



Revista Affectio Societatis
Departamento de Psicoanálisis
Universidad de Antioquia
affectio@antares.udea.edu.co
ISSN (versión electrónica): 0123-8884
ISSN (versión impresa): 2215-8774
Colombia

2010

Carolina Roldán

EL ACTOR Y EL ESPECTADOR. DE FREUD A LACAN
Revista Affectio Societatis, Vol. 7, N° 13, diciembre de 2010
Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

EL ACTOR Y EL ESPECTADOR. DE FREUD A LACAN

Carolina Roldán¹

Resumen

Teniendo en cuenta los aportes de Freud y Lacan, en este texto se trata, por una parte, de mirar cuál es la función del actor en la representación teatral o parafraseando al segundo de estos autores ¿Qué añade el actor a la obra escrita? de otro lado, profundizar en los mecanismos que en el espectador ponen en juego para conectarse con la obra y el actor, suscitando las vivencias y emociones propias de la experiencia teatral.

Palabras clave: actor, espectador, coro, cuerpo, goce, fantasma.

THE ACTOR AND THE AUDIENCE. FROM FREUD TO LACAN

Abstract

Taking in account Freud and Lacan works, this paper questions about what is the actor function in a theatrical performance; paraphrasing Lacan: What does the actor add to the written work? On the other hand, deeping into the mechanisms that the member of the audience uses to put in contact with the play and the actor, arousing his/her own life experiences and emotions through the theatrical experience.

Key words: actor, audience, choir, body, jouissance, ghost.

L'ACTEUR ET LE SPECTATEUR. DE FREUD À LACAN

Résumé

En prenant compte des apports de Freud et de Lacan, ce texte essaie de voir quel est le rôle de l'acteur dans la représentation théâtrale, ou – si l'on reprend les mots du deuxième de ces auteurs: Qu'est ce qui l'acteur apporte à l'œuvre écrite ? D'autre part, il essaie d'aller plus loin dans les mécanismes mis en jeu par le spectateur afin de se connecter avec l'œuvre et avec l'acteur, suscitant ainsi les expériences vécues et les émotions propres de l'expérience théâtrale.

Mots-clés: acteur, spectateur, chœur, corps, jouissance, fantôme.

Recibido: 16/10/10 Evaluado: 29/11/10 Aprobado: 04/12/10

¹ Psicoanalista. Docente Departamento de Psicología, Universidad de Antioquia (Colombia). carolinaroldan@une.net.co

Mientras que con relación a la tragedia, tanto Freud como Lacan tienen abundantes referencias a lo largo de sus obras, son muy pocas las que ellos consagran al actor. En Freud, algunas de sus consideraciones más importantes con respecto al tema las encontramos no en sus escritos destinados a la comunidad científica sino en su correspondencia. Lacan al actor sólo le dedica algunas referencias, de las cuales se puede extraer valioso material para abordar las cuestiones que se proponen aquí y que están centradas en mirar, de un lado, cómo se las arregla el actor para interpretar un personaje y, de otro, cuál es el papel que éste cumple en el encuentro del espectador con la obra teatral.

La función que Freud le adscribe al actor está conectada con la representación de la tragedia en su texto *Personajes psicopáticos del teatro* (Freud, [1942]). Desde los griegos, la función del drama es propiciar la catarsis liberando al espectador de los sentimientos de piedad y terror, para Freud esto se logra en la medida que el actor posibilita que el espectador se identifique con el héroe que sufre, lucha y se rebela contra el destino. La identificación con el héroe es el mecanismo mediante el cual el espectador se engancha con los acontecimientos de la obra, el actor propicia dicha identificación mediante la puesta en escena.

El espectador del drama es un individuo sediento de experiencia; se siente como ese mísero, al que nada importante puede ocurrirle; hace ya mucho tiempo que se encuentra obligado a moderar, mejor dicho, a dirigir en otro sentido su ambición de ocupar una plaza central en la corriente del suceder universal; anhela sentir, actuar, modelar el mundo a la luz de sus deseos; en suma, ser un protagonista. (pág. 1273)

El goce del espectador se sostiene sobre una ilusión basada en dos certezas: la primera, saber que “es otro, y no él, quien actúa y sufre en la escena”, y la segunda, “que se trata sólo de una ficción que nunca podría llegar a amenazar su seguridad personal.” (pág. 1272) Lo cual implica, por otro lado, que el actor en la escena sufre las peripecias del personaje, por ello Freud se refiere al “héroe-actor”. Para él, es claro que el actor sufre y así “le evita cierta experiencia al espectador”. El sufrimiento del actor es tan innegable para Freud, que agrega: “el espectador si bien sabe que si asumiera en su propia persona el papel del protagonista, debería incurrir en tales pesares, sufrimientos y espantosos terrores”. (pág. 1272) El espectador puede soportar las tribulaciones del héroe sólo porque vienen atenuadas mediante la cuota de padecimiento que recae sobre el actor.

Continuando con Freud, en la tragedia donde es común es el sufrimiento y la desgracia, la satisfacción se logra por la vía masoquista, el héroe que ha desafiado a los dioses siente placer ante su propia

miseria pues esta satisface su necesidad de castigo. El espectador extrae placer del sufrimiento que padece el héroe-actor, que es el suyo también. Este desahogo de los afectos proporciona una descarga de sentimientos inconscientes aportando una cuota de satisfacción. La función del actor es servir como vehículo para que el espectador pueda sentirse por un momento el héroe que padece y sufre. Por otro lado, no hay, desde esta perspectiva, una separación entre el personaje representado y el actor que lo interpreta, pues recordemos que este soporta una dosis de sufrimiento que no está mediada por la ilusión propia del espectador sino que, como veremos, reescribe rasgos y vivencias propios del actor.

Para dilucidar cómo el actor asume la identidad del personaje que interpreta debemos remitirnos a la correspondencia de Freud con la actriz Yvette Guilbert. Esta actriz en una carta lo interpela con relación al mecanismo que el actor pone en juego para lograr la representación del personaje. Ella le dice que cuando actúa deja a un lado su propio yo; supone que el actor cuando está en escena relega su propia personalidad haciéndola a un lado y la reemplaza por la del personaje que representa. Por su parte, Freud le responde:

[...] la idea según la cual la propia personalidad se anula, siendo reemplazada por otra imaginada, nunca me ha satisfecho del todo. Nos dice muy poco, nunca se aclara el modo en que se logra y no explica por qué determinados artistas consiguen lograr esta transposición y otros no. Me inclino a sospechar —continúa— que para que se produzca el cambio es preciso, más bien un mecanismo contrapuesto, es decir, no se anula la propia persona, sino que ciertas porciones de ella – rasgos que no tuvieron oportunidad de desarrollarse y deseos reprimidos - surgen en escena para representar el personaje, hallando de este modo, expresión y dándole la apariencia de una verdad real. (Freud, 1971: 156)

De acuerdo con esto, no es despojándose de su subjetividad como el actor logra encarnar el personaje, y por el contrario él se vale de sentimientos que le son propios, poniendo en juego los recursos de su inconsciente que no están exclusivamente supeditados a las determinantes de su historia, sino también a los avatares del deseo. No resulta pues extraño que se hable de héroe-actor puesto que éste, de alguna manera, portaría el núcleo del padecimiento de aquel. El espectador, al tratarse de una identificación con el actor mediante la ilusión, vive lo que padece el actor pero sabiendo que no es real, es soportable. Al actor, Freud no le deja el recurso de la ilusión ni a la intermediación para matizar el sufrimiento, puesto que para él se trata de reencontrarse directamente con el padecimiento que ya estaba en él. En este punto Freud evoca a Chaplin, a quien considera un gran actor y de quien le dice a Marx Schiller —esposo de la Gilbert— en otra carta: “aunque siempre encarna el mismo personaje,

¿cree usted que —Chaplin— olvida su propio yo para representar ese papel? Por el contrario, él se representa a sí mismo como fue en su desoladora juventud que hoy trata de hallar una autocompensación por las humillaciones y privaciones que hubo de sufrir entonces”. (Freud, 1971: 157) Si bien el caso de Chaplin es sencillo para Freud, ya que no sería necesario buscar en lo más recóndito de su historia para hallar lo que facilita la encarnación del personaje, sostiene que casos menos transparentes se acogen a la misma explicación. Así continua en su carta:

[...] usted me responderá que Madame Yvette no se está especializada en un papel determinado y que encarna con la misma facilidad los más variados personajes: santas, pecadoras, prostitutas, virtuosas, criminales e ingenuas... yo no dudaría en buscar la base de todo este repertorio en las experiencias y conflictos de la más temprana juventud.” (Freud, 1971: 157)

No hay otra opción, para Freud una buena interpretación sólo se logra si algo del personaje a interpretar resuena en el inconsciente del actor. En la experiencia teatral, tanto para el actor como para el espectador, el inconsciente está implicado; al primero le es necesario para asumir el personaje, y al segundo para poder extraer una satisfacción de la obra mediante la “descarga” de sentimientos que son los suyos. La diferencia entre ambos consiste en que al ser el actor quien padece sin muchos atenuantes los sufrimientos del héroe, su experiencia sería mucho más intensa que la del espectador.

Para Lacan hay una diferencia entre leer una obra y verla representada, esta diferencia es aportada por el actor. Desde su punto de vista, la sola lectura de Hamlet, por ejemplo, permite ponernos en la vía del inconsciente y extraer de qué está hecho el deseo; [...] en Hamlet para que todos los deseos, o más exactamente todos los problemas de la relación del sujeto al deseo, puedan proyectarse ahí, bastaría de alguna manera con leerlo.” (Lacan, 1958-1959 s/e)

Lo que el actor agrega a la obra es eso por lo cual cada uno se interesa a su propio inconsciente, es decir, el cuerpo. Aquí el cuerpo es tomado en su dimensión de vehículo del inconsciente. “Es con nuestros propios miembros que nosotros hacemos el alfabeto de ese discurso que es el inconsciente” (Lacan, 1958-1959). Es necesario recordar que en el cuerpo están inscritas las letras de goce del sujeto, que él es el hábitat de la pulsión y portador del síntoma. Por ello, “el actor presta su presencia, no simplemente como una marioneta, sino con su inconsciente verdaderamente real, a saber, la relación de sus miembros, con una cierta historia que es la suya.” (Lacan, 1958-1959). No difiere mucho esta posición a la de Freud, para quien la dimensión inconsciente juega un papel

fundamental para el actor. La diferencia entre ambos autores radica en que al introducir Lacan la dimensión del cuerpo —con sus trazas pulsionales, fantasmáticas y de goce—, añade otro elemento que se convierte en determinante para lograr una buena actuación. El actor “presta” el cuerpo, y el hecho de representar bien o no un personaje queda supeditado a la manera como deja pasar por su cuerpo lo que está alojado en su inconsciente.

Todos saben —dice Lacan— que hay buenos y malos actores, es en la medida —creo— que el inconsciente de un actor es más o menos compatible con ese préstamo a su marioneta, donde él se presta allí, o no se presta. Esto es lo que hace que un actor tenga más o menos talento, genio e, incluso, que sea más o menos compatible con ciertos papeles —por que no—. Incluso aquellos que tienen la más extensa gama, después de todo, pueden representar ciertos papeles mejor que otros.

[...] se habla del Hamlet de tal o de tal otro. Hay tantos Hamlet como grandes actores. Evocamos entonces el Hamlet de Garrik, el Hamlet de Kenns, etc. (Lacan, 1958-1959 s/e)

En suma, la técnica actoral es insuficiente si no se logra poner en consonancia el cuerpo con el inconsciente, y éste con el texto a interpretar. Al introducir el cuerpo del actor, se produce un efecto fantasmático en el espectador. Para que ello suceda es necesario que la acción dramática esté dispuesta de una cierta manera, así como sucede en el estadio del espejo, donde la imagen virtual solo puede aprehenderse si el espejo plano está colocado en un cierto lugar. “Para poder producir, sobre la escena, un efecto fantasmático del orden de lo que se representaría, si ustedes quieren, mi pequeño espejo cóncavo, con la imagen real que surge y que no puede verse más que desde un cierto ángulo y de un cierto punto, es necesaria toda una maquinaria.” (Lacan 1958-1959: s/e) Esta maquinaria “óptica” va a propiciar algo del orden de la ilusión, en el sentido de la experiencia que se está *viviendo*. “Eso de lo que se trata —es la opinión más matizada, la que creo aquí más justa— es que hay, en la relación de Hamlet con aquél que lo aprehende, sea como lector, sea como espectador, algo que es del orden de una ilusión”. (Lacan 1958-1959: s/e) En este sentido, François Regnault sostiene: “Delante del personaje o el héroe tanto actor como espectador ocupan el mismo lugar”. En el teatro, desde el punto de vista arquitectónico, actor y espectador están separados por el proscenio. Pero desde el punto de vista del fantasma, este límite, esta barra, es franqueada en la representación, aquí el actor y el espectador están del mismo lado. “...así el actor esté de pie o se mueva, hable y que el espectador esté sentado, inmóvil y se calle, todos dos están implicados en el mismo proceso y atados por el mismo nudo”. El límite entre el actor y el espectador

se desdibuja, entonces “el espectador experimenta siempre lo que siente el actor” (Regnault, 1985: 59). Esta situación, de otro que aparece como un doble permitiendo una identificación de sentimientos, está presente en la obra de Hamlet. Lacan señala cómo el personaje Hamlet, en la escena del cementerio, sólo encontrará su propio dolor por la muerte de Ofelia cuando Laertes expresa su desgarramiento filial frente a la muerte de aquella.

Pero para Lacan, en la tragedia, las emociones del espectador están garantizadas por medio del coro, quien se encarga del “comentario emocional”. “El coro es la gente que se emociona”. No es necesario que el espectador se sienta conmocionado, pues de todas maneras es contagiado por las emociones del coro. A propósito de Antígona en el seminario VIII, Lacan dice:

Quando ustedes están a la noche en el teatro piensan en sus asuntitos, en la lapicera que han perdido durante el día, en el cheque que deberán firmar al otro día. No se dan pues, demasiado crédito; vuestras emociones están tomadas a cargo de una sana disposición de la escena. Es el coro quien se encarga de ello. El comentario emocional está hecho; esto es lo que constituye la mayor posibilidad de supervivencia de la tragedia antigua: él está hecho.

[Y agrega] Ustedes están, entonces, liberados de todo cuidado; aún si no sienten nada, el coro habrá sentido en vuestro lugar. Y después de todo, ¿por qué no imaginar que el efecto pueda ser obtenido, el buen efecto, la pequeña dosis sobre ustedes mismos aún si no han palpitado de tal modo más que a sí? En verdad, no estoy seguro totalmente que el espectador participe de tal modo, que palpite. Estoy bien seguro, por el contrario que él está fascinado por la imagen de "Antígona". (Lacan, 1986: 303)

La función del coro, como condensador de goce para quienes ocupan las butacas, será precisada en el seminario XIX:

Quando el actor lleva su máscara, su cara no gesticula, no es realista, *el phatos está reservado al coro que se da a él —es el caso de decirlo— lo pasa en grande, y, ¿por qué? Para que el espectador, digo aquel de la escena antigua, encuentre su plus de gozar comunitario en él.* [Las cursivas son nuestras] (Lacan, 1971: s/e)

De esta manera, así no se haga evidente el goce individual, el espectador participa del goce “comunitario”.

Cuando Lacan habla de la fascinación del espectador por Antígona, no se refiere solamente a su “brillo, su imagen privilegiada” sino a eso que lo pone en relación con lo real, que es lo que se produce a nivel de la escucha. Él reconoce estar de acuerdo con Aristóteles, para quien todo el arte del teatro se produce a nivel de la audición, estando el espectáculo al margen, e incluso va más lejos al proponer que al espectador se le denomine “auditor”. (Lacan, 1959-1960: 303)

Introduce así la dimensión de la voz, elemento indefectible en el teatro, que no se restringe a lo sonoro, y puede aparecer bajo la forma más irreductible de lo real: el grito, el silencio y la música.

El teatro apunta al más allá del significante, todo parlamento será siempre insuficiente para dar cuenta de lo innombrable. Más que el texto, el teatro como arte de lo sonoro da a escuchar aquello que no pasa por la palabra y permanece como resto del discurso. Para Marguerite Yourcenar, el teatro es la exhibición de la voz. Mirada y voz, son señuelos pulsionales que el teatro pone en juego y hacen parte de su magia. La mirada que ofrece el espectador al actor, forma parte de la satisfacción que este, en tanto se presenta como otro, obtiene en su representación. La voz que envuelve al espectador, ya sea aterciopelada, quemante o estridente, o el silencio inquietante o pesado, se convierten para el espectador en sustancia de la experiencia teatral.²

Para finalizar con el actor, desde una perspectiva de la clínica, tiene su interés mirar el cuestionamiento que hace Regnault acerca del encasillamiento que en ocasiones se hace del actor por haber elegido esta profesión. Él expresa que, si bien al actor por hacer una puesta en escena para el otro, se pone del lado de la histeria, por el ritual que implica el montaje se le tacha de obsesivo y por el desdoblamiento para asumir otro personaje se le nombra como esquizofrénico, “el actor no puede considerarse como un caso clínico a partir de su elección por la actuación”. (1985:60) Tampoco su estructura ha de deducirse de allí. El actor sólo lo podrá saber a qué obedece su elección a partir de su propio análisis.

² La cantante Martirio, quien se caracteriza por su vestir llamativo y por los lentes que siempre cubren sus ojos, dice: “cuando estoy en escena, con mis vestidos envuelvo mi voz.”

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Freud, S.** (1979) *El porvenir de una ilusión*. En J. Strachey (Ed.) y J. Etcheverry, (Trad.). *Obras Completas* (Vol. XXI). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores. (Trabajo original publicado en 1927).
- _, (1973) *Personajes Psicopáticos del Teatro*. En *Obras completas*. (3ra. Ed.) Biblioteca Nueva. (Trabajo original publicado en 1942)
- _, (1971) "Carta a Ivette Guilbert". (1931) *Epistolario II* (1891-1939). Barcelona, España: Plaza y Janés.
- _, (1971) "Carta a Marx Schiller". (1931) *Epistolario II* (1891-1939). Barcelona, España: Plaza y Janés.
- Lacan, J.** (1959-1960) *El seminario, libro 7, La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- _, (1958-59) *El seminario, Libro 6, El deseo y su interpretación, s/e*.
- _, (1970-1971) *El seminario, libro 19, ...Ou pire, s/e*.
- Reganult, F** (1985) "Le héron de l'empereur. Freud y Lacan devant l'acteur". En *Revista Quarto* N° 23, Revista de la ECF Bélgica.
-