos habla de que el niño relacionado con el logro cultural de él mismo: 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.

Si pensamos un poco, en los adultos pasa exactamente lo mismo; a propósito de la actuación, 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 sentir las como un elevado goce.” (Freud, 1920, pp. 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/cosas/situaciones. Más allá de un estereotipo, hablamos de un estilo que permea toda la obra a partir de su propio contexto.

En el juego y la representación teatral hay una suerte de creación que bordea este lugar desconocido que habla de una verdad de la que o queremos saber y se esconde detrás de esta ficción. En otras palabras, es un intento de acercarnos/bordear la verdad de manera comfortable sin sumergirse en ella.

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

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. 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 (impulsivo/apasionado/irreflexivo).

“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, el estado de lo inorgánico a lo que aspira regresar. La afirmación de ello radica en la compulsión a la repetición.

“Las pulsiones de vida tienen mucho más que ver con nuestra percepción interna, se presentan como revoltosas, sin cesar aportan tensiones cuya tramitación es sentida como placer, mientras que las pulsiones de muerte parecen realizar su trabajo de forma inadvertida. El principio de placer parece estar directamente al servicio de las pulsiones de muerte.” (Freud, 1920, p. 61)

Conclusiones

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.

Queda capturado en esa satisfacción paradójica que no se puede completar nunca y cae cada tanto en esta compulsión a la repetición. Desde la actuación en el 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.

“Las acciones físicas amplias, la transmisión de grandes pensamientos, 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.” (Stanislavsky, C. 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. No podemos sentir lo mismo dos veces, como en la representación teatral; y al estar en constante desproporción, se interpreta a raíz de esos excesos que al final 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.

Referencias Bibliográficas.

Cardona, P. (2000) La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas México:

CenidiDanza/INBA/CONACULTA/Escenología

Chejov, M. (1999) Sobre la técnica de la actuación. En A. Fernández. (Trad.),
Barcelona, Alba Editorial.

Eines, J. (2005) Hacer Actuar: Stanislavsky contra Strasberg. Barcelona: Editorial
Gedusa, S. A.

Freud, S. (1905 o 1906). Personajes psicopáticos en el escenario. En J. Stratchey (Ed.)
y J. L. Etcheverry (Trad.), en Obras Completas (Tomo VI; pp.274-282) Buenos Aires:
Amorrortu Editores.

Freud, S. (1915) Pulsiones y Destinos de Pulsión. En J. Stratchey (Ed.) y J. L.
Etcheverry (Trad.), en Obras Completas, Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1920) Más allá del principio del placer. En J. Stratchey (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>

Nasio J. D. (2015) El arte actúa por hipnosis. La sublimación. En Arte y psicoanálisis.
En Alcira Bixio (Trad.) Buenos Aires: Ed. Paidós.

Peusner P. (2021, 18). Conferencia: En la Clínica Psicoanalítica con Niños tampoco
hay Proporción Sexual. Argentina.

Stanislavski, C. (1938) El manual del actor. México: Editorial Porrúa.

Stanislavski, C. (1975) La Construcción del Personaje. En B. Fernández. (Trad.),
Madrid, Alianza Editorial.

Stanislavski, C. (1987) Un actor se prepara. España: Espuela de plata