

Aproximación lacaniana a Stanislavski: La novela familiar del Sistema¹

Gustavo Geirola

(Whittier College, Los Ángeles, California, Estados Unidos)

Introducción

Se ha escrito mucho sobre Stanislavski y su Sistema. Se podría también escribir mucho sobre lo que se escribió y dijo acerca del maestro y su enseñanza; se podría escribir tanto que el esfuerzo valdría la pena si, al menos, alguien se hubiera tomado el trabajo de abordar previamente cuestiones cruciales para elaborar una teoría de la praxis teatral que, velada en sus textos, sostiene y justifica la parte visible de ese iceberg que llamamos Sistema, técnica teatral, psicotécnica, formación del actor, memoria emotiva, acciones físicas o sus últimos trabajos con el análisis activo². Las discusiones que se encuentran en las referencias bibliográficas suelen plantearse cuestiones técnicas o ideológicas cuya validez depende de un debate previo acerca de aspectos teóricos específicamente teatrales. Stanislavski, por ejemplo, habla constantemente del cuerpo; sin embargo, toda discusión debería primero discernir qué significa *cuerpo* para Stanislavski: ¿se trata de un cuerpo biológico, de un cuerpo libidinal, de un cuerpo imaginario?

La típica actitud del actor corriente, amateur -que Stanislavski tanto criticaba- sería contestar esta pregunta con cierta desconfianza, incluso hasta levantando los hombros como si el planteo no fuera importante para su trabajo; a este actor del montón, aprendiz, esclavizado al mercado de trabajo, sólo le interesa medir la eficacia de ciertos ejercicios con la errada certeza de que eso lo ayudará a elaborar sus personajes, actuar mejor y, en el mejor de los casos, conseguir un trabajo bien remunerado, sea o no un buen papel. Para Stanislavski, por el contrario, la cuestión

¹ Este ensayo es un capítulo de un libro que estoy escribiendo sobre los presupuestos teóricos que subyacen a la técnica actoral sostenida en el Sistema del maestro ruso, desde una perspectiva psicoanalítica.

² Sharon Marie Carnicke, *Stanislavski in Focus. An Acting Master for the Twenty-first Century*. 2a. ed., London/New York, Routledge, 2009; p. 194-202.

no tiene que ver tanto con el hecho de que un actor pueda desempeñarse bien en su trabajo, su oficio, sino realizar un trabajo artístico. Sin embargo, ninguna cuestión técnica avanzará hasta tanto sepamos qué sentido tienen ciertos términos para Stanislavski en la afortunada posibilidad de que un trabajo textual permita inferir cierta arquitectura teórica donde se sostengan unos a otros, como ocurre en el psicoanálisis. El esfuerzo vale la pena, más allá de lo que esos términos signifiquen para sus discípulos, lectores y practicantes. Como lo muestra la experiencia freudiana, la eficacia de una técnica sin teoría, una técnica que no tiene cómo cuestionarse su práctica, es limitada y sólo puede producir eso mismo que Stanislavski intenta combatir: la actuación mecánica.

La cuestión del cuerpo -no sólo a partir de Michel Foucault, sino sobre todo a partir de la enseñanza lacaniana- no resulta un tema lateral para ingresar al corpus textual stanislavskiano. Hoy sabemos que el cuerpo puede ser conceptualizado de diversos modos y que de eso depende la relación con otras nociones como la memoria, el goce, lo real, el deseo y el placer, entre otras. No somos los primeros en aproximarnos a Stanislavski desde el psicoanálisis. Hay una bibliografía que, desde mediados del siglo XX, especialmente en Estados Unidos, testimonia el interés por acercar Freud a Stanislavski. Pero muchos de esos trabajos tienden a aplicar conceptos freudianos al corpus textual del maestro ruso sin cuestionarse previamente el sentido de algunos vocablos específicos en sus textos. Por nuestra parte, no podemos ni queremos imponer los conceptos lacanianos a los textos de Stanislavski ni suponer que el maestro ruso los haya pensado de la misma manera; sin embargo, si apelamos a la enseñanza lacaniana es porque ella nos brinda la batería conceptual más sofisticada para interrogar los textos de Stanislavski de una manera más productiva y abrirnos las puertas para explorar los puntos más controversiales de su contribución a la praxis teatral. No se nos ocurre *aplicar* Lacan a Stanislavski ni por un instante. Partimos de la convicción de que así como Freud hizo de la teoría una guía para modificar y ajustar su técnica analítica, es esperable que una aproximación que desbroce las bases teóricas del Sistema, produzca también efectos novedosos a nivel de la técnica actoral.

Mi vida en el arte: niñez y psicología

Para iniciar este largo itinerario por los textos de Stanislavski, conviene intentar captar, siguiendo las pautas psicoanalíticas, las posibles articulaciones de su contribución a la praxis teatral desde los tempranos recuerdos de infancia. No se trata, como han intentado algunos investigadores, entre ellos Phillip Weissman en su ensayo de 1957, de analizar esos recuerdos para sostener la idea, descabellada desde donde se la mire, de demostrar hasta qué punto la niñez feliz puede hacer de un niño común un genio futuro, o hasta qué punto un genio responde a una serie de rasgos ya tabulados por la psicología, o incluso un psicoanálisis "interested in creative imagination"³, tal como intenta Weissman hacerlo adoptando las características básicas del talento creador postuladas por F. Greenacre en un ensayo titulado "The Childhood of the Artist: Libidinal Phase Development and Giftedness", incluido en el mismo volumen de *The Psychoanalytic Study of the Child* en que aparece su ensayo. Si el psicoanálisis puede aportar su granito de arena a la lectura de los textos stanislavskianos, no será por someter al autor a un análisis, ya que éste solo puede realizarse en presencia del analizante, con su capacidad de hablar a otro, el analista, ese sujeto supuesto saber que juega el muerto y con quien se establece la transferencia. Weissman intenta probar que no hace falta que un niño sufra para que sea un genio y asume que, gracias a la capacidad económica de su familia, especialmente del padre, Stanislavski tuvo una infancia feliz y que pudo resolver, gracias a su talento artístico, su conflicto edípico en tanto fue capaz de obtener la temprana aprobación del padre en relación a sus intereses teatrales; es más, Weissman llega hasta suponer que el hecho de que la madre tuviera en su familia antecedentes actorales -su hermana Varley era una famosa actriz francesa- ese legado pudo haber llegado hasta Stanislavski por misteriosos caminos de la herencia

³ Phillip Weissman, "The Childhood and Legacy of Stanislavski". *The Psychoanalytic Study of the Child* 12 (1957): 399-417.

genética⁴. Adorado por la madre -de quien, para decirlo rápidamente, pocas veces habla en su biografía- y sin ser el rival de su padre, Stanislavski -según Weissman- tuvo el mejor contexto familiar para desarrollar sus aptitudes artísticas, en una sociedad de rápido ascenso de la clase burguesa a la que él y su familia pertenecían. ¿Será realmente verdad que los niños ricos tienen infancias felices? ¿Tendríamos que deducir del texto de Weissman que jamás encontraremos un genio de origen obrero? La psicología estadounidense es a veces tan banal que uno no puede dejar de celebrar los dardos lacanianos tirados contra ese cuerpo de doctrina tan ideológicamente nefasto.

Demás está decir que no vamos a plantearnos la lectura de esos textos desde la perspectiva de un psicoanálisis basado en la psicología del yo, tal como hace Weissman -postulando que un "ego artístico" ya estaba formado antes del "ego personal"⁵ y otras cosas por el estilo que carecen completamente de base teórica y experimental. No seguiremos ni debatiremos con este tipo de especulaciones, típicas de gran parte de la bibliografía producida sobre Stanislavski en Estados Unidos. No vamos a *analizar* a Stanislavski; vamos, por el contrario, a trabajar sus textos desde un psicoanálisis fundado en una teoría del significante que nos permita alcanzar los cruces y nudos textuales; sin afirmar nada sobre el autor, intentaremos despejar no obstante ciertas cuestiones ligadas a la elaboración del Sistema.

Weissman, no obstante las limitaciones de su abordaje, hace el esfuerzo de captar el aporte de Stanislavski a la actuación y al teatro, habida cuenta, según nos dice, que el teatro es un arte de muy difícil archivo, especialmente en la época del maestro ruso; solamente algunas fotografías, sus propias memorias y algunos testimonios de quienes trabajaron con él. Los señalamientos de Weissman tienen algunos puntos interesantes y otros, sin embargo, no dicen más que lo que uno puede concluir de la lectura rápida de los textos del maestro; podemos citarlos aquí como

⁴ Phillip Weissman, ob. cit.; p. 409-10.

⁵ Idem; p. 404.

marco de referencia a todo lo que nos tocará trabajar y debatir en el futuro, incluso poner a prueba en nuestra aproximación⁶:

- Weissman cita a E. Kris, quien sostiene, en su *Psychoanalytic Explorations in Art* (1952), que todo artista conforma su vida en relación a una imagen legendaria.
- El talento de un director, actor, bailarín, es decir, de quienes están involucrados en las artes performativas en general, se encuentra en sus producciones, que carecen -o carecían- de un registro preciso. Esa falta promovió, por un lado, una evaluación, a veces exagerada del artista, tal como en el duelo se ama más al amante muerto que cuando estaba vivo; por otro lado, la actuación es -o era- un arte perdido, y si discípulos capacitados no lo pasan de una generación a otra, es probable que dicho arte desaparezca.
- Stanislavski constantemente se refleja a sí mismo en la imagen de otro artista legendario. Eso se lo puede ver en sus escritos y también en los testimonios de quienes han trabajado con él. Cotejando estos documentos, se puede comprobar la autenticidad de los datos autobiográficos.
- Su Sistema, cuya aplicación involucra principios psicológicos y mecánicos, tiene una validez psicodinámica.
- El nuevo concepto en el arte de la actuación que Stanislavski introduce está en relación directa con la alteración histórica en todos los campos de las artes y de las ciencias. Este concepto, en consonancia con la literatura del movimiento romántico, da más importancia al individuo y sus emociones que a la naturaleza.

⁶ Para comodidad de la lectura, los voy traduciendo y parafraseando. El lector puede consultar el artículo en inglés, si así lo desea.

- La actuación deja de ser representacional y repetitiva y pasa a ser, en Stanislavski, una actuación creativa. En la actuación representacional, vivir el papel era solamente preparatorio, consistía en todo lo que el actor hacía para preparar su personaje pero, llegado el momento de la función, operaba ya repetitivamente; en Stanislavski (re)vivir el papel es el objetivo de su Sistema: se trata de que el actor viva su parte a cada momento de su actuación y todas las veces que actúa.
- Stanislavski, sin embargo, no desacredita por completo la actuación representacional.
- Stanislavski concibe la actuación creativa como un arte que comunica el inconsciente del actor al inconsciente del espectador.
- Stanislavski demanda que el actor se identifique lo más completamente posible con el personaje.
- El actor debe vivir su papel y acomodar sus propias cualidades a la vida de esa otra persona y, de ese modo, crear la vida interior de un espíritu humano.
- La identificación conciente con otro, persona real o personaje, genera en el actor algunas de las características de la "persona" con la que se identificó.
- Hay un paralelo entre el trabajo del actor y el del analista. Ambos deben escuchar las asociaciones del otro con una atención flotante; la diferencia radica en que la meta del analista es alcanzar los deseos y miedos inconscientes; la meta del actor es expresar los contenidos inconscientes en forma artística. El analista está entre el artista, que se interesa por dar forma a la verdad interior, y el científico, que se interesa por dar una perspectiva sobre la verdad y el conocimiento.
- El actor debe desarrollar un aparato vocal y físico controlado, capacitado y preparado para responderle, lo cual, además de requerir un entrenamiento constante, debe estar al servicio de *un yo bien integrado* capaz de participar en la expresión creativa.

- La muchas veces mencionada relación entre actuación y exhibicionismo, permite afirmar que, psicoanalíticamente, la propuesta stanislavskiana se podría calificar como sublimación del exhibicionismo tanto en su meta como en su objeto. Las teorías y técnicas de Stanislavski crecen y se extienden a partir del tipo específico de resolución en la infancia de los conflictos exhibicionistas y agresivos vía la actuación y la dirección.
- Stanislavski desarrolló una actitud marcada por un fuerte sentido de paternalismo, cuya clave está en la forma en que su infancia modeló su vida madura y su legado. En su infancia Stanislavski fue muy a menudo el director de su propio padre y de sus hermanos en las producciones teatrales. Su actitud de dar algo al mundo y la prueba de su amor por el mundo yacen en su relación temprana con su madre.

Se puede aceptar o no estos señalamientos de Weissman; el problema reside en que el debate sería improductivo, hasta tanto no se nos aclaren términos puntuales, tales como inconsciente, identificación consciente, yo integrado, sublimación, entre otros. Sin embargo, es indudable que aunque nuestro trabajo -casi cincuenta años después- va a situarse en el marco de la problemática que Weissman ha señalado, lo hará desde la perspectiva de un psicoanálisis completamente diferente, no formulado desde la Ego Psychology. Entre las cosas planteadas por Weissman, algunas merecen una especial atención y por eso recorreremos algunos episodios de la autobiografía de Stanislavski, incluso nos enfocaremos en varios episodios de su infancia que también han merecido la atención de Weissman y de otros investigadores. Sin embargo, nuestros propósitos son diferentes, ya que no nos atrae hacer una psico-biografía sino detectar aspectos que resulten importantes para introducirnos a la teoría que subyace al Sistema, a fin de volver luego a cuestionar aspectos técnicos de la actuación. Es probable que, recorriendo los mismos textos, nuestra lectura proponga resultados diferentes a los de Weissman, en tanto no asumimos que Stanislavski sabe todo lo que dice. Tal vez no tuvo una infancia tan feliz -¿quién podría determinar el grado y la

cualidad de la felicidad para un sujeto, quién puede legislar sobre el bien para un sujeto?- quizá la relación entre sus padres o su relación con su padre no fue tan esplendorosa, a lo mejor la madre no tuvo una función tan determinante. Toda autobiografía es una rememoración articulada por el lenguaje y como tal está sujeta - para todo sujeto hablante- al engaño, a los ideales, al decir más o menos lo que se piensa.

Los recuerdos que sostienen el Sistema

En las primeras páginas de *Mi vida en el arte* (en adelante *MVA*),⁷ Stanislavski nos cuenta que tuvo unos padres maravillosos que “vivieron enamorados en su juventud y su vejez” y que “adoraban a sus hijos” (*MVA*, 4). A continuación, nos dice:

Desde mi lejano pasado recuerdo del modo más vívido mi propio bautismo, forjado por supuesto en mi imaginación, por los relatos de la niñera. (*MVA*, 4)

La frase, aparentemente anodina, testifica no obstante, desde el principio de su autobiografía, cómo Stanislavski va a concebir más tarde su técnica; vemos en esta cita su propia rememoración en tanto mediada por el relato del otro. Ese recuerdo lejano, incluso admitido como intensamente propio y vívido, es sin embargo un montaje imaginario producido a partir de la palabra, del texto y el discurso del Otro. Del mismo modo, más tarde, el texto dramaturgico, escrito por un autor, tomará en el Sistema el mismo estatus: va a instalar en el actor un recuerdo vívido, imaginado, pero no necesariamente propio. Mientras la madre lo adora, la niñera habla y al hacerlo funda su memoria: *el recuerdo deviene así el discurso del Otro*, que no es la madre dadora de amor, sino la niñera contratada para cuidarlo. Es un otro que,

⁷ Constantin Stanislavski, *Mi vida en el arte*. Buenos Aires, Rafael Cedeño Editor, 2007. El número de página que sigue a las citas corresponde a esta edición. A pesar de las advertencias hechas por Jean Benedetti de que *Mi vida en el arte* es un texto poco confiable, por el hecho de que fue dictado en ruso, tipado por la secretaria y amiga de Stanislavski, luego traducido al inglés por Elizabeth Hapgood y, finalmente, traducido al ruso para que Stanislavski pudiera leerlo (Jean Benedetti, *Stanislavski. A Biography*. London/New Cork, Routledge, 1990; p. X), vamos a utilizarlo en este libro justamente porque es un texto que proviene de una experiencia oral frente a otro, y esto lo acerca al psicoanálisis y lo hace sumamente valioso.

aunque parece estar en el lugar de la madre, en realidad es el lugarteniente de la figura paterna. La niñera es la que provee aquí los cuidados básicos, que sin duda atienden las necesidades del cuerpo biológico; pero ella es también quien va a funcionar como el espejo capaz de proveer -vía la alienación imaginaria del yo- la memoria, los significantes que fundan ese pasado del niño. El niño está pues entre la madre y el Otro, como en el estadio del espejo. La niñera, más que sustituir a la madre, separa al niño de ésta. Si la Madre está para responder solamente a la demanda de amor, para adorarlo como a un pequeño dios, la niñera en cambio responde a la fundación del pasado mítico del yo: el bautismo por el cual el niño adquiere un nombre, una identidad, una filiación -que no será, sin embargo, con el que conocemos hoy al maestro- es una puesta en escena imaginaria de un relato que proviene de la niñera como representante del Otro, como representante del padre quien es, sin duda, el que pagaba su sueldo.⁸

Lo que deberíamos retener a los efectos de discutir más tarde el estatus de la memoria en el Sistema es justamente este momento de alienación en el que la filiación, como escena ritualizada—tradicional—de imposición de un nombre o un significante (de un relato) sobre un niño *infans*, que no habla, aparece como una mortificación por medio del significante de ese cuerpo imaginario del niño que, no sabiendo designarse a sí mismo, deja caer su ser para tener el nombre de otro, para

⁸ Nos atenemos al texto de Stanislavski, porque en definitiva es sobre dicho texto donde intentamos nuestro acercamiento para delinear aquellos aspectos que resultan relevantes para apreciar y abordar el Sistema. Si cotejáramos con la biografía escrita por Jean Benedetti, podríamos plantearnos otras cuestiones. Benedetti nos aporta datos sobre la madre de Stanislavski, hija de una actriz y separada de su madre desde joven; Elizaveta Vasilievna era, según Benedetti, una mujer que, a diferencia de su madre que creaba drama en el teatro, ella creaba drama en su hogar; solía gritar a los sirvientes con mucha agresividad, pero inmediatamente después se arrepentía y se disculpaba. Tuvo diez hijos, siendo Konstantin el segundo. Elizaveta era hipocondríaca, obsesiva hasta el extremo con su salud y especialmente con la de sus hijos, al punto que tratando de abrigoarlos tanto en los inviernos, terminaba produciendo el efecto contrario, razón por la cual Stanislavski tuvo siempre problemas de resfríos y gripes, más una gran indisposición para levantarse temprano en las mañanas. No es casual que Stanislavski constantemente esté preocupado por la limpieza y condiciones favorables de los teatros y de los actores. Elizaveta supervisaba todas las tareas de la casa y sobre todo a las niñeras, primero a Nanny Fiokla y luego a Evdokia Snopova, a quien llamaban Pupusha, quienes tuvieron un acercamiento muy íntimo a Stanislavski, sobre todo Pupusha, que lo incita a interesarse por el teatro y la actuación. Pupusha vivió en la casa desde 1874, cuando Konstantin tenía once años. Stanislavski, en una fotografía que le dedica a Pupusha en 1928, la describe como su "segunda madre". Las peleas con las niñeras, según Benedetti, eran regulares y espectaculares; el procedimiento de insultar y luego disculparse también funcionaba aquí (Benedetti 1990; p. 5-8).

asumir una filiación mediada por el padre, que lo identifica así como formando parte de un grupo. Más tarde, siguiendo su propia rebeldía edípica, Stanislavski va a asumir el nombre con el que lo conocemos hoy,⁹ un nombre que surge de una identificación con un actor mediocre, pero que le sirve para ocultar su filiación paterna y de clase,¹⁰ y también que surge en ese momento en que el deseo de actuar lo lleva a los teatros de aficionado y al vaudeville, frente a públicos que considera como “gente sospechosa” (MVA, 86), entre los que, no obstante, se encuentra su padre, su madre y su institutriz.

La metonimia autobiográfica del texto stanislavskiano no se detiene y por eso, inmediatamente a lo dicho, agrega: “Otro recuerdo vívido de mi primera infancia se relaciona con mi primera aparición escénica” (MVA, 4), enganchando así por contigüidad la escena de la filiación con la de su destino.

En la casa de campo que tenía la familia, se monta un pequeño escenario en el que se representa un cuadro vivo de las cuatro estaciones; a nuestro Stanislavski, de tres o cuatro años, le adjudican representar el invierno. Colocaron en escena, según nos cuenta, un abeto cubierto de algodón para simular la nieve, desparramaron algodón por todo el escenario, lo vistieron adecuadamente con un gorro de piel y una larga barba gris y bigotes, y lo sentaron; sin embargo, nadie le dice al niño-invierno *qué es lo que debía mirar*. La escena es elocuente en cuanto nos muestra el momento en que se registra el primer malestar del niño-actor, de un encuentro con lo real, eso que Lacan denominará, a partir de la *Física* de Aristóteles, *tyche* en el *Seminario 11*; es

⁹ Benedetti agrega un dato que no aparece en *Mi vida en el arte*: se trata de una bailarina, de nombre Stanislavskaia. Cuando los padres llevaban a los hijos al teatro, los niños, a diferencia de sus padres que ocupaban el palco 14, junto al palco imperial, preferían sin embargo los palcos laterales, 1 y 2, desde los cuales se podía ver a los artistas preparándose para salir a escena. Cada uno de los niños tenía su bailarina predilecta, y la de Konstantin era Stanislavskaia. De modo que su primera identificación con la escena es con una bailarina, con una mujer, cuyo nombre (cuyo significante) adoptará y adaptará más tarde, por vía de un actor retirado. Veremos más adelante la escena del circo en la que Konstantin se enamora de una bailarina.

¹⁰ “Stanislavski had to keep his double life secret from his parents. The easiest solution was to take a stage name. He inherited ‘Stanislavski’ from another amateur, Dr. Mako, a friend at Liubimovka, and an admirer, as he had been as a boy, of the ballerina Stanislavski. It was a safe name to adopt. Of Polish origin, it suggested humble status and was unlikely to be associated with one of Moscow’s most eminent bourgeois families.” (Benedetti 1990; p. 24). Es interesante remarcar la idea de “doble vida”, fuera del alcance de sus padres y de la sociedad rusa; imagen de hombre extranjero y humilde, aunque pertenecía a una de las familias más ricas de Moscú; confluencia de lo femenino y lo masculino en el significante del nombre.

también en ese mismo Seminario que Lacan desbrozará la cuestión de la mirada, la esquiza del ojo, la anamorfosis y el tema de la mancha. Me animaría a afirmar que en esta escena *recordada* yace la matriz de la teatralidad del teatro tal como la va a concebir el maestro ruso.

Para Lacan, la *tyche* es lo real que está detrás del telón de fondo. Lo real, nos dice en el *Seminario 11*, "hay que buscarlo... tras la representación"¹¹ y en la escena del sueño, por ejemplo, lo único que tenemos es un *lugarteniente* de lo real. También lo real está detrás del fantasma, concebido como escena en la que el sujeto dividido - que mira la escena en la que él también actúa- se las arregla con ese objeto *a*, innombrable y causa de goce. ¿Por qué nos interesa aquí esta enseñanza lacaniana? Porque Lacan relaciona la *tyche* con el *autómaton* a fin de deslindar conceptualmente la repetición -como uno de los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis- de cualquier otra "reproducción o la modulación por la conducta de una especie de rememoración actuada"¹². Lacan quiere diferenciar la repetición de esa otra rememoración actuada que se da en la transferencia, otro concepto fundamental; los psicoanalistas -según Lacan- han confundido esos conceptos con demasiada frecuencia.

¿Deberíamos deslindar estas rememoraciones también en los textos de Stanislavski? Ya en un plano más teórico: ¿Cómo distinguir la repetición de la actuación transferencial en el ensayo? ¿Cómo distinguir la repetición en sentido analítico de la repetitividad de la actuación sobre el escenario cuando una pieza se representa más de una vez? El *autómaton* tiene que ver con un retorno, regreso o "insistencia de los signos, a que nos somete el principio del placer"¹³; el *autómaton* es en cierto modo calculable, previsible, desde la red de significantes¹⁴. La *tyche*, en cambio, es lo que está detrás del *autómaton* y que se presenta bajo la apariencia de un azar, de un accidente. En *Mi vida en el arte*, Stanislavski da varios ejemplos de

¹¹ Jacques Lacan, *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1987; p. 68.

¹² Idem; p. 62.

¹³ Ibidem

¹⁴ Jacques Lacan, ob. cit.; p. 75.

cómo dio con la clave de su personaje por accidente, a partir de algún pequeño detalle, por ejemplo de maquillaje, que transforma todo lo realizado hasta ese momento. Como dice J. Benedetti, "[w]hat there was of himself in the part came, as was so often the case at this time, by accident"¹⁵.

Se puede desde ya imaginar la productividad de estos conceptos en la praxis teatral. El recuerdo que comentamos habla de la falta de dirección: no le decían lo que debía hacer; solamente lo pusieron en escena. ¿Debe un director -y cómo- distinguir *tyche* y *autómaton* en los ensayos durante la improvisación? En la transferencia se da la *actuación* en el presente del análisis y frente al analista, de un pasado no reconocido ni verbalizable para el analizante; si bien hay una relación con lo real en la transferencia, no es la misma relación con lo real que se da en la repetición. Lo mismo ocurre con la improvisación, en la que puede detectarse la transferencia sobre la figura del director y que habría que distinguir, además, del real de la repetición, de ese *real que Stanislavski buscará en los textos dramáticos más allá de la "realidad"* y que hoy constituye el punto central del trabajo del teatrista en la dramaturgia de actor. En la transferencia lo real es lo que no puede ser aprehendido en ausencia, *in effigie*: la presencia del analista como sujeto supuesto saber permite esa articulación del pasado en el presente. Lo real de la repetición, como vimos, suele presentarse bajo la forma del azar, del accidente, como un golpe de lo real tal como ocurre en el trauma. Nos interesa subrayar aquí que la repetición, tan difícil de detectar, está localizada en el inconsciente, en esa otra escena situada entre la percepción y la conciencia y que, consecuentemente, da una consistencia especial a lo recordado, a la memoria. ¿Qué relación podríamos conjeturar entre la repetición en sentido psicoanalítico y la repetitividad teatral?

Cuando el niño-actor está sentado representando el invierno, va a tener ese primer encuentro con lo real que nos interesa a nosotros para teorizar la praxis teatral. Nos cuenta que "estaba sentado sin entender hacia dónde debía mirar" (*MVA*, 5). Sobre el escenario, donde va a ser mirado y aplaudido, él no sabe lo que está haciendo

¹⁵ Jean Benedetti, ob. cit. p. 31.

ni hacia dónde hay que mirar. En cierto sentido, Stanislavski-niño se encuentra en una situación menos favorecida que el sujeto que Lacan evoca en el libro *Lo visible y lo invisible* de Maurice Merleau-Ponty: "sólo veo desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes".¹⁶ Veremos después en el Sistema las consecuencias de este 'no saber a dónde mirar' mientras, no obstante, se siente mirado desde todas partes. Inmediatamente, Stanislavski pasa a conjeturar (no a dudar ni a tener completa certeza) sobre su pasado: "Probablemente ya entonces tenía la sensación de incomodidad por estar sin sentido en la escena, sin hacer nada y desde entonces incluso hasta ahora, es lo que más temo en el escenario" (*MVA*, 5). El sujeto capta en su esquizia la incomodidad que causa lo real a la vez que se ve haciendo una acción sin sentido; esa incomodidad es captada como falta, falta de sentido y falta de acción verdadera. A diferencia de la escena inicial del bautismo -registro simbólico- donde el sentido y la acción son promovidos por el Otro, por el relato de la niñera, en esta segunda escena lo real es innominable, no hay significante para nombrarlo. Ese real le causa temor, pero no siempre lo angustia. Es un real que va a asaltarlo durante mucho tiempo como actor y en cierta medida todo el Sistema es una respuesta a ese miedo: *¿inventa acaso Stanislavski una técnica para conjurar lo real?*

Hay algo más allá del niño-actor y del actor adulto que se presenta como falta de sentido y que en cierto modo lo paraliza, lo lleva a la no acción, algo que incomoda, que hace sufrir y que a la vez está a la espera de emerger en medio de la actuación e incluso de los aplausos. Algo que está más allá del éxito y amenaza el proceso creativo. Es lo que en el *Seminario 11* Lacan denominará *souffrance*, que en francés admite ser el sufrimiento pero a la vez la espera. La repetición es, pues, este real que aguarda en el inconsciente para asaltar, como una pulsación que irrumpe la continuidad del discurso consciente y, después de hacerlo, inmediatamente se esconde, se cierra.

Ese momento del niño-invierno en el escenario es un encuentro con un real, pero, tal como se ve, por su falta de sentido y por su falta de acción, es un encuentro

¹⁶ Jacques Lacan, ob. cit.; p. 80.

fallido. Sin embargo, ese real no tarda en aparecer como *autómaton*. En efecto, a continuación de la escena y los aplausos, y a los efectos del bis, se enciende en el escenario una vela que va a representar una hoguera. Le ponen un arbolito en su mano (obsérvese, al menos en la traducción al español, el uso de la voz pasiva) y se le demanda al niño-invierno que finja poner dicho árbol en el fuego, "como si lo hicieras - le explican- pero no en realidad" (MVA, 5). El niño no entiende por qué debe simularlo, "si en verdad puedo colocar en realidad el arbolito en el fuego" (MVA, 5). La red de significantes en la que está instalado el sujeto va a permitir el retorno de lo real como *autómaton*. Lo real, eso que "siempre vuelve al mismo lugar"¹⁷, irrumpe como una falla de cálculo, de modo que frente a la prohibición del Otro, frente a lo absurdo de la demanda del Otro, el niño responde con la transgresión: establecida la prohibición, la ley y la demanda del Otro, no queda más que proceder con una acción "natural y lógica" (MVA, 5), en la que hay un sentido: incendiar *realmente* el árbol y consecuentemente todo el escenario lleno de algodón, lo cual causa alarma, estupor entre los asistentes: "Todos se alarmaron y empezaron a gritar. *Me sujetaron* y me llevaron por el patio hacia la casa, hasta la habitación de los niños y yo lloré amargamente" (MVA, 5, el subrayado es mío). Cuando el actor hace algo que rompe la pantalla del fantasma, si realiza *un pasaje al acto hacia lo real*, se produce un pánico social generalizado y entonces se hace necesario sujetarlo, es decir, llevarlo otra vez al ámbito doméstico del contrato social, a la prisión de lo simbólico, es decir, a ese lugar en el que, reparado del goce, podría paradójicamente llorar amargamente en el principio de realidad. ¿Será también esta función de sujetar al actor parte del rol del director? En Estados Unidos, por ejemplo, las regulaciones de seguro en las salas teatrales son tan extremas, que difícilmente se podría encender una vela en el escenario. ¿Tendremos que pensar el despotismo de Stanislavski como director y pedagogo como una acción especular e invertida de esa escena infantil? ¿Será que su psicotécnica quiere sujetar al actor al escenario, a la soledad pública, precaverlo del goce?

¹⁷ Jacques Lacan, ob. cit.; p. 57.

En estas primeras páginas de *Mi vida en el arte* ya aparecen, entonces, las palabras claves del Sistema, las que han promovido tanto debate. Por una parte, la memoria, no tanto propia sino más bien fundada por el Otro; por la otra, lo natural y lógico parece estar aquí del lado del deseo como contrapartida de la ley del Otro. Para el niño-actor 'simular una acción que podría de todos modos igualmente realizarse' es un mandato que pone en tela de juicio la consistencia de ese Otro. Se diseña desde ahora la diferencia entre representar y actuar, o representar y presentar, que atravesará todo el corpus textual stanislavskiano. La voluntad de goce cuestiona el supuesto saber del Otro simbólico. El goce aparece como lo que escapa a las redes del significante, pero a la vez como otorgándole a la acción un sentido antinatural y alógico que solo conduce a la alarma del Otro, y por esa vía al fracaso y al castigo del niño como instancias de sujetación. Hay que recorrer la obra de Stanislavski, sus ejercicios, sus sugerencias y su enseñanza, para entender las paradojas de lo real en la actuación.

La interrupción del juego

El niño Stanislavski ya vislumbra dos aspectos esenciales de lo que será más tarde su aproximación a la actuación teatral: la sospecha sobre la inconsistencia del Otro y la existencia de un real que escapa a la simbolización; pero habrá todavía más, ya que su saber no se circunscribe a estos dos recuerdos. "La repetición -nos advierte Lacan- exige lo nuevo"¹⁸, no se trata de reproducción. Lo nuevo del envoltorio es lo que nos despista respecto de lo que se repite pero, al mismo tiempo, "ese deslizamiento esconde el verdadero secreto de lo lúdico, a saber, la diversidad más radical que constituye la repetición en sí misma"¹⁹. Esto no se aleja de la insistencia de Stanislavski respecto a la actitud del actor que tiene que repetir innumerables veces una escena o un personaje y debe evitar el automatismo. La sospecha se describe en la biografía de Stanislavski como *obsesión*, término que no responde a ningún

¹⁸ Jacques Lacan, ob. cit.; p. 69.

¹⁹ Ibidem.

diagnóstico clínico, sino que designa su persistente necesidad de desafiar al otro a fin de constatar la falta en ese Otro, su castración, que Lacan designa como A [Autre] tachado.

Así el maestro ruso nos cuenta que siendo niño, mientras estaba jugando, el padre le hizo una observación que, obviamente, interrumpe su juego. "Contesté -nos cuenta- con una grosería, sin malicia, *irreflexiblemente*" ((MVA, 5, el subrayado es mío). Este término al final, inexistente en castellano, quizá un lapsus de traducción, no deja de convocar el famoso "famillonario" del Freud de *Psicopatología de la vida cotidiana*. Como respuesta, el padre se burla del niño quien, confundido y esperando otro tipo de reacción paterna, termina enojándose consigo mismo. Nos enfrentamos aquí a la interrupción de lo que Strasberg designa como el "momento privado", que no debe confundirse, nos advierte Strasberg, con lo personal. En efecto, muchas cosas personales no son privadas y en general, aunque no divulgadas a toda voz, pueden compartirse con otra persona. El "momento privado" está casi cerca de concepto de fantasma en Lacan. El "momento privado" es cuando el sujeto no piensa en sí mismo, sino en alguna cosa particular de sí mismo que difícilmente compartiría con otra persona. No es algo inconsciente, es algo que él ve de sí mismo, como si fuera actor y espectador de una misma escena. Son cosas, pues, que el sujeto puede hacer privadamente y que solo él conoce. En el caso de ser interrumpido, se siente humillado o avergonzado, y por eso Strasberg dice que este momento constituye el "rock bottom of acting"²⁰ el piso duro de la experiencia actoral, es decir, cuando se toca ese fondo a partir del cual hay que enfrentarse a lo que constituye la más secreta ceremonia del sujeto. Strasberg también ubica esta conciencia de lo vergonzoso evolutivamente:

Children at play have a wonderful naïve quality which lasts till they're about eight or nine. They play, and they don't care. When you come into the room, they say, "Hold the baby," and "Here is the tub," and your presence doesn't matter. They take you into their belief. About the age of nine you see them start to close the door. They say, "Let's go and play," and they

²⁰ Lee Strasberg y Robert H. Hethmon. *Strasberg at The Actors Studio. Tape-recorded sessions*. New York, Theater Communications Group, 1965; p. 119.

go into another room and close the door. And when you open the door, they say, "No, no, no, get out." Their faith is beginning to be broken.²¹

Lo que se ha roto, según Strasberg, es la fe del niño en dejarse llevar por la imaginación; en consecuencia, podemos entender por qué Stanislavski va a quedar desde entonces obsesionado con la necesidad de desarrollar la fe del actor en aquello que está sucediendo en escena, no necesariamente realista o realista-naturalista, sino en la lógica de la escena en sí misma, razón por la cual insistirá en desarrollar la concentración y atención del actor a lo que pasa en escena, evitando ser devorado por la mirada del Otro, es decir, por el afán exhibicionista o las veleidades narcisistas.

El episodio, no obstante, nos lleva también a lo que Lacan denomina separación, como una de las posibilidades del *vel* lógico. La intervención paterna interrumpe el *juego* de los significantes en los que está involucrado el niño: la burla del padre es lo que no encaja, lo que, parafraseando a Lacan, muestra las fallas del Otro²². La reacción del niño es una puesta a prueba del adulto, ese "¿por qué me dices eso?" que Lacan señala como una forma de abordar el enigma del deseo del adulto, del deseo del Otro²³. No necesitamos ir muy lejos para contabilizar en *Preparación del actor* la cantidad de veces que los actores se hacen esa pregunta frente a Tortsov, el maestro y director. Tenemos por un lado esta interrupción del juego imaginario causada por lo simbólico, que motiva su enojo; por otra parte, tenemos esa sorpresa frente al otro que reacciona de una manera inesperada. Se diseñan aquí esas dos vertientes en las que Stanislavski siempre estará atrapado o, al menos, involucrado: por un lado, tenemos el Sistema, que tiene que ver con la actuación, con el actor; por el otro lado, tenemos el aporte de Stanislavski a la dirección teatral, al montaje, al proceso de ensayo, a la producción de espectáculos. En cuanto al juego, vislumbramos esa insistencia de Stanislavski de mantener a todo trance la línea de acción del juego dramático, la concatenación lógica de los significantes, de las tareas que conducen al

²¹ Lee Strasberg, ob. cit.; p. 79.

²² Jacques Lacan, ob. cit.; p. 222.

²³ Ibidem.

superobjetivo -mejor traducido como supertarea²⁴- no permitiendo ningún tipo de intromisión del exterior -ni siquiera la tradición teatral, aquí bajo la forma del padre- que desbarate esa secuencia significativa. ¿Y en cuanto al Otro? ¿Dirigir o ser dirigido?

Nuevamente, algo hace falla en lo calculable y previsible del Otro y lo real como encuentro fallido produce una conducta que el sujeto vive como *absurda*. Si antes había designado como absurdo el mandato del Otro que le prohibía acercarse al arbolito al fuego, ahora este nuevo absurdo -donde se esperaba el enojo aparece en cambio la burla- es el que dispara su propia conducta. En efecto, para ocultar su desconcierto frente a la burla paterna, *como efecto no esperado del público frente a su juego imaginario, a su 'soledad pública'*, el niño se envalentona para "demostrar que no tenía miedo a mi padre [y] pronuncié una absurda amenaza. Ni yo mismo sé cómo brotó de mi boca: 'No te dejo ir a lo de la tía Vera...' (MVA, 5). Como en el caso de la joven homosexual en Freud, en que ésta, enamorada de una mujer mundana, no tiene mejor idea que ir a pasearse frente a las narices de su padre, promoviendo el rechazo de éste y consecuentemente el pasaje al acto arrojándose al ferrocarril, aquí también hay un desafío al padre; se trata de un padre que interrumpe el juego del niño y entonces éste tiene que vérselas con el deseo de ese padre, con el deseo del Otro.²⁵

Para el niño, lo absurdo de la conducta paterna lo lleva a esa experiencia, casi certeza, de responder no tanto hablando *motu proprio*, sino de *ser hablado* por Otro. De alguna manera, el sujeto, para responder a esa intromisión y a esa captura por el deseo del Otro, no tiene más alternativa que desaparecer como tal: "El primer objeto que propone a ese deseo parental cuyo objeto no conoce, es su propia pérdida— ¿Puede perderme? El fantasma de su muerte, de su desaparición, es el primer objeto que el sujeto tiene que poner en juego en esta dialéctica y, en efecto, lo hace"²⁶. No sorprende, entonces, que el niño responda ahora como un robot o un muñeco

²⁴ Sharon Marie Carnicke, ob. cit.; p. 226.

²⁵ Benedetti nos cuenta en la biografía que Stanislavski era un niño muy reservado, pero a la vez un demonio obstinado; según testimonio de la nodriza Nanny Fiokla, Konstantin no era la estrella de la familia ni mucho menos; su hermana Zinaïda recuerda que ella y su hermano eran las "cenicientas" de la familia. En cuanto a la figura paterna, Benedetti nos lo presenta como un hombre exitoso en los negocios (Benedetti, ob. cit.; p. 8).

²⁶ Jacques Lacan, ob. cit.; p. 222.

maquinal y que la frase final que dice el padre cierre la escena con un enunciado terrible; el mensaje que le viene del Otro en forma invertida. En este desafío al Otro vemos otra vez la esquizia del sujeto que se ve hablar y a la vez sabe que no es él quien habla. El padre, acomodándose a su papel, responde con un "¡Tonto! ¿Cómo me lo vas a prohibir!" (MVA, 6) y, como efecto del juego interrumpido por la intromisión paterna y la entrada en otro juego de espejos con dicha figura, Stanislavski-niño va a comenzar a repetir frente a su padre una frase con variaciones de entonación, timbre, acento y tono, un juego con el significante que lo lleva sin duda al goce, al goce de hablar, del puro hablar, ese más allá del lenguaje y del sentido, que Lacan denominará *lalengua*.

No es de extrañar que mucho más tarde Stanislavski, tal como nos lo cuenta en *El trabajo del actor sobre sí mismo*, aconseje al actor descomponer la frase, cambiar los acentos, modificar la entonación, calibrar el timbre, explorar diferentes tonos. *Este aspecto técnico* no está concebido simplemente como un ejercicio para mejorar la dicción del actor, sino que, en directa relación con este episodio de la infancia, *apunta a esa falta en el Otro, en este caso, a una falta en el texto dramático o el personaje, a ese real que está como velado tras los semblantes del sentido, tras la verdad como semblante*. Para alcanzar ese objeto de deseo que ha caído por efecto de la entrada del sujeto en lo simbólico, los ejercicios de Stanislavski intentan reducir la frase a su calidad vocálica asignificante, un balbuceo puramente fónico con el que se pretendería captar ese real en la voz del otro (autor, personaje); Stanislavski se acerca a su manera a la voz como pulsión invocante.

Si bien Lacan introducirá esta pulsión en su *Seminario 11*, hay algunos antecedentes que vienen por lo menos desde el *Seminario 3 Las Psicosis*. A los efectos de leer este episodio narrado por Stanislavski, me importa subrayar aquí la relación que Lacan hace de la voz del padre en sus comentarios sobre el shofar en el *Seminario 10*. Lacan parte del famoso libro de Theodor Reik, para quien el shofar es "ciertamente la voz de Yahvé, la del propio Dios"²⁷. Sin dejar de cotejar todas las citas bíblicas en

²⁷ Jacques Lacan, *Seminario 10. La angustia*. Buenos Aires, Paidós; 2006; p. 269.

que se menciona el shofar, Lacan va a referirse a continuación a un comentario de Conrad Stein sobre *Totem y Tabú* de Freud; Stein señala la existencia de significantes primordiales y procede a utilizar la palabra "acto" -que Lacan aprecia y decide sostener- como el significante, no tanto por su ligazón a otros en la cadena, sino porque "es emitido y vocalizado"²⁸, agregando "que esto nos sitúa ante cierta forma, no del acto, sino del objeto *a*"²⁹. La fonemización no constituye, sin embargo, el soporte del objeto *a*, puesto que dicha fonemización resulta de las oposiciones diferenciales del sistema lingüístico. Y entonces Lacan se pregunta: "¿En qué sumerge *corporalmente* la posibilidad de esta dimensión emisible?"³⁰, con lo cual pasa a insinuar la relación entre pulsión y cuerpo, pulsión y zona erógena en la que lo vocal, no necesariamente fonematizado, va a tomar lugar. Se trata de la voz como objeto parcial, como órgano separable, que representa parcialmente la sexualidad, sin ninguna referencia a lo genital ni a la reproducción. En el *Seminario 11*, Lacan subraya que el objeto *a* no satisface la pulsión; a nivel de la oralidad, el alimento puede satisfacer la necesidad (el hambre), el pecho satisfacer la demanda de amor, pero el objeto *a* permanece ligado al deseo. "La actividad de la pulsión se concentra en ese *hacerse*" engullir, hacerse cagar, hacerse ver y hacerse oír³¹. La pulsión se satisface en la reproducción de su propio recorrido, de su propia trayectoria alrededor del objeto *a*; conectadas a las zonas erógenas, que "están vinculadas al inconsciente"³², la pulsión invocante remite al oído, esa zona que, a diferencia de la boca, del ano y de los ojos, no podemos cerrar. El privilegio de la pulsión invocante "es no poder cerrarse"³³.

La voz a la que se refiere esta pulsión no es una voz cualquiera, sino una que hay que situar "en la topografía de la relación con el Otro con mayúscula"³⁴ y que sin duda los analistas refieren a las voces en la psicosis y a los imperativos superyoicos. Esa voz es la que está enmascarada, si se puede decir así, velada o camuflada bajo la

²⁸ Idem; p. 270.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem; el subrayado es mío.

³¹ Jacques Lacan, *Seminario 10*, ob. cit.; p. 202-203.

³² Idem; p. 207.

³³ Idem; p. 208.

³⁴ Idem p. 271.

función del ojo, bajo lo visual. No olvidemos que el objeto *a*, tanto para lo visual como para lo vocal, es una falta que no aparece a nivel especular, es decir, “no se puede aprehender en la imagen”³⁵. Si “el deseo visual enmascara a veces la angustia de lo que le falta esencialmente al deseo”, no sorprende entonces que el actor aparezca como un muñeco, una apariencia de lo vivo, del ser vivo: “Es lo que te impone—nos recuerda Lacan—que nunca puedas captar a un ser vivo cualquiera en el campo puro de la señal visual más que como aquello que la etología llama un *dummy*, una muñeca, una apariencia” (*Seminario 10* 275). Vamos, así, conformando un campo teórico propicio para abordar los textos stanislavskianos y, sin duda, la teatralidad del teatro.

Detrás, pues, de lo que vemos, hay que captar esa voz; detrás de lo visual que parece monopolizar lo teatral y que enmascara el objeto *a* tornando lo dado a ver en una mera apariencia de lo vivo, está también la voz “de ese campo de enigmas que es el Otro del sujeto”³⁶. Se entiende entonces que Stanislavski quiera captar esa vida detrás de la apariencia que supone toda representación, que busque en ese más allá de la representación o la actuación convencional, la fluidez de la vida. En cierto modo, la cuestión pulsional es lo que nos permite acercarnos a la noción de cuerpo que tenemos en los textos del maestro ruso, aunque sin llegar a lo grotesco. Ese cuerpo pulsional es, en definitiva, lo que hoy comienza, no sin dificultades, a ser textualizado por el *performance art* y, como plantea Helen Spackman, constituye esa

affirmation of the right to appear, behave and speak in culturally “inappropriate” ways, as a means of both challenging and representing alternatives to the oppressive authority of definitions of the in/appropriate, particularly as regards that of obscenity, has continued to mark the burgeoning postmodern feminist/queer alliance apparent in contemporary live art³⁷.

³⁵ Jacques Lacan, *Seminario 10*; p. 275.

³⁶ Idem; p. 272.

³⁷ Helen Spackman, “Minding the Matter of Representation: Staging the Body (Politic)”. Campbell, Patrick, ed. *The Body in Performance*. London/New York, Routledge Falmer, 2000; p. 5-22. La cita corresponde a p. 14.

Ese cuerpo pulsional, concebido incluso en su abyección, no deja de ser un renacimiento del cuerpo grotesco, tal como -nos dice Spackman- fue teorizado por Mikhail Bakhtin:

The Grotesque image of the body is anathema to the aesthetics of the classical canon -the target of avant-garde attack throughout this century [XX] -which promotes an idealistic and sanitized view of the body as completed, closed, contained, and individual, displaying no orifices or "base" biological functions. By contrast, the materialistic, Grotesque body delights in its debasement and degradation, it celebrates the bodily functions and emphasizes the orifices, genitalia and other protuberances (belly, breast, buttocks and nose) and is incomplete, open, excessive, collective and cosmic"³⁸

Puesta la cuestión del cuerpo en estos términos, resulta evidente que ni Stanislavski ni Meyerhold fueron tan lejos en relación al canon clásico, a pesar del interés explícito del segundo por el grotesco. Sin embargo, la extensa cita y la referencia a Bakhtin sirven para tener un marco de referencia en el cual podamos ir situando nuestras propias interrogantes. Tendremos que retomar estas cuestiones más adelante, cuando enfoquemos la noción de cuerpo y su íntima conexión con la repetición en la teatralidad del teatro.

Volvamos a la cuestión de la voz y del shofar. Si Lacan convoca el shofar es porque aunque podría haber tomado otro ejemplo, éste le resulta particularmente ejemplar en la medida en que su sonido se escucha durante las celebraciones judías en que se recuerda el pacto de la alianza de Dios con su pueblo, en que se intenta hacerle recordar a Dios su pacto. Su dimensión ritual nos remite también a la función de la repetición, tal como Lacan la trabajará en el *Seminario 11*, a partir de la *tyche* y el *autómaton*. Baste por ahora retomar estas sugerencias lacanianas para apreciar las consecuencias teóricas en el campo de la actuación tal como lo concibe Stanislavski. El trabajo con la voz, tal como lo diseña Stanislavski en *El trabajo del actor sobre sí mismo*, va a intentar acceder a ese real más allá de lo simbólico constituido aquí por el

³⁸ Helen Spackman, ob. cit.; p. 14.

texto dramático y sobre todo por la figura del autor. Es con y en ese trabajo con la pulsión y la repetición que Stanislavski ensaya "la única forma de transgresión permitida al sujeto con respecto al principio del placer"³⁹.

¿Qué busca Stanislavski en su psicotécnica? Sigamos leyendo este episodio de su temprana niñez para ver hasta qué punto allí podemos captar lo que más tarde va a desarrollar en su enseñanza. No es casual que la tía, en este episodio, se llame Vera, lo que conecta, a su manera, la verdad con ese litoral, esa orilla del lenguaje.⁴⁰ Stanislavski señala, además, que esta captura del sujeto por *lalengua* ocurre contra su voluntad, maquinalmente (*MVA*, 6). Y esto va a plantearle esa certeza sobre un más allá de la conciencia que él denominará de diversas maneras: subconsciente, inconsciente, superconsciente. Si la conciencia tiende a configurarse como un repertorio de hábitos que amenazan el trabajo creativo del actor, también algo maquinal parece insinuarse del otro lado, del lado del subconsciente, de muy difícil acceso, según lo reconoce el mismo Stanislavski. El estatus de la máquina en Stanislavski, con sus contradicciones y paradojas, forma parte de una preocupación filosófica y económica mucho más generalizada en el contexto de su época.⁴¹ Stanislavski enfoca este tema desde su noción de una doble naturaleza que tendremos que desbrozar más adelante y más detenidamente. Lo natural y lógico, como hemos visto, están del lado del inconsciente, de modo que no deja de ser problemático el estatus de una primera y una segunda naturaleza. Justamente por la razón de que lo que importa en la actuación está del lado del subconsciente, es que Stanislavski, a su manera, tal como lo plantea en su *Ética y disciplina*, convergerá con Lacan en la idea de que el estatus del inconsciente (o bien el de su subconsciente) es ético. Una vez

³⁹ Jacques Lacan, *Seminario 11*, ob. cit.; p. 190.

⁴⁰ Obviamente, este juego con el significante surge de la traducción al español, pero también se da en ruso, tal como Eugene K. Bristow lo establece en su traducción de las obras de Chéjov. En su introducción a *Uncle Vanya*, Bristow nos dice sobre Sonya: "Her dead mother's name, Vera, is a Latin for "true" (Eugene K. Bristow, *Anton Chekhov's Plays*. New York, London, W.W. Norton & Company, 1977; p. 54).

⁴¹ Cotejar el capítulo II "Desde Marx: Cuerpo y máquina en la fábrica y en el teatro" en mi libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine, California: Gestos, 2000; y también el libro de Joseph F. Roach, *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*. Newark, University of Delaware P, London y Toronto, Associated UP, 1985.

que el inconsciente se muestra, "hay que ir a ver"⁴². Y entonces la técnica analítica tal vez tenga algo que aportar a la discusión sobre el Sistema, en la medida en que tanto Freud y Lacan como Stanislavski se interrogan en cómo abordar esa otra escena más allá de la conciencia. Si el descubrimiento freudiano se basa en el hecho de que *eso* que está más allá de la conciencia *piensa*, tendremos que explorar cómo concibe Stanislavski el subconsciente, donde yace -según él- la fuente de la creatividad. ¿Será que el subconsciente stanislavskiano también piensa, e incluso piensa mejor que el actor? En todo caso, tanto en Freud como en Stanislavski queda algo sin resolver: "la función de la conciencia"⁴³. El sujeto del inconsciente piensa y en la medida en que Lacan concibe -siguiendo a Freud- al inconsciente estructurado como un lenguaje, es decir, como una red de significantes, el trabajo analítico -y actoral- pueden justamente trabajar gracias a los cruces detectables en dicha red. Porque "los cruces se repiten"⁴⁴, el azar (en la interpretación de un sueño, por ejemplo, o en la lectura de un texto), no tiene lugar. Sólo esos cruces pueden validar una interpretación y si leemos cuidadosamente a Stanislavski veremos cómo intenta justamente anudar significantes en la preparación del rol, especialmente en su etapa final de análisis activo.

La escena con el padre va a tener un final que contrasta con el comienzo de la autobiografía, en la que dice ser hijo de padres maravillosos. La repetición maquinal de la frase, convertida progresivamente en un sintagma cuyos significantes van admitiendo para el padre variados sentidos, según el énfasis, tono y timbre de la pronunciación del niño, transforma al niño en un autómatas (un niño sujetado al deseo del Otro, una pequeña marioneta del padre) y esto potencia su violencia refleja, el niño se hace espejo para el padre: el padre furioso, amenazante, golpea la mesa, y el niño-máquina hace lo mismo; el padre se pone de pie y el autómatas lo refleja haciendo lo propio; el padre grita y el niño-actor-autómatas capturado ya por el goce también lo hace. El padre decide enfrentar ahora al actor-máquina que lo imita con otra táctica: cambia el tono, lo suaviza, y aunque el niño reconoce sentirse conmovido, no logra sin

⁴² Jacques Lacan, *Seminario 11*, ob. cit.; p. 41.

⁴³ Idem; p. 65.

⁴⁴ Idem; p. 53.

embargo detener la repetición automática de ese sintagma, de ese intento de prohibirle algo al padre, ya que nuevamente siente que el otro/Otro se burla.

Esta captura por el goce parece producir un efecto cómico en el Otro, incontrolable para el actor-máquina, lo que promueve más violencia. El padre pronuncia una prohibición y el niño responde otra vez con la misma frase; el padre tira el periódico que está leyendo y el niño le arroja una servilleta. El padre apela al yo del autómatas y aunque éste, dividido, desea que "esto termine pronto" (MVA, 6), no puede detener el mecanismo, la compulsión. Es que no hay en esa maquinita infantil ningún yo para responder a esa demanda. La demanda fracasada del padre hace que éste pierda el control de sí mismo y con el resto de compostura de su rol que todavía le queda, casi perdido o vencido en este enfrentamiento, apenas logra concluir saliendo de la escena, abandonando la habitación y pronunciando una sentencia irreversible: "Mi padre se puso rojo, sus labios empezaron a temblar, pero enseguida se contuvo y salió rápidamente de la habitación, lanzando una frase terrible: 'Tú no eres mi hijo'" ((MVA, 6). En esa soledad, el actor-niño deja de ser un actor-autómatas y se disculpa, pero el padre ya no está allí para escucharlo. No sorprende, pues, que Stanislavski ya quede, en cierto modo, libre para buscarse otro nombre, una filiación - aunque sea incluso la de un actor mediocre o de una bailarina- en el campo teatral, una vez que logre calibrar mejor ese ir más allá del padre.⁴⁵

⁴⁵ En la biografía escrita por J. Benedetti no hay demasiados datos sobre el padre de Konstantin; se desprende de ella, sin embargo, la imagen de un ser amable: "It was his father who provided the background of security and his brothers and sisters who gave him the affection and support he needed" (1990:8); sin embargo, esta amabilidad era una mascarada que le evitaba mostrar sus verdaderas decisiones frente a los hijos: no sólo se opone a que vayan a la escuela, sino que, por ejemplo, cuando sus hijas quieren ingresar a una escuela de ballet, el padre se las arregla para mostrarles que a petición de ellas escribió una carta de solicitud de ingreso, pero finaliza la carta con una oración en la que deja bien claro que no quiere que sean aceptadas. En relación a este incidente, J. Benedetti escribe: "Their father, indulgent as ever, preferred not to confront them [his daughters Zinaïda and Anna] with a direct refusal but dutifully wrote a letter of application which he assured them he had sent. His closing sentence was, however, sufficiently tongue-in-cheek to indicate his request would be granted over his dead body. No answer was ever received" (1990:11). Lo mismo ocurre cuando Stanislavski quiere asistir a una escuela de teatro. El padre no se opone, porque piensa que su hijo no va a tener el tiempo suficiente para asistir a las clases y a la vez trabajar para la empresa: "Sergei Vladimirovich did not seem averse to his son's attending theatre school as he has been, earlier, to his daughters' going to ballet school. Doubtless he believed the whole idea was impractical. It would be impossible for his son to work full-time at the office and attend classes. Lack of time was, indeed, the reason Stanislavski gave for quitting." (Benedetti 1990:21).

Las faltas del padre

Y ese nuevo nombre, Stanislavski lo asumirá como una paternidad en cierto modo teatral, la de un Otro más antiguo y potente que el linaje familiar. Este nuevo autobautizo no deja de tener un marco espurio, en tanto surge de una identificación con un actor de teatro de aficionados (Alexei Fedorovich Markov), apodado Stanislavski. Konstantin S. Alexéiev va a relatarnos las circunstancias absurdas en que adopta el nombre Stanislavski en medio de una escena dentro de otra escena, no menos absurda y hasta singularmente cómica. Su gran deseo de actuar lo llevan a aceptar papeles "en diversos espectáculos casuales, en círculos de aficionados que surgían y desaparecían rápidamente, en locales sucios, fríos y pequeños, en ambientes horribles" (MVA, 85); se daban allí "espectáculos chapuceros" frente a un público formado por "gente sospechosa", mayormente formada por "jugadores fulleros y prostitutas" (MVA, 85). En el escenario se ofrecían espectáculos de vaudeville, ese género fácil que, igual que la opereta, Stanislavski reconoce como una verdadera escuela para la formación de los actores jóvenes ya que le brinda la posibilidad de un ajuste de su técnica exterior (MVA, 67) pero, a la vez, una proximidad a lo pulsional. En una oportunidad, como algunos actores de otro grupo no se presentaron, el productor del lugar los empuja sobre la escena para que hicieran cualquier cosa: "Salgan y digan lo que se les de la gana" es el mandato insensato, casi cercano al "¡Goza!" del mandato superyoico y al "libertad o muerte" como *vel* de la alienación que estructura tanto la posición del amo como la del esclavo⁴⁶. El esclavo, nos dice Lacan, "se resuelve en un *no hay libertad sin vida*, y su vida queda para siempre cercenada de libertad"⁴⁷. Stanislavski y su grupo, en la misma situación del esclavo, salen a escena y hablan "sin ton ni son" (MV, A 85) -otra vez *lalengua*- lo que provoca la risa de todos: "Tanto nosotros como el público reíamos a carcajadas por lo absurdo de lo que pasaba en el escenario" (MVA, 85). Nuevamente vemos a nuestro personaje

⁴⁶ Jacques Lacan, *Seminario 1, ob. c it. ; p. 227.*

⁴⁷ *Ibidem.*

enfrentado a otra situación absurda, lo que nos advierte de que algo de lo real comienza a asomar en escena. Este espectáculo, tan alejado de los encuadres mentales que organizan la estética de Stanislavski, casi descrito como un teatro de improvisación frente a un público que él descalifica, es lo que lo avergüenza, aunque se percate -y tal vez por ello mismo- del éxito que indudablemente demuestra cuánto todo eso satisface la demanda del Otro. Es, pues, en este tipo de ambiente y circunstancia que, para proteger su nombre familiar, para proteger al padre que lo desconoce como hijo, decide adoptar un seudónimo, con el que pasará a la posteridad:

Y para mí, hombre con "una posición", director de la Sociedad Musical Rusa, el hecho de actuar en semejante ambiente era bastante riesgoso desde el punto de vista de mi "reputación". Tenía que ocultarme bajo algún apellido inventado, me puse a buscarlo con la esperanza de que en verdad me resguardaría. En aquella época admiraba a un aficionado, el doctor M. que actuaba bajo el apellido Stanislavski. Este abandonó la escena, dejó de actuar, y yo decidí ser su sucesor, sobre todo, porque pensaba entonces que el apellido polaco me ocultaría mejor. Sin embargo, me equivoqué. (MVA, 86)

En efecto, para sorpresa de este recién nacido Stanislavski, hijo de un aficionado, actor de espectáculos cuestionables, entre ese público de gente sospechosa, descubre nada más ni nada menos que a su triángulo familiar: padre, madre e institutriz, ubicados en el palco principal. La situación es completamente ridícula, tan absurda, tan insensata y tan de vaudeville como la que se representa sobre el escenario. No por nada Stanislavski dirá que odia el teatro dentro del teatro. Tenía que representar sobre el escenario escenas que "no podrían haber pasado por la severa censura familiar" (MVA, 86), pero sin embargo eran escenas que su ahora sospechoso triángulo familiar (casi un *ménage à trois*) no deja de consumir y, para colmo, desde el palco principal. Esta mirada desde el palco lo deja "petrificado de confusión y vergüenza" (MVA, 86) y lo impulsa a volver a casa transformado (sujetado) en un chico modesto y educado, ya no audaz y despierto (son los adjetivos que emplea), lo que promueve la benevolencia del padre, de ese padre sorprendido, en cierta forma, en paños menores, que decide entonces financiar al hijo a costa de cubrir

las faltas de ambos. El vaudeville familiar no deja ahora de darnos un trío de opereta, en el que, nuevamente, falta la palabra de la madre. Dice el padre:

Si quieres actuar sin falta en otros sitios, reúne un círculo decente, con un buen repertorio, pero no interpretes cualquier inmundicia, y quien sabe con quién. (MVA, 86, el subrayado es mío)

El padre, sorprendido en su falta, aconseja actuar sin falta en otros sitios, con gente decente, como su esposa y la institutriz, a partir de un buen repertorio que no deje lugar a comentarios inmundos de gente sospechosa. El juego de espejos de esta opereta es verdaderamente deslumbrante.

A continuación, tenemos la palabra de la institutriz, no menos absurda e hipócrita:

Nunca, nunca hubiera pensado que nuestro Kostia, un joven tan puro, fuera capaz, en público... ¡Qué horror! ¿Por qué habrán visto esto mis ojos? (MVA, 86)

Tal como sucede, como nos los dice Lacan, con "este lado *omnivoyeur* que asoma en la satisfacción de una mujer al saberse mirada, con tal de que no se lo muestren"⁴⁸, el mundo, ese gran teatro del mundo en el que actúan el padre, la madre y la institutriz, también "es *omnivoyeur*, pero no es exhibicionista -no provoca la mirada", salvo en este caso, cuando el hijo actor, desde el escenario, "empieza a provocarla, entonces también empieza la sensación de extrañeza"⁴⁹. Esa mirada, que sorprende tanto al padre como al hijo, muestra justamente lo que debería cubrirse con el manto de la decencia. Frente a esto, el sujeto, nuestro recién bautizado Stanislavski, no sabe a dónde va a parar eso que ha visto, no sabe bien de qué se trata, y se deja llevar, como dicen Lacan, en este caso, con la no menos ridícula afirmación, invertida del orden tradicional, de que "no hay bien que por mal no venga" (MVA, 86), sea la financiación del padre de su futuro proyecto teatral, sea el hecho de que allí, en ese

⁴⁸ Jacques Lacan, *Seminario 11*, ob. cit.; p. 83

⁴⁹ *Ibidem*.

campo teatral descalificado, conoce a personas que más tarde serán miembros destacados de la Sociedad de Arte y Literatura y luego del Teatro de Arte de Moscú.

Regresemos a la escena en que el niño le intenta prohibir al padre ir a lo de la tía Vera, hermana mayor de éste.⁵⁰ Al evocar, en su madurez, con gran nitidez esa escena infantil frente a su padre, Stanislavski *vuelve a sentir* el dolor de entonces. Ya emerge aquí esa palabra clave de su Sistema: revivir; recordar es revivir. Esta escena no fue contada por ninguna niñera, de modo que tenemos aquí una nueva relación con la memoria. La escena del bautismo está mediada por el relato de la niñera y la imaginación del niño, pero Stanislavski no dice nada allí sobre ningún dolor o alegría, sobre ninguna emoción. Es la escena edípica por excelencia en la que el niño es bautizado, entra en la cadena de filiación y queda listo para iniciar la competencia con su padre. La escena del niño-invierno le advierte -en ese escenario lleno de significantes que constituyen la representación teatral familiar- sobre la falta en el Otro, que luego es puesta a prueba en el escenario doméstico para calibrar la castración del Otro. La repetición y el goce son los que se dejan leer en las entrelíneas de lo evocado y los que de alguna manera encadenan las tres escenas. Entre la escena inicial de captura del sujeto por el orden simbólico y la escena por cierta ilusoria "victoria" (MVA, 6) sobre este orden, media *la escena teatral como un campo imaginario amenazado por lo real, que cuestiona la consistencia del Otro simbólico*.

⁵⁰ No nos compete analizar aquí a Stanislavski ni tampoco es posible, no estando él como sujeto hablante, presente. Sin embargo, podemos conjeturar que la prohibición de visitar a la tía Vera, dispara vectores hacia la forma en que el niño se posiciona en ese encuentro con lo real. Si cotejamos el recuerdo de su vergüenza como actor de vaudeville, como asumiendo la vergüenza de ver a su padre, madre e institutriz en un ambiente *sospechoso*, con esa prohibición de que su padre no visite al a tía Vera, podemos percibir la forma en que ese real tiene ya para el niño connotaciones sexuales. Ese real le confirma de un goce interdicho que el niño -sin poder significar- quiere a toda costa, en lo posible, mantener recubierto por el fantasma decente de unos padres maravillosos, que se adoraron toda la vida. Este episodio tiene consecuencias muy fértiles en el Sistema: por un lado, esa dimensión ética de *ir a ver* lo subconsciente, donde se halla la clave de la creación que es, sin duda, la forma que tiene de hacer la pregunta no sólo sobre la reproducción -la máquina instintiva, el hábito, el instinto sexual- sino también la interrogación sobre la relación sexual.

Hacerse ver y la mirada del Otro

A continuación Stanislavski nos relata un episodio en el que desafiará nuevamente al Otro; este episodio, de alguna manera, completa el círculo, ya que se trata de un recuerdo en el que el Otro parece ausentarse, pero no desaparece. No hay afánisis del Otro, pero habrá afánisis, *fading*, esto es, desaparición del sujeto⁵¹. El niño-actor ya no es el que no sabe a dónde mirar, sino el que quiere captar la mirada del Otro y fracasa. Los hermanos lo acusan de ser miedoso, alegando pruebas de comprometidas situaciones anteriores en que fue cobarde y, frente a este desafío que lo compromete como varón, decide asumir no tanto la figura del héroe, sino probarse a sí mismo que no era miedoso y que podía sacarse dicho temor. Nuevamente la voz pasiva: el niño es vestido apropiadamente con botas, capucha, guantes para montar un caballo muy bravo llamado Negro. Se halla en medio de la oscuridad y comienza a sentir ruidos extraños por todas partes. Aquí, de alguna manera, hay angustia, en tanto la angustia no es sin objeto y el furioso caballo negro, que podría arrastrarlo como una astilla, según nos cuenta, se halla en alguna parte.⁵² Todo a su alrededor se torna negro y amenazante. Aunque está solo, siente de todos modos la mirada del Otro; piensa que la mejor táctica para salir de este enredo, de este nuevo desafío, ahora desafío de sí mismo, en el que se ha metido, es quedarse mucho tiempo hasta que la desesperación se apodere del Otro y alguien venga a buscarlo. Nuevamente, lo primero que se le ocurre es desestabilizar al Otro.

Siguen los ruidos, piensa que se trata del Negro que está golpeando la puerta del establo con sus patas, ruidos cada vez más cercanos, hasta que finalmente en medio del terror se le aparece su perro -una versión muy degradada de sí mismo en tanto siervo de un amo- quien lo reconoce y lo lame (como un obsecuente) y se acurruca en sus brazos, durmiéndose con el calor de su cuerpo, como él desearía hacerlo en el regazo de su madre. Roska, el perro, se adosa a su cuerpo como

⁵¹ Jacques Lacan, *Seminario 11*, ob. cit.; p. 215.

⁵² J. Benedetti, sin embargo, anota en la biografía que el padre compró una propiedad en Liubimovka, en 1869, Stanislavski "son bécame an excellent horseman" (ob. cit.; p. 8).

taponando una falta estructural. Imagina los remordimientos de los demás: “Deben estar muy avergonzados ahora. A mí, un niño pequeño, me arrojaron de la casa en medio del frío, parece un cuento... Nunca olvidaré lo que me hicieron” (MVA, 8). Ya no es la nodriza la que cuenta para fundar el mito de su filiación en la pira bautismal, sino que es él mismo que asimila su vida a un cuento en el que el héroe infantil vive su aventura terrible a partir del abandono paterno. Hay gente que viene y que va, pero en el momento en que desea finalmente rendirse, llegan sus primas y ya siente que no toleraría esa humillación frente a las mujeres. En la casa, la vida continúa normalmente, el hermano toca el piano, todo parece seguir su ritmo. Se reprocha a sí mismo: “¡Tonto de mí! ¡Inventar todo esto!” (MVA, 8).⁵³ Es una situación cuyos rasgos, esta vez, parecen bastante obsesivos, como la de llevar a cabo acciones que al mismo sujeto le parecen absurdas pero, en cierto modo, orientadas hacia el *ser o no ser* típico de esa estructura neurótica. ¿Cómo salir de este enredo en el que él mismo se ha metido, fingiéndose un héroe? Frente a los cocheros, se le ocurre la siguiente idea:

Me les acercaré y les pediré que me den el Negro. No me lo darán, y entonces volveré a la casa diciendo que no me lo dan; esto será la verdad y una perfecta salida de mi situación. (MVA, 8)

Stanislavski genera aquí su primer *como si*: actuará como si fuera un héroe en circunstancias adversas; se trata de una justificación escénica defensiva en la que, sin faltar a la verdad, podría sin embargo salir airoso de una situación embarazosa, inventando un embuste. Este *como si fuera un héroe* tendrá consecuencias técnicas, en la medida en que posiciona al actor frente a un modelo ideal -para usar los términos de Diderot- de personaje, de héroe en este caso, que podría ser falso, carente de base o fuera del alcance del actor. Aquí tendremos luego que trabajar más la cuestión del yo ideal y del ideal del yo en la praxis teatral. Como lo dirá Stanislavski más adelante en su biografía, “es peligroso y dañino para un joven que carece de la

⁵³ Obsérvese que ahora el niño reproduce para calificarse a sí mismo la frase del padre, mediante el uso del vocablo “tonto”.

técnica y preparación necesarias la pretensión de hacer papeles que superan sus fuerzas" (MVA, 85), ya que eso lo obliga a inventar "toda clase de artificios" (MVA, 85).

Su imaginación produce una escena en la que se negocia su realidad de niño abandonado y su deseo de mostrarse como un héroe valiente. Hará, pues, *como si* fuera *realmente* un niño valiente; el *como si* articula lo que se es con lo que no se es, el yo con el yo ideal o, mejor, lo que se quisiera ser con lo que no se es, lo que no se alcanza a ser con lo que realmente no se es: es decir, el ideal del yo con el yo ideal. El ideal del yo, nos dice Lacan, "es el punto desde el cual el sujeto se verá, según dicen, como visto por el otro"⁵⁴ y es la que articula la relación especular por la cual el sujeto alcanza el placer de ser visto por el Otro tal como él mismo quiere ser visto. Stanislavski lo dice claramente cuando habla sobre la desmesurada idea que el actor tiene de sí mismo "y se hunde en el cieno del halago y la lisonja. Siempre -nos dice, casi igual que Lacan- vence lo más agradable, aquello en lo que más se quiere creer" (MVA, 95). Demás está subrayar que se trata aquí de un terreno muy resbaladizo que la técnica intentará ajustar dentro de sus posibilidades, dada la falta de una orientación teórica precisa del mismo Stanislavski.

El niño se imagina, pues, pidiendo el caballo y ahora, manipulando la lógica del Otro que tanto desafía, imagina que *naturalmente* se lo van negar, ya que se trata de algo peligroso para un chiquillo. Ya listo para enfrentar esta escena realista, algo ocurre, una catástrofe, un accidente -la *tyche* otra vez- que alborota a todos los caballos y a los cocheros. Stanislavski dice no saber qué pasó. Se trata nuevamente de lo real, que ahora ocurre afuera y al que, como ya lo vimos antes, hay que sujetar: los cocheros, también arrastrados por *lalengua*, gritan: "Trrr, para, sujétalo, no lo sueltes..." (MVA, 9). Este episodio accidental sume al sujeto en el olvido: "No recuerdo lo que ocurrió después" (MVA, 9). Lo real amenaza en el escenario y fuera del escenario, en la realidad y en lo imaginario. Solamente recuerda que volvió a la casa, tocó la campanilla, el portero lo hizo entrar y "[p]or la puerta del vestíbulo asomó la figura de mi padre, y desde arriba miraba la institutriz" (MVA, 9). Nuevamente el

⁵⁴ Jacques Lacan, *Seminario 11*, ob. cit.; p. 276.

triunfo de lo simbólico y ese resto que queda del encuentro fallido con lo real: "Estaba tan descontento con el instante recién vivido de temor, que ya no me creía en el papel de héroe y de valiente. Además, no había razón para seguir haciendo la comedia, puesto que todos, al parecer, se habían olvidado de mí" (MVA, 9).

Lo real, entonces, irrumpe en medio de lo imaginario (cuyo estatus puede ser el reflejo especular, la imitación de un texto o el montaje de una escena monitoreada por el ideal del yo en lo simbólico, inventada para salir de una situación absurda). Ese real que destruye la creencia del sujeto en su papel es lo que Stanislavski va a tratar de dominar por medio de su Sistema. Sin la creencia en su papel, sin saber a dónde mirar y sin la mirada del Otro no hay comedia, no hay teatro, no hay actuación posible. La red significativa de su texto rápidamente nos confirmará en esta lectura: ¿podría acaso ser azaroso que su primer objeto de amor, Elvira, sea una niña del circo que hace maravillas arriba de un caballo? Con el vértigo de todo sujeto que se acerca demasiado al objeto encubierto por su fantasma, Stanislavski escribe:

Al terminar el número Elvira sale a saludar y pasa corriendo junto a mí, a dos pasos. Esta cercanía me produce vértigos, quiero arrojar algo especial, y de repente salgo corriendo del palco, beso su vestido, y de nuevo vuelvo rápidamente a mi butaca. Me siento como si fuera un condenado, con miedo a moverme y a punto de romper a llorar. Mis camaradas me aprueban, y detrás de mí, papá se ríe: -Te felicito -bromea-. ¡Kostia está de novio! ¿Para cuándo la boda? (MVA, 11-12)

Aquí el sujeto enfrenta nuevamente la burla paterna y su propia castración; busca algo para arrojar, pero como *no lo tiene*, se arroja él mismo. La pequeña niña sobre el caballo representa todo lo que él no es, ese objeto petit *a*, ese objeto perdido que lo dispara de la butaca, que dispara su deseo de sujeto condenado a la mascarada amorosa y heterosexual regulada por el deseo del Otro. Haciendo todo lo que no puede el niño hacer sobre el caballo y, para colmo, siendo mujer, la joven Elvira, exitosa en la escena y frente al público, se instala como "el objeto del deseo [que] es la causa del deseo y este objeto causa del deseo es el objeto de la pulsión, es decir, el objeto en

torno del cual gira la pulsión”⁵⁵ No deberá sorprendernos que al cierre de *Preparación del actor*, Stanislavski piense en el actor como una mujer encinta: “En el proceso creador está el padre, el autor de la obra: la madre, el actor preñado con el papel, y el niño, el papel que ha de nacer”⁵⁶.

ggeirola@hotmail.com

Abstract:

This essay focuses on Stanislavski’s System from a psychoanalytic perspective. Although it concentrates on Stanislavski’s early memories of his childhood, as they are told in *My Life in Art*, this essay also discusses other texts by the Russian master. This contribution is a preliminary approach to the theoretical background of Stanislavski’s technique or System; from a Lacanian point of view, the author discusses—but never applies—psychoanalytical concepts—transference, symbolic/imaginary/real registers, repetition, invoking drive—in order to explore how these early memories are theoretically related to what Stanislavski will later develop as his System.

Palabras clave: Stanislavski – Sistema – Lacan – conceptos psicoanalíticos – recuerdos – técnica actoral

Keywords: Stanislavski – System – Lacan – psychoanalytical Concepts – memories – acting technique

⁵⁵ Jacques Lacan, *Seminario 11*, ob.cit.; p. 251.

⁵⁶ Constantin Stanislavski, *Preparación del actor*. Buenos Aires, Editorial Quetzal, 2007; p. 314. Véase también, *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1997.