

Relaciones entre la interpretación del actor, la verdad y lo real. Análisis de la película
Birdman de Alejandro González Iñárritu

Nombres

Esteban Álvarez Pino

Luis Villalba Toro

Trabajo de grado para optar al título de Psicólogo

Asesor: Cesar Augusto Sierra Varon

Institución Universitaria de Envigado

Facultad de Ciencias Sociales

Programa de psicología

Envigado

2018

Dedicatoria

Familia, amigos, maestros de vida que se han encargado de encaminar nuestros ideales y por lo mismo han hecho posible el gran esfuerzo que hemos puesto en nuestro trabajo de grado. De esta forma, tantas enseñanzas puestas en nuestras vidas, darán lugar a lo que serán nuestros futuros frutos como excelentes profesionales que, con gran dedicación y esmero hemos trazado.

Agradecimientos

A nuestros maestros, que se han encargado de brindarnos las herramientas necesarias para poner en norte nuestras elucubraciones, también a nuestra Institución Universitaria de Envigado que, con la apertura de nuestra sed de conocimiento, nos ha permitido continuar con nuestras metas intelectuales.

Contenido

Resumen.....	6
Abstract	7
Introducción	8
Presentación del Trabajo de Grado	11
Planteamiento del Problema	11
Objetivos de Investigación.....	20
Objetivo general.....	20
Objetivos específicos.	20
Justificación	20
Diseño Metodológico.....	22
Enfoque.....	22
Tipo de investigación.....	26
Método	27
Instrumentos de recolección de información	27
Antecedentes	28
Resultados	33

Generalidades.....	33
Fundamentación teórica.....	37
La interpretación de actor en las artes escénicas contemporáneas	38
Psicoanálisis.....	46
Análisis de la película <i>Birdman</i> de González Iñarritu	68
Generalidades.....	68
Conclusiones.....	100
Referencias.....	104

Resumen

La presente monografía, titulada “Relaciones entre la interpretación del actor, la verdad y lo real. Análisis de la película Birdman de Alejandro González Iñárritu”, hace una descripción y análisis, dentro del diálogo entre las artes escénicas y el psicoanálisis, de las relaciones existentes entre la interpretación de actor, la verdad y lo real. La metodología es cualitativa, de nivel descriptivo, desarrollada en una monografía-documental, posibilitando rastrear el campo de investigación y situar de un modo general, pero preciso, en el diálogo de estas dos disciplinas, las relaciones detectables entre la interpretación de actor, la verdad y lo real.

La conclusión fundamental a la que este estudio ha llegado se analiza a partir de la pregunta siguiente: ¿cuáles son las significaciones que emergen en ese diálogo y dialéctica entre teatro y psicoanálisis? Esta pregunta se refiere a la relación entre la interpretación del actor, la verdad y lo real, de modo particular en la película “Birdman”, donde González Iñárritu tiene una claridad respecto a esto, pues su apuesta es por el Ego del actor vista en los actores que confluyen en el espectáculo que se pretende plantear en la película, sin embargo, las significaciones que emergen en este diálogo entre teatro y psicoanálisis toman otro supuesto a partir de este trabajo de grado, puesto que la relación entre realidad–ficción son puestas a hablar a lo largo del filme como lugares inexplorados donde el ser humano no se pregunta por su ser, sino que lo da por sentado, así las significaciones entre lenguaje y realidad aparecen del lado de lo onírico y fantasioso de lo humano, desde la intriga sobre el misterio y enigma del objeto de deseo ampliamente visible en el quehacer teatral tras bambalinas y en escena.

Palabras clave: psicoanálisis, artes escénicas, interpretación de actor, verdad, real.

Abstract

This monograph, titled " relations between actor's interpretation, truth and reality. Analysis of the film Birdman by Alejandro Gonzalez Inarritu, "describes and analyzes, within the dialogues performing arts and psychoanalysis, the relationships between the interpretation of actor, truth and reality. The methodology is qualitative, descriptive level, fulfilled, both approach and level, in a monograph-documentary, making it possible to trace the field of investigation and place in a general, but precise, way in the dialogue of these two disciplines, the detectable relations between The interpretation of actor, the truth and the real.

The fundamental conclusion to which this study has arrived is that it is inevitable to ask for what are the meanings that emerge in that dialogue and dialectic between theater and psychoanalysis?, This question refers to the relationship between language and reality, in a particular way In the movie Birdman, where Gonzalez Inarritu has a clarity regarding this, because his bet is by the actor's ego seen in the actors that come together in the show that is intended to pose in the film, however, the meanings that emerge in this Dialogue between theater and psychoanalysis take another assumption, starting from this work of degree, since the relationship between reality-fiction are put to speak throughout the film as unexplored places where the human being does not ask for its being, He takes it for granted, so the meanings between language and reality appear on the side of the dreamlike and fantasy of the human, from the intrigue on the mystery and Enigma of the object of desire widely visible in the theatrical work behind the scenes and on stage.

Key words: psychoanalysis, performing arts, actor interpretation, truth, real.

Introducción

La presente monografía expone la importancia del diálogo entre artes escénicas y psicoanálisis, y en él, las relaciones entre la interpretación del actor, la verdad y lo real.

Importancia sustentable en un análisis de la película *Birdman* de Alejandro González Iñárritu, lo que se pretende en dicho caso es realizar una descripción de las relaciones existentes entre la interpretación de actor, la verdad y lo real.

En la sección antecedentes y resultados, la primera aproximación de respuesta son las definiciones básicas de los conceptos y del diálogo arte, teatro y psicoanálisis, luego, se le ha dado profundidad a lo que se ha encontrado en los textos especializados y el análisis de la película. Después se desprenden, al modo de definición de situaciones problema, con su respuesta, algunas conclusiones.

En primer lugar, se puede mencionar que finalmente el objetivo general que dice, “describir las relaciones existentes entre la interpretación de actor, la verdad y lo real en la película *Birdman* de Alejandro González Iñárritu”, se cumple a partir de lo el psicoanálisis aporta en este tipo de análisis, *no desde, en o por* el psicoanálisis, sino *con* Freud y *con* Lacan, es decir, no significa la inserción o injerto de categorías psicoanalíticas, así como tampoco la simple ilustración de dichas categorías, sino esencialmente, un medio para decir que interpretación en psicoanálisis y teatro tiene por actor y sujeto, la comunidad que se establece entre “más allá del ego”, entre lo inconsciente y la pulsión, lo que en este trabajo también se ha llamado subjetividad e incluso, singularidad estética.

Según lo anterior, es importante mencionar que las significaciones que emergen en ese diálogo y dialéctica entre teatro y psicoanálisis son de índole situable en la relación *entre el*

lenguaje y la realidad. Así y todo, de modo particular en la película *Birdman*, donde González Iñárritu tiene una opinión sobre el film, respecto al *Ego del actor* (explicada más adelante en el análisis de resultados) cosa muy evidente, a pesar de esto, de modo significativo y profundo. De esta forma las significaciones que emergen en este diálogo entre teatro y psicoanálisis toman otro giro, al estilo de un cambio de supuesto-al expresado por González o de la importancia del Ego- y es este, de que el film gira es alrededor de la relación entre realidad – ficción, relación “hablante” y es “puesta a hablar” vectorizada por un goce del sentido-como bien dice Lacan, de la palabra del sujeto de la experiencia, en cierto momento del análisis.

Este goce de la palabra, que desde el psicoanálisis luce o funciona, a lo largo del filme como lugares inexplorados, donde el ser humano no se pregunta por su ser, sino que lo da por sentado, así las significaciones entre lenguaje y realidad, lugares de la verdad desde el psicoanálisis aparecen del lado de lo onírico y fantasioso de lo humano, desde la intriga sobre el misterio y enigma del objeto de deseo ampliamente visible en el quehacer teatral tras bambalinas y en escena; dicho de otro modo, tendencia al acto y no al sentido: *acting-out*, y no síntoma, así y todo, ambos sean pensados o clamen por una interpretación.

A este punto llegan las artes escénicas, no así el psicoanálisis, que sus fines, se dirigen a la reducción de lo singular de goce del sujeto. Sin embargo, el teatro sabe que llegar a lo más horrendo y abyecto, necesita, como bien, lo que sabe el psicoanálisis; del sentido, del dialogo, la narrativa, de la misma fantasía y sus tentativas de acto y se puede ser por la verdad misma. Entonces ¿qué es la verdad?

La pregunta por la verdad, por el ser de la verdad es y ha sido objeto de debate entre teólogos, filósofos y lógicos durante siglos, considerándose un tema esencial concerniente al

alma; por lo tanto, interesa a la Psicología - como la apuesta por la verdad del alma humana- desde su corriente más filosófica hasta la más científica. Son cientos de autores los que han aportado para abonar al terreno de la comprensión de este concepto abordándolo desde diversas perspectivas: No hay una forma de afrontar la verdad. Incluso esas formas parten de orígenes distintos. La verdad como hecho, Positivismo. La verdad de la razón, Racionalismo. La verdad a priori; la verdad. La verdad fenomenológica, la verdad hermenéutica. La verdad estructuralista. La verdad en el psicoanálisis, entre otras. Empero, en este trabajo interesa la verdad como acaece en las artes escénicas y específicamente en la interpretación del actor.

Y es precisamente en la película “Birdman o la inesperada virtud de la ignorancia” de Alejandro González Iñárritu (2009), donde se inquiriere acerca de esa verdad que es cuestionada en el actor, pues en dicho film este personaje, que es un actor, parece tragado por un personaje, un superhéroe; que alguna vez lo llevó a la gloria, pero que ahora es simplemente un pasado que revive y anhela, y por esta razón pretende revivir su carrera en los escenarios de Broadway como director y actor principal, mientras que lucha con la sombra de ese ser que quizá ha llegado a invadirlo.

Lo singular de esta película es observar la manera como coexiste un diálogo entre el teatro y el cine como realidades ficcionales que aparecen en el devenir de un sujeto atravesado por esa bestia, por ese constructo de naipes imperfecto, por lo que el actor está todo el tiempo inmerso en un ensayo teatral. De este modo esta verdad podría aparecer en el rastreo teórico entre lo simbólico y lo imaginario que desemboca en lo real como eso innombrable siguiendo los planteamientos del mismo Lacan, desde la misma estructuración psíquica de dicho sujeto.

Así, Birdman nos confronta acerca de esa verdad del actor que circunda en la relación entre la realidad y la ficción, por medio del teatro y de la misma dramaturgia del actor, como esa autonomía que tiene el mismo actor sobre su personaje, sobre la obra misma de la que hace parte y de esta forma describir las relaciones existentes entre la interpretación del actor, la verdad y lo real.

Presentación del Trabajo de Grado

Planteamiento del Problema

En la película Birdman, del director Alejandro González Iñárritu (2015), el protagonista, quien es un actor, narra en primera persona su drama como un personaje que está en decadencia. La decadencia sucede porque en el filme los bordes entre el camerino, el escenario y la calle se van diluyendo dramáticamente, en la medida que este personaje alucina y que en la urgencia por no morir para otros y para sí, utiliza en el estreno de su obra un arma real en la escena final, en la que él intenta suicidarse y se dispara en la nariz. En la película, Tabitha Dickinson, que tiene el papel de una crítica de teatro, califica la actuación de este interprete como un “superrealismo”.

De este modo, Birdman de González, confronta acerca de esa verdad del actor que circunda en él entre la realidad y la ficción, y la misma interpretación del actor y su dramaturgia: en definitiva, se problematiza la autonomía que tiene el mismo actor sobre su personaje y sobre la obra de la que hace parte.

Teniendo en cuenta lo anterior, y considerando que la película como un objeto artístico es susceptible de un análisis psicoanalítico, es decir, una conversación entre estos dos saberes, y que en las construcciones teóricas hasta la fecha se encuentran maneras de hacerlo; que si bien

hacen posible el análisis también lo complejizan, y más aún cuando se trata de aspectos como son la verdad y lo real en la interpretación del actor en una pieza artística. En este contexto aparecen una serie de herramientas diferentes y dispersas teóricas que hacen posible el desarrollo de este proyecto.

En primer lugar, en los estudios históricos sobre el teatro Berthold (1974) reflexiona sobre las maneras cómo los actores se transfiguran en otro yo para hacer posible la actuación, él afirma que:

En nuestros días es posible reconocer el teatro primitivo en tres estratos: en los pueblos relativamente aislados que viven en un estado primitivo y que en sus representaciones mímico-mágicas se aproximan a una hipotética condición originaria de la humanidad; en las pinturas prehistóricas de las cavernas y en los grabados sobre madera y hueso; y, por último, en la innumerable multitud de costumbres populares y de danzas mímicas conservadas en todas las regiones de la tierra. Las fuentes prehistóricas, populares y folklóricas, así como los datos de la historia de las religiones brindan un material abundantísimo: danzas culturales y festejos del más diverso cuño, que llevan en sí el germen del teatro. (p.7)

Por lo dicho, el teatro ha estado presente en la historia de la humanidad como un medio de representación de lo que se vive, es decir, una representación de la realidad, con marcado acento ilusorio. Es decir, que por la misma singularidad de su estética que “cuestiona la idea de lo real y formula desde lo poético, desde lo artístico otra realidad. Y tiene un componente estrictamente antihistórico, es decir poético” (Bartís, 2003, p.147). Esto hace que tal expresión tome gran relevancia a través del tiempo volviéndose así una herramienta indispensable para la

ejecución de las ideas del hombre, dejando atrás la premisa de solo representación y volviéndose un medio autóctono al servicio de la cultura.

Esta identidad en el teatro genera un sentido crítico, que, en medio de las ya conocidas representaciones de la realidad, da unas lecturas aparte, donde muestra cómo es la intervención de la cultura sobre ésta y de donde se expresa más de lo que se ve a simple vista. En este orden de ideas, no es sólo una representación misma de la realidad, sino que es una búsqueda en torno a la ficción por la naturaleza humana, por ir más allá de esta realidad que se presenta a priori, puesto que su “función social (...) es mostrar los límites de la representación, pero no ya en sentido negativo, como pudo entenderse durante las vanguardias, sino como potencia afirmativa” (Cornago, 2006, p.87).

En este sentido, en el teatro, dentro de las formas de representación está la interpretación del actor, en el que se pueden discernir dos modelos: el modelo de la vivencia y el modelo de la representación. Sin embargo, es necesario antes de ser concluyente sobre las consecuencias de estas ideas, establecer la diferencia, no menos problemática que plantean algunos teóricos del teatro. En dicho caso es directivo entender ¿qué se concibe por interpretación? y específicamente en el campo de las artes escénicas. De esta forma, Burnier (2009) afirma que:

Todo intérprete es un intermediario, alguien que está entre. En el caso del teatro, él está entre el personaje y el espectador, esto es, entre algo que es ficción y alguien real o material. La noción de intérprete tiene sus raíces en la literatura dramática. El texto propone el personaje, que es interpretado por el actor. (p. 22)

Ferracini no lejano a Burnier, asevera que: “La interpretación está relacionada con el texto dramático. El intérprete funciona como un traductor del texto en escena y todos los datos e informaciones para la construcción de su personaje son retirados del texto o en función de este” (2001, p. 45). Por lo que según lo anterior el intérprete es un sujeto (actor) que funciona como vehículo para inmiscuirnos en un mundo “ficcional” partiendo desde una “realidad” supuesta. Por tanto, no existe según estos autores personaje sin texto dramático, sin dirección. (Ferrasine 2001; Burnier, 2009).

En segundo lugar, desde una perspectiva más psicoanalítica, Matute (2015) en su tesis doctoral se pregunta por cómo diferenciar el modelo de la vivencia y el modelo de la representación en la interpretación del actor y cómo se han modificado en el teatro del siglo XX y XXI. Esta tesis muestra una relación clara entre el saber del psicoanálisis y el del arte y por lo mismo se expone una revisión histórica acerca de lo que han sido los presupuestos de las dos vertientes acerca de la interpretación del actor y como aparecen estos modelos interpretativos actualmente, cuestión que interesa, fundamentalmente por el lugar que tiene la interpretación del actor en este trabajo.

Ella retoma los planteamientos del maestro ruso Konstantin Stanislavski, ya que desarrolla un planteamiento en el que propone dos modelos interpretativos; el de la vivencia y el de la representación, que más tarde provocará en el camino de la interpretación dos tendencias aparentemente opuestas. En ellas se identificará por un lado a Stanislavski como su máximo representante, el cual se ajusta al modelo fenomenológico de la vivencia, y por otro lado a los que convierten a Bertolt Brecht como su ícono de la contraposición al realismo psicológico del

movimiento Stanislavskiano, siguiendo el modelo interpretativo de la representación, a la cual el mismo Brecht denominó de la no identificación (2005, p.1).

Ambos modelos plantean una forma de ser y de estar en escena expresados desde las elaboraciones conceptuales y metódicas de cada uno, conjunto con sus posiciones políticas, sociales y culturales, según la época en la que se encontraban inmersos, integrando conceptos que entre otras cosas dan cuenta de un actor atravesado por diversas instancias, entre la ficción y la realidad, y esto en cualquier reflexión sobre el arte, su filosofía y estética, explicación e interpretación, y términos similares; compete a una pregunta, no solo por las antítesis: fundamento/fundamentado, pensamiento/ realidad sino también verdad/ficción-

En esta misma línea, Betancur (2014) realiza una reflexión acerca de la interpretación del actor, su diferenciación con la representación y qué se puede vislumbrar como un ser autónomo, en relación con el director y el texto dramático. En este contexto, aparece Geirola (2013) que si bien se pregunta por esta misma conversación entre psicoanálisis y el teatro realiza apuntes importantes a propósito de la creación y la dramaturgia del actor. Pero no desde los modelos de Matute o las reflexiones de autonomía de Betancur, sino que brinda otros elementos en torno a la relación entre los actores y el director, la improvisación, el acting-out y el pasaje al acto como conceptos que advienen a la praxis teatral.

Justamente, siguiendo a la anterior investigación, se encuentra un texto de uno de los máximos exponentes del teatro en Colombia, el maestro Enrique Buenaventura (2005), que en su texto “La elaboración de los sueños y la improvisación teatral”, pretende abordar el inconsciente dentro de la práctica teatral, teorizando esta instancia en lo que atañe puramente al trabajo de los

actores dentro de la improvisación teatral. Para esto, Buenaventura reflexiona en torno a conceptos de Lacan como el fantasma fundamental, el significante, la metáfora y a metonimia, en el esfuerzo por poner a conversar al psicoanálisis con la práctica del actor.

Además, la psicología filosófica y el psicoanálisis también, junto con las aplicaciones y raíces de las teorías críticas (p. e. la marxista) han aportado lo suyo. En general se resaltan los planteamientos psicoanalíticos de Freud y Lacan. Precisamente, en el año lectivo de 1959-1960, Lacan en su seminario “La transferencia” estudia algunos relatos literarios, expresando que la verdad tiene estructura de ficción, en la medida en que el lenguaje humano es siempre *artificial*, ya que lo artificial y en consecuencia lo ficcional, es connatural al psiquismo humano.

Cómo consecuencia, cada sujeto desde su particularidad es el que dará verosimilitud a la realidad, y en esta medida Recalcati (2006), recoge esta idea y junto a la de lo real, muestra el aporte psicoanalítico a la cuestión, tomando el arte como sujeto y -supuesto al saber -, es decir, es el arte el que mayores contribuciones puede hacer a la verdad y lo real, como lugares y determinantes de la singularidad del sujeto en sus relaciones con la realidad.

En estas investigaciones, la pregunta por lo real en el arte y el actor es crucial. Tanto en la estética como en el arte es posible definir que lo real es irreductible a lo simbólico, es la forma específica de lo malo, lo abyecto, que no armoniza como parte con el todo, que resulta escandaloso y chocante para lo social y destinatario. Recalcati (2006), en este sentido, argumenta sobre la importancia de ver como significativo, la diferencia -ética y estética- de los tratamientos de la estética y la ética en lo que atañe a la verdad y lo real. Sin embargo, como en el psicoanálisis, una semejanza es igualmente, significativa, es esta de la imposibilidad de rechazar

sus relaciones con lo simbólico: registro determinable de lo que hace pura diferencia en un sujeto y sus actividades, asunto que intersecta al arte y el psicoanálisis.

Igualmente, esto conlleva como aspecto de indagación permanente en el psicoanálisis, particularmente lacaniano, la preocupación no solo por la verdad de la obra sino como, a pesar de que haya un real irreductible a lo simbólico, pueda generar afectos ambivalentes y contradictorios: No causa entretenimiento ni alegría sino aversión, y aun así se considera arte, y el psicoanálisis en este sentido, pregunta, entre la verdad y lo real por lo que se soporta como displacer y tentativa de repetición.

Así las cosas, esa precisión por la verdad y lo real, no son menos problemáticos en este trabajo de grado como lo han sido para la misma historia del pensamiento y la acción humana. De esta manera, hay una estrecha correspondencia entre el psicoanálisis y el arte, en tanto que la verdad es un compuesto o semblante hecho de imaginario y simbólico.

Esto pone en tensión la delgada frontera que separa la realidad de la ficción, retornando incluso los teóricos más relevantes del teatro del siglo XX que han abordado el concepto de verdad a la luz de la belleza y en particular, a la luz de la verdad del personaje en el proceso creativo del actor, esta última, se refiere a otra forma de ver la interpretación del actor (Oliva, 2005).

Lo anterior debe enmarcarse en el problema de la dramaturgia, entendida como sucesiones de acontecimientos basados en una técnica que apunta a proporcionar a cada acción una peripecia, un cambio de dirección y tensión. La dramaturgia no está ligada únicamente a la literatura dramática, ni se refiere sólo a las palabras o a la trama narrativa. Existe también una dramaturgia orgánica o dinámica, que orchestra los ritmos y dinamismos que afectan al

espectador a nivel nervioso, sensorial y sensual. De este modo se puede hablar de dramaturgia también para aquellas formas de espectáculo (ya sean llamadas danza, mimo o teatro) que no están atadas a la representación ni a la interpretación de historias. En realidad, cada escena, cada secuencia, cada fragmento del espectáculo posee una dramaturgia propia.

La dramaturgia es una manera de pensar. Es una técnica que permite organizar los materiales para poder construir, develar y entrelazar relaciones. Es el proceso que permite transformar un conjunto de fragmentos en un único organismo en el cual los diferentes trozos no se pueden ya distinguir como objetos o individuos separados. En este orden de ideas, se puede hablar de una dramaturgia global del espectáculo y una dramaturgia para cada actor, una dramaturgia para el director y una para el autor.

De esta forma lo anterior es importante para entender lo que sería *dramaturgia del actor* ya que, concierne específicamente a una de las categorías que se expone en este trabajo de grado, dicha categoría es *la interpretación del actor* entonces, la dramaturgia del actor se refiere al trabajo que el actor realiza con "lo otro que está en escena" (Barba, 1986), en un plano de relaciones que abarca la objetividad escénica y la textualidad. El texto, los hechos particulares de los personajes, la historia en su totalidad. Una dramaturgia que se construye en la relación que construye el actor con otras realidades (objetos y sujetos) externos a su organismo psicofísico. En una búsqueda constante en donde deberá realizar operaciones de transformación sobre estos objetos y sujetos, los que a su vez crearán tensiones y transformaciones en su propio ser (Barba, 1986).

Ahora bien, la complejidad de las conversaciones entre el psicoanálisis y el teatro desde el concepto de la dramaturgia abordan entonces un entramado de conceptos como son los

modelos de interpretación, los modelos de la vivencia, lo real y la verdad como términos psicoanalíticos y estéticos, que si bien pueden dialogar entre ellos también resulta complejo su lectura relacional dentro de una pieza artística determinada. Así pues, se reconoce que estos conceptos tienen un lugar u objeto compartido dentro del diálogo *artes escénicas, interpretación de actor y psicoanálisis* (entendiendo aquí que estas categorías son bastante amplias por lo que dichas relaciones existentes entre las tres no serán expuestas en este trabajo). Asunto problemático porque, en las artes escénicas la verdad no se vislumbra como un concepto establecido, sino aproximativo (de lo contrario sería confundir arte y filosofía, teatro y ontología o gnoseología), en donde el quehacer teatral del actor queda relegado a otros lugares en el contexto teatral, y no en el actor mismo, tales como la verdad escénica o la verdad en el personaje, en el mismo modelo de la vivencia y la representación determinados en los trazados de los teóricos de las artes escénicas.

Efectivamente, lo real, en esta dinámica, se observa desde la concepción psicoanalítica no solo como lo incognoscible, incluso lo insoportable, sino como lo imposible entendido como lo que no tiene la misma lógica que la verdad en occidente y la representación han tenido, para migrar a un concepto de lo real estético, que devela el núcleo de aquello que occidente ha valorado tanto como perfección y belleza, visible en el arte.

A partir de lo anterior, surge la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuáles son las relaciones existentes entre la interpretación de actor, la verdad y lo real en la película *Birdman* de Alejandro González Iñárritu a partir de los aportes que desde el psicoanálisis se hacen para el cine y otras artes?

Objetivos de Investigación

Objetivo general. Analizar la película *Birdman* (Alejandro González Iñárritu) a la luz del diálogo entre artes escénicas y psicoanálisis y las relaciones existentes entre interpretación del actor, verdad y lo real

Objetivos específicos.

- Definir el concepto de interpretación del actor en las artes escénicas contemporáneas.
- Identificar en el diálogo artes escénicas y psicoanálisis los nexos de la verdad y lo real en la interpretación del actor.
- Describir las relaciones existentes entre la interpretación de actor, la verdad y lo real en la película *Birdman* de Alejandro González Iñárritu.

Justificación

La pregunta sobre el sentido de la verdad y lo real en la interpretación del actor, se apoya en la consideración de un diálogo que el psicoanálisis tiene y tendrá con la filosofía, la cultura, el arte y en particular en este trabajo de grado con el teatro. El teatro, como se ha indicado en el planteamiento del problema, presenta una singularidad estética, tiene particularidades como son la forma de pensamiento y de acción.

En este sentido ¿Cuál es el aporte de este trabajo a la psicología en general, del arte en particular y al psicoanálisis? Los fines de la psicología apuntan ulteriormente a la búsqueda del bienestar mental, por lo que el arte y en particular, el teatro, pueden servir en la dinámica en los

albores de las civilizaciones y desde esto y en particular la occidental, se conoce como fines terapéuticos. Es decir, contribuiría a las posibilidades estéticas del teatro como herramienta terapéutica. Sin embargo, por las particularidades de este trabajo los fines últimos están íntimamente ligados a la importancia del cine donde están inmersas las realidades sociales y los significados simbólicos cobran vital importancia de dicha película pues es una manera de comprensión de nuestro inconsciente tanto colectivo como individual y en este caso el análisis del teatro a través del cine para entender las dinámicas del acto, el comportamiento, la expresión; incluso el lugar del cuerpo y la palabra (que brinda el teatro) en un sentido más amplio.

Por otro lado, el cine, como arte, representa esta realidad ficcionaria como una verdad, exactamente como un semblante, un espacio donde se proyecta mediante imágenes, sonidos, elementos poéticos, culturales, sociales y filosóficos que dialogan con el espectador. Ahora bien, ambas formas de arte -el teatro y el cine-, formas de lenguaje, permiten una exploración de los seres humanos, de su realidad en la vida misma y su constitución frente a la sociedad, cuestión que busca el psicoanálisis en su sentido más amplio: develar el misterio de cómo se constituyen los sujetos a través de las estructuras psíquicas que revelan el inconsciente y el deseo que prevalecen según este discurso en lo humano.

De este modo, a través de este trabajo de grado se pretende promover un diálogo interdisciplinar entre estas disciplinas enunciadas, pues permiten dar cuenta del sujeto de la época, sus antinomias, su abigarramiento, en la que se encuentra inmiscuido, y el cine y el teatro como vía, en su argumento, con su modo representacional, reflexivo y de representación social ficcional, ofrece la posibilidad para la reflexión sobre el sujeto y su vínculo de la sociedad, allí donde ha estado en la lógica, en la gnoseología, la estética, la historia, la antropología, entre

otras; ello evidencia el reconocimiento de un sujeto psicológicamente implicado: El actor, de otro supuesto como es el espectador. Según lo anterior, el actor es quien interesa en su sentido más amplio; y la película “Birdman” (Gonzalez Iñarritu) ofrece una mirada del actor a través de la narrativa fílmica. El teatro y el cine confluyen en aquel lugar ficcional y el psicoanálisis ha buscado ofrecer una mirada que resuelva la pregunta capital en su relación con el arte ¿Qué le debe el arte al psicoanálisis? ¿Qué le debe el psicoanálisis al arte? (Piglia, 1997).

Es así como este trabajo aporta a los procesos artísticos del teatro y el cine (como medio) y dar luces al psicoanálisis sobre la búsqueda y emergencia de esa verdad, que tanto se menciona en los escritos de Freud y Lacan (posteriormente), pues en estas disciplinas reside el sujeto como un hecho del lenguaje que expresa y siente.

Diseño Metodológico

Enfoque. Por la naturaleza de este trabajo de grado y de su objeto de investigación, el enfoque es de carácter cualitativo, ya que se entiende que la metodología es el estudio del método, en ese caso es la manera como se produce la investigación y se alcanzan los objetivos de la misma.

Existe una relación ciencia y positivismo, ya que la primera se constituye como resultado de la segunda a través de la comprobación, del método científico y obra por efectos de causalidad. Así el positivismo como corriente filosófica sostiene como premisa que el único conocimiento auténtico es el científico y este a su vez utiliza diferentes métodos, en este caso el cuantitativo para la aprehensión y adquisición de conocimiento a través de la experimentación,

organizando el mundo con razonamientos objetivos y accesibles a varios observadores para establecer una ideación de lo que se supone es la verdad.

Desde la ciencia podemos decir que se ha establecido una oposición entre la naturaleza y el hombre sin conferirle la primera al segundo pues “la realidad natural solo tiene una dimensión: la objetiva, por lo cual los procesos de cambio se pueden predecir mediante el conocimiento de las leyes que rigen los fenómenos de la naturaleza” y su aplicación se da con la utilización del método cuantitativo (Bonilla y Rodríguez, 1997, p.37). En cuanto a la realidad social donde están inmersas las ciencias humanas se encuentra que tienen aspectos objetivos y subjetivos, de ahí la marcada relación entre sujeto y objeto que se hace paradójica, porque si en las ciencias humanas el hombre pretende estudiar al hombre es al mismo tiempo sujeto–objeto y el método cuantitativo carecería de muchos criterios para explicar la realidad social ,en el marco de la investigación advendría entonces el método cualitativo relacionado con el paradigma naturalista y por lo tanto:

Bonilla y Rodríguez (1997), igualmente dicen que:

El problema no debe estribar en establecer qué método de conocimiento es mejor, sino cual es el más pertinente para explicar la realidad social. Incluso el reto del investigador social debería ser el desarrollo de su capacidad analítica y de sus conocimientos para emplear los métodos de manera integrada que le posibiliten comprender la realidad social en sus dos dimensiones, a saber: la cuantitativa y la cualitativa (p.37).

De lo anterior se podría determinar cuál sería el camino pertinente para conocer e inmiscuirse en esa naturaleza humana, poder mirar al hombre desde un paradigma naturalista que

sugiere que cada ser tiene su propia realidad subjetiva y se auto regula de acuerdo a su historia y no por efectos de la causalidad donde estaría el paradigma positivista. De esta manera el método cuantitativo se articula al positivista y el cualitativo al naturalista encontrando su contraposición y diferencias en la manera como se ve y se establece la realidad.

En este proyecto, en particular se investiga desde un paradigma naturalista con su respectivo enfoque cualitativo como propuesta metodológica, ya que el análisis de los discursos es un requerimiento en el tipo de fenómeno que se pretende abordar, la interpretación del actor en la dramaturgia de actor, lo teatral en el cine, anclado a la historia de vida del personaje principal de dicho film, y por esta razón no se encontrará articulación con el paradigma positivista.

Las diferencias metodológicas adquieren vital importancia aquí puesto que

“en los métodos cualitativos, (...) se explora el contexto estudiado para lograr las descripciones, más detalladas y completas posibles de la situación, con el fin de explicar la realidad subjetiva que subyace a la acción de los miembros de la sociedad” (Bonilla y Rodríguez, 1997, p. 71).

Desde esta investigación el rol del investigador en este caso sería exploratorio e interpretativo y se introduce a todas aquellas circunstancias del sujeto estudiado desde las dinámicas que proporciona el cine para llegar a la consecución de la respuesta a la pregunta planteada desde el enfoque investigativo, teniendo como compromiso el significado social que esto adquiere, la relación entre el investigador y el sujeto, sujeta a los cánones de la comprensión; la relación entre teoría, concepto e investigación estaría dentro del marco de la

inducción para comprender los ejes que orientan el comportamiento humano, teniendo alcance de los resultados parcialmente ideográficos.

Será cualitativa en la medida en que el diseño que se realizará para el proceso de descripción-análisis de la película “Birdman” (Alejandro González Iñárritu), intentando comprender las relaciones y significaciones entre interpretación del actor, verdad y lo real a partir de las teorizaciones psicoanalíticas de Freud y Lacan propiamente.

Es importante decir aquí la razón por la cual se escogió una película para la elaboración de este trabajo de grado y no más bien un texto dramático o una obra teatral propiamente dichas, teniendo en cuenta que el interés es por la interpretación del actor en el teatro y no en el cine,- distintas en su particularidad – y la respuesta es que en dicho caso la obra teatral que se lleva a cabo en la cinta se mantendrá en el tiempo y las relaciones que establecen los personajes entre la vida y la ficción son puestas en dicha cinta todo el tiempo, pues estos personajes circundan los camerinos, los cafés, las calles etcétera. Pudiendo ser una profunda y rica fuente de análisis que no podría darlos una obra teatral que está sumergida en el instante.

Tipo de investigación. El tipo de investigación en este trabajo de grado es descriptivo-analítico, en tanto lo descriptivo habla acerca de las características, contenido y propiedades de un fenómeno o un concepto por explorar o que ya ha sido explorado. Su objetivo es entonces, como su nombre lo indica, la descripción, “generalmente de las características o funciones del problema en cuestión” (Malhotra,1997, p.90), por lo que se utilizan técnicas como la revisión documental y la recolección de datos, puesto que las investigaciones descriptivas están constituidas por la "descripción de algunos fenómenos" (Hyman, 1955, p.100), para llegar al análisis y conclusiones, como se inscribe en este trabajo de investigación.

El segundo componente es el analítico, el cual Bunge (1981) argumenta que esta investigación es la que trata de comprender escenarios, fenómenos, en términos de su constitución (sus componentes principales) para intentar revelar los elementos que subyacen y las conexiones que explican y mantienen su integración, en ese caso su característica principal es:

La interpretación de lo analizado en función de algunos criterios, dependiendo de los objetivos del análisis. Intenta identificar las sinergias menos evidentes de los eventos analizados. En algunos casos se manifiesta como contrastación de un evento con otro, o la medida en que un evento contiene o se ajusta a ciertos criterios (Hurtado de Barrera, 2006, p. 106).

Método. Eco, afirma que “la monografía es el tratamiento de un solo tema donde se estudian muchos autores, pero solo desde el punto de vista de un tema específico” (1991, p. 31). Por otro lado, Carlos Loprete (1984) lo determina como: “...un informe sobre un asunto limitado que se ha investigado académicamente según el método científico o técnico; es la expresión del resultado de esa investigación. Se usa en la escuela media y sobre todo en la Universidad” (p.1), por esta razón, y teniendo en cuenta lo anterior, se elige la monografía como el método para el desarrollo del presente trabajo de grado, donde se mencionan diversos planteamientos y críticas de distintos autores que apuntan a un tema específico, en este caso: la descripción y el análisis de las relaciones existentes entre la interpretación del actor, la verdad y lo real desde el diálogo de las artes escénicas con el psicoanálisis.

Lo anterior demanda la recolección y revisión de antecedentes y fuentes bibliográficas que den cuenta del tema que se está investigando y sus respectivas vertientes teóricas que lo constituyen, conservando durante su realización una postura básicamente descriptiva y con visos interpretativos, sin constituir por ello, el que el método sugerido sea en estricto sentido el hermenéutico, porque dentro del diálogo artes escénicas y psicoanálisis se pretende mostrar más que descubrir o incluso formalizar conceptualmente como si estuviera totalmente establecido que en dicho diálogo hay acuerdo definitivo sobre sus aportes y elementos comunes.

Instrumentos de recolección de información. Los instrumentos de recolección de información que se utilizaron para la elaboración del trabajo de grado fueron:

Rastreo de documentos impresos, escritos y digitales. Para dar soporte al trabajo de grado, se utiliza técnicas de recolección de datos, a través de formalizaciones teóricas como los informes de investigación, artículos de investigación de revistas indexadas, libros impresos y digitales; cada uno de estos documentos aporta para la descripción y análisis de los conceptos inmersos en este trabajo de grado.

Fichas bibliográficas y de contenido. Se delimitaron dos tipos de fichas para el análisis de los textos a trabajar; las fichas de contenido donde hay una exploración sistemática y análisis de los conceptos, objetivos y vacío epistemológico que se encuentra en dichos textos y que sirven para este trabajo de grado, y las fichas bibliográficas básicamente que mostraba el texto desde la forma, de esta manera se tiene la ficha del fondo y la forma.

Antecedentes. Esta revisión de antecedentes de investigación se fundamenta en la pregunta por la interpretación del actor como un concepto orientador en la teoría teatral del último siglo, pregunta hecha al interior del diálogo teatro y psicoanálisis. Dentro de la posibilidad hermenéutica que posibilita el diálogo interdisciplinario a la luz de textos o narrativas particulares. Se toma la película Birdman como lo que permite clarificar a través de la práctica del actor y su arte escénico, el objetivo general que establece la emergencia de estas relaciones. En este sentido es pertinente revisar los antecedentes investigativos que dan cuenta de la relación entre la verdad en la interpretación del actor y las explicaciones que son descubribles o construibles desde el psicoanálisis de orientación lacaniana.

Así las cosas, uno de los textos que aporta grandes contribuciones a esta investigación es la tesis doctoral de Karen Elizabeth Matute Zablah, (2015), “Formas interpretativas: Vivencia y

Representación. El actor en la escena”, realizada en la Universidad Carlos III de Madrid, allí se argumenta desde una pregunta clave: ¿Cómo se diferencian el modelo de la vivencia y el modelo de la representación en la interpretación del actor y cómo se han modificado en el teatro del siglo XX y XXI? y por lo mismo se expone una revisión histórica acerca de lo que han sido los presupuestos de las dos vertientes acerca de la interpretación del actor y como aparecen estos modelos interpretativos actualmente, cuestión que interesa, fundamentalmente por el lugar que tiene la interpretación del actor en este trabajo.

En esta misma línea Juan David González Betancur, (2014), en el artículo “El actor como intérprete”, que hace parte de la investigación doctoral “O ator em solidão: passagem de intérprete a autor da cena naciação de um espetáculo unipessoal” (el actor en soledad: el paso de intérprete a autor de la escena en la creación de un espectáculo unipersonal) también realiza una reflexión acerca de la interpretación del actor, su diferenciación con la representación y que se puede vislumbrar como un ser autónomo, en relación con el director y el texto dramático, en palabras de él, explica que:

El objetivo principal de este artículo es reconocer una tradición que dio al actor el lugar de intermediario entre discursos. Para ello, se hace una revisión bibliográfica que contempla autores de la historia y la teoría teatral fundamentales en la conceptualización del trabajo del actor occidental. Reconocida la función del actor como intérprete, este artículo deja abierta la posibilidad de emancipación de esa función (p.60).

Se encuentra el trabajo del director y teórico del teatro Gustavo Geirola (2013), quien en su libro investigativo, “Ensayo teatral, actuación y puesta en escena”, y en el texto

“Aproximación Lacaniana a la dramaturgia de actor: de la creación colectiva al teatro de la intensidad” publicado en el compendio sobre “Teatralidad y experiencia política en América Latina” (2000), realiza apuntes importantes a propósito de la creación y la dramaturgia del actor. Así mismo, en su ensayo: “Aproximación psicoanalítica al ensayo teatral: algunas notas preliminares al concepto de transferencia” (2009), brinda suficientes elementos a la luz del psicoanálisis en torno a la relación entre los actores y el director, la improvisación, el acting-out y el pasaje al acto como conceptos que advienen a la praxis teatral. Justamente, siguiendo a la anterior investigación se encuentra un texto de uno de los máximos exponentes del teatro en Colombia, el maestro Enrique Buenaventura (2005), quien en su texto “La elaboración de los sueños y la improvisación teatral”, pretende abordar el inconsciente dentro de la práctica teatral, teorizando esta instancia en lo que atañe puramente al trabajo de los actores dentro de la improvisación teatral. Reflexionando en torno a conceptos teorizados por Lacan como el fantasma fundamental, el significante, la metáfora y la metonimia, Buenaventura logra poner a conversar al psicoanálisis con la práctica del actor.

A lo anterior se suman investigaciones como la del “Camino al inconsciente del personaje escénico” de Francisco Javier Bedoya, (2013), que tiene como objetivo enriquecer el proceso de construcción de personaje en el trabajo del actor a través del inconsciente, no como concepto desde el psicoanálisis sino más bien dando cuenta de elementos estéticos, ya que, aparece la poesía para decir, que allí hay un saber que el actor toma como inconsciente basado en lo onírico y el personaje de ficción que se crea y “La tridimensionalidad del/la actor/actriz: persona, personaje y profesional” de Estefanía Sálome Velasco (2013), quien hace un trabajo

crítico y disecciona al actor desde diferentes esferas, tales como su trabajo profesional, su lugar como persona y los personajes que llega a encarnar y encarar, evidenciando de esta manera la evolución del mismo.

En esta misma dinámica se menciona un trabajo que integra el arte, el psicoanálisis y el cuerpo del actor cuestión que también sucede en nuestro trabajo que podría dar luces metodológicas y de integración de conceptos, este es elaborado por Cristian R. Idiáquez U, (2011), “Aproximación psicoanalítica al cuerpo del actor en escena” y lo que se muestra en gran medida es como se integra ese cuerpo – actor en situación dramática , a la luz de conceptos psicoanalíticos, en dicho caso, como se entiende y se vivencia ese cuerpo, pues el “Actor (...), desde su rol dramático, encarna la metáfora literal de la condición humana, pero en el acto de hacer (...) muestra también las posibilidades otras de ser y de estar” (p.172), asunto que evidencia el lugar de la verdad en la interpretación a partir de ese acto de hacer.

Aquí, es importante traer a colación un libro, resultado de un trabajo investigativo significativo para el desarrollo conceptual de esta tesis, escrito por Borja Ruiz (2008) “El arte del actor en el siglo XX un recorrido teórico y práctico por las vanguardias” que en términos generales diseña una vía sobre la teoría y la práctica del actor en algunos de los más importantes teóricos del teatro del siglo XX, enunciando como es visto el arte de ser actor a través de los años y como se puede servir de ello para llegar a una concepción en su quehacer artístico.

Por otro lado se tiene el trabajo de Natalia Torres Vilar (2005) “Los procesos de identificación entre el actor y sus personajes” cuyo objetivo no es otro que observar cómo se dan los procesos identificatorios desde la literatura del psicoanálisis en la práctica del actor al crear

sus personajes, un trabajo que expone el concepto de identificación a grandes rasgos desde el psicoanálisis y da una mirada a como se desenvuelve este actor en escena de una manera inconsciente siguiendo sus intuiciones y sus elaboraciones.

Por su parte, Cesar Oliva Bernal, (2005), en “La verdad del personaje teatral” siendo el único texto que en su título y en su formulación aparece el concepto de verdad, no bajo la primacía de la interpretación del actor, pero si la del personaje, el autor se pregunta: ¿Cómo enlazar temas en práctica escénica con su correspondiente base teórica para un análisis de la trayectoria histórica de la verdad en el personaje teatral, tanto desde su vertiente teórica como en la práctica escénica? Se observa la preocupación por el asunto de la verdad desde el personaje teatral y de qué manera este está enlazado a la verdad escénica y a las elucubraciones de Stanislavski en su método de las acciones físicas.

Esta revisión de antecedentes concluye que no se explora la verdad, ni lo real en términos del desarrollo sistemático de su significado y su implicación en la interpretación del actor, ni los procesos que llevan al actor a salir a escena y encarnar una verdad, ni siquiera como podría aparecer la diferenciación entre aquello que se vislumbra como real o ficcional, y por lo mismo, no hay claridades sobre dichas temáticas, sino más bien una delimitación a la búsqueda bibliográfica que acentúa, es decir, que da cuenta que existe una verdad escénica, una pregunta por la verdad del personaje teatral, unas presuposiciones acerca de la interpretación y la representación del actor reafirmadas por los estudios de los teóricos del teatro algo así como un *saber no sabido* o supuesto, que para los fines de los discursos de la ciencia e institucionales se exige que es necesario el tratamiento riguroso.

A partir de estas observaciones y las contribuciones del psicoanálisis lacaniano al arte, la estética y la cultura, por lo que es importante plantear el interrogante por las relaciones existentes entre la interpretación de actor, la verdad y lo real en la película *Birdman* de Alejandro González Iñárritu.

¿Qué significa esta cuestión? En primer lugar, se busca ubicar la interpretación del actor, tema por excelencia como discusión en artes escénicas del siglo XX y XXI donde concurren teóricos del teatro tales como: Stanislaski, Brecht y Artaud, entre otros, y en Colombia, con figuras como Santiago García, Enrique Buenaventura y otros; en segundo lugar, se trata de precisar qué es verdad escénica y del actor, y cuál es la relación e importancia entre realidad, ficción y lo real, en el psicoanálisis y en la interpretación de actor en las artes escénicas; en tercer lugar, precisar la pertinencia de referir el inconsciente y el goce dentro de las prácticas y discursos de las artes escénicas donde es fácilmente observable una ambivalencia de si se recurre a un inconsciente colectivo o al objeto de investigación definido por Freud; de ahí la importancia del trabajo de Rancière sobre el inconsciente estético que se agrega a una dimensión ontológica y representacional (Freud) y ética (Lacan) en la formalización del inconsciente freudiano. Es importante aclarar que estos cuestionamientos se desprenden del análisis de los antecedentes, sin embargo, no se van a abordar ni resolver en el presente trabajo.

Resultados

Generalidades

Las generalidades versarán sobre dos tipos de delimitación (conceptual-técnica, temporal-espacial) y a nivel de la interpretación del actor las explicaciones del ¿qué?, el ¿por qué? y el

¿para qué? las artes escénicas con auxilio del psicoanálisis para que puedan responder por la pregunta siempre hecha acerca de la esencia de la obra de arte; pregunta que hace la intersección de diferentes discursos que tienen por objeto los valores, y en particular los estéticos y artísticos (Filosofía del arte, filosofía de la estética, historia del arte, crítica artística, entre otros).

La interpretación de actor es de los conceptos que no se podrían entender sin la herramienta de delimitación, es decir, de un análisis sistemático en términos de tiempo, espacio y concepto. A nivel del concepto de interpretación de actor casi todos los autores conciben que es alguien capaz, hábil e interesado en encarnar a otro, que no es sí mismo y además a diferencia del actor clásico antiguo y moderno, el cual es en la mayoría de los casos resultado de la representación y el actor actual - moderno es efecto, más que de esta, de aquello que se expresa y se vivencia, por esta razón el teatro en este caso aporta a la concepción de la verdad, del sentido y el concepto de la expresión en las artes escénicas en particular.

A nivel espacial y temporal, el ser de la interpretación del actor y las propuestas contemporáneas, no dejan de interrogar lo que somos como occidentales y como modernos, pero también, como satélites de dichas propuestas donde simétricamente la región y el tiempo interactúan (García-Canclini, 1990). Esto quiere decir que somos en artes escénicas tanto europeos como latinoamericanos.

La modernidad occidental, espacio y pensamiento, con un tiempo propio y determinado después de la transformación del Medioevo, en donde, somos los seres humanos herederos de las tradiciones Judeo cristiana y Greorromana; los nuevos sistemas de producción, la ciencia, la tecnología y los giros en la mirada, han hecho que a lo trágico y lo bello se le agregue lo grotesco, lo feo, lo cómico y lo sublime, entre otros, y a la vez en una forma secuenciada en el

tiempo, emerja o se piense el problema de la interpretación del actor en las artes escénicas, tanto es así que hacia finales del siglo XIX, Stanislavski (2009) formula la interpretación de actor a partir de presupuestos teóricos como la teoría de las acciones físicas, el compromiso del actor sobre sí mismo, su cuerpo, su voz y su responsabilidad ética y emocional, para encarnar al personaje.

Igualmente hay que evidenciar el aporte de las artes escénicas en Latinoamérica dentro del siglo XX. Inicia en las propuestas del teatro de la Candelaria de Bogotá, del maestro Santiago García, hacia los 80 y el Teatro experimental de Cali con su maestro Enrique Buenaventura, donde prevalecen una creación y una fundamentación a partir del trabajo colectivo que por supuesto migra luego de forma radial hacia otros lugares de la región como son México, Cuba, Argentina y Brasil. La característica principal de estas propuestas surgidas en Colombia es una estética sobre lo que somos y hemos sido en nuestros contextos particulares sin olvidar a los maestros y las propuestas europeos.

¿Qué fines, valores y horizontes crea la interpretación del actor? Pregunta acerca de la finalidad y el servicio que este concepto, dentro de las artes escénicas ha dado a nuestro mundo. Los fines de autonomía, emancipación, y valores como compromiso y ética dentro de la formación actoral para mantener un diálogo entre directores, actores, estetas, escenógrafos, músicos y todas las personas que trabajan en el quehacer teatral. En este sentido ¿Cuáles son los horizontes, ese tiempo de *un más allá* en el que vivimos? ¿Soportará de la misma forma o tiempo que el legado grecorromano y moderno en las artes escénicas? ¿Tal vez retornaremos a los orígenes?

A pesar de la apariencia de emancipación del actor, no desaparece la importancia del director, ni la del dramaturgo, más bien estos tres creadores fundamentales del teatro se pueden integrar al interior del actor. A 30 y 50 años asistiremos a unas artes escénicas donde el mismo espectador pase a actor, es decir, una tendencia post dramática y documentalista, entendido estas dos últimas donde el público es un agente integrado a la obra y donde el actor encarna su propia vida, respectivamente.

Con lo que se ha dicho no quiere decir que el teatro pierda su relación con sus orígenes sino que éstos perviven y se piensan en él, tanto así que en la misma propuesta de Stanislavski, mantiene una función catártica, ya no asociada al espectador sino al mismo actor; en el teatro de Brecht, el público sale de la obra teatral con un compromiso social que le facilita el dramaturgo o el actor, o en Artaud, debe el público responder por el mismo, tanto que el actor, como el espectador también son lo abyecto haciendo parte de la existencia y lo grotesco, apareciendo como el lugar que se vivencia, aspectos que de todas formas se toman del teatro clásico como discurso.

Ahora, desde el teatro y el psicoanálisis, ¿qué es la interpretación del actor? La interpretación del actor hace parte del teatro moderno y contemporáneo y se delimita dentro de la modernidad occidental, de igual manera que el psicoanálisis, lo que aborda no es solo al individuo, sino también ello que se puede llamar *la subjetividad*, aspecto que caracteriza al hombre contemporáneo, en donde la pérdida de todos los discursos o relatos asociados a lo global del concepto o la relación con el otro entran en declive y hoy más bien hay que plantear incluso un relativismo severo y hasta perverso, pero en tanto que hombres contemporáneos

tenemos que responder, respuesta que ya no es la vuelta ni al providencialismo ni al retorno de los relatos idílicos.

Fundamentación teórica

En este apartado se trata de trazar las relaciones internas que presentan los conceptos que apoyarán la forma de pensar las categorías de: actor para devenir en las categorías fundamentales de este trabajo. Lo que ellos hacen cotidianamente dentro de las artes escénicas pueden venir de ellos mismos y constituir conceptos o nociones o también de un largo trabajo de explicación que los teóricos del teatro y del psicoanálisis (Freud y Lacan) han aportado en esta materia en el transcurso del tiempo.

En ese sentido se inicia este recorrido con la interpretación de actor en el compendio histórico y su concepto derivado, aspecto que se complementa con el tratamiento de la esencia del psicoanálisis y su relación con las artes, en general y en particular, las escénicas. Diálogo importante de vigencia y fecundidad para comprender la esencia y horizonte de las artes escénicas.

La interpretación de actor en las artes escénicas contemporáneas

Breve historia del teatro en Occidente. Con el fin de comprender el proceso de la concepción estética que existe dentro de la puesta en escena del actor, es importante referirnos al contexto e historia del teatro, que, a pesar de lo poco acertado que resulta su fecha o lugar donde se creó, según lo mencionaba Aristóteles y sus reflexiones sobre el teatro en la poética, “escrita a finales del S.IV, A.C, unos 75 años después de la muerte de Eurípides” (Matute, 2015. p.32) da luces a la posibilidad de que fue en Grecia, Matute, K. (2015) con el texto los “Ditirambos, y la comedia de los Himnos Fálicos”, en donde, con el canto lírico dirigido al dios Dionisio, se dieron los primeros indicios del teatro, aunque existen ciertos desacuerdos:

Por considerar que los ditirambos carecen de los componentes básicos del teatro, y aún más de la tragedia, ya que su temática no era heroica sino que consistía en invocaciones a los dioses y agasajos al dios Dionisos, además de carecer de los elementos frenéticos (culto a los héroes y muertos en general), tan propios de gran parte de la tragedia griega (p.31).

A pesar de esto, hay indicios de las primeras obras de teatro, realizadas en Grecia, con grandes colectivos de coros en torno a un público al que se le cuestionaba por sus acciones y el discurrir de sus comportamientos, lo que también proporcionaba al actor una forma de expresión, sin embargo, no existía aún el diálogo en los textos, en donde se narrara un orden para la obra. Fue Tespys, de Icaria a quien se le ocurrió introducir en una obra de teatro los diálogos, dando lugar así al natalicio del teatro occidental: pues el personaje no sólo se limitaba a dialogar con el coro, sino que también participaba de la acción, y a partir de entonces y de forma gradual, la

acción irá ganando terreno a la narración y, como consecuencia, los personajes al coro, quedando finalmente reducido a un elemento lírico puramente ornamental (Matute, 2015, p. 33).

En Roma, con unas fechas muy cercanas a los inicios que tuvo el teatro en Grecia en la misma década en que Aristóteles describía el fenómeno de la tragedia griega vivió Roma sus primeros *ludi scaenici* que se trataba de modestas representaciones mímicas de una compañía de artistas procedente de Etruria: danzas y canciones al son de la flauta, conjuros de los dioses, mientras que en Grecia se partió del referente dionisiaco como guía inicial para las obras. En Roma se presentaba un tipo de representaciones lúdicas en las que predominaba el espectáculo sobre la palabra, ya que se entremezclaba con el mimo, el circo, las batallas y en algunos casos con la crueldad, lo que hizo que en algunas representaciones se asistiera a torturas reales (Macgowan, K, Et al, 1964. p.23).

Posteriormente, en la edad media, a partir de la caída del imperio Romano, y hasta el descubrimiento de América se modificó en gran medida el concepto de moral, instaurándose el cristianismo en las sociedades, con el gran poder político y económico que ejerció la iglesia católica, apostólica y romano, trayendo consigo en su mayoría desacuerdos frente a lo que representaba el teatro, ya que había nacido bajo las creencias de dioses paganos, no haciendo parte entonces de la ideología monoteísta del cristianismo, por lo que el teatro durante esta época tuvo poco protagonismo, como lo menciona Matute, (2015) “este período no nos dejó ninguna gran obra; no se conocen edificios destinados a las representaciones teatrales, y lo más similar a un actor, que no lo eran, fueron los bufones y juglares” (p.37).

Durante las celebraciones litúrgicas más importantes, como el nacimiento de Jesús, la pascua, la semana santa, etc., se recurría a las representaciones, “poco a poco en el drama

litúrgico se fueron añadiendo personajes: las Marías, Jesús y la Magdalena, los Magos, Herodes, etcétera, y como consecuencia aparecen los diálogos” (Matute, K, 2015. p.37).

Es entonces en el siglo XV con la llegada del Renacimiento, en donde la noción del cristianismo pierde poder, y gracias a la imprenta, la sociedad amplifica su visión hacia nuevos horizontes, permitiendo expandirse culturalmente, dando lugar al antropocentrismo, con el cual se hace oda al ser humano y sus intereses, de esta manera las posibilidades para el teatro fueron claramente en crecimiento, el cual se perfiló inicialmente para la élite y posteriormente a la clase popular. Cabe resaltar que se dio lugar a la creación de compañías patrocinadas por grandes personajes de la realeza, de gran poder en sociedad, por lo que fue posible tomar al teatro como forma de vida (Matute, 2015).

Hasta Italia llegó muy favorecido el teatro puesto que:

Los grandes arquitectos, escultores y pintores del momento. Allí encontramos teatros como el de Ariosto, construido en 1532 en Ferrara; el Teatro Olímpico en Vicenza, diseñado por el prestigioso arquitecto Andrea Palladio y terminado en 1584 por Vincenzo Scamozzi, quien posteriormente construyó en la pequeña población de Sabbioneta un teatro del mismo nombre, el cual presenta una única abertura al frente del foro denominada boca-escena o arco de proscenio, por lo que se considera el primer paso hacia el teatro moderno (Matute, 2001, p.42).

Para el año de 1642, el teatro Isabelino se extendió hacia las islas británicas y coincidió con el reinado de Isabel I, terminando con el de Carlos I; “A España llegan las influencias de Italia en el siglo XV y se implantará el modelo hasta ya entrado el siglo XVII” (Matute, 2015.

p.48) el llamado Siglo de oro español, en donde se desarrolla un modelo llamado Corrales de Comedia:

A los actores profesionales se les denominó cómicos de la lengua, sobre los que Agustín Rojas Villandrando en su libro *Viaje entretenido*, publicado en 1603, desarrolla una descripción de las compañías teatrales. Las dividió en ocho categorías: bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía, las cuales, de una a otra, van aumentando de tamaño, repertorio y prosperidad (Matute, 2015. p. 49).

El poder que el cristianismo tenía sobre la sociedad se vio afectado con la influencia de las ideas filosóficas de Descartes, se dio a mediados del siglo XVI, durante la llegada del teatro a Francia, donde imperaba la razón, se prohibió el teatro religioso, abriéndose paso un desarrollo de las ideas y además de esto, en el siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XVIII, con el barroco, se unifican “los teatros nacionales en Italia, con la Comedia del Arte, el Siglo de Oro Español, el teatro Isabelino en Inglaterra y la escuela alemana” (Matute, 2015, p. 55).

No fue sino hasta el siglo XVII, con la tragedia francesa, cuando el teatro tuvo su mayor incidencia y crecimiento, la “teatralización” que tanto perturbará a Stanislavski y que sin duda tendrá un largo recorrido hasta la llegada de los indicios del naturalismo” (Matute, 2015. p. 57), por lo que “al organizarse espectáculos más complejos, empezó a cobrar protagonismo la figura del director de escena” (Oliva-Torres, 2002, p. 237-243); este tipo de teatro se denominó neoclásico y su principal inspiración se dio en los modelos grecorromanos. De esta forma, se desarrolló el drama, que se ubica entre lo cómico y lo trágico y en cuanto a la escenografía se

determinaba como naturalista y se daba un contacto más cercano entre los actores y el público (Oliva, 2002).

Esto fue el inicio del teatro realista con gran acentuación en el naturalismo, en el cual había una descripción minuciosa de la realidad, por lo tanto el vestuario, los decorados, el lenguaje y la temática respondían a dicho quehacer, de esta forma nació el teatro moderno del siglo XX, influenciado por el teatro del siglo XIX que se desarrolló a partir del romanticismo en su preocupación por el naturalismo; la aparición de lo melodramático y la figura del director aparece en esta instancia (Oliva, 2002).

El teatro del siglo XX evolucionó conforme con las vanguardias artísticas desarrollando diferentes estilos y dando gran importancia a la dirección, por lo cual se avanzó en las técnicas interpretativas, dando comienzo al teatro experimental, junto con los movimientos más relevantes como el Expresionismo (Kaiser, Unruh), el teatro épico (Brecht, Weiss, Fassbinder), el teatro del absurdo con un gran vínculo existencialista (Antonin Artaud, Eugene Ionesco, Beckett, Camus) y en España con grandes dramaturgos como Federico García Lorca, Ramón María del Valle, Alejandro Casona (Oliva, 2002).

De esta manera el teatro, durante el transcurso de la historia, se ha caracterizado por la interpretación, a través de muchos métodos que, al fin y al cabo, lo que se busca es representar en la escena, en este caso, el intérprete, quien “funciona como un traductor del texto en escena y todos los datos e informaciones para la construcción de su personaje son retirados del texto o en función de este” (Ferraccini, 2001. p. 45).

Este breve recorrido histórico en función del objetivo de investigación instruye acerca del lugar de la interpretación del actor en la historia de la humanidad, lugar que tiene sentido en

tanto muestra lo singular de las relaciones humanas, su dependencia con la ritualización de sus experiencias y la constante vivencia de los estratos que componen el ser - el cuerpo, las emociones - como dadoras de sentidos.

Concepto de interpretación del actor. Como resultado del abordaje histórico, se entiende que el actor es aquel que representa un papel, es decir, representa la vida de otro sujeto; y llegar a esto es un asunto complejo si se piensa en las singularidades internas y externas que permanecen adheridas a cada individuo. De esta forma, según Stanislavski, teniendo en cuenta de que se habla de un actor de teatro – afirma que “el objetivo fundamental de nuestro arte es la creación de esta vida interna – de ese otro - espíritu humano y su expresión en forma artística” (2009, p.1), por lo que se “debe adaptar sus propias cualidades humanas a la vida de esa otra persona y poner en ello toda su propia alma” (p.1). En este sentido, no solo se intenta, se juega a representar, sino que se es otro, se debe ser otro para llegar a una verosimilitud del hecho escénico que se está llevando a cabo - siguiendo esta línea que propone Stanislavski - y por lo anterior, es donde aparece el término de la verdad de la actuación o de la interpretación como eje fundamental.

Así las cosas, Oliva (2004), citando a Lewis afirma que (1958), existen:

Tres tipos de interpretación: verdad indicada, verdad sentida, verdad artística, la primera puede satisfacer pero no ahonda en la experiencia humana; la segunda puede ser real pero no conecta con la obra y su universalidad; solamente la última es la que nos permite controlar su experiencia y adecuarla al estilo, al autor, al contexto, etc. (p.265).

y conectando lo anterior con el método de Stavnislavski (2009), se diría que los tres tipos de interpretación deben mantenerse como uno pues el método debe estribar en llevar a cabo un hecho escénico verosímil, puesto que, “nuestra verdad como personas (nuestras reacciones, impulsos y sentimientos) es la único que podemos usar para crear la verdad escénica” (Oliva, 2004, p. 264), pero ¿Qué es la verdad escénica? Aquello que se supone “real” que circunda en el escenario, la puesta que los actores interpretan, para mayor claridad, “la verdad escénica, es la verdad de la ficción, y la verdad de la ficción es la verdad del cuerpo” (Trancon,2007, p.257). Con esto se entiende que si la verdad escénica, es a la vez la verdad de la ficción y lleva como consecuencia llegar a una verdad del cuerpo, se puede entender que la verdad de la interpretación actoral está atravesada por la verdad del cuerpo, que no es otra cosa, que la encarnación de otro en el cuerpo propio.

A propósito de lo anterior, es pertinente para el objetivo de este trabajo de grado ubicar dentro de la interpretación de actor la dramaturgia de actor. Forma de interpretación de actor que interesa en las prácticas contemporáneas, pues según afirma el maestro colombiano Enrique Buenaventura (1985), “fue la base y la matriz de todo el teatro moderno en Occidente. Fue a través de ella que decenas de obras de teatro fueron escritas y llevadas a escena en la llamada Creación Colectiva”¹ (s.p). Se entiende entonces, que dicha dramaturgia se determina específicamente por la implicación de la autonomía que tiene el actor sobre su personaje, que se erige a partir de las improvisaciones que se advierten en el desarrollo de la obra; en esta medida, “sabe lo que dice” y hacia donde se dirigen las diferentes acciones que realiza en escena: la acción dramática se convierte en el motor esencial de la improvisación.

¹ Texto, citar desde la web <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/buenaventura001.htm>

Dicho esto, se encuentra que Geirola (2011) aborda la dramaturgia de actor según dos modalidades: “Por un lado, la creación colectiva, (...), y por el otro, la propuesta del teatro de la intensidad tal como emerge en la práctica de Eduardo Pavlovsky” (p. 37) e instruye argumentando que:

Aun cuando la improvisación juega un rol muy importante en la creación colectiva y en el teatro de la intensidad, dicha improvisación parte de supuestos artísticos y políticos completamente diferenciados que pueden ser trabajados a partir de dos etapas puntuales de la enseñanza Lacaniana y su álgebra. (Geirola, 2011, p. 38).

Lacan se convierte en la piedra angular desde donde Geirola teoriza la dramaturgia del actor en la construcción de la escena partiendo de los conceptos de lo real, lo simbólico, lo imaginario y el inconsciente como vía, a través de la cual la improvisación teatral, da cuenta, aparecen en dicho acontecer artístico.

Por lo anterior, la definición más precisa de dramaturgia del actor y de interpretación de actor por las dimensiones constitutivas es, siguiendo a Enrique Buenaventura quien comenta que este concepto no es nuevo y ya existía un teatro para actores en la Comedia del arte o el teatro de la improvisación donde emergía cierta autonomía constituida por el actor que representaba el papel cómico, autonomía que se refleja ahora en los nuevos paradigmas de interpretación del actor como dirá Derrida (1989) que:

El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de (...) destrucción de la imitación: más que ningún otro, ha quedado marcado por ese trabajo de representación total en el que la afirmación de la vida se deja desdoblar y surcar por la negación. Esta representación, cuya estructura se imprime no sólo en el arte sino en toda la cultura

occidental (sus religiones, sus filosofías, su política), designa, pues, algo más que un tipo particular de construcción teatral. (p.3)

Psicoanálisis. En este apartado se aproxima a los conceptos de psicoanálisis en el sentido de qué es y cómo es su relación con el arte, en general, y en particular con las artes escénicas y estéticas, y finaliza planteando la vigencia y fecundidad de dicho diálogo.

Psicoanálisis: Una síntesis

“El hombre se aproxima con su obra a la gratificación de sus deseos”

Sigmund Freud (1913 - 1914)

Se toma como punto de partida la anterior frase porque revela en sí la esencia de lo que se pretende plantear en este apartado, que no es otra cosa que el acercamiento a algunos de los planteamientos y de las obras de quien sería el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud. Por esta razón se comienza, tomando su texto de presentación autobiográfica como punto de partida, en el cual Freud se aboca a narrar las etapas más importantes de su vida intelectual, texto en el que se centra tanto en una episteme básica como en los movimientos de la construcción de la teoría.

Hay una parte de su historia muy particular donde se evoca el primer acercamiento al psicoanálisis y es cuando se establece como médico en el otoño de 1886 en Viena y contrae matrimonio con su prometida donde surge una anécdota de cuando Freud aún mantenía un noviazgo con quien después sería su esposa. Según él, le hizo perder una ocasión de adquirir fama ya en aquellos años de joven profesional (Freud, 1924 - 1925).

La mencionada anécdota cuenta que en 1884, Freud llegó a interesarse profundamente en el alcaloide llamado cocaína, por entonces poco conocido, y le hace traer de Merck en cierta cantidad para estudiar sus efectos fisiológicos. Pero, hallándose dedicado a esta labor se le presenta la oportunidad de ir a visitar a su prometida, a la que llevaba dos años sin ver, así que interrumpe sus estudios bruscamente comentando que no tardarían en descubrirse grandes aplicaciones de aquel alcaloide. Le pide a un doctor amigo, Koenigstein, que investigase en qué medida resultaban aplicables las propiedades anestésicas de la cocaína, pero a su vuelta de la visita descubre que fue otro médico amigo suyo, Carl Koller, quien había llevado a cabo decisivos experimentos sobre sus propiedades anestésicas, siendo por esto, con razón, considerado como el descubridor de la anestesia local por medio de la cocaína.

Se observa entonces como los aires de su destino se veían volcados hacia un triunfo mayor y conforme avanza en su quehacer como médico, comienza a interesarse en los intersticios de la mente humana, siendo uno de los seguidores, en un principio, del método conocido como hipnotismo, ya que se sirvió de él para lograr obtener de sus pacientes informaciones acerca de sus síntomas que no hubiera obtenido de ellos en estado normal (Freud, 1925).

En estos años formula la teoría de la represión, la cual constituye la base principal de la comprensión de las neurosis e impone una modificación de la labor terapéutica. Su fin es descubrir las represiones y suprimirlas mediante un juicio que aceptase o condenase definitivamente lo excluido por la represión. De este nuevo descubrimiento, da al método de investigación y curación resultante el nombre de psicoanálisis, en sustitución del de catarsis, ya que:

En la vida misma hay un poder censurado que excluye el devenir-consciente y del influjo sobre la acción a las aspiraciones que resultan desagradables. De estas, se dicen que están reprimidas, permanecen inconscientes, cuando uno se empeña en que el enfermo se haga consciente de ellas, provoca una resistencia (resistance). Empero tales mociones de pulsiones reprimidas, no siempre se han vuelto impotentes; que en muchos casos consiguen procurarse influjo sobre la vida anímica a través de unos rodeos, y las satisfacciones sustitutivas de lo reprimido, así alcanzadas, forman los síntomas neuróticos (Freud, 1926, pp. 254 -255).

Por lo que “el inicio (...) es efecto de una ruptura epistemológica que supera los obstáculos que oponía la teórica catártica, que así tuviera un método, fin y una hipótesis acerca del proceso patógeno y de la curación, no producía su terapéutica efectos” (Freud, 1926, p.252).

Por lo anterior, Freud, en *Psicoanálisis y teoría de la libido* (1922), estableció que el psicoanálisis es: “Un método para la investigación de procesos anímicos difícilmente accesibles por otras vías, un método terapéutico de perturbaciones basado en tal investigación, y una serie de conocimientos psicológicos así adquiridos, que van constituyendo paulatinamente una nueva disciplina científica” (p. 2661), por lo que el objeto de investigación del psicoanálisis son los procesos anímicos inconscientes y su método estriba en la investigación de dichos procesos poco accesibles, en tanto que “el descubrimiento del inconsciente y desentrañando su dinámica, puede pensar las patologías, la vida cotidiana, los sueños, la sexualidad, (...) etc., y desplegar además un dispositivo terapéutico basado en la asociación libre” (Ayala, 1987, p.146). Asociación libre que es entre otras cosas el modo por el cual los sujetos ponen en relieve su relación con el mundo

a través del lenguaje. Según Laplanche & Pontalis, “Se llama psicoanálisis a la labor mediante la cual se trae a consciencia del enfermo lo psíquico reprimido en él” (1974, p. 329).

Después de este comentario breve por la historia y la epistemología por lo que se concibe como psicoanálisis es necesario plantear el concepto que funciona al interior del cuerpo teórico del psicoanálisis como mediador y embrague entre la teoría pulsional y la teoría del inconsciente, además de la metapsicología y la teoría de la clínica y la dirección de la cura; este concepto es el Edipo y la castración.

En esta síntesis es ineludible tanto a nivel histórico como clínico hablar de uno de los pilares fundamentales de la teoría psicoanalítica: el complejo de Edipo y como nos dice Alejandra Loray “El padre es en el discurso inaugurado por Freud y en el análisis de cada sujeto, un término de estas características, un hilo conductor” (s.f., s.p.), ya que es la función del padre determinante para el entendimiento de lo que Freud (1914), pretende plantear, basado en la tragedia de Sófocles, con la cual se sirve para explicar su teoría en la que los sentimientos infantiles se caracterizan por la presencia simultánea y ambivalente de deseos amorosos y hostiles hacia los progenitores, este es un fenómeno central de la infancia, y el inconsciente da cuenta del complejo de Edipo, pues “revela ante todo la amnesia infantil, que se refiere a los deseos infantiles por la madre que están reprimidos, deseos primordiales que están siempre ahí y que han sido olvidados” (Loray, s.f., s.p.).

Se observa la relación que se establece con la tragedia griega, ya que, es el parricidio cometido por Edipo, el metafórico en el caso del sujeto determinante para su estructuración psíquica.

El Edipo es entonces “el lugar donde se historiza, en la temprana infancia, una función precisa: la necesidad de hacer un corte en la relación entre madre e hijo” (Massotta, 2006, s.p), en determinado caso el padre en el Edipo no es el padre real, se trata del padre como polo o lugar capaz de ejercer la función de corte, de asegurar una separación. Y aquí podemos retomar en la concepción freudiana el padre muerto, ya que su muerte simbólica asegura vía obediencia y pone en relieve su función: la prohibición al incesto; plasmada esta idea en su obra tótem y tabú (Freud, 1914).

En ella, Freud (1914) analiza un mito y plantea el escenario en que podría haberse instaurado el tabú del incesto e inaugurado la cultura: En una época indeterminada de las hordas primitivas, los hombres vivían en pequeñas agrupaciones dominadas por un macho poderoso y tiránico (el padre) que tenía el privilegio de poseer a las hembras. Un día los machos jóvenes de la horda primitiva deciden rebelarse contra el padre, lo asesinan y se comen su cadáver. La cena totémica habría involucrado además una dimensión simbólica muy importante: no sólo se habrían comido el cuerpo, sino que principalmente también sus atributos espirituales, lo que da por resultado una identificación con el padre.

El arrepentimiento y los sentimientos de culpa que surgieron tras el asesinato los llevaron a instaurar un nuevo orden social basado en la exogamia, es decir, en la prohibición (o tabú) de poseer a las mujeres del clan, al tiempo que instauraron el totemismo. El padre asesinado, sin embargo, tiene más poder y autoridad que el padre vivo, concluye Freud (1914), puesto que la obediencia retroactiva que se le presta se basa en el sentimiento de culpa.

Así es como se clarifica el padre muerto, la prohibición del incesto como ley, y en esta particular demostración freudiana encontramos dos tiempos:

La idea de una obediencia retrospectiva evoca esos dos momentos: tiempo de asesinato, el tiempo de los efectos. Para que la función del padre (el padre muerto) pueda ejercer la función de corte es preciso que opere la temporalidad propia de la culpa, el efecto a posteriori de la obediencia retrospectiva (Massota, 2006, s.p.).

Y en esta búsqueda del análisis del Edipo, Lacan también nos habla de “tiempos” pero manteniéndose al margen y con cierta distancia de la lógica de las hipótesis de tótem y tabú. En determinado caso conceptualizó el Edipo básicamente en tres tiempos: Primer tiempo: “Es el idilio del amor de la madre y el hijo, amor atravesado” (Massota, 2006, s.p.). En este tiempo se da una relación simbiótica madre-hijo y se organizan los gestos de seducción recíprocos, cuyo contenido es ilusorio. Segundo tiempo: “Emerge aquí el padre como figura capaz de llevar a cabo la función de corte. Es el momento que Lacan llama del “padre terrible”; doble prohibición a la madre, no integrarás tú producto; y al hijo: no te acostarás con tu madre (Massota, 2006, s.p.). Y el tercer tiempo se articula como la reaparición del padre bajo la forma del padre permisivo a condición de acceso a la mujer bajo el modelo de la madre prohibida. El padre se ofrece como polo de las identificaciones sexuales del hijo y simultáneamente, de sus ideales sociales.

Es así como el niño finalmente logra la identificación con el padre partiendo del hecho de la prohibición del incesto demostrando así que el Edipo es universal y que se encuentra en los neuróticos como en los sujetos “normales”. Un fenómeno particular central de la infancia y su sepultamiento que es contemporáneo al desenlace de la sexualidad infantil, la que es seguida por el período de latencia. Dichas causas de sepultamiento pueden ser por la intrusión de un ser que

provocaría la desilusión del niño y la otra sería la concepción evolutiva según la cual toda fase desaparece cuando se inicia la siguiente.

Freud (1908) dice que “El complejo de Edipo se iría al fundamento a raíz de su fracaso, como resultado de su imposibilidad interna” (s.p.) y por consiguiente se tiene entonces la organización sexual del sujeto. Esta se da en las diferentes etapas de organización libidinal determinadas por el dominio de una zona erógena en torno a la cual se produce la satisfacción y se va fundamentando a raíz de la amenaza de castración. Así la identificación sustituye la investidura del objeto resignada y esta identificación terminal del Edipo constituiría el núcleo del superyó.

A esta constitución psíquica del sujeto se le suma las estructuras de la psicopatología psicoanalítica que están íntimamente ligadas a la resolución del complejo de Edipo. En ese caso son las estructuras clínicas, las cuales permiten al psicoanalista “comprender un sin número de comportamientos que reflejan la posición subjetiva de cada sujeto en el mundo, es decir, las relaciones del ser humano con su trabajo, con su semejante y en general con todo lo que lo rodea” (Bernal, 2009, p.1).

El psicoanálisis plantea tres estructuras clínicas las cuales tienen determinadas modalidades. Estas son: la estructura neurótica (la histeria y la obsesión). En la primera se privilegia el cuerpo como el lugar donde se sitúan los síntomas y en la segunda los síntomas se privilegian en el pensamiento como lugar de aparición. Fundamentalmente el sujeto neurótico es el sujeto que se hace preguntas sobre su ser, su existencia y su deseo (Dor, 2000).

La estructura psicótica por su parte abarca como modalidades a la psicosis paranoica, donde el sujeto ha construido un delirio de persecución, y la segunda modalidad es la

esquizofrenia donde el sujeto en este caso experimenta un delirio de fragmentación del cuerpo y la melancolía. Es en la estructura de la psicosis donde se dan fenómenos elementales y no síntomas (según modelo de la neurosis) que van desde el delirio pasando por las alucinaciones y la construcción de nuevas palabras. El psicótico es entonces un sujeto de la certeza, y esta certeza funda su delirio (Dor, 2000).

Finalmente tenemos la tercera estructura clínica, que es la perversa y como paradigma tiene al sujeto fetiche, aquel que necesita de un objeto fetichista para alcanzar su satisfacción, este tiene entonces una certeza sobre su goce (Bernal, 2009), sujeto que “(...) sabe todo lo que hay que saber sobre el goce” (Miller, 1997, p. 27).

Estas estructuras son entonces formas de organizar la sexualidad, ligadas íntimamente a la historia infantil del sujeto, que se desenvuelve en el complejo de Edipo. En el análisis se revive entonces el acontecimiento edípico del sujeto como las respuestas que el sujeto da a las preguntas ¿qué es una mujer? y ¿qué es un padre? (Giraldo, Ruiz, 2001-2002).

Igualmente es pertinente mencionar lo que Freud expuso en su obra “¿pueden los legos ejercer el análisis?” (1925); texto que evidencia la relación con lo anteriormente mencionado, en la medida que da cuenta de cómo se debe ejercer un análisis, y Freud fue partidario acérrimo de este hecho, de la práctica del psicoanálisis por los no médicos (los legos), pues la única formación aceptable para un psicoanalista, sean cuales fueren sus estudios universitarios y su religión, consiste en someterse a un análisis didáctico, y después a un análisis de control, según las reglas promulgadas por la International Psychoanalytical Association (IPA) a partir de 1925, aunque en la historia de la formación del analista es Lacan quien modifica la concepción que subyace al pretendido análisis didáctico y de control entre los años 1953 y 1954, trazando una

diferencia entre la institución trazada por Freud (IPA) y la de orientación lacaniana (por ejemplo AMP, FOROS).

Ahora bien, después de un abordaje por conceptos claves en el psicoanálisis conjunto con su aparición es acertado introducir otros conceptos, que se relacionan íntimamente con este trabajo de grado y ayuda a conceptualizar los diversos elementos que aparecen en el actor ante su realidad escénica ficcionaria pues como diría Lacan “la verdad tiene estructura de ficción” (1955, p.401).

Estos conceptos son teorizados por Lacan y muestran cómo se organiza toda realidad humana, por lo mismo en este trabajo se aborda ese devenir entre lo real y lo ficcionario que puede acaecer en el trabajo actoral, estos posibilitan analizar cualquier proceso psíquico que se mantiene en la dinámica de lo humano. Tales conceptos son: lo real, lo simbólico y lo imaginario.

El concepto de lo real Lacan lo elaboró a lo largo de toda su obra y es bastante complejo de definir por la relación que mantiene con los otros registros y por la singularidad abstracta de su conceptualización. Esto quiere decir que desde su origen tiene una definición: está en la relación con lo incognoscible, definición que no es única para Lacan. De este modo cabe decir, en primer lugar, que lo real no es la realidad, no es eso exterior que circunda fuera de nosotros y que alcanzamos a percibir, es, siguiendo a Lacan (1963-2007) “la totalidad o el instante que se desvanece” (s.p).

En la experiencia analítica, para el sujeto es siempre el choque con alguna cosa, por ejemplo, el silencio del analista “aparece en el orden de “lo imposible”. Milner (1999, p.58) plantea por ello que:

Nada de R podría obtenerse ni de I ni de S; hiancia²; infranqueable que, mal que bien, se escribirá en S, es decir en la lengua, mediante una negación: no escribirse, no decirse, no admitir el discernimiento; e igualmente en forma de teoremas: no hay todos, no hay relaciones, no hay semejante, ni propiedades ni clases (Milner, 1999, p.11).

Siguiendo a Freud, hay algo más allá del principio de placer que tiene por nombre, pulsión de muerte, “aquello que, en su lenguaje bivalente, oponía como Tánatos al Eros” (Milner, 1999, p.11). Lacan insiste entonces que lo real es aquello que no logra inscribirse, es un concepto críptico³. No podemos imaginar, representar o pensar, es decir, todo aquello que no puede ponerse en el lenguaje.

¿Entonces qué es lo imaginario y qué es lo simbólico? Frente al primero en esta dimensión el lenguaje no aparece como hecho de pensamiento que atraviesa al sujeto, sino que son las imágenes, esa imagen que deja huellas y signos perceptuales en la infancia; los pensamientos más primarios, que dicho de otro modo sería la representación; hay que aclarar aquí, que no es una fantasía, sino una imagen externa relacionada con el propio Yo y con el otro. A propósito, Lacan plantea en el seminario, libro 22, R,S,I (1974) que:

Hay algo que hace que el ser hablante se demuestre consagrado a la debilidad mental, y eso resulta de la sola noción de Imaginario en tanto que el punto de partida de ésta es la referencia al cuerpo y al hecho de que su representación — quiero decir todo lo que para él se representa — no es sino el reflejo de su organismo (s.p.).

²Agujero o abertura grande, conceptualizado por Lacan (1964), la función de lo imaginario es llenar esta hiancia.

³Enigmático, oscuro.

La “dimensión del engaño” dice Lacan. A partir de esto desarrolla el concepto anclado a la dimensión de lo imaginario, *el estadio del espejo*: “la cría de hombre, a una edad en que se encuentra por poco tiempo, pero todavía un tiempo, superado en inteligencia instrumental por el chimpancé, reconoce ya sin embargo su imagen en el espejo como tal” (Lacan, 2009, p.86-93). Es allí en lo imaginario donde se desarrollaría el yo como instancia psíquica, debido a que el niño se encuentra en la capacidad de percibirse completamente, percibir su imagen corporal.

Frente al segundo concepto, lo simbólico, esta dimensión “se constituye en un orden que tiene una función dominante sobre el registro imaginario y que se basa en la palabra. Este orden es el que permite introducir la ley, el pacto” (Lacan, 1974, s.p.), esto podría ser llamado aquello profundo que circunda detrás de una acción (para nuestra articulación con la praxis teatral), aquí adviene la relación directa entre significante y significado que no es directa como lo plantearía Levi - Strauss sino variable en cuanto al sujeto, dicho por Lacan (1974); por lo mismo hay una primacía del significado morador en el Otro. Inscribirse en el orden simbólico, es estar en el orden del lenguaje y en el orden de la cultura, es decir, el deseo se materializa a partir del discurso, por la llegada del Nombre del padre.

Estos tres conceptos funcionan como registro de lo humano y por esta razón están articulados, los articula en esta medida un cuarto registro o aro, o cuerda que Lacan nombra en 1974-1975, “Le sinthome” que se opone en la teoría al síntoma, este es una expresión de lo inconsciente. Lacan (1985), afirma que el síntoma es más bien un deseo de reconocimiento, en tanto que, reprimido y excluido, por lo que lo real está ligado en una relación intrínseca con lo simbólico y lo imaginario y diferencia que el síntoma no es disfuncionamiento orgánico como lo cree el

médico que es real y de allí viene, ya que el síntoma es consecuencia de lo simbólico en tanto que real y reprimido.

En 1975, Lacan cambia su axiomática del síntoma iniciada en 1972 en el seminario 20 y concibe una nueva forma de clínica que estructura la anterior (es decir, la estructural) por una de lo real o borromeo, en este sentido el Sinthome, es un juego de palabras entre síntoma, santo hombre y santo Tomas de Aquino, designando el cuarto redondel del nudo de borromeo, puesto que según él, el síntoma debe caer, tomando lo etimológico de la palabra que remite a “coincidencia”, es decir, lo que acaece simultáneamente, así el sinthome es lo que no cae, sin embargo, cambia para hacer posibles el deseo (en tanto trata a) y el goce (lo tratado por el deseo e inconsciente) (Lacan, 1975).

Es así, como brevemente se entienden dichas nociones en función de este trabajo investigativo, para dilucidar esa verdad de la interpretación del actor por medio de la narrativa filmica, porque “una vez que sube al escenario, [el sujeto] queda apresado en los engaños de la mostración, los engaños del significante, los engaños de la verdad, y lo real permanece en otra parte” (Miller, 2007, p.123).

Psicoanálisis y artes escénicas. Este apartado se inicia mostrando la relación general entre psicoanálisis y arte y en esa relación se hacen puntualizaciones acerca de la relación específica del psicoanálisis con las artes escénicas. En este sentido, Gabriela Abad (2009) en “Construcción de la ficción escénica” sostiene que:

El psicoanálisis desde sus inicios recurre al arte para indagar al hombre. Recurso al que Freud apela junto a otro tipo de manifestaciones residuales para la ciencia, tales como los

sueños, los chistes, los lapsus y acto fallidos. La hipótesis freudiana es que todas estas manifestaciones dan cuerpo al deseo del inconsciente, por lo tanto, son la única vía de acceso a las verdades del sujeto. En muchas de las producciones teóricas del psicoanálisis nos encontramos con el recurso de invocar a la obra artística dar sustento a las hipótesis clínicas (Abad, 2009, p.20).

De esta manera parece ser que el psicoanalista es interrogado, reflexiona, sistematiza y responde con un saber sobre la verdad, que indaga en la obra de arte y que es del sujeto: saber y verdad del sujeto, este, como la obra, son acertijos que descifrar, (...) “sin embargo, aquel que descifra no solo habla de lo enigmático de la obra, sino que allí mismo produce un saber sobre sus propios enigmas” (Abad, 2009, p.20).

Se tiene en dicho caso un doble sentido: El psicoanálisis ilustra, prueba sus tesis clínicas y este el arte y la obra artística, lo interroga, apareciendo allí las relaciones del saber y la verdad en el hombre y aún más interposición (del arte) entre la pérdida de “la capacidad de representar su malestar” y la “descarga en acto” (p.20). Su función, la del arte, incluso sin el desciframiento e interpretación psicoanalítica es ser “un discurso privilegiado para hacer circular dicho malestar” (2009, p.20). Sin embargo, uno y otro han cambiado de acuerdo a la época, el arte de mediador o circulador del malestar del sujeto y la cultura, pasa en la contemporaneidad a ser un “refugio para que la subjetividad resista” (2009, p.20) y ¿qué significa refugio, diferente a circulador? Cobijo o lugar, ¿de qué?, de la “declaración del sujeto del deseo” (2009, p.20) y el arte lo hace poniendo en “tela de juicio a la realidad como se nos presenta” (2009, p.20).

Refugio contra la realidad del escenario social, pero “como todo encantamiento tiene el riesgo de movernos como marionetas, es por esto que, aunque díselo, de vez en cuando, hay que

despertar del sueño de la realidad e impugnarlo” (2009, p.20). Entonces, refugio para resistir, no sin cuestionar y denunciar.

Así las cosas, lo dicho hasta ahora, se observa que, aparte de la realidad de la convención social, es el arte – ritual, la herramienta para formar el escenario del sujeto que cuestiona por el origen y modo de ser de la ficción escénica. La realidad misma y el sujeto con efectos de “los discursos o de las miradas”; de las “ficciones”, por lo mismo, la autora pregunta: ¿Qué relación guarda esta ficción con la que se monta en la escena del espectáculo? ¿Cuáles son las artes y el psicoanálisis, así relacionales, en la contemporaneidad? Teatro, danza, performance.

Son las artes que más revelan la construcción de la ficción sobre la que vivimos, esto no quiere decir que las otras no lo hagan pero el actor es el paradigma del farsante que es el sujeto ¿Dónde está el actor y donde el personaje? Encarna una ficción (...) podemos decir que el actor representa la ficción a la que le damos cuerpo (Abad, 2009, p.2).

Por esta razón (...) en el teatro (...) “sabemos que lo que allí se representa es mentira, pero hacemos de cuenta que es verdad (...) haciéndonos pensar que es mentira, el arte, logra que soportemos algunas verdades” (Abad, 2009, p.21).

En lo concerniente al psicoanálisis y artes escénicas, “Freud, Lacan y muchos psicoanalistas han tomado lo suyo no sólo de la literatura dramática Edipo, Antígona, Don Juan, Obras de Claudel, etc., sino también mucho del vocabulario teatral, pasaje al acto, *acting-out*, escena y otra escena.” (Geirola, 2009, s.p.). En este sentido los psicoanalistas se han servido de la literatura que proporciona el teatro para formular su teoría y delimitar conceptos que aparecen allí de otra forma pero que sirven al psicoanálisis para su integración.

Uno de los más relevantes, dado como pilar fundamental de la teoría psicoanalítica es el complejo de Edipo. A propósito de la función del padre Freud recurre a la tragedia de Sófocles, para explicar su teoría sobre la ambivalencia de los sentimientos infantiles hacia los progenitores, como fenómeno central de la infancia y del proceso de estructuración del sujeto. Se observa la relación que se establece con la tragedia griega, pues es el parricidio cometido por Edipo, el metafórico, el caso donde el sujeto es determinante para su estructuración psíquica el que aparece allí expuesto.

Por otro lado, se tiene que el análisis que hace Lacan (1958-1959), de algunos conceptos del psicoanálisis a través del comentario de la obra de Antígona de Sófocles, otra tragedia griega perteneciente al teatro y que para este se convierte en la muestra clara de la ética del psicoanálisis, porque allí se encarna el deseo, el deseo puro de la muerte. La ética del psicoanálisis en tanto ética del deseo, ya que, Según Lacan, “Antígona permite ver el punto de mira que define el deseo” (1998, s.p.); y a partir de ello plantea que Antígona es el único personaje que comete un acto ético verdadero, enterrar a su hermano, como deseo de quedarse allí junto a quien ama. Lacan (1998) hace entonces una relectura de Antígona explorando “algo diferente de una lección de moral [...]. Las fronteras a partir de la nada, son aquellas en las que se sostiene necesariamente [...] un pensamiento que quiere ser rigurosamente ateo” (pp. 300-301).

Es posible también encontrar en Hamlet uno de los conceptos más importantes para la escena paterna, en donde el príncipe de Dinamarca, personaje principal, se encuentra con el espectro de su padre, antes Rey de Dinamarca, y le pide que vengue su muerte, a lo que Hamlet,

sin reparos accede, por el gran amor que siente hacia su padre, no hace ningún reclamo, ya que, es un intento de restaurar la figura paterna ideal en el momento de hacer el duelo.

Allouch (1977), Es desde el lugar del Otro pues, que la tragedia puede encontrar con su traducción su verdadero alcance, pero justamente en ella, con el acting-out, este lugar del Otro queda eliminado. “Hamlet, hijo mío, ¿te tengo bien agarrado en la trampa?” Estar impedido, *inspedicare*,**** nota Lacan con Bloch y von Warthurg, es haber caído en la trampa, aquella, — precisa él— de la imagen narcisista. La trampa es una de las coordenadas del *acting-out*. Hamlet no puede dejar de satisfacer las exigencias del amor del padre: *It will not speak, then I will follow it*, lo seguiré en lo que me demanda puesto que allí donde yo tenía que enfrentarme con una pérdida, he encontrado esta mirada a la cual quedaré aferrado de ahora en adelante. He ahí el *acting-out* en el cual él se encuentra entrampado. Allouch (1977)

Con estos ejemplos, se reitera como el psicoanálisis se ha valido de la tragedia griega para extraer teorizaciones que dan cuenta de la vida misma, de un sujeto estructurante por instancias psíquicas complejas y atravesado por la cultura, pues con el psicoanálisis surge la observación y escucha al malestar humano, que, a través del método catártico, a propósito del teatro griego y su función catártica; el sujeto, mediante la palabra expresa sus significantes, elabora y re-estructura su historia, lo que permite al analista develar lo que hay detrás del analizado, que implica sin lugar a dudas, un deseo constante, englobando a partir de allí el complejo de Edipo, que se articula en la infancia de cada sujeto. Resulta significativo el hecho de que el sujeto, a través de la palabra exprese sus penas, dolor, sufrimiento, angustias, etc.

Cabe anotar que el recurso de la palabra es primordial en el quehacer del actor, que aparece en la mayoría de las obras a través de la dramaturgia, pero no siempre, a veces incluso

no es la palabra sino el lenguaje como tal, ya que, “El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo” (Paz, 1983, p.34). El actor en dicho caso es una metáfora de sí mismo que atraviesa la palabra, porque a veces ni siquiera necesita de ella para su interpretación como actor.

Es también, con el psicoanálisis de Freud, que se dio validez al Complejo de Edipo, tomándolo de la mitología griega, la cual es una metáfora viva hasta la actualidad.

Pero, acaso el primer hombre que quiso volar como un ave, el hombre que imaginó que su voz se podría escuchar a lo lejos como un eco, el hombre que deseó caminar en la luna, ¿acaso ninguno de ellos no utilizó metáforas, sueños y mitologías, para que después estas se hicieran realidad, implicando a la ciencia? (Piedra, 2009, p. 22).

De allí la pregunta ¿Acaso los actores no utilizan todo ello de una manera más abrupta, dinámica, esencial y directa?

La estructura del discurso psicoanalítico, al estar fundada sobre la obra literaria de Sófocles, que lo precede y lo funda (Edipo Rey), en la cual somos constituidos y producidos como sujetos, habla de una relación directa con el arte, la re-creación, que tiene como fin lo estético. Freud se interesó por Edipo. El neurótico y el héroe trágico comparten ser precedidos por historias, mitos, tramas que les anteceden y los ubican en un lugar. Trama, guion e historia que fueron escritas por el Otro y que tienen una relación con la misma, con su vida. La respuesta es la posición subjetiva (Berdiel, 2009).

Esto de la tragedia tratado por Freud (1942), lo trata de una manera más clara en “los personajes psicopáticos en el teatro:

Quien toma la definición de Aristóteles sobre la tragedia griega e investiga sobre la misma determinando como la tragedia es fuente de goce en la afectiva, por consiguiente la muestra de dichas fuentes provoca en el espectador un desahogo, una revelación de lo reprimido (s.p.).

Psicoanálisis: Del arte a la estética en Freud y Lacan. De la relación de Freud con el arte, se encuentra que en la mayoría de los casos, este se interesó más bien por el contenido de la obra de arte y su relación con los conflictos internos, la evocación de fantasías, incluso el sueño, es decir, todo aquel contenido inconsciente que emanaba a partir de la producción de la obra de arte, esto ejemplificado en escritos como: “Delirios y sueños en la Gradiva de Jensen”, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” (1910), o “Dostoievsky y el parricidio” (1928).

Teniendo en cuenta lo anterior, y si bien Freud y Lacan nunca apuntalaron su praxis a la formulación del modo particular como entendían el arte o bien la obra de arte, (una estética) sino más bien que tomaron de ellas lo necesario para la formulación de sus conceptos teóricos, Massimo Recalcati,(2007), a partir de las exhortaciones de Lacan, y con una revisión exhaustiva de sus seminarios logra determinar las tres estéticas de Lacan, que entre otras cosas no son teorías de éste sobre el arte, sino que son tópicos donde se pone el arte en relación con lo real.

Teniendo en cuenta la primera estética, que es la estética del vacío, es que se observa pues que el arte funciona como organizadora de dicho vacío, esto desarrollado por Lacan (1959-1960) en el seminario 7. El inconsciente funciona siempre y cuando está estructurado por el lenguaje, pero a la vuelta de dicho seminario, aparece una dimensión irreductible y esto genera resistencia, que se constituye como lugar (vacío) de origen de otra posible representación. Dicha

estética es una estética de lo real, en relación con él, y que nunca se halla en una degradación realística de la Cosa, es decir, el arte no es aquí exhibición psicótica o perversa de la Cosa, sino más bien una circunscripción significante de la incandescencia de la Cosa, puesto que es una práctica simbólica donde se orienta lo real como exceso ingobernable, pues implica una actividad sublimatoria, en defensa frente a lo real, dicho por Recalcati (2006), quien trae a Lacan refiriendo que:

En el seminario VII Lacan se refiere principalmente a la dimensión aparentemente más cotidiana del objeto (manzanas, cajas de fósforos, los zapatos de campesino) para mostrar la acción de la sublimación artística como acciones de presentificación - ausentificación de la Cosa. La obra de arte imita los objetos que representa pero solo para extraer un sentido nuevo, inaudito, irrepresentable. En este sentido ahora el objeto representado está, no tanto en relación con el objeto de la naturaleza, sino en relación al vacío de la cosa. Manzanas, zapatos, cajas de fósforos; la estética del vacío sustrae el objeto “renovado” del imperio mundano de la utilidad, para indicar a través del objeto, pero mucho más allá de cualquier lógica de lo útil, el vacío central de la Cosa (p.17).

En la segunda estética, que es la estética anamórfica, la cual “teoriza fundamentalmente el arte como encuentro anamórfico con lo real, en su criterio no es lo bello como barrera simbólica en nuestras confrontaciones con el horror (estética del vacío), sino la “función cuadro” como función que presentifica lo irrepresentable” (Recalcati,2006,p.28), por lo que según lo anterior el arte hace posible el encuentro con lo real y “es más una estética de la *tyche* que una

organización del vacío” (Recalcati,2006,p.21) pues el valor no está puesto sobre el objeto cotidiano de donde se saca la Cosa, sino más bien sobre el objeto anamórfico. Aquí “Lacan define un criterio estético para discriminar aquello que es arte de aquello que no lo es. Hay una obra de arte solo donde está en acto la “función cuadro” (Recalcati, 2006, p.21) como criterio estético anti hegeliano.

Pero, específicamente, ¿cómo se define la función cuadro? Recalcati (2006) elabora dos significaciones: En la primera referenciando la Tyche en “el sentido en que la obra de arte debe tener, para ser considerada como tal, la capacidad de producir un encuentro con lo real” (p.22). Lacan (1959-1960) hace referencia más bien a un placer a partir de la vista, ya que se es atrapado por el cuadro como experiencia estética de abandono, disposición de la mirada, un claro efecto apolíneo explicado por el propio Lacan, "Esto - afirma- es el efecto pacificante, apolíneo, de la pintura. Algo es dado, no tanto a la mirada, sino a lo que comporta un abandono, depósito de la mirada" (p.100).

En la segunda significación de esta función cuadro, se “considera (...) la relación con el problema de la figurabilidad misma del sujeto, en el sentido de que la función cuadro no proporciona una representación del sujeto, sino más bien una representación del límite de su posibilidad de representación” (Recalcati, 2006, p.23), es decir, esta función observa a un sujeto “entregado a la mirada del Otro” (Recalcati,2006,p.23), función que lleva por nombre: función mancha, que va más allá de la representación, una aniquilación del sujeto, puesto que “es el corazón Sarteriano no de la estética anamórfica de Lacan: no es el sujeto que mira, es el Otro que mira al sujeto” (Recalcati, 2006,p.23), en ese caso hay obra de arte cuando hay encuentro con la mancha.

La tercera estética, lleva por nombre la estética de la letra. Esta estética es la de la singularidad, puesto que lo real no está en relación al abismo *das ding*; no es un resto parcializado, la letra es entonces encuentro con lo contingente, que siempre ha estado, una dimensión singular del acto, separación del sujeto como sombra simbólica del otro (Recalcati, 2006). Lo anterior es más claro cuando se entiende que “La tercera estética - en oposición a la tesis de los años cincuenta, que tenía en la poesía el paradigma de la amplificación significativa (...) - tiene como presupuesto un significante suelto en la cadena, una no –articulación” (Recalcati, 2006, p.29), puesto que en dicha estética, según lo anterior se manifiesta en lo singular, “que se revela marcado por la repetición, la necesidad de la repetición” (Recalcati, 2006, p.29). Hay en este sentido un exceso de lo real, la letra aparece como destino y se manifiesta en la singularidad, absolutamente necesaria, que manifiesta la acción del otro y absolutamente contingente en tanto, no está determinado, sino que tiene una impronta singular, en este sentido, Recalcati (2006) afirma que: “La tercera estética tiene como presupuesto un significante suelto en la cadena, una no articulación, un absoluto singular excéntrico a la universalidad del significante” (p.29).

En este sentido, la tercera estética haya su resolución más en la experiencia del *pase* y en la escritura del poema subjetivo que este comporta (Recalcati, 2006).

Vigencia y fecundidad. Para delimitar la vigencia y fecundidad del psicoanálisis en la época moderna respecto al arte, es decir, al discurso filosófico por el cual se sostiene - la estética -, es de gran importancia tener en cuenta que, en el mundo de las artes, se da, según Rancière (2005), el reconocimiento “de un modo inconsciente de pensamiento” (p.21). Así la elucubración y lo interpretado por el psicoanálisis desde su praxis tiene sentido en el lugar de la estética pues para Rancière (2005), la estética es un “régimen histórico específico de pensamiento del arte, una idea del pensamiento según la cual las cosas del arte son cosas del pensamiento” (p.22), aquí aparece en ese caso una disposición diferente en el ámbito del arte, a la de la “época clásica” que estaba:

Basada en la representación entendida como mimesis y la ordenación de los géneros definida por la poética, fundamentalmente la aristotélica. Esta transformación en el modo de comprender el arte posibilita los análisis de Freud. A través del texto de Rancière resuenan las propuestas filosóficas de L. Althusser y de M. Foucault. Se podría afirmar que el autor pone en práctica una “arqueología del saber”. La arqueología de Rancière se concentrará en ese objeto privilegiado para la teoría freudiana, Edipo. (Pablos, 2006, p.174).

En la actualidad no aparece la estética desde lo puramente bello, y desde el asunto de la mimesis como formulación de la estética, y es Rancière (2005), precisamente quien define “a la estética no como una disciplina dotada de una serie de definiciones sobre “lo bello”, sino más bien como una ruptura intelectual” (Baigorria, 2005, p.307), por lo que se instaura otra forma de ver, de pensar el asunto "las relaciones entre la subjetividad y el arte. Esto es lo que Rancière denomina “un régimen histórico de pensamiento”.

Análisis de la película *Birdman* de González Iñárritu

Generalidades. El filme ubica en escena a Riggan Thomson, interpretado por Michael Keaton, quien es un debilitado actor de Hollywood reconocido por su participación como protagonista en la cinta de un superhéroe llamado Birdman, exitosa varios años atrás. El personaje principal espera levantar su carrera actoral al escribir, dirigir y protagonizar la adaptación teatral del cuento de Raymond Carver «What We Talk About When We Talk About Love». Esta trama es producida por su amigo y abogado Jake (Zach Galifianakis) y protagonizada por su novia Laura (Andrea Riseborough) y por la actriz Lesley (Naomi Watts). Su hija, Sam (Emma Stone), una adicta en recuperación trabaja como su asistente (Gonzalez, 2014).

Durante los ensayos, un dispositivo de iluminación cae encima de Ralph, un actor. Riggan confiesa a Jake que fue él quien causó el accidente para poder así reemplazarlo por su mala interpretación. Riggan reemplaza a Ralph con el brillante, pero inestable Mike (Edward Norton), hipotecando su casa para poder financiar su contrato. El primer preestreno es desastroso: Mike sale de su personaje debido a que alguien cambió su ginebra por un vaso de agua e intenta violar a Lesley durante la escena de sexo. Riggan lee las críticas y se enfurece por el hecho de que Mike robó toda la atención, pero Jake lo insta a continuar. Cuando Riggan sorprende a Sam (su hija) utilizando marihuana, ella le dice que no es su asunto y que la obra es un proyecto de vanidad (González, 2014).

Entre bastidores durante el último preestreno, Riggan observa a Sam y Mike flirteando. No obstante, al salir a fumar, accidentalmente se queda fuera del teatro, por lo que debe caminar semidesnudo a través de Times Square para lograr volver a entrar; gracias a esto su popularidad

incrementa en Internet. Poco después, conoce a la influyente crítica Tabitha Dickinson, quién le asegura que odia a las estrellas de Hollywood que pretenden ser actores de teatro y le promete matar su obra con una crítica negativa. Tras embriagarse y desmayarse en la calle, Riggan se despierta y alucina una conversación con Birdman, que intenta convencerlo de hacer otra película del superhéroe, y vuela por Nueva York hasta volver al teatro (González, 2014).

En el estreno, Riggan utiliza un arma real en la escena final, en la que el personaje intenta suicidarse, y se dispara en la nariz. Recibe una ovación de pie del público, excepto de Tabitha que se retira sin aplaudir. En el hospital, Jake le informa a Riggan que Tabitha le dio una entusiasta crítica al asegurar que su intento de suicidio es el inicio de un nuevo método de actuación denominado «superrealismo». Luego de que Sam visita a Riggan, éste despide a Birdman y sube a la repisa de una ventana; cuando Sam regresa, su padre ha desaparecido. Ella mira hacia la calle desde la ventana, después mira al cielo y sonrío (González, 2014).

González Iñárritu aduce a una voz interior cada que se le pregunta de dónde nació Birdman eso se hace visible en la entrevista que le hace la periodista mexicana Carmen Aristegui donde afirma que Birdman nació “de esta observación que he tenido en los últimos años, de esa voz que ha estado operando en mí por muchos años y, finalmente al observarla, me queda claro su forma de operar, y forma de torturar o de empujar, y de demandar es el ego” (González, 2014).

Se observa como para Gonzáles Iñárritu el ego es el eje principal de la trama y del protagonista de quien escuchamos la voz interna de la que el director dice que todos tenemos una, que todo somos Birdman y que esa voz:

Es tan ruidosa, que creemos que somos ella misma, y que de alguna forma siempre opera hacia el futuro, hacia el pasado, que nos promete cosas, que nos dice qué es lo que deberíamos haber hecho, qué es lo que deberíamos de hacer, que juzga. Y ese ego que en mi caso ha sido, en mi proceso creativo, un inquisidor (González, 2014).

¿De qué trata la película Birdman? Desde el saber intencional González Iñárritu trata del ego, es decir, puede decirse en términos Freudianos del yo repleto de ideales, imágenes de sí mismo, idealizaciones de una especie de self cerrado sobre sí, es decir, lo que el mismo Freud llamaría un carácter. Zapata (2002), siguiendo a Freud, dice que en definitiva el carácter:

Representa la conducta regular observada en una persona, esto es lo que se puede entender como su singularidad y predicción desde la visión del observador, lo cual hace que su estudio sea de una importancia capital para todo estudioso del comportamiento humano y más de aquellos que estudian los procesos mentales, entre los que destacan los estudiantes de psicología (p.133).

En la película, ¿cuáles acciones, meditaciones o acontecimientos ilustran lo que González Iñárritu puntualiza como ego?, dónde según Freud (1914), el modo que se orienta la libido hacia el yo y hacia los objetos de la realidad siempre es el mismo ¿Qué es eso que González Iñárritu llama el ego en los personajes principales? Puesto que en los personajes principales se puede plantear la singularidad como la predicción por la regularidad en el comportarse y cuando esta no se da es lo que se puede llamar excepcionalidad, singularidad o particularidad. Como en el caso de Riggan (Birdman), donde la realidad se ve modificada, pero él no se modifica, por ejemplo, la escena donde en el principio, durante los ensayos, un dispositivo de iluminación cae encima de

Ralph, uno de los actores. Riggan confiesa a Jake (El productor) que fue él quien causó el accidente para poder así reemplazarlo por su mala interpretación profiere que “es el peor actor que he visto. Sangrar por el oído es lo más auténtico que ha hecho” (González, 2014). Y otra escena que muestra lo singular del ego, y en la cual está discutiendo con Jake y este dice: “me iría mejor si pudiera hacer que Ralph dejara de actuar” (González, 2014) y Ralph lo cuestiona hablando sobre el amor al arte, y más al teatro, y dice: “El tipo de amor del que hablo es ese tipo en el que no intentas matar gente” (Gonzalez,2014). También cuando este profiere a su esposa en un diálogo donde sale a relucir su ego por completo:

La última vez que vine en avión de Los Ángeles, George Clooney estaba sentado dos asientos adelante con unas mancuernas de oro y esa maldita barbilla. Atravesamos una tormenta realmente espantosa. El avión estaba traqueteando y sacudiéndose. Toda la gente a bordo estaba llorando. Digo, lloraba. Rezaba, ¿sabes? Yo solo estaba ahí sentado. Ellos llorando, yo ahí sentado. Y pensaba: "Caramba... mañana, cuando Sam vea el diario estará el rostro de Clooney en primera plana, no el mío". ¿Entiendes? ¡Pum! ¿Sabías que Farrah Fawcett murió el mismo día que Michael Jackson? Qué locura, ¿no? (González, 2014).

El Ego se puede ver en otro personaje Mike (Edward Norton) cuando conversa con Riggan y habla acerca de la reputación como la prima puta del prestigio, y eso según él significa que su reputación vale mucho, de esta forma el diálogo completo, así lo indica:

Riggan: ¿Hice algo para faltarte el respeto?

Mike: Aún no.

Riggan: Mira tengo mucho apostado en esta puta obra

Mike: No me digas

Riggan: La gente sabe quién soy, y...

Mike: Tonterías. No te conocen. Ni a tu trabajo, conocen al tipo del traje de pájaro, que va y cuenta historias en Letterman.

Riggan: Lamento no ser popular

Mike: No me importa, ¿popular? La popularidad es la prima puta del prestigio.

Riggan: Bueno, no sé ni que mierda significa eso

Mike: ¡Significa que mi reputación está en juego en esto y eso vale mucho! Cuando desaparezcas yo estaré en ese escenario ganándome la vida, desnudando mi alma y lidiando con sentimientos complejos.

Riggan: ¿Eso hacías? ¿Lidiabas con sentimientos complejos?

Mike: Quería ver si tenía vida, si podía sangrar (González, 2014).

También en el personaje de Lesley que se ve ejemplificado en el diálogo que sostiene con

Mike:

Lesley: ¿Cómo es que siempre encuentras una forma de humillarme?

Mike: Sé justa, lo haces muy fácil

Lesley: ¿Qué demonios hacía aquí?

Mike: Me trajo aquí

Lesley: ¿Y se quedó?

Mike: Bueno es un poco...

Lesley: Escucha Mike. Este es Broadway. Y yo estoy aquí finalmente. Ahora por favor solo

hazme un favor. Te lo ruego, no lo jodas.

Mike: Lesley... Ven aquí. (Pausa) Juega con mis cojones.

Diciéndole a Mike que por favor no arruine su trabajo ya que es importante, porque al fin está en Broadway, también se puede observar esto en el personaje de la hija de Riggan que profiere a su padre y lo pone en evidencia:

Riggan: Intento hacer algo importante

Sam: Esto no es importante

Riggan: Lo es para mí.

Sam: Seamos honestos papá, no lo haces por amor al arte, sino para sentirte relevante de nuevo, pues ¿adivina qué? Hay un mundo afuera donde la gente lucha por ser relevante cada día y tú te comportas como si no existiera. Digo ¿Quién diablos eres? Ni siquiera tienes página en Facebook. ¡Tú eres quien no existe! (González, 2014).

Incluso es visible en Laura, una de las actrices principales de la obra que dirige Riggan, y que es la novia de este, cuando escucha al propio Riggan diciéndole a Lesley “Eres hermosa. Eres talentosa. Y tengo suerte de tenerte” y luego entra dicha actriz a hablar con Lesley y la encuentra llorando y confirma su herida al ego, visto esto en el diálogo entre ambas:

Laura: Eso fue algo dulce.

Lesley: ¿Qué pasa?

Laura: Nada. Dos años y él nunca me ha dicho nada parecido a mí.

Estos personajes principales cuestionan el lugar del carácter y el ego del actor cuestión que circunda del lado de la verdad, mostrando esa lucha que existe entre el yo ideal e ideal del yo y en medio de ellos ese nombre de la compulsión al goce que incluso hace sacrificar los datos de

la realidad en pro del narcisismo del sujeto (O incluso puede decirse que el narcisismo del sujeto es el dato o componente esencial de cualquier realidad).

El siguiente nivel de este análisis consiste en tomar los objetivos específicos y construir alrededor de cada una de sus formulaciones, dos apartados divididos en tres partes (introducción, desarrollo y conclusiones) en los que se interrogan los textos empleados para esta monografía desde unas categorías emergentes que llevarán a responder la pregunta de investigación, tales categorías son: Subjetividad; praxis; la cuestión del pensamiento y la realidad; singularidad estética; cuerpo; el problema de la fantasía y su relación con la realidad; la verdad y sentido del lado de lo inconsciente y el goce del lado de la pulsión; la transferencia entendida como puesto en acto de la realidad del inconsciente y sus relaciones con la puesta en acto teatral y la relación entre verdad y goce, donde en esta película particularmente es clara su definición.

Análisis de la especificidad: la interpretación del actor en la contemporaneidad. En este apartado se busca delimitar el concepto de interpretación del actor en las artes escénicas contemporáneas a la luz de la película Birdman, y se hace una exploración por los grandes teóricos del teatro para que, a partir de las acciones, pensamientos, fantasías y el quehacer de los actores que están en dicha película aparezca un concepto de interpretación del actor que dé cuenta de las artes escénicas: teatro en la contemporaneidad.

De esta forma como se ha dicho en la fundamentación teórica de este trabajo, tenemos dos modelos principales: El modelo de la vivencia y el modelo de la representación, donde sus preocupaciones:

(...) marcan las dos grandes escuelas y de seguidores, la de Stanislavski y la de Brecht, (...) diferentes. Mientras que para el maestro ruso su preocupación era mostrar personajes que descubrieran su vida espiritual, para el dramaturgo y director alemán, sus personajes debían mostrar el conjunto de las relaciones sociales (Matute, 2015, p.231).

Así, a partir de ello se formalizan el resto de las elucubraciones teóricas acerca del lugar del actor y su interpretación en el teatro, puesto que:

Para el autor alemán, el actor siempre debe representar seres vitales, plenos, con sus contradicciones y sus pasiones; no debe confundir lo que es la interpretación épica con una interpretación mecanizada y a veces hasta sobreactuada sin sentido alguno, como suele representarse. La función del actor, tanto en un modelo como otro, será la de crear seres humanos en la escena. Mientras que en “El arte de vivir”, implementado por Stanislavski, el actor debe sentir las sensaciones que tiene su personaje, debe sentir lo que representa tanto durante su búsqueda como en cada representación (Matute, 2015, p.232).

Por lo anterior se establece que la interpretación del actor en la contemporaneidad está expuesta desde el sentido y el lugar que le han dado al actor a partir del advenimiento de un concepto que lleva por nombre la dramaturgia del actor, donde este es un ser autónomo y emancipado en relación con el director y el texto dramático (Buaventura, 2005).

Dicho de otra forma: El actor de hoy, como dice Raúl Serrano, actúa con inmediatez, en un aquí y ahora como sostenía Müller. Mientras que en Stanislavski se habla de vivir, muchos hoy día hablan de organicidad; al mismo tiempo que el término vivencia parece estar en un plano del realismo psicológico, el aquí y ahora estaría ligado a un resultado inmediato del actor ante los

estímulos, que generalmente vendrán del exterior. Por lo tanto, el actor no entra en los procesos, sino que racionalmente acciona y reacciona y ésta será su constante (Matute, 2015).

Por lo que se afirma que la interpretación de hoy está atravesada por el modelo de la vivencia y el modelo de la representación, ambos modelos hermanados, en conversación constante y delimitados por la dramaturgia del actor que le da una autonomía propia para el trabajo del actor sobre sí mismo y ello se observa en la película, en la obra de teatro que visualizamos en la misma, donde se tejen distintas relaciones a partir de la creación de los personajes donde cada uno va haciendo, de sus interacciones entre el camerino, la vida propia (la realidad) y la obra de teatro (ficción).

Estos modelos se pueden ver de una manera más clara en los dos personajes principales donde hay una clara acentuación de la interpretación como tal, que son Riggan y Mike, pues en el primero se visualiza que su interpretación está en el lado del modelo de la representación de Brecht quien:

Desde que inició su trabajo como director, buscaba que los actores tuvieran una forma de provocar al espectador para lograr su asombro. Hay que recordar que, dentro de su nueva concepción estética, para el autor alemán el espectador de su teatro era su objetivo primordial. Esta dedicación que da al actor y al espectador es consecuencia de su objetivo estético-filosófico; la influencia que el teatro podría ejercer en el grupo para lograr su transformación (González, 2014).

Esto es visible en una de las escenas finales donde Riggan, dentro de la obra de teatro saca un arma cargada y se dispara, originalmente el personaje que interpreta para la obra de teatro se suicida, pero este intenta hacerlo de manera real, fallando el tiro, y dándose en la nariz,

cuestión que entre otras cosas cautiva al público y es que generalmente este actor está más preocupado por su relación con el público, los medios, el entorno social en el que se mueve, hasta con la crítica mordaz que podría lanzar la famosa Tabitha quien en una escena en el bar le dijo : “Niñatos arrogantes, caprichosos y egoístas, complacidos por su carencia de formación, de preparación y de intención para hacer arte. Intercambiándose premios por dibujos animados y pornografía, midiendo su calidad por la taquilla. Usted no es actor, es una celebridad” (González, 2014).

Y en el segundo sigue una línea de la vivencia puesto que “el actor debe sentir las sensaciones que tiene su personaje, debe sentir lo que representa tanto durante su búsqueda como en cada representación” (Matute, 2015). Y esto es visible en escenas como: cuando Mike cambia el trago de agua de color (Para ficcionar un trago), por un whisky real, también cuando Mike y Lesley están en la cama para una escena de sexo en el preestreno de la obra de teatro y aparece el siguiente diálogo que enuncia una necesidad por sentimientos reales que atraviesen el carácter psicológico de dicha interpretación:

Mike: Lesley me he puesto duro

Lesley: No, solo a veces eres muy desconsiderado

Mike: No, no, lo tengo duro, siente.

Lesley: ¿Qué? Estas bromeando.

Mike: Hagámoslo de verdad

Lesley: Estas loco

Mike: ¡Sera increíble! ¡Será real!

Lesley: Basta lo digo en serio Mike.

Mike: No me llames Mike, llámame Mel.

Lesley: Quítate (Gonzalez, 2014).

U otra escena donde en la terraza del teatro Sam, la hija de Riggan, y Mike, se encuentran a hablar y flirtear y ella interroga:

Sam: ¿Cómo lo haces?

Mike: ¿Hacer qué?

Sam: ¿Cómo sales ahí todas las noches y finges ser alguien más frente de toda esa gente?

Mike: No finjo ahí afuera. Ya te lo dije. Finjo en casi todos los lugares. Pero no ahí (González, 2014).

O en frases que profiere el actor, personaje donde enuncia el desnudamiento del actor por completo, la vivencia, el sentir psicológico: “Cuando desaparezcas yo estaré en ese escenario ganándome la vida, desnudando mi alma y lidiando con sentimientos complejos” (González, 2014).

Y es importante en este sentido para la interpretación del actor tener en cuenta las identificaciones que se van dando en el proceso de la creación, y Torres, afirma que:

El actor, al explorar los límites de su interpretación, también se identifica con ella, juega a ser esa otra persona. Aunque no sea su finalidad, la actuación le ofrece la posibilidad de revivir y elaborar fantasías pasadas y presentes, pero con el riesgo de quedarse atrapado en dichas identificaciones y confundirse con ellas (Torres, 2005).

Cuestión que es visible en Riggan, el personaje principal que deseoso por ser un gran actor, desde la fantasía que tuvo cuando era pequeño, Raymond Carver le envió una nota donde le agradecía por una actuación sincera, pero que Mike replica, y le hace caer en cuenta que

estaba borracho, es decir toda una fantasía acerca de su supuesta “actuación sincera” que lo llevó a convertirse en actor y posteriormente a realizar una obra del dramaturgo que lo aduló. Se observa lo anterior en este diálogo:

Mike: ¿Por qué Raymond Carver?

Riggan: Cuando era joven, en la secundaria actué en una obra y él estaba en el público. Me envió esto después de la obra. Una nota. "Gracias por una actuación sincera. Ray Carver". En ese momento supe que iba a ser actor. En ese instante. ¿De qué te ríes?

Mike: Es la servilleta de un bar.

Riggan: ¿Y qué?

Mike: Estaba borracho, amigo (Gonzalez, 2014).

Riggan se ve atravesado por dicha identificación entre el pasado y el presente, cuando no logra superar su papel como Birdman, reviviéndolas y elaborándolas y se evidencia en la cinta cuando, Riggan, está en el camerino hablando con su otro yo, que es una especie de superyó Birdman:

Dios mío, estás hecho una mierda, hermano pareces mongoloide cuando tienes resaca, ¿no? Vamos. Anda, levántate. Hace un día hermoso. Olvídate del Times. Todos los demás ya lo olvidaron. ¡Anda! ¡Ponte de pie! ¿Con que no eres un gran actor? ¿Qué importa? Eres más que eso. Eres muy superior a estos pendejos del teatro. ¡Eres una estrella de cine! ¡Eres una fuerza global! ¿No entiendes? Te dedicaste a agrandar tus ahorros y reputación y desperdiciaste ambos. Te felicito.

¡Al diablo! Volveremos a tener éxito. Esperan algo genial. Se lo daremos.

Aféitate esa barba ridícula. ¡Hazte cirugía plástica! Los 60 son los nuevos 30, cabrón. Tú

eres el original. Les abriste el camino a estos payasos. Dale a la gente lo que quiere: pornografía clásica y apocalíptica. Birdman: el fénix renace.

Videojugadores con acné estallarán en sus pantalones. ¡Mil millones a nivel mundial, garantizados! Eres tremendo. Salvas a la gente de sus vidas aburridas y miserables. Los haces saltar, reír, cagar en sus pantalones. Lo único que tienes que hacer es... ¡A eso me refiero! ¡Estremecedor! ¡Grande, fuerte, rápido!

Mira a esa gente. Les brillan los ojos. Adoran esta mierda. Adoran la sangre, adoran la acción. No esta basura habladora, deprimente, filosófica. Sí.

Y la próxima vez que chilles explotará en millones de oídos. Brillarás en miles de pantallas alrededor del mundo. Otro éxito de taquilla. Eres un dios.

¿Ves? Así se hace, cabrón. La gravedad ni siquiera te afecta (González, 2014).

Y no solo este tipo de identificación sino también cuando:

Por otro lado, parecería también que en muchos de los casos las identificaciones y las confusiones entre actor y personaje no son conscientes mientras están sucediendo, sino que se hacen conscientes a posteriori, con la elaboración que los actores tienden a buscar casi constantemente. Esto va de la mano con lo que creemos es la motivación principal para la actuación: la búsqueda de sí mismos y la construcción de un Self más auténtico a partir de la disolución y la recreación de imágenes (p.62).

Así se encuentra que hay una necesidad por la búsqueda de sí mismo en los actores de la obra teatral inmersa en la película, una forma de subjetivación, evidenciado en una de las escenas donde Riggan, cuando profiere: “No duermo... ya sabes, en absoluto. Y esta obra empieza a parecer una versión en miniatura y deformada de mí mismo que me sigue a todas partes y me

golpea en las pelotas con un martillito chiquito” (González, 2014), y no solo de la obra, sino también en las conversaciones que sostiene con su otro yo, con el pájaro, que no deja de inquirirlo, inquietarlo y enfrentarlo:

Birdman: No estamos muertos.

Riggan: Por favor... sólo quédate muerto.

Birdman: No estamos muertos.

Riggan: Deja de hablar en plural. No hay ningún: “nosotros”. Yo no soy tú. Borraré tu puta conciencia.

Birdman: No. Tú eres Birdman. Porque sin mí, todo lo que queda eres tú. El triste, egoísta y mediocre actor que se aferra a los últimos trozos de su carrera. ¿Por qué demonios hiciste eso?

Me gustaba ese poster. Siempre será “nosotros”, hermano.

En este punto es importante delimitar lo que se entiende por subjetividad, explorado en el psicoanálisis ampliamente desde su praxis. De esta forma, Freud (1915), primero entiende el sujeto, para dar cuenta de la subjetividad a partir de la misma noción de sujeto, en “Pulsiones y destino de la pulsión” visto como escindido, y que provocó una revolución copernicana, pues este tiene una instancia llamada inconsciente que lo antecede y lo cuestiona, y siguiendo esta misma línea Lacan, en los Escritos II, en “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón de Freud” (1957), da cuenta que el sujeto no corresponde con el cogito Cartesiano, sino más bien según la misiva freudiana propone “pienso donde no soy”, por lo que “soy donde no pienso”. El sujeto freudiano está en el terreno de la disolución, de la ruptura, cuestión que no escenifica una irracionalidad sin sentido: por lo que según lo anterior se entiende subjetividad en tanto

Maruottolo (2013):

Emerge en la intersección de la cultura (conformada por las estructuras discursivas de la cultural familiar edípica y de la cultural pública) y las motivaciones inconscientes de los sujetos. Estas dos fuerzas se encuentran en relación dialéctica y de conflicto permanente. El poder subjetivador de la sociedad es por lo tanto una resultante dada por la configuración particular y única que en cada subjetividad conforman la estructura discursiva del sujeto” (p.20).

Esto es visto constantemente en los personajes que circundan la película por lo que la delimitación de la interpretación del actor en la contemporaneidad está atravesada por el modelo de la vivencia, el modelo de la representación, la dramaturgia de actor ,que se observan en Riggan, quien dirige, actúa y escribe su obra teatral y en Mike que interroga el hacer teatral, al público y a él mismo (cuestión que también aparece en Riggan) y si bien a ambos se ubicaron en lugares distintos de ambos modelos, es pertinente decir, que también pueden mostrar vestigios de pertenecer al modelo contrario al que se delimitó su quehacer artístico, puesto que la interpretación del actor en la contemporaneidad es, desde esta visión, “ la puesta en marcha de varios procesos individuales que engranan entre sí, la combinación de varias subjetividades en donde los mecanismos de identificaciones proyectivas⁴ tal vez sean los más llamativos.

Los ejemplos obtenidos van desde enamoramientos, rencillas y resentimientos” (Torres,2005, p.59), y si se sigue la concepción de que “La subjetividad es, al mismo tiempo, singular, grupal y colectiva, guardando una relación de productor y producido con los objetos significativos y a través de ellos dialécticamente con la cultura” (C. Maruottolo, 2008, s.p.), se

⁴ Concepto Kleniano en el que según Freud y Lacan es más preciso afirmar que hay identificación al rasgo unario y no a lo bueno o malo del modelo del cual se toma el rasgo.

encuentra un valioso hallazgo, en tanto la interpretación del actor está supeditada precisamente a procesos de subjetivación en el lugar donde circunda la escena, donde la identificación, en tanto que “la subjetividad y el conjunto de identificaciones que la sostienen, determinan la identidad del sujeto, en cuanto semántica de los discursos y representaciones de pertenencia y alteridad” (Maruottolo, 2008, s.p) y vínculo, siendo hechos que permean el quehacer actoral y artístico, el actor "piensa donde no es", y "es donde no piensa" y su interpretación esta supedita a esta misiva, por lo que se entiende que el

Actor que, desde su rol dramático, encarna la metáfora literal de la condición humana, pero en el acto de hacer esto muestra también las posibilidades otras de ser y de estar. Es decir, la presencia de ese cuerpo, de esa existencia corrida de sí misma, se constituye en un acto subversivo. Es como si los actores a través de su trabajo dijeran: “esto es lo dado, mi cuerpo no existe si no es en ustedes, soy cuerpo en tanto soy Otro, pero soy Otro a mi manera”. Las posibilidades de ser, aún en el caso de los personajes más pequeños e insignificantes, son infinitas” (Idiáquez, 2011, p.172).

Esto se puede evidenciar en la película en el momento de la discusión que tiene Riggan con su esposa, donde el vínculo y las identificaciones se asoman para mostrar una realidad del sujeto, sus experiencias infantiles tempranas, la pertenencia obligada de sus vínculos, lo singular de la pulsión, de la fantasía, de la relación de objeto y del discurso del Otro y con el otro:

Esposa de Riggan: ¿Por qué nos divorciamos?

Riggan: Porque me tiraste un cuchillo y una hora después me dijiste cuánto me amabas.

Esposa de Riggan: El que no me gustara esa comedia que hiciste con Goldie Hawn no

significaba que no te amara.

Riggan: Siempre haces lo mismo. Confundes el amor con la admiración.

La interpretación del actor en la contemporaneidad es en ese caso, la subjetivación donde dicha interpretación está supeditada a que el actor "piensa donde no es", y "es donde no piensa", hermanado con el modelo de vivencia (psicológico) y el modelo de representación (social), y la dramaturgia de actor (emancipado) para la construcción de su personaje o de su quehacer escénico.

La verdad y lo real: Entre las artes escénicas y el psicoanálisis. En este apartado se pretende plantear las contribuciones que el psicoanálisis de orientación lacaniana aporta a las artes escénicas y para la intención de este trabajo de grado específicamente a la interpretación de actor, en tanto a la relación verdad y real, es decir que, visto desde otro ángulo se pretende analizar y realizar una serie de afirmaciones respecto a la verdad y lo real, y la triada artes escénicas, interpretación de actor y psicoanálisis.

De esta forma se toman dos artículos, de Lacan, donde es visible una concepción del término de verdad (del lado de la causa), "Acerca de la causalidad psíquica" (1946) e "Introducción teórica a las funciones del psicoanálisis en criminología" (1950). En ellos, Lacan entiende la verdad como la esencia de ser, siguiendo a los postulados filosóficos de Descartes, donde verdad puede ser puesto en el mismo nivel que ser, es decir, verdad igual a ser, ya que "siendo la verdad lo mismo que el ser, es evidente que todo lo verdadero es alguna cosa; ya he demostrado ampliamente que las cosas conocidas clara y distintamente son verdaderas (1641, p.78).

Es así como en la interpretación del actor - tomando aquí el modelo de la vivencia a partir de Stanislavski [En el trabajo del actor sobre sí mismo]- quien explica a través de Tórtso [Alumno de Stanislavski] su visión acerca de la veracidad y la verdad en el teatro, argumentando que la segunda debe ser esencial, en tanto es una verdad artística, “la diferencia que hay de un cuadro a una fotografía; es que esta última reproduce la realidad, mientras que el primero reproduce solamente lo esencial. Eso es lo que hace la verdad artística (Matute, 2015, p.145).

Se observa como ambos, tanto Stanislavski como Lacan, apuntan a la verdad como la “esencia”:

En ese sentido, Lacan pone en juego la verdad como la esencia del ser, más que como revelación. Cuando habla de verdad, de esencia del ser, está interesado en la relación entre lo social y lo psíquico. Y dice que son lo mismo en el inconsciente, pues ahí no hay dicotomía entre lo social y lo subjetivo, ya que el hombre se crea a partir de las identificaciones que recaen en el inconsciente (Allier, 2001, p.142).

Identificaciones que en el actor acaecen aún más visibles cuando éste crea sus personajes; el inconsciente emerge desde un lugar y se muestra a un sujeto escindido, consciente en tanto inconsciente, ya que “el actor, al explorar los límites de su interpretación, también se identifica con ella, juega a ser esa otra persona. Aunque no sea su finalidad, la actuación le ofrece la posibilidad de revivir y elaborar fantasías pasadas y presentes” (Torres, 2005), y entre tanto estas identificaciones pueden ser un riesgo para el actor por esa posibilidad de mantener las fantasías presentes y pasadas en el mismo escenario, así como profiere Jacques-Alain Miller en su lectura del Seminario, libro 10: “la angustia”: “Una vez que sube al escenario, [el sujeto] queda apresado en los engaños de la mostración, los engaños del significante, los engaños de la verdad,

y lo real permanece en otra parte” (2007, p.123). Y aquí es donde Lacan, toma “el semblante” como la verdad del sujeto, apareciendo delimitado en el seminario 18 “De un discurso que no sea semblante” (1971-1972). Allí sostiene la tesis de que el semblante concierne a la función de verdad, la verdad articulada a un saber propio y por lo mismo, Miller en el curso “Naturaleza de los semblantes” (1992), nombra el semblante como una categoría en tanto cualidad de un objeto, pero es una categoría que incluye lo simbólico y lo imaginario frente a lo real, esto es, el semblante que permite hacer algo con lo real.

Los semblantes posibilitan un hacer frente a la falta con la que los sujetos se enfrentan y frente a lo real, la operación es de aproximación, cernimiento e incluso reducción, pero hay que tener en cuenta que es diametralmente opuesto al semblante, en este sentido el arte cumpliría mejor que la ciencia dicha función.

El actor queda detenido en el escenario entre la realidad y lo ficcional (semblantes), esto quiere decir, para el psicoanálisis, que hay una primacía psíquica que circunda entre lo simbólico y lo imaginario, en ese caso lo real que aparece en la escena teatral se puede pensar a partir de la tercera estética que formula Recalcati (2006), “la función de la letra” en la cual “una nueva teoría del encuentro nos conduce hacia la dimensión singular del acto como modalidad de separación del sujeto de la sombra simbólica del Otro” mantenido por el hecho inconsciente que emerge en escena y para poder salir de escena, se precipita en el “pasaje al acto”:

Lo real en sentido lacaniano, (...) podría emerger en dos situaciones puntuales: una, al final de cada espectáculo, cuando el actor se retira de la escena y abandona su personaje, regresando a su propia relación con el goce; otra, cuando el actor es completamente «tragado por el papel», ya no actúa, no «representa» su personaje (Geirola, 2009, p.253).

En este sentido se puede traer una escena de la película Birdman donde Mike, tiene una gran apropiación de su papel pues en el preestreno de la obra quiere tener sexo real con Lesley, y en la vida real, no es capaz de conseguir una erección, cuestión que si logra en la escena.

Lesley: ¿No puedes pararla en seis meses y ahora quieres cogermme en frente de 800 personas?

Mike: Necesitaba sentirlo real.

Lesley: Tal vez aquí arriba eres el Señor Verdad. Pero en el mundo real, donde sí importa, eres un puto fraude. ¿Qué tal esa verdad, imbécil?

Ese momento en donde el actor queda allí interrumpido en lo real, en el que, siguiendo a Lacan en su seminario I (Escritos técnicos de Freud), “el sujeto se interrumpe es, comúnmente, el momento más significativo de su aproximación a la verdad” (Lacan, 1953-1954, p. 87).

Dicha aproximación a la verdad tiene relación en el teatro con el acto, y el aporte que la clínica psicoanalítica tiene tanto el acting- out como el pasaje al acto. Según Lacan, en el Seminario libro 15, "El acto psicoanalítico" (1967-1968). De esta manera se encuentra una definición de acto: “el acto (a secas) ha lugar de un decir, cuyo sujeto cambia. Es acto porque anda, pero no solo por decir "eso anda", y ni siquiera "andemos", sino haciendo que "a eso llegue yo" se verifique en él" (Lacan, 1967-1968, p. 47).

Se observa a partir de lo anterior, que el acto aparece como un decir donde se demanda que algo se asume, por lo tanto el sujeto se constituye a partir de él, cambia y por lo mismo “el acto propende por un pasaje para realizar lo imposible. De esta manera, el acto es una decisión, una osadía, algo del orden de lo que inaugura, lo que funda, crea” (Miller, 1993, s.p.). Un acto, en definitiva, es una respuesta ante el síntoma sobre ese imposible y como acto puro solo

aparecería consumado en la decisión de un suicidio acabado, pues Lacan (1967) “piensa el acto a partir del suicidio, y hace de eso el paradigma del acto propiamente dicho” (s.p). En este sentido todo acto, siguiendo a Lacan, propende a la destrucción misma, sobrepasa al sujeto, ya que, está la existencia. Si volvemos a Freud sería una pulsión de muerte que se mantiene y se revela en un acto verdadero.

Ahora bien, después de haber introducido el concepto de acto, se va a tratar lo que sería el pasaje al acto. Miller en Jacques Lacan: anotaciones sobre su concepto de pasaje al acto. En: “Infortunios del acto analítico” (1993), afirma entre otras cosas “(...) devela la estructura fundamental del acto” (s, p.), puesto que hay una salida de escena por parte del sujeto, esto quiere decir, que prevalece una evasiva respecto del Otro, la palabra es anulada, y no hay ningún tipo de mostración; el sujeto queda relegado a ser objeto, el acto en si se inaugura como suplencia de la palabra, porque la angustia lo sobrepasa y de esta manera, “lo que llega en ese preciso momento al sujeto es su identificación absoluta con ese *pequeño objeto a* al que ella se reduce (...)” (Lacan, 1963, p. 70-71).

Es así como en el pasaje al acto no existe la mirada del Otro, pues “se abandonan los equívocos del pensamiento, de la palabra y del lenguaje, por el acto; que en el acto, si lo pensamos a partir del pasaje al acto, digamos que el sujeto se sustrae a los equívocos de la palabra” (Miller, 1993, s.p.). Es al final dejarse caer, sin haber entrado nunca en la escena; este pasaje al acto se observa en la escena de la película, donde Riggan dispara un arma en la escena final de la obra teatral, se supone que esta arma no debería estar cargada, sino ficcionar dicha muerte en el escenario, por lo que se pregunta, ¿Si es un pasaje al acto?, puesto que en el pasaje

al acto, algo debe cambiar en el sujeto, en dicho caso se observa la escena final una discusión entre la esposa de Riggan y el productor, que luego pone en evidencia a Riggan:

Jack: Estas despierto

Amy: Acaba de despertar

Jack: ¡Estoy feliz! Estas vivo, eres el hombre del momento, apareces en la portada del New York Times: Por Tabitha Dickinson “La inesperada virtud de la ignorancia” Thomson creo un nuevo género; el público derramo sangre literal y metafóricamente.

Amy: Esto te da gusto, ¡se voló la nariz!

Jack: Esto convierte a las personas en leyenda, esta obra estará en cartelera por siempre, porque no dices nada, ¿esto era lo que querías? (a Riggan).

Riggan: Sí, era lo que quería.

Al final Riggan se quita las vendas de la nariz, y se dirige a la ventana dispuesto a saltar, y se puede pensar que si lo hizo porque la cámara regresa a la habitación, por lo que se deduce que hay un paso al acto, un salirse de escena de la vida, una revelación entre aquello que circunda entre lo real y la verdad, y en este caso estaríamos hablando del paso al acto clínico desde el psicoanálisis.

Por el contrario, el acting-out es un llamado al Otro, en dicho caso, el sujeto se mantiene en la escena, dice Lacan “seminario, libro 10: la angustia”, (1963) que "...el acting-out es esencialmente algo, en la conducta del sujeto, que se muestra. El acento demostrativo de todo acting-out, su orientación hacia el Otro, debe ser destacado" (p.136), se muestra entonces la escena, se envía un mensaje al Otro para sostenerse que en definitiva es inconsciente.

Tanto el acting-out como el pasaje al acto son actuaciones que tiene el sujeto frente a la angustia y esta,

Es un afecto que revela lo más singular de una existencia, ya que el fenómeno de la angustia se desencadena para cada sujeto a partir de una contingencia, de un encuentro y es en esa contingencia que para cada sujeto confrontado a la angustia se revela algo de lo más singular (Solano, 2001).

Singular en el sentido de que “en el corazón de cualquier acto hay un ¡no!, un *no* proferido al Otro” (Miller, 1993, s.p) y es así como Dylan Evans (1997) en su "Diccionario introductorio al psicoanálisis Lacaniano" realiza la distinción respecto a estos dos conceptos, aduciendo que:

(...) Lacan establece una distinción entre estas expresiones. Si bien ambas son últimos recursos contra la angustia, el sujeto que realiza un acting-out todavía permanece en la escena, en tanto el pasaje al acto supone una salida total de la misma. Mientras que el acting-out es un mensaje simbólico dirigido al gran Otro, el pasaje al acto es una huida respecto de este, hacia la dimensión de lo real. El pasaje al acto es una salida de la red simbólica, una disolución del lazo social. Aunque según Lacan el pasaje al acto no necesariamente implica una psicosis subyacente, entraña de todos modos una disolución del sujeto; por un momento el sujeto se convierte en puro objeto (p.148).

Aquí es importante indicar la diferencia entre el pasaje al acto y el acting out visto en la película en los dos personajes, donde se visualiza de modo claro, en Riggan y en Mike, ya que de

esta forma en el primero hay paso al acto, la angustia lo atraviesa completamente en el enfrentamiento con el deseo del Otro que es visto en la conversación que tiene con su ex esposa antes de salir a escena en la obra teatral (Ya no hay otro) el mundo cae para el sujeto, por esto se da la salida por la ventana, él se hace objeto inmundo, contrario a esto sucede con Mike, donde aparece el acting out que se observa en las escenas donde este quiere tener sexo real en el teatro con Lesley, pero en la vida real ni siquiera es capaz de tener una erección, un mensaje simbólico dirigido al gran Otro, en este caso su amante.

Ahora bien, teniendo en cuenta lo anterior y como es sabido, el inconsciente y sus relaciones con la pulsión es el objeto de estudio del psicoanálisis, son una instancia psíquica que se revela según Freud, por medio de formaciones que reaparecen por fuera de lo consciente, como lo expone en su texto “La interpretación de los sueños” Allí demuestra que a través del sueño se puede acceder a dicha instancia y posteriormente amplió dichas evidencias de lo inconsciente en la conciencia, trayendo a colación a los lapsus, los chistes, los juegos de palabras, los actos fallidos a través de los procesos condensación y desplazamiento. De este modo en los procesos del sueño:

Los desplazamientos resultaron ser sustituciones de una determinada representación por otra que, de algún modo, le era vecina en la asociación; se volvían aprovechables para la condensación puesto que así, en lugar de dos elementos, conseguía ser recogido en el sueño uno solo, algo común intermedio entre ambos. El resultado es en el primer caso [condensación] la sustitución de un elemento por otro, mientras que en el segundo un elemento permuta las palabras que lo expresan por las que expresan a otro [desplazamiento] (Freud, 1900, p.345).

A partir de esto en la lectura que realiza Lacan de la obra de Freud, entiende estos dos mecanismos apoyándose en la lingüística y denominándolos como metáfora y metonimia respectivamente, pues según él, el inconsciente es una estructura atravesada por el lenguaje. Entendida la metonimia como: “la conexión de dos palabras en un solo significante. Corresponde a la fórmula “palabra a palabra”: “mot a mot” (Puche, 1971, p. 179), y como “la fórmula según la cual un significante substituye al otro tomando su lugar en la cadena significante: corresponde a la fórmula ‘una palabra por otra’: un mot pour un autre” (Puche, 1971, p.179).

Estos conceptos resultan pertinentes, ya que en la interpretación de los sueños desde la perspectiva de Freud hay una relación directa con la improvisación teatral. Cuestión que no se le escapó a Enrique Buenaventura y que en la película se observan constantemente en los ensayos teatrales en los cuales se visualiza en los distintos personajes las fantasías, las pulsiones, los sueños, etc.

La idea de Buenaventura (2005), de abordar la improvisación teatral como un sueño proviene de esta idea freudiana de explorar el sueño como un sustituto de la acción [dramática]; así la improvisación aparece como un campo de riqueza asociativa que va a ir dilucidando el sentido de la pieza, o provocar textos dramáticos como es el caso de la creación colectiva o de la dramaturgia de actor.

El inconsciente aparece visualizado en este caso en la improvisación teatral y la metáfora y la metonimia se hacen visibles a partir de esta correlación, y más si se tiene en cuenta la singularidad del lenguaje bajo la cual residen dichas aseveraciones de Lacan, ya que aparece en este caso la cuestión del deseo desde el inconsciente en el trabajo teatral, pues “el sueño es una

realización enmascarada de un deseo reprimido, ósea de un deseo inconsciente” (Geirola, 2013, p.45).

Lo anterior se ve en el fotograma siguiente, teniendo en cuenta que para Freud el sueño es el concepto o paradigma mínimo o de análisis de la obra artística, como formación del inconsciente y como una verdad que se hace a un lugar de la expresión en las imágenes, claro está diferenciando esto de la fantasía y del delirio, en las dos primeras no hay una fragmentación de la realidad.

En la escena donde Riggan sale del teatro y se emborracha por una reseña del *Times* donde halagaban a Mike y no lo nombran a él, en esta medida aparece Birdman detrás de él y empieza a decirle:

Birdman: vamos, levántate. Es un día hermoso. Olvídate del Times. Todo el mundo lo ha hecho. Vamos, párate. Entonces no eres un gran actor. ¿A quién le importa? Eres mucho más que eso. Eres mejor que estos imbéciles del teatro. Eres una estrella de cine, amigo. Eres otro lote. ¿No lo entiendes? Pasaste toda tu vida haciendo una reputación y la volaste. Bien por ti. A la mierda. Haremos un regreso. Están esperando algo gigante. Pues dales eso. Aféitate esa barba patética. Hazte cirugía. 50 es el nuevo 30, malnacido. Tú eras el original, hombre. Pintaste el camino para estos otros payasos. Dale a la gente lo que quieren. En forma de porno apocalíptico, Birdman, el pene se alza. Verás cómo se cagan en los pantalones. En todo el mundo garantizado. Eres más grande que la vida. Salva a la gente sus miserables vidas. Los harás cagarse en los pantalones, todo lo que debes hacer... De eso estoy hablando, armas grandes pesadas, misiles, mira a esta gente, mira sus ojos como brillan, aman esta mierda, aman el caos, la acción. Nada de tonterías

habladas y filosóficas. ¡Si! Y la próxima vez que chilles, explotará en millones de tímpanos. Brillarás en miles de pantallas por todo el mundo. Otro éxito de taquilla. Tú eres Dios. ¿Lo ves? Ahí vas, malnacido. La gravedad ni siquiera se aplica a ti. Espera a ver los rostros de aquellos que pensaron que estábamos terminados. Escúchame. Volvamos una vez y mostrémosles de qué estamos hechos. Debemos terminarlo bajo nuestros propios términos. Con un gran gesto, llamas, sacrificio, Ícaro. Pues hacerlo. ¿Me escuchas? ¡Tú eres Birdman! (Gonzalez, 2014).



Se observa en este fotograma, como aparece el delirio o sueño y la fantasía a través de lo que el hombre pájaro profiere a Riggan, es decir, deseos reprimidos, donde convertirse en un gran actor es lo que se hace evidente en tanto inconsciente.

En este punto también es importante exponer otro concepto que adquiere preeminencia para este trabajo de grado en relación con la interpretación del actor; dicha noción sería metaxis que proviene del griego Methexis, y aparece por primera vez en 'El Banquete' de Platón. Esta es una palabra que sirve para designar el tránsito de las ideas desde el mundo de las ideas al mundo real. Augusto Boal (2004, p.66) lo analiza en su libro del “Arco Iris del Deseo” e ilustra diciendo

que: “La metaxis significa pertenecer completa y simultáneamente a dos mundos diferentes y autónomos: la realidad y la imagen de la realidad que ha creado”.

De esta forma para el psicoanálisis la pregunta por la verdad resulta fundamental. Freud “nos enseñó que la verdad emerge en el acto fallido, en el sueño, en el síntoma” (Geirola, 2009, s.p.), exponiendo así una verdad contemporánea a su época, que se visualizaba en sus pacientes. Por su parte, según Montano (2001) se puede afirmar que desde Lacan existen tres conceptos de verdad, en tres diferentes momentos de su producción teórica entre 1946 y 1966.

Un primer momento en donde Lacan la entiende como la esencia del ser, como las cosas conocidas de manera clara y distinta. Un segundo momento en donde la verdad es revelación del registro simbólico en el sujeto. Y un tercero donde ésta es lo que falta en el saber para su “realización”.

Estos planteamientos de Lacan resultaron cruciales para el desarrollo de este trabajo de grado en la medida en que en el actor debe prevalecer una búsqueda concreta por una verdad escénica, del personaje y de su realidad aparente dentro de la representación ficcional que este elabora (p.53).

Si llevamos estos conceptos psicoanalíticos al campo de la actuación, tendríamos dos momentos transferenciales; un primer momento en el que el actor «pone en acto» mediante la improvisación, es decir, verbaliza lo desconocido de la situación dramática frente a otro, sea al director o — como ocurre algunas veces en Stanislavski — un personaje; allí entraría ya en transferencia con el director o con el personaje. Habría un segundo momento en el que se produciría un «primer» acting - out, es decir, en el que el

actor de pronto interrumpe su proceso de asociación (verbal y corporal) y entra en un silencio más «espectacular», marcado por la resistencia (p.53).

El psicoanálisis nos provee de una herramienta fundamental para comprender los procesos de individuación y de identificación del sujeto con su Yo; el arte en tanto nos enfatiza las maneras de romper con ese orden dado, estado de subversión que se construye con “lo que está en el aire” con aquel “Inconsciente Estético” que refería Ranciére (p.172). En este sentido es claro seguir en esta exploración con el encuentro hacia una singularidad estética donde se exploran las categorías cuerpo en relación con el sentido de la verdad y goce del lado de la pulsión en la película.

Según lo anterior la relación aparente entre lo real en tanto su relación con la verdad está hermanada con el goce, pero antes de llegar allí ¿qué es entonces el goce? Según Braunstein (1999), "...sólo hay goce en el ser que habla, porque habla “ (p. 11), y esto se entiende siguiendo a Lacan en “el seminario XX, aún” (1972-1973) cuando afirma:

La lengua nos afecta primero por todos los afectos que encierra y que son afectos. Si se puede decir que el inconsciente está estructurado como un lenguaje es por el hecho mismo de que los efectos de la lengua, ya allí como saber, van mucho más allá de todo lo que el ser que habla es capaz de enunciar (pp.167-168).

En este seminario Lacan (1972-1973) introduce el concepto de la lengua, que distingue los elementos no comunicativos del lenguaje, ese lugar caótico de la polisemia cimentado por el lenguaje , por lo que ya no aparece solamente el lenguaje como estructura del inconsciente, la palabra es entonces goce, más que comunicación, por lo que es el tiempo de la *no relación*, de la división entre significante y significado, entre el goce y el Otro, ya que ese “ lugar donde se

manifiesta el no-todo de la nadiación del ser por el significante se denomina <goce> y sin ese lugar el universo-para el sujeto humano hablante- sería vano (vacío, desamueblado, sin consistencia ni realidad (Eidelsztein, 2008, p.79), afirmación que muestra la relación entre goce y el ser, y respecto a esto Lacan en “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo” (1984), expresa a propósito del ser que no puede ser, pues está apresado por el significante, para terminar plantear la misiva ¿Qué soy yo? Y continúa:

Soy en el lugar desde donde se vocifera que ‘el universo es un defecto en la pureza del No-Ser’. Y esto no sin razón, pues de conservarse ese lugar hace languidecer al Ser mismo. Se llama el Goce, y es aquello cuya falta haría vano el universo (p.800).

Esta no-relación del ser pone la cuestión de cómo opera el goce por medio de la palabra, en ese caso no hay relación sexual, sino que hay goce en tanto hay cuerpo que es hablado, esto implica la disyunción entre el goce y el Otro, y quiere decir que los seres humanos son sujetos a través del significante de falta-en-ser y por lo mismo Lacan, sustituye el término sujeto por el de *parlêtre*, contrario falta-en-ser, entendiendo el *parlêtre* como el sujeto más el cuerpo (Miller, 1998). En ese caso, por la afectación de la lengua y la constitución de la pulsión que es el “el eco en el cuerpo” de un decir del Otro, el cuerpo se vislumbra como sustrato gozante, por lo que Lacan (1972-1973), en “El seminario XX: Aùn” profiere que el encuentro con el Otro sexo es un invento, igual que el goce sexual, vía el amor y que solo se goza de un cuerpo, y según lo anterior hay un goce en la lengua en tanto el sujeto posee en un cuerpo, porque es necesario este para gozar, como también hablando se goza, el sentido es goce, ya que el ser es el ser del hablante (Miller,1998).

Se entiende así, siguiendo lo anterior que:

El cuerpo es implicado como un campo de alteridad integrativo, desde el cual el artista puede construirse a sí mismo, en un interjuego entre el vacío y su delimitación, entre lo que es adentro y lo que es afuera, entre la forma y el contenido, lo representado y su representante, entre los procesos primarios y secundarios. Dando cuenta de cómo el trabajo del actor le permite componer un cuerpo, tanto en lo referido a reparar o suturar, como a generar otro cuerpo anexo que le permita subsistir en tanto sujeto. Rescatándose el saber hacer con la diferencia, y en especial el estatuto de lo vivo como seres humanos; es decir, las intensidades, lo sublime” (Idiáquez, 2011, p.1).

Y además que, el goce en términos generales y sin dejar de lado la significación de su relación con el lenguaje – un sujeto falto en ser - es “todo lo que proviene de la distribución del placer en el cuerpo” (Lacan, 2008, p.206); también “la satisfacción de una pulsión” (Lacan, 1988, p.253). Así las cosas, se afirma que el actor goza en tanto encarna un personaje, y no aparece, importa o impone el síntoma como - lo insoportable- como en ocasiones se hace ver, sino que el goce desborda el síntoma y el fantasma, visto en la película cuando Mike en una de las escenas durante el preestreno de la obra teatral profiere:

Sí estoy borracho. Debo estar borracho. ¿Por qué no lo estás tú? ¡Esto es Carver! ¡Dejaba un pedazo de su hígado en cada página que escribía! Si necesito beber ginebra, ¿quién eres tú para quitármela? Cambiaste la época y la trama para quedarte con las mejores líneas. ¡Déjame las malditas herramientas que necesito! Por favor, no sean tan patéticos. ¡No vean el mundo a través de sus celulares! ¡Tengan experiencias reales! ¿A alguien además de mí le interesa la verdad? ¡Este escenario es falso, los plátanos son falsos! ¡No

hay nada en este envase de leche! Tu actuación es falsa. Lo único que es de verdad es este pollo, voy a interactuar con el pollo (González, 2014).

El actor goza en la mostración que hace con el público, en lo que pone en evidencia ante él, en su permisiva fortuna de transgredir, de ser otro indistinto a él y *hablante-ser* ya que lo “lo real se funda en la medida que no tiene sentido, excluye el sentido, se decanta por estar excluido de él [...]. La forma más desprovista de sentido de lo que sin embargo se imagina es la consistencia” (Lacan,1975, p.63). Aquello que está por fuera del sentido, que es lo real, el goce, es la consistencia del *hablante-ser*, empero nunca se mantiene por fuera del cuerpo, de esta forma lo que soporta dicho hablante-ser es el cuerpo como sustrato de goce, lugar de goce para gozar que se mantiene en la dinámica del hacer teatral, del actor que está a condición del inconsciente real, puesto que su cuerpo es el lugar de relación que tiene con su personaje, con la escena, la acción, dicho cuerpo es la no-relación del ser donde opera el goce, por lo mismo se goza cuando se destruye el cuerpo en el caso de Riggan, se es otro, se vislumbra un ser verdadero solo en las tablas en el caso de Mike donde si es capaz de lograr sensaciones reales, una erección por ejemplo, no sé es nadie en la vida real, pero si en las tablas en el caso de Lesley; y siguiendo a Miller (1998) es que se entiende que el goce sucesivamente ocupa el lugar de verdad y en este sentido el cuerpo en la interpretación del actor como sustancia de goce mantiene su verdad del lado de la pulsión en la película y por qué no en los escenarios en los que el actor se ve obligado a estar, el actor como agente del goce en tanto reproduce su verdad en lo real, a través de su cuerpo, excluye el sentido, es “el lugar desde donde se vocifera que “el universo es un defecto en la pureza del No-Ser” (Lacan,1984,p.800).

Conclusiones

Así las cosas, en la revisión de antecedentes y en el recorrido teórico en este trabajo se concibe la relación entre arte y psicoanálisis, por lo que se pregunta, ¿qué le enseña el arte al psicoanálisis? Entendiendo que el psicoanálisis siempre ha tomado más del arte que el arte del mismo psicoanálisis, puesto que desde Freud hasta Lacan, el psicoanálisis se interesa más por la profundidad, el contenido de la obra de arte que por sus formas, tomando allí, donde la obra de arte se presenta conceptos de base para develar los intersticios que rodean la subjetividad humana, dichos intersticios serían estratos tales como: la fantasía, los sueños, el cuerpo como campo de relación, la búsqueda de sentido, las relaciones primarias entre el niño y sus progenitores - que llevó a Freud a plantear un concepto fundamental en la teoría psicoanalítica a partir de una obra de arte Edipo rey: los sentimientos, la importancia del vínculo en tanto social y los procesos anímicos inconscientes que asentaron la base del objeto de estudio de la teoría psicoanalítica.

En ese sentido el lugar del artista es privilegiado en tanto enseña y muestra en un sentido amplio mencionados intersticios del ser humano por sus elaboraciones inconscientes, anticipando las estructuras que han intentado describir y entender los analistas, por lo mismo el arte al psicoanálisis le enseña, o más bien no le enseña, sino que le interroga respecto al lugar donde emerge el inconsciente - como objeto de estudio – en consonancia con las manifestaciones y experiencias del sujeto.

Si bien la pregunta anterior es ¿qué le enseña el arte al psicoanálisis? es ineludible la inversión de la pregunta ¿qué le enseña el psicoanálisis al arte?, allí donde en este trabajo el psicoanálisis y el arte mantienen una relación particular. Esto quiere decir, que en esta

investigación sobre la interpretación del actor y el análisis de la película Birdman (Gonzalez, 2014) es importante preguntar por el por qué y cómo se evita caer en interpretar el arte teatral, pudiéndose sostener sin embargo una contribución del psicoanálisis a la pregunta por la interpretación de actor. En este sentido el psicoanálisis ha funcionado como una herramienta que contribuye a cumplir el objetivo general de esta investigación; esto significa que el discurso psicoanalítico funciona en una determinada manera en relación con las artes escénicas y el teatro, funciona como “un contenido Otro” (...), y la consecuencia de una búsqueda teórica y de un interés que tenía con el fin de dar estructura a un discurso propio en el campo artístico” (Toro,2010,p.4); así se expresa Damian Toro en tanto artista plástico sobre por qué en su trabajo recurrió al psicoanálisis.

En este trabajo de grado puede pensarse, a partir de la experiencia de Toro (2010), “el teatro como un discurso propio” y la intención es formalizar la singularidad que como arte tiene: así el psicoanálisis le da estructura, ya que este discurso pretende ofrecer la categoría de singularidad con un estatus propio de un concepto y una alternativa a la tendencia actual de considerar que la objetividad y una cierta verdad entendida como exactitud es la que ofrece las generalizaciones posibles cuando se estudia un fenómeno o un hecho, dicho de otra forma, el psicoanálisis auxilia al teatro a responder por la pregunta de su singularidad estética, le pregunta al psicoanálisis en tanto que el psicoanálisis hace de la singularidad la política de su práctica, a su vez el psicoanálisis refiere constantemente que históricamente en las artes es donde esta pregunta a tomado finalmente su origen y sentido.

En suma, este trabajo titulado “Una aproximación psicoanalítica a la interpretación del actor: la verdad y lo real en la película Birdman”, no representa un extravío del psicoanálisis

aplicado al interpretar el psiquismo del actor, sino como la misma teoría del psicoanálisis se ve acrecentada con la praxis teatral. Cabe aquí preguntar por los servicios específicos del psicoanálisis en este trabajo de grado, de un lado, refuerza el valor fundante del teatro como praxis. Allí mismo en la intersección de ambos discursos, reconocibles de principio como praxis ambos; y de otro, consecuente con lo anterior, y del mismo modo que el psicoanálisis, el teatro “es un saber hacer con” (con el cuerpo que no es solo soma o funcionamiento orgánico) y hay en ese saber un genio creativo, trabajo a su vez de refuerzo de las teorías teatrales provenientes no de expertos o críticos sino del artista- actor- y la situación artística propia, como bien anota Toro en su texto “arte y psicoanálisis” (2010).

¿Qué saber hacer con formaliza el psicoanálisis del hecho teatral? en primer lugar, puede preguntarse “¿Puede recobrase algo de lo dicho por Lacan con el propósito de esclarecer alguna aproximación sistemática al mundo del arte?” (Luterau, 2010, p.21). Sí, con algunas condiciones, en este trabajo de grado la articulación real, simbólico e imaginario y en ella las significaciones de la verdad, el goce y otras categorías, y según estos registros, se precisan fenómenos y significaciones. En segundo lugar ¿qué fenómenos son estos?

1. El cuerpo como soporte de la acción teatral, cuerpo que habla, piensa, emocionaliza y sin embargo necesita de una formación y una técnica, saber hacer con él.

2. Las relaciones y los vínculos que se establecen entre los actores, el director y la puesta en escena, que se dan en la identificación, de envidia, de ego, de funcionamiento psíquico que no es sin el Otro (el lenguaje, la cultura etc.) y sin un soporte que es el semejante, donde aparecen paradojas propiamente humanas que tanto se han elaborado en los libretos de las artes escénicas que también reaparecen en la vida misma, en tanto no es una ficción, sino que lo complejo de lo

humano, su subjetividad y subjetivación se hace evidente mientras se recorren los pasillos del camerino, el teatro que es allí mismo donde conviven y ensayan; rencillas y los amores propios que hacen aflorar lo singular de lo humano.

En tercer lugar, es inevitable preguntar por ¿cuáles son las significaciones que emergen en ese diálogo y dialéctica entre teatro y psicoanálisis? Esta pregunta se refiere a la relación entre el lenguaje y la realidad, de modo particular en la película *Birdman*, donde González Iñárritu tiene una claridad respecto a esto, pues su apuesta es por el Ego del actor vista en los actores que confluyen en el espectáculo que se pretende plantear en la película, sin embargo las significaciones que emergen en este diálogo entre teatro y psicoanálisis toman otro supuesto a partir de este trabajo de grado, puesto que la relación entre realidad – ficción son puestas a hablar a lo largo del filme como lugares inexplorados donde el ser humano no se pregunta por su ser, sino que lo da por sentado, así las significaciones entre lenguaje y realidad aparecen del lado de lo onírico y fantasioso de lo humano, desde la intriga sobre el misterio y enigma del objeto de deseo ampliamente visible en el quehacer teatral tras bambalinas y en escena.

Finalmente, el objetivo general que dice “Plantear el sentido de la verdad y lo real en la interpretación del actor en el film *Birdman* de Alejandro Gonzalez Iñárritu”, se cumple por efecto del auxilio del psicoanálisis no desde, en o por el psicoanálisis, sino con Freud y Lacan es decir no significa la inserción o injerto de categorías psicoanalíticas, tampoco la simple ilustración de dichas categorías sino esencialmente un medio para decir que interpretación en psicoanálisis y teatro tiene por actor y sujeto la comunidad en que se establece entre más allá del ego, entre lo inconsciente y la pulsión, lo que en este trabajo también se ha llamado subjetividad e incluso singularidad estética.

Referencias

- Aristegui. (2015). *Birdman', la voz del ego: González Iñárritu en mvs* [archivo de video]. Recuperado el 15 de enero de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=szpaulcf1ka>
- Barba, E. (1986). Caballo de plata, Edición especial de *Revista Escénica*. México: UNAM, 120.
- Buenaventura, E. (junio de 1985). www.teatrodelpueblo.org.ar. Recuperado el 28 de abril de 2015 de <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/buenaventura001.htm>
- Buenaventura, E, & Vidal, J. (2005). La elaboración de los Sueños y la Improvisación Teatral. *Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del Teatro Experimental de Cali y otros ensayos* (pp. 55-65). Maracaibo: Universidad de Zulia.
- Cassany, D., (1998). *Enseñar Lengua*. España: Graó
- De La Potterie, I. Recuperado el 10 de abril de 2016 de <http://www.mercaba.org/DicTB/V/verdad.htm>
- DICCIONARIO HISPÁNICO UNIVERSAL. (1961). México, D.F. W. M. Jackson, Inc., Editores.
- Echeverry, J.L., (T) (1996). *ÜbereinenbesonderenTypus der ObjektwahlbeimManne* (*BeiträgezurPsychologie des Liebeslebens*). Buenos Aires: Amorroutu 9ª Edición. (p. 157)
- Eco, U. (1994). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Madrid: Lumen, S. A., Ramón Miquel y Planas
- Freud, S (1908), *Op. Cit. Sobre las teorías sexuales infantiles*, Vol. IX.
- Freud, S. (1910) Sobre un tipo particular de la elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor, I). *Obras Completas, Vol. XI*.
- Freud, S. (1996) Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos. *Obras Completas, Vol. XIX*. Buenos Aires: Amorroutu, 9ª Edición. (p. 275) (Traducción del alemán por José Luis Etcheverry, título original: *EinigepsychischeFolgen des anatomischenGeschlechtsunterschieds*).

- Gadamer, H. (1991) *Verdad y Método (vol. 1)*, España: Ediciones Sígueme. Salamanca.
- Geirola, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine, California: Gestos.
- Gonzalez, I. A. (Director y productor). (2014). *Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)*.
- Gracia Guillén, D (1986). *Voluntad de verdad*. Madrid: Labor.
- Geirola, G. (2013). *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena*. Irvine, California: Gestos.
- [Película]. Estados Unidos: RegencyEnterprises.
- Hadot, P. (1998). La definición del filósofo en el Banquete de Platón. *¿Qué es la filosofía antigua?* (pp. 52-64). México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2004). *Lógica. La pregunta por la verdad*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (2007). *De la esencia de la verdad*. Barcelona: Herder.
- Heidegger, M. (1953). *Doctrina de la verdad según Platón..* Barcelona: Herder.
- Lacan, J. (1946). Acerca de la causalidad psíquica. *Escritos I*. Mexico. D.F: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1984). Introducción teórica a las funciones del psicoanálisis en criminología. *Escritos I*. México.
- Lacan, J. (1984). El seminario sobre La carta robada. *Escritos I*. México: Siglo XXI, (pp. 227-310)
- Lacan, J. (1993). Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. *Escritos 2*. México: Siglo XXI, 1993. (pp. 773-807).
- Lacan, J. (1987). *Seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos aires: Paidós
- Lacan, J.(;????). El seminario de Jacques Lacan. Libro 16. De un Otro al otro.
- Lacan, J. (1988). El Seminario. *Libro 7*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1998). El seminario de Jacques Lacan. *Libro XX*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2005). El seminario de Jacques Lacan. *Libro VII*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2007). *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós.

- Lacan, J. (2008). El Seminario. *Libro 16*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2009) El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. *Escritos I*. Mexico D.F: Siglo XXI. (pp. 99- 105).
- Laplanche, J. & Pontalis, J. (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Mardones, J. (1991). Filosofía de las ciencias sociales y humanas.
- Maruottolo, C. (2008). *Crisis e identidad. Aportes psicodinámicos para su intervención analítica grupal. Avances en Salud mental relacional*. Vol 7, N° 8.
- Masotta, O. (2007) *Lecciones de introducción al psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa.
- Milner, J. (1999). *Los nombres indistintos*. Buenos Aires: Manantial.
- Montano, A.E. (2001) *El concepto de verdad en Lacan*. Los Escritos tramas 17 «uam-x«méxico2001» (pp.137-155)
- Ricoeur, P (1984) *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megápolis.
- Roudinesco, É & Plon, M (2008). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Sófocles (1992). *Antígona, Edipo rey, Electra, Edipo en Colono*. Gredos: Madrid.
- Stake, R.E. (1994). *Case studies*. En N.K. Denzin y Y.S. Lincoln (Dirs.). *Handbook of qualitative research* (pags. 236-247). London: Sage.