

DAVID OCTAVIO MIRA VERGEL
JUAN DAVID OSPINA CUBILLOS
JUAN PABLO TRIANA AGUIRRE

AMANERA DE INTRODUCCION

Teatro y psicoanálisis una discusión sobre tablas.

Darse a una escena, dejar el cuerpo suspendido en un vacío, en donde se ve golpeado por las mareas del lenguaje, en el encuentro de la angustia como causa de los cuerpos que destilan pulsión en escena.

Esta investigación parte del deseo por descubrir una manera de comprender la existencia del ser humano como sujeto del lenguaje, del inconsciente, del cuerpo y de la angustia; fue por esto que se decidió abordar el teatro como escenario y acto. y el psicoanálisis como manera de investigar, de escuchar a aquel sujeto en escena.

Seminario de investigación como espacio académico fue el lugar en donde se ubicó el deseo por la investigación, enmarcada con el nombre: Abordaje psicológico al discurso teatral. Una visión psicoanalítica, en donde se quiso responder desde la teoría, a la pregunta ¿Cómo se construye el discurso teatral en el lenguaje de lo real? , cuyo objetivo más allá de responder, fue comprender dicha respuesta , ya que los textos consultados aunque útiles no bastaron; nuestra pregunta se encaminaba por la vía de lo real y era en esta misma desde donde debía ser aprehendida, por ello el semillero de investigación: psicoanálisis y sociedad, tras el recorrido teórico fue el espacio que acogió el deseo y permitió a la investigación cumplir con su objetivo.

Se hizo necesario tomar el cuerpo como herramienta de investigación, no como un objeto teórico que se mira distantemente, sino como algo que nos pertenece y nos da existencia, por eso arriesgamos nuestro pellejo haciéndonos a un discurso engendrado dentro una creación colectiva en un terreno ininteligible entre los conceptos y nuestra propia subjetividad. Aquí la investigación además de ser conocimiento entre letras es corporal y por ende del lenguaje y de lo social, en definitiva del ser humano.

Surge entonces la idea de crear una obra de teatro en donde pudiesen ser articulados los aspectos más agudos de la tragedia del ser humano: Su dolorosa entrada al lenguaje, el destino que le impone lo inconsciente, el trajinar con la muerte y el amor, el humor como oráculo de la verdad, y el goce Otro como un terreno místico que guarda un saber no sabido; en aras de comprender estas inquietudes presentes en la vida humana, se dio forma a un guion, discurso que se articuló con las ideas , angustias y subjetividades de quienes participaron en esta investigación.

Los ensayos comenzaron a dar señales de las posibilidades y los obstáculos de lo inconsciente en el cuerpo, en estos apareció otro decir que recibimos con sorpresa ya que en este imperaba el lenguaje propio de cada cuerpo, ante esto fue necesario reconocerse y reconocer al otro para poder enunciarse a través de los movimientos. Movimientos que por un lado se exigían desde la búsqueda del equilibrio del espacio y que a lo largo de la ejecución de los ensayos uno tras otro, se logró escapar de la sujeción a tales condiciones que se imponían, para dar lugar a la muerte de ese cuerpo acostumbrado, se pensó entonces en un cuerpo inconcluso, hablando en un espacio inconcreto, y un incongruente tiempo, lo que llegó a afectar en alguna medida la estructura que se pretendía al principio, pensando en la satisfacción de facilitar el entendimiento de lo que se pretendía representar, que era algo más o menos como dar cuenta de las implicaciones que desde el inconsciente se logran vislumbrar en el quehacer teatral.

De alguna manera los discursos desaparecieron del mismo modo en que aparecieron para permitir la transformación de los actos y apropiarse así del nombre Acto fallido, pues fue a costa de los inconvenientes y errores de cada uno de los actores que se logró generar el despojo de un cuerpo anónimo que se aproximaba más al lenguaje de lo real.

El lenguaje de lo real fue hallado en este devenir de cuerpos, en los silencios que estos dejaban, en las miradas en donde se posaban los afectos que emergían de cada sujeto en escena, en la exploración del cuerpo, como un cuerpo en tensión, que se descubre en su agotamiento, en su elasticidad, en lo cómico, en lo monstruoso, y en los sufrimientos en los que se empecina para hacerse una historia en donde la palabra queda desechada en pos de una historia sobre la que siempre queda algo por hacer.

La comprensión de aquel lenguaje se logró poniéndonos en escena, tras los ensayos, las angustias y sobre todo el cuerpo, esto es lo que deja la investigación, cuerpos desolados de significante y un saber sobre el conflicto entre el sujeto y su cuerpo, un discurso teatral comandado por aquello real que se escapa del significante y atrapa sujetos y discursos en un acto, metáfora de la sociedad.

De todo el recorrido corporal surgió uno literario, resto simbólico de cada ensayo, el cual quisimos nombrar: memorias, si bien no es un escrito sujeto a la indexación, si es una producción de saber en dónde manifestamos la apropiación social del conocimiento resultado de todo el proceso investigativo. Además anexamos la investigación teórica previa al producto escénico, aclarando que es este último la enunciación del saber que quisimos proponer como el proyecto de pasantía, el abordaje teórico solo es una base imaginaria dentro del entramado simbólico y real que representa la obra de teatro.

AL BORDE DEL LENGUAJE, ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE.

JUAN PABLO TRIANA

La seguridad que da el haber escrito fracciones de la obra que partieren de la imaginación, y que poco a poco en la ejecución se convirtieron, alejándose un poco de la posibilidad que nos brinda la abstracción, de la idea flotante sobre la cabeza, y que de forma similar paso con las fracciones del texto original del que seleccione los conflictos para representarlos, y también ocurrió a nivel colectivo, puesto que en el ejercicio de escritura se pensaba cuadro por cuadro, como se debía representar, poco a poco hemos descubierto que las ideas se transfiguran, siendo algunas veces decepcionante, al haberse perdido la tarde dándole vueltas a la imaginando de cada escena.

No obstante con otras fracciones del texto ocurrió algo totalmente distinto, por no decir que lo opuesto, pues a escenas que les faltó inspiración, o bien sea profundidad en la imagería, o que simplemente por desidia se decidió dejar de esa forma inicial, pues en su mayoría gracias al trabajo del grupo se lograron y no solo se transformaron sino que dieron al grupo en ese momento de creación conjunta, una nueva fuerza.

Pero hay que explicar, las anécdotas que surgieron previos, pues el grupo dio un giro, en la dinámica de trabajo. Llegando hasta una necesaria crisis, que nos permitió a la mayoría buscar soluciones. Además de buscar una muy pertinente ayuda, para llegar a comprender el concepto que se tenía de teatro, aunque cambiarlo suena mas a quitar un objeto y remplazarlo por otro, mejor es decir que se enriqueció la idea porque tratando de ser sincero he de decir que aun tengo, si no bien mis dudas diré que me restrinjo en creer lo que se me a dicho, pues pienso que hay que descubrirlo mediante el trabajo del equipo y no basarnos nada mas en la experiencia grandísima del grupo del teatro de la candelaria. También hay que decir que en ese camino vamos bien, descubriendo nuevas alternativas y otros caminos digamos actuales, de los que se puede echar mano para satisfacer el deseo de cada uno.

El conflicto al cual me refiero y que relaciono su solución con el grupo de teatro la candelaria es por que precisamente después de haber discutido un asunto que desde el principio se dejo de lado que fue la idea diferente que teníamos Juan David Ospina y yo frente a lo que es la representación teatral, y se produjo primero por que a mi me preocupaban aspectos técnicos y como tengo el lugar del director y pensando en la dificultad de que ninguno de los que estamos en este ejercicio somos actores, o artistas; condición que nos aleja sustancialmente de la comparación hecha con el grupo Teatro la candelaria y que nos limita un poco de la posibilidad de crear en conjunto, lo digo por la experiencia y el desarrollo teórico que según nos dijo hace unos días Cesar Badillo el actor y director de la Candelaria mientras hablábamos de la creación colectiva; dicha conversación surgió del problema planteado sobre la diferencia entre los conceptos que tuvimos con Juan David, pues en el afán de solucionar este problema los llevo a el y Octavio Mira, a buscar una cita con Cesar Badillo para reconstruir las ideas encontradas y buscar algo quizá mas conveniente para continuar el ejercicio de montaje de una manera mas solidaria.

Siendo insistentes pienso que la trayectoria que se traza en el grupo la candelaria nos puede hablar de su experiencia y hasta cierto punto tenerla como referencia o foco, mas debo decirlo de nuevo no somos actores, artistas y debemos trazar la experiencia propia desde nuestra forma de "hacer teatro" lo que quiero decir es que ellos tienen un sentido de estética que han desarrollado

en sus arduo y prolongado estudio y en el que hacer de sus ciencia, a nosotros se nos dificulta un poco mas. Debido a desconocer métodos o formas básicas de actuación que creo yo son importantes en la elaboración, en el montaje es decir la estructura básica, el simiente, desde la perspectiva del publico, como nos esta viendo, desde el sentido del orden, la espacialidad, la imagen.

En cuanto a estos conceptos tengo que decir que lo son todo y son nada a la vez, puesto que si nos referimos al orden respecto al tiempo que fue un tema que desde el principio me inquieto por su estabilidad, siendo un reto tal estabilidad, pues en el escenario la idea es romper con esa estancia, invitando al publico a desconectarse del tiempo "real", además de eso, jugar con él convirtiendo el espacio escénico en varios espacios distantes en el tiempo, con la idea de generar un anacronismo, que a la vez nos permitía desterritorializar las acciones de los personajes, y en la percepción del espectador claro esta.

En este afán de jugar con las dimensiones de la realidad, el tiempo y el espacio, encontré por mi parte, sin estarlo buscando un concepto de tiempo que desconocía y es el Aion, concepto que menciona Ko Morobushi, a quien hare referencia mas adelante, por el momento seguiré con; entre el cronos y el Aion de Deluze, el cronos como bien sabemos es el tiempo ordenado, perceptible, un instante tras otro aparentemente, tal cual lo percibimos, el Aion por el contrario es el tiempo que no nos es dado que se nos escurre, que languidece y se nos escapa, del que no podemos dar cuenta. Deluze lo define como indefinido, al borde, el instante irrepetible que no retorna, que se queda sin recuerdo, sin posibilidad, y que no es planeado, donde se posibilita el cuerpo, donde se hace posible también la muerte.

Pero no la muerte en un sentido simplemente biológico, sino como, ese abismo que se abre en lo otro que no es posible conocer. Dice Murobushi;

Quiero ahora referirme al espacio debido a su carácter inseparable del tiempo, pues uno sin el otro, pienso se haría imperceptible del cronos hablando, siendo pues coherentes con lo anterior.

Y es que para lograr esa muerte se debe situar en algún lugar, sin embargo podemos transformar el espacio escénico y distanciarnos del lugar del auditorio, desplazarnos no solo a lugares remotos, sino a lugares internos o a no lugares, a ese espacio sin sustancia, inestable por lo menos eso es lo que pienso y me gustara transmitir, pero que cada quien lo juzgue como mejor lo padezca.

Podemos también referirnos al cuerpo como objeto presente en ese lugar y a su sufrimiento, me refiero no al pobre cuerpo, sino al cuerpo que esta inmerso en esas dimensiones y que existe debido a su existir, se transforma según las condiciones del lugar, "del ambiente" eso seria el cuerpo biológico en desarrollo.

También tenemos en la misma escena el cuerpo como lugar, o como medio para interactuar con esa realidad multidimensional.

Si el cuerpo es un lugar lo poseemos, el cuerpo como medio, lo utilizamos y al utilizarlo, lo perdemos, lo negamos, ya deja de ser nuestro cuerpo y se convierte en un cuerpo de la costumbre o de la técnica, no lo adiestran y por tanto se desocupa al ocuparlo con la identidad. O te sometemos o te sometemos.

Siguiendo la inspiración y consejo de Morobushi, diré que según este señor, con base en Heidegger afirma que la costumbre y la técnica son lo fácil, en cuanto al cuerpo, lo conocido es dominable y para esto la técnica es la mejor herramienta para moldear de ahí la identidad, donde siguiendo la misma idea el cuerpo es sistematizado, ordenado y dominado.

La identidad se relaciona en el espacio tiempo, en su percepción, pero según Ko no existe tiempo en el cuerpo, este debe explorar lo desconocido, hacerse cuerpo imposible de un movimiento concreto, donde se genera el desequilibrio, es un rizoma, sin centro sin un núcleo que le estabilice. Que a la vez proporciona la libertad, pues no esta sujeto a las dimensiones de la realidad que nos ofrece la percepción de las dimensiones del tiempo, entonces el cuerpo crea sus propias dimensiones mas allá de su forma, volumen masa, peso, área, ancho alto y profundo, sino a partir de esa libertad de ponerse en crisis, en la posibilidad de angustiarse al no pertenecer, al cohibirse de la identidad, es una dimencionalidad indeterminada, una agonía. Un lenguaje del inconsciente.

Tal vez no haga falta referirse al cuerpo poseído, pero pues tomando la enseñanza de lacan según Colette Soler, el cuerpo esta poseído , por el sujeto, afirma luego que El inconsciente no es sin relación al cuerpo, en el registro de lo simbólico, referido a Morobushi, en su concepción de cuerpo en el borde, en la crisis en la libertad de no ser ese cuerpo de la cultura, que se identifica y se extravía en lo que Soler llama un orden y que relacionándolo con Ko y su pensamiento en cuanto al cuerpo y la técnica, no es mas que técnica del significante amo, un cuerpo que buscado ese orden, reitero se construye, no se nace son el en palabras de soler. Se sistematiza en palabras de Heidegger.

Al permitir que este cuerpo entre en la intemporalidad del Aion, en la insustancialidad del espacio, al ponerlo en el borde, se expone a la nada de la identificación desposeyéndolo, dándole la oportunidad de escaparse de esa ficción que le a sido introducida, permitiéndole multiplicar sus posibilidades, así como cuando en el ejercicio de actor, se deja de lado, pero esta vez con saña, sin premeditación, con alevosía, exacerbando el cuerpo con posibilidades infinitas, abandonarlo en el vórtice, sin que encuentre posible quedarse en un solo lugar y opte por abandonarse al no espacio, al no tiempo, a si mimo. Del sujeto.

Creo que es un buen momento para hablar de la imagen y más precisamente de la imagen teatral y, como no es fácil me valdré de Santiago Garcia para tratar de entenderla.

Según Garcia la imagen teatral esta dotada de 5 aspectos o características que son:

La expresividad, que es la forma de mostrar la acción, los medios, en esto están la palabra, el tacto, el olor, en suma la forma de ofrecer la idea o imagen.

La performatividad, que es la postura de la imagen tal cual es.

La ambigüedad, que es el carácter subjetivo de la imagen, lo que podemos interpretar, su multiplicidad de abstracción.

La significación. El sentido al cual apunta la imagen.

Y la intencionalidad. Que encadena, el deseo del representante de la imagen, el receptor y sus reflexiones en cuanto a.

Para hablar de la imagen teatral quiero referirme a la representación, recrear una imagen podría ser simple, en cuanto a la palabra y la imagen acústica, en cuanto a la visión mas inmediata ocular, representar seria recrear, o reproducir y de eso tal vez en la actualidad estamos ya hiper-saturados. Santiago Garcia se refiere a esto con respecto a la imagen, afirmando que; la facilidad que hay en la actualidad debido al avance tecnológico es inagotable, y que parece ser esta la preocupación de quien se ocupa de representar la realidad mediante el teatro, haciendo mano de cuanto artificio exista, para atiborrar al espectador y darle tantos estímulos como pueda, para impresionarlo. Pero señala ¿esta es la tarea del artista?, esto es arte se pregunta, donde esta el teatro se refirma en su cuestionar, yo asimilándolo a la experiencia en el acto fallido me pregunto por el efecto de la transferencia, siendo así que lo posibilite o mas bien lo debilite, como la técnica al cuerpo, es un artificio que nos aleja de una comunicación mas rica con el espectador, nos invade el dialogo, y nos sega, esto sin pretender que la tecnología es un mal demonio, sino que es mas bien bondadoso en cuanto demos un uso moderado, digo en cuanto a lo que nos incumbe, que es la escucha, el proceso de transferencia que tal vez sea posible en nuestro ejercicio de representación teatral y de teatro sin representación.

Por eso buscamos una imagen desposeída de significado, la despojamos de carácter, en lo que se refiere a lo que pudimos crear, mas no a los textos que esos si no le logramos des-concretizar, en este gusto o idea supuestamente novedosa me encontré con el ankoku butoh, que es la danza de la oscuridad, danzar en el vientre materno, en el borde de la inexistencia; según sus creadores Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno. No se refiere a la oscuridad como ente místico o maligno, sino a eso que no se puede ver a lo que esta oculto, en seguida lo asocie con el inconsciente. Y lo menciono con respecto a la imagen, por que como decía, es esa imagen desposeída de sentido.

Al principio el afán no fue confundir al espectador sino mas bien de brindare la posibilidad de significarlo desde su posición, sin pretender que se ponga la camiseta, sino mas bien desde la subjetividad, sin querer imponer ninguna idea propia no por que no la hubiera, sino, para reiterar ese lazo transferencial, para dar cuenta de su posibilidad por no decir realización, esto es un experimento, que nunca va a tener un resultado contundente o estable, por que esta en el borde.

Retorno la reato de mi experiencia para concluir

Después de conocer la danza de la oscuridad, vengo a enterarme que como sus creadores o inventores ya envejecieron uno de los pionero seguidor es Ko morobushi, de quien ya antes de presentarlo formalmente di unas ideas que me encontré, que me inquietaron, pues apuntaban exactamente en la misma dirección a la que pretendía dirigirme

La imagen pues podría ser rica o pobre, según entendamos la pobreza o la riqueza, si es pobre entonces debemos atiborrarla de trucos, de palabras, o aullidos, pero si es rica bastara con mostrarla y debido a su riqueza dará a cada quien en su punto, tocara alguien en el otro escenario, en el del que tiene la ultima palabra en el protagonista, o agonista deuturo-agonista, quien tiene la ultima palabra, el publico, el espectador que fue testigo de las imágenes y les asigno valor.

Hay otra posibilidad, o al menos a mi se me ocurre otra, que es le reverso de la afirmación anterior, dándole valor a la imagen rica en efectos que, impacto por su colorido, que impacto que se robo la atención de todos, esa que si valió la pena ver, por que no mostraba solo cuerpos incoherentes en el vacío, sino que estaba bien establecida, y se notaba que se preparo y que

posee una técnica, la coreográfica, que requiere esfuerzo, que esta dotada y deja ver todo, no hay que ponerse a adivinar o a interpretar, solo es eso , es lo que es y no es otra cosa, la performatividad. Neta Representación

Para cerrar definitivamente una frase de Jerzy Grotowski

“el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador”

La creación colectiva como una manufactura de la basura

DAVID MIRA

El teatro nunca ha sido nada serio, y quizás sea eso sea su mayor virtud, se agazapa allí en las tablas y hace que la razón del actor se descalabre, se olvidan muchas cosas serias y se recuerdan las manías necesarias para la indisciplina de ese cuerpo que se agita en un intento por subvertirse a cualquier orden, después de todo es el teatro el encuentro con el bribón que cada uno alberga en su interior y se ve cautivado por el juego de unos cuerpos que desfilan tratando de hacer un relato de la vida; en donde el teatro no da otro horizonte más que el de poner el cuerpo en tensión y explotar el material del que se está hecho, para forjar con los símbolos que posee el ser diversas realidades.

No es raro que se nos haya venido la angustia encima y junto con ella el habernos arrancado los ojos para renunciar a la apariencia en un intento por buscar otra mirada, entendiendo que cada cuerpo tiene motores distintos, en cada sujeto arden diferentes deseos, además de haberle dado vida a un monstruo llamado Acto Fallido, que se regocija con los fragmentos de los fantasmas de sus creadores , tiene hambre de locura, arrogancia, ira, melancolía, miedos, almas, con la angustia nos avisó de nuestra particularidad, de la basura de cada quien, y nos vimos expuestos una y otra vez a la misma escena , en donde la encrucijada era, ¿La psicología es un trabajo o es la vida misma? ¿El teatro es lo que está hecho o la manera de cada sujeto de martillar una obra?, definitivamente la cosa no funciono por un momento haciendo que el fracaso fuese necesario para hablar , y descubrir el riesgo de una tranquilidad en exceso, en donde quedaran pendientes éticas esperando ser pronunciadas para vivir en la obra teatral.

Esta angustia dio paso a que cada quien habitara reflexiones personales acerca, del teatro, su deseo, la imagen, entre otros, personalmente la que yo habite fue un reflexión sobre el espectador, en donde este resulto ser para

mí una invención que se daba desde el acto teatral y luego se independizaba de él, devolviéndole a este acto una memoria de aquello inconsciente que compone el teatro, tras esto vino bien el encuentro con Cesar Badillo, quien hizo bien en recordarnos que la angustia “Es la gasolina de la creación” y que es de los desechos de cada sujeto de donde se pone en marcha una obra, concibiendo aquí el desecho como lo que se ha querido dejar atrás pero inevitablemente nos reclama, el acto fallido .

Hablo de la creación colectiva como una manufactura de la basura, al encontrar en ella, una lógica guiada por la suerte de la ignorancia, el no-saber que confronta los cuerpos y los discursos que nos hemos puesto encima, con un no-saber que impulsa a actuar, a hacer algo con aquellas pasiones que para otros ocupan el lugar del desecho, pero que en la creación colectiva se amparan como excusas perfectas para hacer historias, para el chiste, lo místico, para acabar entendiendo que aún queda una obra por descubrir no en el guion o en el texto, sino en las infidencias de cada sujeto inmerso en esta travesía.

La escena como lugar para interpretar lo que falta

La incomodidad esta semana ha sido latente en mí, al encontrarme preguntándome ¿Qué es creación colectiva? De repente resuelvo que se intenta carga a la fuerza con un nombre distanciado de lo que se hace , quizás es a lo que se aspira , el ideal del yo ¿Qué estamos haciendo entonces? , por mi parte ando preguntándome ¿Cómo encontrar un hilo que permita tejer algo destinado a una creación colectiva? Una pregunta que ha surgido de un sentimiento para mi aterrador, el aburrimiento y lo que he querido llamar una crisis de inspiración, con la que recuerdo a Cesar Badillo “Decir teatro y crisis es un pleonismo” lo cual para mi más allá del teatro diría ...una colectividad es malestar permanente, y eso es necesario escucharlo porque la presencia del malestar es insistencia de subjetividades haciendo una poiesis de su lugar en esto.

Mi descontento es algo que he intentado trasladar del Otro u otro hacia mí mismo, entendiendo que el saber desde el psicoanálisis que como sujeto del lenguaje, estoy a cargo de la responsabilidad sobre lo que digo y hago en escena, no tengo otra alternativa muy a pesar de que reciba en estos momentos con consternación lo que sucede en este proceso , ¿Y es que acaso no es esto el teatro? Raspase el alma y el cuerpo con lo que a uno le paso y luego arder en las tablas, y esto se confronta con eso psicológico que

conmigo tiene que ver, ¿Por qué el agotamiento? ¿Me está acusando mi deseo de algo? , quizás de una creación nombrada colectiva con descalificaciones en todas direcciones a la orden del día, ¿Y yo que tengo que ver con todo esto? En medio de mi cansancio soy culpable de haber callado demasiado, y no haber hablado o por lo menos madreado mi deseo....., hasta irse a las manos ha sido una posibilidad para buscar esa inspiración que se me ha extraviado últimamente.

He notado que cuando la boca calla, el cuerpo es quien habla, distracciones en escena, un cuerpo que no responde al fantasma de esta obra mostrando su subversión ante cualquier clase de domesticación por parte de la técnica, y allí donde amordazo las palabras el cuerpo no deja de hablar, en ocasiones se me escapa una sonrisa , otras veces olvido una línea, o el cuerpo no responde, ahora me interesa también preguntarme porque mi cuerpo no responde a determinadas indicaciones sobre lo correcto e incorrecto que en ocasiones aparecen veladamente, y que inevitablemente me llevan a pensar, que en este lugar, en tanto no existe la relación sexual, es un lugar de creación en constante disyuntiva que enriquece el trabajo, en tanto que el conflicto es la matriz de lo que se hace , cuando se sostiene en el punto exacto en que se une con un hacer, pero toma su lugar mortífero cuando como seres gozantes, desemboca en la agresión rapaz que hacemos al otro.

Para terminar , profundizare en algo que con la obra ha revivido algunas intrigas... sobre determinados significantes fálicos en los que soy requerido para encarnar a un rudo soldado que debe llevar a empujones a Antígona ante Creonte , proyectando agresividad, y una actitud de bravo guardián , en la escena no fue poco el conflicto con aquella a quien interpreta a Antígona, una mujer que con sus enunciados, metafóricamente señalaba en mi la castración , al hablar de mi debilidad física, y de mi intencionalidad con respecto a la escena, entendiendo este señalamiento como la mención de algo que de lo que se carece, y pone constantemente a prueba al sujeto en tanto que masculino , en la teoría analítica “el falo”, cuya ausencia, impide hacer gala de ser un mero macho , en el más crudo sentido de la palabra , ahora bien mi reacción con la escena fue sentirme incomodo al intentar solventar en ella y ante Antígona el papel de un guardián que por medio de la fuerza le somete.

¿Por qué esta incomodidad? Me pregunte, y lo que puedo decir es porque me desagrada colocarme en un lugar de autoritarismo, dominación, algo que creo que va en contra de una ética en donde no hay ni amos ni esclavos, sino un sujeto en perpetua confrontación con su saber inconsciente en escena ,que particularmente he hallado en las inteligibles sensaciones que he encontrado

con personajes como Homúnculo (Esa angustia que acompaña al que deviene como un caminante condenado por el lenguaje) y Tiresias (Un Hombre-Mujer, un místico que sin ojos, logra descubrir en las entrañas de los animales, indicios que ven con los ojos del espíritu el camino de la repetición y la pulsión que se reivindica en los hilos del destino de Edipo , Antígona y la tragedia que vendrá para quienes les rodean) articulado con otras experiencias y significantes que constriñen fuertemente a este cuerpo a buscar un alto que lo alimente subjetivamente.

El ensayo teatral

Un tanteo de la angustia

***“Momento de libertad interna
cuando la mente se abre y
el infinito universo se revela
y el alma es libre de vagar
buscando asombrada y confundida
aquí y allá maestros y amigos.”***

La Apertura del Baul

Jim Morrison

Poemas ocultos

Esa quietud , preludeo de cada uno de los ensayos, deja entrever un instante importante , el cuerpo comienza aconsejarme que me atreva a leer en sus movimientos las letras que los componen, expectante mi mirada se desliza por cada objeto que se encuentra sobre las tablas, atrapándolos con aquel animo virulento que toman las pulsiones cuando su misión es despertar al cuerpo; los ojos se cierran , y la mirada avanza por las autopistas del significante atónita ante sus misterios, sobre los cuales me llevo a preguntar ¿Qué significaciones albergan un cuerpo? ¿Qué posibilidades se ocultan tras sus hirientes contradicciones? .

Uno escucha su cuerpo y comienza a moverse haciéndose aliado de la musicalidad que otorgan los significantes, a un cuerpo tieso, arrojado a un mundo llamado teatro, que le exige a quien deja caer allí su cuerpo, convertirse en una materia capaz de hacer parte de una realidad onírica en la que fluye cada creación. Encontrarse con el cuerpo en un ensayo teatral , es muchas veces encontrarse con una historia no oficial de uno mismo ,lo inconsciente que retumba , en la risa, en los errores, en la recocha, en el desacuerdo, y en los ataques de un cuerpo que convulsiona en sus actos,

intentando explicar lo que hace, asistimos a un espacio en donde la construcción es colectiva, pero la confrontación siempre será personal al ser esta una batalla con el significante.

¿Qué emerge en cada uno de los sujetos en escena en un ensayo teatral? Sea lo que sea, según parece nunca es un accidente, y sale en aquel momento para morar en el ensayo de alguna manera, las escenas mejor montadas y más sublimes, el conflicto, la incompetencia, la indisciplina, y las entrañas mismas de la angustia que le exige al cuerpo, que se haga uno solo con las tablas, que se explore preguntándole a aquello que rompe el desarrollo del ensayo para hablar, buscando con esto un tiempo y espacio para hacer parte del universo de la obra teatral.

Se hace necesario tantear la angustia, revolver un poco los conceptos para hacerlos algo vivible en la escena, agotar el pensamiento, y errar constantemente, y dar un paso hacia la confusa sensación de anular toda certeza, dejar de pensar para ser un pensamiento, una mirada, unas manos, y una voz que esperan en silencio para estrujar a un espectador, y demostrarle que ha sido estafado, que no ha venido a divertirse, si no a trabajar, con el vacío que le obsequian aquellos cuerpos que se presentan involucrados en una confusa metamorfosis.

Cuerpos Espinados

***“Un ángel corre
A través de la luz repentina
A través del cuarto
Un fantasma nos precede
Una sombra nos sigue
Y cada vez que nos detenemos
Caemos.”***

Jim Morrison

Poemas ocultos

Para que el mundo mostrase al hombre los caminos de la piel, fue necesario aporrear, los órganos, y la animalidad pasando del dolor a un alma martirizada en el cuerpo, recortamos la piel con la navaja del lenguaje, definiendo sus extremos, sonidos, sensaciones, imágenes, olores, que harán parte de nuestros compromisos con el mundo; los significantes crecen del cuerpo como espinas, se materializan alrededor de este, y se clavan en los objetos que nos convienen, en donde los movimientos se convierten en cartas que el cuerpo escribe en términos, imaginarios, simbólicos, y muy reales cuando aúlla en él un síntoma, asiste al mandato de las pulsiones; en sus espinas,

descubre las heridas del significante, y un escena teatral es excusa para despojar al cuerpo de su rutinario caminar, para recordar con él aquellos espacios de lucha en donde las palabras buscan desgarrarse las unas a las otras para ganarse el privilegio de realizarse sobre aquel cuerpo.

Aquel cuerpo mío de todos los días, se ha visto aterrado ante el movimiento fugitivo salido de las espinas, del agotamiento, de su necesario forzamiento para producir un acto teatral en el que el personaje se convierte en un objeto que resucito con mi boca, con ese cuerpo que se estira y se tensiona, clavando en su escena las espinas que han de definir la trama de unos personajes con lo que creo no haberme cruzado por azar, más bien en estos se encuentran fantasías esperando una voz para existir, me pertenecían antes de toparme con sus palabras y ver su papel en mi propia historia. Hay de ese cuerpo que se mofa de lo “lo imperfecto, lo incompleto y lo monstruoso.” (Fallabella,2006,p. 277-290). Enrollándose con las vestiduras de tan terribles designios para recordar lo que en él es maléfico y retorcido, en donde esta piel libidinizada quiere que algo insista aunque la muerte algún día le imponga un límite , pero antes el deseo del sujeto es deseo de ser una en la que “los cuerpos son superficies de inscripción donde juegan el dolor y el placer”(Fallabella,2006,p. 277-290).

En la opacidad de lo real reposan nuestros síntomas que luego serán empacados en ese cuerpo fragmentando que nos pasamos la vida tratando de zurcir, siendo así quizá sea el teatro uno de esos síntomas que testimonian la avaricia de hacerse con un cuerpo , de lograr un movimiento tal que le garantice un paroxismo tan vital que le permita coqueteos con la muerte, y luego un retorno hacia lo reprimido para seguir insistiendo en su propia creación; y allí , en donde el cuerpo de carne no basta , el cuerpo del lenguaje hará su aparición para alcanzar con la punta de sus dedos la eternidad en donde nos aguardan aquellos cuerpos que danzan con la historia.

El teatro como lenguaje de un sujeto hecho pedazos

***“Los actores están congregados;
inmediatamente ellos quedan
encantados
Yo, por uno, caigo en un éxtasis***

que me domina.n,

***¿Puedo convencerte de que sonrías?”
Jim Morrison
Poemas Ocultos***

Recorriendo las espinas que el significante ha clavado en mi cuerpo, con el teatro como forzamiento para caer en cuenta , de que todo es ficción y que detrás de la ficción un absoluto vacío acecha, un punto de sin sentido en donde no queda más que gritar y apelar a la angustia como tránsito necesario para poder llegar a parir un universo simbólico , en el que cada uno engendra su propio teatro y con ello una verdad, trabajada desde aquel antiguo cuerpo al que se le conocen sus rincones, pero que hoy en día señala cosas nuevas, entre ellas , la sensación de aquel vacío , que acarrea una desintegración inminente, en donde el teatro es un lugar para lo perdido, los silencios, las inflexiones de un cuerpo, que ponen en duda la unidad del sujeto , en donde existir hace que el cuerpo quede hecho pedazos , y las partes flotan en el aire a la espera de ser atrapadas por él cuando se enuncian memorias en su piel.

Con los talones se va saltando por los bordes del abismo teatral, descubriendo que tal como Aquiles, los propios talones son vulnerables, al caminar por el trapecio de una obra en donde lo fallido puede brindar los elementos para que al final la falta en ser, ese espacio en la vida en el que el sujeto encuentra obstáculos, logre ser un triunfo en escena; ofrezco mi mirada a las tempestades de esos cuerpos que saltamos en las tablas, y le pregunto al teatro ¿Qué quiere? Su silencio me contesta para que sea yo quien encuentre la responsabilidad subjetiva en el enardecimiento de mi existencialidad ; presiento que hemos vendido nuestra alma al teatro, a expensas de conseguir un sol que alumbre aquel acto fallido que nos sucede a los humanos , al conseguir con este cuerpo, actos dicentes para fabricarse una vida, nos redescubrimos como aparatos que desconocen su propio funcionamiento , como “ máquinas poéticas cuyo fin es procesar signos y jugar con la relación entre significantes y significados, a la hora de armar y seleccionar los materiales escénicos” (Fallabella,2006,p. 277-290) para ver si encontramos alguna palabra , silencio, afecto o movimiento que revele algo y nos ayude a seguir conociendo el funcionamiento de estos aparatejos del lenguaje.

“El teatro es acontecimiento y por ende no se puede reproducir” (Fallabella,2006,p. 277-290) no es medible, contrastable, ni cuantificable. Es un maestro que cuando se le pregunta se hace el loco, pues solo enloqueciendo se puede responder a algunas cosas, y él como territorio de la sorpresa nos concede la duda, y la virtud de lo ignorado, frente a esto solo queda responder con el ímpetu del cuerpo, venciendo la toda culpa o vergüenza, y las convicciones ajenas, uno podrá jugarse su propio pellejo, descubriendo palabras y actos plenos, que en el teatro solo se pueden vivir una vez y por tanto no dejarán de denunciar la falta en ser , la imposibilidad de decirlo todo y de que alguna vez haya algún experto que pueda decirlo, así pues los pies siempre podrán sacarse callos con el lenguaje, y el teatro será una máquina de vapor de los cuerpos , que no se encargará de las conclusiones, sino de hacer las preguntas

sobre , lo ético, lo político , y lo existencial, sobre las un espectador desde su particularidad trabajara para contener en ellas lo más propio de si frente a las confrontaciones consigo mismo, con el otro, con las incertidumbres de cada amanecer.

Referencias

Falabella,M.(2006).De los cuerpos y los objetos Silenciosa estrategia en el teatro de Objetos. La Trama de la Comunicación,Vol 11. Recuperado desde: <http://www.redalyc.org/articuloBasic.oe?id=323927061002>.

TEATRO Y PSICOANALISIS, CUERPO Y DISCURSO.

JUAN DAVID OSPINA

La creación colectiva, dispositivo teatral para hacer del deseo de cada actor un discurso en conflicto producto y productor de la puesta en escena de un cuerpo que dice algo frente a un acontecimiento supuesto saber, en tanto que inconsciente expuesto a la mirada de otro que poéticamente construye la obra de teatro. Sujetos significantes frente a otros significantes que con discurso propio construyen colectivamente lazo social a través del teatro.

El teatro apunta al más allá del significante, todo parlamento será siempre insuficiente para dar cuenta de lo innombrable. Más que el texto, el teatro como arte de lo sonoro da a escuchar aquello que no pasa por la palabra y permanece como resto del discurso (Roldan, 2010)

Lo que el actor agrega a la obra es eso por lo cual cada uno se interesa a su propio inconsciente, es decir, el cuerpo. Aquí el cuerpo es tomado en su dimensión de vehículo del inconsciente. “Es con nuestros propios miembros que nosotros hacemos el alfabeto de ese discurso que es el inconsciente” (Lacan, 1958-1959citado por Roldan, 2010).

Cuando Lacan habla de la fascinación del espectador por Antígona, no se refiere solamente a su “brillo, su imagen privilegiada” sino a eso que lo pone en relación con lo real, que es lo que se produce a nivel de la escucha. Él reconoce estar de acuerdo con Aristóteles, para quien todo el arte del teatro se produce a nivel de la audición, estando el espectáculo al margen, e incluso va más lejos al proponer que al espectador se le denomine “auditor”. (Lacan, 1959-1960: 303 por Roldan 2010) Introduce así la dimensión de la voz, elemento indefectible en el teatro, que no se restringe a lo sonoro, y puede aparecer bajo la forma más irreductible de lo real: el grito, el silencio y la música. (Roldan, 2010)

LAPUESTA EN ACTO DE LA REALIDAD DEL INCONSCIENTE

Lacan en el seminario 11 define la transferencia como la puesta en acto de la realidad del inconsciente, esto no lo digo con el único objeto de pensar la transferencia sobre el escenario divanesco, es más un decir dicho con referencia al teatro, en donde el acto y la puesta en escena del inconsciente más allá de un diván se aprovecha de las tablas, como escenario para poner en acto su realidad.

En escena se teje un discurso entre discursos enmarcados por significantes, representantes de un sujeto para otro significante, al referirme al tejer como practica manual pienso en la manualidad como significante en donde el que teje es la transferencia y cuyo tejido como ya lo dije es un nuevo discurso, un discurso en escena, un discurso teatral.

Cuando me pongo frente al otro, un otro significante, un personaje, con un dialogo que hace lazo en escena, es la transferencia, sin miedo a equivocarme, la que hace acto, la responsable de crear el conflicto, ese que se disputan los personajes pero sobre todo los actores en contraste con su propia realidad, la de su inconsciente; todo esto no quiere decir que el acto se quede en el escenario, al frente de el hay otro sujeto que también participa, que también crea, que también hace lazo, otra realidad, otro inconsciente.

Aquí es bueno hablar del espectador no como el otro que mira si no como quien es también mirado no por otro sino por sí mismo en transferencia sobre la escena, quiero recuperar algo que encontré leyendo a Carolina Roldan quien cita a François Regnault, este último sostiene: "Delante del personaje o el héroe tanto actor como espectador ocupan el mismo lugar". A lo que roldan agrega "En el teatro, desde el punto de vista arquitectónico, actor y espectador están separados por el proscenio. Pero desde el punto de vista del fantasma, este límite, esta barra, es franqueada en la representación, aquí el actor y el espectador están del mismo lado", ahora surge el interrogante sobre el fantasma en esa transferencia que surge en escena, algo que será muy seguramente el objeto del próximo afán teórico de esta investigación.

El teatro se convierte para mí en un nuevo comienzo, en un vientre, una excusa para la existencia del sujeto, sujeto del lenguaje. Ha sido el espacio sin espacio y

el tiempo sin tiempo que me ha permitido surgir como sujeto, con un discurso propio, con un cuerpo que en escena abecés no se reconoce no porque no lo sienta si no porque en verdad se siente, es la paradoja que arroja el teatro por lo menos hacia mí, es una división, comprendo el \$ al poner en acto mi cuerpo, es otro con la palabra, otro con migo mismo, es quizás el producto de la transferencia, pero con seguridad es efecto del teatro, pensando que talvez estoy envuelto en una redundancia, ¿ es esta la realidad de mi inconsciente?.

“TODO VALE INCLUSO EL TEATRO”

El maestro Cesar Badillo usa este enunciado como regla en la creación colectiva, es una frase que me ha llevado a pensar el teatro sin teatro, a abrir de nuevo el interrogante sobre lo que es el teatro y ahora que lo pienso no solo se abre uno se abren dos; ¿Qué es el psicoanálisis?. Badillo deja muy claro que la creación colectiva comprime el teatro, su técnica su estructura clásica.

Como sujeto sobre tablas, quiero decir sujeto del lenguaje en escena, ha existido en mi gran resistencia frente a la norma, a la técnica, a la dirección, algo que no acurre frente al personaje.

El teatro sin teatro, es el resultado no solo de leer a Badillo es también mi síntoma como actor respecto a mi resistencia, es lo que logro hacer con la angustia producida al enfrentarme al clásico teatro, a un sujeto con un discurso técnico que como menciona Badillo respecto al director clásico, castra, es una castración como lo hace entender, del actor con un deseo, con un inconsciente, es una barrera que no le permite ser. Aquí cabe pensar ese director como superyó como nombre del padre que divide al sujeto y en ese sentido a la creación colectiva como forclusion como delirio, como psicosis.

Para el loco todo vale incluso el lenguaje, incluso el inconsciente, ¿es eso lo que es el teatro? O eso que es no lo es, ¿Qué es la creación colectiva? O mejor ¿la creación colectiva es teatro?, parto de pensar que al poner en escena algo, ese algo se vuelve teatral, ahora poner en escena no es lo mismo que poner en acto, la escena ocuparía un lugar, un espacio determinado en la realidad en lo imaginario, un acto es un decir del lenguaje en lo simbólico que se dice sobre un escenario, si todo esto es cierto que hace del teatro un arte, es decir, todo lo que está sobre la realidad es escena que se teje por un acto. Lo que descubro actuando, es, una escena sobre la escena, es como un sueño en el sueño, como un sujeto sobre el sujeto, una realidad de la realidad. El teatro es la excusa que el sujeto encuentra para poner en evidencia su deseo, retornando al cuerpo su primer otro en el espejo, haciendo de este un discurso, una realidad paralela. Es donde la mentira toma lo real de la verdad.

Diógenes no necesito del teatro, hiso de su vida el reverso de la verdad y fue capaz de sostenerla, cuando me refiero a la verdad lo hago refiriéndome a la verdad del amo, como la norma, lo normal, lo correcto. El teatro es diogenesco es cínico, es teatro sin teatro. La actuación es una realidad, no es sobreactuación de otra, es realidad en sí misma, es por lo que el sujeto soporta la cultura, es el retorno al principio del placer en una pulsación temporal.

CUERPO

Permitirse hablar, poner en boca una palabra plena genera confusión en una realidad de palabras bacías, es ponerse al frente de algo desconocido, un altercado entre sujeto y yo, entre queja y palabra, así sucede cuando improviso con el cuerpo, no lo reconozco, y más cuando me quedo quieto. En un ejercicio de equilibrio sobre la punta de un solo pie, accidentalmente hice mover mi cuerpo cuyo resultado fue una improvisación, una puesta en escena, cada intento de caída me hacía preguntar por el cuerpo, esa construcción simbólica que cuando se intenta poner en escena para representar algo produce confusión, vuelve la palabra plena (si es que es eso), frente a un yo, un semblante que se derrumba tras el acto en escena y que produce angustia, algo que no se presenta en el equilibrio o cuando se sostiene en quietud el cuerpo mientras se habla, es una lucha constante con los pequeños movimientos sobre todo en las manos que no permiten el buen desarrollo del ejercicio.

Cuando menciono accidente lo hago pensando que el cuerpo al perder su punto de equilibrio, la sostenibilidad sobre la cual se mantiene erguido derrumba también el significante, es decir el equilibrio se lleva consigo el control que el sujeto tiene sobre su cuerpo por solo principio de gravedad, pero es esta gravedad la que me permitió hacer algo con mi cuerpo sin el lenguaje, sin angustia.

Amarrar el cuerpo con el significante quietud al parecer desencadena toda una serie de respuestas por parte de lo fisiológico para lograr el movimiento, algo que se aprovecha en escena, lo inquietante es la división, el no reconocimiento, el acto fallido.

Sin embargo se crea. Aquí vuelvo al teatro si es que alguna vez lo abandone, ¿el cuerpo hace al teatro o el teatro al cuerpo?, una realización significativa que transforma al sujeto, sobre un nuevo discurso, talvez en aras a un nombre propio.

El cuerpo si sigo al psicoanálisis es un regalo del lenguaje, más allá de la carne aparase como significante, ahora, en el teatro surge al parecer como real que interroga al sujeto sobre sí mismo sobre su cadena significativa esa donde se allá instaurado luego del estadio del espejo, se encuentra con extrañeza ese significante que permite la articulación corporal. Cuando se habla del cuerpo se

tiene la seguridad de que se puede hablar de ello porque se cuenta con él, pero cuando se habla con el cuerpo sobre una situación aparece el desconcierto, es ahí cuando digo que surge algo de lo real, algo que no se puede bordear por lo simbólico, ¿el teatro se alimenta de lo real? “El teatro apunta al más allá del significante, todo parlamento será siempre insuficiente para dar cuenta de lo innombrable. Más que el texto, el teatro como arte de lo sonoro da a escuchar aquello que no pasa por la palabra y permanece como resto del discurso (Roldan, 2010, pp, 7)”

Aquí lo real del cuerpo aparece en voz, algo que no se reduce a lo sonoro, es decir aparece en el silencio al igual que en el grito, cuando se improvisa en silencio se produce angustia, cuando se improvisa gritando se produce angustia, cuando se improvisa hablando la angustia que se produce se logra digerir con la palabra.

Lacan en el texto La Tercera denuncia: “¿De qué tenemos miedo nosotros? De nuestro cuerpo. Es lo que manifiesta ese fenómeno curioso sobre el cual hice un seminario durante todo un año y que llamé angustia. La angustia es justamente algo que se sitúa en otra parte en nuestro cuerpo, es el sentimiento que surge de esa sospecha que nos asalta por reducirnos a nuestro cuerpo (pp. 17)”.

El hacer algo con el cuerpo sin el lenguaje, sin la angustia, se logra, me arriesgo a decirlo, separando al cuerpo carne es decir lo fisiológico del cuerpo significativo, lo que mencionaba anteriormente sobre la gravedad me permite pensar en tal división, aunque habría que mirarlo muy detenidamente, el no dejarme caer me hace pensar además de los reflejos propios de lo fisiológico en una función del lenguaje, es decir bien podía poner el otro pie sobre el piso y acabar con la tontería, pero al percibirme en escena interpretando movimientos bruscos para no dejarme caer me permitía mantenerme así haciendo de ese acto un acto teatral, una improvisación que a diferencia de hacerla con los dos pies firmes sobre la tierra esta no producía angustia, la pregunta ahora es ¿porque no producía angustia?, Lacan dice que esta surge por la sospecha de reducirnos a nuestro cuerpo, ¿a cuál cuerpo al simbólico?.

No hay angustia por que no hay cuerpo, es cuerpo en tanto que tal, fuera del significante.

REFERENCIAS:

- Lacan, J. (1974). La tercera. *Intervenciones y textos*, 2, 73-108. Recuperado en: <http://www.edipica.com.ar/archivos/jorge/psicoanalisis/lacan6.pdf>
- Roldan, C. (2010). El actor y el espectador. De Freud a Lacan, *Revista Affectio Societatis*, Vol. 7, Nº 13, diciembre de 2010. Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

