

Ensayo psicoanalítico sobre el actor y el personaje

Laura Achard Arrosa
(Montevideo)

Resumen

En el trabajo “Ensayo Psicoanalítico sobre el Actor y el Personaje” hay cinco capítulos que muestran con nitidez el trabajo del actor para elaborar un personaje.

Enumeramos los diferentes capítulos para luego considerar los puntos más importantes que se muestran a través del proceso creador.

- 1º) Interjuego Actor-Personaje.
- 2º) Etapas de elaboración de un personaje.
- 3º) Formas particulares de identificación en el actor.
- 4º) Autenticidad y creación.
- 5º) El proceso creador en el actor como resultante final.

De toda esta investigación hay dos aspectos fundamentales en el proceso creador del actor.

El primero las formas particularísimas de identificación:

- A) Identificación introyectiva.
- B) Identificación introyectiva parcial
- C) Identificación introyectiva parcial con dos personajes
- D) Identificación con la parte rechazada del self
- E) Identificación introyectiva invasora con elementos de proyección.
- F) Identificación iutroyectiva final. Síntesis lograda.

Y el segundo la verificación de que el actor con talento, por más neurótico que sea, no niega ni disocia ni reprime su personaje, lo asimila de manera total, tolera sus propias dificultades y las subordina a su creación.

SUMMARY

The work of the actor on his role is studied through five distinct phases:

- 1) Interplay between actor and character.
- 2) Steps in the creation of a role.
- 3) Forms of identification peculiar to the actor.
- 4) Authenticity and creation.
- 5) The creative process in the actor as a final result.

Two fundamental aspects are stressed in the creative processes of the actor.

The first is the very special forms of identification:

- a) Projective identification.
- b) Partial introjective identification.
- e) Partial introjective identification with two characters.
- d) Identification with the rejected part of the self.
- e) Invading introjective identification with elements of projection.
- f) Final introjective identification-acchievement of a synthesis.

The second conclusion is that the talented actor, notwithstanding his degree of neurosis, does not deny or split or repress his role: he assimilates it thoroughly, coping with his own difficulties and subjecting them to his creative process.

INTRODUCCION

Toda la vida recordaré una tarde de 1957, cuando asistí al estreno de una adaptación de “Los hermanos Karamázov”, de Dostoievski, dirigida y actuada por gente que luego pasó a tener una importancia fundamental en mi vida personal y a quienes dedico este ensayo.

Durante el espectáculo y después nació y creció en mí el deseo ardiente de estudiar y analizar el proceso de creación en el actor, el personaje, el espectáculo teatral, la dirección, etc., con un enfoque psicoanalítico.

El mundo teatral se abrió ante mí y me brindó con una generosidad increíble el material que en parte expongo a continuación.

Los fundamentos en los cuales se apoya este trabajo provienen de:

1º) Asistencia continuada y registrada en notas a la preparación de espectáculos teatrales:

“Amorío”, de Schnitzler. Dirección: Antonio Larreta.

“La casa de Bernarda Alba”, de Federico Garcia Lorca.
Dirección: Antonio Larreta. “Santa Juana”, de Bernard Shaw.

Dirección:

José Struch.

“Auto da Compadecida”, de Suassuna. Dirección: Sergio Otermin.

“Recordando con Ira”, de John Osborne. Dirección: Hugo Mazza.

2º) Un grupo de investigación dirigido por la que escribe e integrado por actores y directores. En este grupo se estudió y analizó principalmente los siguientes temas:

19) Relaciones entre director y actor.

29) Personaje y actor.

39) Etapas de elaboración del personaje.

49) El proceso de creación como resultante final.

La técnica seguida fue la del Dr. Elliott Jaques, actuando como observadores la Srta. Marta Nieto al comienzo y luego la Dra. Olga Alfonso Methol.

3º) Entrevistas individuales con los actores Dahd Sfeir, Roberto Fontana y Antonio Larreta. Como veremos más adelante, estas entrevistas pueden ser consideradas como sesiones donde predominó la libre asociación.

El título del trabajo es: “Ensayo psicoanalítico sobre el actor y el personaje”. Consta de cinco capítulos.

1º) Interjuego Actor-Personaje

2º) Etapas de elaboración de un personaje

3º) Formas particulares de identificación en el actor.

4º) Autenticidad y creación.

5º) El proceso de creación en el actor como resultante final.

Capítulo I

INTERJUEGO ACTOR-PERSONAJE

Generalmente, uno de los momentos vividos con gran emoción, al mismo tiempo que con gran expectativa y ansiedad, es cuando a un actor se le comunica que va a representar determinado personaje en un espectáculo.

La necesidad de actuar es psicológicamente perentoria. El ya ha elegido. Su disconformidad o acuerdo con el director es un episodio de gran o menor importancia, según el actor. Realizará o no el personaje que se le adjudica. Si da el sí, la meta será la representación, el llegar al día del estreno con su personaje elaborado. Identificación proyectiva del actor sobre "él", introyectiva de éste sobre el actor y por último identificación proyectiva sobre el público que lo espera, son algunos mecanismos que se dan.

Como situación general hay siempre una vivencia consciente o inconsciente de frustración. El episodio no ha sido escrito para él; hay algo que falta y sobra en la vida del personaje que representa. Muchas veces querría darse "él", pero no le es posible, aunque tenga un gran talento, separarse del libreto que lo encadena. Su arte no puede superar totalmente las limitaciones del texto, y de ahí el sentimiento subyacente de frustración.

Su responsabilidad y ética se lo impiden, aunque pudiera hacerlo con provecho. Podría tener el talento de recrear con nuevos elementos el mundo de la pieza teatral, pero su personaje mediante el cual avizora nuevos y misteriosos horizontes, es insuficiente para poder expresar su disconformidad. El personaje es un camino, no hay otro. Su sometimiento, su necesaria sujeción a la forma preestablecida, no sólo lo limitan sino que también establecen la dependencia que el gran actor sufre y a veces rechaza. Pero es necesario comprender la situación vivencial del actor antes de la creación de su nuevo personaje. El personaje anterior no ha muerto. En el que viene va a haber algo de "él" que se proyecta y vive, por opuesto que sea porque en la misma medida en que se ha identificado con aquél y le ha dado parte de la sustancia humana con que lo ha creado, le pertenece.

El nuevo personaje es, en definitiva, una síntesis de valores encontrados.

A través de “él” se expresarán formas nuevas e inéditas, la que le marcó su autor y la dirección; pero también es inevitable que los personajes anteriores hayan formado un común denominador emocional que gravite en la síntesis feliz de una nueva creación.

Por eso y algo más, al desaparecer el anterior personaje el proceso de duelo no se realiza, ya que sobreviven aspectos o partes del que ha dejado de existir dentro de él en la nueva e inevitable creación del que viene.

En una primerísima etapa de aproximación (antes de la lectura del texto) comienza a nacer esa relación interior tan particular e intensa actor-personaje que se irá desarrollando en los próximos períodos. Sucede, a veces, que el actor desconoce la obra y a “él”, pero lo que predomina en estos casos y en los otros es que hay una fantasía básica —que se irá modificando y enriqueciendo en el transcurso de los ensayos— de cómo es “él”, y cuáles son las posibilidades de conexión o desconexión con el mismo. Ambos habitan en dos mundos separados, pero surgen ya distintas corrientes que invaden y se intercambian en estos dos seres.

Creo que en esta introducción al verdadero proceso de elaboración de un personaje hay dos fantasías básicas en el actor.

1º) Fantasía corporal. (Su cuerpo y el de “él”).— La meta para algunos es que haya coincidencia o cierta similitud entre su cuerpo y la forma como ellos visualizan al otro. En cambio en algunos actores su deseo es la transformación casi total de su esquema corporal adaptándose al cuerpo de “él”. Por ejemplo: ser bajo y aparecer alto, ser viejo y expresar juventud, etc.

2º) Fantasía del “self” del personaje.— Hay distintos criterios para valorar el personaje; el que prima es si será uno de los centros del espectáculo o si su existencia es meramente una sombra dentro del contexto de la representación teatral.

En términos generales es querido cuando llena esta primera condición y rechazado si se cree que no. En esta segunda situación he visto reacciones muy particulares, depresiones intensas por parte del actor, seguidas de renuncia, si puede, a aceptar el papel adjudicado.

Hay reacciones paranoides y agresivas, siente que realmente lo quieren

perjudicar, arruinar en su carrera, etc. Las relaciones con el director y con el grupo que integra se vuelven muy tensas, la creación es difícil, siendo éste uno de los motivos de mala actuación.

La otra reacción que he observado —casi antitética— es la aceptación del personaje con la fantasía de hacer “algo grande” de esta “pequeñez”. A veces ocurre que “el milagro”¹ sucede y “él” se constituye en uno de los centros del espectáculo.

Esta situación se da en actores con gran oficio y mecanismos creadores y reparadores muy desarrollados.

Otro criterio en este tímido tanteo de “él” es su psicología: si es sensible, intelectual, gris, perverso, etc. Como ya dijimos puede o no coincidir con su preferencia. Esto último es determinado en parte por las posibilidades de conexión o desconexión con el personaje y aquí funciona en primerísimo plano el proceso de identificación proyectiva. La proyección de ciertos aspectos del yo (psíquicos, corporales) en el imaginario “él” se realiza de manera automática. Es un proceso casi siempre consciente y vivido con alegría cuando se piensa que “él” es su elegido.

Una actriz se expresaba así: “mi personaje, lo que me brota espontáneamente, es Doña Rosita. Si estoy triste sale Doña Rosita. Es el que me ha quedado más adentro”.² Fue su elegida -por múltiples razones. Algunas de las que estimo más importantes fueron:

1º) Era el centro del espectáculo. Narcisismo y exhibicionismo se daban permanentemente con la aquiescencia de todos.

2º) Acting-out con efecto catártico y gratificador. Su problema personal coincidía en aquel momento con el de “él”. Su soledad y frustración real recibían la gratificación inmensa del halago del público. Sin el espectador, el actor no puede vivir, muere. Aún en los ensayos, la presencia invisible de aquél se hace sentir; también en el primer acercamiento con el personaje el público actúa como una figura buena que lo va a gratificar en forma mediata.

En general hasta antes del estreno el actor niega la posible hostilidad y rechazo del auditorio; de no hacerlo, quedaría paralizado o huiría.

¹ Terminología teatral

² “Doña Rosita la soltera”, de Federico García Lorca

Varios son los mecanismos presentes en este interjuego primitivo actor-personaje.

Los centros son el exhibicionismo y el narcisismo; a su alrededor giran incesantemente la identificación proyectiva, la idealización y la negación. Para concluir esta primera parte, postulo como “situación ideal” preliminar al verdadero proceso de creación, las siguientes condiciones psicológicas en el actor:

- 1º) Núcleos de exhibicionismo y narcisismo sedimentados sólidamente.
- 2º) Mecanismos reparadores bien desarrollados.
- 3º) Un yo coherente y unificado, pero con grado suficiente de plasticidad como para poder eclipsarse en ciertas circunstancias.

Una vez producido el sí, se hace cargo de su personaje y lo elabora, de acuerdo a nuestra experiencia, de las siguientes maneras.

Capítulo II

ETAPAS DE ELABORACION DEL PERSONAJE

Dejamos de lado, por razones obvias, el factor “oficio” en el proceso de creación, aunque es imprescindible para una buena actuación. “Aprended las técnicas y luego libraos a la inspiración.”

Nuestro enfoque es solamente psicoanalítico. Se trata de describir la gestación y nacimiento del personaje presenciada por un psicoanalista. Hay cuatro etapas que se deben cumplir en este intrincado y bello proceso; las enumeraremos para luego estudiarlas una por una en forma detenida.

Primera etapa: Lectura de la obra en forma individual, sentimiento superficial y general de cómo es el personaje y la obra en su totalidad.

Segunda etapa: Ensayos alrededor de una mesa con participación del elenco y el director. Se subdivide en: A) Estudio, análisis de los agonistas. B) Elaboración en forma racional del personaje. C) Memorización.

Tercera etapa: Estado de novia o de la espera tranquila:

A) Marcado del personaje en el escenario. B) Identificación introyectiva parcial de aspectos del personaje (somáticos y psíquicos).

Cuarta etapa: Identificación introyectiva total. Personaje y actor en relación simbiótica.

Primera etapa.

En esta etapa lo que predomina aún es el proceso de identificación proyectiva. “Leo una obra por primera vez y siento al personaje, pero en una zona superficial. Hay contacto emocional con “él” pero no es lo mismo que cuando lo tengo incorporado.”

Hay coincidencia en que existe un primer vínculo emocional, pero lo que prima es la identificación proyectiva que trae cierta confusión en los roles: las características del actor se mezclan con las del protagonista.

El personaje se encuentra todavía afuera y en cierto modo lejos del actor. A uno le parece que en la primera lectura entiende todo y no es eso, es emoción.”

La emoción, que tiene casi el aspecto de un descubrimiento, en esta primera etapa funciona al mismo tiempo que el mecanismo de identificación proyectiva. Amor u odio, a veces ambas cosas, se experimentan hacia aspectos de “él” o de sí mismo, lo que acarrea cierta confusión y grado de angustia. El actor revela prisa en pasar a la segunda etapa para clarificar, enriquecer su personaje y robustecer su yo. Inconscientemente, rechaza la identificación proyectiva, la confusión y la angustia; la forma de superar esta situación es entrar de lleno y con gran intensidad en lo que llamamos la segunda etapa.

Segunda etapa.

El actor comienza a apoderarse de su personaje. Lo analiza, estudia sus reacciones frente a los otros agonistas e inicia la memorización del texto.

Es una tarea compleja, ardua y a veces árida. Los ensayos se efectúan alrededor de una mesa, bajo la vigilancia e interpretación del director.

Comienzan a surgir gestos y tonos de voz de “él”, que se irán modificando y ajustando en el curso de los ensayos. Determinadas vivencias, la voz con todos sus matices y el texto, son los primeros elementos que se incorporan en forma incipiente. El proceso de gestación se efectúa lentamente, va adquiriendo distintas formas y sus manifestaciones son múltiples. En este período el director ejerce un enorme poder sobre el actor, y se establece una situación evidentemente triangular en la cual idealmente debe predominar el amor y la autorización del director para la identificación introyectiva.

Hay un aspecto en esta fase que creo de importancia subrayar: el tipo de identificación introyectiva. Esta posee características especiales en cantidad y calidad. La incorporación se hace en pequeñas cantidades, y la calidad de lo introyectado no tiene esa fuerza y vibración tan especial que más adelante adquiere. Es un introyectar tímido y dubitativo seguido a veces de expulsión, y lo que se había logrado se pierde aparentemente. (Un tono de voz, un gesto, una mirada, un sentir, se desdibujan y hay que comenzar de nuevo.)

¿Por qué se realiza la gestación en esta forma tan particular?

¿Cuáles son los determinantes que establecen esta primera forma de identificación introyectiva?

El actor comienza a adueñarse de su personaje. Pero aún no *lo conoce tan bien* como más adelante, no puede predecir todas sus reacciones y por lo tanto, hay algo de temor.

Este miedo, miedo hacia lo desconocido, que hay en “él”, es inconsciente y corresponde a la fantasía canibalística de ser devorado y destruido.

“El personaje te absorbe, te come, te quedas vacía.”

Pero lo primario, lo que está en la médula del problema, es el deseo del actor de hacer con “él” lo que teme que le hagan. El antiguo y conocido problema de la retaliación.

Creo que la manera cuantitativa y cualitativa de introyectar nos permite afirmar que coexisten dos fantasías básicas en este período:

La primera corresponde a la avidez oral de incorporar el objeto, querido y a veces odiado.

La segunda fantasía que surge complementariamente como consecuencia de la primera, es la de invasión introyectiva masiva del personaje, lo que despierta angustia de muerte que se puede manifestar de diversas maneras (confusión, locura, descontrol, etc.).

Es por eso que existe siempre un control. Pero en esta segunda etapa el control es rígido y permanente, porque hay desconocimiento parcial de lo que ya está introyectando y el actor no le concede mucho espacio al personaje que está albergando.

“El” no se mueve todavía libremente; está encadenado a un círculo (ensayos alrededor de la mesa) y su horizonte es muy restringido. Es en la próxima fase, cuando comienza el marcado de la obra en el escenario, que el actor le concede mayor autonomía.

Tercera etapa.— Etapa de la espera tranquila - estado de novia.

“La espera es placentera, cuando el personaje comienza a estar en simbiosis con uno”.

“La espera del personaje en blanco es gozosa.”

“Con el cuerpo en relax, no tenso, sí sereno, me dejo llevar; es como una página en blanco en la que el personaje escribe y de súbito se logra la impronta.”

El escenario es otro mundo más amplio y complejo donde el personaje se atreve a desplazarse, y adquiere una mayor libertad.

Ahora el yo del actor se oculta tímidamente y deja que tome consistencia y solidez su objeto introyectado.

Lo denominamos “estado de novia”, porque nada más semejante a la espera amorosa. Hay espera, pero tranquila y sin ansiedad, porque se sabe que “él” ya está cerca y que por momentos logra entrelazarse con el yo, que voluntariamente entra en la sombra.

Se modifica el tipo de identificación introyectiva. Es más global, más intensa y vívida y no tan fugaz.

Es lógico: el personaje es ya un objeto conocido y amado, no hay motivo para temerle y por lo tanto se puede introyectar sin dificultad.

El control sobre el objeto incorporado también varía. Se vuelve menos rígido, más plástico, pero siempre actúa y deberá continuar su tarea para que la creación se realice “normalmente”. Y el actor aguarda. Esta expectativa tan bella y emocionante para él tiene para nosotros la característica de la espera femenina.

El actor (no interesa el sexo) se sitúa en esta fase —espera tranquila,

estado de novia— en una etapa pasiva femenina y “lo” anhela.

Cuando se logra la “impronta” la sienten y la expresan. Se ha llegado a la cuarta y última etapa.

La “impronta” tiene el sentido de una relación amorosa que les permite más tarde desenvolverse en forma satisfactoria y feliz. En este instante su vínculo funciona en un nivel predominantemente genital.

Cuarta etapa.— Identificación introyectiva final personaje-actor en relación *simbiótica*.

En ese instante, el personaje penetra y reafirma su poderío y su fuerza vital. Es un todo y vive como tal. El “milagro” lo denominan algunos. Traducido a nuestro lenguaje, “milagro” sería la identificación introyectiva lograda, la síntesis del personaje, la actuación armónica del yo con “él”.

Hablamos de la relación simbiótica entre los dos, porque ahora constituyen entidades diferentes que se enriquecen mutuamente y no pueden vivir separadas:

En este período, donde el objeto introyectado es fuerte, coherente, vibrante y sensible. Posee además gran independencia y libertad interior. Todas estas cualidades hacen que pueda proyectarse afuera con extremada precisión y justeza y ofrecerse al espectador.

Mientras esto acontece, el yo del actor sigue oscurecido, en la sombra, pero experimentando una gran felicidad. Y esa tremenda dicha la da precisamente su ligazón y simbiosis con lo que está dentro de él y que es fuente de vida. Un actor innato, un gran actor, nunca podría dejar de actuar, se moriría; en esto no hay diferencia con los seres que se entregan a una auténtica vocación. Quiero tratar de determinar cuándo se produce ese “instante”. Su ubicación cronológica es un tanto difícil; influyen el actor, la obra que va a representar, el acuerdo o desacuerdo con el director y otros imponderables. En términos generales, se alcanza después del estreno. Algunos no lo logran en un espectáculo y en otros sí.

Pero lo que podemos afirmar es que si no se llega a esa meta, el que representa vivencia una gran frustración. Más allá del aplauso, las buenas críticas y los éxitos, subsiste una disconformidad y desesperanza, la

certidumbre de que algo fracasé; el actor no vive su personaje en forma auténtica.

Para finalizar este segundo capítulo, voy a transcribir Una síntesis de varias entrevistas realizadas con el actor Antonio Larreta, en la que se puede apreciar con claridad y justeza lo que desarrollé anteriormente. La técnica seguida fue la siguiente:

- 1º) Se le pidió que eligiera uno de sus personajes preferidos
- 2º) Luego se le estimuló a que hablara de su creación.

El analista casi no intervino (como se dijo en la introducción), pudiendo ser consideradas las entrevistas como sesiones en que predominó la asociación libre.

ENTREVISTA CON ANTONIO LARRETA

Personaje: Jimmy Porter.

Obra: "Recordando con Ira" de John Osborne.

Dirección: Hugo *Mazza*.

P.— ¿Cuál fue el primer contacto con el personaje?

L.— Mi primer contacto con el personaje de Jimmy Porter fue una lectura. El personaje me interesó mucho, pero no me atrajo para hacerlo porque lo visualicé muy distinto a mí. Cuando Mazza me propuso interpretarlo, releí la obra bajo ese ángulo y me tentó. Intencionalmente no lo estudié hasta que empezaron los ensayos. En general, pecho por estudiar demasiado los personajes, quizás porque también soy director, tengo una vocación analítica. Descompongo demasiado en sus motivaciones, carácter, proceso, lo que puede hacerme perder la frescura del contacto intuitivo, inmediato en los ensayos. Tampoco en los ensayos quise imponer mi propio análisis. Trabajé con el director, hubo total acuerdo con Mazza.

P.— ¿Cuáles fueron las etapas de elaboración del personaje?

L.— Tengo un poco borradas las distintas etapas. Tal vez empezó a

tocarme más internamente en ciertas situaciones que en otras. Me costó más en el primer acto, el de la presentación del personaje, dar la ira especialmente, crear en mí la iracundia, porque no soy personalmente iracundo. En mi vida he tenido muy pocos raptus, pero muy fuertes (tal vez porque los reprimo mucho). No era un problema de técnica sino de sentir, de enfurecerme realmente.

Apenas empecé con el segundo acto —en cuya escena fundamental, la del té, la ira aparece en su graduación más alta, y también aparece claramente el trasfondo de la historia— me resultó enormemente más fácil.

Empecé a tomar confianza y contacto, la furia aparecía más humanizada, en tanto que en el primer acto era un juego frío, implacable, sobre los demás. Tomé contacto con el personaje a través del segundo acto. La confianza real en que podía hacerlo, me llevaba a un tipo de comprensión mucho más profunda que la intelectual. No es exactamente intuición, sino desdoblamiento, somos instrumentos que podemos tocar de varias maneras, hay cuerdas que están más duras que otras, aunque es cuestión de insistir.

Un gran escollo fue la *desacomodación física*. *Curiosamente* no veo a Jimmy en ninguno de los actores que lo han hecho (Alfredo Alcón, Robert Burton). Se trataba de empezar a sentirlo físicamente, somáticamente. Esa es una etapa fundamental, porque la aprehensión intelectual y emocional es más rápida, pero me es difícil abandonarme físicamente, dejar que el personaje me invada. Recuerdo nítidamente el día que sucedió.

Había estudiado sus hábitos, hacía los tics apropiados, pero no servía de nada. No es que lo viera más fuerte que yo, sino frágil, puro nervio (soy también un poco así), pero me faltaba peso, densidad, rudeza, grosería. Mis manos me resultaban infernalmente delicadas. No es que Jimmy sea ordinario, pero me faltaba cuerpo, todo era superficial, sin raíz carnal. Las manos un día se me empezaron a mover de manera distinta. Estaba sentado en la *punta* del *sofá* y de pronto adquirí un ritmo distinto y una fuerza distinta, por ejemplo en la manera de sentir las piernas.

P.— ¿Lo sentías ajeno a ti?

L.— Me estaba impregnando desde adentro. Es esa sensación que se tiene cuando uno está muy enamorado y (por cierto hace mucho que no siento) uno mueve un brazo, y es la otra persona que lo hace (hay personajes con los cuales eso no me pasaría nunca). Con Jimmy, al final, era capaz de hacer cualquier cosa como él; cuando ocurrió algún accidente en escena, por

ejemplo, y tuve que salvar la situación no me costó improvisar, actuar como Jimmy, porque ya era Jimmy. Nunca lo mecanicé.

La evolución se cumplió hasta quince días antes del estreno. Ensayábamos en el piso de arriba. Cuando bajamos al escenario, y Hugo empezó a crear otras circunstancias, a dar una atmósfera distinta en el primer acto (como largos *silencios* en la escena del canto), me perdí absolutamente, el personaje se me fue y creí que no me volvía. No podía readaptarlo, a las nuevas condiciones, se me mecanizó. Y no era sólo yo que me daba cuenta, todas las personas que me rodeaban en los ensayos lo notaron. Después lo superé, y el personaje funcioné otra vez. Cuando repusimos estaba tan sin ningún problema, que me pregunté si no lo hacía a la manera mía. Estaba completamente a mon aise. En mí había una especie de “flor” que era Jimmy, y que había crecido sin vigilancia.

P.— ¿Ejercías algún control sobre el personaje?

L.— Siempre hay un control. A medida que se suceden las representaciones se va fortificando además un mecanismo inconsciente que nos puede permitir actuar por momentos (hablar, movernos) sin que nuestra atención esté permanentemente puesta en eso.

P.— ¿Te resultaba posible ser auténtico con el personaje?

L.— Sí, me inclino a contestar que sí, en Jimmy. Casi siempre estaba viviendo el personaje. Yo usaría otra palabra: sinceridad. Haciéndolo no existía falsificación, histrionismo, en sus estados emocionales, sus reacciones. Pero tenía al mismo tiempo absoluta conciencia de toda mi conducta escénica. Este plano coexiste con el otro y no debería borrarse nunca.

P.— ¿Se hace presente la angustia en el proceso de creación?

L.— *Estoy de acuerdo* con Roberto Fontana, que lo ve más como un proceso de amor. No tengo tanta experiencia como actor; pero creo que el fenómeno llega a través de mi simpatía por el personaje. Mi identificación con “él”. La angustia es cuando lo pierdo. Veo como muy positivo (amoroso) el vínculo entre el personaje y el actor.

P.— ¿Qué vivencias tuviste cuando dejaste a Jimmy?

L.— No me causó ningún dolor dejar a Jimmy, porque se secretamente que me voy a encontrar de vuelta con él.

Jimmy tiene tal riqueza; creo que es uno de los personajes mejor realizados de este siglo. Leo obras y obras y todos los personajes me parecen

de cartón comparados con Jimmy. Me quedé muy marcado. Jimmy exige una entrega total, y ofrece un material tan rico y complejo que todo actor hallaría en él una posibilidad excepcional de expresarse, de realizarse.

INTERPRETACION DEL PROCESO DE ELABORACION DE UN PERSONAJE

Jimmy se presentó al actor en una primera lectura realizada solo. Hubo una inicial discordancia entre la fantasía corporal de cómo era el protagonista y cómo es el actor, desacomodación que como vimos fue superada posteriormente.

“El personaje no me atrajo para hacerlo”...

Aceptación de la obra, simpatía por el protagonista y fantasía corporal fueron los primeros pasos de Larreta en la búsqueda de Jimmy. En esta búsqueda el actor va hacia el personaje y proyecta aspectos de su yo (psíquicos y corporales) en “él”, para detectar luego si la aprehensión del mismo le será fácil o no, en qué zonas habrá más dificultades, etc. Luego lecturas, primeros ensayos y memorización. El escenario no interviene todavía.

“Tomé contacto con el personaje a través del segundo acto”

Contacto para el actor es sinónimo de identificación introyectiva: Sintió la iracundia de Jimmy dentro de él como un aspecto que le pertenecía. No vamos a entrar al estudio de porqué Larreta comenzó a identificarse con Jimmy a través de ese rasgo, pero sí creo importante subrayar que pudo experimentar la ira, no transmitirla, sino vivenciarla cuando comprendió en el transcurso del segundo acto los orígenes del odio preferentemente hacia la mujer, y de su resentimiento contra el mundo. En esta fase vemos que hay una identificación introyectiva parcial: nunca un personaje es introyectado masivamente, y cada actor incorpora distintos aspectos del personaje. El orden de la introyección es privativo de cada actor. Luego, “se trataba de empezar a sentir físicamente”.

Identificación introyectiva corporal: “Mis manos un día se me empezaron a mover de manera diferente, adquirieron un ritmo distinto.., me estaba impregnando desde dentro. . .

Esta impregnación del personaje en sus aspectos físicos es de una gran

importancia. En Larreta creo que la identificación proyectiva corporal fue posterior a la psíquica, porque existió antes una discordancia entre su cuerpo y la fantasía corporal de Jimmy.

Una vez sentido Jimmy en su doble aspecto (psíquico y físico), pero todavía vivido interiormente como dos cosas separadas, se realizó la síntesis del personaje, y Jimmy se transformó “en una flor que había crecido sin vigilancia”.

La flor es la resultante final en este proceso de elaboración, es el personaje vivido auténticamente y hecho carne en el actor y aparece en distintos períodos de un ensayo o de una representación.

En este proceso predomina el amor, hay un enamoramiento narcisístico con el objeto total introyectado y no se observa angustia. “La angustia es cuando pierdo a Jimmy, veo muy positivo el amor en la creación del personaje.”

En esta creación intervinieron dos factores más, que vamos a estudiar en forma somera en esta entrevista.

El primero sería: ¿Qué sucedió con el yo de Larreta, cuando Jimmy entró y se estableció como un todo?

Segundo: ¿En qué forma el director intervino en la creación?

‘Siempre hay un control. A medida que se suceden las representaciones se va fortificando además un mecanismo inconsciente que nos puede permitir actuar por momentos (hablar, movernos) sin que nuestra atención esté permanentemente puesta en eso.’

Larreta nunca se olvidó que era él. Aún en los momentos de mayor entrega al personaje, el yo del actor existe y ejerce sobre el mismo un control consciente al comienzo, inconsciente más adelante, cuando se siente más seguro de sí y de su objeto introyectado.

El yo del actor se eclipsa voluntariamente gracias a la plasticidad del mismo y regresa en algunas circunstancias, pero no siempre.

Creo que en el proceso de creación las funciones más importantes del yo se conservan y actúan en forma sincronizada. El yo del actor alberga al objeto introyectado (personaje), pero la coexistencia es imprescindible para una buena y sana actuación.

Sin embargo, en algunas circunstancias, no en el caso de Jimmy, se produce una regresión intensa del yo e invasión casi total del personaje. Esto

ocurre en forma esporádica en los actores y nos atrevemos a decir que significa de alguna manera un fracaso en la creación.

“Trabajé con el director, hubo total acuerdo con Mazza.”

La influencia director-actor en el proceso de elaboración de un personaje es de un valor fundamental. Como ya vimos para una creación exitosa.

De acuerdo al material suministrado por barreta y por mi asistencia a los ensayos del espectáculo, director y actor trabajaron y elaboraron el personaje en forma sincronizada. No existió desacuerdo entre ellos y la visión de lo que era Jimmy fue enriquecida por el aporte de ambos.

Esta relación tan especial y compleja —director-actor— será objeto de estudios posteriores.

Y para terminar este capítulo cito algunas frases del actor que evidencian su amor por Jimmy, premisa indispensable para una auténtica creación.

“Jimmy tiene tal riqueza. Creo que es uno de los personajes mejor realizados de este siglo. Leo obras y obras y todos los personajes parecen de cartón comparados con Jimmy. Me quedé muy marcado. Jimmy exige una entrega total, y ofrece un material tan rico y complejo que todo actor hallaría en él una posibilidad excepcional de expresarse, de realizarse.”

NOTA: FREUD, Anna.— “Le Moi et les Mécanismes de Défense”, año 1949.

Capítulo III

FORMAS PARTICULARES DE IDENTIFICACION EN EL ACTOR

La identificación es un tema ampliamente estudiado por Freud y en particular por Melanie Klein. Mi deseo es mostrar cómo este proceso, que se da en todo ser humano y está en el centro de su desarrollo psíquico se presenta en el actor.

En términos generales, puede decirse que la identificación introyectiva es la que tiene prioridad. Se encuentra también la identificación proyectiva, en el prólogo y hacia el final de este proceso. El mecanismo nunca aparece en su

forma pura; donde existe identificación introyectiva hay algo de proyección y viceversa. Pero sí podemos hablar de predominio de una sobre la otra.

El actor manifiesta toda una gama de este intrincado proceso. Continuando la línea trazada para la creación de un personaje, estudiaremos algunas formas particularísimas de la identificación.

- A) Identificación proyectiva.
- B) Identificación introyectiva parcial.
- C) Identificación introyectiva parcial con dos personajes.
- D) Identificación con la parte rechazada del self.
- E) Identificación introyectiva invasora con elementos de proyección.
- F) Identificación introyectiva final. Síntesis lograda.

A) **Identificación proyectiva.**

Como ya expusimos, lo primero que realiza el acto es proyectar aspectos de su yo en su personaje elegido. Explicamos también las causales de su prisa para entrar en la segunda fase y comenzar a introyectar.

B) **Identificación introyectiva parcial**

“Me iba sintiendo más frágil, porque Doña Rosita era más niña que yo, más liviana, más simple. La voz me subía de registro.”

“Las escenas una por una las sentía sí, a muerte. Pero el personaje no era todo mío.”³

La identificación introyectiva es parcial, como vemos, y con frecuencia se inicia tomando el cuerpo como referencia. En general son los aspectos corporales que son introyectados; a través de ellos “él” comienza a adquirir existencia y solidez.

A la primera identificación corporal parcial se le añaden otras, vinculadas a una vivencia, una emoción, un sentir que se ligan a la primera, y es así como empieza a bosquejarse una figura que más adelante tendrá vida propia y brillará dentro de ese mundo irreal y fascinante que es un espectáculo teatral.

³ Personaje: Doña Rosita. Obra: “Doña Rosita la soltera”, de F. García Lorca.

Dice Melanie Klein que “la internalización es de gran **importancia para los procesos proyectivos; en particular que la buena internalización del pecho actúa como un punto céntrico en el yo... El objeto bueno internalizado es así una de las precondiciones para un yo integrado y estable** “

En la identificación introyectiva parcial, estas premisas se cumplen de manera inequívoca y son un requisito fundamental para la creación acabada de un personaje. Es un primer eslabón al cual se le añadirán otros, hasta formar un todo integrado que reclamará la proyección (representación en el espectáculo).

A veces sucede que el yo del actor tiene que hospedar a otra figura que inicia su gestación. Se trata de otra forma de identificación, que estudiaremos ahora.

C) Identificación introyectiva parcial o total con dos personajes.

“Me sucede algo que nunca me pasó. En Santa Juana tengo dos personajes, bien ubicados y que no se chocan. Ahora bien, comienzo a ensayar «El Animador» (The Entertainer) y al ir a representar en Santa Juana observo que mis tonos de voz se desplazan, cambian, como si el viejo del Animador se hiciera sitio dentro mío y quisiera suplantarlos.”⁴

“*A mi me produce cierta angustia cuando uno está incorporado y el otro comienza a gestarse. Una vez que tengo los dos realizados desaparece.*” “Recuerdo cuando representaba Doña Rosita, tuve que preparar Masha;⁵ lo preparé en quince días. Era un personaje fuerte, complejo y no se acomodaba con el de Rosita. Fue un choque. Luego sentí complacencia y amor que Masha entrara. La contra fue para Rosita.”

Este tipo de identificación es muy frecuente y se da normalmente en el actor profesionalizado. Rara vez este actor puede representar sin estar

⁴ Obras: “Santa Juana”, de G. B. Shaw; “El Animador” (The Entertainer), de John Osborne.

⁵ Personaje de “Tres Hermanas”, de Chéjov.

preparando otro papel; la convivencia es inevitable y su resultante final es siempre satisfactoria y gratificadora. La ansiedad se experimenta al principio, y está determinada por el desconocimiento parcial de lo que se va a introyectar.

Creo que la realidad vivida por el actor de estar siempre creando y poseer dos o más personajes es fuente de vida, y constituye un mecanismo reasegurador contra sus fantasías de vaciamiento y destrucción. Siempre hay alguien que lo está habitando, aunque a veces ese alguien represente un aspecto suyo rechazado y temido. Esto nos lleva a la forma siguiente de identificación.

D) Identificación introyectiva con la parte rechazada del self.

“Este personaje me fue difícil incorporarlo, aceptarlo tan perverso como era.⁶ Lo hice ochenta veces y al final deseaba volver a hacerlo, pero el papel no me gustó.”

“En Fiaccola ⁷ el personaje... me gustaba, pero a veces uno teme que el público no lo quiera.”

Hay distintas reacciones frente a la aceptación de un personaje que puede significar aspectos del yo censurados y reprimidos o la realización de fantasías inconscientes muy temidas.

A veces al comienzo se nota resistencia a actuar y vivirlo tan perverso; el temor de la identificación introyectiva es mayor y vemos al actor buscando alguna yeta positiva en “él”, algo sano, que permita justificar su existencia y facilitar su incorporación. Una segunda reacción del intérprete es encontrarlo tan distante, tan alejado de sus formas de conexión, que lo rechaza en primera instancia y se deprime fácilmente. Esta segunda reacción la he observado en personalidades muy reprimidas donde el inconsciente es vivenciado como algo prohibido y peligroso. Aceptar el personaje perverso o malo sería el equivalente de vivir su perversión o sus fantasías inconscientes más rechazadas.

Parecería que en esta segunda reacción, fantasía y realidad tienden a fundirse, y de ahí la necesidad imperiosa de protegerse y ponerse a salvo de lo temido. Proyección, negación y aislamiento son los mecanismos predominantes.

Y por último he asistido a lo que llamaríamos regodeo en el personaje

⁶ Esteile, en Huiselos, de Sastre

⁷ “La Fiaccola sotto il moggio”, de D’Annunzio

perverso o rechazado y aceptación total del mismo. Esto último se observa en actores con un yo muy flexible, super yo poco rígido, y que poseen además talento y oficio.

E) Identificación introyectiva invasora con elementos más acentuados de proyección.

“El personaje persiste afuera, más allá del ensayo y la representación. Cuando hice Iván Karamazov, la gente me decía que tenía cara de Karamazov.”⁸

‘Me pasó volverme agresivo, polémico en forma injustificada.’

“Me pasó en Doña Rosita: me decían que hablaba igual que ella, tenía una suavidad desacostumbrada, tenía problemas personales y no me daba por rebelarme, sufría y lloraba sola.”

“Representaba un papel cuyo personaje era deforme y terminaba suicidándose. Un día iba para el teatro (yo me sentía bien) cuando de pronto un amigo se acercó solícito a preguntarme por qué caminaba así, expresando el temor de que algo terrible me sucedería. Más tarde me confesó que por la expresión de mi cara, había pensado que yo me iba a suicidar.”⁹

Esta clase de identificación -que puede ser consciente o inconsciente— la observamos con frecuencia en el actor y depende, en parte creo, de la índole del personaje que interpreta.

En los ejemplos mencionados se trataba de figuras con un gran poderío, encanto y seducción para el actor.

La identificación introyectiva invasora se produce como expresión fallida de ese diálogo,, duelo a veces, simbiosis otras entre el actor y la figura introyectada. En este caso había una primacía de uno sobre otro, no ya en la representación sino en la vida, y el equilibrio deseable estaba roto parcialmente.

El yo del que representa regresa en estos casos a una etapa esquizoparanoide. Disociación, negación, idealización, omnipotencia, proyección, son los mecanismos que se observan en la identificación

⁸ Dostoievski, op. cit.

⁹ El personaje era Smerdiakov, en “Los Hermanos Karanazov”

introyectiva invasora.

El yo del actor se disocia, niega su unidad, idealiza el objeto introyectado, lo vive en forma omnipotente y lo proyecta afuera: vida y espectáculo. La relación simbiótica entre el sujeto y el objeto introyectado no se limita a la representación, invade otras esferas que no le pertenecen en un afán de mostrar y marcar su fuerza y grandeza. En resumen, hay un fracaso temporario del auténtico proceso de creación y de la identificación introyectiva final, síntesis lograda y armónica.

F) Identificación introyectiva final. Síntesis lograda.

“Y entonces sucede el milagro, se siente una vibración interna, se refuerza el material sensible y ya el personaje está en tu mundo interior. Y todo eso trasciende y se da al público.”

“Actor y personaje se encuentran en un estado de beatitud religiosa.”

“Y luego fui la solterona, los tonos agrios eran míos, yo era una planta adentro; yo igual.” Los problemas personales (de la actriz) quedaban afuera.

“Uno ama al personaje cuando le llega y le pertenece.”

“En el proceso de creación de un personaje hay amor, la angustia es cuando éste se pierde.”

Amor, mecanismos reparadores, relación simbiótica delimitada y fuerte es lo que se observa cuando llega la síntesis exitosa tan arduamente perseguida.

No continuamos su estudio y desarrollo porque ya lo hemos realizado en el capítulo “Etapas de elaboración del personaje”. Es la última fase, meta deseada y codiciada por todo actor verdadero. El que representa va a transmitir al espectador algo muy importante para él, que ahora le pertenece, y su deseo es lograr sentirlo y actuarlo con absoluta autenticidad.

NOTAS

KLEIN, Melanie.— “Envy and Gratitude” (año 1957).

KLEIN, Melanie.— “On Identification”, Paper in Applied. “Psycho-Analysis”. New Directions in Psycho-Analysis (1955).

SEGAL Hanna.— “A pscho-analytical approach to Aeshetics”. New Direction in Psycho-Analysis (año 1955).

Capítulo IV

AUTENTICIDAD Y CREACION

¿Cuándo es auténtica la creación teatral? ¿Qué entendemos por autenticidad en el actor?

En primer término, trataremos de clarificar el concepto de autenticidad. Dice Willy Baranger: ¹⁰“Lo auténtico se manifiesta por la entereza de la persona. La persona está presente en un acto o en una vivencia como totalidad. Lo auténtico implica una libre comunicación interna, el contacto con el objeto como tal y no como parte de uno mismo o como soporte de un objeto interno”.

La autenticidad corresponde a un funcionamiento unitario de la persona que radica en la posibilidad de amar simultáneamente a sí mismo y a los demás.

La autenticidad es una superación, uno sale de lo inauténtico (lo más inauténtico siendo la infancia) y conquista en mayor o menor grado su autenticidad. La base de la autenticidad es la superación de la posición esquizoparanoide y depresiva; supone la presencia de objetos internos íntegros y seguros, lo que corresponde a un yo seguro de sí mismo y capaz de reparar. Todo proceso creativo radica en la primitiva reparación de los objetos dañados por el propio sadismo.

En el actor, la autenticidad no corresponde sólo a un funcionamiento unitario de la persona; responde, además, a un funcionamiento dual de dos entidades trabajando en armonía y simbiosis, pero como dos existencias unitarias. Autenticidad del actor es la condición indispensable para una creación feliz.

Es representar, gozar, sufrir, morir de acuerdo a la naturaleza y necesidades del personaje y no del actor.

Es el mutuo acuerdo silencioso y efectivo que se establece entre el ser y el objeto introyectado, la precisa y clara visión de los diferentes roles que desempeñan, y la convivencia respetuosa. Es la presencia entera de dos, la

¹⁰ “Notas sobre el concepto de autenticidad”.

posesión de objetos íntegros (personaje y actor), la capacidad de reparar y representar con amor lo que hace una actuación auténtica.

Retomo a W. Baranger: “La base de la autenticidad es la superación de la posición esquizoparanoide”. Este concepto aplicado al actor, sufre alguna modificación. Creo que el personaje elaborado debe haber superado la fase esquizoparanoide, y depresiva, pero en cambio en el actor pueden quedar remanentes de estas etapas sin impedir una creación auténtica. ¿Por qué? Algunas raíces de esta aparente contradicción las encontramos recordando cómo es el yo del actor durante la elaboración y representación. Es plástico, coherente, pero lo que importa verdaderamente es el personaje. Es evidente que hay una mutua influencia y reciprocidad entre los dos, pero lo central y urgente es que el personaje se dé íntegro, seguro y con amor. Lo inauténtico en la creación podría ser:

- 1º) La descarga emotiva personal a través del personaje.
- 2º) La búsqueda hipertrofiada del efectismo sobre el público.
- 3º) La imposibilidad de comunicarse internamente (personaje y actor).
- 4º) La presencia de clivajes pronunciados en el personaje (zonas oscuras).
- 5º) La angustia del actor.
- 6º) La identificación introyectiva invasora.
- 7º) La identificación parcial.

El actor auténtico elige con libertad su destino. Desecha las formas distorsionadas y compulsivas de la actuación, y es capaz de proyectarse en un futuro como un ser que puede reparar sus objetos internos, embellecerlos y ofrecerlos a los demás. Es generoso y se da con fruición porque intuye y a veces sabe que posee una fuente de vida que debe compartir con la humanidad.

“Con Jimmy ponía sinceridad en todo lo que hacía. No sentía ni una sombra de falsificación ni de histrionismo. Eran sus estados emocionales, sus reacciones las que yo trasmitía, porque siempre estaba viviendo el personaje. Cuando ocurrió algún accidente en escena y tuve que salvar la situación, no me costó improvisar, actuar como Jimmy porque ya era Jimmy.”

NOTAS

BARANGER, Willy.— “Notas sobre el concepto de autenticidad”. Conferencia dictada en la Asociación Psicoanalítica Uruguaya, año 1959.

Capítulo V

EL PROCESO DE CREACION EN EL ACTOR COMO RESULTANTE FINAL

“El mundo interior es un drama continuo de vida y de acción. La vida está enlazada a los dinámicos procesos desencadenados por la agresión, culpa y duelo hacia los objetos internos, y por los impulsos amorosos y reparadores que hacia ellos también van dirigidos. El Amor y el Odio llevan a la sublimación...

La actividad sublimatoria permite desarrollar intereses de una índole elevada o social e implica una adaptación a la realidad...

La gratificación por parte del yo también es un elemento esencial en la sublimación...¹¹

Otra cita:¹² “Todo artista produce un mundo propio... Toda creación es una realidad, la recreación de un objeto antes amado y completo, pero ahora perdido y en ruinas, un mundo interno y un self en ruinas.., debemos recrear nuestro mundo, juntar los pedazos, infundir nueva vida en los fragmentos muertos, recrear la vida”.

Y el actor crea cuando llega a esa etapa que denominamos identificación introyectiva final, síntesis acabada del personaje. Su mundo interior ha sido sucesivamente escenario, donde el drama, la comedia y la farsa han alternado,

¹¹ Paula Heinmann (1939): Una contribución al problema de la sublimación y sus relaciones con los procesos de internalización. “Revista Psicoanalítica Argentina”, tomo VIII, N° 4, año 1951.

¹² Hanna Segal (1955): Enfoque psicoanalítico de la estética. “Revista Uruguaya de Psicoanálisis”, tomo III, N° 2-3, año 1960

ha sido espectador y actor, ha regresado y progresado en la búsqueda afanosa del protagonista pero al fin lo ha conseguido.

Creo que todo actor auténtico ha conquistado la capacidad sublimatoria suficiente como para poder desarrollar y transmitir aspiraciones elevadas y de interés social.

Creo además que el amor lo lleva a la reparación de sus objetos internos y a la proyección de los mismos a través del personaje y la representación. Ya ha trazado su destino y tiene absoluta conciencia de “él”: ser actor, crear, recrear, dar y recibir. Esa es la meta a que aspira, aunque a veces no llegue. La buena creación en el actor implica siempre la presencia de mecanismos reparadores, un gran insight sobre el personaje; sentirse gratificado como actor, tener un agudo sentido de la realidad en relación con dos aspectos: A) Su mundo interior habitado y complejo. B) La valoración exacta de sus posibilidades, limitaciones, lugar que ocupa en el mundo teatral, etc.

En la creación exitosa no encontramos “defensas maníacas como la negación de la realidad psíquica, el control omnipotente y la regresión parcial a la posición paranoide con sus defensas: disociación, idealización, negación, identificación proyectiva, etc.”. Observamos un desarrollo armónico del yo y el objeto introyectado, una vivencia de amor, una necesidad de darse con confianza y restaurarse a sí mismo, un deseo infinito de crear.

Sin embargo sabemos que hay actores auténticos que son neuróticos o perversos y en los cuales no obstante todo lo que he desarrollado en esta última parte se da; clarifico esta aparente confusión tomando las palabras de Freud y Hanna Segal:

“El artista sabe cómo volver del mundo de la fantasía a la realidad; modela sus fantasías gracias a sus dotes especiales y crea con ellas una nueva realidad”.¹³

Y Hanna Segal dice: “El artista es a menudo neurótico y en muchas ocasiones puede que muestre una falta de objetividad total, pero en dos aspectos al menos, manifiesta tener un muy alto sentido de la realidad”. Y continúa: “Proust, por más neurótico que fuese..., demostraba una conciencia

¹³ Sigmund Freud: “Formulation Regarding the Two Principles Mental Functioning”, año 1911.

que no existe en el neurótico, quien disocia, reprime, niega y cuyas fantasías motivan el acting out... El neurótico utiliza su material de un modo mágico y lo mismo lo hace el mal artista... El verdadero artista comparte con el neurótico todas las dificultades de la depresión no resuelta.., pero difiere de él en una mayor capacidad para tolerar la angustia y la depresión”.¹⁴

El actor con talento, por más neurótico que sea, no niega ni disocia ni reprime su personaje: lo asimila de manera total, tolera sus propias dificultades y las subordina a su creación. Sino lo logra, fracasa. Se deprime y tiene angustia cuando pierde el objeto introyectado, porque internamente se siente destruido y cree no tener capacidad para recrear sus objetos internos queridos y a veces odiados. La creación lo gratifica tanto, porque es una confirmación definitiva de sus aptitudes para restaurar, reparar. La creación es, en este momento, sinónimo de vida y amor.

Y su perversión y neurosis —si las tiene- están inscriptas en otro contexto; no están solas y por lo tanto son tolerables, controlables y manejables. El talento creador es utilizado inconscientemente para reducir sus trastornos psíquicos y paralizarlos en el momento en que se produce “el milagro”, “la impronta”.

El actor, como todo ser humano, no puede vivir sin crear.

En el artista, y en nuestro caso particular en el actor, el fenómeno creativo adquiere una gran belleza y se da generosamente al Hombre.

Para terminar este ensayo, dejo la palabra a J. Louis Barrault, que expresa mejor que yo lo que el teatro y la gente del teatro me han enseñado:

“El objetivo del teatro, su tema: es el hombre y todo lo que es o parece humano en la Naturaleza. La materia del teatro es el hombre, el teatro debe hacerse por el hombre (mimetismo) y la meta social del teatro todavía es para el hombre.

“Trabajamos para el hombre.

“Nuestra asociación ha nacido, pues, bajo el signo del mayor Amor del Hombre.”

NOTAS

¹⁴ Hanna Segal (1955): Enfoque psicoanalítico de la estética. “Revista Uruguaya de Psicoanálisis”, Tomo III, N° 2-3.

SEGAL, Hanna (1955).— Enfoque psicoanalítico de la estética. “Revista P. Uruguay”, tomo III, Nº 2-3, año 1960.

BARRAULT, .J. Louis.— “Reflexiones sobre el Teatro”.

BARRAULT, .J. Louis.— “Une troupe et ses Auteurs”.

DIDEROT.— “Paradexe sur le Comédien”.

EVREINOV, Nicolás.— “El Teatro en la Vida”.

TOUCHAID, Pierre Aime.— “El teatro y el espectador”.