

Aportaciones al estudio de la creación teatral

Laura Achard Arrosa
(Montevideo)

Resumen

Se estudia en el presente trabajo los mecanismos esquizoides y de reparación que surgen en el proceso de creación de un actor.

Identificación proyectiva, negación, idealización y aislamiento son los mecanismos esquizoides hallados en el proceso creador de un actor cuando elabora el personaje de Trepley (obra: "La Gaviota", de Anton Chéjov).

Las ansiedades persecutorias predominan en este período.

En un segundo tiempo se comprobaron angustias depresivas y mecanismos de reparación que lo llevaron a la síntesis final del personaje.

Además se describen los diferentes momentos que se desarrollan en el trabajo del actor para elaborar un personaje.

Enumeramos a continuación las etapas que se muestran a través del proceso creador.

- 1º) Lectura general de la obra en forma individual o colectiva, sentimientos y vivencias de cómo es el personaje y cómo funciona en la totalidad de la obra.
- 2º) Ensayos alrededor de una mesa con participación del director.

Se subdivide en:

- A) Estudio, análisis de los agonistas.
- B) Elaboración en forma racional.
- C) Memorización.

3º) Etapa de la espera tranquila o estado de novia: marcado del personaje en el escenario e identificación introyectiva parcial del personaje (somáticos y psíquicos).

4º) Identificación introyectiva final. Personaje y actor en relación simbiótica.

Summary

In this work the different schizoid mechanisms and of reparation that appear in the process of the creation of an actor are being studied.

The projective identification, negation, idealization and isolation are the varied mechanisms found in the creative process of an actor when he takes the part carefully of Treplev [Book "La Gaviota" ("The sea-Gull") by Anton Chéjov.]

The persecutory anxieties predominate in this period. In a second period depressive anxieties and reparation mechanisms were found which led him to a final synthesis of the character.

Furthermore, different moments which are developed in the task of the actor are described to elaborate a character.

We are enumerating the phases which are shown through *the* creative process.

1st) A general reading of the work either in an individual or collective way, feelings and habits of what the character is like and how he acts throughout the whole piece.

2nd) Rehearsals round a table with the director participating.

It is subdivided in:

A) Study, analysis of the partakers.

B) Elaboration in a rational way.

C) Memorization.

3rd) Time of the tranquil waiting period or state of the bride: the designation of the character on the stage and partial introjective identification of the character (somatic and psychic).

4th) Final introjective identification. Character and actor in symbiotic relation.

“El artista sabe como volver del mundo de la fantasía a la realidad, modela sus fantasías gracias a sus dotes especiales.”⁽¹⁾

“El amor y el odio llevan a la sublimación.”⁽²⁾

“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.”³

“La creación es la resultante final de un largo proceso que se puede iniciar con la primera lectura de la obra o antes. En el transcurso del mismo se observan distintas etapas y múltiples mecanismos que se unen para llegar a lo que se anhela: la síntesis final del personaje.”⁴

Describo las etapas y los mecanismos que se suceden en la creación del actor, dejando constancia de mis propias lagunas y limitaciones, para lograr un enfoque completo sobre este problema.

Hay cuatro etapas que se cumplen en el intrincado proceso de creación de un personaje:

¹ Sigmund Freud: “Formulation Regarding the Two Principles Mental Functioning”, año 1911.

² Paula Heimann: Una contribución al problema de la sublimación y sus relaciones con los procesos de internalización. “Rev. P. Arg.”, año 1951.

³ Hanna Segal: Enfoque psicoanalítico de la estética. “Rev. Urug. De año 1960.

⁴ Laura Achard Arrosa: “Ensayo psicoanalítico sobre el actor y el personaje”, año 1962.

Primera etapa: Lectura general de la obra en forma individual o colectiva, sentimientos y vivencias de cómo es el personaje y cómo funciona en la totalidad de la obra.

Segunda etapa: Ensayos alrededor de una mesa con participación del elenco y del director.⁵ Se subdivide en:

- A) Estudio, análisis de los agonistas.
- B) Elaboración en forma racional.
- C) Memorización.

Tercera etapa: Estado de la espera tranquila o estado de novia. Marcado del personaje en el escenario. Identificación introyectiva parcial de aspectos del personaje (somáticos y psíquicos).

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

PRIMERA ETAPA

En esta etapa lo que predomina es el proceso de identificación proyectiva. La ansiedad persecutoria lleva y dirige la identificación proyectiva.

Inserto un sueño de un paciente, Aldo;⁶ donde se explicitan las ansiedades persecutorias; la identificación proyectiva y la soledad. Cronológicamente esta sesión corresponde a los primeros ensayos de la obra.

“Soñé que me perseguían, era mi país, pero no lo era y los invasores me perseguían. Mis compatriotas me ayudaban en la fuga y yo atravesaba primero regiones con árboles, túneles, lagos. Conseguía ocultarme tomando la forma y el color de la tierra, de los árboles, etc. Al final llegaba a una playa desolada donde sabía que estaba a salvo pero solo.”

⁵ Esta forma inicial de ensayos alrededor de la mesa, se da frecuentemente en el Uruguay.

⁶ Laura Achard Arrosa: “homosexualidad y creación en el psicoanálisis de un actor”. Montevideo, año 1961.

Interpretación: La analista es los perseguidores; siente mis interpretaciones sobre la homosexualidad como persecutorias y se une a los compatriotas (homosexuales). Cambia de forma y de color para que yo no lo descubra y el cambio es hablarme del personaje en la sesión.

El mimetismo es sinónimo de identificación proyectiva y se expresa como intento de ser como el personaje para evitar la persecución, en este caso la de la analista-madre.

Es decir, que en la fase inicial parecería que lo que le impulsa a crear y a representar otros seres que no son él, es combatir el miedo a la castración, a la muerte y a la aniquilación.

La fantasía de apartamiento que se manifiesta en la última parte del sueño es el corolario de la fuga.

La soledad se encauza también en otras direcciones y en la vida real se observa —en los actores que elaboran personajes— un despego y retiro transitorio de la libido hacia los objetos reales. La libido es narcisística y se comienza a amar al personaje.

Las ansiedades persecutorias y la identificación proyectiva producen cierta *confusión en los roles*: las características del actor se mezclan con las del protagonista y hay impaciencia para pasar a la segunda etapa. Inconscientemente rechaza la identificación proyectiva y la angustia persecutoria; 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 del personaje 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. Hay un

aspecto en esta fase que creo de importancia subrayar: el tipo de identificación introyectiva. Esta posee características especiales en cantidades y calidad. La incorporación se hace en pequeñas cantidades y la calidad de lo introyectado no tiene esa fuerza, fluidez 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 particular?

Hay una respuesta que se confirmó en los grupos operativos realizados con actores y directores y en el psicoanálisis individual de un actor.

En este período predominan dos fantasías básicas. La primera corresponde a la avidez oral de incorporar el objeto querido y a veces odiado; la segunda, que surge complementariamente como consecuencia de la primera, la de invasión introyectiva masiva del personaje, lo que despierta angustia de muerte que se puede manifestar de diversas maneras (confusión, locura, descontrol). En nuestro paciente se comprobó esta situación al comienzo de introyectar su personaje. Las defensas que presentó fueron: el bloqueo de los afectos y la paralización en la gestación. Se vio y se interpretó la dificultad en identificarse, como temor a la identificación introyectiva invasora y que Aldo terminara como el protagonista (suicidándose).

Es por eso que existe siempre un control. Pero en esta segunda etapa el control es rígido y permanente como *consecuencia* de las dos fantasías básicas predominantes en este período.

El personaje no se mueve todavía libremente. Está encadenado a un círculo (ensayos, alrededor de una mesa) y a una sujeción intensa al director.

El director es figura y personaje, centro eje y atracción de todo el espectáculo. Es el divo anónimo, el que está en cada uno de los agonistas y no está en ninguno.

Su estudio y análisis merecen un ensayo aparte.

Sin embargo nos vamos a referir brevemente, para mostrar el rol o los roles que desempeña en el transcurso de la elaboración del personaje.

El actor en mayor o menor grado idealiza al director. Obviamente es el padre idealizado, poderoso, omnipotente, que le permite y le autoriza a incorporar. Pero también es el padre perseguidor, retaliativo y feroz.

La idealización se instala conscientemente en el actor desde el comienzo y

es proyectada en el director. En las primeras etapas el director es sentido como un ser poderoso, fuerte y omnipotente.

No puede ni debe tener ninguna debilidad y aunque la tenga en este período, es negada. Luego hay un pequeño vuelco y la idealización tiende a repartirse entre la dirección y el actor. El es ahora bastante fuerte y seguro de sí mismo y así transcurre el primer período y segunda etapa.

Es en la próxima fase, cuando comienza el marcado de la obra en el escenario, que el actor se concede mayor autonomía y la relación con el director sufre a veces algunas modificaciones.

TERCERA ETAPA

Etapa de la espera tranquila o estado de novia

Acontece cuando el actor pasa al escenario y subdivide en dos partes:

A) La primera fase se caracteriza por una intensificación de la identificación introyectiva del personaje, pero persiste la angustia y la confusión entre partes del actor y del personaje.

B) La segunda fase se caracteriza por consolidación y coherencia del objeto introyectado, discriminación entre el personaje y el actor y predominio de los mecanismos de reparación.

El escenario es otro mundo más amplio y más complejo donde el personaje se atreve a desplazarse y adquiere mayor libertad. Ahora el yo del actor se oculta tímidamente y deja que tome consistencia y solidez su objeto introyectado.

En la primera fase persiste la angustia y la identificación proyectiva, lo que acarrea cierta confusión entre el yo del actor y el objeto introyectado. El proceso discriminativo continúa su marcha; pero lo introyectado no posee la suficiente coherencia e independencia que deberá adquirir.

En la segunda fase se modifica el tipo de identificación introyectiva. Es más global, más intensa y vívida y no tan fugaz.

El cuerpo y sus movimientos pasan a primer plano y la identificación de aspectos somáticos del personaje reviste gran importancia.

Lo denominamos estado de novia porque nada más semejante a la espera

amorosa. Hay espera pero tranquila y sin ansiedad, porque se sabe que el personaje está muy cerca y por momentos logra armonizar con el yo que voluntariamente entra en la sombra.

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.

La relación con el director ha experimentado algunas variantes y las podemos considerar como eco y resonancia de los cambios internos.

De la idealización se pasa muchas veces a la persecución y luego a la armonía e independencia con ese ser que ahora está afuera, despegado, pero que en la evolución y crecimiento del espectáculo ha convivido y compartido las angustias y placeres de la creación artística.

He observado que la persecución se experimenta a veces cuando a determinada altura de los ensayos el enfoque del director cambia y la marcación del personaje se altera.

Esta alteración se vivencia como destrucción de lo incorporado y la relación con el director se tiñe con matices persecutorios. El director es vivido como una figura débil e insegura; el temor a introyectar aspectos destruidos se incrementa y surge como defensa la proyección de lo enfermo-débil que se deposita en la dirección. Luego del interjuego idealización-persecución sobreviene la tercera y cuarta fase que corresponde cronológicamente a la cuarta y última etapa.

CUARTA ETAPA

Identificación introyectiva final

Personaje y actor en relación simbiótica

En ese instante el personaje se instala definitivamente y reafirma su poderío. La síntesis del personaje se logra y la armonía con el yo se establece en forma serena. Hablamos de relación simbiótica entre los dos porque ahora constituyen entidades diferentes que se enriquecen mutuamente y no pueden vivir separadas.

En esta última etapa de la creación surgen los mecanismos de amor, reparación e introyección. Cito algunas frases de sesiones correspondientes al último período de ensayos:

“Laura, el actor verdadero tiene la necesidad de dar. No puede encerrarse en una torre. Tengo una imagen un poco simple; lo veo como una gallina poniendo huevos. Los huevos son los personajes, el transmitir lo que se sabe, etc. Un actor debe ser generoso.”

“Cuando uno está elaborando, el personaje es lo único que cuenta.”

“El día del estreno es el parto, das a luz un hijo a quien vas a ver desenvolverse y desarrollarse en el transcurso de las representaciones. Hasta ese momento el personaje no es todo tuyo, está alimentado por el autor y el director. A partir del día del estreno el personaje es todo tuyo.”

Mecanismos esquizoides y de reparación acompañan el proceso creador. Entre los dos existe evidentemente un nexo que es la depresión.⁷ La depresión se manifiesta parcialmente y en forma muy especial. En nuestro paciente se expresó en relación a su personaje y lloró y sufrió la pérdida de la madre-analista. La relación con el director sufrió modificaciones y se le vivenció y vio como un objeto total, real y externo, eximido de la carga proyectada anteriormente.

Vamos a dedicar unas líneas para intentar acercarnos a los procesos depresivos en el actor, estadio intermedio entre la etapa esquizo-paranoide y la síntesis del personaje.

La depresión no se ubica siempre en la relación personaje-actor. Hay una represión evidente de la misma, evitación inconsciente, una incompatibilidad para asumirla y continuar con la creación. Solamente se acepta y se incluye en el proceso creador cuando el personaje es un ser deprimido o pasa por períodos de depresión. Aquí el actor integra la depresión como un elemento más para la estructuración del personaje, pero no la vivencia de manera total. Esa aceptación es parcial y unilateral y el actor juega con la depresión, pero no la vivencia como algo que le pertenece de manera íntegra. En la creación teatral

⁷ Melanie Klein estudió la relación entre los sentimientos de culpa, amor y creación en el artículo “Amor, culpa y reparación” publicado en “Las emociones básicas del hombre” por Melanie Klein y Joan Rivière, año 1960.

hay un proceso evolutivo de crecimiento del personaje. Etapa esquizo-paranoide con sus típicos mecanismos; depresión y mecanismos de reparación.

Aquí surgen dos interrogantes que se suman a las planteadas anteriormente:

- 1º) ¿La depresión en el proceso creador tiene las mismas características que la depresión corriente?
- 2º) ¿Cuáles son sus manifestaciones y en qué situaciones se producen?

Presumo que hay una depresión específica de la creación teatral y que se manifiesta en estados depresivos no muy intensos en su mundo personal, alejados de la creación artística.

El actor, al asumir el personaje, no tolera la depresión, la posterga y descarga en otras esferas.

Cito una frase de un director-actor que clarifica lo expuesto:

“Cuando entro al teatro a dirigir o actuar, mis problemas personales no cuentan; los aplazo, ya que mi meta es crear algo bello y dar lo mejor que tengo de mí.”

El actor, por más neurótico que sea, no niega ni disocia ni reprime su personaje: lo asimila de manera total, tolera y difiere sus dificultades personales y las subordina a la creación.

Y para cerrar esta comunicación voy a transcribir unas frases de Louis Jouvet:⁸

“Para ser actor y para practicar bien ese oficio lo importante está en:

“El renunciamiento de sí mismo para el progreso de sí mismo.”

⁸ Louis Jouvet: “Escucha amigo”, año 1953.

“Comprender que, para ser personal, primeramente hay que despersonalizarse. Y que la personalidad, la más alta, está hecha de impersonalidad de una destilación y sublimación de sí mismo.”

“La vocación de actor es un milagro que hay que hacer consigo mismo.”