

Intersecciones entre psicoanálisis y teatro

BAUMARDER, Laura / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) - Lsbaumarder@gmail.com

PETRACCI, Sandra / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA)- Sandrapetracci@gmail.com

ZAMPAGLIONE, Claudia / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) -

Clauzampaglione@yahoo.com.ar

BENUZZI, Karina / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) - Kbenuzzi@gmail.com

MANGHI, Rosana / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) - Romanghi@hotmail.com

Eje: Psicoanálisis y Artes del Espectáculo - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: cuerpo, acontecimiento, actor, espectador*

» **Resumen**

En este trabajo nos interrogamos sobre el cuerpo en la intersección del teatro y el psicoanálisis con la particularidad de la pandemia que produjo la dificultad de la presencia de los cuerpos en el teatro como así también en los consultorios analíticos. Abordaremos diferentes autores teatrales como Artaud, Grotowsky y Castellucci y pensaremos el cuerpo en los diferentes modos de representación teatral y la relación particular con el espectador, como así también, desde la lectura del psicoanálisis, ubicando el lazo entre el analista y el analizante.

» **La presencia del cuerpo**

En nuestro trabajo de investigación nos venimos interrogando sobre el protagonismo del cuerpo en el teatro y el psicoanálisis. Tal vez en el teatro solo se trate de cuerpos que actúan frente a otros cuerpos. El psicoanálisis comparte con el teatro la centralidad de la presencia del cuerpo, la pandemia nos enfrentó dolorosamente con este tema dado el distanciamiento físico de los cuerpos para prevenir los contagios, pero también nos puso a trabajar, a pensar y a inventar. Mientras las sesiones pudieron realizarse en muchos casos en forma remota, esto fue imposible que sucediera con las obras teatrales. Vimos teatro filmado, pero se trata de otra cosa. Recién en estos momentos algunos teatros están reabriendo con estrictos protocolos. Consideramos que la presencia real del cuerpo del analista y del analizante es imprescindible también en la experiencia analítica, aunque los cuerpos no se expongan, se mantengan velados: el del analista en su sillón, detrás del cuerpo del analizante recostado en el diván, donde se deposita el cuerpo y uno se desnuda del cuerpo activo, del cuerpo imaginario, pero no del cuerpo real. Hay que llevar el cuerpo a sesión, ese cuerpo que arrastramos como trazo pero que también adoramos y al mismo tiempo despojarse de él. Se trata de elidir la mirada y la acción corporal para que surja en primer plano la escucha de las palabras de la asociación libre. Acostarse en el diván es volverse puro hablante, mientras uno se experimenta a sí mismo como un cuerpo

parasitado por la palabra.

Pero el análisis no es solo una práctica significativa, de palabras, simbólica. Toda la enseñanza freudiana y lacaniana es un esfuerzo por anudar palabra y cuerpo, significante y goce. Es más, el psicoanálisis se puede considerar como el arte de incidir con la palabra en el cuerpo del analizante, en sus síntomas que son “acontecimientos de cuerpo”. Y esa es la eficacia de la interpretación, una palabra que hiera, que perturbe, que produzca no solo resonancia semántica, sino corporal. En esta oportunidad, hemos trabajado con tres autores que nos iluminan sobre este aspecto, desde la filosofía del teatro.

Antonin Artaud

Antonin Artaud (1896-1948) fue poeta, dramaturgo, director de teatro, actor. Rompe con el teatro tradicional, donde el texto era el protagonista principal, y con el teatro de corte psicológico, con intencionalidad pedagógica. Su invención “El teatro de la Crueldad” no se centra en la comprensión y el entendimiento del texto, sino en tocar el cuerpo del espectador. El objetivo es conmover el cuerpo. El teatro es acto y trasciende el espacio de la escena, modificando al actor y al espectador.

Concibe la existencia de un lenguaje anterior a la palabra, al que se accede a partir de ir en contra de las significaciones convencionales. Formula la teoría del “lenguaje teatral” a medio camino entre el gesto y el pensamiento. La voz, los sonidos, los objetos, los movimientos, gestos, actitudes, fisonomías, combinaciones de palabras y vocablos adquieren valor de signos, especie de alfabeto que “el teatro debe organizar en verdaderos jeroglíficos” a los que confiere valor ideográfico. Signos que remiten a un significado singular en cada espectador. El lenguaje se utiliza para actuar sobre la sensibilidad. Incluye formas de expresión como la danza, la mímica o la pantomima, todo lo que pueda exaltar, entorpecer, encantar o detener nuestra sensibilidad. El lenguaje teatral puro no necesita de la palabra, rompe con la sujeción intelectual del lenguaje.

El teatro recupera algo de la antigua magia. Se sirve del teatro asiático de Bali característico por ser gestual, ritual y carente de palabras, de efecto mágico sobre el espectador. Busca alcanzar un más allá, eso que excede a las palabras, esa marca en el cuerpo fuera del sentido que le da la cultura y que es personal y singular.

La crueldad entendida en sentido amplio, es el recurso para acabar con la realidad ficcional de lo cotidiano. Los sueños, las ideas delirantes son la realidad del espectáculo. El teatro debe tocar el espíritu, para eso es necesario que cree una realidad semejante a la realidad de los sueños, entonces las palabras serán tratadas como las trata un sueño. El cuerpo sensorial es un cuerpo diferente al de la anatomía. El cuerpo para Artaud es un cuerpo que conlleva las marcas del lenguaje anterior a la palabra, marcas de goce. Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil. Lo específicamente teatral es lo que no puede expresarse con palabras, aquello que

no cabe en un diálogo. El teatro ha sido creado para permitir que nuestras represiones cobren vida, caigan las máscaras y nos enfrente con eso que verdaderamente somos y que seguramente no queremos saber.

Jerzy Grotowski

Tomamos a Jerzy Grotowski en *Hacia un teatro pobre*, para pensar el lugar del cuerpo del actor-espectador en el teatro. En este texto, el autor se pregunta por el ser del teatro, que hace teatro al teatro. Proponiendo una definición del teatro a partir de la oposición teatro pobre- teatro rico, al que también denomina sintético.

Llega a la definición de teatro pobre, por la vía de desbrozar o podar lo no esencial, eliminando lo que se demostraba como superfluo, y nos dice que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin iluminación, sin efectos de sonido. Pero no puede existir sin la relación actor- espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva.

Grotowski, ubica al Teatro Pobre centrado en el trabajo del cuerpo del actor y su relación con el espectador.

El actor es la materia misma del teatro, no se limita a poner el acento en su capacidad representativo-ficcional, sino como totalidad humana y poética.

J.Grotowski formula así una teoría del teatro de estados y del cuerpo poético: de sus palabras se desprende que el actor es un campo de acontecimiento ontológico, donde a la vez se observa un cuerpo viviente (cuerpo natural-social) atravesado por un estado o afectación (cuerpo afectado) y que es generador de (y es generado a la vez por) otro cuerpo, el cuerpo poético (Dubatti, 2011: 35)

Grotowski ubica la relevancia del actor como generador del acontecimiento teatral: el texto literario no es teatro en sí, sino invocado y encarnado por la acción del actor. Y afirma que, en tanto proceso de producción, el teatro se produce a partir del trabajo territorial de un actor con su cuerpo presente, vivo, sin intermediación tecnológica. El origen y el medio de la poésis teatral es la acción corporal in vivo. No hay poésis teatral sin cuerpo presente. Como su nombre lo indica, actor es el que lleva adelante la acción, una acción con su cuerpo que sólo puede ser física o físico verbal.

Para concluir, el teatro pobre de Grotowski es la puesta en acto del convivio teatral, donde el cuerpo del actor y espectador juegan su partida.

J.Dubatti, en una entrevista que está publicada en la revista Enlaces n° 26, en relación a la diferencia entre el convivio y el tecnovivo, lo dice muy claramente:

la experiencia teatral convivial y la experiencia artística tecnovivial (mediadas por las máquinas y las tecnologías que permiten la sustracción del cuerpo presente) son muy distintas. En el tecnovivio cambian el lugar del espectador y las políticas de la mirada, el cuerpo es sustituido por el signo, y la presencia física por la presencia telemática. El teatro en cambio, es una experiencia que genera el convivio y el cuerpo presente no es sustituible por otro tipo de acontecimiento (Mauas, 2020: 131)

Y en otro párrafo nos dice algo muy interesante que podría articularse con la presencia del cuerpo en psicoanálisis, en estos tiempos de pandemia: “el convivio puede incluir en su matriz al tecnovivio, pero el tecnovivio no puede incluir el convivio, el tecnovivio no puede mantener la materialidad del cuerpo y el espacio, sin transformarlas en signo” (*ibidem*).

Como dijimos, en el psicoanálisis, al igual que en el teatro, el convivio es fundante, pero frente a la pandemia, que imposibilitó el encuentro de los cuerpos tuvimos que inventar y nos servimos de la virtualidad, como instrumento para continuar con los análisis, pero a condición de prescindir de ella ni bien podamos hacerlo. Esto abrió el debate de si esta modalidad podría ser homologable a la presencial. Pueden convivir, pero no son sustituibles.

Romeo Castellucci

Para Romeo Castellucci el teatro también rompe con la sujeción al texto que no se dirige al entendimiento, sino que toca la sensibilidad del espectador para modificarla. El teatro es espectáculo y acción, un acto transformador. Lo específicamente teatral es lo que no puede expresarse con palabras, aquello que no cabe en un diálogo. Romeo Castellucci, ha sido uno de los creadores del llamado “teatro de imagen”, apoyado en su formación en pintura, escultura, historia del arte. Discípulo de Carmelo Bene, fundó la *Societas Raffaello Sanzio* en 1981, siendo esta una compañía experimental que reúne todas las expresiones artísticas. Es uno de los grupos más radicales de investigación teatral de la escena italiana contemporánea. El teatro de Castellucci, es un teatro político y ético, autónomo de las convenciones y forma parte de la postvanguardia. Castellucci plantea su concepción del espectador como personaje, es parte de la escena, “el espectáculo finaliza en el cuerpo, la mente y el corazón del espectador. Lo más excitante es tratar de expresar lo que no se puede decir, ese es el núcleo del arte” (Pacheco, 2013). Castellucci sostiene que el teatro es inútil, es necesario porque es inútil, es un modo de suspender la realidad para inaugurar una realidad paralela en la que rigen otras reglas. Es un teatro que crea nuevos lenguajes, con alto impacto visual, auditivo y sensorial provocando al espectador y su cuerpo, que debe adaptarse de acuerdo a la obra performance en escena. El teatro de Castellucci, crea un gran impacto visual y sensorial en los espectadores, generando nuevos lenguajes.

En otra obra, *Julio Cesar de Shakespeare*, el actor que interpretaba un personaje del drama, un actor laringectomizado, que podía hablar, introducía una sonda en la fosa nasal delante de los espectadores, transmitiendo las imágenes en tiempo real en un video, mostrando un túnel informe, donde se ven las cuerdas vocales. Allí donde nace la voz, la voz como lugar enigmático que se determina y produce en el cuerpo, enigmática porque está aquí y en otra parte al mismo tiempo, ya que en el momento en que la voz se emite y se pronuncia está dentro y fuera del sujeto, en el momento en que se pronuncia un texto ya no pertenece al sujeto que lo dice. Como en el caso de la esquizia entre el ojo y la mirada, la

mirada que se desprende y habla en la función de mancha, podemos pensar que la voz también podría tener una función de mancha, precisamente la voz es lo que no se puede decir con una palabra.

Roma es otro espectáculo que se construye sobre la cuestión de la voz y la imagen, con un caos aleatorio de sonidos, luces y algunas pocas imágenes, produciendo un efecto sobre el cuerpo del espectador y su subjetividad sin referencia de sentido. Hablamos de la voz y hablamos del oído, orificio particular que no puede cerrarse, nos dice Lacan, para cerrar los oídos se requiere de una acción externa, nosotros los analistas escuchamos la materialidad del sonido y trabajamos desde el equívoco. Por otra parte, sabemos que es muy difícil separar la imagen de la voz. Lacan ha hecho de la voz y la mirada dos objetos a. Se trata de dos objetos que causan el deseo y de dos formas de gozar, uno del lado de la fascinación de la imagen, en la actualidad evidenciado en el crecimiento del poder de la imagen que aliena nuestro juicio. En el seminario 23, Lacan habla de la música, donde un flautista le dice que lo fundamental cuando toca un instrumento es que se produce un corte, una separación en el conjunto entre la voz y la respiración. En Buenos Aires pudimos presenciarlo en el monólogo de Molly Bloom del *Ulises* de Joyce, que represento con maestría Cristina Banegas hace algunos años. Es un texto sin puntuación, donde ésta se produce por la respiración, lo que puede construir o romper el sentido. Para nosotros como analistas la puntuación y la asociación libre, son momentos fundamentales que permiten en las sesiones analíticas el efecto de corte.

› **A modo de cierre**

Para finalizar, el cuerpo no es algo dado, no se nace con un cuerpo. Para llegar a tener un cuerpo hace falta un organismo viviente más la identificación con una imagen que da unificación al cuerpo, aunque nunca se alcanza esa unidad y el cuerpo amenaza siempre con “levantar campamento”. ¿Qué le hace el significante al cuerpo dado que somos seres hablante? El primer efecto es de mortificación, dado que se pierde el goce natural de la vida por el lenguaje. Pero también el lenguaje le inyecta al cuerpo otro modo de satisfacción: el goce pulsional. El significante recorta ciertas partes del cuerpo donde a modo de islas, subsiste un resto de goce, son las zonas erógenas freudianas (oral, anal), los orificios del cuerpo donde se satisfacen las pulsiones. Lacan agrega dos pulsiones más a las clásicas freudianas: la escópica y la invocante y en el Seminario 23, las define así: “las pulsiones son el eco en el cuerpo de que hay un decir” (Lacan, 1975:18).

Entonces, para que resuene este decir, para que consuene, es preciso que el cuerpo sea sensible a ello. Entre los orificios del cuerpo el más importante es la oreja, porque no puede taponarse, clausurarse, cerrarse y por esta vía responde en el cuerpo lo que Lacan ha llamado la voz.

Tanto en el psicoanálisis como en el teatro, la relación analista analizante como la relación actor espectador, no es sin un cuerpo sobre el cual hace resonancia la voz enigmática que convoca a la presencia del partenaire.

El teatro y la dramaturgia están en un continuum con el mundo, si cambia el mundo, cambian los acontecimientos teatrales, como nos dice Dubatti. Lacan por su parte en 1953 enuncia que mejor renuncie quien no pueda unir a su horizonte la subjetividad de su época. Este trabajo es un esfuerzo por seguir haciendo lazos con diferentes saberes que permiten hacer de cada reunión un encuentro más allá de las dificultades de la época.

Bibliografía

- Artaud, A. (2001) *El teatro y su doble*. España: Edhasa.
- Baumarder, L; Petracci,S; Zampaglione,C (2020) "El cuerpo en acción" en *Actas de las IV Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Del Mármol, M (2015) *Discursos y representaciones sobre el cuerpo en el teatro platense del siglo XX. Breve historia de un giro copernicano*. Universidad Nacional de La Plata.
- Dubatti, J. (2008) *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2009) *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en Teatrología*. Bahía Blanca: EDIUNS.
- Dubatti, J. (2011) "Relectura de *Hacia un teatro pobre* desde la filosofía del teatro." En *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* vol. 5., Bogotá, p. 35
- Dubatti, J. (2015) "Filosofía del teatro en Argentina" en *Artes La Revista*, 11(18), 9 - 33. Recuperado a partir de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24320>
- Dubatti, J. (2019) "Espectadores: acción, liminalidad, historia", en *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*. La Habana, Cuba, Casa de las Américas, N° 191 (abril-junio), 11-21. Disponible en papel y digital <http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>
- Dubatti, J. (2020) "La peste del Edipo neoliberal", en *La libertad de pluma. Revista digital*. Número de Edición XIII: Año 3. Disponible en <http://lalibertaddepluma.org/jorge-dubatti-la-pestes-del-edipo-neoliberal/>
- Grotowski, J. (1970) *Hacia un teatro pobre*. México. Siglo XXI.
- Lacan, J. (1964) "Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis" en *Seminario*, libro 11. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1975) "El sinthome" en *Seminario*, libro 23. Buenos Aires: Paidós.
- Laurent, E. (2016) *El reverso de la biopolítica*. Buenos Aires: Grama.
- Lopez, L. (2008) "El espectador en el teatro de Romeo Castellucci", en *Actas de las I Jornadas Internacionales de Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Mauas, L. (2020) "Entrevista a Jorge Dubatti. El teatro en tiempos de pandemia". En Revista *Enlaces* 26. *Psicoanálisis y Cultura*. Buenos Aires
- Pacheco, C. (2013) "Romeo Castellucci, No me interesa dar respuestas" en lanacion.com. Espectáculos, 16/10/2013, online en <http://lanacion.com.ar/1629318-no-me-interesa-dar-respuestas>

Otros

- Mesa Redonda "La voz y su misterio", organizada por la Antena del Campo Freudiano di Rimini del Instituto Freudiano en colaboración con la Scuola Lacaniana di Psicoanálisis en la Sala Cívica, Palazzo del Podesta, Rimini, 27 de enero 2012.