

STANISLAVSKI Y LA FORMACIÓN DE PSICOANALISTAS

Stanislavski and the training of psychoanalysts

Felipe A. Caballero R.¹

Instituto de Investigaciones Penales y Criminológicas-Universidad de Carabobo

[Ensayo]

RESUMEN

En Stanislavski encontramos un discurso como base para la formación del actor, pero lo que impacta de la lectura de sus textos, es la semejanza que tienen sus nociones, con las nociones del psicoanálisis, sorpresa acrecentada cuando se observa la coincidencia entre las líneas de formación de un psicoanalista y en lo exigido para ser un actor; en ambos casos, la formación descansa en descubrir en su inconsciente las herramientas para que en un caso se acceda, a ser un actor y, en el otro, para ser un psicoanalista. Este trabajo se orienta en revisar algunos pasajes en la obra de Stanislavski y también en Sigmund Freud y Jacques Lacan, para observar la naturaleza de esas nociones, registrar las razones que inciden y así vislumbrar una articulación entre ambos discursos.

Palabras clave: Teatro, actor, psicoanalista, formación.

ABSTRACT

In Stanislavski we find a discourse as the basis for the training of the actor, but what impacts the reading of his texts, is the similarity that his notions have, with the notions of psychoanalysis, increased surprise when the coincidence between the lines of formation is observed of a psychoanalyst and what is required to be an actor; in both cases, the formation rests in discovering in its unconscious the tools so that in one case it is accessed, to be an actor and, in the other, to be a psychoanalyst. This work is oriented in reviewing some passages in the work of Stanislavski and also in Sigmund Freud and Jacques Lacan, to observe the nature of these notions, record the reasons that influence and thus glimpse an articulation between both speeches.

Key words: Theater, actor, psychoanalyst, training.

1. Psicólogo Clínico. Criminólogo, Magister en Ciencias Políticas y Doctorante en Ciencias Sociales en la Universidad de Carabobo. Docente en el Postgrado de Psiquiatría. Delegado por Venezuela de la Asociación Iberoamericana de Psicología Jurídica. Publicaciones recientes: *La vida y la trasgresión* (2012), *Todo el mundo lo sabe: A propósito de la inseguridad ciudadana en Venezuela* (2008). fcaballe.felipe@gmail.com.

El hombre y las máscaras

Es necesario advertir desde este comienzo que idear un vínculo entre escritores de espacios distintos de trabajo y acción, siempre ha sido una ambición, cuanto nos han maravillado los escritos de hombres como Freud y Stanislavski. Esperar ver los efectos de sus ideas y sus escritos, en cuanto realización nos encontramos a cada paso, es lo que siempre deseamos vislumbrar. Pero pido al lector que nos dejemos llevar por un momento por el hilo discursivo del legado de estos autores, para ver el ritmo que creo entrever en las ideas que ambos idealizaron, uno en el teatro y otro en la clínica.

Khalil Gibran (1995) nos brinda una gran oportunidad de ver al mismo tiempo el marco de lo que constituiría un escenario teatral y lo que conformaría a un sujeto como persona. Se trata del cuento *El Loco* escrito en 1908. Allí, en su primera parte, refiere cómo se convirtió en loco, relata que, al despertar un día, descubre que le robaron sus máscaras. Se pone en marcha y las personas que lo ven, huyen espantadas; al llegar a una plaza pública, una persona que se encontraba en la azotea de una vivienda, grita: “¡Miren! ¡Es un loco!”, y aquí ocurre algo fenomenal, cuando el personaje voltea en dirección de dónde provenía esa voz, la luz del sol le pega directamente en el rostro y ese acto provoca en él una reflexión. Es una reflexión que lo conduce a pensar que bien venido ha sido que le hayan robado las máscaras, porque así vivirá sin ningún subterfugio, ninguna vestidura social ni investidura; de esta manera concluye, afirmando: “¡Benditos sean los ladrones que me robaron mis máscaras! Así fue que me convertí en un loco” (Gibrán, 1995: 9).

La utilización de las máscaras para potenciar rasgos que se quieren resaltar o su utilización en el marco de una escena teatral, a través de una figuración cuyo propósito es encubrir a una persona que no quiere ser identificada, es un artefacto o utensilio usado corrientemente en algunos escenarios dramáticos.

De lo anterior, tomamos la idea de que la máscara permite resaltar algo, que refuerza a un personaje. Ahora bien, la idea plasmada en la obra de Gibrán (ob. cit.) es que la máscara es un artefacto que conformaba a una persona, formaba parte intrínsecamente de ella, de su carácter, de su rasgo de personalidad, era la imagen que le permitía representar ante las personas de su entorno, que lo reconocían en su cotidianidad. Esas máscaras lo identificaban como una persona: ocurre que de pronto sucede algo inesperado, un relámpago, cuando las máscaras pierden su esencia, dejan de ser una investidura y entonces algo adviene, algo aparece, surge

algo que lo hace diferente del que se conocía, ya no es el mismo, e incluso, lo surgido produce cierta aversión puesto que al salir a la calle, las personas que lo ven pasar, se aterran e intentan huir.

Esta nueva imagen produce una conmoción, al punto de asociar esa imagen a la imagen de un loco, de un descarriado, de alguien indecoroso, inaudito y, de allí, una persona que lo ve, grita a todo pulmón -como se dice- que es un loco, para que se tenga cuidado de él. La reacción despertada por eso nuevo que ha aparecido en su persona, provoca entonces tensión en el medio y es denunciada como peligrosa. La metáfora entonces es que las máscaras son el atuendo o las investiduras de cada uno de nosotros como personas. No se trata de que las máscaras que cada quien ostenta para alcanzar una identificación sean falsas, son rasgos que se han ido constituyendo a lo largo de la historia de cada uno. Son conductas que han ido paulatinamente armándose desde incluso antes de nuestro nacimiento, cuando se nos asigna un nombre.

Todo ese conjunto de elementos que conforman a un sujeto, son los que Gibran denomina como máscaras. Pero hay momentos en los cuales esas máscaras y atributos que nos conforman, estallan de improviso ante algunas circunstancias en las cuales, los atributos del que nos servíamos para desenvolvernos ante la vida, se vienen al suelo, o desfallecen o son robados como metafóricamente es relatado en el cuento. Momentos de esta naturaleza podemos vivirlos cuando la máscara que tenemos desfallece. Lo podemos experimentar cuando nos llama la atención alguien, por el cual sentimos ser arrollados y quedar a merced de sus encantos y de su mirada. O en momentos en que la rabia nos impulsa a actuar de una manera que causa asombro en las personas de nuestro entorno.

La experiencia clínica nos conduce a escuchar lo que nadie en verdad vislumbra decir en público, porque puede provocar una reacción de sorpresa e incluso de indignación. Freud (1973) describe entonces que hay momentos en que esas máscaras se desvanecen y pone como ejemplo los *lapsus*, los sueños, las equivocaciones y en especial los síntomas. ¿Qué sucede en esos episodios? La unidad que creíamos conformaba nuestra personalidad, por un instante se resquebraja, se divide, y aparece otra cosa que no habíamos concebido. Nos vemos conducidos a pensar cosas que no dejan nuestro pensamiento y que se transforman en una idea que prevalece a pesar de que nos cuestionamos el solo hecho de haberla pensado.

El personaje que relata Gibran lo podemos comparar con lo que sucede con alguien considerado como un “loco”, de quien se dice que es como si hubiese roto con las

conductas socialmente asignadas a una persona normal. Escucha voces y sostiene incluso conversaciones con alguien que realmente no observamos, pero ocurre que cuando se analizan todos esos episodios denominados patológicos por la psiquiatría, nos sorprende descubrir que esos eventos tienen un sentido, que están articulados a la historia de una persona, pero que esa misma persona había olvidado, o como diría Freud, reprimido y de pronto reaparecen. Se piensa entonces que la locura está circunscrita a un sector de personas, pero no es así. Se dice que el carácter principal de un psicótico es la pérdida de la realidad, pero encontramos que en los denominados normales, hay también una transformación de la realidad, pues la realidad, se ha adecuado a los intereses de cada persona, en este sentido también habría una pérdida de la realidad como la del psicótico o loco.

Hay un trabajo de Freud sobre la pérdida de la realidad en la psicosis y la neurosis, que subvierte la idea de que la locura es de unos y no de todos como hemos visto. Pero sigamos. Lo que nos trae esta referencia sobre la máscara es que esto nos permite acercarnos a Stanislavski y el lazo que maravillosamente nos ha impactado de su lectura, y nos conduce a pensar lo que sería la formación de un psicoanalista.

La conmoción que es representar un papel

El texto de Stanislavski (2007) relata su incursión en el mundo del teatro. Todo comienza cuando asiste a una conferencia de un director y pedagogo llamado Arkadi Nikolaievich Tortsov, quien lo marcó para asistir a su escuela de arte escénico. Durante la primera sesión, Tortsov les propone a los asistentes, presentar para otra sesión una representación de algún personaje de una obra teatral. De este modo, en el día señalado, Stanislavski lleva a cabo su representación. Posteriormente, vuelven a reunirse y Tortsov les pregunta por la experiencia que cada uno ha tenido. Stanislavski pasa a hablar de su vivencia, mientras Tortsov va señalando unos puntos sobre lo que significa el arte. Sus primeras palabras son: "En arte ante todo hay que saber descubrir y entender lo mejor" (ob. cit.: 25).

La idea de descubrir y entender, son piezas claves de toda empresa destinada a conocer e investigar cualquier actividad o evento. Pero descubrir y entender tienen aquí una significación muy peculiar. Stanislavski pasa a enumerar la serie de emociones que vivía mientras hacía la representación "...el miedo y la atracción de la sala se intensificaron. [...] El excesivo esfuerzo por apartar de mí aquella emoción creó en todo mi cuerpo una tensión que llegó al espasmo; mis manos y mi cabeza se inmovilizaron, se petrificaron" (ob. cit.: 26). Pero a medida que todo marchaba,

sucedió algo: “Por unos minutos estuve fuera de mí y sentí que me invadía un valor indecible” (ibid.). Pero después se fue apoderando de él “...una vida nueva, desconocida, que me fascinaba” (ibid.).

Tortsov empieza a soltar pequeñas y gigantes ideas sobre lo que les aconteció a todos sus estudiantes. Expresa que todos esos momentos alucinantes que han vivido, los denomina “el arte de la vivencia”. Pero ante la inquietud de Stanislavski que le pregunta en qué consiste el arte de la vivencia, el mismo Tortsov lo interroga, si no recordaba su excitación en la búsqueda de algo terrible, de si no recordaba cómo sus manos, sus ojos y todo su cuerpo se alzaban para alcanzar algo y cómo se mordía los labios.

Stanislavski: Ahora sí, cuando usted me cuenta lo que ocurrió empiezo a recordar mis sensaciones.

Tortsov: Pero sin decírselo yo, ¿no podría haberlo entendido?

Stanislavski: No, no podía.

Tortsov: ¿Significa que actuaba subconscientemente? Y agrega: lo mejor que puede ocurrirle al actor es que se vea totalmente poseído por la obra. Entonces, al margen de su voluntad, vive la vida de su papel sin darse cuenta de lo que siente, sin pensar lo que hace y todo sucede por sí mismo, intuitivamente. Pero por desgracia no siempre sabemos encauzar esa inspiración (ob. cit.: 29-30)

Este diálogo contiene muchos puntos inspiradores de nuestra aproximación a estos escritos. Hubo varios trabajos de diversos autores que han intentado cotejar en Stanislavski los presupuestos de Freud. Pero rápidamente, debemos indicar que no se trata de que Stanislavski haya leído o no la obra de Freud. En sus párrafos no solo vemos actuar la idea del inconsciente, sino que la vemos ejercitarse en las palabras de Tortsov. Stanislavski estaba vivenciando su actuación sin percatarse de lo que estaba haciendo y Tortsov apela a la denominación de que actuaba subconscientemente, vale decir, inconscientemente. Hay otros apelativos como “inspirado” e “intuitivamente”, alusivos a ese proceso llamado como inconsciente. Entonces cuando un actor va a interpretar un papel, su acción inicialmente se debe volcar sobre sí mismo, pues en su interioridad, en el cúmulo de sus experiencias es donde se hallará la base de que se desarrolle una buena actuación.

La representación de un papel, no solo lo constituirá la lectura de un libreto, sino que forzosamente debe ocurrir algo en quien lo interpreta. Hay allí una pregunta que apunta hacia su propio deseo y, aquí deseo, tiene una dimensión muy carnal, pues no basta solo creer que se tienen las condiciones para llevar a cabo una actuación,

sino que se requiere, un colapso en la intimidad de esa persona, una sacudida de los presupuestos en su vida; porque todo lo que esté en el interior de una persona como vivencias aparecerán en su interpretación actuaral: no podrá filtrar aquello que no quiere mostrar, no podrá detener el surgimiento de sus bajezas y mentiras, no podrá ocultar sus pasiones. Pero, ¿cómo esto puede tener algún vínculo con aquel que pretende ser denominado como psicoanalista?

Todos somos actores

Si de pronto se abre un gran telón en el cielo, de Este a Oeste, apareceremos todos nosotros actuando en un gran escenario. Unos caminando, otros hablando, un perrito tomado de su dueño, una señora refunfuñando a un especulador: seremos todos actores de una gran obra que es la vida. Con esto, creo mostrar que todas las personas en los diversos espacios en que nos desenvolvemos asumimos un papel, o nos comportamos de una manera determinada.

Si vamos a un banco, nos dirigiremos a un sitio determinado. Vemos, lo que sabemos es una taquilla y en seguida nos ponemos detrás de una cola de personas, pues todas esas personas son clientes que vienen a ejercer una acción. Esperamos llegar a la taquilla y frente a la ventanilla emitimos unas palabras. Ahora bien, quien se encuentra al frente de la taquilla, damos por hecho que se trata de un cajero. Toda su conducta lo delata: dice unas palabras, recibe una tarjeta, observa por un monitor y saca de un armario un fajo de dinero, lo coloca en una contadora y luego lo entrega a la persona que tiene en frente.

De este modo, todas las personas que desarrollan alguna conducta en un espacio determinado, están llevando a cabo una acción de la que extraemos o conjeturamos su rol o papel. Esto, de que somos una representación es algo un poco difícil de entender, pero una sensación de esta naturaleza es la que provoca cuando leemos en las primeras líneas de un texto del escritor alemán Schopenhauer, la proposición de que todo lo que vemos y nos rodea es una representación. Veamos como lo dice:

El mundo es mi representación»: esta es la verdad que vale para todo ser viviente y cognoscente, aunque solo el hombre puede llevarla a la conciencia reflexiva abstracta: y cuando lo hace realmente, surge en él la reflexión filosófica. Entonces le resulta claro y cierto que no conoce ningún sol ni ninguna tierra, sino solamente un ojo que ve el sol, una mano que siente la tierra; que el mundo que le rodea no existe más que como representación, es decir, solo en relación con otro ser, el representante, que es él mismo (Schopenhauer, 1819, 1967: 23).

La palabra “representación” tiene una doble ascensión, pues, por un lado, apela a la idea de que todo lo que vemos es una representación y la otra vertiente es “mi representación”, pues son lo que mis ojos ven, es lo que mi mano toca, y las relaciones simbólicas nos permitirán desenvolvernos con las otras personas, pues todo está estructurado como un lenguaje. Ahora bien, el punto crucial es: lo que yo concibo como realidad, como entendible por otra persona, va a depender de mi acción para impactar en esa otra persona, y hacerla cognoscente de que yo ejerzo algo que le será de importancia. Para lograr esa influencia, para lograr que para el otro sea alguien con quien pueda establecerse un vínculo, es necesario entonces alcanzar a ser *su representación*. Cuando pensamos que alguien asume un rol como psicoanalista, debemos admitir entonces que es un alguien quien asume una representación, que en esa persona se mostrarán signos, que nos dan la certeza de estar ante alguien en ejercicio del psicoanálisis.

De tal manera que una persona al asumir el rol de psicoanalista, exhibe una forma de comportarse y las personas asistentes a su consultar lo hacen bajo la premisa de encontrarse con alguien, que tiene los preceptos, e incluso los atributos del creador del psicoanálisis, porque para ello, se muestra representando esa práctica. Reconocemos a un médico porque viste con una bata, porque alrededor de su cuello tiene prendado el estetoscopio, en su consultorio está algo que publicita su especialidad, pero hay un cúmulo de gestos y expresiones que son mostrados con mucha anticipación. Mucho antes de la formulación de los criterios sobre lo que manifiesta o padece una persona, hay una serie de actitudes y conductas que dan fiabilidad y garantía que diagnóstico emitido por quien se hace llamar médico, tiene un peso y un asidero estimable. Del mismo modo, ocurre con quien se hace llamar psicoanalista: adquiere una forma de desenvolverse, de formular preguntas, de interrogar, de responder, que lo hacen diferenciarse del médico, del psiquiatra y del mismo psicólogo.

Cuando alguien acudía al consultorio de Freud en Viena, en cuanto entraba, enseguida podía advertir que en un costado izquierdo se hallaba el denominado diván, ya al observarlo, despertaba curiosidad. No era cualquier mueble, era el sitio enigmático donde ocurrían muchas cosas y, sobre todo, donde aparecía la verdad. Esa sola escena ya operaba en la sensibilidad de un consultante para que hablase todo lo que Freud le pidiese, incluso uno mismo se sorprende de los asuntos expresados sin darse cuenta. En Freud y en Jacques Lacan encontramos unas proposiciones, unas ideas sobre la praxis de alguien que ha asumido ser un practicante de psicoanálisis. Es

bastante probable que, hasta aquí, todo el que nos ha seguido comparta estas ideas de que se asume entonces un papel, pero ¿cómo aquí pueden ser insertadas las formulaciones que hace Stanislavski?

El actor cuando está representando un papel, lo está representando para un espectador que está en un auditorium para escuchar y ver lo representado en un escenario. Mientras que quien acude a una consulta, acude porque tiene algo generador de un malestar o una sobrada inquietud, pero el psicoanalista o analista que está allí, no está desarrollando una escenificación.

El punto en el cual encontramos esa articulación esencial, es que tanto el actor como el analista deben procurar un nivel de definición -o diremos de creación-, cuya base está en su interioridad, en su mundo, en la forma como ha capitalizado su vida, la manera en que ha historizado los problemas y vicisitudes vividas, la manera como enfrenta sus pasiones, el ritmo en el que se conjugan, la forma de hablar, la entonación puesta en ejecución para marcar algo, la manera en que encara el otro. Esto se da en el caso del actor al público y en el caso del analista a su consultante, en fin, como ven, hay demasiadas articulaciones y lo que ha resultado fascinante de descubrir, son las inmensas similitudes existentes en las preocupaciones que tenía Stanislavski y las de Freud o entre Stanislavski y las subversiones de Lacan.

El acto creador

La lectura de un texto de Stanislavski (1980) titulado *El Arte Escénico*, nos permiten extraer algunas ideas que resultan extraordinarias para la formación de quien ha hecho de la actuación, no un trabajo, sino algo más capital, una forma de vida y tiene como base ser un acto creador, donde quien pretende ser un actor inexorablemente convoca el universo en cada acto que lleva a cabo.

Stanislavski (ob. cit.: 101) en sus primeras palabras señala que "...a nadie puede enseñarse a actuar". Esta idea la va a repetir en muchas oportunidades a lo largo de su texto y paradójicamente, surge la pregunta: ¿cómo se puede formar un actor sino existe un parámetro o un conjunto de reglas a seguir? Ese arte que se va a aprender solo será posible por el descubrimiento en sí mismo de su capacidad, puesto ha de alcanzar una "armonía rítmica especial de cada papel" (ob. cit.: 102) y eso solo será percibido en la medida en que se vuelque a sí mismo. Habla del talento y señala que no es algo que surge en forma espontánea "sino fruto del desarrollo de la fuerza humana del actor" (ibid.).

Las interrogantes cuando se leen estas primeras líneas se aglutinan y no se halla una salida a lo que normalmente ha sido el sistema universitario en el cual hemos cultivado nuestro quehacer. Porque allí, en ese escenario, siempre se exige al docente que establezca con claridad los pasos a seguir, para en este caso, alcanzar la titularidad de ser un actor. Stanislavski se interroga sobre aquello que es necesario para convencer al espectador de que el arte que se exhibe es inteligible y necesario y pasa a señalar que es vital encontrar “un ritmo que le ha dado la naturaleza” y eso será “el ritmo singular de toda actuación” (ob. cit.: 104). Claro que otorga unas pistas, habla de que vivir el arte, no es acudir a un taller y aprender una técnica, eso no es arte, “el arte es un todo”, donde hay que cuidarse de los temores, pues hay que estar “unidos por la belleza”.

El significado de la armonía de sí mismo

Durante buena parte de este ensayo, Stanislavski va enumerando paulatinamente un conjunto de razonamientos, todos conducentes a que una persona procure conocer su propia interioridad y también dirigido a alguien que funcione como docente o director de un grupo. Pone como ejemplo el director que va a montar una “ópera”, pero resulta que algo va mal, pues ocurre, que ese director no ve los tesoros vivientes de las personas quienes componen el grupo, la armonía de cada uno por separado, la singularidad creadora, nada de eso es observado y tenido en cuenta y aquí Stanislavski (1980) proporciona una respuesta: “...no lo ve porque no tiene una concepción del significado de la armonía en sí mismo”(p. 104).

Entender el significado “armonía en sí mismo” no debe ser una tarea fácil. Ese don para designarlo de alguna manera, es algo forjado en la experiencia, pues como él mismo lo ha dicho reiteradamente, no se puede enseñar, pues es un descubrimiento al que cada persona debe acceder por sí mismo. Está fuera de cualquier orden impartido, cualquier dictado, la lectura de una obra especial, seguir los pasos de algún actor reconocido o admirado. Nada de eso sirve para lograr tener un talento y observarlo en los participantes de un grupo. Una frase viene a subrayar lo que se intenta reflejar y es que “desde afuera no proviene nada, sino del interior”.

El uso de lo inconsciente

Un aspecto impactante producido por la lectura de Stanislavski (1980) es la apelación realizada del término inconsciente y subconsciente en forma indistinta. Para él, cuando usa alguno de esos términos, ambos expresan lo que él quiere decir. Cuando habla sobre la representación hecha ante el director famoso del teatro, el director lo

lleva a que se dé cuenta, que actuó sin darse cuenta de lo que hacía. Que el éxtasis manifestado era precisamente dejarse llevar por su inconsciente. En muchos pasajes de su escrito podemos encontrar la importancia de lo que él quiere marcar. Por ejemplo, a propósito de ese éxtasis:

Para que un actor pueda alcanzar ese estado de perfección en el que aparece al espectador del otro lado de las candilejas como un artista en éxtasis creativo – estado en el que el actor parte de la creación consciente a la inconsciente (p. 126).

El estado de perfección es lograr ser captado por el espectador que es el otro, para esto, es preciso alcanzar ese éxtasis, que es un momento donde ya no es consciente de la actuación, sino que está guiado por otra instancia: la inconsciente. Como se puede notar, no es necesario haber leído a Freud para entender el inconsciente, pues aquí Stanislavski lo explica brillantemente. Prosigue:

Debe ser un artista

La vida entera es un escenario donde quien quiera ser actor debe maravillarse por encontrar en cada rincón de su mundo, las fuentes más palpitantes de la vida. Ese acto de apropiarse de la iluminación proyectada por un objeto o un sujeto, solo se consigue de manera artística y Stanislavski (1980) lo reafirma de la siguiente manera: “Todo en la vida ejerce una atracción tremenda sobre el artista” (p. 122) y más adelante enuncia ese impacto de apreciar la vida, como un “acto Heroico”, que significa descubrir los secretos de la vida.

El sujeto dividido

Un tema central en el discurso de Freud, en la elaboración de los postulados del psicoanálisis, fue la destitución del lugar que el Yo había tenido como centro-guía de los acontecimientos humanos. Del mismo modo, como había ocurrido, que se había considerado a la Tierra como centro del universo por más de 15 siglos, Freud (1973) va a trastocar el pensamiento que ubicaba al Yo como centro estructural del sujeto y va a desplazar ese centro, hacia la actividad inconsciente. En Stanislavski (1980) la idea de que el sujeto, es un sujeto dividido ya estaba siendo trabajada antes que conceptualizada. Ya lo hemos visto cuando habla de las dos instancias, del inconsciente y el consciente, pero a lo largo de su obra, lo vemos hablar de varios tipos de Yo, un Yo-egoísta, caracterizado por: “...los impulsos apasionados, pequeños y despreciables, la vanidad y su compañera, la búsqueda de preeminencia” (p. 123-124).

A estos elementos se suma algo ubicado en las tentaciones pasionales como es la sobreactuación: cuando un actor, creyendo que está llevando a cabo una escenificación excelente, sobreactúa exagerando conductas, introduciendo algo distanciado del “gusto”, no se siente que esté involucrado en totalidad. Esa característica es sentida por el espectador, como por los demás actores, rompe con la belleza que tenía como objetivo lograr. Y la belleza no es captada por el espectador, pues no se siente conmovido por la representación que está viendo, porque está sobreactuada. Ese Yo escenificado, corresponde, en palabras de Stanislavski, al Yo-egoísta. Pero nuestro dramaturgo agrega algo más: para lograr que el actor se exprese en forma artística, es necesario “renunciar al Yo”.

Stanislavski ha introducido la propuesta de la armonía que debe lograr el actor, con el reino de la naturaleza y con él mismo. Armonía entre su cuerpo y las palabras que emite. Entre su modo de hablar y la forma en que manifiesta sus gestos y nos dice Stanislavski (ob.cit.: 130): “Solo cuando el actor ha captado plenamente el significado de la armonía de la vida escénica puede presentar –en una acción purgada del Yo- la verdad de las pasiones en las circunstancias dadas”. Esta frase contiene demasiadas significaciones o aspectos de los que es preciso tratar. La primera de ellas es la idea de la armonía. Cuando se disfruta leyendo a Stanislavski, este nunca se agota en la descripción de un tema, vuelve y vuelve sobre el mismo en los sucesivos capítulos.

La idea de la armonía corresponde a algo que sobrepasa el estudio para ser actor. Debe haber armonía entre todas las cosas que hacemos y eso, aunque no se pueda lograr, debe ser un deseo que guíe cada instante de nuestras vidas. Purgar al Yo, es una proposición fascinante y atractiva y, al mismo tiempo, peligrosa, porque durante muchos años se han constituido ideas y pensamientos como verdades y aterra solo pensar, el desilusionarnos de ellas. Pero si trata de vivir, esta propuesta solo la encontramos en el mundo del arte, porque en la vida corriente esa propuesta no es atractiva para el resto de las personas. ¡Ah!, pero ahora podemos ver lo que significa vivir, no solo una vida, sino la de muchas vidas que nos limitamos. Eso ocurre por el miedo y el temor, que son otros afectos y sentimientos que hay que combatir. Creo de este modo, visualizar lo que sería vivir en armonía.

La enseñanza está en la persona

Una persona se incorpora a un taller pues persigue ser actor de teatro, aspira ser enseñado a actuar, pero esta idea pronto se desvanece. Stanislavski (1980) establece

que no hay enseñanza, que la única enseñanza que se procurará será que el sujeto mismo, se encuentre con su propio estado de vida, con sus propias ilusiones, con sus defectos, y progresivamente descubra su capacidad para ser un actor creativo. Tiene que educarse, pero fundamentalmente es un auto-didacta. Necesita cultivarse, pero para esto, debe hacer un esfuerzo muy noble, y quizás muy sencillo, que es descubrir al otro, con sus defectos y con su grandeza. La enseñanza de que hemos sido objeto en la educación en Venezuela, ha padecido precisamente de ser un campo para cultivarnos, para forzarnos a descubrir el mundo y para ser creativos. La repetición incesante en que se transforma la forma de aprehender, conlleva a cultivar la ignorancia y no la “docta ignorancia” que habla Sócrates, sino la brutalidad más despiadada.

Se cree que se enseña a leer cuando un niño deletrea lo que hay en una cartilla, pero eso no es leer, eso es repetir. Leer significa otra cosa, es captar lo que nos quiere decir una metáfora. Stanislavski no conoció indudablemente a Simón Rodríguez, pero se hubiera apropiado de una frase como esta, a propósito de la enseñanza: “lo que no se hace sentir no se entiende y lo que no se entiende, no interesa” (Simón Rodríguez en Kohan, 2013: 69).

A pesar de que no hay una enseñanza como la esperada académicamente, un taller nos dice Stanislavski es el escenario para descubrir y debe servir para educar en el arte de la auto-observación. Incluye también, el arte del auto-dominio y, para esto, debe tener una disciplina, afirma que esto es imprescindible para alcanzar un reposo antes de la actuación. Observemos lo que señala, si no logra este auto-dominio. Se parte de la idea, que cuando se va a representar a un personaje, el actor debe dejar su lugar, es decir, lo que él es, al personaje de la obra, puesto que si no lo hace, entonces “...pintara a todos los personajes diferentes que está representando con los colores de su propia personalidad” (Stanislavski, 1980: 131). Esto último es una clara y cortante respuesta a quienes podrían advertir que eso de que la enseñanza debe mirar hacia el sí mismo del estudiante o aspirante, no debe ser la orientación de la enseñanza, sino que debe haber un libro, unas técnicas a seguir, un plan, una orientación con las reglas.

El círculo de soledad pública

Las ideas e imágenes constituyentes de nuestra mentalidad han podido “dejar frío nuestro corazón”, nos han dejado conformes ante la vida, han gobernado nuestra actuación en los diversos escenarios donde nos desenvolvemos; es necesario que todo, sea confrontado, es necesario que sea objeto de una revisión, de una sacudida.

Creemos entender de Stanislavski (1980), que es necesario, ser purgado, poniendo en entredicho todos nuestros ideales. Este proceso se va desarrollando, “Mediante una serie de tareas y ejercicios tendientes a alcanzar la concentración y atención, y la creación del círculo de soledad pública” (p. 135).

Hace unas precisiones sobre lo que debe ocurrir en las sesiones del taller. Precisa que el estudiante, no es que va a revisar su papel. El arte, nos dice Stanislavski (ob. cit.: 137) debe ser “la única preocupación de su vida” y visualiza lo que debería ocurrir en ese espacio: Va a aprender su papel, pero para ello debe olvidarse de su vida personal, de sus fracasos y preocupaciones. Sus pensamientos deben concentrarse en su trabajo y agrega algo, que creo es la clave como guía al estudiante, “...debe encerrarse en su círculo de belleza desinteresados y puros” (ibid.).

Describe la escena de ese estudiante cuando esta seducido por la belleza, por una belleza que ha emergido de él mismo. Esa energía se irradia al resto de las personas que allí se encuentran, creando una atmosfera plenamente maravillosa. Cuando se está así, en una situación semejante, se está más cerca del descubrimiento de sí mismo y sus potencialidades. La idea de “soledad pública” aparece ahora congruente. En ese círculo las horas pasan y no se sienten, nos indica Stanislavski, porque la riqueza que cada uno está experimentando es arrolladora, pero a pesar de que se está en un grupo, al mismo tiempo, siente el propio latido de sus sensaciones, está en ese momento en soledad, a pesar de estar acompañado. Se está en público, pero mantenido en su soledad.

El aprendizaje gestado en este círculo es muy variable. A medida que avanza la atención se ve fortificada, pues se aprende a prestar atención, en esa medida podrá apreciar lo bello presente en su interioridad, junto lo bello que hay en las demás personas. Stanislavski puntualiza que en la vida cotidiana se enfrentan constantemente tensiones entre las personas, porque se libra en forma constante una lucha de poder como bien la define Michel Foucault. Esas tensiones conllevan generar celos de las otras personas, y nos lleva a apreciar solo sus defectos, a imaginar paranoicamente sus posibles ataques. Pues bien, en el círculo de la soledad pública, esos temas son abordados de una manera inesperada, pues cuando se dice, descubrir en nosotros lo bello, significa que debemos también apreciarlo en los otros.

Esto es de suma importancia por cuanto estamos constituidos en el otro, nuestro deseo, el deseo del actor, es ser objeto de deseo del otro, del espectador que asiste a presenciar la obra, en la idea de que ese espectador sea conmovido y para ello, el

actor debe encauzar lo bello, lo más hermoso de la vida, lo más impactante en sus palabras, en el sonido y ritmo que adquirirá su mirada, su voz y su cuerpo. Mediante estos actos, es convocada la belleza, y, de este modo, se descubre la que hay en los otros. La formulación de Stanislavski (1980: 191) podemos sintetizarla en estas sus palabras, cuando subraya la necesidad de alcanzar la verdadera inspiración a través del “despertar de la intuición o del subconsciente”.

¿De qué forma el psicoanálisis lo vemos articulado a las formulaciones de Stanislavski?

Ya hemos advertido que no se trata de que Stanislavski haya leído a Freud, sino de que hay en los planteamientos de Stanislavski una destacada praxis donde se puede observar con brillantez el uso de propuestas trabajadas en el psicoanálisis y son parte de la riqueza y belleza presentes en el campo de la creación, a través del arte y la estética, al que el psicoanálisis esta adherido en su composición y en su materia.

El punto que nos ha servido para leer a Stanislavski concierne al ejercicio que él se formula para considerar el arte escénico, colocando su atención especial en la formación del actor, más allá del papel o libreto a representar, pues lo que va a suceder cuando se ponga en escena es crear un vínculo entre dos personas, entre el actor y el espectador. Un vínculo donde se juntarán dos potencialidades de intimidad, pero todo lo que va ocurrir va a descansar en la energía que transmita el actor y Stanislavski nos habla de cómo hacer emerger ese encantamiento mediante unos pasos que son descubiertos en el alma del actor.

Cuando Freud comienza a mostrar lo que está descubriendo en la clínica, en él mismo se están produciendo muchos cambios. Es un médico-neurólogo, que empieza a abordar a personas con muchas afecciones y esas afecciones inciden en el desenvolvimiento de sus vidas. La idea de que en el sujeto están presentes dos dimensiones, no eran nuevas, pues lo había estudiado cuando acudió a Francia a recibir clases con una eminente figura como era Charcot, que hacía un procedimiento, que muy probablemente era cuestionado como anti-científico: la hipnosis. Cuando vio ejercitar ese procedimiento con seguridad quedó impresionado, pues no podía explicar que una misma persona le pudiera pasar, que al quedarse medio dormida, se le impartiera una orden que llevaba a cabo sin percatarse de eso, de que estaba haciendo lo que minutos atrás se le había dicho que hiciera.

A partir de esos pasos va a constituir la idea central de que el sujeto humano está

escindido o dividido, que su estructura de personalidad está conformada en lo fundamental por dos instancias, una consciente y otra inconsciente y que es en esta última donde se aloja el motor de nuestra acción y nuestro comportamiento. Con esa visión empieza a atender a diversas personas, pero a medida que todo marcha, va encontrado escollos en su abordaje. Inicialmente descubre que la hipnosis no era aplicable a todas las personas, pero lo más sensacional es que en la praxis misma, en la dinámica establecida entre él y sus pacientes, en esa instancia, fue determinante para el desarrollo de la cura de los problemas por los cuales una persona asiste a la consulta. Fue determinante el modo en que el llamado analista abordó los casos.

En un trabajo conocido como *Estudios sobre la Histeria*, aparece lo que se conoce como historiales clínicos. Pues bien, allí vemos desarrollarse las ideas, gracias a los problemas que van surgiendo. Escribe luego sobre unos temas magistrales: los sueños, los olvidos, los lapsus, sobre la sexualidad infantil que confirman la tesis sobre la acción del inconsciente, pero hay una gran solicitud y es que escriba sobre la técnica, sobre las instrucciones que debe tener presente quien decida ser un psicoanalista y así en 1912 escribe un trabajo que lleva por título: "*Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico*". En ese trabajo se muestran una serie de cosas de extrema importancia. Hay otros textos imprescindibles al respecto, pero vamos a referirnos a este, de los "Consejos".

Hay una serie de aspectos que plantean al momento en que un analista está abordando a una persona, una regla que debe tener un analista en el momento en que atiende a una persona y es que no debe fijarse en nada en particular que hable o gesticule un paciente mientras está en la sesión, por cuanto al brindar atención a algo, sucede que deja de atender otra cosa. La regla es no privilegiar nada, por ello, todo lo debe guardar en su memoria y no debe tomar nota, más allá de lo imprescindible y guardar en su memoria lo que está oyendo y percibiendo. Este procedimiento lo denominó Freud como "atención flotante". Se trata de que alguien que sea un analista debe aprender a brindar una atención exclusiva de todo lo que esté sucediendo en la consulta, todo lo que diga o haga el sujeto, su tono de voz, la entonación de las palabras, sus equivocaciones, en definitiva debe desarrollar una capacidad de lectura de lo que está viendo y escuchando, porque todo lo que haga y deje de hacer esa persona es de vital importancia.

En uno de los casos que aparece en los historiales, Freud hace mención de que lo escuchado de un paciente, debe ser entendido como un jeroglífico que debe ser

descifrado por las aportaciones que el propio paciente manifiesta y no como se desmitificó la creencia de que el psicoanalista tenía un librito o una cartilla, donde aparecían los significados de los objetos revelados en los sueños, o los significados y sentidos de los síntomas, como sí es el caso de los psiquiatras, quienes tienen un manual conocido como DSM o el CEI, que contiene los significados de las cosas que hacen la personas.

Pero volvamos a esas precisiones que hace Freud, pues si un analista "...fija un fragmento con particular relieve, elimina en cambio otro, y en esa selección obedece a sus propias expectativas o inclinaciones" (Freud, 1973, orig. 1912: 1654). En esta frase hay un elemento crucial del que debe cuidarse un analista. Si se fija en algo en especial, es porque se está dejando llevar por sus propias expectativas y no por las del paciente. Para ello, el que ocupa el lugar de analista, debe "purgarse" como diría Stanislavski, para no proyectar sus propias inclinaciones en una sesión. Debe el analista, y aquí Freud es muy explícito, observar su propio ser, su sí mismo de inclinaciones que pueden afectar su relación con otro, en este caso, con un paciente.

Freud recuerda seguidamente, que al paciente se le ha planteado una regla de mucha importancia y consiste en decir todas las cosas que le asaltan sus pensamientos sin ninguna restricción, "...que comunicara sin crítica ni selección alguna todo lo que se le vaya ocurriendo" (ibid.). Más adelante hace una advertencia dirigida al analista y es que su regla como ya se ha indicado es no fijarse en nada en particular, no debe tomar notas mientras habla el paciente, y agrega Freud "...debe abandonarse por entero a su memoria inconsciente". Esta precisión reviste muchos puntos. Cuando hablaba de no tomar notas, subrayaba la importancia de dejar todo en la memoria, pues de ese reservorio provendrá en su momento algo, que dará cuenta de algún episodio que más adelante en sucesivas entrevistas aparecerán, como elementos que son transcendentales para la vida del paciente.

Este ejercicio es algo que debe ser ejercitado por el analista. Ejercitar esto, es prestarse a la atención flotante, para aprender su modalidad, para asumir una destreza, para hacer cotidiano una forma de aprehender las cosas que nos rodean. El escenario es colosal, pues supone por un lado, que estamos prestando atención a todo lo que dice una persona, en el más mínimo detalle. Esta es una idea que popularmente tiene la gente cuando conoce a un psicólogo, psicoanalista o psiquiatra. Se piensa que ese profesional, ha captado o fotografiado todo lo que una persona ha hecho y por ello ya tiene una idea de lo que es esa persona. Pero lo que no saben las personas, es

que es falsa esa apreciación, que lo que tienen esos profesionales es un conjunto de estereotipos sobre las personas, porque esa es la enseñanza que se imparte por los menos en forma general.

El otro aspecto a donde apunta la regla es que hay que cuidarse de las tendencias que están presentes en nuestro inconsciente, pues las mismas, pueden privar la orientación sobre otra persona. En Stanislavski encontramos una abundante disertación sobre el acto creador del actor, que debe velar que su yo y su subconsciente no estén ejerciendo su influencia en la representación que llevara a cabo y propone para ello el círculo de la soledad pública. En Freud se encuentran también unos elementos que ha explicitado para lograr que una persona actúe como un psicoanalista y para ello enuncia unos aspectos. El primero de ellos concierne a la necesidad que quien aspire a ser analista, también pase por el escenario de ser psicoanalizado. Esta experiencia constituye la asunción de encontrarnos con nuestros propios fantasmas, con nuestras propias dolencias y sobre todo con nuestras faltas, que cercenan nuestro deseo inconsciente e inhiben la realización de conductas y la posibilidad de emprender actividades distintas a las que debidamente hacemos.

Estar bajo análisis significa “un despertar” como muy bien ha descrito Stanislavski, para que un actor este consciente de su capacidad. Estar bajo análisis significa entonces darnos cuenta de varios tópicos, uno de ellos es sobre que lo significan las resistencias que en nosotros habitan, que obturan nuestro acceso a la verdad de nuestro ser, para en verdad superar nuestros propios conflictos y ataduras y eso, nos hace valorar con mucha detención lo que otra persona muestra o manifiesta en la sesión analítica.

Freud (ob. cit.: 1657) explica en este escrito que la idea proviene de la escuela de Zúrich “...para poder practicar el psicoanálisis era condición indispensable haberse hecho analizar previamente por una persona perita ya en nuestra técnica”, ejercitándose de esta manera, adquiere un conocimiento de los elementos ocultos en su personalidad y de esta forma obtendrá, “aquellas pruebas que no puede aportar el estudio de libros ni la asistencia a cursos y conferencias” (ibid.). No podemos pasar por alto esta idea, pues del mismo modo como no se puede enseñar a ser un actor, de la misma manera no se puede enseñar a ser un psicoanalista, formulación que da lugar a una amplia disertación por su connotación.

Otra idea que se extrae de su artículo es que el análisis así realizado es sobre una persona “sana”, porque no asiste a consulta en razón de alguna problemática sino

en el deseo de ser analista, pues bien, Freud indica que un análisis así, es inacabado, pues quien “estima el gran valor de conocimiento y el dominio de sí mismo en ellos obtenido, continuará en su autoanálisis” (Freud, ob. cit.: 1658). Al continuar en un análisis, siempre se encontrará algo nuevo en sí mismo y en los demás. Esto nos hace recordar cuando leemos un libro sobre cualquier tema que nos apasiona. Ocurre que cada vez que uno lee un texto, siempre se encuentran nuevos elementos y uno se pregunta sobre el grado de retención que se tuvo, porque se prueba que se es insuficiente. Esto sencillamente ocurre porque el momento histórico en que uno lee algo es distinto cuando se vuelve a leer tiempo después, porque se está en otra circunstancia, en otro tiempo histórico, con otras perspectivas.

Un tercer aspecto concierne a las personas que se ponen a ejercer el psicoanálisis sin someterse antes a un análisis, pues sencillamente cometen un peligro que puede serlo para quienes asisten a esa consulta. Lo que hace es “...proyectar sobre la ciencia como teoría general lo que una oscura autopercepción les descubre sobre las peculiaridades de su propia persona” (ibid.).

Otro aspecto al que se refiere Freud es sobre la acción del analista de abrirse personalmente ante el paciente para infundirle valor e impulso a hacer actos, que el paciente no ha logrado emprender. Con este procedimiento se abandona, dice Freud, el terreno psicoanalítico y “nos aproximamos al tratamiento por sugestión”. Esto lo podemos inscribir en la denuncia que hace Stanislavski cuando un actor hace una sobreactuación, que en el fondo no es algo creativo, sino para salir al paso. Al hacer esto el analista, lo que hace es que el paciente comunique lo que es por él conocido conscientemente nada más, pero no descubre lo que tiene en su inconsciente; por otra parte, incapacita al paciente a conocer sus resistencias a los cambios y lo que provoca en el paciente es a conocer al propio analista, pues como dice Freud, le resulta al paciente más interesante que su propia vida.

Pero hay otra cosa que sucede que es muy interesante. Freud desnuda a este que se hace llamar psicoanalista, por cuanto no atiende a un proceso que se desarrolla en la dinámica entre el sujeto y analista, que se conoce como transferencia y constituye el pilar de esa relación.

Cuando una persona asiste a una consulta se empieza a desarrollar una dinámica en donde el que ocupa el lugar del analista, empieza a ser investido de ideas e imágenes, porque pasa a representar a alguien con quien se establece un lazo de mucha estima. Si uno habla en la sesión de temas ante los cuales existen incertidumbres y un

irresistible deseo de conocer y saber, espera una respuesta de parte del analista, que clarifique sus ideas y sentimientos, y esto ocurre porque el analista está representando los personajes de nuestra vida con los cuales tenemos impases, a ese proceso que se desarrolla se conoce como transferencia y ocurre de la manera más natural y espontánea, dada la importancia del papel que tiene el analista en esta escena.

Freud ofrece una nueva regla que el analista debe asumir como papel y dice: "...debe permanecer impenetrable para el enfermo y no mostrar, como un espejo, más que aquello que le es mostrado." (p. 1658). ¿Cómo es esto que debe asumir el papel de impenetrable, si más bien, una persona al acudir a una consulta a solucionar un problema gravísimo, espera que le den una solución? Antes de dar una respuesta, veamos algunas ideas que extraemos del psicoanalista Jacques Lacan (1981).

Un silencio fecundo y constructivo

En la parte final de los "Consejos" que proporciona Freud para asumir un papel brillante por parte del analista, se dirigirá a mostrar la irresistible tentación que se apodera del analista de responder una solución o una alternativa, cuando se le está demandando algo. Esa tentación es uno de los elementos que precisamente un analista debe dominar, pues de lo contrario, caería más bien en responder algo que está más cercano a sus propios intereses conscientes e inconscientes, que lo que requiere el paciente. La idea que tiene el analista, como dice Freud, es ver con satisfacción como esa persona que demanda algo, adquiere "una capacidad funcional y de goce", acogiendo las palabras de Freud. Pero para ello debe actuar de una manera que es no respondiendo a la demanda. De este modo vamos al encuentro con Lacan.

En un seminario que dictó el 7 de julio de 1954, habla de este modo sobre lo que es el psicoanálisis: "El psicoanálisis en una dialéctica y lo que Montaigne llama —en su libro III, capítulo VIII— un arte de conferir. El arte de Sócrates en el Menón, consiste en enseñar al esclavo dar su verdadero sentido a su propia palabra. Este arte es el mismo en Hegel. En otros términos, la posición del analista debe ser la de una ignorancia docta, que no quiere decir sabia, sino formal y que puede ser formadora para el sujeto" (Lacan. 1981: 404). La alusión al arte, que hallamos en esas referencias, de lo que debe hacer el analista, le otorga un sentido muy particular, pues no se trata de ofrecer una conducta esperada razonablemente, sino que la misma debe adquirir una semblanza muy distinta a la que hace un regente en la dirección de una empresa.

Cuando Stanislavski (2007) habla de enseñar a una persona para que sea un actor, subraya que no se puede enseñar a actuar, eso corresponderá a un descubrimiento; no se trata de aprender el papel que va a representar de memoria, sino que debe resultar de un proceso que descubrirá en sí mismo, en su inconsciente. Pues bien, Lacan está hablando del mismo modo. Está anunciando qué es un *arte* y para ello recurre a esos personajes.

El caso de Sócrates resulta por los momentos más ilustrativo para entender lo que quiere decir Lacan. En ese Diálogo Menón acude ante Sócrates preguntándole lo que es la Virtud. Pero transcurrirán veinte páginas del libro sin que consigamos una sola línea donde Sócrates le conteste a Menón sobre lo que es la “virtud” y, por el contrario, Sócrates lo que hace es interrogar a Menón sobre las ideas que tiene sobre ese concepto y entonces Menón disertará, sin darse cuenta sobre temas alrededor de ese concepto. Hablará de si es hereditario o aprendido, de lo que es virtud en diversas personas que ejecutan cosas distintas. Sin darse cuenta hará análisis concienzudo sobre diversos aspectos que procuran una caracterización de la virtud.

Sócrates para mostrar que una persona aparentemente no sabe sobre algo, pero al preguntársele, deviene un saber en sí mismo, para eso, llama a un esclavo y comienza a preguntarle que si sabe lo que es un cuadrado. El esclavo va respondiendo poco a poco las preguntas que le formula Sócrates y una vez que concluye, Sócrates se dirige a Menón y le dice:

Ya ves, Menón, que yo no le enseño nada de todo esto, y que no hago más que interrogarle” y agrega Sócrates: “creía saberlo, y respondió, con confianza, como si lo supiese; y no creía ser ignorante en este punto. Ahora reconoce su embarazo, y no lo sabe; pero tampoco cree saberlo. Menón: Dices verdad. Sócrates. *¿No está actualmente en mejor disposición respecto de la cosa que él ignoraba?*

La posición que dibujaba Freud acerca de que el analista debe estar como impenetrable, es la que Sócrates exhibe frente a Menón. Se mantiene impenetrable, no responde ante las preguntas de Menón, pero procura que el mismo Menón haga alarde de un saber que no creía verdaderamente tener y cuando apela al esclavo, esta escena le permite introducir algo más. En muchas oportunidades, cuando alguien le hace una pregunta a una persona, esta inmediatamente exhibe un saber; eso que exhibe es sobre algo que ya conoce, no acepta su ignorancia, pero al mostrársele que ignora cosas, se dispone entonces a tratar de saber.

La postura de Sócrates es la que Lacan rescata como de *Docta Ignorancia* que debe ser la característica de un analista y el arte que debe exhibir, creemos entender lo constituirá, la forma, la elegancia, la estrategia como si fuera en un juego, como dice Lacan en un artículo acerca de la dirección de la cura. La manera en que se desenvuelve con voluptuosidad y estilo, el analista “conferirá” al sujeto, la atmosfera que procurará al sujeto en consulta, acceder a su propia verdad, a través de él mismo, porque en definitiva, la verdad descansa en la propia persona y no en alguien que desde afuera le proporciona lo que quiere saber.

Entre el Cuidado de Sí y la Proposición para ser Psicoanalista

La obra de Stanislavski se funda en la idea de que para ser un actor, descansa fundamentalmente en un trabajo que se hace sobre sí mismo, en el descubrimiento de su inconsciente, en el despertar de su inconsciente, donde encontrará la fluidez de una intuición artística para alcanzar a representar un papel, de modo tan espontáneo que estará dictado por su deseo, más allá de lo que dicte el diálogo que debe interpretar. Cuando leemos lo que dice Freud sobre el papel que debe manifestar un analista, este sitúa también como esencial, una vuelta sobre sí mismo y para ello debe estar en análisis para descubrir, de lo que está hecho su estructura como sujeto, porque de ello depende el *arte* que va a desempeñar ante un sujeto en consulta, para procurar a su vez, que ese mismo sujeto descubra su verdad, hará el papel de muerto, de impenetrable, pero ya se ha visto que exhibirá un arte como lo decía Lacan.

Ahora bien, ya Lacan lo ha asomado y es que la referencia que nos trae es la de Sócrates, en donde se haya también el diálogo que sostiene con Alcibíades y donde este le formula la interrogante, de qué debe hacer para ser un buen gobernante y Sócrates le contesta, que antes de acceder a una respuesta o a una modo de gobernar, mucho antes debe *cuidar de sí*. Para ser un buen gobernante, debe verse a sí mismo. *Cuidar de sí*, significa que debe interrogarse por lo que ha sido su vida, por la forma en que se ha desenvuelto, por la manera en que ha hecho feliz a quienes le rodea, la forma en que se ha defendido de las otras personas, en definitiva debe hacer algo más que conocerse a sí mismo, debe cuidar de sí y una vez que haya cruzado por esas interrogantes, que haya hecho una reminiscencia de su vida, entonces sabrá como gobernar a los demás.

Lacan va a introducir una propuesta sumamente atractiva sobre la forma en que una persona puede considerarse como analista o psicoanalista. Desde los años 50 venía dictado sus seminarios a releer a Freud, y encuentra que difiere en profundidad

con quienes se han constituido como herederos de Freud. Lee a Freud “de arriba abajo”, lo lee en alemán y descubre que las traducciones que se han hecho de sus conceptos no es la más correcta. En fin, hay un recorrido interesante al respecto, pero ahora sobre el tema de la formación de los analistas, es donde desarrollarla toda una formulación que aun hoy es discutida a pesar de seguir su referencia y palabra.

Ya hemos citado unas palabras que datan de 1954, sobre la formación del analista y así va a ir dando pinceladas de lo que debería ser el papel del analista. Hay un momento en el año de 1964, donde formulará la idea de que un analista debe ocupar o más bien, ocupa el lugar de ser un Sujeto Supuesto Saber, puesto que en la relación que se desarrollará en la experiencia analítica, un sujeto o persona en consulta, hará esa estimación de que quien está sentado allí escuchando, debe tener un saber sobre lo que a uno le pasa, sobre lo que es uno como persona, entonces la suposición de que sabe algo, es la necesaria etapa por la cual debe transitar un vínculo de esa naturaleza.

Lo más fascinante, admirable y audaz en Lacan, es haber hecho unos diseños sobre los discursos que representa cada persona cuando desempeña una función. Esos discursos son el de la histeria, el del amo, el universitario y el analista. No podemos detenernos aquí a desarrollar lo que son esos discursos, pero se trata de modos que caracterizan el desenvolvimiento, la operación, el modo de manifestarse las personas en un momento determinado, cuando ostentan una representación. En esos discursos se encuentra el de analista, que ocupa un lugar, un lugar al que denomina de causa de deseo, en ese sujeto que va a consulta, y que va a producir algo en ese sujeto y así se va a ir desarrollando, un proceso discursivo donde el analista ocupa un lugar, de impenetrable pero por eso mismo, causante y provocador.

Se sucederán muchas cosas alrededor de Lacan, porque persiste la idea que alguien que es analista debe transitar por un camino en donde se le otorgará el beneplácito de ser considerado como un analista. Freud en sus consejos había señalado que para ser un analista acogía un procedimiento que se había implementado inicialmente en Zúrich. Pero cuando se constituye la asociación internacional de psicoanálisis esta asume una metodología, que da lugar a un procedimiento, conocido como “psicoanálisis didáctico”, esto es, que se designará a un psicoanalista frente al cual un aspirante desarrollará un análisis y este dictaminará que puede ser autorizado como analista.

Lacan ante estos procedimientos prepara una subversión y en 1967 hará una

exposición que se conocerá como la *Proposición del 9 de Octubre*. En lo fundamental propone que no hay una formación didáctica para ser un analista, puesto que en el fondo es un proceso mediante el cual, un sujeto se identifica con aquel que le sirve de analista, violando de este modo los conceptos e ideas que Freud esbozó como puntos críticos y peligrosos que se pueden gestar en un análisis. Es por eso que Lacan va a señalar que la autorización de que alguien sea un analista debe provenir de sí mismo y anuncia un procedimiento en el que un aspirante a analista debe mostrar esa intención de ser analista y para ello propone que un aspirante debe dar cuenta públicamente de qué es lo que concibe, ha sido su proceso, de cómo cree que ha despertado de las ideas y pensamientos que lo han conformado y han ocultado y reprimido cosas de importancia para su vida. A este proceso lo denomina *El Pase* y dice así Lacan sobre sus efectos:

...el pase permite a alguien que piensa que puede ser analista, a alguien que se autoriza él mismo a ello, o que está a punto de hacerlo, dar a conocer qué fue lo que lo decidió, a introducirse en un discurso del cual pienso que por cierto no es fácil ser el soporte (Lacan, 1981: 33).

Con esta modalidad se ha establecido un procedimiento en la cual un aspirante a analista hace lo que se denomina un *Testimonio*, donde como ha señalado Lacan un aspirante habla de sí mismo. Presentar un testimonio es un modo audaz de actuar ante el mundo, que no está acostumbrado a que una persona haga un discurso sobre la forma en que ha constituido su ser, con sus flaquezas fallas y agujeros y sobre todo el relámpago que ocurrió cuando alcanzó a verse a sí mismo. Se ha acostumbrado a pensar que cuando una persona acude a una experiencia digamos para generalizar, de psicoterapeuta, que allí se desarrollará solo un proceso y que tiene que ver con los dichos y no dichos del paciente, pero como hemos visto y ya Freud lo ha señalado, en una experiencia de esta naturaleza se llevan a cabo dos procesos, uno de ellos es el que expresa y manifiesta un paciente, pero también lo que ocurre a un analista, algo ocurre también en su cuerpo, entendido cuerpo como todo su ser.

El recorrido que se ha hecho, ha puesto en evidencia que de Stanislavski se puede concebir el papel que ejercerá un analista en la escena de un consultorio.

Referencias

- Freud, S. (1973, orig. 1912). *Consejos al Médico en el Tratamiento Psicoanalítico*. Madrid, España. Biblioteca Nueva.
- Gibrán, K. (1995). *El Loco/Vagabundo*. Barcelona-España. Edicomunicación, S.A.

Kohan, W.O. (2013). *El Maestro inventor: Simón Rodríguez*. Buenos Aires. Miño y Dávila.

Lacan, J. (1981). *Los Escritos técnicos de Freud*. Barcelona España. Ediciones Paidós.

_____. *Sobre la experiencia del Pase*. En revista *Ornicar*. Barcelona. España. Publicación del Champ Freudien.

Schopenhauer, (1967) *El Mundo como voluntad y representación*. España. <http://www.juango.es/files/Arthur-Schopenhauer---El-mundo-como-voluntad-y-representacion.pdf>

Stanislavski, K. (1980). *El Arte Escénico*. México. Siglo XXI.

_____. (2007). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. https://www.actors-studio.org/web/images/pdf/el_trabajo_de_actor_sobre_si_mismo.pdf