



**UNIVERSIDAD SALESIANA**

---

---

**ESCUELA DE PSICOLOGÍA**

INCORPORADA A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**“LA MIRADA EN ESCENA”**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN PSICOLOGIA**

**P R E S E N T A:**

**ILIANA SARAI LÓPEZ MORALES**

DIRECTOR DE TESIS: LIC. EMILIANO LEZAMA LEZAMA

CIUDAD DE MEXICO

FEBRERO 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

A Dios...

Por estar siempre presente en mi vida, llenarme de bendiciones y sobre todo de gran aprendizaje

A mis abuelos...

A quien amo profundamente, gracias por su apoyo incondicional, por criarme y amarme como a una hija.

A mi pareja

Quien es mi compañero de vida, Amor mil gracias! por apoyarme en todo y motivarme siempre a cumplir todos mis sueños y anhelos, sobre todo gracias por ayudarme a descubrir y despertar mi genio singular en el teatro, te amo.

A mis profesores: Lezama, Isaac, Ochoa y Buchán...

Por ser una fuente rica de información y aprendizaje, gracias por despertar mi hambre de querer saber más y en especial por avivar mi interés y amor sobre este paradigma tan hermoso como lo es el psicoanálisis.

A mis perritos: Anheló, Jacinto y Ramiro

Los amo con todo mi ser, ya que me enseñaron el verdadero significado del amor incondicional, la lealtad, el alegrarse por las cosas simples, gracias por ayudarme a ser mejor ser humano cada día y llenarme de su empatía, sensibilidad y amor, desde que entraron a mi vida supe que nunca más estaría sola. Los adoro y amo.

A mis amigos...

Por siempre motivarme a seguir adelante, y ser cómplices de locuras

A mis padres...

Por apoyarme económicamente para terminar la universidad

# ÍNDICE

## CAPITULO 1 EL TEATRO

- 1.1.1 Orígenes del teatro
- 1.1.2 Nociones fundamentales del teatro
- 1.1.3 Sobre el deseo del actor y concepción sobre su papel
- 1.1.4 Sobre el dramaturgo y lo que le da al actor
- 1.1.5 Sobre el director
- 1.1.6 El Público

## CAPITULO 2 LA MIRADA

- 2.2.1 “Las meninas” de Velázquez una alusión sobre el análisis de Foucault en función de la mirada
- 2.2.2 La mirada desde la teoría freudiana
- 2.2.3 La mirada desde la teoría de Lacan
- 2.2.4 La mirada desde la obra de Jean Paul Sartre

## CAPITULO 3 RELACION ENTRE LA MIRADA Y LA ESCENA

- 3.3.1 Público-puesta en escena
- 3.3.2 Actor - escena
- 3.3.3 Publico-actor
- 3.3.4 Publico - actor-dramaturgo

## **CAPITULO 4 DIALECTICA DE LA MIRADA**

4.4.1 Aportaciones del Psicoanálisis Cuerpo Erótico, Cuerpo Fantasmático, Cuerpo-Lenguaje

4.4.2 Sobre Narciso

4.4.3 La mirada institucional

## RESUMEN

### La Mirada en Escena

En esta investigación se propuso explorar el papel que juega la mirada del público en el teatro y como es que repercute en el trabajo del actor, buscando aportar información teórica, en su mayoría psicoanalítica que sustente la dinámica que surge en el teatro con los agentes: publico - actor - puesta en escena.

Se planteó hacer una analogía con la teoría de Lacan “El estadio del espejo” donde se explica que el actor hace de su cuerpo en acción de representación en el teatro una actualización constante del vinculo con su propio cuerpo,hecho que el público confirma, dando sentido a la existencia del actor y puesta en escena, pero a su vez el espectador también se ve reflejado en la obra, en el universo de la subjetividad de la palabra que le abre un nuevo mundo donde pensarse.

## INTRODUCCION

La pregunta central de esta investigación es: ¿Qué papel juega la mirada del público en el teatro y como es que repercute en el trabajo actoral?

Se partió de la premisa: que la mirada del público da cuerpo y sentido a la puesta en escena y al trabajo actoral, haciendo una analogía con la teoría Lacaniana “el estadio del espejo” donde explica la dinámica que surge a través de la mirada de deseo de la madre hacia su bebé y como es que esta influye para la construcción de su propia imagen. Por otra parte la asistencia al teatro evoca imágenes del propio cuerpo que se opaca y se altera con el otro, antes por medio de rituales que rendían tributo a dioses y ahora como entretenimiento y reflexión, donde se devuelve un reflejo vago de sí mismo a través del actor. El teatro da autorretratos frente al espejo, donde el individuo no mira su imagen especular, sino el espectador asiste en la proyección y por ello puede establecer un intercambio directo con el actor. Todo este sentir sucede dentro de un mismo campo donde el deleite del acto de ver en tanto que se ha imaginado dentro del campo del otro, que podría considerarse un tema para investigar las incógnitas que en ese determinado momento se presentan ya que es un área donde no hay mucha información y estudios concretos.

Este trabajo es una investigación de tipo documental, la cual consiste en explorar diversos objetivos específicos como:(1) el papel que juega la “mirada” del público en el teatro,(2) aportar información sobre cómo es que la mirada influye en el cuerpo y el trabajo del actor, (3) exponer información sobre la dinámica que surge entre espectador-actor y puesta en escena poniendo énfasis en la participación de la mirada como agente activo, basándose en su mayoría en teoría psicoanalítica. Se decidió apoyarse con particularidad en el psicoanálisis porque es uno de los paradigmas que aporta mayor información teórica relacionada con la mirada en la vida humana, donde podría considerarse como un microcosmos para investigar las interrogantes que surgen en la escena y los procesos subjetivos que la constituyen.

Finalmente el actor en escena está frente a si mismo pero también frente al mundo objetal, donde su trabajo juega un papel crucial de representaciones de la propia vida, imágenes y fantasmas del cuerpo.

Si se enfoca la mirada en el cuerpo como elemento activo en la constitución del sujeto, en el cual el actor da vida a un personaje a través de su corporeidad, donde está expuesto frente a la mirada del público que confirma y da sentido al nacimiento de la escena.

De esa mirada dependerá el trabajo del actor, que viene de un cuerpo ya instituido, pero que también se re-institucionaliza el cuerpo actoral.



## CAPITULO 1 EL TEATRO

### 1.1 Orígenes del Teatro

Se dice que el teatro nació en Grecia, pero antes de su nacimiento ya existían manifestaciones teatrales en el mundo: los bailes, las danzas y los ritos constituyen las más remotas formas del arte escénico. Estas primeras manifestaciones dramáticas son las prehistóricas danzas mímicas que ejecutaban los jefes de las tribus, acompañándose de música y de masas corales en sus conjuros, con objetivo de ahuyentar a los espíritus malignos, apoyándose de la pantomima y el uso de máscaras. (Chavance p.9, 1951)

En la prehistoria la cacería de grandes animales se realizaba de forma colectiva, al capturar a su presa les quitaban la piel para hacer sus vestimentas y así poder caracterizarse para verse más imponentes ante a sus cazas, con este acto lograban además también proteger su cuerpo de los cambios climáticos, el hombre de esta época no sabe explicarse nada o casi nada del mundo que lo rodea ya que no se contaba como ahora con información sobre el origen del mundo lo que les generaba temor y sentimiento de indefensa ante este.

Hacia fines del Paleolítico aparecen las pinturas rupestres representando escenas, que la mayoría de los historiadores suponen, tenían finalidades mágicas o de enseñanza.

Al pintar los cazadores caracterizados de bestias salvajes y ponerlos como bisontes heridos, el hombre creía que un poder mágico haría que la cacería fuera afortunada.

Así como el hombre dibuja al animal como una forma de magia para proporcionar una buena caza, recurre a otra forma de representación con el mismo fin, Chavance(1951) afirman que “Cuando los hombres se disfrazan de animales revistiéndose de una piel, cubriéndose la cabeza con una máscara esculpida, imitando, caracterizados de esta manera, los movimientos del animal

que representan: su paso, su rugido, sus maneras de conducirse. Así comenzó en todas partes el teatro” (Chavance p.9, 1951). Esta necesidad de representaciones de la realidad a través de la imitación de la vida, marca el inicio del teatro pero no en el sentido actual de la palabra, sino como una manifestación de las creencias del hombre primitivo directamente relacionadas con su pensamiento mágico.

Conforme la organización social del hombre avanza y se va tornando cada vez más compleja, el teatro va adquiriendo diferentes formas de expresión, si en épocas primitivas estaba relacionado con creencias mágicas, al aparecer nuevas formas de organización social la formación del teatro actual es mucho más compleja y no se limita a la mera imitación o reproducción de los hechos. El actor al ejecutar la acción requiere de habilidad, que va más allá de la imitación, hacer que una vida inventada sea también una vida paralela que no pueda distinguirse de la real a ningún nivel, crear una impresión verosímil de la vida cotidiana (Brook p.21, 1994).

Ahora bien, por otra parte es necesario mencionar algunos ejemplos de índole religioso para obtener una idea más precisa de cómo se va incorporando nuevos elementos que más tarde formaran la práctica teatral.

Existen diversas culturas en donde se manifiestan los orígenes religiosos del teatro, iniciare por la tradición japonesa porque es considerada como la que describe con mayor claridad la transición sufrida por el teatro de lo sagrado a lo profano (Vives p.10, 2010)

En Japón, surgen los “matzuri” que a lo largo del tiempo han perdido mucho de su majestad primitiva, Realizaban antiguamente solemnes festivales que acompañaban periódicamente las ceremonias de culto sintoísta, manifestados por plegarias dramatizadas con procesiones y pantomimas que tenían como objetivo alejar las desdichas. Al mismo tiempo, denominan por nombre de “Kagura” a una danza sagrada que transforma de esta manera la forma convencional de presentarse ya que sale del recinto de los templos. En Kioto, en un puente sobre el río kamo, se establecen toscos tablados en los que profesionales miman y danzan una elemental acción dramática. Más adelante

surge un nuevo género propiamente teatral que los japoneses modernos llaman “nagaku” o sencillamente “no” se enriquece inmediatamente en temas tomados de las leyendas guerreras: samurái- koken “señor siervo”(Vives p.10, 2010)

Nutrido con este elemento profano, el drama se desarrolla, pero en sus nuevos aspectos guarda escrupulosamente el carácter hierático del “sarugaku” original, que el fervor tradicionalista de los japoneses mantendrá hasta nuestros días (Vives p.14, 2010).

A lo largo de la historia de la civilización otros países como la india nos dan otro ejemplo de la evolución del teatro. Entre los hindúes como menciona (Sylvain, Lèvi, p. 141900), se le atribuye a Brahma la paternidad del teatro. Dice: “que el creador del mundo añadió a los cuatro vedas de la religión brahmanica un quinto veda consagrado del teatro, que recibió el nombre de Natya-Veda en una especie de enciclopedia en verso, el Natya- Sastra. Gracias a esta revelación, los poetas terrestres pudieron componer a su vez dramas perfectos (Sylvain, Lèvi p. 14, 1900).

La fiesta de Rama se celebra todavía en nuestros días con una ceremonia de carácter netamente teatral. Se desarrolla en el campo y en presencia de una muchedumbre de peregrinos. Una sucesión de cuadros pantomímicos refiere las bodas de Rama y de Sita, el rapto de la princesa y la derrota de Ravana. Pero es en el krishnaismo, “en donde el teatro encuentra ante todo, alimento para su desarrollo. La fabula del dios Krishna evoca por sí mismo un drama diverso en el que la risa disputa la primacía a la emoción”(Sylvain, Lèvi p. 14, 1900).

Alentando y propagando por esta religión en beneficio de su Dios, el arte teatral abordó poco a poco nuevos temas y nuevos elementos importantes que va a introducirse poco a poco en la representación teatral es el escenario. En el caso hindú, el escenario consistía en un recinto protegido por un toldo alrededor del cual se agrupaba la multitud de espectadores sentados en el suelo, y las tiendas de campaña reservadas al abad del monasterio y a sus

invitados. No existían decorados ni bastidores (piernas) donde se oculten los actores. Los monjes, que formaban la mayor parte de la compañía, se unían algunos laicos profesionales que hacían los papeles femeninos, aparecían cuidadosamente disfrazados, algunos personajes en especial los antipáticos llevaban mascarar, al igual que el coro y el cuerpo de danzantes. (Sylvain, Lèvi p. 14, 1900)

El drama que más adelante constituiría no solo el contenido del texto literario sino la forma en que se presentan los acontecimientos para provocar la participación de quienes lo observan, en la India se compone de una exposición de comentarios entonados que ligan las diferentes frases de la acción, las dialogadas y cantadas; otras con pantomima y danza tratando a través de la actuación y la mímica de ademanes estilizados provocando la imaginación en el espectador (Sylvain, Lèvi p. 14, 1900). Un desarrollo semejante del arte teatral al que se ha encontrado en el lejano oriente aparece en Egipto, en el Valle de Nilo, a lado del culto popular y cotidiano de los dioses existían ciertas prácticas de un carácter más especial, cuya significación estaba reservada a una minoría escogida de sacerdotes y de espectadores (Tello p.38, 2006).

Basadas en la creencia de la eficacia de la magia imitativa, daba lugar a trasposiciones simbólicas de gestos y actitudes reales, adquiriendo por esto mismo una forma particularmente dramática. Tal era el símbolo de la muerte que realizaba representaciones del “renacimiento por medio de la piel” que se remonta al antiguo imperio, se ha simplificado e idealizado en sus manifestaciones a través de los siglos, pero ha conservado su carácter imitativo.

En el drama de la leyenda de Osiris puede comprobarse que los diferentes elementos del teatro integran su representación: la mímica ejecutada por los dioses que tomaban parte en la acción, el poema confiado a los recitadores, y el coro de las plañideras cuyas lamentaciones eran apoyadas por instrumentos musicales.

Chavance (1951) afirman “que hace mil años antes de que los griegos, los egipcios habían realizado los primeros textos dramáticas, alcanzando con ello, la cúspide misma de las tragedias de Esquilo”.

Grecia no tenía más que seguir las huellas de Egipto. Allí como en todas partes, los ministros de los cultos primitivos habían recurrido a la sugestión dramática aun antes de construir siquiera los templos. La música y la danza se mezclaban en las prácticas religiosas de Creta y Frigia.

Cuando los oráculos guiaban las acciones de los fieles se procedía a la comunicación sobrenatural, por medio de ceremonias espectaculares. Al fondo del santuario el agorero perdía su personalidad para pronunciar las palabras inspiradas; se convertía en el representante del dios en cuyo nombre hablaba; imitaba su voz y sus gestos. Los griegos imitaron también a los egipcios al dar forma dramática a sus ritos a fin de hacerlos más sorprendentes (Tello p.38, 2006)

En Samotracia, los iniciadores conmemoraban con sus lamentaciones, en una especie de tragedia que se desarrollaba por la noche y en la espesura de los bosques, la muerte de Cadmillo, el más joven de los cabríos, víctima del furor de sus hermanos (Tello p.42, 2006).

Poco a poco los elementos de espectáculo se enriquecieron y se coordinaron con experiencias nuevas. En el culto de Dionisio se realizaban personificaciones del Dios Pan y Sátiros, en el rostro se untaban las haces del vino y cabalgaban un asno o saltaban, estos representaban a los acompañantes del dios, cuya potencia celebran con sus danzas fálicas. Por otra parte el coro se vestía con pieles de animales evocando a las edades primitivas, se realizaban sacrificios humanos y cultos bárbaros.

El relato declamado tuvo un lugar más importante y mejor concretado. Tespis fue el primero actor griego registrado en improvisar en un metro diferente al de los coros esos relatos que se convirtieron luego en la parte principal de la obra. El culto Dionisiáco reunió los elementos que más tarde iban a desarrollar el

drama; el canto, la danza y el poema. El vestuario tenía ya su importancia y el modesto tablado desde el cual se refieren los episodios de la leyenda divina es un antecedente del moderno escenario. A diferencia del teatro egipcio que se mantuvo servidor del culto y dedicado a los dioses. Así el tránsito de lo divino a lo humano se realizó por la misma vía que en Japón e India.

El teatro alcanzó todos sus medios de expresión cuando el hombre tras inventar el disfraz y la mímica para una ceremonia mágica, descubrió la danza, el canto y el poema en sus plegarias religiosas hasta llegar a establecer el diálogo, la acción y el decorado. Por otra parte los asistentes no solo llevaron su temor y su piedad; llevaban también sus nervios y sus sentidos al igual que sus dolores y penas.... Mientras participaban en la ceremonia, sentían que algo los envolvía, sentían descargar sus inquietudes y aflicciones personales. Las aventuras del dios ocupaban el lugar de sus problemas como describen (Baty, Chavance1951) para hacer vibrar al pueblo ateniense, nada podía ser más eficaz que la escenificación de las fabulas maravillosas cuyo simple relato les llenaba de entusiasmo, recordándoles sus orígenes sagrados.

Por su parte se dice que el espectáculo griego actuaba en el espíritu y en los sentidos del público, ya que los sacaba poco a poco de sí mismos y hacía comulgar con una emoción única, poco a poco los espectadores se convertían en aficionados al arte dramático en busca de su propio placer y no solamente para celebrar un culto(Baty y Chavance1951).

Podría decirse que el teatro surge en primera instancia como una necesidad del hombre por imitar su realidad, El hombre primitivo representaba su vida imprimiendo sus representaciones con un poder mágico que suponía poder atraer una buena cosecha o una caza afortunada, es decir, el teatro aparece como un elemento enraizado en la vida selectiva poniendo en movimiento creencias relacionadas con una explicación mágica de la realidad.

Posteriormente al concebir la idea de los dioses que castigan o recompensan a los grupos humanos según sus actitudes y comportamiento, el hecho teatral va a estar consagrado a la reproducción de los acontecimientos de dios.

Los cultos religiosos, las ceremonias y los festivales constituyen formas de representación teatral, en donde poco a poco se integran los distintos elementos de la práctica teatral: el escenario, el drama, los actores, la danza y el canto, hasta llegar a establecer el diálogo, la acción y ambientación.

El teatro alcanzó todos sus medios de expresión cuando dejó de servir únicamente para el culto de los dioses ofreciendo a los espectadores a través de situaciones imaginarias el reconocimiento de sus propios conflictos o la representación de su vida antes de vivirla.

Desde luego la vida social no se reduce a estos aspectos de teatralización, pero la existencia de estos actos colectivos de participación, acercan a la sociedad al teatro y sugiere que el dinamismo de los grupos y la sociedad se expresen por una representación teatral.

Pese a las diferencias entre teatro y la vida real, las semejanzas vale la pena de ser estudiadas.

### 1.1.2 Nociones Fundamentales del Teatro

Durante mucho tiempo se consideró que las bellas artes incluían: la danza, la música, la poesía o la literatura, la escultura, la pintura, el dibujo y la arquitectura. En la actualidad han agregado un octavo arte: el arte dramático. Un análisis somero de los elementos que forman las siete bellas artes señala la verdad fundamental, de que el teatro es quizá el único sitio donde se unen las siete bellas artes en un terreno en común. El movimiento corpóreo de la danza, el ritmo, la melodía y armonía de la música, la métrica y las palabras de la literatura, la masa y el color de las artes plásticas, la escultura, el dibujo, la pintura y la arquitectura. El teatro es por lo tanto una síntesis de todas las artes, si no es que se trata de un arte en sí mismo.

Actualmente, sino es que desde sus principios, el teatro es el resultado de cinco elementos indispensables. Estos elementos incluyen al dramaturgo, los actores, los técnicos, el director y el público.

El guion o texto escrito es solo una parte de la producción teatral. Hay una reunión de elementos no literarios implícitos en ella, los oficios tanto como las artes, se convierten en elementos importantes cuando los actores, los técnicos, el director y el público ocupan su sitio en un conjunto general. Una obra teatral exige muchos elementos y está hecha para el público. El texto escrito es solo eso hasta que se convierte en la pieza teatral al ser representada en el escenario por los actores ante los espectadores. El teatro es genuinamente un arte de cooperación.

Una pieza teatral es un argumento que será representado por actores en un escenario o cualquier otro lugar donde se pueda llevar a cabo un acto teatral, frente a un público.

Cuando la obra solo se encuentra en el papel, es exclusivamente la expresión de un modo de ser, el relato de una historia, la descripción de una personalidad; en suma la representación o reflejo de un segmento seleccionado de la vida. En donde debe de haber un conflicto, el cual va a poner en crisis a los personajes que los llevara a la acción (Peter Brook 1924) lo describe en su libro "la puerta abierta" de esta manera dice que la vida en el teatro es más visible y mas vivida que fuera de él, veremos entonces que es lo mismo y simultáneamente algo diferente.

Brook (1924) se refiere a que la vida en el teatro es más entretenida y concentrada, la acción de reducir el espacio y comprimir el tiempo crea este concentrado. Si se lleva a escena el modo absolutamente natural de expresarse, se tiende a divagar y en ocasiones se termina diciendo lo contrario a lo que se piensa o quiere, malas jugarretas de nuestra estructura psíquica, pero comparándolo con el contenido que se da en una puesta en escena se dice lo que se debe decir, se da la comprensión en eliminar lo que no sea necesario e intensificar lo que queda colocado, es donde se resume la historia de dos personajes enamorados que Sobre el escenario nos narran su historia en 1:00 hrs lo que en la vida real les llevaría 3 años.



El teatro, se funda tanto en la comunicación de una experiencia como en la formulación de verdades sobre ella. Por consiguiente, el hecho de expresar una verdad no agota la finalidad del teatro, como tampoco transmitir una experiencia es su único objetivo.

El arte nos dice Bentley (1985) sirve para que seamos rescatados de lo insignificante, de lo carente de sentido... Ser rescatados significa redescubrir nuestra dignidad personal, la única forma de llegar a descubrir la dignidad de los otros, la dignidad de la vida humana.

Pero una vez que el teatro es una realidad, también se entiende que el teatro no es para uno, que el teatro es para aquellos quienes está hecho.

Todo esto contrario a la naturaleza del arte de la vida que es el teatro, del arte de la persona que es el teatro, del arte fundador de la reunión de la comunidad cálida de los hombres. En un proceso productivo de una obra de arte que se consume en el instante mismo de crear, donde por lo tanto no acumula y que jamás podrá ceder según los modos industriales, no tiene lugar. Pero lo que no tiene lugar en el mundo es la persona, "persona" es una palabra que proviene del latín '*persona*', compuesta por el prefijo '*per*' con una connotación superlativa y por '*sonus*', sonido. Significaba máscara que hace mucho ruido o que retumba, el teatro es un espejo en el cual los seres humanos se conciben como personas, únicas e irrepetible y no simple especie o serie clonada, el arte del teatro es el arte de la personificación que crea al personaje, que demanda la presencia de cada espectador.

### 1.1.3 Sobre el Deseo del Actor y Concepción Sobre su Papel

Desde los inicios del teatro, se ha discutido mucho si el actor experimenta las emociones de su personaje, cuando el objetivo fundamental del actor es conmover a su auditorio. Stanislavsky (1954) subrayo en su libro un "actor se prepara" la importancia que tiene para el actor sentir realmente su papel (o cuando menos, de hacer la emoción interior el motivo de su actuación) así como lo fundamental de mostrar únicamente los sentimientos y los gestos

exteriores que surjan de esa emoción. En resumen, menciona que el actor debe actuar de adentro hacia afuera y sentir la emoción de su personaje.

Por otra parte los que se oponen a dicha teoría son principalmente aquellos que tomarían a su personaje de un modo más objetivo. Como en el teatro de Bertolt Brecht donde se mantiene siempre consciente de que es teatro y no realidad, Dice: “La tarea principal del teatro consiste en interpretar la anécdota y en exponer su sentido a través de los efectos de distanciamiento apropiados”. Consideran la actuación como un arte, pero también como un artificio. Estudian su papel desde afuera examinando al individuo para compenetrarse con sus ideas, sus sentimientos, y sus emociones, y conscientemente actúan o hacen lo que sienten que el personaje haría.

La gran actuación puede y suele surgir de cualquiera de los dos conceptos. Ambas son buenas, si el resultado ofrece al público una representación que conmueva y convenza.

Para John Dolman (1959) “la buena actuación no es ni totalmente realista ni totalmente irreal. Es lo bastante realista para ser comprensible y sugestiva, y provocar una reacción favorable; lo bastante coherente para convencer; y lo bastante irreal para permitir un distanciamiento estético y abrir una puerta a la imaginación.

Más que pretender el casarse con alguna de las opciones que se dan para lograr llegar a una “buena actuación”, el teatro es un vehículo para cruzar el camino real, a través de la literatura por medio del cuerpo del actor muestra un canal hacia el inconsciente del hombre.

No es casualidad que Freud (1924) acudiera a una antología del drama de Edipo descubriendo el complejo de Edipo. El psicoanálisis estableció que las leyendas históricas y las obras de arte llevaban la huella de los temas universales inconscientes del hombre que exploran la relación entre la vida del artista y su obra.

Pero, ¿que hay sobre los actores? Según un estudio psicoanalítico realizado por Philip Weissman (1967) narra que el actor tiene una necesidad de exhibirse. El arte es un mundo de creación y comunicación y el vehículo instintivo para esa creación es el impulso exhibicionista. Sin embargo el actor utiliza su cuerpo como instrumento artístico de creatividad su exhibicionismo es intensamente personal y único.

La actuación atraerá a aquellos que tengan excesivas necesidades interiores y satisfacciones urgentes e insaciables de exhibirse, esta investigación psicoanalítica revela que son individuos que no han podido desarrollar un sentido normal de identidad y de imagen corporal durante las primeras fases de maduración de la infancia, en la cual el recién nacido no está dotado de imagen corporal propia sino que gradualmente la desarrolla en un medio favorable. Normalmente durante los primeros meses de vida, concibe todos los objetos de este mundo como parte de sí mismo. Más tarde, así como a otros objetos claramente separados de su propio cuerpo. Es un medio desfavorable, la separación definitiva de sí mismo de lo que no es si mismo, quizá no se realice nunca. Y es así como describe la condición del actor.

Los papeles que actúa le dan repetidas oportunidades para obtener temporalmente una imagen propia. Durante los ensayos y las presentaciones tiene la seguridad -y esta entregado a ella- de una oportunidad diaria de crear y recrear estos papeles, y claro de satisfacer también su necesidad de aparecer ante un público. Aunque en su vida personal puede ser que los actores carezcan de confianza, ocurre lo contrario en su vida profesional. Tradicionalmente, el actor nunca pierde una actuación aunque esté enfermo, ebrio, o sea víctima de una desgracia personal o familiar. Weissman (1967) lo interpreta desde una visión psicoanalítica como: “la puesta debe seguir” por “Yo, el actor, debo seguir”.

Del mismo modo que el exhibicionista, el actor se ve obligado a representar otra identidad lo que reduce temporalmente su ansiedad. El actor difiere del exhibicionista en que sufre de falta de diferenciación de su yo con su no-yo y de un defectuoso desarrollo de su imagen corporal- lo cual comienza en el

primer año de desarrollo. Las dificultades del exhibicionista con su imagen corporal se deben principalmente a una imagen defectuosa de sus genitales. Esto ocurre más tarde –entre el final del segundo y durante el tercer año de vida. Sus más graves problemas son en torno a ansiedades de la primera infancia, temores y amenazas del peligro de perder el pene a la par de fantasías como que la mujer tiene- o no- un pene.

Los primeros tropiezos con su imagen corporal se prolongan algunas veces a la fase posterior (fálica) de desarrollo normal, cuando el niño de tres o cuatro años intenta comprender los por qué y para qué de la presencia de un pene en el hombre y su ausencia en la mujer. A causa de sus primeras luchas en torno al concepto de su cuerpo, el actor en potencia tiende a desarrollar en cierto un concepto e imagen defectuosos de la situación presente y la seguridad futura de sus genitales. Sin embargo como suele suceder, el futuro actor puede no desarrollar estas perturbaciones, acerca de sus órganos sexuales por encontrarse en un medio adecuado durante esa etapa posterior del desarrollo. Si el actor ha desarrollado las mismas dificultades que el exhibicionista, su profesión le ofrece una solución más aceptable socialmente de la que dispone el exhibicionista que no sea actor. El uso legítimo que hace el actor del vestuario y papeles que proporcionan una solución satisfactoria a sus ansiedades por miedo a perder el pene, así como a su búsqueda de una imagen corporal.

Otras tantas determinantes del desarrollo y del medio conduce a la decisión de convertirse en actor. Otro estudio realizado por Ernest Kris (1952) “Psychoanalytic Explorations in art”, Observaba que el material psicoanalítico permite señalar la interacción de los factores que conduce a determinada salida artística a determinado individuo. Así, quien se priva –o siente que se le priva- del juego maternal infantil puede fijarse en una etapa en que la actuación puede suplantar la frustración infantil y la privación del juego temprano con la madre. En este sentido, la madre es el autor y director que crea un papel para el niño que se le enseña.

No hace falta decir que los conflictos no resueltos del exhibicionismo infantil-temprano (pregenital) y tardío (genital) tienen fuerzas que conforman fuertemente la dirección de un actor. Un padre o una madre que sean o hayan querido ser actores funcionan como fuerza motivadora que puede conducir al niño a continuar la ocupación de su padre o su sueño de actuación.

La manera en que el actor representado cuando niño se refleja en el nivel de creatividad que puede alcanzar. La acción de representar se caracteriza por la expresión inmodificada (SIC) de los instintos de amor y de odio en forma de drama. La actuación requiere de un proceso más maduro aunque rudimentario, de funcionamiento mental, en que la expresión instintiva este subordinada a la representación específica (Ekstein& Friedman 1957). Normalmente a medida que el niño crece, la representación cede el paso a la actuación. La actuación teatral comprende ambas actividades. Sin embargo, el actor que se limita al nivel de representación en su arte es por lo general un artista inferior, exhibicionista, y que puede estar emocionalmente perturbado. El actor que actúa controla y regula su técnica y puede ser, por tanto, un profesional competente. Según su talento y su entrenamiento, puede dar una función altamente creativa (Weissman1967).

El arte de actuar supone dos componentes psicológicos esenciales: el primero es la capacidad de transformarse en un personaje creador y el segundo en tener talento para exhibir esta transformación. Aunque el actor es medido por su habilidad para transformarse “física y espiritualmente” Weissman (1967) dice que hay pruebas que demuestran que su imagen corporal defectuosa hace más posible y necesaria esta autotransformación artística.

Fenichel (1946) plantea la pregunta de si el “mejor actor sería aquel que no hubiera desarrollado todavía una verdadera personalidad distinta, que estuviera dispuesto a representar cualquier papel que se le ofreciera; que no tiene ego sino que es más bien un montón de posibilidades de identificación”. Sugiere que esto es casi siempre más bien el caso que la excepción. No obstante sería ingenuo, pensar que el actor con éxito, que es siempre buscado y que trabaja constantemente, ha resultado realmente su necesidad de exhibicionismo o se

ha liberado de los sufrimientos de su despersonalización, derivados de su imagen personal subdesarrollada. Muchos actores deben de actuar en todo momento, dentro y fuera del escenario. Cuando el aplauso se desvanece y cae el telón, hay una vuelta depresiva al ser vacío. El actor se siente incompleto y no amado.

Si el exhibicionismo nunca satisface plenamente las necesidades emocionales del actor, también fracasa como sostén principal de su arte. La medida última de un actor creativo se encuentra en su habilidad para exhibirse y no para convertirse en un personaje creado. Cuando más completamente se convierte un actor en el personaje creado mayor es la comunicación inconsciente entre actor y auditorio. Los miembros del auditorio pueden perder entonces su propia identidad y compartir la experiencia del actor en su nueva identidad durante la contemplación de la representación.

Weissman (1967) menciona que para realizar un análisis de la psicología del actor debe considerar también sus síntomas neuróticos característicos, si se producen en el momento en que se producen. Podría pensarse que la neurosis típica del actor debería de ser el miedo escénico. En consecuencia, la causa general del miedo escénico se encuentra en el carácter doble de todos los mecanismos psicológicos pertinentes. El miedo escénico se da cuando la naturaleza inconsciente de la actuación del actor lucha por volverse consciente, caso en que el auditorio se convierte en el representante de su súper ego punitivo que amenaza con volver contra él. El miedo escénico, el miedo específico del actor neuróticamente exhibicionista, implica además vergüenza, equivalente del miedo inconsciente de ser castrado. No obstante el miedo escénico grave no se limita a los actores y se manifiesta en realidad entre gente que ocasionalmente, y no con frecuencia. En vista de su imagen corporal defectuosa y de sus fijaciones exhibicionistas, los problemas más comunes del actor son la despersonalización, el exhibicionismo y las perversiones relacionadas.

Ya se trate de actor o actriz, la excesiva confianza en el exhibicionismo establece una comunicación con el auditorio. El actor apelara entonces al

auditorio de manera personal (con frecuencia sexualizada), y la respuesta del auditorio al actor será igualmente personal. El verdadero aficionado al teatro y el actor creador revierten al arte teatral los deseos sublimados de la infancia – voyerismo y exhibicionismo respectivamente. La actuación creadora supone que la satisfacción directa del instinto exhibicionista del actor se desexualice y pierda agresividad (se sublima, si se quiere) para mostrar el retrato creador de un personaje creado. Consecuentemente, el auditorio debe tener una satisfacción mas sublimada de sus deseos voyeristas a través de una curiosidad desexualizada para lograr una respuesta artística.

Ahora bien para comprender mejor la forma y la técnica del actor es necesario precisar lo que es la actuación.

Existen numerosas y variadas definiciones, algunos autores afirman que la actuación es un artificio. Otros como Konstantín Serguéievich Alekséyev, conocido mundialmente como Stanislavski, dice: que los actores y actrices de verdad saben que para hacer bien su trabajo necesitan prepararse, estudiar y poner en práctica técnicas de relajación y concentración que les permitan disponer sus mentes y cuerpos, incluyendo sus aparatos fonadores, para llegar a la verdad escénica, objetivo que lo obsesionó durante toda su vida. Fue él quien puso al descubierto tres tipos de actor: el creador, el imitador y el farsante, categoría en la que incluyó al cursi y melodramático.

Aun cuando el actor no sienta su papel, tanto él como su público tienen conciencia de que la experiencia es simulada ya que no se puede engañar al espejo, el reflejo de la sociedad que nos narra sus historias. El actor debe de estar consciente de que ninguna palabra, por inconsciente que parezca, lo és. Cada palabra contiene por sí misma, y en los silencios que la preceden y la siguen todo un entramado tácito de energías entre los personajes. El éxito de decir unas pocas palabras y dar la impresión de vida dependerá de que se consiga hallar ese proceso y aun más, de procurar el arte necesario para representarlo. Brook (1994) lo explica de esta manera: el actor debe de tener la habilidad de hacer una idea de carne y hueso, ser una realidad emocional que

debe de ir más allá de la imitación, hacer que una vida inventada sea también una vida paralela que no pueda distinguirse de la real.

Otros autores como Brecht prefieren definir la actuación como la representación consciente en escena de lo que la gente hace inconscientemente en su vida cotidiana.

Una tercera definición afirma que el actor se despoja de su propia personalidad y se reviste de la de otra persona, hace que este hecho parezca real para el auditorio.

Para Edward Wright (1971) la actuación es “el arte de crear una ilusión natural de realidad que va de acuerdo con la obra, la época y el personaje representado: Empleó la palabra “arte” para indicar que reconoce la forma y la técnica del actor: introdujo el elemento de la imaginación y del teatro en la frase “crear una ilusión”, se refiere a pedir veracidad cuando el actor habla de “naturalidad y realidad”; califico estos atributos con relación a la obra “de acuerdo con el tema, la época y el personaje representado” Michael Macliammoir (1946) menciona que el actor lejos de ser un imitador de las triquiñuelas artificiales de la vida o un repetidor obvio de rarezas tradicionales, debe vivir con tal delicadeza y tal intensidad que pueda aportar un estilo a todos los gestos mínimos y a los parlamentos triviales.

El actor como artista, halla su sustancia en su propio papel y su principal fuente de información son los parlamentos del personaje que a de retratar en la escena en la cual el público asistirá o no en dicha representación.

El actor como artista se vuelve único, porque es su propio instrumento. Debe trabajar con y a través de su propio cuerpo, voz, emociones, apariencia, miedos, fantasmas, etc.



#### 1.1.4 El Dramaturgo y el Guión

El dramaturgo engendra el argumento, la acción y el personaje, proporciona el guion, pieza fundamental para la puesta en escena, en este sentido él debe de pensar siempre que su guión es redactado y dirigido para otro, y no para permanecer como un texto escrito, debe prescindir de las descripciones y expresarse en términos de acción o de movimiento; debe de estar siempre alerta para darse cuenta de los efectos pictóricos, el ritmo del lenguaje, el escenario, el mobiliario y la actuación.

El dramaturgo más que ningún otro literario, debe escribir pensando en el auditorio y no en un solo individuo. Los instrumentos del dramaturgo son los elementos de la obra, donde están incluidos: el argumento (los incidentes específicos que hacen posible la historia) el Tema central (que es la verdad o la generalización respecto a la vida que se intenta presentar en la obra) los personajes, el lenguaje o el dialogo que usan, la atmosfera o el ambiente que la pieza teatral pueda crear.

Eric Bentley (1985) afirma que una pieza teatral tal vez no llegue a analizar una situación de trascendencia mundial, pero en la medida en que sea una buena obra teatral, nos ofrece la interacción de las ideas con los acontecimientos en su realidad existencial. De este modo puede suministrarnos una singularidad concentración de la realidad, las ideas de una época contribuyen a dar vida a toda creación dramática de alguna significación. Una obra de teatro presenta una visión de la vida. Compartir esta visión, naturalmente no es recibir información o recomendaciones sino más bien vivir una “experiencia importante”. Esta importancia se ha de definirse parcialmente en términos emocionales: según la pieza, la cual puede llegar a producir alguna emoción al espectador.

La sustancia del dramaturgo esta en lo que quiere decir a través del argumento, crea dentro del medio del lenguaje, pone en juego sus diferentes defensas y satisface distintas necesidades psíquicas a través de su forma creadora individual, la manera de describir un ambiente o un personaje bien

delineado o la presentación de un tema, de una verdad, de la vida misma hace que dentro de sus creaciones originales encuentre una salida a sus sentimientos de omnipotencia y omnisciencia (Weissman1967).

Pero, que es lo que lleva al dramaturgo a la elección de su profesión? Weissman nos narra en su libro "la creatividad en el teatro" que un estudio psicológico del dramaturgo no puede evitar comparaciones con su imagen en la actuación. Tanto actores como autores se expresan en un arte de conflicto y acción.

Ernst Kris(1952) sugirió que el artista que actúa como el actor o el bailarín, presenta una constelación conflictiva mas típica que el escritor o el poeta. De igual modo es de esperarse que el dramaturgo tenga una constelación conflictiva más compleja.

Los relatos sobre la infancia de los dramaturgos no registran la inusitada frecuencia de juego o de actuación que caracteriza los primeros años de los actores. Tampoco es claro aun cual es el estímulo y la salida de la creatividad en la vida temprana de los autores. Sería posible que en el dominio de la vida fantasiosa.

Aunque los dramaturgos tienen una fuerte tendencia hacia la actuación, esta no es la fuente de su talento creador. Su ego debe estar organizado de manera tal que tenga la capacidad de disociación para superar y transformar la representación personal de fuentes inconscientes en representación creadora en las obras de teatro.

Es difícil descubrir el material clínico del dramaturgo. Sin embargo Glover (1924) lo describe bajo la siguiente formulación: En los dramaturgos está presente por lo general, una fuerte tendencia hacia representaciones refrenadas por la capacidad de disociación del ego que se transforman en creaciones dramáticas. Cuando las representaciones personales no pueden ser controladas, coinciden con fases no creadoras de la vida del artista.

Los dramaturgos tienden a buscar en la acción la actuación personal que pueda ir paralelamente a los temas y acciones característicos de sus dramas. Buscan en la acción la solución a experiencias traumáticas no resueltas en la infancia.

Aspiran a comunicar algo creado que al igual que el auditorio, está sujeto a la curiosidad y al voyerismo. El dramaturgo conscientemente trama sus personajes como se los imagina e inconscientemente, responde con frecuencia a aspectos olvidados de la infancia. En este sentido el dramaturgo hace con frecuencia una recreación literaria de experiencias infantiles olvidadas (Weissman1967).

Siguiendo con el estudio de Weissman menciona que el dramaturgo intenta conscientemente, reflejar sus opiniones particulares, sus evaluaciones sensitivas y buscar soluciones originales a diversos aspectos de su mundo creado- aspectos que pueden ser psicológicos, fisiológicos, políticos o religiosos. A través de este mismo esfuerzo creado se ve inconscientemente impulsado por experiencias infantiles revividas, olvidadas, no resueltas, traumáticas y desagradables para crear nuevas soluciones que aspiran a restablecer un equilibrio integrado de los efectos perturbadores de esos incidentes y fantasías. La experiencia traumática produce una necesidad perdurable de repetir activamente lo que fue originalmente experimentado pasivamente. Kris (1952) decía que la creatividad utiliza las experiencias traumáticas en la dirección de la creciente distancia de la creación directa a ellas.

Los dramaturgos se preocupan principalmente por crear un mundo familiar que pueden contemplar histórica, biográficamente, religiosa, social o psicológicamente. El dramaturgo es el tejedor y espectador de creaciones estéticas y, como en los sueños, puede aparecer en ellas directamente o disfrazado. Así él ocupa originalmente la misma posición ante su propio proceso de creación que su posible auditorio: un receptor pasivo. En un análisis de la psicología de los procesos creadores Kris (1952) escribe: “la madurez del pensamiento, la entrada a la consciencia desde la preconsciencia, tienden a

experimentarse como llegadas del exterior, como pasivamente recibidas y no activamente producidas. El dramaturgo esta creadoramente representado por sus ideas de acción más que por un despliegue personal de sus acciones, debe crear en una sola comunicación un número variable de personajes que en su construcción integrada representan una sola comunicación estética.

¿Cuál es la relación del dramaturgo con el público? Por costumbre en la primera representación de una obra, el autor es llamado a compartir el aplauso con los actores. En tales ocasiones el autor casi siempre se muestra reacio a aparecer y aun a veces ni siquiera está presente. Esto indica una relación más distante con el público a comparación de la del actor. La relación del dramaturgo con el público sigue un patrón de la “aventura amorosa del artista con el mundo”. El dramaturgo, según se desprende de lo anterior avanza hacia un nivel más alto de diferenciación en su primer desenvolvimiento, que el actor. Los objetos del mundo del escritor están claramente delineados en tanto objetos externos a sí mismo. Después de que el dramaturgo da vida a su creación una y otra vive con independencia mutua.

Cada vez es más claro que los dramaturgos son padres creadores, que nutren las necesidades del actor.

#### 1.1.5 El Director

Los directores son considerados aquellos que dirigen la obras que requieren el uso coordinado de un grupo de ejecutores, según el estudio psicoanalítico realizado por Weissman menciona que los directores son con frecuencia movidos y ayudados en su trabajo por su tipo particular de deseos edípicos inconscientes de una combinación especial de actitudes e intereses paternos. En caso de resolución parcial o total del complejo de Edipo, los analistas descubren con frecuencia que los deseos edípicos originales y las identificaciones resultantes con los padres has sido sublimados en actividades que permiten la continuación y satisfacción de los deseos edípicos.

Tal disposición de continuidad que se extiende desde los deseos edípicos infantiles hasta las actividades sublimadas organizadas de la vida adulta surge en las reconstrucciones psicoanalíticas del desarrollo infantil de los directores artísticos.

Dicha investigación explica que las constelaciones edípicas del niño que recalcan el deseo de convertirse en uno de los padres (por lo general en la madre y en ocasionalmente en el padre) de los niños por nacer y de los ya nacidos y el deseo de criar a esos niños se aproximan a los deseos edípicos sublimados del director artístico. Mientras que el deseo edípico negativo del niño varón de ser madre puede tener significación patológica en su vida personal, no tiene la misma significación en la actividad sublimada como director. Su deseo de ser madre es tan útil como el deseo de ser padre en la fusión artística de dirigir y guiar a los actores. Materna o paterna por su origen, la identificación se transforma y se expresa en el deseo sublimado de ser un padre artístico, de sus hijos artísticos, los ejecutantes. Indispensable en estas condiciones, como veremos es la presencia de un alto grado de ambientación y dotes estéticas especiales.

Los estudios biográficos sugieren que, cuando el padre ha sido un actor o artista ejecutante, aunque la madre haya sido o no una actriz, el niño varón tendrá con más frecuencia las raíces edípicas y la resolución para convertirse en actor. Se entiende que un niño con talento extraordinario para la creación o la dirección original no será desviado de ese camino porque su padre fuera un ejecutante o porque sus padres tuvieran pocas dotes artísticas. El camino podría ser más difícil por incompatibilidad con los ideales del yo y la actitud de obstrucción de los padres. Mucho de lo que se ha dicho se aplica al director artístico masculino, ya que las mujeres casi nunca se vuelve directora de teatro. La niña que se identifica con su madre tiene una salida más directa al criar en un momento dado a sus propios hijos y tiene menos necesidad de redirigir esos deseos a un sustituto directivo.

El desarrollo edípico del futuro director, que lo impulsa hacia el papel de dirigir y coordinar las actividades artísticas de otros en una continuidad de padre-hijo,

aumente y favorece sus dotes artísticas. Por el mismo fermento edípico, el director es inconscientemente impulsado a asumir el trabajo de un dramaturgo o compositor y presentarlo como si fuera su propio hijo al que entendiera completamente y pudiera criar, en consecuencia, como lo creyera conveniente. Toda obra teatral que sea original debe expresarse en términos de una ambigüedad estética que permita una gama variada y múltiple de comunicación estética con el auditorio. De ahí que ninguna ejecución de una obra de arte escrita puede ser más que una interpretación singular. La grandeza de un director depende de su capacidad para identificarse con el creador y crear en la actuación una comunicación óptima y original que enaltezca la creación del autor sin deformarla.

El director se identifica con el contenido de la obra creada y se interesa por comunicar su contenido de la obra. Se identifica más que con el dramaturgo o compositor que con el auditorio. Re-crea la expresión creadora del que origina la obra. Greenace (1957) menciona que si el director tiene éxito en su interpretación, debe de estar dotado de “una condición intacta del equipo sensoriomotor que permita la elaboración de una descarga motora proyectiva para la función expresiva.

#### 1.1.6 El Público

En vano quiero distraerme del cuerpo  
Y del desvelo de un espejo incesante  
Que lo prodiga y que lo acecha...  
Jorge Luis Borges “Insomnio”

La creación en el teatro no se limita exclusivamente a los que escriben, dirigen y actúan. Hay otro agente activo fundamental en el mundo creador al que se ha prestado menos atención y para cuyo consumo se ha ideado siempre la obra artística, este es el público ese otro que se hace presente en el campo de la transubjetividad. Lacan (1994) describe la importancia del Otro en el siguiente postulado: “El deseo es el deseo del Otro”, muestra que la dependencia

primordial del sujeto, requiere que un distinto decodifique, ponga nombre a su demanda, que le otorgue sus significantes, Esta situación estructura al sujeto de manera tal que su deseo más profundo inscripto en el inconsciente, está dado por el Otro, es el deseo del Otro.

El ojo del público es el primer elemento de orientación, cuando el actor siente ese escrutinio como una autentica expectación que exige en todo momento que no haya nada gratuito, que no se abandone nada a la desidia y que todo surja de una percepción constante, es donde el actor se da cuenta de que el público no tiene una función pasiva. Su participación es continua a través de su presencia expectante (Brook p.25, 26 1993).

En el teatro también se espera anhelantemente que se decodifique el mensaje de la puesta en escena para dar sentido de existencia a ésta y el único agente que lo puede lograr es el público en el cual se busca la mirada deseante que de sostén y confirme la obra, esto ocurre cuando el espectador se convierte en testigo de lo que acontece en escena. El teatro pone en escena el cuerpo del deseo. Se produce así un mundo mítico, estético, donde el cuerpo da vida a momentos oníricos de gran intensidad. Donde el público se encuentra así mismo, también presenciando la identificación con algún personaje.

El teatro alude necesariamente a la actividad de representación, en donde los cuerpos se funden en una escena que es producto de la imaginación poética del ser humano. Margarita Baz y Tellez (1994) realizó un estudio psicoanalítico con bailarinas en el cual expone que las actividades artísticas actualiza permanentemente el vínculo con ese cuerpo subjetivo del artista que es testimonio o síntesis del dialogo intersubjetivo que fundó el sujeto. Es decir, el teatro es una forma expresiva que recrea la plástica del cuerpo, compromete necesariamente el mundo fantasmático vinculado a la forma humana, la cual resulta "omnipresente" en el imaginario individual y colectivo. El cuerpo es desde siempre un lugar de inscripción de la lógica de los signos y significados que definen al mundo humano. Por ello se entiende que el cuerpo como una construcción significativa, referente primordial al "yo", inmerso en un mundo

imaginario donde los mitos individuales y sociales se alimentan y sostienen, (Baz, 1994). En el actor hay una insistente alusión a la dinámica especular, que se manifiesta por una expectativa ansiosa por el reflejo del propio ser en el otro, un “otro” real (las gentes significativas) o virtual (el espejo), para responder sobre su propio valor. El teatro responde a tales necesidades, sin dejar a un lado la puesta en escena que le otorga un valor a la mirada del público que se funde en la mediación de su deseo, como condición de la propia existencia; es decir existimos por ese paisaje, esa llamada, ese sostén que fueron los vínculos fundentes (Baz 1994). No hay otra posibilidad de que el ser humano se reconozca, se nombre, se narcisize (invista libidinal su propio ser) y se ubique en el seno de una colectividad. Independientemente de las marcas estructurales que dejan esos momentos iniciales, los procesos que alimentan la imagen de sí mismo y la identidad (elreconocerse como entidad permanente mas allá de las transformaciones físicas, sociales y temporales) están en continuo desarrollo aun en el adulto y en dependencia mayor o menor, pero siempre con los vínculos en los que se van jugando a lo largo de la vida.

Por ello la mirada de ese otro (el público) es una metáfora es decir estar involucrado- subjetivamente hablando- en la dinámica especular (mirar, mirarse, y depender de la mirada de otro) en donde se buscan respuestas al propio ser: básicamente si se es deseable (en el sentido psicoanalítico), búsqueda o pregunta que se insiste pero no termina de ser respondida. Ser reconocido, ser admirado, dos anhelos que se reiteran, parecen equivaler a: éxito (por tener un lugar en el mundo humano) y valor (porque otro se muestra complacido al mirarlo).

En los actores este proceso está fuertemente centrado en el cuerpo, que funciona como signo de intercambio y condiciona el juego oscilante entre el gustarse o no gustarse, la satisfacción en mostrarse, o la sensación de vergüenza y angustia. Es importante recordar que el narcisismo es un proceso vital que articula el “deseo de ser” con la imagen corporal y estructura así, momento a momento, la relación consigo mismo. Pero el narcisismo no se alimenta exclusivamente de la forma como se vive la apariencia del cuerpo esa sería solo una modalidad de manifestación narcisista, ya que hay muchos otros



elementos que los sujetos incorporan a la imagen de sí mismos, como reflejo de su propio valor (Baz, 1994). El actor desafía a la audiencia, arriesgándose a mirarse y a ser mirado en un proceso de reconstrucción narcisística en el que invierten considerable energía.

Ese proceso adopta en el actor la forma privilegiada de dialogar intensamente con el reflejo de su propio cuerpo físico, desde un imaginario que determina la experiencia: así elaboran la aceptación de ese cuerpo, la desilusión por ese cuerpo, la apropiación de sus potencialidades (Baz, 1994). No es un dialogo fácil ya que puede adoptar, de hecho, elementos siniestros que se hace inevitable desde las marcas inconscientes que dejaron las miradas fundantes. Y aquí es importante recordar el papel de las instancias ideales (yo-ideal e ideal del yo) en la conformación del narcisismo (Baz 1994).

Es decir cuando el actor mira ansiosamente su imagen en el espejo o le otorga a la mirada de otro un poder enorme sobre su propio bienestar (la euforia la confirmación del maestro, o el “derrumbe” ante un “no”), hay que considerar en la dinámica subjetiva que se establece la actuación de imágenes ideales que “tercian” lo que aparentemente es un vínculo de dos: del sujeto con su imagen o del sujeto con una persona significativa. Estos ideales dirigen la dinámica de la relación con el otro, es decir, determinan la posición del sujeto en la estructuración imaginaria, que se centra en un “yo”, de naturaleza “corpórea” y alineado en la identificación con su imagen (Baz 1994).

Freud (1914) plantea que el narcisismo primario se estructura en el proceso de identificación con la imagen materna omnipotente, identificación que captura por fascinación con la forma humana dotada de cualidades de perfección y potencia, y que se estableció como defensa frente a la separación (la ausencia de la madre). Es para el psicoanálisis el establecimiento del yo-ideal o ideal narcisístico de omnipotencia totalizante, que funciona a nivel imaginario y sobre el que se monta el ideal del yo, instancia de vigilancia del yo que recoge los anhelos y valores culturales, ubicado en el plano simbólico.

Esta sinergia de instancias ideales la encontramos claramente funcionando en la dinámica de un “cuerpo actoral”, es decir, el sujeto que es “enganchado” por ese lugar que es socialmente denominado como “actor”. Así, la creación de ese “cuerpo actoral” es posible por el sostén que proporciona lo que sería un “cuerpo ficticio” que representa el anhelo por un cuerpo que niega el destino precario, imperfecto y perecedero del cuerpo humano; puede describirse también como la nostalgia por la potencia y la perfección atribuida a la forma humana que permitió la identificación primordial: es la reminiscencia de un origen narcisístico de plenitud.

El cuerpo ficticio es recreado en los productos culturales de la sociedad, quiero decir que es una construcción colectiva, alimentada por el imaginario social. Por ello está sujeto a la codificación social, donde se expresan los valores, normativizaciones, y micropoderes que viabilizan las instituciones. Por decirlo de alguna manera, sobre el anhelo último de trascender la incompletud, de revertir la castración, se monta la demanda (que en psicoanálisis significa el intentar nombrar –siempre fallidamente lo que nos falta). Ese anhelo, ese deseo, gesta la dimensión de lo sagrado, de lo imaginario en un vínculo reverencial con una imagen fantasmática de belleza, perfección e inmortalidad del cuerpo, con la que el ser humano compensa su realidad.

La vivencia fundamental es de creación, de creación de ellos mismos. Esta parece ser la gratificación fundamental de la actividad actoral, gratificación eminentemente narcisística, que consiguen paradójicamente tolerando constantes agravios al yo, las que se derivan del cuerpo imperfecto y de las miradas insaciables e insatisfechas de aquellos que los juzgan (Baz, 1994). Lidian por reconciliarse con su propia imagen y en medida importante (nunca total) no se logra. Sin embargo, las imágenes por ser ilusorias, siempre plantean la trampa de ofrecerse como forma a congelar, es decir de amarrar su narcisismo al momento efímero de una apariencia conquistada, cuando que la vida y el cuerpo es un proceso en constante transformación (1994). Como el teatro, arte cuyos productos son efímeros. Donde se crean piezas teatrales y también a sus ejecutantes. El actor se reconcilia consigo mismo en gran medida gracias a la creación que ellos atribuyen en forma importante a su

esfuerzo y persistencia. Es un hecho que nada repara mejor el narcisismo (como no sea el amor correspondido) que la creación sea una obra, el producto de un trabajo dedicado e imaginativo, sostenido por la mirada del público.

## **CAPITULO 2 LA MIRADA**

El ojo que ves no es  
ojo porque tú lo veas;  
es ojo porque te ve.

Más busca en tu espejo al otro,  
al otro que va contigo.

Antonio Machado

2.2.1 “Las Meninas” de Velázquez una Alusión Sobre el Análisis de Foucault en Función de la Mirada.

“El espectáculo está a punto de empezar, al instante aparece ante los ojos del espectador, la escena ahora se contempla mostrando lo visible y lo invisible, el espectador se encuentra colocado justo al frente como si él no pudiera ser visto a la vez en la obra en que se le representa y ver aquel en el que se ocupa de representar algo.

El espectador fija un punto invisible el cual se asigna con facilidad ya que este punto son ellos mismos: su cuerpo, su rostro, sus ojos. Así pues el espectáculo que se contempla es dos veces invisible porque no está representado en el espacio del escenario y porque se sitúa justo en este punto ciego, en ese recuadro esencial en el que la mirada se sustrae de ellos mismos en el momento en el que el espectador la ve”. Michael Foucault (1966).

Por otra parte en el teatro no existe esta invisibilidad que nos narra Foucault ya que el escenario es un lugar de representación, donde el público contempla la escena por lo tanto la mirada siempre está presente, el actor contempla: el

espacio en el que está situado, al espectador y lo que son, el espectador contempla: al actor, el espacio donde está situado este y a diferencia del actor el espectador no contempla lo que es. Desde los ojos del artista hasta lo que ve, está trazada una línea imperiosa que no puede evitarse, los que contemplan: atraviesan la escena real y se reúnen delante de su superficie, en ese lugar desde donde se ve al actor que los observa, este punteado alcanza al espectador irremediabilmente y los liga a la representación de la puesta en escena.

En apariencia este lugar es simple; es de pura reciprocidad: se ve una obra desde la cual, a su vez también los contempla. No es sino un cara a cara, ojos que se sorprenden, miradas directas que, al cruzarse, se superponen. Y sin embargo esta sutil línea de visibilidad implica a su vez toda una compleja red incertidumbre, de cambios y de esquivos. El actor solo dirige la mirada hacia el público en la medida en que se encuentran en el lugar de su objeto. Los espectadores son una añadidura acogidos bajo esta mirada, son perseguidos por ella, remplazados por aquello que siempre ha estado ahí delante de ellos: el modelo mismo.

Pero a la inversa la mirada del actor dirigida más allá de la escena del espacio donde se encuentra parado, acepta tantos modelos para abordar cuantos espectadores surgen; en este lugar preciso, aunque indiferente, el contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar. Ninguna mirada es estable, mejor dicho en el surco neutro de la mirada que traspasa perpendicularmente la escena, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambia su papel hasta el infinito.

La obra cumple aquí su función: obstinadamente invisible, impide que la relación de las miradas llegue nunca a localizarse ni a establecerse definitivamente. La fijeza que se encuentra frente al espectador la cual reina y convierte en algo siempre inestable el juego de metamorfosis que se establece en el centro entre el espectador y el actor que toma como modelo al espectador para abordar a su personaje. Por el hecho de no ver más que solo lo que se representa en escena, surge la pregunta ¿vemos o nos ven?, El actor no cesa

de cambiar de un lugar a otro, de un momento a otro: cambia de personaje, de identidad, incluso de tiempo. Pero sin duda la escena mantiene la mirada que sigue al actor, mientras dibuja en el espacio imágenes que no se olvidaran. Tanto que la mirada del actor impone una triada, que define su recorrido en la obra de teatro: la escena (el modelo), el actor (representa) y el otro (espectador).

En el momento en que se coloca al espectador en el campo de lo visible, la escena lo apresa, y lo obliga a entrar en la obra, asignándole un lugar privilegiado y obligatorio, le toma su especie luminosa y visible. Ve que su invisibilidad se vuelve visible para el actor y es traspuesta a una imagen abordada ahora por modelos diferentes.

Al encender la luz en la escena la obra representada en el espacio envuelve a los personajes y espectadores, los lleva hacia un lugar en el cual son visibles ante sus ojos representados ahora por el actor, en el momento de la apreciación artística como en un espejo se puede ver el otro lado de una psique.

Exactamente enfrente de los espectadores, el autor ha representado a través de los actores una serie de escenas que se abren en un espacio donde formas reconocibles se escalonan dentro de una claridad, dentro de todos estos elementos destinados a ofrecer representaciones dejan ver lo que deben mostrar. A pesar de su distancia algunos espectadores se identifican con la escena a manera de espejo y de todas las representaciones que el pudo apreciar se le es una más visible que otras. Claro el actor no puede captar esta posición visible del espectador que goza desde su butaca, ya que los personajes están ocupados en lo que sucede en escena, sin embargo estos fragmentos están encargados de representar algo ante los ojos de todo posible espectador.

Por otra parte la relación con el lenguaje de la obra es infinita, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por lo bien que se quiera hacer ver por medio de imágenes, metáforas, de comparaciones etc; lo que se está diciendo, el lugar

en el que ellos resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que define las sucesiones de la sintaxis. Ahora bien Foucault dice que este juego permite pasar sigilosamente del espacio del que se habla al espacio que se contempla, es decir, encerrarlos uno en otro con toda comodidad, como si fuera mutuamente adecuados. Pero si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea. Como lo hace el actor al anularse para darle vida a un personaje por medio de su cuerpo, si bien el lenguaje no es algo que pertenezca al ser humano pero en el escenario sí, ya que hay un estudio del texto y un trabajo para abordarlo, en este lugar se tiene de manera consciente cada movimiento y cada palabra tiene su propio sentido de existencia, esto hace que el lenguaje y lo visible jueguen de manera armoniosa. El actor es el vehículo de manifestación de un entramado de deseos que se sostiene por una multiplicidad de miradas. En esa expresión teatral, las imágenes se materializan y gestan una estética.

El teatro reaviva la dimensión imaginaria en la dinámica subjetiva, que en esencia se refiere al sujeto entrenado a un mundo de imágenes y particularmente a la actualización de la fantasmática corporal en el juego de reflejos que condicionan los espejos, tanto materiales como virtuales: los otros. Jorge Luis Borges (1978) abordaba con frecuencia el tema del espejo, algunos de sus libros son: *Al espejo*, *Los espejos velados* y *El espejo de los enigmas*, Borges lo definió como “ese otro yo” que “acecha desde siempre”, resaltando su carácter vigilante y multiplicación espectral de la realidad, para luego insistir en el pensamiento de L Bloy: “ningún hombre sabe quién es”. El psicoanálisis diría que el “yo”, vaciado en una matriz identificatoria sostenida por su imagen corporal, es una instancia de desconocimiento. El yo se enuncia como distinto del “otro” pero no sabe que es también “otros”. El teatro como arte fundado en el cuerpo humano, abre de lleno la cuestión de la relación con la imagen, que es también el problema de la mirada.

El cuerpo actoral se forma frente a un espejo, entorno invariable de su entrenamiento. Los espejos son temidos pero también se viven como imprescindibles para reconocer el propio cuerpo cada día y revelen como luce. Confrontando un modelo ideal, el ideal imaginario, el actor principal. En esa mirada instituida por la fascinación, intenta capturar y hacer suya la magia de representar a otro. Mira igualmente a sus semejantes, sus compañeros actores: en ellos se ve así mismo se mide y se compara. Y naturalmente es mirado. La mirada implacable del director escudriña insidiosamente ese cuerpo experto, que es así penetrado íntimamente juzgado. El actor es mirado también desde el lugar del espectador: mirada anónima, masiva, que legitima su espacio artístico; el público es imprescindible para armar el espectáculo de la obra de teatro. El actor necesita esa mediación, esas miradas para ser lo que es. Es profundamente consciente de ser mirado. Lo que capta, diría Sartre (1943), es que es vulnerable y altamente susceptible al sentimiento de vergüenza, como “reconocimiento de que efectivamente es ese objeto que otro mira y juzga”.

Si el mirar, que no es “ver” aclara el psicoanálisis, es un circuito en los seres humanos, los tres momentos freudianos del mirarse-mirar-mirado, se resume en el “hacerse mirada” Nasio (1992). Por ello es el juego imaginario que se actualiza de cada actor, su batalla, su batalla como representante de un cuerpo mítico, los encargos institucionales que lo cruza y su grado de sumisión a los ideales, lo que ir construyendo y recordando la subjetividad de ese cuerpo teatral.

En ese universo de miradas, la representación de las formas corporales propias del teatro, genera el efecto de metamorfosis del cuerpo, que evoca el imaginario profundo de la escena y el espejo. En ese registro el surgimiento de la dinámica del yo y su doble, del yo y el otro, resulta de la alternancia entre la sensación de extrañeza y la alienación del sujeto con sus imágenes. El cuerpo teatral se ve atrapado en el ritual de las apariencias para constituirse en un vehículo de proyección colectiva, ritual mágico cuyo guion eje es la fantasmática inconsciente centrada en la imagen corporal.

Ejecutantes y espectadores se confunden en la producción de ese cuerpo que es sucesivamente admirado, deseado, rechazado, evaluado, odiado, soñado. El imaginario social en torno a esa actividad artística produce curiosos efectos que en parte alimentan lo que Lacan (1995) llama la pulsión escópica: el placer derivado del mirar, particularmente en mirar como el otro (en mi fantasía) goza, concebido este goce como profundamente narcisista.

En el cuerpo del actor se conjugan las tensiones de un arte que es casi por definición, colectivo. Su producción requiere de diversas tareas en las que se ocupan en ocasiones diversas personas y que desde distintas posiciones crean la ambientación teatral, el actor no es un ser solitario sino un ser cuya formación y evolución profesional está ligada a otros: dramaturgo, director, escenógrafos, vestuaristas, etc. Todas las condiciones están dadas para que se manifiesten en plenos fenómenos y vicisitudes grupales que forman su contexto de vida y trabajo y son condición de su propia constitución como bailarín. La dinámica grupal le asignara ciertos lugares, dotara de densidad a esa cualidad imaginaria del yo que es la identidad a través del desarrollo de la pertenencia, promoverá idealizaciones, sometimientos e identificaciones y será tensionada por luchas de poder, rivalidades, envidias y amores.

Amar una obra de teatro supone construir con otros figuras que trasciendan la dimensión individual. Es asimilar el enlace con el cuerpo de otros, sintonizarse a la experiencia del intercambio de imágenes corporales y desarrollar la sensibilidad hacia la creación de un espacio conjunto. Esto demanda un trabajo grupal cotidiano que masallará de los aspectos manifiestos en cuanto a manejo del cuerpo, permita la elaboración y canalización de las pulsiones sexuales y agresivas evocadas por el vínculo grupal; de ese trabajo dependerá la representación, intensidad y energía de la escenificación colectiva.

Todo arte establece una peculiar relación con la fantasía y la ilusión; en el teatro se realiza a través del juego de imágenes corporales, poderosas en su inmediatez, vertiginosas en su calidad efímera. Para P. Legendre, (1985) la problemática narcisística del enlace al "cuerpo ideal del Otro". Se encuentra en el teatro, "institución que fundamentalmente se propone para representar y



ofrecer la metáfora de un cuerpo para el otro” El Otro: termino Lacaniano que significa el lugar del código, lugar simbólico por excelencia. Dice Julia Kristeva (1985): el sujeto existe porque pertenece al Otro y a partir de esa identificación simbólica que lo convierte en sujeto del amor y de la muerte será capaz de construirse objetos imaginarios de deseo.

El teatro, esa expresión que “insiste” a través de la historia y las diferentes culturas (y por lo mismo, es sintomática del deseo humano), se sirve de un lenguaje, de la expresión corporal, musical, poética, para poner en juego anhelos profundos del saber humano, conectados con los enigmas de la vida y la muerte. Por su parte el actor al ofrendarse para el ritual, se dispersa en su individualidad y aparece como soporte de un cuerpo mítico: cuerpo simbólico de una colectividad obsesiva por la contención a su condición encarnada.

### 2.2.2 La Mirada Desde la Teoría Freudiana

Para abordar el tema sobre la complejidad de la mirada, iniciare citando un texto de Freud del año 1910, donde sitúa, a mi entender, una separación sobre el mirar-ver, es así que dirá: “el placer sexual no se anude meramente a la función de los genitales; la boca sirve para besar tanto como para la acción de comer y de la comunicación lingüística, y los ojos no solo perciben las alteraciones del mundo exterior, importante para la conservación de la vida, sino también las propiedades de los objetos por medio de los cuales estos son elevados a la condición de objetos de la elección amorosa: “sus encantos”.(Freud, p.273 1999)

En este texto, donde ya introduce el concepto de pulsiones yoicas, hace referencia a la represión como encargada de perturbar el vínculo ojo-ver con el yo y la conciencia en general.

En el texto “Fetichismo” (1927), Freud dice: “el brillo (glanz) en la nariz, era en verdad una mirada en la nariz (glance), en consecuencia, el fetiche era la nariz a la que por los demás el prestaba a voluntad esa particular luz brillante que otros no podían percibir.”A lo que se refiere, es que el campo en el que se

produce la segregación o la escisión del yo del fetiche es el campo escópico, allí se presenta y llama la atención por el brillo que sorprende al yo, se podría decir que lo fascina, es desde ese lugar donde se funda la mirada, lugar que se remite a la infancia.

El fetichismo logra despertar un interés particular sobre la mirada, pero a la vez siempre dentro del campo del lenguaje, como se ve en el análisis de la frase: Glanz-Glance. El fetichismo es una manera de ver cómo se presenta el campo escópico y como se relaciona este con la presencia del Otro. Pero ¿Cómo se instaura la mirada en el sujeto? Retomando la primera experiencia con otro, la primera mirada que proviene del otro, la mirada de la madre, o de quien este ocupando la posición materna.

En ese momento la importancia del significante sobre el cuerpo humano es fundamental, ya que en la mirada de la madre (guiada por su deseo) se hace presente el significante del nombre del padre ya que ahora el niño requiere una mirada que lo funda en un imaginario mas allá de lo visible y del espejo, que permita que esa imagen tenga la consistencia de la determinación significativa que se produce con la significación, ya no solo el significado, del nombre propio.

Esto concierne a la interrupción del registro simbólico al imaginario, instaurado por Lacan en “El estadio del espejo”, y que en “función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis” retoma.

Lacan en 1995 por su parte dice que el nombre del padre es donde se debe reconocer el sostén de la función simbólica: “esta concepción nos permite distinguir claramente en el análisis de un caso, los efectos inconscientes de esa función respecto de las relaciones narcisista, incluso respecto de la reales, que el sujeto sostiene con la imagen y la acción de la persona que lo encarna” (Lacan 2005 P. 268).

Para poder alcanzar esta significación, la mirada debe constituirse como pérdida. Si la mirada no está perdida, no existe posibilidad de acceder a la nominación real del cuerpo. La mirada se pierde para aquel sujeto barrado en su inconsciente, se produce con esto la captura significativa del sujeto. Ahora bien, esa falta se produce a través de la castración. Lacan (1995) dice que la mirada se presenta bajo una contingencia simbólica de la falta constitutiva de la angustia de castración.

Es decir, la mirada viene a rondar aquella falta en nuestra imagen, falta producida por la angustia de castración. Y ante lo dicho, nos estamos ubicando específicamente en el campo del narcisismo que ahora retomare por su relevancia sobre el amar que implica investir libidinalmente (hacerse deseable) un objeto que no sea el propio yo; para poder adentrarse a la dimensión del otro en el espacio psíquico.

El descubrimiento del narcisismo en 1909 condujo más adelante a Freud en 1911 a establecer (en el Caso Schreber) la existencia de una fase de la evolución sexual intermedia entre el autoerotismo y el amor objetal. El sujeto comienza tomándose a sí mismo, a su propio cuerpo, como objeto de amor, lo que permite una primera unificación de las pulsiones sexuales. En este trabajo, introduce el concepto en el conjunto de la teoría psicoanalítica, considerando especialmente las catexis libidinales (Laplanche y Pontalis p.228 1967).

Freud establece la existencia de un equilibrio entre la «libido del yo» (catectizada en el yo) y la «libido de objeto»; cuanto más aumenta una, más se empobrece la otra. El yo debe considerarse como un gran reservorio de libido de donde ésta es enviada hacia los objetos, y que se halla siempre dispuesto a absorber la libido que retorna a partir de los objetos. Dentro de una concepción energética que reconoce la permanencia de una catexis libidinal del yo, se ven conducida una definición estructural del narcisismo: éste ya no aparece como

una fase evolutiva, sino como un estancamiento de la libido, que ninguna catexis de objeto permite sobrepasar completamente. Este proceso de retiro de la catexis del objeto y retorno sobre el sujeto había sido ya destacado por K. Abraham en 1908 basándose en el ejemplo de la demencia precoz: La característica psicosexual de la demencia precoz es el retorno del paciente al autoerotismo. El enfermo mental transfiere sobre sí, como único objeto sexual, la totalidad de la libido que la persona normal orienta sobre todos los objetos animados o inanimados de su ambiente (Laplanche y Pontalis p.2291967).

Freud hizo suyas estas concepciones de Abraham: Pero añadió la idea (que permite diferenciar el narcisismo del autoerotismo de que el yo no existe desde un principio como unidad y que exige, para constituirse, «una nueva acción psíquica. Si deseamos conservar la distinción entre un estado en el que las pulsiones sexuales se satisfacen en forma anárquica, independientemente unas de otras, y el narcisismo, en el cual es el yo en su totalidad lo que se toma como objeto de amor, nos veremos inducidos a hacer coincidir el predominio del narcisismo infantil con los momentos formadores del yo.

Desde un punto de vista genético, puede concebirse la constitución del yo como unidad psíquica correlativamente a la constitución del esquema corporal. Así, puede pensarse que tal unidad viene precipitada por una cierta imagen que el sujeto adquiere de si mismo basándose en el modelo de otro y que es precisamente el yo.

El narcisismo sería la captación amorosa del sujeto por esta imagen. Freud contrapone globalmente un estado narcisista primario (anobjetal) a las relaciones de objeto. Este estado primitivo, que entonces llama narcisismo primario, se caracterizaría por la ausencia de total relación con el ambiente, por una indiferenciación entre el yo y el ello, y su prototipo lo constituiría la vida intrauterina, de la cual el sueño representaría una reproducción más o menos perfecta. Con todo, no se abandona la idea de un narcisismo simultáneo a la

formación del yo por identificación con otro, pero éste se denomina entonces narcisismo secundario y no primario: La libido que afluye al yo por las identificaciones representa su "narcisismo secundario". El narcisismo del yo es un narcisismo secundario, retirado a los objetos (Laplanche y Pontalisp.229 1967).

Freud hace una pregunta es: ¿Por qué nos vemos en la necesidad de traspasar las fronteras del narcisismo e investir de libido de objetos externos? Para responder alude a un "exceso" de carga libidinosa del yo y a su "estancamiento" como propiciadores de situaciones patógenas; "al fin y al cabo, hemos de comenzar a amar para no enfermar".

Otro aspecto clave para pensar el narcisismo, evocado el mito de Narciso, es el relativo a la fascinación con una imagen, específicamente el reflejo del propio cuerpo. Tomando como modelo, el fenómeno especular abarca distintos elementos: un medio reflejante, una mirada que "se asoma", una respuesta inmediata que es el reflejo y un proceso subjetivo que lo convierte en imagen.

La naturaleza de la imagen es que esta no es "la cosa"; ella se encuentra en otra parte. La imagen, por tanto, pertenece al mundo de la apariencia, de lo ilusorio y el engaño. ¿Qué es lo que al ser humano le resulta cautivante de su imagen propia? Por su parte Freud (1923) señala: "El yo es, ante todo, un ser corpóreo, y no solo un ser superficial, sino incluso la proyección de una superficie". Este pensamiento ancla la idea de que es la imagen del cuerpo la que le ofrece al emergente ser humano la primera forma que le permite reconocer lo que es y lo que no es.

En la forma humana se sitúa un primer narcisismo, "en tanto esta imagen permite organizar el conjunto de la realidad en cierto número de marcos preformados (Lacan, 1953). El segundo narcisismo tiene como patrón

fundamental la relación con el otro. Es decir el niño solo toma conciencia de su cuerpo como totalidad (trascendiendo la experiencia de cuerpo fragmentado) a partir de la visión de su forma, cuando reconoce en tal imagen, la imagen de su semejante. La identificación primaria representa “la raíz simbólica en la que el yo se precipita en una forma primordial (Lacan 1949).

Ahora bien incursionándonos a la dinámica que surge en el teatro donde el cuerpo del actor es una construcción dentro de un colectivo, el teatro es un relevante ejemplo de cómo se produce un fenómeno cultural ya que es representado por símbolos que nacen de la interpretación del mundo, el actor es el vehículo de manifestación de un entramado de deseos tanto del dramaturgo, espectador y propiamente del mismo actor, este último es sostenido por una multiplicidad de miradas, exigido por los ideales y creado en alguna medida como defensa frente a la incertidumbre de conocer más sobre nosotros mismos de encontrarnos en la escena, como afirmación de la existencia. En esta representación las imágenes se materializan y gestan una estética todo lo que sucede en el escenario tiene un porqué, congruencia y sentido, el público y el actor están unidos entre sí por una relación de trascendencia, me refiero al mensaje que recibe el espectador como emisor que por medio de la proyección recíproca, se llega a la identificación desde cada historia personal a manera de espejo.

El teatro está dentro de una dimensión de imágenes en la dinámica subjetiva, que en esencia se refiere al sujeto entrenado a un mundo de imágenes y particularmente a la actualización de la fantasmática corporal el juego de reflejos que condicionan los espejos, tanto materiales como virtuales: los otros. Ahora bien, retomare a el poeta Borges (1978) ya que se ocupó con frecuencia del tema del espejo y lo definió “ese otro yo” que “acecha desde siempre” resaltando su carácter vigilante y persecutorio y el efecto de horror y la sensación de magia ante la duplicación o multiplicación espectral de la realidad, para luego insistir en el pensamiento de L. Bloy: “ningún hombre sabe quién es”. El psicoanálisis diría que el “yo” vaciado en una matriz identificatoria

sostenida por su imagen corporal, es una instancia de desconocimiento. El yo se enuncia como distinto del "otro" pero no sabe que es también "otros". El teatro como un arte fundador del cuerpo humano, abre de lleno la cuestión de la relación con la imagen, que es también el problema de la mirada.

La mirada da cuerpo a lo que falta en todos los objetos visibles y es pues, causa de la actividad de la vista, porque lo que se ve nunca es lo que se quiere ver. Como objeto de la pulsión, como objeto perdido, la mirada no es lo que uno ve cuando se mira al espejo, pues el espejo restituye el ojo, no la mirada.

Sin embargo, el punto donde se es mirado está en lo visible. La mirada no es la mirada del sujeto, es el goce del acto de ver en tanto que lo se ha imaginado en el campo del Otro, tiene que ver con una implicancia del sujeto. La mirada, surge y se consume como acto a partir del campo del Otro, que capta al sujeto como imagen y se toma. Ya no parte del yo, sino que lo sorprende. La mirada viene a corromper el fondo imaginario de la visión yoica.

### 2.2.3 La Mirada Desde la Teoría de Lacan:

"El psicoanálisis es propiamente lo que remite al uno y al otro a su posición del espejismo"

Jacques Lacan (1973)

Lacan dice que la mirada no proviene del exterior y que no tiene que ver con ser mirado-visto por otro, sino que es una mirada imaginada proveniente del campo del Otro. Y por otra parte, que no es la mirada la encargada de organizar la percepción, sino al contrario, la desorganiza.

Para él, la mirada surge y se consume como acto a partir del campo del Otro, el cual capta al sujeto como imagen y la toma. Ya no parte del yo, sino que lo

sorprende. La mirada viene a corromper el fondo imaginario de la visión yoica. Esto es a lo que Lacan se refiere a la esquizia entre la mirada y el ojo. Esta separación, permite agregar al campo de las pulsiones, la pulsión escópica, y como objeto de la misma, a la mirada. La diferencia fundamental que Lacan hace de esta pulsión y de la pulsión invocante, que son las que él propone, con las otras dos, la anal y la oral, es que las primeras se relacionan con el deseo del Otro, mientras que las otras dos con la demanda.

En su primer seminario en 1953, Lacan cita a Sartre para mencionar este tema. En ese primer momento concuerda con lo dicho por el autor y sostiene que la mirada proviene de un otro que se encuentra en el exterior. Según Sartre cuando se percibe, se está mirando, pero no mirando objetos, sino que esta mirada tiene que ver con tener conciencia de que se es mirado. Es decir, que se es vulnerable por el simple hecho de que el sujeto se encuentra sin defensa al ser visto, es objeto para un sujeto y es por eso que surge en él la vergüenza.

Lacan, le da importancia a la separación que Sartre hace de la mirada y el ojo para poder situar a la pulsión escópica. “En tanto estoy bajo la mirada, ya no veo el ojo que me mira, y si veo el ojo, entonces desaparece la mirada” Sartre (1954).

En el seminario de 1964, Lacan se divorcia de la idea sostenida por Sartre, ya que dice que la mirada no proviene del exterior y que no tiene que ver con ser mirado-visto por otro, sino que es una mirada imaginada que proviene del campo del Otro.

Lacan describe esta dinámica en su teoría del “estadio del espejo” donde nos habla de la mirada como nominación, ósea una manera de nombrar a un sujeto. Plantea que el recién nacido anticipa en la captación de esa imagen un dominio sobre el cuerpo del que carece por su inmadurez biológica y hace de la



celebración del infante ante la vista de su imagen reflejada en el espejo, un momento mítico y dramático a la vez. Es el “estadio del espejo”: mítico en tanto que marca el surgimiento del yo, que será, en esas etapas primitivas, un yo especular, en otras palabras, un yo constituido a partir de la imagen del semejante; dramático por que marca el destino alienado de un sujeto que se confunde con esa imagen. Lacan p.788 (1960)

En este momento la importancia del significante sobre el cuerpo humano es fundamental, ya que siguiendo a este autor, la mirada de la madre guiada por su deseo, se debe hacer presente también el significante del nombre del padre. “Es que ahora el niño requiere una mirada que lo funda en un imaginario mas allá de lo visible y del espejo, el cual permita que esa imagen tenga la consistencia de la determinación significativa que se produce con la significación, ya no solo el significado, del nombre propio”.

Lacan (1949) dice que el nombre del padre es donde se debe reconocer el sostén de la función simbólica: “esta concepción nos permite distinguir claramente en el análisis de un caso, los efectos inconscientes de esa función respecto de las relaciones narcisista, incluso respecto de la reales, que el sujeto sostiene con la imagen y la acción de la persona que lo encarna ” Lacan (2005) P.268.

Para poder alcanzar esta significación, la mirada debe constituirse como pérdida. Si la mirada no está perdida, no existe posibilidad de acceder a la nominación real del cuerpo. La mirada se pierde para aquel sujeto barrado en su inconsciente, se produce con esto la captura significativa del sujeto. Ahora bien, esa falta se produce a través de la castración. Lacan dirá que la mirada se presenta bajo una contingencia simbólica de la falta constitutiva de la angustia de castración. Es decir, la mirada viene a rondar aquella falta en nuestra imagen, falta producida por la angustia de castración. Lacan p.788 (1960).

Es por eso que Lacan toma a la mirada como objeto a, como aquel que es causa del deseo, deseo del deseo del Otro, es decir, que el sujeto desea ser reconocido por el Otro.

Solamente que en el campo escópico ese deseo se presenta más alienado y fantasmático. Por lo tanto “la mirada es el objeto a en el campo de lo visible”. Es decir que la mirada no se ve, porque no contiene imágenes que la represente, y acá se instaura la pérdida.

La mirada permite captar la función propia del objeto a. Esta es aquello que se escapa de la visión, aquello que se desliza, que deja al sujeto en la ignorancia más allá de su apariencia.

Lacan en 1949 dice la mirada es aquella que permite ir más allá de lo que se ve, es decir que el semblante se refiere a una manera de apariencia del sujeto hacia otro. “el amor se dirige a un semblante”.

En la concepción de la mirada que sitúa Lacan, hace referencia a dos registros, especialmente como el registro simbólico que se relaciona con el imaginario, esto se explica cuando se habla de el más allá de la apariencia en el sujeto. Lacan 1949 dice: “Desde un principio, en la dialéctica del ojo y la mirada, se ve que no hay coincidencia alguna, sino un verdadero efecto de señuelo. Por ejemplo: cuando en el amor, se pide una mirada, es algo intrínsecamente insatisfactorio, que siempre falla, porque nunca se mira desde donde el otro ve.”

Este señuelo que hace referencia Lacan, tiene que ver con que el sujeto se presenta distinto de lo que es, y que, lo que le dan a ver no es lo que quiere ver. Allí se da la distinción entre lo imaginario y lo simbólico. Lo imaginario

como el reino de los fenómenos observables que actúan como señuelos y lo simbólico de aquellas estructura subyacentes.

#### 2.2.4 La Mirada Desde la Obra de Sartre:

“Si hay un otro, quienquiera que fuere, donde quiera que esté, cualesquiera que fueren sus relaciones conmigo, sin que actúe siquiera sobre mí sino por el puro surgimiento de su ser, tengo un afuera, tengo una *naturaleza*; mi caída original es la existencia del otro” J.P. Sartre. *El ser y la nada*. (1954)

Dicho autor sostiene que la mirada proviene de un otro que se encuentra en el exterior. Sartre argumenta que cuando el sujeto percibe que es mirado, que se tiene conciencia de que es mirado, en ese momento el sujeto es vulnerable por el simple hecho de que se encuentra sin defensa al ser visto, es objeto para un sujeto y es por eso que surge en él la vergüenza.

Para este autor, no son los ojos los que miran, sino otro ser en cuanto sujeto, y eso sorprende al que es mirado, porque cambia las perspectivas y dan orden desde el punto de vista del que mira.

Lacan cita a Jean Paul Sartre como el autor que ha descrito el juego de la intersubjetividad y de la fenomenología de la aprehensión del otro de un modo magistral. Por ello, recomienda la lectura de *El ser y la nada* y la considera esencial para todo analista: “Esta es una obra que, desde el punto de vista filosófico, puede ser objeto de muchas críticas; pero indudablemente alcanza en esta descripción, aunque sólo fuese por su talento y brío, un momento especialmente convincente”. Lacan p. 313 (2007)

En *El ser y la nada*, dentro del capítulo dedicado a “La existencia del prójimo”, Sartre hace un análisis en torno al fenómeno de la mirada donde Lacan lo cita en los Seminarios 1 y 11, *en el Seminario 1*, el análisis sartriano se refiere a los temas que hacen a la emergencia del objeto humano en relación a los fenómenos de la vergüenza, el pudor, el prestigio y el miedo engendrados por la mirada.

En el Seminario 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, la mirada adquiere una especial relevancia; Lacan le reserva cuatro capítulos, y vuelve a citar a Sartre diciendo que su demostración en torno a la mirada es uno de los pasajes más brillantes de *El ser y la nada*. En el presente escrito se trata de desarrollar las citas de Lacan, utilizando algunos de los ejemplos que Sartre expone en *El ser y la nada*. Primer ejemplo “Estoy en una plaza pública (...) a cada instante el prójimo me mira” El primer ejemplo que se resume comienza diciendo: “Estoy en una plaza pública”. Sartre relata sus ejemplos en primera persona. Por tanto, “estoy en una plaza pública, veo césped, unos asientos y a un hombre que pasa cerca de ellos. Conjeturo que es un hombre aunque, a esta distancia, podría ser un muñeco o un robot; pero eso no es probable”. Los términos de probabilidad y distancia son importantes en el análisis de Sartre, como se explicará más adelante. Se puede establecer una relación agregada con esos objetos; sumar el césped, más los bancos, más el hombre. Pero ese hombre, en una conversión radical que lo hace escapar de la objetividad, desaparecerá como objeto, que el sujeto captara como persona. “La esencia de esta percepción, dice Sartre, debe referirse a una relación primera de la conciencia del sujeto con la del prójimo”.

Percibirlo como persona, en vez de como el objeto que apareció en un primer momento, suprime la relación de adición que había establecido con el césped y los bancos. Ya no se puede sumar a ese hombre con el resto de los objetos y se encuentra en una organización sin distancia. Sartre hace hincapié en el concepto de distancia, menciona que la mirada ajena niega las distancias

propias del sujeto y desenvuelve sus propias distancias, equivale a una presencia sin distancia, de tal modo, que el sujeto experimenta la *presencia* sin distancia del prójimo. Se despliega desde el otro “una espacialidad que no es mi espacialidad, pues en vez de ser una agrupación hacia mí de los objetos, se trata de una orientación que me huye (...) todo un espacio íntegro se agrupa en torno al prójimo y este espacio está hecho con mi espacio”. Por tanto, la aparición de un hombre en el universo del otro supone la desintegración de su universo, la desintegración de las relaciones que se han aprendido entre los objetos de su universo. ¿Cuál es esa relación primera de la conciencia con el prójimo a la cual se refiere? ¿En qué consiste la presencia originaria del prójimo? Según Sartre el objeto humano no es asimilable a ningún otro objeto perceptible, en tanto es un objeto que me mira.

La mirada del prójimo cambia las perspectivas del mundo de cada sujeto, las reordena. Si el prójimo “ve lo que yo veo, mi conexión fundamental con el prójimo-sujeto ha de poder reducirse a mi posibilidad permanente de ser visto por él (...) el “ser- visto- por- otro” es la verdad del “ver- al- otro”. Sartre resume: “La relación originaria entre mí y el prójimo no es solo una verdad ausente apuntada a través de la presencia concreta de un objeto en mi universo, es también una relación concreta y cotidiana de que hago experiencia a cada instante: a cada instante el prójimo me mira”. Sartre p.356 y 360 (1966)

Segundo ejemplo: La mirada no es el ojo. El ojo es solo la manifestación de la mirada. El roce de unas ramas a nuestro paso, una ventana que se entreabre, el leve movimiento de unas cortinas, son ejemplos que cita Sartre como signos que indican, del mismo modo que los ojos, la presencia de la mirada. Por sí solos son ya ojos, pues basta con que esas circunstancias me signifiquen que algún otro puede estar allí. Pero esto no ha de confundirse en absoluto con la visión. Puedo sentirme mirado por alguien cuyos ojos, incluso cuya apariencia, ni siquiera veo. Captar una mirada es tomar conciencia de ser mirado. “Lo que capto inmediatamente cuando oigo crujir las ramas tras de mí no es que hay alguien, sino que soy vulnerable, que tengo un cuerpo capaz de ser herido, que

ocupo un lugar y que no puedo en ningún caso evadirme del espacio en que estoy sin defensa; en suma, que soy visto". Lacan interpreta este movimiento teórico de Sartre resumiéndolo en la siguiente frase: "No es una mirada vista, sino una mirada imaginada por mí en el campo del Otro (...) presencia del otro en tanto tal".

Tercer ejemplo: El miedo, Supongamos que tengo la necesidad de esconderme, y he elegido para ello un rincón oscuro. Pero empiezo a dudar sobre la seguridad de mi escondite al pensar que el otro puede iluminar el rincón con su linterna. Esa posibilidad que acabo de captar está ahí, presente, aunque el otro esté ausente, y me provoca tal angustia que renuncio a ese escondite por considerarlo poco seguro. Es decir, la posibilidad de que me descubran la tengo presente, aunque no haya en la escena ningún otro. "Mis posibilidades son presentes a la conciencia irreflexiva en tanto que el otro me acecha (...) mi posibilidad de esconderme en el rincón se convierte en lo que el otro puede trascender hacia su posibilidad de identificarme, de desenmascaramme, de aprehenderme". Sigamos con la escena anterior: de pronto, el otro aparece con un arma, o dispuesto a dar la voz de alarma. Lo que me ocurra a mí depende de la actitud del otro, de si está dispuesto a apretar o no el gatillo, o a dar o no la voz de alarma, por tanto, "me entero de mis posibilidades desde afuera, (...) y así, en la brusca sacudida que me agita cuando capto la mirada ajena, ocurre que vivo una sutil alienación de todas mis posibilidades que se ordenan lejos de mí, en medio del mundo, con los objetos del mundo".

Cuarto ejemplo: La presencia originaria del otro. "He creído que otro estaba presente en la habitación, pero me he engañado, no estaba ahí; estaba ausente". ¿Qué es la ausencia para Sartre? No se puede decir que un paquete de tabaco está ausente. Se podría decir que "está ahí" o que "no está ahí". Sin embargo, si se puede decir que Pedro, que vive habitualmente en un apartamento, está ausente en estos momentos, aunque no se diría que el Aga-Khan está ausente del apartamento de Pedro. A partir de estos ejemplos,

Sartre explica que sólo la realidad humana está en relación a los sitios, a los lugares, según sus propias posibilidades. Y define la ausencia como “un modo de ser de la realidad humana con relación a los lugares y sitios que ella misma ha determinado con su presencia”.

La ausencia de alguien debe determinarse en relación a un sitio donde él mismo debería determinarse a estar. Pero ese sitio no está determinado por la ubicación ni por relaciones solitarias entre el propio sujeto y el lugar, sino por otras realidades humanas.

El sujeto está ausente en relación a otros hombres. Sartre pone el siguiente ejemplo: “la ausencia es un modo de ser concreto de Pedro con relación a Teresa, que está en este mundo. Solo con relación a Teresa - Pedro está ausente de este lugar (...) que Pedro es ausente con respecto a Teresa, es una manera particular de estar presente. La ausencia, en efecto, no tiene significación a menos que todas las relaciones entre Pedro y Teresa estén salvaguardadas: si la ama, es su marido, asegura su subsistencia, etc. En particular, la ausencia supone la conservación de la existencia concreta de Pedro: la muerte no es la ausencia. Por ello, la distancia de Pedro a Teresa nada cambia del hecho fundamental de su presencia recíproca (...) donde quiera que Pedro esté sentirá que existe para Teresa sin distancia: ella está a distancia de él en la medida en que ella lo aleja y despliega una distancia entre ambos, el mundo entero la separa de él”. Según esto, cada sujeto, haga lo que haga y dondequiera que vaya, no hace sino establecer y variar sus distancias con respecto al otro, se acerca o se aleja, toma rutas hacia el otro, de tal modo que “toda realidad humana está presente o ausente... (no por la presencia del prójimo-sujeto ante uno mismo, sino)... sobre el fondo de una presencia originaria con respecto a todo hombre viviente. Y esta presencia originaria no puede tener sentido sino como “ser-mirado” o como “ser-que-mira”.

Quinto ejemplo: Soy mirado. La vergüenza me revela la mirada del otro. Imaginemos que por celos, por vicio, estoy mirando por el ojo de una cerradura y, de pronto, oigo pasos en el corredor: me miran. A partir de ese momento, según Sartre, el sujeto ya es algo distinto, en tanto se siente devenir en objeto para la mirada del otro. Como se ha visto, lo que mira nunca son los ojos, sino una presencia del otro imaginada.

La vergüenza que siente el sujeto le revela la mirada del prójimo y a él mismo en el extremo de esa mirada (algo que también vale para el orgullo). La vergüenza es el reconocimiento de que, efectivamente, el sujeto es ese objeto que otro mira y juzga. Por tanto, la vergüenza pura no es el sentimiento de ser alguien reprehensible, sino de reconocerse en ese ser dependiente y degradado por el otro. “La vergüenza es el sentimiento de caída original, no de haber cometido una determinada falta sino, simplemente, de estar caído en el mundo, en medio de las cosas y de necesitar la mediación ajena para ser lo que es.

El pudor y, en particular, el temor de ser sorprendido en estado de desnudez, no son sino una especificación simbólica de la vergüenza original: el cuerpo significa en este caso nuestra objetividad sin defensa”.

Para concluir el sujeto que se sostiene en una función de deseo. Sartre afirma: “La experiencia de mí condición de hombre, objeto para todos los hombres vivientes, arrojado en la arena bajo millones de miradas y escapándome a mí mismo millones de veces, la realizo concretamente con ocasión del surgimiento de un objeto en mi universo, si este objeto me indica que soy probablemente objeto en el momento actual a título de un estado diferenciado para una conciencia. Es el conjunto del fenómeno que llamamos mirada”.

Lacan (1973) señala que no es suficiente lo dicho para saber lo que la mirada entraña, no basta la relación sujeto a sujeto, ni la función de la existencia del



otro en tanto que me mira: “La mirada sólo se interpone en la medida misma en que el que se siente sorprendido por la misma, no es el sujeto anonadante correlativo del mundo de la objetividad, sino el sujeto que se sostiene en una función de deseo”. Aquí comienza, lo que sin duda podemos denominar la crítica lacaniana a la función de la intersubjetividad de Sartre.

Sartre a pesar de que capta la experiencia de la mirada en su radical otredad, aún se mantiene en el espacio de la intersubjetividad. Este espacio todavía no reconoce en Sartre lo que para Lacan va a constituir la función éxtima del deseo. Ese Otro que me mira, se agita en mi interior y hace presente a la función del deseo, irreductible a la experiencia intersubjetiva. Lacan (2008) p.92

### **CAPITULO 3 RELACION ENTRE LA MIRADA Y LA ESCENA**

#### **3.3.1 Publico-Puesta en Escena**

La puesta en escena coloca al espectador en una dimensión teatral, la cual alude necesariamente a la actividad de representar, esta tiene dos vertientes fundamentales: los sueños y el juego. En los primeros, el soñante produce escenas enigmáticas, con frecuencia bizarras y difíciles de comprender, como lo señaló Freud en la interpretación de los sueños (1900) gestadas por el deseo inconsciente que se expresa simbólicamente. La lógica convencional, la experiencia vulgar del tiempo y el espacio, son trastocadas. El soñante produce, por así decirlo una poética involuntaria, con frecuencia deslumbrante en su creatividad, y que muestra claramente, como ha dicho Antonin Artaud (1938) “el espíritu de anarquía profunda que es raíz de toda poesía”, al elemento anárquico en la dimensión teatral lo concibe dicho autor como la facultad para sacudir los marcos estereotipados de las vivencias cotidianas y para exaltar la sensibilidad de una manera plástica y física, la que iría mas allá de la racionalidad del lenguaje.

De la misma manera, el juego en el niño es un ejemplo del desarrollo de la creatividad, la cual se sustenta en la imaginación y la fantasía. Crear escenas y meter el cuerpo en ellas es un marco de la realidad, es decir, actuando. Winnicott(1971) lo describe como una “zona intermedia” de experiencia que “se conserva a lo largo de la vida en las intensas experiencias que corresponden a las artes y la religión, a la vida imaginativa y a la labor científica creadora”. El tipo de imaginación “escénica” tiene que ver con una coreografía de los cuerpos con el juego de la vida.

La puesta en escena tiene una indudable connotación mágica: es la ilusión de producir efectos desde la omnipotencia de los deseos de cada sujeto. “Solo en el arte sucede aunque un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción que este juego le provoque merced a la ilusión artística-efectos afectivos como si se tratara de algo irreal. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un hechicero, Sigmund Freud, p.180, (1913).

Esta particularidad del teatro toca y llega al espectador, esto significa que hay algo que conmueve que altera la dimensión del sujeto que mira con enorme poder de todas las particularidades que se están representando en escena: la escenografía, vestuario, guión, la actuación etc; lleva al sujeto a una representación, cuando se capta determina que justamente hay una mirada de la escena que lo mira y lo reubica en el mundo dándole un lugar, en el momento en que el espectador es tocado por la escena esta lo mira y se conmueve en ese momento es cuando el espectador forma parte de la obra.

Es entonces cuando se puede decir que la mirada es una de las formas que conforman la teoría Lacaniana donde el denominado objeto A en esta especie llamada mirada, esa mirada que no se confunde con los ojos que ven, sino que reordena al sujeto en el mundo dándole un lugar.

### 3.3.2 Actor- Escena

La escena es sagrada para el actor en la medida en que opera el imaginario colectivo del grupo teatral para darle lugar a lo ideal. En ella el actor esta “desnudo” no hay más ensayos, correcciones, repeticiones, ahí realmente “es” en un momento efímero de entrega.

Dice P. Legendre (1978) que la escena pone “el cuerpo del deseo”. Se produce así un mundo mítico, estético, donde el cuerpo da vida a momentos oníricos de gran intensidad.

El teatro en su evolución histórica se volvió espectáculo y expresión artística instituida, pero no abandonó el gesto de la ofrenda: cuerpos que se ofrecen en un ritual que evoca las antiguas ceremonias sagradas.

El acto en escena equivale a un conjuro: quizá el del cuerpo mortal confrontado con el cuerpo divino. Ciertamente hay un vínculo con “lo maravilloso” y una práctica de adoración. No obstante en el teatro el objeto de amor permanece velado, sigue siendo un enigma que es lo que captura el deseo y cual el ideal que ha atravesado el cuerpo del actor. (Legendre1978) Puede tratarse de un registro meramente narcisista, una expresión fetichista o bien una consagración escénica. En cualquiera de las hipótesis aún no se descifra el misterio que le atañe. Si bien el teatro es un arte, en su afán de trascender los límites humanos, contempla el terreno de lo sagrado, no por ello deja de generar un espacio fuertemente pagano: la inmediatez del cuerpo, su voluptuosidad cultivada y estimulada por el continuo trabajo del cuerpo, la activación de las capacidades crónicas en virtud del deseo, que solo se insinúa en el juego del ritual y el artificio de la escena, abre la cuestión de la seducción.

Baudrillard (1989) dice: "Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión" ahí está el encanto, el vértigo de ese abismo de las apariencias, introducir un desafío en desconcierto. Un recurso de enorme potencia, que contrarresta el imperio de la producción y de lo natural, desde el orden de lo simbólico. "Seducimos por nuestra muerte, por nuestra vulnerabilidad, por el vacío que nos obsesiona. El secreto está en saber jugar con esta muerte a despecho de la mirada, del gesto del saber del sentido". "La seducción juega triunfalmente con esa fragilidad, hace de ella un juego con sus reglas propias".Baudrillardp.80 (1989)

La seducción propia de la puesta en escena esta en juegos del cuerpo. Desarrollos post-lacanianos, como los de Laplanche con su teoría de la seducción originaria, fijaron una clara postura en el sentido de que la génesis de la pulsión era intersubjetiva y el objeto fuente estaba en el campo del otro. Estos conceptos provenían de la idea de alienación estructural lacaniana que partía del estadio del espejo. Pero esJanine Puget, que con los trabajos ya mencionados, quien postula la inscripción de lo transubjetivo como un espacio de la mente, cuyas representaciones sociales están relacionadas con ideología, religión, poder y pertenencia.

El espacio Intrasubjetivo está caracterizado por la unidireccionalidad, esto es porque el sentido se irradia predominantemente desde el yo hacía lo externo. Estaría conformado por representaciones del yo corporal, productos de funcionamientos auto-eróticos y de fantasmas de auto-engendramiento. Sus componentes son pulsión, deseo, fantasía y relaciones de objeto representan al "sujeto de deseo".

### 3.3.3 Publico – Actor

El cuerpo del actor es una construcción colectiva, visto desde las dimensiones psico-sociológica, institucionales y culturales. El actor es el vehículo de manifestaciones de un entramado de deseos; es sostenido por una multiplicidad de miradas, exigido por los ideales y creado en alguna medida como defensa frente a la incertidumbre, como afirmación de la existencia.

En esta expresión artística estética las imágenes se expresan en una dinámica subjetiva formando un vínculo con el espectador particularmente en la actualización de la fantasmática corporal en el juego de reflejos que condicionan los espejos tanto materiales como virtuales: los otros. El teatro como arte instituido en el cuerpo humano abre de lleno la cuestión de la relación con la imagen que también a su vez tiene relación con la mirada del otro.

El actor es mirado desde el lugar del espectador: mirada anónima, masiva que legitima su espacio artístico, el público es imprescindible para lograr la obra de teatro, el actor necesita de esa mediación, esas miradas para ser lo que es. Este es consciente de ser mirado y se prepara para serlo. Lo que capta diría Sartre (1943), es que es vulnerable y altamente susceptible al sentimiento de vergüenza, como reconocimiento de que efectivamente es ese objeto que otro mira y juzga.

El mirar aclara el psicoanálisis es un circuito interno en el sujeto y lo explica en tres momentos freudianos: mirarse-mirar-ser mirado, se resume en “hacerse mirada” Nasio (1992). Por ello, es el juego imaginario que se actualiza en cada actor, su batalla como representante de un cuerpo mítico, las demandas institucionales que lo juzgan y su grado de lucha por ideales, lo irán construyendo y recreando la subjetividad del cuerpo del actor.

En ese universo de miradas, la representación de las formas corporales, evoca al imaginario profundo de la escena y el espejo. En ese registro el surgimiento de la dinámica del yo y su doble, del yo y del otro, resulta de la alternancia entre la sensación de extrañeza y la alienación de la imagen, entre la posibilidad del “ser otro” y el público reafirma la verificación del sujeto con sus imágenes. “El sujeto existe porque pertenece al Otro y a partir de esa identificación simbólica que lo convierte en un sujeto de amor y de la muerte será capaz de constituirse objetos imaginarios de seso”. J Kristeva (1985)

Tanto ejecutantes como espectadores se confunden en la producción de ese cuerpo que es sucesivamente admirado, deseado, rechazado, evaluado, odiado, soñado. El imaginario social en torno a esa actividad artística produce diversos efectos que en parte alimentan lo que Freud (1913) llama la pulsión escópica: el placer derivado del mirar, particularmente en mirar como el otro (en su fantasía) goza, concebido de este goce como narcisista.

Todo arte establece una peculiar relación con la fantasía y la ilusión, en el teatro se realiza a través de imágenes y el lenguaje. Para Legendre (1978), la problemática narcisista del enlace al “cuerpo ideal del Otro” se encuentra en la escena “lugar que fundamentalmente se propone para representar y ofrecer la metáfora de un cuerpo para el otro. Legendre, p. 46 (1978)

#### 3.3.4 Público -Actor-Dramaturgo

Un elemento fundamental en el teatro es el guión del cual se encarga el dramaturgo, el cual puede partir de sus propios deseos, sueños, anhelos etc; La dramaturgia crea coherencia. “La coherencia no significa necesariamente claridad. Es la complejidad que anima una estructura y permite al espectador llenarla con su propia imaginación e ideas”. Eugenio Barba (1990)

Al hacer un análisis sobre el espacio dramático, y su relación con el "actor". (desde un punto de vista escenográfico) Es posible observar tres niveles o planos de lectura: El encuentro del "actor" en el espacio dramático, donde se sitúa necesariamente en un lugar circunscripto a las leyes del espacio físico, por tanto un espacio como lugar, donde este debe generar la necesaria relación del personaje-actor con su arquitectura (vivenciar el lugar, hacerse parte, habitarlo). Un espacio evocado a través de la convención dramática. La relación del personaje con el "decorado" (donde el actor nos habla desde la ficción). Y por último, el espacio narrado, que es el espacio que se reconstruye a través de la palabra (la relación del actor con el relato, la descripción).

La interacción de los planos, con sus delimitaciones, sus influencias, sus fusiones y sus proporciones, son capaces de activar las fuerzas de tensión que permiten configurar el espacio como un discurso vivo, generador de la sorpresa. Discurso que interactúa en una relación de dependencia con el espectador a manera de receptor por medio del actor que ya con anterioridad decodificó dicho mensaje y ahora lo comparte con su público. Creando un todo único y armónico, expresamente indivisible.

Enfrentar el texto desde varios puntos de vista desde el análisis dramático; La temporalidad y su contexto posible, su relación conceptual, simbólica y espacial. Permiten entender y desarrollar el todo como una unidad orgánica. Donde forma, color y textura, son el medio por el cual se puede resolver las relaciones espaciales. "El teatro es un espejismo, que no lleva en sí mismo ni sus fines ni su realidad". Antonin Artaud

La idea popular del actor como un sujeto autoabastecido narcisísticamente, no se sostiene en el discurso de su grupo. En efecto en el horizonte de ese discurso aparece insistentemente una invocación del "otro", es decir una aspiración a con-mover, a hacer sentir, una necesidad de expresarse, de

provocar el deseo, ser reconocido y admirado. Todo ello presupone la esperanza en un interlocutor, en una instancia que reciba y valide sus anhelos de existencia.

Aparecen los significantes “comunicación”, “mensaje”, “transmitir” el hecho es que la puesta en escena de representación teatral es un espacio sostenido colectivamente: el teatro es un arte que se alimenta de la energía convocada por algo que trasciende a los individuos, es un dar y recibir en términos simbólicos, generando un intercambio entre dramaturgo-actor, actor-público, esta experiencia de compartir donde la presencia responde a la emoción y a la plástica del cuerpo del actor.

Otro emergente significativo tiene que ver con el imaginario que ha convertido al escenario en un espacio de realización de deseos y fantasía tanto del dramaturgo como del actor y público. El proceso de transformación del propio ser en función de la expresión que demanda el personaje que se encarna en la escena teatral, implica el campo de experimentación vivencial principalmente en el terreno emocional, algunos actores mencionan “en el escenario soy lo que no soy en mi vida personal”. El escenario, como lugar de ilusión, condensa los anhelos del sujeto tanto del actor, dramaturgo y espectador donde se lucha por lo imposible y en la escena logra existir.

En la escena el espectador se encuentra, su mirada es parte esencial de la obra como menciona Dolto (1984) Esa mirada-deseo que necesita para ser, pero que también confunde y enajena, las experiencias especulares solo adquieren significado por el aspecto relacional, simbólico, de las mismas. Lo verdaderamente importante es que el sujeto encuentre un reflejo de su ser en el otro.



## CAPITULO 4 DIALECTICA DE LA MIRADA

### 4.4.1 Aportaciones del Psicoanálisis Cuerpo Erótico, Cuerpo Fantasmático, Cuerpo-Lenguaje

Para comprender las aportaciones psicoanalíticas sobre el cuerpo es fundamental tomar como referencia las aportaciones de Lacan como: lo real, lo imaginario y lo simbólico ya que permite recorrer tres líneas basadas que forman el entramado conceptual sobre el cuerpo y que constituyen las siguientes dimensiones: cuerpo erógeno, cuerpo fantasmático y el cuerpo-lenguaje. Todas ellas se implican mutuamente. (Artículo "política y cultura" UNAM 1992, P. 361)

Freud abrió el camino con el que el psicoanálisis postularía un cuerpo que trascendía el cuerpo biológico, con la noción de pulsión. Esta es una noción compleja que concebía como "concepto límite entre lo anímico y lo somático", siendo un aporte original que supera las categorías que oponían lo tradicionalmente psíquico y lo orgánico y conduce a la idea de cuerpo erógeno, cuyo surgimiento se basa en la subversión del orden de la necesidad biológica.

El tema de la pulsión puede comprenderse mejor si se ubica en el segundo "modelo pulsional", que Freud aborda en Mas allá del principio del placer (1921). El reconocimiento de la pulsión de muerte (elemento crucial de su propuesta final sobre las pulsiones) es un elemento culminante de su pensamiento, que permite repensar el erotismo y la sexualidad. La falta en lo real, que coloca al sujeto en la vida humana, preso para siempre de una nostalgia por el goce mítico de la fusión total, conforma la estructura del deseo, donde tánatos es desde siempre parte de la vida.

Como antecedente, hay que recordar que el primer modelo pulsional opina las pulsiones del yo o de autoconservación, a las pulsiones sexuales, en donde las primeras equivalen a las necesidades del cuerpo biológico, misma que se sustenta en las funciones de las que depende la existencia del organismo. En ese contexto surge la hipótesis del apuntalamiento del orden del deseo sobre el orden de la necesidad. Es decir se plantea que el placer derivado de la satisfacción de una necesidad se asocia a ciertos objetos que luego se anticipan, iniciando así el circuito del deseo, mismo que luego se autonomiza y desarrolla según una lógica particular.

Un momento intermedio en el desarrollo de la teoría de las pulsiones se ubica específicamente en *Introducción al Narcisismo* (1914), en donde Freud opone las pulsiones del yo a las pulsiones sexuales, que a su vez se diferencian en libido del yo y libido objetal, según que la carga libidinal se realice en el propio yo o bien en objetos externos. La libido correspondería a la energía de la pulsión sexual, si recurrimos a la metáfora energética, o bien en términos más actuales, equivaldría a las vicisitudes del deseo, entendiéndose por “carga libidinal” el que un objeto se vuelva deseable, sobrestimado, en función de la dinámica inconsciente del sujeto.

Sin embargo, Lacan encuentra desarrollos posteriores a Freud, particularmente en aquellos que, superando el modelo original de las pulsiones, sustentan una dualidad pulsional vida-muerte (siendo este el segundo modelo), bases para hablar de un apuntalamiento, sí, pero no en la satisfacción de una necesidad, sino en el deseo de otro, es decir en el campo de la “trans subjetividad” (estrictamente en términos lacanianos “deseo del otro”). Este deseo llega al infante como un “don” un ofrecimiento que de hecho conlleva una demanda: hacerse deseante del deseo excéntrico. “la carne real que no encuentra este imprescindible soporte deseante y simbólico adviene mito y no cuerpo: niño lobo, fortaleza vacía. Frida Saal (1981).

Gracias a este soporte, el niño sobrevive; la experiencia clínica ha demostrado el dramático resultado de su carencia, aun cuando se provea un cuidado adecuado de las necesidades orgánicas. Con este deseo, que es llamado función materna, “expresando sus demandas, ofreciendo sus dones como significantes de su amor, dando su beso de buenas noches al niño insomne, escribe las pulsiones en el cuerpo infantil, conduce a la existencia. Frida Saal (1981).

La pulsión no puede comprenderse según el modelo homeostático del principio del placer; por el contrario es una fuerza constante que no se satisface, es una compulsión a la repetición. Las pulsiones -siempre parciales- colonizan el cuerpo y lo erotizan en el intercambio de dones y demandas, como dice Braunstein, las pulsiones no se satisfacen pero si se alimentan: de todos los gestos (miradas, esperas, promesas..) y todas las cosas (ritmos, formas..) que resultas significativas en función de la historia del sujeto. “A veces también, de besos y orgasmos”, pero siempre “mas con la invitación a comer que con la comida”. Frida Saal (1981).

Desde Freud sabemos que las pulsiones no tienen objeto predestinado por algún orden natural. Hay en cambio, una búsqueda continua y disfrute o placeres a partir de objetos que persigue el deseo en una deriva metonímica sin fin. Eso significa que “la falta”, la esencial incompletud eso que funda como sujetos y es causa del deseo, promoverá el encuentro sucesivo con objetos que siempre son promesa y decepción a la vez, y que nunca colma el deseo.

El psicoanálisis nos habla entonces, de un cuerpo erógeno, que es un cuerpo sexuado, anhelante, deseante. Freud habla del cuerpo como un conjunto de zonas erógenas (1905). Por zona erógena se entiende una región de la piel o mucosas, sede de cargas y descargas de excitación de naturaleza sexual. Su delimitación marca frecuentemente el rumbo favorecido por el rasgo anatómico de una cavidad o un borde. Hay zonas privilegiadas (en particular los orificios,

verdaderas “puertas” del cuerpo por su papel de intercambio con el ambiente; por ejemplo, la cavidad oral, como lo demuestra el “chupeteo”), pero en definitiva cualquier región del cuerpo posee una potencialidad erógena “por desplazamiento a partir de las zonas funcionalmente predisuestas a procurar el placer sexual. Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis (1968)

El predominio de una zona erógena sobre otra en determinados momentos del desarrollo, ha dado pie a la descripción de la sexualidad en términos de etapas (oral, anal, etc.); en ese sentido hay que entender que las organizaciones libidinales son producto de las vicisitudes subjetivas y no una sucesión evolutiva que tendría su culminación en la unificación de las pulsiones parciales en términos de genitalidad adulta heterosexual. Esta última interpretación se ubica en las líneas adaptadas por el psicoanálisis que son verdaderamente muy poco freudianas.

La cualidad erógena se construye a manera de marcas o inscripciones en el cuerpo, producidas en la dialéctica de los cuerpos. Hablar de erogeneidad supone reconocer justamente la propiedad de un lugar del cuerpo de ser la sede sensible de una diferencia de placer o displacer y mostrar la marca de esa diferencia. De esa manera “el cuerpo aparece tal como se le encuentra en los fantasmas o en los delirios, como el gran libro donde se inscribe la posibilidad del placer, donde se esconde al imposible saber sobre el sexo. J. Lacan (1968). El desarrollo del cuerpo erógeno puede entenderse en términos del diálogo entorno al cuerpo y sus funciones, que se apoya en los cuidados corporales prodigados por la madre (y otras personas significativas), en particular en los primeros años de vida. el intercambio que supone este estrecho vínculo implica que se pone en juego el inconsciente de la madre frente al niño, motor de esta “inscripción” en el cuerpo. Como afirma S. Leclair (1968), “la inscripción en el cuerpo se debe a ese valor sexual proyectado por un otro sobre el lugar de la satisfacción”.

¿Porqué se habla de “inscripción”? Porque esta de por medio el registro simbólico. Hay una escritura, una gramaticalidad que procede de la palabra: lo real del cuerpo, que en su origen es la indiferenciación biológica, queda marcado por el lenguaje que lo transforma de “carne a cuerpo”. Es el lenguaje el que significa la experiencia erógena del cuerpo. Por ello para el psicoanálisis, cuerpo y lenguaje son inseparables: hay cuerpo dice, porque hay lenguaje. Esto presupone un ingreso del infante al orden simbólico, inicialmente como objeto de otro, para poder enseguida situarse como sujeto. Los significantes (orden de la letra o estructura del inconsciente como dice S. Leclaire) conforman un cuerpo de “bordes” y “agujeros”, condenando al deseo y a la finitud, lo que define la condición humana.

Ese cuerpo descrito como “mosaico” de zonas erógenas en el sentido de manifestaciones dispersas que están lejos de constituir una unidad o tener alguna organización, cumple un proceso de trazado de límites entre el afuera y el adentro, de emergencia de un sujeto que pueda hacer la discriminación yo-no/yo, logro fundamental para toda objetivación del mundo exterior. Y en ese proceso de la construcción del yo, la imagen del cuerpo tiene un papel esencial. “Solo por las palabras dice Dolto (1984): deseos pretéritos han podido organizarse en imagen del cuerpo, solo por la palabra recuerdos pasados han podido afectar zonas del esquema corporal y por su parte las palabras, para cobrar sentido, “ante todo deben tomar cuerpo, ser al menos metabolizadas en una imagen del cuerpo relacional” Dolto (1984).

El estadio del espejo tal como lo propone J. Lacan, no es simplemente un momento de desarrollo, sino que, a nivel teórico, tiene la función de revelar la complejidad del vínculo del sujeto con su imagen. Desde su famoso artículo de 1949, Lacan explica y desarrolla esa dimensión fundamental de lo imaginario. Si se parte del papel que cumple la forma humana en la emergencia del sujeto, se encuentra la enorme seducción de esa gestalt en el universo que rodea al infante (se ha comprobado que este responde al rostro humano desde el decimo día de nacido), esa figura cuya presencia y ausencia va significando el

sostén vital, la emergencia y el alivio de tensiones, y el deseo y demanda de un afuera que lo engancha a las estructuras de la cultura. La imagen proyectada en el espejo permite al sujeto reconocerse como cuerpo, tomar consciencia de este como totalidad, defenderse de la experiencia de cuerpo fragmentado y anticipar un dominio sobre el cuerpo del que carece por su propia inmadurez, acostada, como señala Lacan. De una alienación constitutiva del yo. Asimismo aquí el psicoanálisis lacaniano el asiento de la agresividad constitutiva del yo con su semejante. “El yo es desde ese momento función de dominio, juego de prestancia, rivalidad constituida. Lacan (1960)

El surgimiento del yo es vehiculizado por los procesos de identificación. En un primer momento es la identificación con la propia imagen (identificación imaginaria en el espejo); en un segundo momento es la identificación con el semejante: el sujeto se reconoce en el otro (y también se confunde con él, de ahí que aparecen los curiosos fenómenos de transactivismo, que es ‘el tránsito de las formas’ donde un bebé se cae y otro llora, o pega y afirma que le pegaron). Sin olvidar que lo que sostiene la identificación narcisista especular, es la mirada de la madre, la que ratifica el lugar desde donde el niño descubre su propia imagen en el espejo. Ese proceso de identificación con la imagen del cuerpo es la fuente narcisista de todas las identificaciones secundarias posteriores.

El narcisismo fenómeno de gran importancia que abordare en el siguiente subtema con mayor amplitud, determina el nivel de lo imaginario, que es lo que introduce en un campo de imágenes de objetos ilusorios. “Es el lugar de todas las identificaciones y de todas las alienaciones del sujeto”. Masotta p.178 (1992). Lacan define a lo imaginario en dos sentidos: en primera instancia, dice, se refiere a la relación del sujeto con sus identificaciones formadoras; en segundo lugar, a la relación del sujeto con lo real, cuya característica es de ser ilusoria. Lacan (1953-54)

Brousse-Delanoë (1982) por su parte considera que la reflexión sobre el fetichismo puede tomarse como paradigmática de la problemática del cuerpo en psicoanálisis, a partir del artículo de Freud del mismo nombre. El análisis de las perversiones y en particular del fetichismo, es de gran interés en la medida en que revela el valor del cuerpo como emblema del falo ausente, su valor de fetiche justamente. En efecto en el texto aludido, Freud llega a la conclusión de que el fetiche, construido a partir de las vicisitudes libidinales de la más temprana infancia, es un sustituto del falo de la madre, en cuya existencia el niño creyó y al cual no quiere renunciar.

El objeto fetiche, frecuentemente vulgar y de uso trivial (Un cierto tipo de zapato, un pedazo de peluche, una prenda de ropa interior, o, como en el caso más notable que cita Freud en su trabajo sobre el fetichismo, un “cierto brillo en la nariz” pone de manifiesto el peculiar estatuto del objeto del deseo). En efecto el fetiche cobra el valor, para el sujeto que lo ha elegido, de desencadenar el ciclo del deseo hasta su culminación, con la siguiente fijación ha dicho objeto. Sin embargo, por una serie de asociaciones que proceden por contigüidad, se reconstruye fácilmente la cadena que, del objeto fetiche, remite al cuerpo y más precisamente a las partes sexuales. (Leclaire, 1968 p. 58)

El fetiche ilustra el mecanismo de las perversiones pero también habla de la naturaleza de todo deseo, es decir, el objeto del deseo perverso es claramente un término fantaseado, totalmente “irreal”, conectado con etapas muy tempranas de la vida. A la vez Freud demuestra que no hay tal oposición radical entre la sexualidad “normal” y las “aberraciones”. No solo hablo del niño “polimorfo perverso”, sino que mostro como base de la sexualidad humana el juego de las pulsiones parciales, la determinación fantasmática (ilusoria o sustitutiva) de los objetos del deseo y su no sujeción a la lógica del orden natural. Al mismo tiempo, parte de la maternidad y omnipresencia de cuerpo, del cuerpo erógeno. Como dice Leclaire, “después de haber insistido en el carácter ilusorio del objeto. Conviene recordar la evidencia de que la satisfacción que supone el ciclo del deseo, llámese placer o goce, no puede

realizarse (ni concebirse) sino en un cuerpo. Masotta (1977). La concepción de la sexualidad que ofrece el psicoanálisis contradice al “sentido común”, el que quiere creer en un orden dictado por la naturaleza (que equivaldría a equipararla a una necesidad fisiológica que tendría su objeto específico para satisfacerse), una complementariedad entre los sexos y una finalidad reproductora.

Se mencionaba anteriormente que la explicación de Freud sobre el fetiche es que es el sustituto del pene que el niño pequeño atribuía a su madre (y a todas las mujeres) y que sería propiamente el falo. El falo como explica Masotta (1997) no es el pene sino “la premisa universal del pene”, una especie de falsa hipótesis que para la lógica del niño es necesaria y que al ser confrontado con la diferencia de los sexos sienta las bases del Complejo de Edipo.

El psicoanálisis muestra como el órgano masculino tiene un valor simbólico de una serie de elementos equivalentes (cuerpo - falo - niño etc;) cumpliendo un papel preponderante en la medida en que su ausencia o presencia es el crítico de la diferencia sexual. Considerado así, significativo de la diferencia sexual o de la falta, debe hablarse propiamente de falo. En relación a este elemento originario. Se organiza las posiciones del deseo del otro y la ley: el deseo como deseo del otro y la castración, es decir hay que distinguir, como hace Lacan entre falo imaginario y falo simbólico. El primero remite a la madre fálica, en directa relación al narcisismo primario. Es la posición de la madre erigiendo al hijo un objeto obsoleto de su deseo: el cuerpo de niño deviene, fantasmáticamente, todo un falo, en medida en que se identifica con el deseo de la madre.

Esta estructura, que excluye el deseo por el tercero es, subjetivamente hablando, mortífera. Por ello es esencial la “castración” de la madre, es decir que no haga del hijo la totalidad de su deseo en otras palabras que le de entrada a la función paterna, gracias a la cual “el niño cae de su identificación



fálica y se inscribe el Falo simbólico legítimamente dado por esta función paterna de promesa y de prohibición.

Dado el papel fundante del deseo de la madre, la relación libidinal con el cuerpo propio lleva la marca indeleble de ese origen del cuerpo erógeno en contacto con el cuerpo de la madre.

Por su parte J.C. Lavie, (1976) señala que la forma como la madre valora una determinada señal del bebe, fija ese modo particular de demanda en el cuerpo infantil llama la atención respecto al amor materno que se despliega en particular cuando el niño sufre, lo que hace del sufrimiento un “sello de validez” de la demanda de amor; de ahí lo imperioso de las expectativas de que los seres queridos demuestren su amor cuando se encuentran enfermos y también la evidencia de esa función materna internalizada, cuando el sujeto cuida su cuerpo como si se estuviese consagrado a ser “la buena madre” del propio cuerpo. En el cuerpo está grabada la presencia singular de la madre y una demanda de amor insatisfecha e insaciable. Por ello, “temer sus reacciones o cifrar esperanzas en el cuerpo siempre es temer o esperar la respuesta materna”. Michel Bernard p. 144 (1976).

La función madre determina la historia del cuerpo erógeno. Freud se ocupó de demostrar la importancia de la primera seducción, inevitable además, es decir, la ejercida por la madre, asentando en esa relación de amor con la madre el desarrollo con la libido. Al mismo tiempo señaló el grave conflicto consustancial a tal desarrollo. Y es que dice Masotta (1977), el cuerpo se erogeniza en un mal lugar: ahí donde se finca la sexualidad, ahí esa sexualidad estará prohibida. En efecto, la prohibición del incesto (universal a toda sociedad humana) es causa estructurante del cuerpo erógeno, donde la sexualidad del sujeto se constituyó en un corte: la pérdida obligatoria del objeto primordial, ejecutada por la función padre.

La historia de la sexualidad tiene profundamente que ver con esa ley social, que a nivel de la teoría psicoanalítica esta en la base del complejo del Edipo.

También desde el estudio de la problemática de la salud se reconoce las determinaciones del cuerpo anclado en la dinámica libidinal y la evolución de la sexualidad inscrita en la dialéctica de la demanda y el deseo entre el sujeto y su mundo (sus objetos). Es así entonces, que el cuerpo se sostiene en esa dinámica por lo que cualquier perturbación importante que se produzca en ella coloca al sujeto en riesgo de enfermedad somática, Ch Dejours (1989) señala que “los encuentros, las rupturas, los duelos, van a afectar la economía erótica del sujeto y esto durante su vida entera.

Podría decirse que el cuerpo tiene como referencia permanente otro cuerpo: un cuerpo que mira y juzga, juicio que valora como objetos dignos o indignos de ser amados. Mirada de la madre (no la madre fusional, sino la madre-padre, la que porta la ley de la cultura y sus instituciones) como fantasma primordial. Es una mirada profundamente sometedora y su territorio son las instancias ideales. El psicoanálisis se ha ocupado de señalar la falta de relación entre los ideales y lo que interesa a “la verdad” del deseo. “La diferencia fundamental entre las psicoterapias y el psicoanálisis pasa por esta opción ética entre reanimar y corregir el fantasma por un lado atravesarlo y ponerse mas allá de su taponamiento del deseo en el otro”. Braunsteinp.242 (1990).

Para aproximarse al deseo en su especificidad, categoría fundamental del psicoanálisis, hay que sustituirlo en el “juego” de la cadena significativa donde se constituye el discurso del inconsciente. Se ha visto que lo que define al deseo es la insatisfacción lo que lo liga a la labilidad del objeto de la pulsión. Insatisfacción consecuencia de la pérdida del mítico objeto funcional causa del deseo y que en tanto corte o castración a nivel de lo simbólico, no es otra cosa que la represión primordial que constituye al sujeto humano. En otras

palabras, las faltas introducidas por la estructura de la pulsión y la castración, son estructurantes.

De esta manera, al reconocer el orden simbólico y significativo del mundo humano, queda contextualizada la famosa frase de Lacan: “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”. Lenguaje constituido por la combinación de significantes bajo los procesos primarios (condensación y desplazamiento), que persiguen insaciablemente articular el deseo, y cuya función fundamental es “resguardar la falta” Masotta (1977), es decir ser motor de creación continua de vida humana. El deseo constituye las infinitas y variadas maneras de anhelar eso inenunciable que falta.

El modelo privilegiado a partir del cual Freud mostró el funcionamiento del inconsciente está dado por los sueños. El eje de su obra monumental de 1900, es que “el sueño es la relación (disfrazada) de un deseo reprimido. Sigmund Freud (1900). Esta “realización” significaría, dice Masotta (1977), que en el sueño el deseo se articula, es decir que en el sueño el inconsciente crea –con representaciones, vivencias, recuerdos- u producto con el que elabora (en forma irreconocible casi siempre, por la censura) un deseo. La actividad del inconsciente es así, el despliegue de significantes en el plano de la metáfora, evocando de esta manera el objeto del deseo. El deseo, si bien no tiene objeto representable, solo puede alienarse a ciertos objetos (por la palabra a través de la demanda) como forma de hablar y ser reconocido.

El deseo tiene una estrecha y compleja relación con el fantasma, pero no debe confundirse con él: el fantasma es su correlato imaginario. Los conceptos de fantasía, fantasma y fantasmática, ocupan un lugar de gran importancia en la teorización psicoanalítica. Su origen se remonta a ese momento en el que Freud supera la noción de “trauma” como vivencia efectiva que sustentaría una determinada sintomatología neurótica (momento que se puede ubicar en 1897), para comprender que las escenas sexuales de la primera infancia relatas

por sus pacientes, no habían en verdad ocurrido, llegando así a la gestación del concepto de fantasía “piedra de toque y pivote fundamental del discurso analítico. La teoría psicoanalítica construye así una noción de realidad psíquica fundada en el deseo inconsciente y los fantasmas con el relacionados, que tendrá una coherencia y eficacia comparable a los sucesos del orden de la experiencia.

Con la noción de fantasía se designa entonces una formación imaginaria que escenifica (en forma mas o menos disfrazada por los procesos defensivos), la realización de un deseo inconsciente. Los fantasmas son escenificaciones (y en ese sentido tienen una base teatral y corporal) en las que el sujeto está siempre presente (aunque a veces puede parecer excluido). Por otro lado “lo representado no es un objeto al cual tiende el sujeto, sino una secuencia de la que forma parte el propio sujeto y en la cual son posibles las permutaciones de papeles y de atribución” Jean Laplanche p.147 (1968). Los fantasmas tienen una función defensiva, ya que actúan como pantallas frente a esa dimensión incolmable del deseo. Como dice Brausntein (1990), los fantasmas son “modos particulares de imaginar un goce del cual el sujeto se pudiese apoderar y ejercer dominio y posesión” este autor plantea que el fantasma, al escenificar la aspiración al goce, crea paradójicamente una barrera al mismo.

Los fantasmas aparecen bajo distintas modalidades: fantasías conscientes o sueños diurnos, fantasmas inconscientes que son estructuras subyacentes a los contenidos manifiestos (del discurso de los sueños) y fantasmas originarios. Laplanche (1968). Vale la pena anotar que más que hacer una distinción entre la naturaleza de las fantasías conscientes y los fantasmas inconscientes, la teorización psicoanalítica ha señalado sus estrechas relaciones. A veces los términos fantasía, fantasma y fantasmática, se usan en forma intercambiable, aunque en general a reserva el termino fantasma o el de fantasmática para acentuar la idea de estructura y de efectos estructurantes sobre la vida del sujeto. En ese sentido la organización libidinal de cada sujeto, su cuerpo

erógeno, su vida social, aparece como modelada por una fantasmática singular que insiste y se revela de distintas maneras.

Los fantasmas que pertenecen al orden de lo imaginario, se encuentran con respecto a las vicisitudes de la conformación del cuerpo erógeno y en última instancia de la constitución misma del sujeto. La imagen del cuerpo es siempre dice F. Dolto: imagen potencial de comunicación de un fantasma. De ahí que invariablemente un cierto registro subjetivo (en este caso el de lo imaginario) se apoye y requiere el concurso de los otros registros (lo real y lo simbólico). Esto permite comprender como la cultura o lo social no solo no se contraponen o son ajenos a lo que llamado dimensión "individual", sino que son términos solidarios de una misma condición humana. Gantheret (1984) a intentado mostrar que los elementos constitutivos de la realidad sociopolítica encuentran en el fantasma una recuperación metafórica. Entender este enlace metafórico, en negativo, de los aspectos de la realidad sociopolítica y de las formaciones imaginarias, es lo que, en opinión de Gantheret, (1984) no entendió Reich, quien negando al nivel fantasmático del cuerpo erógeno, toma como campos contiguos y en relación directa, en positivo la realidad biológica de la sexualidad y la lucha de clases.

Por su parte Braunstein (1990), habla de un espacio de superposición "de lo imaginario recubriéndose sobre lo simbólico pero sin alcance sobre lo real" que sería nivel de sentido, que comprendería la institucionalización de los objetos de la realidad, los consensos, la ideología... que en la cultura de hoy, está representado por el mundo uniformado y desunificado que impulsan los medios masivos de comunicación.

Con la noción de fantasmas originarios, Freud pretendió llamar la atención sobre ciertas estructuras universales que aparecían como organizadores de la vida fantasmática. Serían tres: escena originaria, castración y seducción. Ellas configuran el campo del complejo de Edipo. La primera se refiere a la

imaginización del coito parental, como un fuerte efecto perturbador sobre el infante; la segunda expresa la prohibición del incesto y finalmente la última pone en escena la seducción del niño por el adulto: el intenso llamado al despertar del cuerpo. Como señala Laplanche y Pontalis (1968), no es extraño que todos estos fantasmas se refieran a los orígenes, en la medida en que intentan responder a los grandes enigmas de la existencia: el origen del sujeto (escena originaria), el origen de la sexualidad (seducción) y el origen de la diferencia de los sexos (castración). El complejo de Edipo representa el drama de la emergencia del cuerpo erógeno, cuerpo surgido en el filo de una contradicción (el lugar de la prohibición –la madre-) y de un imposible (la castración –la falta-) como dice Bicecci (1983) el lugar del cuerpo es encrucijada, disyuntiva ineludible entre una ética de la vida y una estética de la muerte.

Por lo antes dicho puede comprenderse que las estructuraciones imaginarias que el psicoanálisis llama fantasmas, están profundamente ancladas en el cuerpo erógeno a través de su historia y por consiguiente en la constitución sexuada del sujeto. Junto a los llamados fantasmas originarios, se han descrito distintas fantasmáticas que típicamente están marcadas por momentos críticos de las vicisitudes libidinales.

A Lapierre y Aucouturier (1980) dedicados al estudio de la fantasmática corporal con base en una práctica psicomotriz de orientación psicoanalítica, llaman la atención respecto a lo que no dudan en catalogar como el fantasma más primitivo: el fantasma de fusión. Este se refiere a la imaginización de “un contacto estrecho, global de superficie máxima, dentro de actitudes de envolvimiento e incluso de asirse con avidez al cuerpo del otro. Lapierre p.45 (1980). Se origina en la vivencia de complementación tónica del cuerpo del bebé con la madre, con la que logra una cierta globalidad fusional que le permite unificar las sensaciones propioceptivas parciales y dispersas que lo inundan previo al establecimiento de una discriminación entre el yo y el no yo. Sería la experiencia equivalente a la del estadio del espejo, pero en ella lo que

se privilegia es la imagen propioceptiva antes que la visual (en cualquier caso, ambas profundamente involucradas en el mismo proceso). Para que el niño encuentre una cierta globalidad fusional es condición el encuentro con un cuerpo humano deseante, que ponga en juego su propio deseo de fusión, es decir de proyectarse dentro del otro y trascender los propios límites corporales “La fusionalidad es la penetración simbólica, fantasmática del cuerpo del otro” Lapierre (1980).

Esta fantasmática que remite a la experiencia del bebe cuando su universo está construido alrededor del cuerpo de la madre, es el equivalente imaginario del anhelo de completud y amparo total que acompañara siempre al ser humano, en tensión permanente con el impulso de individualización e independencia. Por ello, la problemática fusional está compuesta por distintos elementos contradictorios que han sido descritos como, el fantasma de cuerpo fragmentado (su contraparte o regresión a la experiencia atomizada original) y otros fantasmas que tienen que ver con la agresividad constitutiva que se menciono en relación al narcisismo: fantasmas de devoración (ser comido por la madre o devorarla el mismo) o de destrucción del cuerpo del otro.

Melanie Klein se ocupo extensamente de teorizar acerca de la dinámica de estos fantasmas en su trabajo psicoanalítico con niños. El trabajo clínico con adultos neuróticos y psicóticos, ha ilustrado también la omnipresencia del cuerpo en esta anatomía imaginaria que postula el psicoanálisis. La condición fantasmática anclada al cuerpo, no es una situación excepcional, sino la consecuencia de la propia organización libidinal. Así como dice Bernard, para captar esa realidad fantasmática del cuerpo “es menester dejar hablar al cuerpo en el flujo espontaneo de sus imágenes oníricas, escuchar su poema por así decirlo. (Michel Bernard p.1181985).

En este recorrido basado en teoría psicoanalítica con la temática del cuerpo se ha considerado algunas nociones claves tales como pulsión, deseo, fantasma,

referidas de distintas maneras a las dimensiones del placer y el goce. Un cuerpo sensible que acoge una experiencia diferencial de placer o displacer, por un lado y por el otro, un trazo o huella mnémica que permite revocar la experiencia, proceso mediado por el proyecto del deseo de otro (el otro materno) sobre el cuerpo que goza, es un primer modelo que refleja la construcción del cuerpo erógeno del que se ocupa el psicoanálisis. El placer para Freud no es el apaciguamiento de una necesidad fisiológica sino recuerdo de la satisfacción.

¿Pero que son esas dimensiones del placer y del goce? El psicoanálisis contemporáneo considera esencial su distinción, partiendo de que es el goce el que remite el enigma de la vida humana, gestada por dos materia primordiales: el cuerpo y la palabra. Estrictamente hablando, la dinámica del goce es la pulsión de muerte como destino de todos los afanes humanos, recordando que la muerte en psicoanálisis no es lo contrario a la vida sino consustancial a ella. En esta precisión encuentra Braunstein (1990) un elemento básico para diferenciar y placer y goce. El placer alude a la reducción de la tensión y en tanto ley homeostática no promueva ninguna creación. En cambio el goce se inscribe en un registro pasional de “luchas antieconómicas” por la vida que verdaderamente subvierten el principio de placer.

El goce se funda en una paradoja: se encuentra del lado de lo real lo no representable y por ello no se alianza si no es apartándose de la cadena significativa, pero al mismo tiempo, solo existe en virtud del registro simbólico. El goce, que invariablemente es del cuerpo, plantea la cuestión fundamental del usufructo del goce y del cuerpo como propiedad u objeto de apropiación. De ahí que el cuerpo se convierta en ese “bien primero que es a la vez campo de batalla entre el goce de uno y el goce del otro, Bernard (1985). Según Leclaire (1968), el orden inconsciente, fundado en la represión originaria, asegura la repetición posible y la defensa contra el goce “al instaurar, por el rodeo de las formaciones secundarias, el orden del deseo, realidad y placer”.Leclaire p.172 (1968)



La problemática del goce, que remite desde siempre al cuerpo, apunta en su dimensión inefable a la articulación inevitable con la palabra y su contrapuesto con el deseo y el fantasma, resumiendo así en la imagen de un nudo de tres registros (simbólico, imaginario, real) la aportación del psicoanálisis a la comprensión de un cuerpo humano construido por el lenguaje, marcado por la sexualidad y habitado por fantasmas que asedian a los deseos inconscientes.

#### 4.4.2 Sobre Narciso

En relación a la complejidad sobre el tema de la mirada, se retomara los puntos básicos sobre el mito de Narciso: 1- Narciso rechaza a sus enamorados, particularmente a la ninfa Eco; 2-Narciso es castigado a desesperarse como desesperados han estado sus frustrados enamorados; 3-al inclinarse en una fuente queda prendado y enamorado de su imagen reflejada en el agua; 4-intenta el acercamiento, la unión, hasta que comprende que la imagen amada es la suya; 5- ante la impotencia para realizar su amor, en la cumbre del drama, Narciso muere al borde de la fuente; 6-su cuerpo desaparece y la flor del narciso ocupa su lugar.

A partir de tal relato, que sugiere distintas líneas de reflexión, se elegirán tres ejes de discurso desde el psicoanálisis:

(1)el narcisismo vs. La relación de objeto

(2)el yo frente a los ideales

(3)la especularidad o el poder de la imagen

Cuando en el mito de Narciso se nos dice que este se toma a si mismo como objeto de amor, lo que se plantea es la ausencia de otro en la dinámica

libidinal. Es decir, se abre el problema de la alteridad. Se iniciara por el pensamiento de Freud acerca del narcisismo (1914) la imagen de un protozoo cuyos pseudópodos se destacan hacia el mundo exterior para luego retraerse en el cuerpo del animal, ilustrando así la oposición entre la libido del yo y la libido objetal, es decir distinguiendo dos modalidades de catexis de los objetos; la cargada sobre la propia persona o la invertida en un objeto exterior. Entre estas dos formas de catexis se da, dice Freud, un equilibrio energético, de manera que la libido objetal disminuye al aumentar la libido del yo y viceversa. En este contexto es la retracción de la libido sobre el yo el proceso que resulta central para teorizar sobre el narcisismo.

Tal sustracción de la libido a los objetos catexizados del mundo exterior para ser aportada al propio sujeto, la veía Freud con toda claridad en la esquizofrenia y en la paranoia, estados en donde son relevantes síntomas tales como la megalomanía o delirio de grandeza, la omnipotencia y la falta de todo interés por el mundo exterior (autismo). Esta última característica, señala, plantea condiciones insuperables para influir en las manifestaciones psicóticas desde el psicoanálisis. Pero no solo las condiciones patológicas ilustran la vuelta hacia el mundo privado, también ciertas experiencias cotidianas y universales, tales como el sueño y la enfermedad orgánica, ejemplifican el fenómeno de retracción de la energía sobre el propio cuerpo. Así como el sueño tiene indiscutiblemente una función de recarga narcisística necesaria para la preservación del organismo, ante el dolor o frente a un intento malestar físico, se produce también una redistribución de la libido que trae como consecuencia el cese del interés por todo lo que no concierna a la dolencia, lo que incluye la desaparición temporal de toda disposición amorosa.

El retiro libidinal solo excepcionalmente será radical –un ejemplo es la catatonia, equivalente a una muerte psíquica virtual- pues siempre se conserva alguna relación con los objetos y el mundo, por otro lado, si bien tal fenómeno de retracción suele cumplir un papel defensivo (en el sentido del alejamiento respecto a un mundo que se ha vuelto insoportable), no puede desconocerse

que su cumplimiento también es fuente de placer y contribuye a afirmar cierta autonomía, a hacer evolucionar dependencias “fusionales” y a experimentar la omnipotencia de la fantasía y el pensamiento. El placer narcisístico es evidente “.. en el ejercicio del pensamiento, sea según las vías de la producción artística, donde el mundo esta tomado por los significantes que organiza el deseo, sea por el pensamiento pragmático o científico, que se inflama primero y calcula sus medios de acción sobre la realidad antes de llevar a cabo en ella las transformaciones deseadas. Rosolato (1978). Tal es, para Rosolato, la función trófica (alimenticia) del narcisismo desde el punto de vista económico, por oposición a aquellos repliegues defensivos que constituyen un narcisismo “retractado”.

En todo caso hablar de una vuelta de la libido sobre el yo, define lo que Freud entendido como “narcisismo secundario” en tanto que el “narcisismo primario” es planteado como una fase intermedia entre el autoerotismo (es decir, la experiencia de satisfacción de una pulsión parcial en el mismo órgano ozona erógena, sin recurrir a un objeto exterior) y el amor objetal. “para construir el narcisismo ha de venir a agregarse al autoerotismo algún otro elemento, un nuevo acto psíquico S. Freud (1914).

En otros momentos Freud designa con el término de narcisismo primario a un primer estado de la vida, anterior a la discriminación entre el sujeto y el mundo exterior. Diversos autores han señalado lo discutible de un narcisismo anobjetal, puesto que si el narcisismo es definido por una carga libidinal del yo, se requiere entonces alguna representación o imagen de si previo al establecimiento de tal estado. Laplanche y Pontalis hacen un resumen que parece muy satisfactorio: “Nada parece oponerse a que se designe con el termino narcisismo primario a una frase precoz o ciertos momentos fundadores, caracterizados por la aparición simultanea de un primer esbozo del yo y su catexis por la libido, lo que no implica que este primer narcisismo sea el primer narcisismo sea el primer estado del ser humano, ni

que, desde el punto de vista económico, este predominio del amor a sí mismo excluya toda catexis objetal. Laplanche, Pontalis, p.243 (1968)

Freud hace una pregunta interesante ¿Por qué el ser humano se ve en la necesidad de traspasar las fronteras del narcisismo e invertir de libido objetos exteriores? Para responder, alude a un “exceso” de carga libidinosa del yo y a su “estancamiento” como propiciadores de situaciones patógenas; ..al fin y al cabo, hemos de empezar a amar para no enfermar. S. Freud (1914). En ese momento de su desarrollo teórico, Freud sostenía todavía una dualidad entre las pulsiones de autoconservación y las pulsiones sexuales. Habría que esperar (mas allá del principio del placer 1920) a que esta concepción fuera sustituida por una nueva dualidad –pulsiones de vida y pulsiones de muerte- para llegar a una drástica conclusión: las pulsiones del yo incluyen también las pulsiones de muerte. Este nuevo contexto permite una re-lectura del problema del narcisismo y ofrece una visión donde tiene que integrarse su aspecto pasional-mortífero, y en la cual resulte comprensible la evolución de un Narciso enamorado en un Narciso suicida. “abandonado a sí mismo, sin el auxilio de la proyección sobre el otro, el Yo se toma a sí mismo como blanco privilegiado de agresión y de muerte. Kristeva (1985)

Pero volviendo a la consigna de Freud sobre el amor: hay que amar para no enfermar, más aún, el amor (transferencia) permite la cura. Amar implica invertir libidinalmente (en otras palabras, hacer deseable) un objeto que no sea el propio yo; es dejar entrar la dimensión del otro en el espacio psíquico. Y sin embargo, el mismo Freud lo coloca en el centro de su argumento- el enamoramiento es un estado profundamente narcisístico, más allá de si la elección de objeto es “narcisística” o “anaclítica”. Freud (1905)

Kristeva (1985) por su parte expresa patentemente: “el enamorado es un narcisista que tiene un objeto”, pero poniendo de manifiesto lo que parece una serie de contradicción: ¿no es entonces la incapacidad de amar lo que define

precisamente a un narcisista? La respuesta de Kristeva es sugestiva: el narcisismo es una estructuración ternaria, es decir, la introducción del “tercero” en el estado cuerpo a cuerpo entre madre e hijo, es condición de la vida psíquica y de la estructuración narcisística, que posibilita la vida amorosa. Freud postula el “nuevo acto psíquico” para salir del autoerotismo. En ese sentido, es consecuencia pensar que el sujeto incapaz de amar está posicionado en un narcisismo muy primitivo, o bien que el narcisismo aparece en una modalidad profundamente defensiva y regresiva. Pero la dimensión del amor y la paradoja de los objetos amorosos que no son sino creaciones a partir de imágenes narcisistas propias, solo se pueden captar si se aborda el papel de las instancias ideales (yo ideal e ideal del yo) en la estructuración narcisística.

En efecto, la introducción de la temática del narcisismo vinculado al fenómeno del enamoramiento, muestra que es imposible reducir la comprensión del narcisismo a la sola hipótesis de la decalectización del mundo exterior con la correlativa carga del yo.

Una mayor comprensión se logra cuando Freud postula que el enamoramiento se basa en el mecanismo a través del cual el objeto amoroso ocupa el “ideal del yo” planteamiento de importantes consecuencias para la psicología colectiva Freud (1921) fundamentando así el enorme poder de las instancias ideales sobre la dinámica subjetiva, así como el papel de la identificación en la constitución del yo. La estructuración del narcisismo estaría anclada sobre dos polos identificados como: 1- el “yo” identificándose como el “yo ideal” y 2- el “yo” identificado como el “ideal del yo”. El primero pertenece al registro de lo imaginario y constituye un proceso temprano en la formación del sujeto, mientras que el segundo corresponde al plano de lo simbólico, en tanto que “la exigencia del ideal del yo encuentra su lugar en el conjunto de las exigencias de la ley. Lacan p.204 (1953)

Así, el yo-ideal puede entenderse como un ideal de omnipotencia y perfección, cuya creación “obedece al propósito de restablecer aquella autosatisfacción que era inherente al narcisismo primario infantil y que tantas perturbaciones y contrariedades ha experimentado después. S. Freud (1917). El yo ideal sería el “yo grandioso” y sirve de soporte al proceso de Lagache ha descrito como identificación heroica, es decir esa admiración apasionada por personajes excepcionales; sería la base también, del recurso a seres sobre humanos en la mitología y la religión. Rosolato (1978). El yo-ideal se sustenta en el proceso de idealización, que dota al objeto de una cualidad de perfección y potencia, promoviendo una subversión de la realidad a partir de la fascinación que provoca y de su sobreestimación. Este proceso conduce, como lo señalo Rosolato (1978) a la categoría de lo sagrado, de ahí el vértigo y la seducción del ideal narcisístico de omnipotencia totalizante.

El yo-ideal funcionaria fantasmáticamente en base a la identificación primordial con la imagen del semejante (la madre omnipotente) y remite al origen fundamentalmente imaginario, especular, del yo. Fundamentaría el “sentimiento oceánico” del narcisismo colmado. En otras palabras, los ideales dan cuenta de su fuerza en el placer narcisístico que deriva de su satisfacción y, asimismo, por las heridas narcisísticas que produce lo que es vivido como falta.

Si esta revisión del yo-ideal ha colocado al sujeto en cada plano imaginario, hay que recordar que para Lacan (1973) la estructura más fundamental en este registro es “destruir a quien es la sede de la alienación. Este autor sitúa en el punto de articulación entre lo imaginario y lo simbólico al masoquismo primordial y a la pulsión de muerte, ejemplificado en el famoso juego del Fort/Da, esto es, cuando el niño logra llevar al plano simbólico el fenómeno de la presencia y la ausencia. En relación a este punto, Rosolato (1978) plantea que el narcisismo se organiza para “poner al yo (Moi) primitivo a cubierto de las vicisitudes del objeto malo”, concepción afín a la idea del papel defensivo de la idealización que postula M. Klein. Por su parte dice Kristeva (1985): “si el narcisismo es una defensa contra el vacío de la separación, entonces toda la

máquina de imágenes, representaciones, identificaciones, y proyecciones que lo acompañan en el camino de la consolidación del yo y del sujeto es una conjuración de este vacío”. Kristeva p.36 (1985)

La simbiosis con la madre, que supone una dependencia total a partir del radical desamparo infantil, coloca al infante en una situación de grave riesgo (aniquilamiento) ante la falta o la falla del ser materno. De ahí según Rosolato (1978), la emergencia de un doble fantasmático, que es el yo-ideal narcisístico. Por su parte, Freud, ya había llamado la atención respecto al hecho de que el hijo es para los padres un objeto de proyección narcisística: “Su majestad el dice bebé”, apunta al entramado intersubjetivo que fragua el narcisismo infantil.

Esta observación lleva a abordar el tema del ideal del yo, instancia super-yoica que diferencia del yo-ideal, y que, en un tanto “heredera del complejo de Edipo” (el super yo) depende, como se decía anteriormente, del sometimiento a la ley: ley del padre, ley de la cultura, mundo simbólico. Se sabe que Freud nunca explicito la diferencia entre ideal del yo y yo ideal, pero sus desarrollos dan pie para esta discriminación, que resulta básica.

El ideal del yo se constituye a partir de la interiorización de los anhelos, aspiraciones e ideales de los padres, y a través de ellos y de sus sustitutos, de la cultura. El sistema superyó- ideal del yo se refiere a esa instancia que observa, critica, vigila y compara sin cesar al yo actual y cada una de sus manifestaciones. Específicamente, al superyó propiamente dicho se le atribuye funciones de consciencia moral; al ideal del yo, funciones de ideal. Como se ha señalado, a las prohibiciones se somete el yo por temor (no estar a su altura produce el sentimiento de vergüenza e inferioridad) la formación del ideal yo, dice Freud (1914) aumenta las exigencias del yo y favorece más que nada la represión.

Para Lacan (1953), el ideal del yo es también una especie de guía, que, por situarse a nivel de la palabra, dirige la dinámica de la relación con el otro; en otras palabras, la posición del sujeto en la estructuración imaginaria, viene a ser una especie de relevo del narcisismo primario, conciliado con las exigencias parentales y sociales.

Un tercer aspecto clave para pensar el narcisismo, evocado igualmente en el mito de Narciso, es el relativo a la fascinación con una imagen, específicamente el reflejo del propio cuerpo. Tomando como modelo, el fenómeno especular abarca distintos elementos: un medio reflejante, una mirada que “se asoma”, una respuesta inmediata que es el reflejo y un proceso subjetivo que lo convierte en imagen. La naturaleza de la imagen es que esta no es “la cosa”; ella se encuentra en otra parte. La imagen, por tanto, pertenece al mundo de la apariencia, de lo ilusorio y el engaño. ¿Qué es lo que al ser humano le resulta cautivamente de su imagen propia?

“El yo humano”, dice Lacan (1981), “se constituye sobre el fundamento de la relación imaginaria”, por su parte Freud (1923) señala: “El yo es, ante todo un ser corpóreo y no solo un ser superficial, sino incluso la proyección de una superficie. Ambos pensamientos anclan en la idea de que es la imagen del cuerpo la que le ofrece al emergente ser humano la primera forma que le permite reconocer lo que es y lo que no es. En la forma humana se sitúa un primer narcisismo, “en tanto esta imagen permite organizar el conjunto de la realidad en cierto número de marcos preformados (Lacan 1981). El segundo narcisismo tiene como patrón fundamental la relación con el otro. Es decir el niño solo toma conciencia de su propio cuerpo como totalidad (trascendiendo la experiencia de cuerpo fragmentado) a partir de la visión de su forma, cuando reconoce en tal imagen, la imagen de su semejante. La identificación primaria representa “la matriz simbólica en la que el yo (je) se precipita en una forma primordial (Lacan 1949)



Lacan (1949) plantea que el niño ser humano anticipa en la captación de esa imagen un dominio sobre el cuerpo del que carece por su inmadurez biológica, y hace de la celebración del infante ante la vista de su imagen reflejada en el espejo, un momento mítico y dramático a la vez. Es el “estadio del espejo”: mítico, en tanto que marca el surgimiento del yo, que será, en estas etapas primitivas, un yo especular, en otras palabras, un yo constituido a partir de la imagen del semejante: dramático, porque marca el destino alienado de un sujeto que se confunde con esa imagen.

La importancia de lo visual en el fenómeno especular es evidente, pero, como señala Rosolato (1978), en la construcción de la imagen corporal participan todos los sentidos, siendo todos ellos motivo de la experiencia especular. Lo que está en juego, es la imagen, la forma. Ahora bien en el sujeto, el efecto especular no se basa en el medio reflejante, sino en la medición que es, invariablemente, la mirada del otro.

Esa mirada-deseo que necesita para ser, pero que también confunde y enajena. Como señala Dolto (1982), las experiencias especulares solo adquieren significado por el aspecto relacional, simbólico, de las mismas. Lo verdaderamente importante es que el sujeto encuentre un reflejo de su ser en el otro. Esta última autora, al analizar la diferencia en cuanto al narcisismo primario de los ciegos de nacimiento con respecto a los videntes marcados por la ausencia de la experiencia escópica del espejo llega a una conclusión sorprendente: con la experiencia del espejo (los videntes) aprendieron a esconderse, a esconder al otro lo que sienten. En cambio “la mímica afectiva de los ciegos es de una autenticidad tan conmovedora como las de los bebés antes de la experiencia del espejo. Jamás disfrazan lo que sienten, y se lee sobre su rostro todo lo que experimentan al contacto de quienes se encuentran” Dolto (1982).

Con la experiencia repetida del espejo en niño logra irse “apropiando” de su cuerpo, logro a partir del cual el narcisismo pone al sujeto una trampa: que la apariencia prevalezca sobre lo sentido del ser. El narcisismo entendido como un fenómeno aislado, sino como un proceso defensivo de la propia existencia, marcado por la tensión entre las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte, tiene que hacerse cargo de embates, continuos, es decir, de atentados permanentes contra la imagen que el sujeto se empeña en proteger. En otras palabras. El narcisismo, tiene que reorganizarse en función de las duras pruebas de la castración, camino ineludible para el ser humano. Para el niño serán los momentos fundantes, estructurantes de su construcción como sujeto. Para el adulto, la construcción de su vivir, resistiendo y recreando su deseo frente a los límites de la realidad.

El complejo fenómeno del narcisismo evoca la condición poética del cuerpo, expresándose a través de metáforas que oscilan entre la fascinación ante la imagen corporal –esa forma humana proyectada en la cultura de infinitas maneras- y un sentido de verdad que quiere hablar, más allá de ese apego mortal. Como dice Kristeva (1983) “... no se trata de ofuscarse ante las imágenes en nombre de una visión inmediata de la verdad, sino de reconocerlas como tales, como reflejos de una aventura espiritual, hecha de reflexiones ascendentes, que las supera”(Kristeva p.114 1983)

#### 4.4.3 La mirada institucional

El lenguaje ha introducido al cuerpo al mundo simbólico, lo ha constituido en un código que mediará sus posibilidades de experiencia, de conocer, sentir y experimentar, y que ha ordenado el intercambio social hasta en sus más íntimos detalles. Así, el sujeto se convierte en producción de un discurso que viene del afuera, de la ley social. Como dice el sociólogo Turner (1984), en una expresión de inspiración Lacaniana: “el lenguaje representa la autoridad de la sociedad sobre el inconsciente” Turner (1984).

Como paradoja fundamental que lo define, el cuerpo es un entorno natural pero esta a su vez socialmente constituido. Al mismo tiempo, la cultura muestra en todos sus aspectos las consecuencias de su corporeidad. Es decir, cuerpo y “omnipresencia” del cuerpo. “Lo que quiere -dice Eliseo Verón- (1988) que toda la producción significativa del hombre muestra las señales de este hecho”(Verón p.42 1988) Su figura y atributos tienen para el ser humano una inmensa capacidad metafórica: de ahí que funcione como “la simbólica general del mundo”. “la cabeza del partido”, “el cuerpo social”, “cuesta un ojo de la cara”, “su corazón infamado de amor”, “el es su mano derecha”..., son simples ejemplos de cómo el cuerpo penetra la cultura, el imaginario social y el mundo conceptual. Dice M. Bernard (1976): “para cada sociedad el cuerpo humano es el símbolo de su propia estructura; obrar sobre el cuerpo mediante los ritos es siempre un medio, de alguna manera mágico, de obrar sobre la sociedad M. Bernard (1976).

Esto significa que el cuerpo proporciona a la sociedad una manera de pensarse y de obrar sobre ella misma.

El cuerpo es un proceso multidimensional: el plano de la experiencia sensorial (que distingue la percepción a distancia, es decir, el registro de fenómenos “fuera” del cuerpo y las sensaciones del cuerpo mismo), el aspecto del movimiento o motricidad en general el tema del placer- todo el campo de la sensualidad y sexualidad-, los estados patológicos o de privación, la experiencia del dolor, el asusto de las secreciones y desechos corporales, la apariencia, los gestos, la utilización del espacio (o “proxemia”) y así sucesivamente. Pensar acerca de esta realidad compleja es entrar al universo del discurso: el cuerpo se hace lenguaje. Y en el contexto de la cultura occidental contemporánea, en la que aparece como uno de sus signos característicos la importancia otorgada al cuerpo se ve aparecer junto con una proliferación de prácticas corporales (incluido el deporte por supuesto) y psico-corporales, intereses específicos desde distintas disciplinas. Por ejemplo, V. S. Torner (1984) considera que el cuerpo es el problema central de la teoría social

contemporánea, considerando que una errónea identificación del tema del cuerpo con la biología, lo hizo estar lamentablemente ausente de aquel hecho que en su opinión debería revertirse. La filosofía contemporánea revela también la inquietud por desarrollar la reflexión sobre el cuerpo, toda vez que ha sido un aspecto “extrañamente postergado por la filosofía occidental” (Bovio p.7 1990). Estos discursos de reivindicación del cuerpo en la teoría social, en la filosofía, en la psicología etc. Van necesariamente modificando el escenario cultural, que es, como se veía extraordinariamente sensible a las concepciones acerca del cuerpo.

Los saberes que se han desarrollado alrededor del cuerpo -sea desde la medicina, la biometría, la antropología física, etc.- van conformando las formas y las categorías de aprehensión del cuerpo. Según L. Boltanski (1971), la taxonomías referidas al cuerpo que utilizan tales disciplinas son engendradas por las prácticas específicas que le conciernen; surgen de la necesidad práctica de dominar el cuerpo en situación, es decir, de ejercitar algún dominio frente a la problemática que se presente. Piénsese por ejemplo en el caso de la medicina frente a la enfermedad. Los discursos que se fundan sobre estas prácticas van conformando distintos modelos (mecánico, energético, instrumentalista, etc.) que circulan en cada cultura y que tienden por lo general a reducir el cuerpo a alguna de sus dimensiones. Y, sin duda, analizar tales modelos, concepciones, mitos, prácticas y rituales alrededor del cuerpo, es una vía de acceso fundamental para entender una cultura.

Con lo dicho anteriormente los sujetos en su cultura pertenecen al Otro, dice Kristeva (1985) con mayúscula, en términos lacanianos el lugar del código, lugar simbólico por excelencia. “el sujeto existe porque pertenece al Otro y a partir de esa identificación simbólica que lo convierte en sujeto del amor y de la muerte será capaz de construirse objetos imaginarios de deseo.

“Se habla común mente del teatro como lo contrario del universo institucional, como una suerte de antídoto contra las tiranías de todo género, como un trabajo liberador destinado a reflejar, para cada uno, aquello que llamaría su propia verdad.” Legendre (1978) este imaginario sobre el teatro corresponde sin duda a su indiscutible cualidad dinámica de expansión, energía y creación. El teatro es así, la metáfora privilegiada –para cualquier aspecto de la vida humana- del acto de representar por medio de diversas expresiones artísticas aquellos elementos que por inercia tenderían a cristalizarse en formas rígidas. En general se puede argumentar, que todo arte tiene una faceta liberadora y expansiva de la subjetividad. La especificidad del teatro es la creación desde un cuerpo que se ve así activado en su dimensión erótica, modificado en la percepción de sí mismo y dotado con mejores recursos expresivos, los que posibilitan una catarsis inapreciable.

Sin embargo, ninguna creación humana transita por el camino fácil de las vías directas y ascendentes, por el contrario, son el conflicto, la contradicción y la tensión, su realidad más íntima. En el teatro esto resulta evidente, particularmente si se mira desde una óptica institucional. Esto significa reconocer la dimensión institucional que atraviesa todos los niveles comprometidos en la actividad teatral: sus organizaciones, grupos e individuos implicados. Supone también comprender la dialéctica entre sus instancias objetivas (reglas explícitas de funcionamiento social) y aquellas imaginarias.

En ese sentido, las instituciones fundan la subjetividad, la que el sujeto tiene como matriz a estructuras simbólicas que trascienden al individuo. Pero además, tal como insiste la corriente de análisis institucional francesa, hay que superar la vieja noción de institución que solo concede realidad al plano instituido es decir, que la reduce al conjunto de sus funciones y propósitos y que aparece así definida como “sistema de reglas”, referido tanto a un “establecimiento” que remite a una estructura espacial específica, como a las leyes establecidas. Es decir, esta idea de institución apunta a formas fijas y “dadas”, que fácilmente parecen al hombre común “natural” y eterno.

Sin embargo, tal como afirma Kaminsky (1990), “lo imaginario (y lo simbólico) es tan constitutivo de lo institucional, como las celdas para las cárceles y los chalecos de fuerza para los manicomios”. Por ello la noción de institución con la que se trabaja remite a “procesos que, en tanto tales, se mueven, tienen “juego”, lo cual implica conflictos, desajustes y que presupone todo menos la armonía de un proceso fijo y estable” (Kaminsky p.32 1990). De ahí que se conciba en un proceso activo de institucionalización, producido en la relación antagónica entre lo instituido el plano de lo establecido y lo instituyente el elemento que pone a aquel en crisis, que lo cuestiona.

Esta dinámica va forjando la aparición de formas singulares que evoluciona con el desarrollo de las sociedades. Así, por ejemplo, tal como se describe anteriormente, se menciona que el teatro, que tuvo un origen mágico y ritual, es hoy una actividad catalogada de artística y cultural debe entenderse que este juego entre lo instituido y lo instituyente se expresa en cada uno de los lugares donde está presente la institución del teatro, sea el de una compañía en particular, sea en la singularidad en cada cuerpo actoral. Hay una tensión irreductible e intensa en esta institución que es casi sinónimo de libertad, entre esa actividad que se quiere “libre” y “liberadora”, y las reglas explícitas e implícitas a través de las cuales funciona con el universo de valores, legitimaciones y exclusiones.

La particularidad de la institución del teatro estriba en el mecanismo predominante a partir del cual se logra la reproducción de lo instituido y el sometimiento a lo establecido: Este es la captura del deseo, la creación de un cuerpo mítico.

Decía Martha Graham (1985) que el artista es “un ser ávido”, que tiene “hambre de absorber la vida”. Sobre esta estructura pasional que inspira el amor por el teatro se monta la violencia del dispositivo institucional. Como dice Legendre (1978): “así se amaestra un cuerpo, atravesándolo por el ideal”. Un

cuerpo que no es el organismo, sino el cuerpo subjetivo, es decir, los procesos que arman el vínculo y tejen el asombro del ser humano frente a su corporeidad.

El teatro académico, aquello sancionado y legitimado en el mundo occidental y contemporáneo se caracteriza por su severidad, por grandes exigencias que no tienen muchas mediaciones: van directamente sobre el cuerpo inerte al que se le pide demostrar potencial y cualidades, desarrollar habilidades a partir del dominio de los códigos y las técnicas, y cumplir con determinados patrones estéticos. Esta institución ha generado un dispositivo que es casi paradigmático del teatro: el de “ser elegido” esto significa que se requiere someterse al poder, la autoridad y la mirada, de aquellos que juzgaran y aceptaran o no, a los aspirantes a estudiar teatro; en otros momentos, a pertenecer una compañía y finalmente a ser tomado en cuenta en cada puesta en escena. Esto genera una fuerte tendencia a complacer, como necesidad más que práctica, vital para el propio yo.

Podría pensarse que se requiere una condición subjetiva muy especial para asimilar las inevitables frustraciones que se dan en tales procesos y aun para hacer de fracasos iniciales los motivos declarados de esfuerzos extraordinarios. Mas aparte al mecanismo de la elección se suma el de la competencia, con los otros y consigo mismos, que en lo manifiesto, es una fuerte lucha para ganar un lugar y para conservarlo; pero también parece implicar una profunda necesidad de ser confirmado, equivalente al ser amado. Desde la lógica de la institución, el actor se le ubica en el contexto de jerarquías bien establecidas, sobre las cuales se organiza el funcionamiento de la gran mayoría de las compañías de teatro; tal es el contrato organizativo sobre el que se monta la rivalidad y la competencia.

Las técnicas teatrales imponen un universo de movimientos, que a veces puede ser muy rígido, pero evidentemente, esos códigos aportan el cuerpo

lenguaje para la expresión. La historia del teatro muestra diversos movimientos de incorporación y trasgresión de los códigos establecidos y la instauración de nuevos patrones técnicos y estéticos.

Algunos maestros de teatro lleva su instrucción basada en comentarios devastadores sobre el cuerpo o la ejecución de la acción de los actores. Ahora es tal vez más frecuente en el medio una alternancia entre severidad y aliento, intervenciones que, más allá de situaciones objetivas se ven implicadas por un juego proyectivo de necesidades y deseos del propio maestro y/o director de escena. Verdaderas corrientes de amor y de odio hacia ese cuerpo actoral.

Los ideales de belleza impuestos al cuerpo sufren transformaciones que acompañan el desarrollo histórico; en cualquier caso, ellos afectan necesariamente el perfil que adopta la institución del teatro, cuya materia prima es la imagen del cuerpo en acción, sustentada en la fantasía y el deseo. En ciertos ámbitos teatrales, aquellos pueden ser definitivamente dogmáticos (centrados en características físicas como la estatura, el color de piel, la edad, las proporciones del cuerpo, etc.) o aceptar y aun promover diferencias como un acto propositivo de innovación o experimentación, pero en el teatro están siempre presentes.

Naturalmente, a los elementos puramente físicos se añaden otras cualidades menos tangibles, tales como la gracia, -herencia indiscutible del origen artístico- la expresividad o la fuerza escénica, que arman patrones estéticos específicos. Las obsesiones en torno a la delgadez –uno de los criterios de belleza hoy vigentes- son moneda corriente en el mundo del teatro de hoy y pueden verse como síntoma de la desesperación por cumplir con un ideal y por controlar un cuerpo que se experimenta amenazado una autodisciplina que no admite grandes treguas. Podría decirse que, salvo en los momentos míticos de los “monstruos sagrados”, el actor es ubicado en el lugar de la falta, en la aspiración por una perfección que a nivel humano no existe.

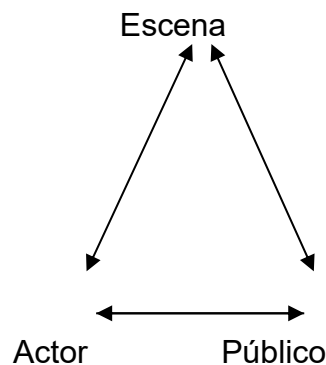


El teatro es así, imagen viva de la dinámica institucional: la tensión entre lo instituido y lo instituyente. Curiosamente si se cree en la investigación etimológica la palabra teatro viene del griego (theatron - lugar para ver) y este del sustantivo (thea - visión) que se encuentra en la palabra teoría y esta está relacionada con el verbo (théaomai - contemplar) considerar ser espectador) de modo que teatro con su sufijo -tro significa "medio de contemplación". En el teatro hay fricción, hay lucha, hay poderes que someten pero también se verifica la producción de una fuerza de enorme persistencia y vocación para crear diversas imágenes con el cuerpo humano, para producir como resultado creaciones de auténtica pasión.

## CONCLUSIONES

A lo largo del desarrollo de esta investigación se pudo notar que el teatro como el ser humano ha pasado por una serie de procesos que lo van formando a lo largo de la vida, me atrevo a hacer esta analogía ya que como el sujeto y la escena nacen fragmentados como lo explica Lacan: un rompecabezas de zonas erógenas, el teatro surge de igual manera ya que la obra está también fragmentada por una serie de escenas que esperan tener una estructura que les de sostén, que les de unión y así poder tener sentido de existencia, a través del deseo y la mirada del otro. Si bien son procesos diferentes pero se fundan con la mirada del deseo del otro. En el caso del sujeto sería la madre y en el teatro sería el público.

En el teatro también surge una triada similar a la que nos narra Lacan en su “estadio del espejo” los componentes son: la escena, el actor y el público



La escena que es una insistente alusión a la dinámica especular, que se manifiesta por una expectativa ansiosa por el reflejo del propio ser en el otro un “otro” real (las gentes significativas) o virtuales (el espejo) para responderse el actor sobre su propio valor.

El valor que se otorga a la mirada se fundamenta en la medida del deseo del otro como condición de la propia existencia; es decir existen por ese paisaje, esa llamada ese sostén que fueron los vínculos fundantes. En el caso del actor este se vale a través del deseo de la mirada de la madre para dar sentido a su

existencia que a su vez a través de su profesión busca el recordatorio de dicho proceso buscando en la escena su propio valor. Pero al mismo tiempo la escena también pasa por su proceso de confirmación, a través del surgimiento de cada escena que en conjunto da unión a una historia con sentido es ahí donde esta esa mirada del otro (el Público) que confirma y atestigua ese nacimiento efímero y a su vez también se encuentra.

Esta posibilidad del que el ser humano se conozca, se nombre, se narcisize (invista libidinalmente su propio ser) y se ubique en el seno de una colectividad. Independientemente de las marcas estructurales que dejan esos momentos iniciales, los procesos que alimentan la imagen de sí mismo y la identidad (el reconocerse como entidades permanentes mas allá de las transformaciones físicas, sociales, espaciales y temporales), están en continuo desarrollo aun en el adulto siempre están presentes los vínculos en los que se van jugando.

Podría decirse que lo que instala la problemática narcisista es una lucha por la autovaloración del actor que es nada menos que una autentica defensa del valor de su existencia, de su cuerpo al tiempo que determina una angustia subjetiva con la dinámica de la propia imagen que como lo plantea Dolto (1984) es la huella estructural de ese sostén fundante de la existencia que es la mirada y el deseo del otro.

Por ello la mirada es una metáfora de las preguntas que el sujeto se hace con respecto a la propia existencia, preguntas que implican a un tercero (mirar, mirarse y depender de la mirada del otro) tal como lo vive el actor donde se reedita un proceso de buscar respuestas al propio ser: si somos deseables (en el sentido psicoanalítico) búsqueda o pregunta que insiste en no ser respondida. Ser re-conocido, ser ad-mirado, dos anhelos que se reiteran, parece equivaler a: éxito (tener un lugar en el mundo) y valor (porque otro se complace al mirarme).

El actor se arriesga a mirarse y a ser mirado, en un proceso de reconstrucción narcisística en el que invierten considerable energía. Este proceso le da al actor una forma de dialogar con el reflejo de su cuerpo físico, desde un imaginario que determina la experiencia: así elaboran la aceptación de ese cuerpo, la desilusión por ese cuerpo, la apropiación de sus potencialidades. No es un diálogo fácil ya que se hace desde las marcas inconscientes que dejaron las miradas fundantes. Y es aquí donde es importante recordar el papel de las instancias ideales (yo ideal e ideal del yo) en la conformación del narcisismo.

Es decir cuando el actor mira su imagen en el espejo o le otorga la mirada de otro un poder enorme sobre su propio bienestar (la euforia ante la confirmación del maestro, o el “derrumbe” ante un “no”), hay que considerar en la dinámica subjetiva que se establece la actuación de imágenes ideales que “tercian” lo que aparentemente es un vínculo de dos: del sujeto con su imagen, o el del sujeto con una persona significativa. Estos ideales dirigen la dinámica de la relación con el otro, es decir determinan la posición del sujeto en la estructuración imaginaria se centra en un “yo” de naturaleza “corpórea” y alienado en la identificación con su imagen. El narcisismo primario se estructura en el proceso de identificación con la imagen de la madre omnipotente, identificación que captura por fascinación con la forma humana dotada de cualidades de perfección y potencia, que se estableció como defensa frente a la separación (la ausencia de la madre). Es para el psicoanálisis, el establecimiento del yo-ideal o ideal narcisístico de omnipotencia totalizante que funciona a nivel imaginario, y sobre el que se monta el ideal del yo, instancia de vigilancia del yo que recoge los anhelos y valores culturales, ubicados en el plano simbólico.

Esta sinergia de instancias ideales se encuentran claramente funcionando en la dinámica del cuerpo del actor, es decir el sujeto que es “enganchado” por ese lugar que socialmente se denomina “actor”. Así, la creación de ese cuerpo es posible por el sostén que proporciona lo se llama “cuerpo mítico” que

representa el anhelo por un cuerpo que niegue el destino precario, imperfecto y perecedero del cuerpo humano; puede describirse también como la nostalgia por la potencia y la perfección atribuida a la forma humana que permitió la identificación primordial: es la reminiscencia de un origen narcisístico de plenitud.

Este plano mítico (lo mítico remite casi siempre a orígenes grandiosos que cubren el desamparo humano frente a los enigmas existenciales) es recreado en los productos culturales de la sociedad, ósea “el cuerpo mítico” es una construcción colectiva, alimentada por el imaginario social, por ello está sujeto a la codificación social, donde se expresan los valores, normativizaciones y micropoderes que viabilizan las instituciones. Por decirlo de una manera, sobre el anhelo último de trascender la incompletud, de revertir la castración, se monta la demanda (que en psicoanálisis significa el intentar nombrar –siempre fallidamente- lo que nos falta).

La vivencia del actor es fundamentalmente de creación, de creación de ellos mismos, esto parece ser la gratificación fundamental de su actividad, gratificación eminentemente narcisística, que consiguen paradójicamente tolerando constantes afrentas al yo, las que se derivan del cuerpo imperfecto y de las miradas insaciables e insatisfechas de aquellos que los juzgan. Pugnan por reconciliarse con su propia imagen y en medida importante (nunca total) lo logran. Sin embargo, las imágenes, por ser ilusorias, siempre plantean la trampa de ofrecerse como forma a congelar es decir, de amarrar su narcisismo al momento efímero de una apariencia conquistada, cuando que la vida y el cuerpo es un proceso en constante transformación. Como el teatro cuyos productos son efímeros, y que también crea a sus ejecutantes. El actor intenta reconciliarse consigo mismo, en gran medida gracias a su creación que él atribuye en forma impotente a su esfuerzo, a su persistencia, nada repara mejor el narcisismo que la creación: sea una obra, el producto de un trabajo dedicado e imaginativo.

Por último hay que recordar que el narcisismo no es un atributo sino un proceso en constante construcción y reconstrucción, que puede evolucionar bien (entonces el sujeto tiene la plasticidad de ir reconstruyendo la imagen de si en respuesta a las experiencias y cambios de la realidad, sin demasiada angustia, favoreciéndose un apego y cuidado de su persona y su mundo) o fijarse en modalidades regresivas y empobrecedoras.

## BIBLIOGRAFÍAS

Aisenson K. A. (1981) *Cuerpo y Persona, filosofía y psicología del cuerpo vivido*, México: F.C.E.

Anzieu D. (1975) *El grupo y el inconsciente*. Madrid: biblioteca Nueva 1978  
(1985) *Le moi-peau*, Paris: Dunod.

Artaud A. (1938) *El teatro y su doble*. México: Sudamérica.

Assoun P. L. (2004) "Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz".  
Buenos Aires, Argentina: Nueva visión.

Bachelard G. (1986) *La poética del espacio*. México: F.C.E.

Barba E. (1990) *El arte secreto del actor*. México: Gaceta.

Baty y Chavance (1951) *El arte teatral*. México: F.C.E.

Bauleo, A. (1977) *Contrainstitución y grupos*. Madrid: Fundamentos.

Benveniste E. (1974) *Problemas de lingüística general / 1*. México: Siglo XXI.

Benveniste E. (1966) "El lenguaje en el descubrimiento freudiano". México.  
Siglo XXI.

Bernard M. (1976) *El cuerpo*. Madrid: Paidós.

Bertherat, T. Y Bernstein C. (1976) *El cuerpo tiene sus razones*. Barcelona:  
Paidós.

Bettetini G. (1977) "Producción, significado y puesta en escena". Barcelona:  
Paidós.

Bentley E. (1985) *La vida del drama, capítulo 4*. México: Paidós

Braunstein N. (1990) Goce. México: Siglo XXI.

Braunstein N. (1982) El lenguaje y el inconsciente freudiano. México: Siglo XXI.

Braunstein N. (1983) La reflexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan México: Siglo XXI.

Brook P. (1994) La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro. España: Alba

Clancier A. (1973) Psicoanálisis literatura cuerpo. Madrid: Catedra.

Dejours Ch. (1989) investigaciones psicoanalíticas sobre el cuerpo. Supresión y subversión en psicósomática. México: Siglo XXI.

Denis D. (1980) El cuerpo enseñado. Barcelona: Paidós.

Dolto F. (1984) La imagen inconsciente del cuerpo. Barcelona: Paidós.

Evans, D. (2005) "Diccionario introductorio del psicoanálisis lacaniano". Buenos Aires. Argentina: Paidós

Feher M. (1989) Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Madrid: Taurus.

Foucault M. (1983) El discurso del poder. México: folios.

Foucault M. (1984) Historia de la sexualidad 2- El uso de los placeres. México: Siglo XXI.

Foucault M. (1968) Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI.

Francoise D. (1984) "La imagen inconsciente del cuerpo". Barcelona: Paidós

Freud S. (1905) Tres ensayos para una teoría sexual En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores.



Freud S. (1900) La interpretación de los sueños En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud S. (1914) Introducción al narcisismo En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud S. (1925) el yo y el ello En: Obras Completas. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

González F. M. (1991) Ilusión y grupalidad. Acerca del claro oscuro objeto de los grupos. México siglo XXI.

Hogg J. (1969) Psicología y artes visuales. Barcelona: Gustavo Gili.

Ibáñez J. (1985) Del algoritmo al sujeto. Perspectivas de la investigación social. Madrid: Siglo XXI.

Jakobson R. (1974) Ensayos de lingüística general. Barcelona: Ariel.

Kaminsky G. (1900) dispositivos institucionales. Buenos Aires: Paidós

Kesselman S. (1989) El pensamiento corporal. Buenos aires: Paidós.

Kesselman S. y Volosin S. (1993) Diálogos sobre lo corporal. Buenos aires: Paidós.

Keisteva J. (1983) Historias de amor. México: Siglo XXI.

Keisteva J. (1984) El trabajo de la metáfora. Identificación / interpretación. Barcelona: Gedisa.

Lacan J. (1953-54) El seminario. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud. Barcelona: Paidós.

Lacan J. (1966) Escritos 1 México: siglo XXI.

Lacan J. (1966) Escritos 2 México: Siglo XXI.

Lacan J. (1973) El seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós.

Lapierre A. y Aucouturier B. (1980) "El cuerpo y el inconsciente en educación y terapia" Barcelona: Editorial Científico-Médica

Lapierre A. y Aucouturier B. (1989) Simbología del movimiento. Psicomotricidad y educación. Barcelona:Científico-Médica.

Lapierre A. y Aucouturier B. (1980) El cuerpo y el inconsciente: en educación y terapia. Barcelona:Científico-Médica.

Laplanche J. y Pontalis J.B. (1967) "Diccionario de psicoanálisis", Buenos Aires: Paidós.

Leclaire S. (1968) Psicoanalizar. México: Siglo XXI

Le Duc J. (1976) El cuerpo hablado. Psicoanálisis de la expresión corporal. Barcelona: Paidós.

LegendreP. (1978) La pasión. Paris: Du Seuil.

Lowen A. (1986) La depresión del cuerpo. Madrid: Alianza.

Mannoni M.(1969) La otra escena. Buenos Aires: Paidos.

Masotta O. (1977) Lecciones de introducción al psicoanálisis,Vol 1. Barcelona: Gedisa.

Matoso E. (1992) El cuerpo, territorio escénico. Buenos Aires: Paidós.

Merleau P. M. (1942) La estructura del comportamiento. Buenos Aires:Hachette.

Pavlovsky E. (1993) *Subjetividad y devenir social, lo grupal 10*. Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu.

Perez R. H. (1992) *imágenes del cuerpo*. México F. C. E.

Pichon R. E. (1980) *Teoría del vínculo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Prado G. (1992) *Creación, recepción y efecto*. México: Diana.

Rico B. A. (1990) *Las fronteras del cuerpo, crítica de la corporeidad*. Mexico: JoaquinMortiz.

Ricoeur P. (1965) *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.

Rosolato G. (1978) *La relación de lo desconocido*. Barcelona: Petrel.

Saal F. (1981) *Algunas consecuencias políticas de la diferencia psíquica de los sexos*. México: Siglo XXI.

Schilder P. (1936) "Imagen y apariencia del cuerpo humano. Estudio sobre las energías constructivas de la psique" Buenos Aires: Paidós.

Sartre J. P. (1954) *El ser y la Nada*, México: Lozada.

Sartre, J. P. (1979) "Un teatro de situaciones". Buenos Aires: Losada.

Schilder P. (1936) *Imagen y apariencia del cuerpo humano, estudios sobre las energías constructivas de la psique*. Buenos Aires: Paidós.

StanislavskyK. (1977) "El arte escénico". México: Siglo XXI.

Tello N. (2006) "historia del teatro" México: Era naciente SRL.

Turner B. (1984) *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. México: F. C. E.

Verdiglione A. D. (1975) Psicoanálisis y semiótica. Barcelona: Gedisa.

Vives J. (2010) "El teatro japonés y las artes plásticas" México: Satori.

Weissman P. (1967) "La creatividad en el teatro". México: Siglo XXI.

Winnicott D. W. (1971) Realidad u juego. Buenos Aires: Granica.

Wright E. (1962) "Para comprender el teatro actual ". México: FCE.