



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA**

**Teatro y Psicoanálisis
El lugar del cuerpo en la poética Artaudiana
de la Crueldad: hacia una potencialidad creadora**

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PSICÓLOGA

Estudiante: Catalina del Campo Miranda

Profesor guía: Pablo Cabrera Pérez

Santiago, Chile

Agosto, 2017

Quiero agradecer.

A mis padres por la fuerza y el amor sincero.

A Carlos por creer siempre en mí y en nosotros.

A Zarina por invitarme a amar el teatro.

A mis amigos por la compañía.

ÍNDICE

I. RESUMEN.....	5
II. INTRODUCCIÓN.....	7
1. Antecedentes.....	7
a) <i>Freud y Lacan en torno al teatro como arte escénica</i>	7
b) <i>El cuerpo en teatro</i>	9
2. Planteamiento y justificación del problema	10
3. Relevancia	12
III. MARCO TEÓRICO.....	14
1. Breve reflexión sobre cuerpo y modernidad.....	14
2. Cuerpo “técnico” v/s Cuerpo “poético”	20
a) <i>Stanislavski y sus principales aportes al arte del actor: trabajo sobre la vivencia y la encarnación</i>	21
b) <i>El lugar del cuerpo en la poética artaudiana de la Crueldad</i>	27
c) <i>El cuerpo artaudiano en dos propuestas teóricas que apuntan a un más allá de la representación: Deleuze y Guattari y Derrida</i>	33
3. Aproximaciones psicoanalíticas a la comprensión del proceso creador	43
a) <i>La sublimación referida a la creación: una mirada desde Freud, Lacan y Recalcati</i>	43
b) <i>Didier Anzieu: el yo-piel y las fases del proceso creador</i>	47
c) <i>Sylvie Le Poulichet: engendramiento de cuerpos extraños y poéticos en el vacío, un arte de vivir en peligro</i>	53
d) <i>El objeto del siglo de Gérard Wajcman: arte y ausencia</i>	57
IV. DISCUSIÓN	62
1. El cuerpo pre-lingüístico	63
a) <i>Lo previo al lenguaje, al mundo simbólico, como sostén de lo creacional</i>	63
b) <i>Crear desde la Crueldad artaudiana: continuo reencuentro con lo enigmático</i> . 67	
2) Deshacer para un nuevo devenir, devenir creando	72
a) <i>La intención desarticuladora como motor creacional en Artaud</i>	72
b) <i>Las nociones de institución (Anzieu) y engendramiento/composición (Le Poulichet) en tensión con la mirada desarticuladora artaudiana</i>	74

3. Sobre la obra...	80
<i>a) La obra artaudiana como territorio difuso entre el afuera y el adentro</i>	81
<i>b) Sobre lo real en lo que tiene de ominoso, de irrepresentable</i>	85
V. REFLEXIONES FINALES	89
VI. BIBLIOGRAFÍA	92

I. RESUMEN

El siguiente trabajo consiste en una reflexión sobre la posibilidad de ligazón entre tres propuestas psicoanalíticas en torno a la creación y el abordaje del cuerpo al interior de la poética artaudiana de la Crueldad. Intenta contribuir a partir del encuentro entre ambos campos de saber, psicoanálisis y teatro, material que aporte a la comprensión del cuerpo del creador, y cómo éste incide a su vez, en la oportunidad de desplegar una actividad creadora.

El diálogo se ha establecido desde una aproximación comprensiva alejada del modelo psicoanalítico aplicado al arte. Este esfuerzo teórico, por el contrario, pretende releer/recapturar al psicoanálisis desde el saber teatral; así mismo, ostenta aportar al teatro a partir de cualquier concepto, idea o noción que nutra y su conocimiento.

El material ha sido ordenado de la siguiente forma: una introducción en la que se adjuntan primeramente los antecedentes respecto a convergencias entre psicoanálisis y teatro desde las propuestas clásicas (Freud y Lacan), además de una breve revisión del lugar del cuerpo en el acontecer teatral. También, se plantea y justifica el objetivo que moviliza la investigación: *indagar en la pregunta por el cuerpo del creador, y en cómo éste determina o configura la posibilidad misma de crear*. El último punto incluido en este marco introductorio es la relevancia, centrada en el atrevimiento de pensar las problemáticas ya señaladas, uniendo dos campos que han sido escasamente convocados en conjunto, valiéndose de una óptica no aplicada.

Posteriormente se adjunta un marco teórico dividido en tres puntos nodales que ayudan a la comprensión de los campos abordados luego en la discusión. Estos puntos son: breve reflexión sobre cuerpo y modernidad, resaltando las posturas de Le Breton y Merleau-Ponty sobre una potencial superación de la distinción cartesiana sujeto-objeto; este punto sirve de entrada a la comprensión de los subsecuentes. Luego, se ahonda en las nociones de cuerpo técnico vs cuerpo poético, a partir de una revisión de la teoría teatral stanislavskiana en contraste con la poética artaudiana donde no es posible hablar de un método concreto. Además, se presentan las bases de esta última, poniendo énfasis en el lugar del cuerpo en su interior, y complementándola con las lecturas que realizan Deleuze, Guattari y Derrida sobre un más allá de la representación. Para finalizar, se explicitan de manera breve las propuestas de Freud, Lacan y Recalcati sobre el concepto de sublimación, haciendo énfasis en su ligazón con lo creacional, para

de forma posterior, profundizar en los aspectos centrales de las teorías de Didier Anzieu, Sylvie Le Poulichet y Gérard Wajcman.

La discusión, también ha sido organizada en tópicos que hacen más expedito el diálogo entre los autores. El primero da cuenta de la concepción de un cuerpo pre-lingüístico clave para comprender, desde sus movimientos subjetivos, la generación de procesos creadores; un segundo acápite sobre la noción desarticuladora en Artaud, de institución (instituir) en Anzieu, de engendramiento/composición en Le Poulichet y de devenir como terreno intermedio entre ellas; se persigue de este modo la correspondencia entre cuerpo y creación; un tercer y último punto reflexiona en torno a la obra misma, considerando lo revisado previamente para darle un cierre holístico al encuentro teórico en este trabajo expuesto.

Se concluye con algunas reflexiones que muestran los encuentros y desencuentros entre el diálogo puesto en juego, y cómo estos dan cuenta de lo logrado y lo inacabado en la actual memoria. Respecto a los primeros, la oportunidad de ampliar lo sublimatorio referido al arte, al abordarlo desde fases pre-estructurantes, donde cobran relevancia manifestaciones prematuras de la vida; a su vez y ligado a esto, el papel nuclear del cuerpo a-simbólico en lo creacional. En relación a los segundos, la distancia epistémica y ética en torno a la noción artaudiana desarticuladora y la urgencia psicoanalítica de avanzar hacia un terreno contrario: la de ordenarse un cuerpo y un psiquismo significativo para ingresar a la cultura. Además, se resalta como aspecto inacabado, la pregunta por lo enigmático, lo ominoso en teatro y/o en cualquier espacio artístico donde cuerpo y creación sean convocados, como campo de miramiento y conquista.

II. INTRODUCCIÓN

La presente memoria consiste en un trabajo de reflexión sobre la posibilidad de vinculación entre tres propuestas psicoanalíticas en torno a la creación y el abordaje del cuerpo al interior de la poética artaudiana de la Crueldad. Dicho de otra manera, pretende abordar el fenómeno creacional a partir del lugar que ocupa el cuerpo al interior de esta esfera de la teatralidad. Así, a partir del marco escogido para trabajar, persigue la pregunta por el cuerpo del creador y sus implicancias subjetivas, a la vez que intenta ampliar la mirada en relación al fenómeno mismo de creación.

1. Antecedentes

a) Freud y Lacan en torno al teatro como arte escénica.

Resulta pertinente para comenzar a abrirse paso en esta indagación, formular la siguiente interrogante: ¿Qué dicen las teorías psicoanalíticas clásicas -principales- respecto al teatro como arte escénica? y en función de ello ¿Es posible vislumbrar un lazo entre ambos saberes que otorgue nuevas posibilidades de pensar el fenómeno creacional y otras problemáticas que aporten en un sentido mutuo? La razón que sostiene la decisión de tomar como referencia a Freud y Lacan para dar vida a este despliegue inicial, es que son considerados al interior de la disciplina puntos nodales a partir de los cuales han podido elaborarse una multiplicidad de marcos de pensamiento que aportan contenido hasta la actualidad; Lacan formula su teoría a razón de lo que Freud pudo pensar con antelación, proponiendo nuevos caminos para abordar ciertas problemáticas, creando concepciones auténticas, construyendo dudas y dejando claves para futuras exploraciones. Por ende, resulta importante demarcar esta intención con tal de comprender, a posteriori, la urgencia de poner a hablar esta memoria.

Roldán (2010) afirma que en torno a la tragedia, tanto Freud como Lacan tienen/realizan abundantes referencias a lo largo de sus obras pero son muy pocas las que ellos consagran al trabajo teatral-escénico en sí. En Freud, algunas de sus consideraciones más importantes pueden encontrarse, no en sus escritos destinados a la comunidad "científica", sino en su correspondencia. El 15 de Octubre de 1897, basándose en la tragedia más representativa de Sófocles "Edipo Rey", Freud (1986a) escribe a Fliess:

“Cada uno de los oyentes fue una vez en germen y en la fantasía un Edipo así, y ante el cumplimiento de sueño traído aquí a la realidad retrocede espantado con todo el monto de la represión que separa su estado infantil de su estado actual” (p.293).

Observación a partir de la cual elabora una de sus teorías centrales: la del Complejo de Edipo. Y podrían mencionarse así una lista de autores y obras que importaron para el psicoanálisis. De Sófocles: *Philoctete*, de Shakespeare: *Ricardo III*, *Macbeth*, *Hamlet*, *El Rey Lear*, entre otros. También *Wedekind*, *Schnitzler*, *Schiller*, *Ibsen*, *Goethe*, *Bahr*, constituyen vibrantes testimonios –a veces fugaces– del interés de Freud concerniente, una vez más, a la puesta en tensión ficcional de una cuestión clínica (Roldán, 2010).

Ahora bien, resulta que el único texto freudiano explícitamente consagrado al teatro es un corto ensayo de extraño destino editorial no publicado sino hasta después de la muerte de Freud: “Personajes psicopáticos en el escenario” (1978). En dicho texto, guiado por la definición de tragedia elaborada por Aristóteles, intenta demostrar cómo ésta abre fuentes de placer o de goce en la vida afectiva inconsciente del actor, y cómo por consiguiente, la apertura de dichas fuentes provoca el desahogo de los afectos también en el espectador (condición neurótica puesta en juego en el teatro). Para ello, elabora la noción de “identificación heroica”: la función catártica del drama, encarnada por el actor en la figura del héroe que sufre, lucha y se rebela contra el destino, permite al espectador identificarse con él y liberar sentimientos de piedad y terror.

Lacan también dedica algunos pensamientos al teatro basándose en obras como las referidas. A partir de “*Hamlet*”, Lacan (2015) elabora una reflexión donde destaca que el actor agrega a la obra, eso por lo cual cada uno modela su propio inconsciente: el cuerpo. “De manera análoga, el actor presta sus miembros, su presencia, no como una mera marioneta, sino provisto de su inconsciente bien real, o sea, de la relación de sus miembros con cierta historia que le es propia” (Lacan, 2015, p.307). Al introducir la corporalidad, con sus trazas pulsionales y de goce, Lacan (2015) permite pensar que la técnica actoral resulta insuficiente si no se logra poner en consonancia el cuerpo con el inconsciente, y éste a su vez con el texto a trabajar. Y como efecto de esto, se produce a su vez, un efecto fantasmático en el público. Si bien existe una separación física real entre ambos, en lo relativo al fantasma, ese límite o barrera, es abolido/a en la encarnación del personaje. Así, aunque ambos estén en posiciones y acciones diferentes, se ven implicados en el mismo proceso.

Otro aporte que realiza Lacan (2007) en torno a la problemática del actor-espectador en teatro, surge a partir de la revisión que hace sobre "Antígona" de Sófocles. Refiere que en la tragedia, las emociones de quien presencia la obra están garantizadas más allá de la ilusión óptica, por el coro: gente que se emociona. Afirma que no es necesario que el espectador se sienta conmocionado mientras observa, pues de todas formas se contagiará debido a la emocionalidad de éste. Resalta así aquello que se enlaza con lo real: la escucha y sus avatares; la dimensión de la voz, expresada a partir de distintas formas como un grito, un silencio, o su musicalidad. La función del coro, como condensador de goce para quienes ocupan las butacas, será precisada en el Seminario 19 por Lacan (2012), refiriendo en este punto que cuando el actor oculta su rostro tras una máscara, los gestos se anulan, y por ende su cara no es realista, el pathos queda por tanto reservado al coro que debe proclamarlo. Así, mientras el goce individual no se evidencia, el espectador puede participar de un goce comunitario que sirve al drama.

A partir de estas premisas enunciadas por Lacan, el teatro puede plantearse como un arte que apunta al más allá del significante. Roldán (2010) logra entreverlo:

"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 (...) Mirada y voz, son señuelos pulsionales que el teatro pone en juego y hacen parte de su magia" (p.7).

Esto último, que en acápites posteriores cobrará relevancia, invita a la pregunta por el cuerpo en teatro, y su relación con experiencias cercanas a lo real; si Lacan introdujo dicho elemento yendo más allá de lo propuesto por Freud en las instancias acá citadas, es porque algo es posible esbozar a partir de él. Siendo entonces el cuerpo un concepto, una materia prima nuclear en teatro, cabe bordear brevemente el acontecer del mismo al interior de este campo artístico, y junto con ello, poder dar contexto a esta afirmación y al edificio de ideas que irán apareciendo en el decurso de la presente exploración.

b) El cuerpo en teatro.

Una premisa inicial e importante a trazar para poder avanzar entonces es que, tal como postula María Carolina Bonnani (2008), el lugar que ha ocupado el cuerpo al interior del teatro debe ser comprendido en función de su devenir histórico; la contemporaneidad ha traído consigo distintos modos de hacer con el cuerpo, distintas formas de darle lugar al acontecimiento de este último en el trabajo de actuación.

Según esta autora, en lo concierne al teatro clásico y a la corriente realista-naturalista, el cuerpo sirve de excusa para transmitir de la manera más pulcra posible el texto dramático; desplegar así una veraz representación, donde como centralidad, las secuencias lógicas, el vestuario y la decoración, capten la atención de quien presencia. Sin embargo, la aparición de las vanguardias provocó un quiebre en relación a este sentido de la proyección dramática (Bonnani, 2008). El teatro vanguardista o bien, muchas de las corrientes modernas, intentan reivindicar el elemento ritualístico y móvil que concierne a la escena. De allí que en la actualidad el actor sea considerado vehículo viviente del texto, más que representante del mismo. Para ello debe comprender y hacer uso de distintas estrategias subjetivas, sobre todo corporales, para poder desplegar correctamente su ejercicio. Lo representacional e interpretativo, ha quedado así desplazado por lo expresivo; haciéndose esto último aún más patente en lo que respecta a las poéticas contemporáneas y posmodernas.

Dubatti (2007), teórico argentino y gran exponente de la teatrología latinoamericana contemporánea, postula que el cuerpo del actor es específicamente un cuerpo poético pues, produce “un ente poético dotado de rasgos ontológicos singulares, a partir del que se producen procesos de semiotización que nunca se completan o agotan” (p.90). En ese sentido, para este autor, el cuerpo del actor es origen de mundos poéticos, es un lugar donde habitan diferentes construcciones hechas por el artista, por el contexto o por contextos poéticos prestados. Lo que el autor llama “poética”, generadora a su vez de “mundos poéticos”, recae en el carácter territorial y plástico de distintos modos de pensamiento y trabajo al interior del teatro como arte escénica, donde el cuerpo poético, permite llegar a particulares e infinitas producciones. En ese sentido, el cuerpo responde a una plusvalía, a una posibilidad de no cerrarse en una única forma de desplegar un acto teatral.

2. Planteamiento y justificación del problema

Considerando lo planteado en los antecedentes, es posible percibir en primer lugar, que de por sí el encuentro entre los clásicos del psicoanálisis, Freud y Lacan, y el teatro resulta más bien acotado. Por consiguiente y en segundo lugar, la posibilidad de interrogar los conceptos de creación y cuerpo, a propósito del teatro y sus dimensiones, ha quedado desplazada.

Si bien Freud logra construir reflexiones sobre la creación artística, lo hace a partir del encuentro con otras áreas, como la literatura, la pintura y la escultura –«El creador

literario y el fantaseo» (1906), «Un recuerdo de infancia de Leonardo de Vinci» (1910), «El Moisés de Miguel Ángel» (1914) –, en las que el cuerpo no resurge como material importante de interrogación. Lacan, toma esta inquietud, pero no la desarrolla lo suficiente, abriendo vías de pensamiento que permiten abordar la pregunta por el cuerpo del creador, y la implicancia de dicho cuerpo en el proceso mismo de gestación artística.

Así pues bien, algunos autores próximos en sus investigaciones a las líneas sugeridas por Lacan, permiten bordear el problema del cuerpo en sujetos que crean. Anzieu (1993) piensa esto último a partir de experiencias de crisis vital, donde la generación de lo que denomina “despegue” subjetivo puede desembocar en un acto creacional. Pone énfasis por consiguiente, en la biografía, más específicamente en cómo se constituyó el Yo-Piel en edad temprana y de qué forma esta constitución psíquica-corporal influyó en el desarrollo de una potencialidad creadora; Le Poulichet (1998) por su lado, señala que no puede reducirse esta última sólo a un destino pulsional que implique un cambio de meta y objeto; sino también, y esta es su propuesta, a la generación de un nuevo lugar psíquico que desplaza en algunos sujetos la relación con el peligro. Por medio de procesos de engendramiento de cuerpos extraños y poéticos, o lo que ella domina, por medio de un arte del peligro, la autora interroga las relaciones entre narcisismo y sublimación, a la vez que acoge experiencias de desamparo y desintegración tempranas que se ponen en juego por medio del acto creador. A partir de lo creacional, Wajcman (2001) a diferencia de los dos autores ya referidos, pone énfasis no en el proceso mismo de crear sino en la obra como efecto; permite pensar el lugar de ésta y la relación que mantiene con su creador. El autor propone pensar aquello que escapa a lo representable, experiencias ligadas a una especie de ausencia que la obra también tramita, pero que en vez de un cierre del sentido promueven su apertura. La idea es aventurarse en cómo esta propuesta interroga lo real del cuerpo, lo inaprensible, lo “enigmático”.

Del lado del teatro y para efectos del presente se ha escogido como marco contextual, una poética teatral moderna desde donde será abordado el lugar del cuerpo al inicio mencionado: el teatro de la Crueldad de Antonin Artaud. ¿Por qué Artaud? Porque precisamente Artaud (1972) reivindica la relación del sujeto con la palabra y por extensión, del sujeto con su propio cuerpo. Su poética de la Crueldad, invita a despojarse de las ataduras racionalistas (noción política, social, artística) para revivir mociones originarias, para él más cercanas a la vida.

Un primer reclamo del que se desprende esta posición, como se introdujo en el párrafo previo, es el que apunta hacia el lenguaje articulado, al texto gramatical, a la escritura fonética (Deleuze, 1996; Derrida, 1989). La Crueldad debe orientarse a desplazar la experiencia de la lengua heredada, que estructura y jerarquiza a su vez al cuerpo, con tal de revivir en escena mociones inaprensibles de la existencia. De allí la idea de una apuesta in-orgánica en tanto organismo que niega otras posibilidades de expresión/manifestación. “Tras el vómito contra quienes han negado lo real y desposeído de sí a los individuos, se encuentra la voluntad de Artaud de ser él, previa búsqueda del Cuerpo sin Órganos” (Juanes, 2005, p. 203). El cuerpo debe poder así construir una nueva lengua.

Tanto los marcos psicoanalíticos escogidos para trabajar, como la poética recién descrita del lado del teatro, permiten poner a dialogar dos conceptos cruciales para trazar nuevos acápites de pensamiento: creación y cuerpo. *A razón de ello y considerando todo lo planteado hasta aquí, la presente memoria se plantea como propósito indagar en la pregunta por el cuerpo del creador, y en cómo éste determina o configura la posibilidad misma de crear.* Para esto, apunta a investigar qué aspectos tienen en común (o no) las teorías de Didier Anzieu sobre el Yo-Piel y sus fases del despliegue creador, Sylvie Le Poulichet sobre el engendramiento de cuerpos extraños y poéticos en el vacío (arte de vivir en peligro), Wajcman y su replanteamiento de la obra como lugar de ausencia, y la propuesta artaudiana de la Crueldad donde el cuerpo se ve confrontado a experiencias distantes del lenguaje gramatical-articulado, de la matriz simbólica que dicta una única verdad en cuanto a las relaciones del sujeto con la vida, con la existencia misma.

3. Relevancia

La relevancia de esta reflexión radica, como puede desprenderse a partir de lo desarrollado, en poder poner a debatir dos campos que a lo largo del tiempo han sido escasamente convocados de forma conjunta. La importancia de avanzar en esta exploración, es que acoge estos “orificios” teóricos para generar nuevas ideas, que desde este proceder, den lugar a reflexiones sobre el cuerpo del creador y su vinculación con los procesos creacionales mismos.

La manera que se ha escogido para lograr lo anterior, toma distancia del modelo psicoanalítico aplicado al arte, y por tanto, sostiene el valor de poder desinstrumentalizar el campo teatral en este caso, para pensar las problemáticas convocadas; entendido

así, el presente trabajo no responde ni a una psicobiografía de Artaud, ni a una interpretación metapsicológica de su obra. Más bien, pretende a partir de sus lineamientos, interrogar al saber psicoanalítico, tensionarlo y/o ampliarlo.

Lacan (2003) a propósito de su interés por la literatura, afirma resueltamente que no es posible hablar de un psicoanálisis aplicado a las obras de arte. “El psicoanálisis sólo se aplica, en sentido propio, como tratamiento y, por lo tanto, a un sujeto que habla y oye” (Lacan, 2003, p.727). Concluye incluso que la relación debe funcionar a la inversa, es decir, debe aplicarse el arte a la teoría psicoanalítica. Así, el artista y su obra permiten que la investigación avance, amplíe sus horizontes comprensivos (Lacan, 1988). “No parece que haya en Lacan el propósito de percibir lo que el artista o la obra reprimen sino, más bien, que la obra y el artista interpretados hacen percibir lo que la teoría desconocía” (Regnault, 1995, p.20; citado en Sánchez, B., 2015, p.129).

Le Poulichet (1998) también orienta su propuesta en esta dirección al afirmar que ya no resulta aceptable “poner al psicoanálisis en situación de transmitir, un saber sobre el arte y los artistas puesto que, muy por el contrario, a menudo son las experiencias de los creadores las que le permiten acercarse a su propio enigma” (p.8). Destacando que el mismo Freud, en algún momento, hizo alusión a ello. En el estudio que realiza sobre “La Gradiva del escritor Wilhelm Jensen”, Freud (1907 [1906]), sorprende al plantear que el artista puede llegar a un resultado similar al del psicoanálisis, sin necesariamente saber acerca de fenómenos como la represión o la sexualidad infantil. Sitúa de este modo, una relación estrecha respecto a las implicancias subjetivas que convocan a ambos saberes. Logra enfatizar de esta forma, la utilización que realiza el artista de sí mismo como sujeto del inconsciente.

Es posible entrever entonces que para el mismo Freud, la aplicabilidad del psicoanálisis al mundo del arte resultó hasta cierto punto ambivalente. En paralelo a diversos intentos psicobiográficos desplegados por el autor primigeniamente en lo que respecta a esta materia, fueron surgiendo en él, reflexiones que tensionaban dichos modelos. Debido a este ejercicio profundo de pensamiento y construcción, Freud pudo por medio de su bagaje teórico, acercar estos dos ámbitos del saber humano, sentando una base importante para producciones posteriores.

Un propósito similar ostenta este esfuerzo teórico, pues trata de releer/recapturar al psicoanálisis desde el saber teatral; así mismo, pretende que el teatro pueda nutrirse y rescatar ideas, concepciones, que aporten a su propio andar.

III. MARCO TEÓRICO

En el siguiente marco se exponen algunas concepciones teóricas relativas a la presente indagación. Este escrutinio no pretende ser exhaustivo, sino más bien, circunscrito a claves de lectura desde donde poder entamar lo propuesto en el análisis posterior. Funciona, por ende, a modo de soporte preliminar para contribuir a la comprensión y el abordaje del material trabajado.

1. Breve reflexión sobre cuerpo y modernidad

En la actualidad el cuerpo es un concepto al que se acude con recurrencia desde distintos ámbitos del saber humano. Esto lo ha llevado a ocupar un lugar privilegiado en los discursos de la modernidad y la contemporaneidad (cuerpo como dispositivo de poder en Foucault, cuerpo como resultado de procesos “materializantes” en Butler, más allá del cuerpo máquina en Le Breton, cuerpo reciclado en Lipovetsky, por mencionar algunos).

“En tal sentido, se podría afirmar que el concepto ha “ido tomando cuerpo”, en el entendido que pese a los diferentes posicionamientos frente al tema, existe un eje transversal que lo ubica como un punto de inflexión en la articulación discursiva. Y que tiende a generar un efecto de “concepto prisma”, en donde el discurso se degrada en sus colores constituyentes. Por tanto, se plantea que el concepto se sitúa como predilecto al momento de intentar adentrarse en la comprensión de la configuración discursiva contemporánea” (Idiáquez, 2001, p.11).

Decantan en él, por consiguiente, muchas de las problemáticas actuales a nivel social, artístico, filosófico y clínico. No se indagará para efectos del presente en cada una de estas discursividades, sólo se mencionan con el fin de hacer hincapié en el territorio que ha tenido y sigue teniendo el concepto “cuerpo” para el pensamiento y el discernimiento humano.

Sí es relevante situar acá, cómo se ha ido superando progresivamente la noción cartesiana de cuerpo. “Yo estoy aquí ahora, sentado junto al fuego, vestido con una bata, con este papel entre las manos, y cosas semejantes. Ciertamente, no parece haber ninguna razón para negar que existan estas manos y este cuerpo mío” (Descartes, 1987, p.16). Con esta frase el autor funda su legado sobre la duda. Implanta

así la sospecha de todo aquello que es exterior, comenzando por la inmediatez del cuerpo propio para terminar en la totalidad sensible. En un sólo acto, fundamental para la modernidad, cuerpo y mundo sensible desaparecen o al menos se tornan ilusorios. De lo que se trata entonces, para revertir esta situación, es de poner al cuerpo en cuestión, de hacerlo protagonista de ese relato en el cual no ha sido más que mitad, contraparte y/o antítesis.

Desprender el cuerpo del lugar que ocupa en el discurso filosófico de occidente (y por ello también de la praxis) es en gran medida provocar un desgarramiento, porque consiste en desgarrar el cuerpo del sujeto, ese cuerpo constituido en las postrimerías del ser: "la envoltura transparente del Espíritu" (Merleau-Ponty, 1994, p.177). Según Barker (1985) el cuerpo entendido y revelado, desde siempre, como todo lo que la razón no es/era, finalmente acabó no siendo, desdibujándose incluso en el espacio y el tiempo.

“(…) el cuerpo ha sido ciertamente uno de los objetos que con mayor eficacia se ha excluido de la historia. Uno de los principales componentes del establecimiento de la modernidad, es el de una verdadera desrealización del cuerpo, legada luego a la historiografía” (Barker, 1985, p.16).

Siguiendo lo propuesto por Barker (1985), es a partir de esta dificultad de historizar problemáticamente el cuerpo que surge la insistencia de hacerlo. Y para eso, debe ser cuestionado en función de lo que ha significado/significa para la razón moderna. Es desde allí que debe ser indagado. Separados cuerpo y razón, el sujeto es el que debe desvanecerse para dar lugar a la subjetivación del objeto.

Volver al cuerpo-sujeto (dado que el cuerpo objeto no goza, no padece, no siente, sino que es el sujeto el que goza o padece o siente a través de él) es la tarea en la actualidad. El cuerpo considerado sujeto podrá ser así superficie (y profundidad) de interacción autónoma con lo exterior, y quedarán por establecer los términos de esta nueva perspectiva a fin de poder ver de qué manera el mundo sensible actúa y se relaciona con el cuerpo y a la inversa, en qué medida se determinan mutuamente para establecer cómo ambos se co-constituyen.

Muchas de las discusiones en torno al tema del cuerpo se realizan hoy en un a posteriori a la herencia de Descartes y del Iluminismo. El pienso luego existo, esa noción de cuerpo como impedimento pareciera avanzar hacia una crisis, que rehúye de la tendencia separatista.

Para Le Breton (2002), en las sociedades occidentales modernas, se está frente a una concepción donde prima el poseer un cuerpo más que el ser un cuerpo. Esto producto del establecimiento de una estructura social individualista, donde surge un distanciamiento/ruptura con los otros, con el cosmos y consigo mismo (a diferencia de lo que ocurre en las sociedades tradicionales o "primitivas"). El cuerpo en las sociedades postindustriales se revela entonces como lugar de censura y soberanía del ego.

Nuestras actuales concepciones del cuerpo están vinculadas además "con la emergencia de un pensamiento racional positivo y laico sobre la naturaleza, con la regresión de las tradiciones populares locales, y, también, con la historia de la medicina que representa, en nuestras sociedades, un saber de alguna medida oficial sobre el cuerpo" (Le Breton, 2002, p.8). Sin embargo, como plantea a su vez el autor, no existe unanimidad respecto de todas las concepciones existentes sobre el concepto.

Entendido como factor de individualización, el cuerpo duplica los signos de la distinción, pasando a ser un valor. "En nuestras sociedades occidentales, entonces, el cuerpo es el signo del individuo, el lugar de su diferencia (...) -pero- "paradójicamente, al mismo tiempo está dissociado de él a causa de la herencia dualista que sigue pesando sobre su caracterización occidental" (Le Breton, 2002, p.9). Por ende, siguen oponiéndose hombre y cuerpo. De allí que el autor cuestione ciertas manifestaciones y/o expresiones como la "liberación del cuerpo" al considerarlo un enunciado en el fondo dualista, pues olvida que la condición humana es necesariamente corporal ("liberar al hombre" en ese sentido, sería un enunciado más pertinente). De acuerdo a Le Breton (2002):

"Es fácilmente demostrable que las sociedades occidentales siguen basándose en un borramiento del cuerpo que se traduce en múltiples situaciones rituales de la vida cotidiana. Un ejemplo entre otros de borramiento ritualizado: el prejuicio ante el contacto físico con el otro, contrariamente a lo que sucede en otras sociedades en las que tocar al otro es una de las estructuras primarias de sociabilidad en, por ejemplo, las conversaciones cotidianas" (p.9)

Le Breton (2002) afirma que en la actualidad discursos como el de la medicina, descuidan la singularidad en tanto tratan el cuerpo como si fuese una máquina o un sistema operativamente dispuesto (y en ese sentido siguen anclados a la concepción Cartesiana de sujeto, donde la res extensa traduce al cuerpo mecánica y/o tecnocráticamente).

La necesidad de dominar al cuerpo a la vez que éste es entendido como mera posesión, habría producido en la actualidad un divorcio entre la experiencia social del sujeto y su capacidad de integración simbólica. Como resultado, ha devenido un sujeto que es apresado, muchas veces, por una falta de sentido que le hace difícil vivir. Aparece en él una tendencia al repliegue sobre sí mismo, la búsqueda de autonomía constante que lo deslinda de elementos culturales tradicionales, proliferando así soluciones personales aisladas que intentan suplir carencias simbólicas. El cuerpo moderno, en palabras de este autor, sería una especie de collage, que toma ideas de diversas culturas, creando otras referencias, por lo general heteróclitas, mientras que a su vez se acentúa el distanciamiento como mecanismo común que lo mantiene alejado de sí mismo. Esto Le Breton (2002) lo denomina como el imperio de la pragmática objetivista. Lo mencionado hasta este punto según Le Breton (2002) ha tenido consecuencias en la forma de investigar, o bien, en la forma de acercarse a la comprensión de la corporeidad en las ciencias sociales. Refiere al respecto:

"Los escollos epistemológicos que plantea el cuerpo frente a las tentativas de elucidación de las ciencias sociales son múltiples, ya que estas presuponen, a menudo, un objeto que sólo existe en el imaginario del investigador. Herencia de un dualismo que disocia al hombre y al cuerpo. La ambigüedad en torno a la noción de cuerpo es una consecuencia de la ambigüedad que rodea a la encarnación del hombre: el hecho de ser y de poseer un cuerpo" (p. 23).

Por otro lado, Le Breton (2002) resalta como efectos de esta disociación, la aparición de un imperio de la imagen que, al ritualizarse en función de las exigencias modernas, puede producir malestar.

La ritualización del cuerpo en las sociedades occidentales, ha tomado distancia de la sociabilidad y por ende, ha marginado la sensibilidad íntegra del ser. Le Breton (2002) indica que estas últimas "privilegiaron la mirada" (p. 27) al mismo tiempo que "condenaron al olfato, al tacto, al oído e incluso al gusto a la indigencia" (p. 27). En este contexto, todas las modalidades de interacción social quedan reducidas a un número limitado de posturas, gestos, proxémicas, etc., que a su vez, dependen de factores tales como el sexo, estatus social, edad y grado de parentesco. Se trata por consiguiente, de un cuerpo que debe permanecer discreto, restringido, acallado. Este cuerpo-máquina sólo existe en la conciencia del sujeto cuando deja de cumplir sus funciones habituales, cuando desaparece de la vida cotidiana o cuando se rompe en palabras del mismo autor, el silencio de los órganos. Al alterarse la continuidad aparece la desintegración y

junto con ella la angustia, el sufrimiento, la desesperación. Como consecuencia de esto último, el cuerpo se transforma en extranjero, lugar imposible de identificación, fuente de prejuicios y violencias. El otro se vuelve entonces un espejo roto que sólo refleja la propia fragmentación. “Este otro deja de ser un espejo tranquilizador de la identidad [y] abre una brecha en la seguridad ontológica que garantiza el orden simbólico” (p.136).

En el avance individualista se han instalado con fuerza dos elementos: la atomización del sujeto y la emergencia de una sensibilidad narcisista. La búsqueda de intimidad reemplazó así al de la comunidad de hace siglos. Mientras más se ha centrado el sujeto en él sí mismo, más importancia ha tomado el cuerpo invadiendo el campo de sus preocupaciones, situándolo en una posición dual (Le Breton, 2002).

Ahora bien, el narcisismo actual habría virado hacia una herramienta de control social, que tiende a homogeneizar las prácticas, los objetos, los discursos. Para Le Breton (2002) el narcisismo moderno convierte al sujeto en un operador que hace de la existencia y del cuerpo una pantalla en la que ordena de la mejor manera diversos signos. En dicha pantalla, lo que se proyecta finalmente no es más que una identidad sin raíces, sobrecargada de publicidad, marketing y experiencias límites que buscan restaurar algo del orden sensible perdido.

Merleau-Ponty (1994) en su obra intenta generar y transmitir una concepción de sujeto no dualista, realizando una crítica a los planteamientos cartesianos que mantienen separadas las nociones de mente-cuerpo, sujeto-objeto, interior-exterior en la experiencia perceptiva. Propone para estos fines, una nueva manera de acercarse a la comprensión del ser: la noción de "cuerpo-sujeto". Al respecto señala:

“La experiencia del propio cuerpo nos revela, por el contrario, un modo de existencia más ambiguo. Si trato de pensarlo como un haz de procesos en tercera persona —«visión», «motricidad», «sexualidad»— advierto que estas «funciones» no pueden estar vinculadas entre sí y con el mundo exterior por unas relaciones de causalidad, están todas confusamente recogidas e implicadas en un drama único. El cuerpo no es, pues, un objeto. Por la misma razón, la consciencia que del mismo tengo no es un pensamiento, eso es, no puedo descomponerlo y recomponerlo para formarme al respecto una idea clara. Su unidad es siempre implícita y confusa” (p.215).

Por ello para este autor, la importancia radica en volver a la vivencia como fuente y unidad de saber. "(...) no dispongo de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano más que el de vivirlo, eso es, recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él" (Merleau-Ponty, 1994, p.215). Concluye que la experiencia del propio cuerpo se opone al movimiento reflexivo que implica separar objeto de sujeto y viceversa, y que solamente brinda el pensamiento del cuerpo.

Merleau-Ponty (2002) describe a la percepción como el proceso a través del cual la conciencia y el objeto se constituyen el uno al otro recíprocamente, quedando inevitablemente implicados, por ello el "cuerpo-sujeto" que percibe no puede ser situado con certeza ni en la posición de la cosa ni en la posición del pensamiento. La principal característica del "cuerpo-sujeto" es esta doble existencia. Tomando como referencia algunas ideas de Jean-Paul Sartre, Merleau-Ponty (2002) va a postular que la unidad de la cosa no está sostenida en cada una de sus cualidades, sino que es reafirmada por ellas. En otras palabras, cada cualidad es la cosa misma, la cosa entera.

El autor propone recuperar el mundo de lo percibido para así poder encontrar sentido a formas extremas o aberrantes de la vida, de la conciencia. De tal modo, lo que acontece en el mundo, el individuo mismo podrían recibir una nueva significación. La experiencia perceptiva permite concebir la imposibilidad de la separación cartesiana y su manera de manifestarse. "La forma y el fondo, lo que se dice y la manera en que se lo dice, no pueden existir por separado" (Merleau-Ponty, 2002, p. 63).

La propuesta de Merleau-Ponty (1994) consiste en volver al mundo de la experiencia misma que es previa a lo que se ha denominado "mundo objetivo". El autor invita a redescubrir los fenómenos, esa parte de la experiencia viva a partir de la cual, podemos acceder al conocimiento inicial de los otros y las cosas. En efecto, se afirma la existencia de un terreno primario de experiencia, donde el sujeto y las cosas del mundo están en una relación de interdependencia, que no permite ni la fusión ni la distinción absoluta.

Merleau-Ponty (1994) entiende el cuerpo como una entidad intermedia, lugar que revela la ambigüedad sobre la que se funda todo conocimiento. A través de la experiencia del cuerpo propio, el autor ofrece la entidad de un individuo cuya existencia es confusa: el ser humano no es la suma de una mente y de un cuerpo, es conciencia corporizada.

Estas reflexiones propuestas por Merleau-Ponty, pueden hallarse en la poética artaudiana de la Crueldad, específicamente en su vinculación con el teatro.

Para Azevedo y Galeno (2013) la "ruptura de la cuarta pared" es el recurso artaudiano principal que pone de manifiesto esta amalgama entre el sujeto y las cosas, entre la conciencia y la corporalidad. El actor y su acción apelativa, que involucra directamente al público derogando así la ilusión de realidad ficticia, permite repensar la experiencia artística en sí misma. El cuerpo ya no alienado a un guion, ni a una escena estática, moviliza al espectador a involucrarse con el objeto artístico.

En esa expresión perceptiva Artaud anuncia la metafísica de la carne sugerida por Merleau-Ponty; en ella, la vida se mueve por la expresión creativa y se realiza en la experiencia sensible, una existencia única que entrelaza al sujeto-autor y su obra-creación (que surge luego de un distanciamiento) para después producirse una encarnación de la obra-vida/vida-obra, o en otras palabras, de un vida viva.

Así como el trazo en los dibujos de Artaud, pasa a ser testimonio y réplica de su ritmo nervioso, del ritmo de las rupturas, del tedio, del dolor, del desaliento, de los choques (Nova, 2002; citado en Azevedo y Galeno, 2013), el cuerpo del actor también vehiculiza y retrata éste y otros tipos de ritmicidades subjetivas.

2. Cuerpo "técnico" v/s Cuerpo "poético"

Ahora bien, para Aslan (1979) el cuerpo del actor es un cuerpo en formación. Es decir, un cuerpo sometido a métodos y/o técnicas que han ido configurándose a lo largo del tiempo. Este autor considera que estudiar al actor del siglo XX, requiere una revisión de las escuelas que han emergido como contrarespuesta a las últimas expresiones realistas-naturalistas de finales del siglo XIX. Por ende, y siguiendo esta vertiente, se torna necesario comprender las transformaciones del teatro moderno para así vislumbrar sus principales contribuciones para el quehacer del arte actoral.

Salvatierra (2009) señala que la cuestión corporal ha ocupado un lugar relevante al interior del teatro, y ha convocado al actor, a reflexiones y mutaciones que siguen teniendo lugar en la actualidad. La autora postula que es respecto a la noción de cuerpo donde "confluyen las diferentes prácticas y experiencias del teatro contemporáneo" (p.157), tomando en consideración tanto las vertientes desarrolladas en Occidente como fuera de él. En el llamado "teatro occidental", el estudio de la naturaleza del trabajo del actor que se plantea el «problema corporal», es todavía muy reciente. De acuerdo a Salvatierra (2009) la primera influencia teórica en los cambios que tuvieron lugar a fines del siglo XIX y principios del XX, es posible situarla a partir de las aportaciones de Denis

Diderot. Este último puso en tensión la relación entre interior y exterior, mente y cuerpo, entre las emociones que el actor aparentemente está sintiendo y lo que realmente está experimentando. "Con ello, se anticipó a las cuestiones que, más tarde, serían objeto de estudio de todas las técnicas y métodos de aprendizaje para el actor, como son la espontaneidad, la memoria, la imaginación, la creatividad" (p.158).

Con la aparición de la propuesta stanislavskiana se concederá importancia a lo vivencial, y junto con ello, a la necesidad de someter el trabajo actoral a un método y/o técnica que apunte hacia la potenciación de las emociones y la corporalidad (Salvatierra, 2009). Pero Stanislavski debe ser leído en función del contexto o los contextos donde progresivamente fue construyendo y haciendo evolucionar su obra. El lugar que ha ocupado el cuerpo en esta última, la forma en que el autor ha trabajado el concepto y lo ha llevado a escena, depende justamente de las influencias históricas y sociales en las que éste ha sido convocado. El legado de Stanislavski oscila precisamente entre estos dos periodos que se revisarán a continuación de forma breve con tal de contextualizar al lector. Dicho "oscilar", da cuenta de un interés creciente del autor por el cuerpo, pero siempre entendido éste como herramienta de trabajo que hay que adoctrinar.

Posteriormente, cuando se contraste esta propuesta con la poética artaudiana de la Crueldad, la que en definitiva orienta la presente indagación, el cuerpo ocupará otro estatuto pues una poética, generadora de mundos, entes poéticos y cuerpos poéticos, no puede ser leída como trabajo técnico, específico y jerárquico sino más bien, como modos de apertura a distintos pensamientos y trabajos teatrales posibles (Dubatti, 2007). Se ahondará además, en las lecturas de tres autores, Deleuze y Guattari y Derrida, en relación a un más allá de la representación presente en el trabajo de Artaud, dando énfasis al cuerpo cruel, o cuerpo artaudiano.

a) Stanislavski y sus principales aportes al arte del actor: trabajo sobre la vivencia y la encarnación.

Para Ruiz (2008) finales del siglo XIX fue una época marcada por el auge del método científico y, no por casualidad, el naturalismo promovido por Émile Zola se impuso como corriente artística predominante reclamando mayor objetividad en el proceso creativo. De acuerdo a Aslan (1979) esta corriente surge en tanto ruptura con el clasicismo y melodrama a veces degradante del romanticismo.

La corriente naturalista comenzó primero en la literatura, poco después se expandió a otras artes como la música, la pintura o la escultura y, finalmente, se introdujo en el teatro. El objetivo principal de las puestas en escena naturalistas era plasmar con realismo extremo, hasta el detalle más ínfimo, el marco histórico tanto general como particular de la obra del dramaturgo. Fue en este contexto donde surgieron compañías como la de los Meiningers o el director André Antoine, propulsores ambos de un naturalismo escénico que Stanislavski habría de continuar durante los primeros años de su obra (Ruiz, 2008).

El comienzo de su vida profesional se remonta a 1888 cuando fundó la Sociedad de Arte y Literatura. En ella llevó a cabo labores de actor y también director de escena. Durante estos trabajos iniciales su principal preocupación era organizar los aspectos formales de la puesta en escena de acuerdo con los cánones naturalistas ya descritos. La técnica del actor y el proceso interno de éste durante la creación de personaje quedaban, en ese entonces, lejos de su alcance e intereses específicos. "Creía que el camino de la creación iba desde la caracterización exterior, hacia el sentimiento interior. Más tarde comprendí que éste era un camino posible, pero que distaba mucho de ser el verdadero" (Stanislavski, 1953, p.55).

Siguiendo a Ruiz (2008) esta perspectiva habría de replantearse años después, a la hora embarcarse en nuevo proyecto impulsado conjuntamente con el crítico y dramaturgo Nemiróvich-Danchenko: la compañía del Teatro de Arte de Moscú (TAM). Circundados por los preceptos que promulgaba el naturalismo, ambos se plantearon como propósito hacer circular al teatro ruso hacia un nuevo realismo. Este trabajo implicó la selección de nuevas dramaturgas y la búsqueda de nuevas metodologías que pudiesen ser puestas en escena, así como también, la búsqueda de una base ética y disciplinaria influyente hasta hoy. Ruiz (2008) postula que ambos perseguían, con el TAM, un objetivo central y radical: "desterrar las convenciones teatrales que arrastraba el teatro de la época y que habían instalado el histrionismo y la artificialidad en la interpretación de los actores" (p.61). En palabras del mismo (1953):

"Protestábamos contra las viejas modalidades, contra la "teatralidad", contra el falso *pathos*, contra la declamación, contra la rutina histriónica, contra las malas puestas en escena, contra los decorados, contra el sistema del primer actor que echaba a perder el resto del conjunto, contra el régimen de espectáculos, y, sobre todo, contra la nulidad de los repertorios de los teatros de entonces" (p.75).

Para Ruiz (2008):

“(…) el proceso de trabajo en las primeras obras del TAM fue una continuación de aquel que desarrolló en la Sociedad de Arte y Literatura. Se buscaba cada vez un mayor realismo, pero en los inicios esa búsqueda se centraba sólo en la forma exterior de la puesta en escena. Sin embargo, en una transformación que sería revolucionaria para el devenir del arte de la interpretación, paulatinamente el trabajo fue sustentándose en un análisis más profundo del mundo interior de los personajes” (p.62).

Dentro de poco tiempo el TAM logró consolidar un nuevo realismo escénico en teatro, que vino a renovar tanto los aspectos exteriores de la obra como la interpretación actoral hasta ese entonces afianzada. Posteriormente con la creación del “Teatro-Estudio”, los marcos naturalistas y/o realistas que habían nutrido la perspectiva del director ruso, fueron tensionados decisivamente. Este proyecto funcionaba como centro de investigación al interior del mismo TAN, y su principal objetivo era buscar nuevas formas teatrales que estuviesen orientadas a manifestaciones más subjetivas, íntimas. Stanislavski (1953) refiere al respecto: “No había que presentar la vida tal cual transcurría, sino como la presentimos confusamente en nuestras ensoñaciones visiones y en momentos de elevación suprema” (p.187).

La implosión de los «ismos» llevó a Stanislavski a desatender de manera definitiva la herencia naturalista, llegando él a formular una nueva teoría y práctica teatral que vendrá a posicionarse como un hito en lo que respecta particularmente a la formación y desarrollo interpretativo del actor.

El simbolismo tuvo particular influencia en su trayectoria. Éste último lo llevó a profundizar y reformular su metodología para poder penetrar firmemente en el trabajo del personaje y atrapar así su contenido espiritual. Fue en este contexto de máxima renovación donde "Stanislavski empezó a redactar los primeros esbozos dirigidos a establecer [lo que algunos llaman] su sistema" (Ruiz, 2008, p.63).

Ruiz (2008) expone que los diferentes estudios surgidos al interior del TAM, contribuyeron a las diversas reformulaciones que Stanislavski hizo de su "sistema"; también el proyecto que dirigió al margen del grupo de teatro conocido como "Estudio de Ópera del Teatro Bolshói de Moscú". Mediante el trabajo en este último estudio, el director intentó romper con los convencionalismos que dominaban este arte. Buscó

reorientar a los cantantes hacia una vivencia profunda del personaje, utilizando como técnica la musicalidad, la plasticidad de los movimientos, y la sonoridad de la voz y las palabras. Estas nuevas exigencias creadas en la formación de los cantantes de ópera repercutieron decisivamente en la elaboración de un sistema donde Stanislavski fue incluyendo mayores elementos en relación al cuerpo, como lo son la voz y el movimiento.

La compleja situación económica, social y política derivada de la Revolución Rusa, hizo que el elenco artístico del TAM se dividiera en dos: una parte se quedó en Moscú con Nemiróvich-Danchenko y otra realizó una gira por Europa y Estados Unidos de la mano de Stanislavski. El éxito logrado durante esta gira sembró la gran influencia de Stanislavski en el posterior teatro norteamericano; influencia que desde ahí habría de expandirse por Europa. Por esta época el "sistema" se basaba principalmente en aspectos psicológicos del actor. Debido a esta circunstancia, muchas de las corrientes que surgieron de esta versión del sistema en Estados Unidos se fundamentaron en los aspectos emocionales del trabajo actoral. Paradójicamente, a partir de su vuelta a Rusia en 1924, Stanislavski reformuló sus teorías, desviando paulatinamente el eje de su sistema hacia las acciones físicas (Ruiz, 2008).

Para Salvatierra (2009) el último periodo de desarrollo y producción artística de Stanislavski se caracterizó por un desplazamiento del interés por la emocionalidad hacia las acciones físicas. Ruiz (2008) señala que el autor, movido por un cuestionamiento respecto a la dificultad de control y reproducibilidad de las emociones para llevar a cabo su "sistema", comenzó a buscar una forma más tangible y objetiva de construir la organicidad del actor.

“Si bien anteriormente había exigido al actor que acumulara los sentimientos y que actuara bajo la influencia de éstos, ahora insinuaba que la acción no sólo debía ser el final sino el comienzo: a través de la acción física el actor debía realizar el estudio profundo de toda la obra y de su propio estado espiritual en ella. Ello desembocó en el denominado Método de las Acciones Físicas que trató de desarrollar tanto en el Estudio de Ópera y Arte Dramático 'que creó en 1935, como en sus últimas puestas en escena" (Ruiz, 2008, p.65).

Stanislavski falleció en medio del despliegue de esta nueva metodología: la consecución de un "sistema" para que el actor pudiese encarnar los personajes que le son encomendados con la máxima veracidad posible.

De acuerdo a este nuevo planteamiento, será la acción física el elemento que guiará el proceso de entrenamiento y construcción actoral, más que la emoción o el sentimiento (aunque estos no queden fuera en sentido estricto).

Siguiendo a Ruiz (2008) se debe tener en consideración que lo que se conoce como "Sistema stanislavskiano" es una obra inacaba, que en gran medida, ha sido publicada bajo el formato y la reestructuración que cada editor ha creído conveniente/pertinente. No existe por lo tanto, publicación que describa el "sistema" de forma completa. Empero y pese a esto último, puede destacarse una premisa general respecto a esta metodología: Stanislavski dividía en dos partes su sistema; el trabajo de actor sobre sí mismo (1) y el trabajo del actor sobre su papel (2).

El trabajo del actor sobre sí mismo (1) hace referencia a la preparación tanto del aparato interno como externo del actor antes de la elaboración de un personaje. Este trabajo tiene por consiguiente dos partes diferenciadas: el trabajo sobre la vivencia, es decir, la psicotécnica del proceso interno del actor y el trabajo sobre la encarnación, que recoge elementos del procedimiento exterior como el cuerpo, la voz, el tempo-ritmo y la caracterización. Esta división responde a razones pedagógicas. En la práctica ambas etapas se intercalaban, tanto en el proceso de la formación del actor novel como en la construcción del personaje por parte de los actores profesionales.

El trabajo del actor sobre su papel (2) está centrado en desarrollar los elementos necesarios para la construcción de personajes concretos. En la última etapa de su vida esto se tradujo en el análisis de la obra y del personaje de acuerdo al conocido como "Método de las Acciones Físicas". Este último ordena cronológicamente, a su vez, muchos de los elementos correspondientes a la vivencia y la encarnación.

Para Stanislavski (2003) el arte del actor es ante todo el arte de la vivencia. La primera condición para que el ejercicio interpretativo pueda considerarse arte es que el actor sea capaz de vivir veraz y plenamente su personaje. "(...) en las condiciones de la vida del papel y en plena analogía con la vida de éste, se debe pensar, querer, esforzarse, actuar de modo correcto, lógico, armónico, humano. En cuanto el actor logra esto se aproxima al personaje y empieza a sentir al unísono con él" (Stanislavski, 2003, p.32). El actor entonces, debe ser capaz de comprender en cuerpo, emoción y pensamiento el comportamiento de su personaje con tal de entregar al espectador, una imagen potente y verosímil.

Si bien esta idea, como señala Ruiz (2008), ya estaba presente en las apuestas de corte naturalista, el aporte significativo que realiza Stanislavski a este respecto, es que el arte de interpretar requiere de un método elaborado y no sólo de un estado de inspiración. Dicho método tiene como objetivo principal proveer al actor de herramientas objetivas (conscientes) para que desarrolle su labor creativa de la vivencia (ligada al subconsciente). Técnicas tales como el trabajo con las circunstancias dadas, lo llamado por Stanislavski el "sí mágico", la imaginación, la atención en escena, la división del trabajo actoral en unidades y tareas, la memoria emocional, la comunicación y el subconsciente tienen en este nivel del "sistema" un mismo fin: facilitar que el actor viva verazmente el personaje encima del escenario.

De acuerdo a Stanislavski (2009) era necesario que el trabajo vivencial descrito previamente fuese lo suficientemente visible para el espectador. Para lograr este objetivo el director ruso estudió elementos que componen lo que él denominó trabajo sobre la encarnación. En este nivel del "sistema" y como ya se referenciaba anteriormente, los elementos de la técnica exterior, implican trabajar sobre la corporalidad de manera casi exclusiva: tempo-ritmo, movimiento, caracterización y voz. "De esta manera, la encarnación funciona como vehículo indispensable para que la vivencia trascienda la mera exploración psicológica y se proyecte como obra de arte encima de escenario" (Ruiz, 2008, p.85).

Para Stanislavski (2009) el entrenamiento del cuerpo resulta elemental para que éste pueda responder a las exigencias generadas en el proceso de trabajo vivencial. De esto último depende la transmisión adecuada del mundo interior del personaje. Al cuerpo le corresponderá "un papel de importancia excepcional, desde todo punto de vista: "volver visible la vida invisible y creadora del artista". (...). En síntesis, es preciso desarrollar y preparar nuestro aparato corporal de modo que todas sus partes respondan a la tarea que les asignó la naturaleza" (Stanislavski, 2009; en Ruiz 2008, p.85). Ruiz (2008) señala que Stanislavski afrontó la preparación del cuerpo en dos direcciones diferentes: por un lado, mediante la integración de técnicas corporales no teatrales (como la gimnasia, la danza, la lucha, entre otras) y por otro, a través del entrenamiento en la plasticidad de los movimientos.

Hacia el final de su trayectoria Stanislavski consagró en su "Método de las Acciones Físicas" la importancia de estas últimas en/para la construcción de personajes; si bien esta premisa ya venía considerándola desde "Otelo" hacia comienzos de los años treinta, no fue sino hasta este momento que adquirió su potencial. El método recoge los

elementos de la vivencia y de la encarnación, ordenándolos cronológicamente, desde el primer acercamiento al texto hasta la caracterización final del personaje. En todo este proceso el elemento que guía y que sirve como punto central de análisis y contraste es la acción física.

A modo de conclusión y siguiendo lo planteado por Ruiz (2008) podría sostenerse que Stanislavski convino las bases para el análisis y la evolución del arte del actor occidental del siglo XX. Influencia que ha permeado con más fuerza en las vertientes de interpretación realista que le han sucedido, por ejemplo, las metodologías norteamericanas (caracterizadas por su realismo agudo y prolijo). Pese a este escenario, los aportes de Stanislavski permitieron que su "sistema" sirviera de base para otras tendencias que, en su posterior desarrollo, buscaron estéticas alejadas del naturalismo.

La poética artaudiana de la Crueldad, recoge de este legado la importancia del cuerpo como vehículo viviente de la experiencia actoral. Si bien puede ubicarse como contrareacción a la tendencia "normativa" stanislavskiana, acoge su preocupación por darle lugar al cuerpo, no instrumentalmente, sino como única posibilidad de *hacer teatro*.

b) El lugar del cuerpo en la poética artaudiana de la Crueldad.

Bonnani (2008) plantea que el cuerpo del actor en la actualidad es considerado un elemento autónomo, independiente del texto. Lejos de ser un mediador, el cuerpo será el texto en sí mismo. Idiáquez en una línea similar propone: "Un texto a descifrar, un texto en un lenguaje distinto al convencional, hecho de signos mudos, sin un claro referente de significado" (p.26).

Lo anterior podría pensarse, tiene lugar, a propósito de la subversión artaudiana en relación a la supremacía del lenguaje hablado y los efectos sociales, políticos y culturales que se despliegan de éste. Guiado por dicha intención, Artaud (1978) propondrá al teatro como único lugar posible desde donde confrontar el problema de la codificación y alienación del sujeto al lenguaje gramatical-cifrado que Occidente ha legado. De allí que cree el "Teatro de la Crueldad" como manifiesto pero también como praxis para lograr una nueva relación con la vida. "Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro" (Artaud, 1978, p.15). Las ideas artaudianas no son sólo declamaciones sino reclamos para poner en marcha esta lucha.

"No soy de los que creen que la civilización debe cambiar para que cambie el teatro; entiendo por el contrario que el teatro, utilizado en el sentido más alto y más difícil posible, es bastante poderoso como para influir en el aspecto y la formación de las cosas; y el encuentro en escena de dos manifestaciones apasionadas, de dos centros vivientes, de dos magnetismos nerviosos es algo tan completo, tan verdadero, hasta tan decisivo como el encuentro en la vida de dos epidermis en un estupro sin mañana" (p.90).

El Teatro de la Crueldad por ende plantea un giro epistemológico pero también práctico donde lo físico, el cuerpo mismo, tendrán un estatuto y abordaje central que condicionarán en definitiva el devenir teatral.

Ahora bien, lo anterior implica también un resurgimiento interior donde el sujeto se vive desde experiencias profundas y ensombrecidas. Para Artaud (1972) lo poético del teatro que promueve los derechos de la imaginación dogmada, debe liberarse, dejarse contagiar por un cuerpo que habla no a partir del texto, sino de sus sonoridades, ritmicidades, posturas e interconexiones con el espacio. Sólo así, el organismo opresor, donde la palabra cifrada ordena al cuerpo y al pensamiento, podrá alcanzar un replanteamiento. De acuerdo a Artaud (1978) el ámbito escénico debe ser concebido como un "ser/estar" en constante mutación. Si se logra esta premisa, el teatro podrá ser concebido como único lugar del mundo y último medio que tiene el sujeto para poder afectar directamente dicho organismo, en tanto suma de partes coherentemente dispuestas, funcional al control y la opresión social de la existencia humana. Posibilidad de sacudir estos cánones, de hacer convulsionar apasionadamente la vida que se le ha negado al sujeto trae consigo la "Crueldad":

"(...) Teatro de la crueldad significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. En el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías, o, como los emperadores asirios, enviándonos por correos sacos de orejas humanas o de narices recortadas cuidadosamente, sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo" (pp.90-91).

La "Crueldad" dentro del teatro de Artaud no tiene que ver entonces con un sentido sádico o masoquista (Artaud, 1978). Según Dumoulié (1996) la Crueldad es tomada por

Artaud como una imagen, en oposición al estaticismo y substancialidad de lo que podría ser su concepto. "La crueldad revela el carácter insoportable, inubicable del origen" (p.25). Bajo esta inubicabilidad, la crueldad evita cualquier tipo de dualidad, en especial la mentada dualidad sujeto-objeto, ubicándose en el plano de la unidad por la que las parejas macho-hembra, víctima-verdugo y esclavo-señor se fusionan en el devenir de una única imagen, a saber, la "crúor", es decir, la sangre, como fluidez de la inmanencia y unidad de un mismo sentir. Así, la crueldad remite a una imagen en donde la representación debe ser aprehendida con los propios órganos y con el propio cuerpo. Además, de poseer un sentido netamente "parricida" al ser el vehículo por el cual se mata al padre, al poder detentador del logos, para reasumir la escena y su apertura en pos de su propio origen.

La "Crueldad" entonces al igual que la peste debe contagiar. La manera en que esto puede ser logrado por el actor, Artaud (1978) lo pone en relación a cómo éste trabaja con su cuerpo; no en un sentido metodológico sino "mágico", "sensorial", más del lado de lo "intuitivo". El simple hecho de recurrir a otras formas de manifestación de los devenires ya se encamina hacia dicho horizonte (trabajar con la voz para hacer sonar más que para decir, por ejemplo):

"La creencia en una materialidad fluida del alma es indispensable para el oficio de actor. Saber que una pasión es material, que está sujeta a las fluctuaciones plásticas de la materia, otorga un imperio sobre las pasiones que amplía nuestra soberanía" (Artaud, 1978, p.149).

Artaud (1978) lleva esta idea nodular sobre el trabajo actoral a todo lo que implica su poética, refiriendo que el despliegue teatral:

"(...) no es psicológico sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras [sino] si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapen al dominio de la palabra y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión" (p.82).

La insistencia de Artaud (1978) en criticar lo que Occidente ha hecho recaer sobre la sociedad y sus despliegues artísticos, culturales y políticos, apunta a repensar y recuperar (por medio del teatro) todo aquello que se escapa a la palabra; "lo que no se puede decir con palabras" eso es lo específicamente teatral para él. "Un teatro que

subordine al texto la puesta en escena y a la realización -es decir, todo lo que hay de específicamente teatral- es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir, occidental" (Artaud, 1978, p.46).

Artaud (1978) encontró los orígenes de su propuesta en Teatro Balinés:

"Lo más sorprendente, en efecto, en este espectáculo -tan ajeno a nuestras concepciones occidentales del teatro que muchos le negarán toda cualidad teatral, a pesar de ser la más hermosa manifestación de teatro puro que hayamos podido ver aquí-, lo más sorprendente y desconcertante para europeos como nosotros es la admirable intelectualidad que crepita en toda la trama ceñida y sutil de los gestos, en las modulaciones infinitamente variadas de la voz, en esta lluvia sonora que parece caer en un inmenso bosque, en los entrelazamientos también sonoros de los ademanes. Entre un gesto y un grito o un sonido no hay transición: ¡todo se corresponde como a través de raros canales abiertos en el espíritu mismo!" (p.66).

De acuerdo a Díaz (2007) fue principalmente a partir esta apuesta, la Balinesa, que Artaud se encaminó al objetivo de renovar a fondo el lenguaje escénico. Dicha intención por desautorizar la lógica aristotélica del teatro Occidental, en función de un lenguaje otro que nace en escena, encontraría su origen en un tipo de lengua anterior a la palabra, puesta en juego en estas creaciones, provocando una reivindicación del cuerpo y sus potencialidades. Fernández (2011) destaca en este punto la idea artaudiana de construir jeroglíficos que desarticulen la estructura semiótica aristotélica de la razón por medio precisamente de un lugar otro del cuerpo. Lo Balinés es movimiento, gesto y voz.

Al plantear Artaud (1978) un teatro donde los límites organicistas del texto y el cuerpo se diluyen, donde no habría distinción entre autor y director, tampoco el espectador estaría separado del espectáculo, donde el actor puede hacer uso de esta recursividad ampliada para desplegar su arte, todas las piezas se vinculan de tal forma que los límites escenográficos se rebelan contra el elemento jerárquico. Así, el esbozo artaudiano pondría en juego un conjunto de «órganos» (directores, actores, escenógrafos, iluminadores, espectadores) desde una radical falta de unidad, más allá de los convencionalismos que restringen y limitan la experiencia teatral, que utilizan su poder para hacer de la obra un todo, un «organismo» en lugar de órganos y más órganos que no alcanzan a formar un cuerpo.

Sánchez, M. J. (2004) refiere que Artaud es considerado como el artífice de la reivindicación del cuerpo en teatro, y con ello, del ritual en el fenómeno teatral. Ritual a modo de jeroglífico tridimensional, viviente y móvil. Siguiendo a esta autora, lo anterior se logra por medio de un regreso a una mimesis no representacional, donde el actor se transforma en múltiples otredades. Acto ritualístico y acto físico al mismo tiempo. La puesta en escena por tanto es un instrumento que ayuda a proyectar un marco íntimo de experiencias; no es reflejo de un texto escrito sino intensa manifestación de un gesto, una palabra, un sonido, y todo lo que resulta de sus combinaciones.

"Para mí el teatro se confunde con sus posibilidades de realización, cuando de ellas se deducen consecuencias poéticas extremas; y las posibilidades de realización del teatro pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena, considerada como lenguaje en el espacio y en movimiento (...) Hacer metafísica con el lenguaje, los gestos, las actitudes, el decorado, la música, desde un punto de vista teatral, es, me parece, considerarlos en razón de todos sus posibles medios de contacto con el tiempo y el movimiento" (Artaud, 1978, p.51).

Silva (2010) señala que para Artaud, El Teatro de la Crueldad intenta devolver a este campo una concepción de la vida que tense y fascine al mismo tiempo, confrontando a los cuerpos presentes con una búsqueda originaria y estremecedora.). La autora señala que este nuevo lugar otorgado al cuerpo en el ejercicio actoral, logra hacer circular el arte de la interpretación como representación, a la experimentación como presencia en el escenario, y en ese sentido, de un cuerpo preconcebido a uno que se erige al ser necesariamente experimentado.

"El teatro debe ser cuerpo-revolución, crear cuerpo y revivir cuerpos. El actor debe configurarse y autoconfigurarse cuantas veces sea necesario. Debe morir tantas veces como cuerpos contactados sin modificar. Debe deshacerse de sí hasta encontrar su sí en medio de todos, debe ser el mundo" (Silva, 2010).

En una línea similar Fernández (2011) afirma:

"Artaud antepone la multiplicidad: este gesto, su aquí y ahora, su condición sin régimen, su estatus no repetible, no mensurable, sin categorías ni jerarquías, o este nuevo gesto, o el siguiente, cada uno de manera irreductible y sin formar relaciones o códigos estables, sino infinitas asociaciones en constante reelaboración" (Fernández, 2011, p.2).

A modo de conclusión, es posible atisbar que para Artaud (1972), el cuerpo es un elemento profundo y fluctuante, que debe ser dotado de un nuevo sentido. Para Artaud (1978) no debe primar la lengua hablada, gramatical, por sobre el cuerpo que comunica y permite el resurgimiento una y otra vez de la experiencia en torno a la vida, con sus aspectos no necesariamente traducibles sino sólo experienciables fuera de la enunciación.

Para Artaud entonces, no se trata de construir un sujeto a la manera del pensamiento stanislavskiano, con los problemas y carencias típicas de las sociedades modernas, sino de enfrentarse a la rotura misma del juego de identidades, a la especulación constructiva de la subjetividad, al régimen de gradientes, umbrales y devenires que permiten descomponer lo idéntico mediante líneas de fuga: el teatro puede encargarse de eso, Artaud con su presencia puede abrir ese espacio (Fernández, 2011). Y lo deja en claro: “¿Quién ha dicho que el teatro se creó para analizar caracteres, o resolver esos conflictos de orden humano y pasional, de orden actual y psicológico que dominan la escena contemporánea?” (Artaud, 1978, p.46). La escena teatral burguesa reduplica las coordenadas edipizantes, asiste a los actores mediante sus mecanismos de construcción y alienación de la identidad, frente al teatro de Artaud, donde los textos se han borrado para dejar que se extienda una nueva metafísica del cuerpo, del espectáculo, de las imágenes; conexiones, enlaces, sinergias entre el espectador y lo que sucede en escena, metáfora de ese devenir no estructurado que constituye toda experiencia existencial.

La propuesta artaudiana entiende el teatro como una constante fijación y destrucción de sí mismo en los lenguajes a los que recurre, como un estado de permanente metamorfosis guiado por las reglas que sostienen la vida. Para el pensador francés, ésta es la base para que el arte pueda desafiar la percepción natural-objetivista de la vida cotidiana así como todos los sistemas habituales y artísticos de convencionalismos. El teatro al trabajar con organismos vivientes en el aquí y ahora, posibilita dicho despliegue.

Es posible apreciar en este punto cómo las ideas de Artaud se acercan a lo propuesto por Merleau-Ponty en tanto su poética de la crueldad, implica ser sujeto y objeto al mismo tiempo: una maquinaria viviente con múltiples posibilidades de expresión, más allá de la materialidad del texto, que busca nuevas formas de transmisión por medio de gestos, actitudes, voces, y movimientos altamente sensibles. Para Dubatti (2007) esto tiene que ver con la idea de un teatro pensado como fuente de creación, pensamiento y

experiencia, donde el campo del “cuerpo poético”, es decir, los diferentes niveles o tejidos de la poésis y, también, la búsqueda “espectador emancipado”, cobra fuerza.

La existencia de los tres campos en tensión ontológica propuestos por Dubatti (2007) pueden tener que ver con la idea artaudiana de recomponerse un cuerpo en escena; el cuerpo no organicista (cuerpo poético), es alcanzado por el actor a la vez que desnaturaliza, desterritorializa, su cuerpo material-formal (cuerpo biológico-social) en el acto mismo de crear (el estado intermedio es el del cuerpo afectado o en estado poético); sólo puede recurrirse a un estar infinito de ese cuerpo, en dicho instante que tampoco será el mismo en el destino creacional. Para este teórico existe una poésis productiva correspondiente a la acción de los artistas, absolutamente indispensable en su individualidad micropoética, y una poésis expectatorial o receptora (no sólo ligada a los procesos de semiotización). La multiplicación de ambas, en una tercera que impide diferenciarlas, es la poésis convivial donde pueden desplegarse distintas y no controladas producciones, experiencias y manifestaciones (todos producen poésis).

c) El cuerpo artaudiano en dos propuestas teóricas que apuntan a un más allá de la representación: Deleuze y Guattari y Derrida.

Zuleta (2012) refiere que la "literatura menor"¹ en el pensamiento deleuziano es revolucionaria en tanto posibilita la creación de nuevas formas de vida, percepciones y resistencias; Deleuze explora y encuentra un particular interés por diferentes escritores como Virginia Woolf, Scott FitzGerald, Marcel Proust, Franz Kafka, Antonin Artaud, Herman Melville, entre otros; a partir de una reflexión sobre sus textos crea conceptos que juegan dentro de su máquina y/o dentro de su filosofía.

El cruce entre Deleuze y Artaud –que interesa a la autora y también a este trabajo– apunta hacia una perforación de la escritura, y junto con ello del cuerpo vivo. De acuerdo a Zuleta (2012) Artaud atraviesa el cuerpo de Deleuze produciendo al mismo tiempo su devenir; entendido este último como mutación, encuentro que bordea diversos y amplios territorios sin llegar a constituir una forma, un fundamento irrestricto (Deleuze y Guattari, 2002).

¹ Término acuñado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro "Kafka, por una literatura menor" (1975). Hace referencia a la literatura de un escritor perteneciente a un grupo marginal, quien escribe en lengua dominante. Se caracteriza principalmente por la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político y el dispositivo colectivo de enunciación.

Deleuze (2005) entiende que para Artaud, el lenguaje articulado y gramatical que domina la escena teatral Occidental, debe ser arremetido. Logra captar que la intención primera de Artaud es reprochar las palabras que insisten en representar. No se trata de abandonar la lengua sino más bien de desplazarla como sistema homogéneo. Cuando Artaud (1972) critica a los que él denomina “los peores puercos”, es decir, aquellos para quienes las palabras tienen un sentido, una forma específica de nombrar, designar, identificar, etc. apunta hacia desnaturalizar el lenguaje de términos. Esto último en claves de Zuleta (2012) se lograría por medio de una conversión de la experiencia poética en una nueva re(creación) teatral, asumiendo la implicancia de la palabra con el cuerpo, de un lenguaje hecho cuerpo y espacio, afectivo e intensivo.

“Pero que se vuelva brevemente a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar, que se las perciba como movimientos, y que esos mismos movimientos se asimilen a otros movimientos directos, simples, comunes a todas las circunstancias de la vida (...) y he aquí entonces que el lenguaje de la literatura se reconstituye, revive, y, paralelamente, como en las telas de algunos antiguos pintores, los objetos mismos se ponen a hablar” (Artaud, 1978, pp.135-136).

De acuerdo a Deleuze (1996) la apuesta artaudiana consiste en devolver a las palabras el movimiento, la plasticidad, el carácter activo, afectando a estas y sus variaciones en la medida en que se desequilibra el sistema entero de la lengua:

“Pero si el sistema se presenta en desequilibrio perpetuo, en bifurcación, en unos términos en los que cada uno recorre a su vez una zona de variación continua, entonces la propia lengua se pone a vibrar, a balbucir, sin confundirse no obstante con el habla, que tan sólo asume una posición variable entre otras o toma una única dirección” (p.172).

Artaud (1978) sostiene en consonancia: “Esa suerte de lenguaje teatral extraño a toda lengua hablada un lenguaje que parece comunicar una abrumadora experiencia escénica, de modo que comparadas con ella nuestras producciones exclusivamente dialogadas parecen meros balbuceos” (p.65).

Para Deleuze (1996) Artaud "es un extranjero en su propia lengua: no mezcla otra lengua con su lengua, *talla* en su lengua una lengua extranjera y que no preexiste. Hacer gritar, hacer balbucir, farfullar, susurrar la lengua en sí misma" (p.174).

Zuleta (2012) plantea que si Artaud hace que el lenguaje del teatro huya constantemente de su "lengua materna", desterritorializándola, genera una utilización menor de ella que tiene como efecto, la vinculación irrenunciable entre este "afuera del lenguaje" y el cuerpo mismo. Por esta razón, su intención de que el teatro se valga de todos los lenguajes posibles: gestos, sonidos, palabras, fuegos, gritos. Este nuevo teatro, el de la Crueldad, que nada tiene que ver con cultivar sistemáticamente el horror, sino en términos deleuzianos con un proceso de descodificación (Deleuze, 2005).

La Crueldad, introduce una relación particular del sujeto teatral al cuerpo. Deleuze (1996) refiere: "El sistema de la crueldad enuncia las relaciones finitas del cuerpo existente con unas fuerzas que le afectan" (p.202). Es este Teatro para Artaud el único lugar posible para llevar a cabo un giro en torno a lo representacional, pues en él lengua y cuerpo adquieren la potencia de lo vivencial; por medio de la destrucción de los códigos europeos heredados, sería posible un resurgimiento total del ser y su relación con el mundo, la naturaleza, la vida misma.

Existe un Dios, que Artaud traza en varios de sus trabajos, a la base de esta estructura codificada del lenguaje que ordena a su vez el cuerpo, lo dota de un organismo.

"Es el organizador del organismo. El organismo es el que codifica, el que agarra los flujos, los combina, los axiomatiza. En ese sentido, Dios es el que fabrica con el cuerpo sin órganos un organismo. Para Artaud eso es lo insoportable. Su escritura forma parte de las grandes tentativas por hacer pasar los flujos bajo y a través de las mallas de códigos, cualesquiera que estos sean (...) Lo que llama la crueldad es un proceso de descodificación. Y cuando escribe que «la escritura es una porquería» quiere decir que todo código, toda combinatoria termina siempre por transformar un cuerpo en organismo. Esa es la operación de Dios" (Deleuze, 2005, p.94).

Cuando Zuleta (2012) se pregunta "¿de qué nos emancipa una y otra vez el teatro artaudiano, la poética artaudiana [de la Crueldad]?" (p.3) sin dar una única respuesta a la pregunta resalta: Artaud al concebir el teatro como un acto viviente que imposibilita que algo en él coagule, batalla contra la representación, contra el gran Dios lógico y

ordenador de la modernidad racional. Implica quitarle poder de resonancia al organismo como cuerpo organizado, es la posibilidad de afectarlo directamente, creando un cuerpo en constante devenir. De acuerdo a Deleuze (1996) este último tiene que ver con habitar en esa peligrosa vecindad donde el sentido emerge sólo para destruir todo sostén. Devenir, como se aludía al comienzo, no es alcanzar una forma sino encontrar la "zona de vecindad, de indiscernibilidad, de ambigüedad" (p.124) tal que ya no quepa distinguirse, por ejemplo, de un animal, de un vegetal, de una molécula.

De acuerdo a Miguel Morey (1977; citado en Zuleta, 2012) el fluir de la vida en la práctica teatral como la entiende Artaud, reconcilia filosóficamente con el devenir:

"La pasión emancipatoria de Artaud, que recorre como un hilo rojo su vida y su obra, apuntará a conquistar un cuerpo y un lenguaje propio (...) Para ello, debe combatir contra el organismo que sojuzga el cuerpo tanto contra la gramática que esclerotiza su pensamiento y lenguaje, debe huir de ellos (...) La emancipación pasa así a través de dos momentos: deconstrucción de sí y posterior reeducación orgánica. Y pugna en dos frentes simultáneos que son haz y revés de la misma superficie: el cuerpo y el lenguaje" (p.50-51).

Tal como plantea Zuleta (2012) si el teatro es importante en el pensamiento artaudiano es porque su puesta en escena, su práctica, le permite elaborar un lenguaje del cuerpo. Para Deleuze y Guattari (1985) esto tiene que ver con la posibilidad de inventarse un cuerpo nuevo, específicamente, un cuerpo sin órganos (CsO) que se aventure a *decir* y a *existir* de otro modo. La lectura deleuziana en relación a este "concepto", tangencial para sus alcances posteriores, permite comprender mejor por qué el CsO es un límite que sirve a la praxis, aunque no funcione como imagen materializada del cuerpo; "(...) de ningún modo es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas. El Cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite" (Deleuze y Guattari, 2002, p.156). O bien:

"El cuerpo sin órganos es lo improductivo; y sin embargo, es producido en el lugar adecuado y a su hora en la síntesis conectiva, como la identidad del producir y del producto (...) El cuerpo sin órganos no es el testimonio de una nada original, como tampoco es el resto de una totalidad perdida. Sobre todo, no es una proyección; no tiene nada que ver con el cuerpo propio, o con una imagen del cuerpo. Es el cuerpo sin imágenes" (Deleuze y Guattari, 1985, p.17)

En esa misma línea:

"El cuerpo sin órganos es un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que tan sólo comporta polos, zonas, umbrales y gradientes. Una poderosa vitalidad no orgánica lo atraviesa (...) [Dicha] vitalidad no orgánica es la relación del cuerpo con unas fuerzas o potencias imperceptibles que se apoderan de él y de las que él se apodera" (Deleuze, 1996, p.207).

Lo anterior alza un combate con aquello que hace del espíritu una conciencia, un logos, un discurso, que agotan las posibilidades de, en términos artaudianos, reencontrar las profundidades de la vida. Al luchar contra el organismo entendido como cuerpo-unidad, también se confronta al "Dios" apuntador, enjuiciador ya referido (Deleuze y Guattari, 2002):

"Y es que el juicio implica una verdadera organización de los cuerpos, a través de la cual actúa: los órganos son jueces y juzgados, y el juicio de Dios es precisamente el poder de organizar hasta el infinito. De ahí la relación del juicio con los órganos de los sentidos. Muy distinto es el cuerpo del sistema físico: se sustrae tanto más al juicio cuanto que no es un «organismo», y que está privado de esta organización de los órganos mediante la cual se juzga y se es juzgado" (Deleuze, 1996, p.206)

Derrida (1989) formula una lectura artaudiana que converge en ciertos lineamientos con los elaborados por Deleuze; al igual que este último, advierte que la poética de la Crueldad apunta hacia:

"(...) [una] existencia que rehúsa a significar, ante un arte que se ha pretendido sin obra, ante un lenguaje que se ha pretendido sin huella. Es decir, sin diferencia. Al perseguir una manifestación que no fuese una expresión sino una creación pura de la vida, que no cayese nunca lejos del cuerpo hasta perderse en signo o en obra, en objeto, Artaud ha querido destruir una historia, la de la metafísica dualista que inspiraba más o menos subterráneamente los ensayos evocados más arriba: dualidad del alma y el cuerpo que sostiene, secretamente, sin duda, la de la palabra y la existencia, del texto y el cuerpo, etc." (p.240-241).

Derrida (1989) así como Deleuze trabaja la idea del extrañamiento que vive Artaud en/de su propia lengua, enfatizando su rechazo al lenguaje occidentalizado en tanto única

posibilidad de expresión válida, formula la noción de robo, de expropiación de la palabra dirigiéndose a la lógica del comentador y del apuntador:

"Artaud ha querido prohibir que su palabra lejos de su cuerpo le fuese soplada (...) Soplada, esto es, sustraída por un comentador posible que la reconocería para colocarla en un orden, orden de la verdad esencial o de una estructura real, psicológica o de otro tipo. El primer comentador es aquí el oyente o el lector, el receptor que no debería ser el «público» en el teatro de la crueldad. Artaud sabía que toda palabra caída del cuerpo, que se ofrece para ser oída o recibida, que se ofrece como espectáculo, se vuelve enseguida palabra robada. Significación de la que soy desposeído porque es significación" (p.241).

Similar reclamo aparece sobre el autor que dicta a partir de un texto, como tejido verbal, estructura gramatical y fonética del alfabeto heredado:

"Artaud ha querido la conflagración de una escena en la que era posible el apuntador y el cuerpo estaba a las órdenes de un texto extraño. Artaud ha querido que fuese soplada la maquinaria del apuntador. Hacer volar en pedazos la estructura del robo. Para eso hacía falta, en un único y mismo gesto, destruir la inspiración poética y la economía del arte clásico, singularmente del teatro" (p.242).

Para Derrida (1989) dicha sustracción referida en los párrafos previos no es una abstracción. La diferencia en tanto signo robado o soplo hurtado, es desposesión total que constituye al ser humano como privación de sí mismo, resta de su existencia y así también de su cuerpo y espíritu (la carne toda). Artaud pretende restaurar en el teatro la integridad de la carne desgarrada por todas esas diferencias, desafiando la metafísica dualista que separa en secciones la vida. Se trata de sostener un pensamiento no separado de la vida, es decir, encarnizado.

"Hay gritos intelectuales, gritos que provienen de la delicadeza de las entrañas. Es a eso a lo que yo llamo la Carne. No separo mi pensamiento de mi vida. Rehago en cada una de las vibraciones de mi lengua todos los caminos del pensamiento en mi carne..." (Artaud, 1925, pp.235-236; citado en Derrida, 1989, p.247).

Así, a propósito del acercamiento deleuziano a la forma organicista que jerarquiza la lengua, y recíprocamente, a la forma en que la palabra ordena el cuerpo, encuentra Derrida (1989) un primer gesto artaudiano para destruir el teatro clásico y la metafísica que pone en escena: la reducción del órgano. "La escena occidental clásica define un teatro del órgano, teatro de palabras, en consecuencia de interpretación, de registro y de traducción, de derivación a partir de un texto preestablecido, de una tabla escrita por un Dios-Autor y único detentador de la primera palabra" (pp.255-256). Es esto último lo que tensiona Artaud por medio de su apuesta artística, pero también filosófica y política. Derrida (1989) entiende que el organismo es la articulación, el ensamblaje de las funciones o de los miembros (arthron, artus), el trabajo y el juego de su diferenciación. Ésta constituye a la vez el membrado y el desmembramiento del cuerpo. Artaud teme el cuerpo articulado como teme el lenguaje articulado, el miembro tanto como la palabra, en un único y mismo trazo, por una única y misma razón; porque toda articulación es también en su seno expropiación. El órgano ampara pues la diferencia de lo extraño en el cuerpo "es siempre el órgano de mi pérdida y esto es una verdad tan originaria que ni el corazón, órgano central de la vida, ni el sexo, órgano primero de la vida, podrían escapar a ello" (p.258).

De allí que la reconstitución del cuerpo sea un eje central en la teatralidad para alzarse contra este modelo que padece y hace carne el propio Artaud. La danza de la crueldad ritma esa reconstrucción. Tal como el CsO pensado por Deleuze.

«La realidad no está construida todavía porque los órganos verdaderos del cuerpo humano no están todavía compuestos y situados. / El teatro de la crueldad se ha creado para acabar ese emplazamiento y para acometer por medio de una nueva danza del cuerpo del hombre una desbandada de ese mundo de microbios que no es sino una nada coagulada. / El teatro de la crueldad quiere hacer bailar párpados en pareja con codos, rótulas, fémures, y dedos del pie, y hacer que se vea» (Artaud, 1947, p.101; citado en Derrida, 1989, p.257).

Derrida (1989) por consiguiente, entiende en clave de Artaud que el teatro para poder atravesar y restaurar toda la existencia y la carne, debe entrar en estrecha relación con el cuerpo mismo; y con lo que se dice del cuerpo. No en tanto representación mimética, sistemática y lógica de éste último pues el Teatro de la Crueldad, busca ser la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable; "(...) habrá que despertar, pues, la onomatopeya, el gesto que duerme en toda palabra clásica; la sonoridad, la entonación,

la intensidad" (p.260). Ahora bien, la lectura del autor en este punto entrega una mirada particular en torno al problema lo de lo "representacional", aludiendo que existiría una representación originaria –de lo no representable–, muy diferente a la noción/concepto que se maneja a priori. Para llegar a esta idea, responde inicialmente la siguiente interrogante:

"¿Quiere esto decir que Artaud habría rehusado darle el nombre de representación al teatro de la crueldad? No, con tal que nos expliquemos bien acerca del sentido difícil y equívoco de esa noción (...) Ciertamente, la escena no representará ya, puesto que no vendrá a añadirse como una ilustración sensible a un texto ya escrito, pensado o vivido fuera de ella (...) La escena no vendrá ya a repetir un presente, a re-presentar un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella (...) La escena no será tampoco una representación, si representación quiere decir superficie extendida de un espectáculo que se ofrece a «voyeurs»" (p.325).

Concluyendo que la representación cruel se trata de investiduras, no de espectáculo como consumo, no de alienación a una única filosofía de la existencia, en convergencia con sus aristas prácticas, políticas y socio-culturales.

"(...) la no-representación es, pues, representación originaria, si representación significa también el desplegarse de un volumen, de un medio con varias dimensiones, experiencia productiva de su propio espacio. Espaciamento, es decir, producción de un espacio que ninguna palabra podría resumir o comprender (...) apela a un tiempo que no es ya el de la llamada linealidad fónica; apelación a «una noción nueva del espacio» y a «una idea particular del tiempo»" (Derrida, 1989, p.325).

Clausura de la representación clásica pero reconstitución de un espacio cerrado de la representación originaria, de la archi-manifestación de la fuerza o de la vida que Artaud persigue incesantemente. De allí que Derrida (1989) sostenga que el retorno a la representación [a esa representación originaria] implica, pues, no sólo sino sobre todo, que el teatro o la vida cesen de «representar» otro lenguaje. La palabra y la escritura, funcionarían por lo tanto, en esta poética, volviéndose a hacer gestos. Así la intención lógica y discursiva queda reducida o subordinada, "esa intención por la que la palabra asegura ordinariamente su transparencia racional y sutaliza su propio cuerpo en dirección al sentido, deja a éste extrañamente que se recubra mediante aquello mismo

que lo constituye en diafanidad" (p.328). Al adentrarse en lo diáfano queda al desnudo la carne de la palabra, es decir, su sonoridad, entonación e intensidad, ese grito que no ha logrado esfumarse del todo a pesar de la presión articuladora de la lengua tradicional, lo que queda de "gesto" oprimido en toda palabra. Aquel movimiento único, imposible de sustituir, que la generalidad del concepto y de la repetición no han dejado nunca de rechazar. "Así, lejos de restringir las posibilidades del teatro y del lenguaje, bajo el pretexto de que no representaré ninguna obra escrita, lo que hago es extender el lenguaje de la escena, multiplico sus posibilidades" (Artaud, 1978, p.133; citado en Derrida, 1989, p.331).

Existiría según Derrida (1989) a la base de todo lo que Artaud quiso destruir, un poder de repetición inquebrantable. Siguiendo esta lectura sería dicho poder transmutado en diferentes nombres, lo que el pensador intentó borrar: Dios, el Ser, la Dialéctica. Esto pues la repetición separa de ella misma a la fuerza, a la presencia, a la vida. La posibilidad del teatro es nuclear para este pensamiento que reflexiona sobre la tragedia como repetición. Allí la amenaza de la repetición se encuentra bien organizada. "En ninguna otra parte se está tan cerca de la escena como origen de la repetición, tan cerca de la repetición primitiva que se trataría de borrar, despegándola de sí misma como de su doble" (p.339). No el sentido artaudiano del Teatro y su doble, sino más bien designando así ese pliegue, esa duplicación interna que sustrae al teatro y a la vida, la presencia simple su acto en el ahora en el movimiento irreprimible de la repetición. Para este autor, "una vez", es el enigma de lo que no tiene sentido, ni presencia, ni legibilidad, y es dicho enclave lo que perseguía Artaud. Este último abogaba por un teatro donde ningún gesto se recomenzara dos veces, y en ese sentido, hacia una finitud de la representación teatral: pues no deja detrás de sí, ni de su actualidad ninguna huella y/u objeto que llevarse. Siguiendo esta premisa "el teatro de la crueldad sería el arte de la diferencia y del gasto sin economía, sin reserva, sin retorno, sin historia. Presencia pura como diferencia pura. Su acto debe olvidarse, olvidarse activamente" (p.339). El autor concluye de este modo:

"Hoy en día no hay en el mundo del teatro nadie que responda al deseo de Artaud (...) la «gramática» del teatro de la crueldad, de la que decía que estaba «por encontrar» seguirá siendo siempre el límite inaccesible de una representación que no sea repetición, de una re-presentación que sea presencia plena, que no lleve en sí su doble como su muerte, de un presente que no repita, es decir, de un presente fuera del tiempo, de un no-presente. [Y] El presente no se da como tal, no aparece, no se presenta, no abre la escena del tiempo o el

tiempo de la escena, sino acogiendo su propia diferencia interna, sino en el pliegue interior de su repetición originaria, en la representación. En la dialéctica" (Derrida, 1989, p.340).

En este sentido la dialéctica es la tragedia, la única afirmación posible contra la idea filosófica o cristiana del origen puro o contra el espíritu del comienzo. Lo trágico radica no en la imposibilidad de la repetición sino en la necesidad de ésta (como inscripción de algo). Artaud se ha mantenido muy cerca del límite preso de esta conflictiva: la posibilidad y la imposibilidad del teatro puro. La presencia, para ser presencia y presencia a sí, ha comenzado ya desde siempre a representarse o a encentarse. La afirmación misma debe encentarse repitiéndose.

"Y esto quiere decir que el asesinato del padre que abre la historia de la representación y el espacio de la tragedia, el asesinato del padre que Artaud quiere en suma repetir muy cerca de su origen pero en una sola vez, ese asesinato no tiene fin y se repite indefinidamente. Comienza repitiéndose. Se encenta en su propio comentario, y va acompañado por su propia representación. Con lo cual se anula y confirma la ley transgredida. Basta para eso con que haya un signo, es decir, una repetición" (Derrida, 1989, p.341-342).

Tomando en consideración lo anterior, es posible entrever que en la medida en que Artaud quiso salvar la pureza de una presencia sin diferencia interior y sin repetición, deseó también la imposibilidad del teatro. Empero, esta idea de un teatro sin representación, la idea de lo imposible mismo, si bien no ayuda a regular la práctica teatral necesariamente, permite pensar su origen, víspera y límite. Siguiendo a este autor, no se podría avanzar hacia un borramiento absoluto de la representación, pero sí hacia su clausura. Y pensar esta última "es pensar lo trágico no como representación del destino sino como destino de la representación" (Derrida, 1989, p.343).

En las lecturas que realizan estos autores sobre la poética artaudiana de la crueldad, converge una hipótesis común: la existencia de un más allá de la representación. Dicho más allá, acoge un modo de aproximarse a la vida, enigmático, convulsivo y desafiante, distante del impuesto por la racionalidad imperante. Para ello Artaud talla un lenguaje en las profundidades del cuerpo que permite el acceso a manifestaciones, movimientos, investiduras difícil de ser significadas. Lo anterior importa a este trabajo pues pretende ser situado en torno a lo creacional; poder pensar este resurgimiento en relación al cuerpo y los límites, a la hora de interrogar también, el ejercicio creador.

3. Aproximaciones psicoanalíticas a la comprensión del proceso creador.

Ahora bien, la creación en psicoanálisis puede ser abordada e interrogada a propósito del concepto de sublimación. Este último ha tenido un desarrollo problemático al interior del campo psicoanalítico debido a las tensiones epistemológicas surgidas entre éste y el extenso universo de las artes. Laplanche & Pontalis (1996) recalcan esta situación conflictiva señalando además que para Freud, las ideas en torno al concepto no habrían decantado, dejando aspectos inacabados al respecto.

Empero, y ventajosamente, muchos autores han podido avanzar en esta línea con tal de revisar y cuestionar los planteamientos en relación al creador, sus implicancias subjetivas y la dimensión estética.

A continuación se exponen las principales aportaciones a la comprensión de la actividad sublimatoria en su ligazón con la creación, para posteriormente ahondar en dos propuestas psicoanalíticas específicas que amplían estas miradas trazando nuevas líneas de pensamiento que incluyen cuerpo y creación, en una íntima reciprocidad: Didier Anzieu y Sylvie Le Poulichet. Además, se revisa brevemente la teoría de Gérard Wajcman sobre el objeto del siglo veinte, pues entrega una mirada particular de la obra. El énfasis recae en esta última, más que en el proceso creador en sí; no obstante sirve para trazar conexiones entre los marcos escogidos de los campos, y rastrear aquello que se funda más allá de lo que alcanza el ojo, el sentido común.

a) La sublimación referida a la creación: una mirada desde Freud, Lacan y Recalcati.

En su texto "La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna", Freud (1986b) señala:

"La pulsión sexual (...) Pone a disposición del trabajo cultural unos volúmenes de fuerza enormemente grandes, y esto sin ninguna duda se debe a la peculiaridad, que ella presenta con particular relieve, de poder desplazar su meta sin sufrir un menoscabo esencial en cuanto a intensidad. A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama la facultad para la sublimación" (p.168).

Luego en "Pulsiones y destinos de pulsión" continúa en esta misma dirección, asociando sublimación a las pulsiones, indicando respecto a estas últimas que son numerosas, provienen de múltiples fuentes orgánicas y que en un comienzo actúan con

independencia unas de otras para luego reunirse en una síntesis más o menos acabada. Agrega además que la meta que persigue cada una de ellas es el placer de órgano y que sólo tras haber alcanzado una síntesis cumplida entran al servicio de la función reproductora. A estas últimas se les denomina pulsiones sexuales. En su primera aparición se apuntalan (apoyan) en las pulsiones de conservación (supervivencia) de las que progresivamente van separándose. En la elección de objeto son orientadas por las pulsiones yoicas. Algunas siguen siempre asociadas a estas últimas, a las cuales proveen de componentes libidinosos, cuestión que sólo se puede distinguir en la enfermedad. Se caracterizan, además, por "hacer un papel vicario" respecto de las otras y por intercambiar con facilidad sus objetos (cambios de vía), a consecuencia de lo cual pueden habilitarse para operaciones muy alejadas de sus acciones meta originarias. En ese punto aparece como posibilidad la sublimación (Freud, 1984a).

Posteriormente, en sus "Conferencias de introducción al psicoanálisis (parte III)", Freud (1984b) refiere:

"Consiste en que la aspiración sexual abandona su meta dirigida al placer parcial o al placer de la reproducción, y adopta otra que se relaciona genéticamente con la resignada, pero ya no es ella misma sexual, sino que se la debe llamar social. Damos el nombre de «sublimación» a este proceso, plegándonos al juicio general que sitúa más alto las metas sociales que las sexuales, en el fondo egoístas" (p.314-315).

Y, tal como señaló años anteriores en el primer texto acá referido:

"En términos universales, nuestra cultura se edifica sobre la sofocación de pulsiones. Cada individuo ha cedido un fragmento de su patrimonio, de la plenitud de sus poderes, de las inclinaciones agresivas y vindicativas de su personalidad; de estos aportes ha nacido el patrimonio cultural común de bienes materiales e ideales" (Freud, 1984b, p.167-168).

Uno de los motivos de la dificultad en abordar la sublimación, atendiendo a lo mencionado en la nota introductoria de este apartado, es que ha estado unida principalmente, a los conceptos de la primera tópica, y por lo tanto, a las necesidades de una economía libidinal autoregulada, de un principio de placer-realidad que se vería impedido por un colmo de sexualización. Por tanto, para su comprensión, debieran integrarse otros elementos y/o conceptos para redefinir mejor las acciones en torno al

trabajo del Yo con los objetos. Por ejemplo, su relación con el narcisismo, diferenciar más finamente el vínculo con la pulsión de muerte, con el ideal y con las identificaciones.

Podría pensarse entonces que en términos de la primera tópica se ubica a la sublimación, o al menos a su efecto, en un espacio exterior al aparato mismo: la obra socialmente apreciada y consensuada; esto considerando el punto de vista dinámico. En otras palabras, el proceso de sublimar, implicaría una circulación pulsional muy permeable entre los tres sistemas psíquicos, inconsciente, preconscious y consciente. Allí ocurriría el proceso de abandono del objeto y fin sexual. Por su lado, el punto de vista económico debería mostrar un importante descenso de la carga inconsciente, que proveyó energía o libido para la obra consciente.

En relación a la primera teoría pulsional, es posible comprender la sublimación como un caso típico de transformación de una pulsión sexual en otra yoica. Sin embargo, no es posible explicar dicho cambio de objeto y meta sexual sin considerar sus resultados; es decir, como si no implicara inhibiciones o supresiones, represiones o formaciones de compromiso, formaciones sintomáticas o reactivas, por nombrar algunos. Freud (1986c) señala que el sublimante sólo abandona momentáneamente sus exigencias libidinales a cambio de un estado posterior donde las recupera por vía narcisística (aprobación de los demás). Sigue constituyendo entonces un estado psicosexual, que en consecuencia, nunca se abandona del todo.

Respecto a la segunda tópica, Freud indica al Yo como sublimante, que utiliza energía desexualizada del Ello (aspecto dinámico), donde el Súperyo funciona como agente represor, sin agregar nada sustancial en relación al aspecto económico (excepto por la pulsión de muerte).

La desexualización, promovida por la trasposición de la libido de objeto en libido narcisista sería el camino universal de la sublimación. Pero posteriormente Freud (1986d) afirma que dicho proceso al implicar desmezcla de pulsiones, induce la posible liberación de pulsiones de agresión en el Súperyo. Y con esto, tal como refieren Laplanche & Pontalis (1996) puede concluirse que si bien la hipótesis de la sublimación fue propuesta a propósito de las pulsiones sexuales, el autor también tentó la opción de una sublimación de pulsiones agresivas. Empero, no desarrolló con profundidad esta idea.

Lacan (1988), retoma las distintas alusiones al término en la obra de Freud para finalmente situar el problema en torno a dos registros: cómo lo Simbólico (orden de la ley) se conjuga con lo Real (lo inaprensible o imposible, ajeno a la simbolización). Esto aproxima el concepto de sublimación a lo ominoso. El autor afirma que esta última reubica al objeto en la posición de la Cosa. La asociará además a la pulsión de muerte, puesto que existiría una voluntad de crear desde cero, como fascinación que puede llegar a ser mortífera. Esto último es retomado y ampliado por Le Poulichet.

De acuerdo a Recalcati (2006) es en el contexto de las múltiples encarnaciones de Cosa (Das Ding), que Lacan presenta el problema de la sublimación, con particular referencia a la sublimación artística. A diferencia de la Ley moral Kantiana y de la madre Kleiniana, la sublimación referida a la creación, ocupa el vacío abismal de la Cosa no por medio de un absoluto (Ley/Madre), sino a través de una pluralidad posible de objetos imaginarios. Según este autor, en la sublimación artística el sujeto se enfrenta con el vacío de la Cosa más que con la Ley. El goce de la creación prescinde de la relación con ella.

Recalcati (2006) siguiendo los postulados de Lacan ya mencionados, refiere que en la sublimación artística el objeto de arte deviene un objeto imaginario que se coloca, por vía de una elevación simbólica, en el lugar vacío de lo real de Das Ding. Se trata, por consiguiente, de una fórmula que evoca una de las definiciones freudianas más conocidas en relación a la sublimación: cambio de la meta sexual por una meta más elevada y de mayor valor social.

Recalcati (2006) resume esta revisión en cinco tesis posibles:

1. La sublimación sería un destino posible de la pulsión.
2. La sublimación está disyunta de la represión; es decir, puede haber satisfacción sin represión; la sublimación implica un cambio, una sustitución de meta y de objeto, pero no gracias a la represión.
3. La sublimación está disyunta de la idealización; es más, no es una idealización. Esto porque la idealización es en relación al objeto y no a la meta. Al contrario la sublimación está relacionada con lo real pulsional: es una posibilidad de la pulsión y no de la identificación.
4. La satisfacción sublimatoria sería de carácter social.
5. Existen elementos de renuncia que acompañan el destino sublimatorio de la pulsión. La sublimación se liga entonces a las creaciones humanas y coincide con el trabajo psíquico como tal (trabajo secundario de elaboración).

En “El malestar en la cultura”, Freud (1986d) propone que ninguna pulsión puede ser enteramente sublimada. Existe siempre un residuo pulsional que exige contra toda posibilidad sublimatoria su satisfacción. Por consiguiente, la sublimación consiste - desde esta perspectiva- sólo en una posibilidad pulsional.

Ahora bien, con tal de concluir esta breve discusión, resulta pertinente volver a recalcar que la sublimación como concepto ha suscitado dudas y replanteamientos no necesariamente resueltos. Esto tiene y seguirá teniendo efectos en la forma en que cada investigador y/o clínico se aproxime y posicione respecto a los procesos creadores y su posible aportación a todo el campo analítico. Es el caso de los autores a revisar.

b) Didier Anzieu: el yo-piel y las fases del proceso creador.

Anzieu (1993) identifica la creación como uno de los trabajos psíquicos más relevantes (también el duelo y el sueño); esto pues implica una operación transformadora del sujeto. El proceso creador presentaría similitudes con las otras dos formas de trabajo psíquico. En el caso del sueño, por ejemplo, ambos evocan por medio de imágenes un deseo reprimido y por consiguiente representan un conflicto; con el duelo, la identificación al objeto amado perdido y su reanimación. Pero independiente de si el trabajo creador es producto de un sueño o un duelo, implica de forma certera una manera distinta de interacción entre el proceso primario y el secundario.

Para Anzieu (1993) la obra trabaja a su autor transformándolo en varios niveles a la vez. Refiere al respecto:

“Crear no es tan sólo ponerse a trabajar. Es dejarse trabajar en el pensamiento consciente, preconsciente, inconsciente, y también en el cuerpo, o por lo menos en el Yo corporal, así como en su confluencia, en su disociación, en su reunificación siempre problemáticas” (Anzieu, 1993, p.53).

Homologa la creación al trabajo de parto, defecación, vómito y/o tortura. Refiere que incluso posterior a la finalización de la obra, ésta puede seguir influyendo sobre su autor. Anzieu (1993) reflexiona sobre las condiciones que llevan a algunos sujetos a desplegar un trabajo creador, centrando su interés particularmente, en la posible influencia de los primeros cuidados maternos y también, de la función paterna en este respecto.

Siguiendo esta premisa, postula la idea de que estimulaciones precoces, podrían movilizar en algunos sujetos una potencialidad creadora; ya sea por exceso o ausencia de ellas, o bien, desorganización de las mismas. Frente al exceso de estimulaciones tiernas propondrá la producción artística inclinada hacia "creaciones totalizantes". Por el contrario, frente a la insuficiencia de estimulaciones propondrá el surgimiento de "creaciones consolidaciones". Las primeras se caracterizan por enfrentar la distinción de sensaciones, percepciones, ritmicidades, temporalidades, etc. Las segundas se caracterizan por movilizar al artista a librarse de angustias de separación infantiles, ligadas a la fantasía de disgregación o muerte materna. En el caso de estas últimas, la creación tendría por objetivo superar la separación, al intentar reencontrar la unidad original perdida.

“La tela del pintor, la página en blanco del poeta (...), el escenario o el terreno del que disponen el bailarín o el arquitecto, y evidentemente el rollo de película, la pantalla cinematográfica, materializan, simbolizan y reavivan esa experiencia de la frontera entre dos cuerpos en simbiosis como superficie de inscripciones, con su carácter paradójico –que vuelve a encontrarse en la obra de arte- de ser a la vez una superficie de separación y una superficie de contactos” (Anzieu, 1993, p.82).

En ambos “tipos” mencionados destaca el lugar del cuerpo, o más específicamente de lo que él conceptualiza como “Yo-Piel” (Anzieu, 1998b). Para Anzieu (1993; 1998b) el principal efecto tópico de dichas experiencias tempranas ligadas a la corporalidad, es poder desarrollar esta forma precoz del Yo, clave para el despliegue del pensamiento, del ingreso del niño al orden de las palabras, los discursos, las claves sociales.

En su texto "Las envolturas psíquicas", en relación a la constitución del sujeto psíquico, Anzieu (1999) postula el desarrollo de continentes psíquicos. Estos últimos serían "lugares" que se construyen subjetivamente en el interjuego con la realidad y el mundo exterior, esquemas de envolturas de los cuales dependerá el pensamiento. En dichos territorios se asentará la producción de distintas operaciones transformadoras que irán a su vez constituyendo el aparato psíquico.

El Yo-Piel, entendido entonces como una posible envoltura psíquica, será previo en clave lacaniana a la imagen especular del cuerpo como un todo unificado. Anzieu (1998b) indica:

"Yo querría destacar la existencia, más precoz aun, de un espejo sonoro o de una piel audifónica y su función en la adquisición, por el aparato psíquico, de la capacidad de significar, y luego simbolizar" (p.171).

Un espacio psíquico anterior a cualquier orden simbólico por donde dejarse transitar. El Yo-Piel tendrá acá, el estatuto de instancia organizadora que hará de continente del pensamiento. Un intento por asimilar, a modo de anclaje espacial y temporal, las primeras experiencias de vida. Frente al término Yo-piel, Anzieu (1998b) señala 9 funciones: Mantenimiento, contención, para-excitación, individuación, intersensorialidad, sostén de la excitación sexual, recarga libidinal, inscripción de los trazos y autodestrucción. El autor puntualiza nueve funciones de la piel en su analogía con las del Yo-Piel, señalando que no sigue un orden ni un principio de clasificación riguroso. Y que tampoco pretende ser exhaustivo en su inventario: quiere dejarlo abierto.

En el fondo, la piel psíquica se apuntala en la piel corporal, considerando que tal como señala el autor, este vínculo psicoanalítico con el cuerpo es de orden metafórico y no analógico (Anzieu, 1999). El Yo-Piel delimita espacios a la vez que permite la comunicación entre ellos. No existe fuerza psíquica que no se ligue a una forma dada, ni existe forma que no tenga una dinámica. Es una dimensión estructurante, en donde el cuerpo se constituye en el primer ejemplo, ocupa el primer lugar.

En su texto "Los continentes de pensamiento" Anzieu (1998) da cuenta de los primeros momentos de organización psíquica, anteriores incluso a la alucinación del objeto perdido, y de cómo estos funcionan como representaciones iniciales del cuerpo y de los objetos en el espacio, así como también de sus ritmicidades y movimientos. Serían de acuerdo al autor, significantes de constitución precoz, surgidos y organizados a partir del cruce entre tres series de factores: las experiencias corporales, las posibilidades de comunicación del bebé y las respuestas maternas. Llamará más específicamente a estas primeras representaciones de los continentes psíquicos "significantes formales", marcas no ligadas, en un principio, a otros significantes. Lo que él llama significante formal, como ya se mencionaba, delimita el espacio y es por ende, una preparación en torno a la inserción del organismo en lo simbólico.

Anzieu (1999) señala que los significantes formales son constitutivos no tanto de los "objetos" que forman los contenidos psíquicos inconscientes fundamentales, sino de los continentes psíquicos. Consideran imágenes que han permanecido al margen del lenguaje, relaciones entre los diferentes estímulos sensoriales que encarnan relaciones

con otro; con la madre de la primera infancia, en un contacto corporal, o en una posición espacial, un modo de sostener, una proxemia. Estos se organizarán de acuerdo a una lógica formal que constituirá el aparato psíquico propio de los procesos primarios y de una forma arcaica de psiquismo. A su vez, serán los significantes formales un freno para la adquisición de los primeros sistemas semióticos que permitirán el acceso al lenguaje y a los representantes palabra.

El Yo-Piel, por consiguiente, puede ser entendido como una instancia pre lingüística, donde prima el espacio y la forma delimitante de las representaciones.

Ahora bien, las experiencias descritas párrafos anteriores, pueden ligarse de distinta forma al despliegue de ejercicios creadores. En relación a la sobrestimulación el autor postula que cuando el Ello incrementa la posibilidad de generar inversiones y con eso la potencia pulsional, la obra funciona como escape vital de dicho exceso. Otra opción posible es que el creador requiera esta sobrecarga pulsional para sostenerse, y por lo tanto, multiplica los excitantes naturales y artificiales para mantener la profusión interior (imágenes mentales, afectos y pensamientos sin los cuales podría sumirse en la depresión, la apatía o la impotencia de crear). En relación a lo que sería una subestimulación infantil, el creador puede recurrir a la obra para fijar y mantener lo poco que recibió, cuya desaparición lo conduciría a un estado de angustia de aniquilamiento.

Pero Anzieu (1993) no sólo se refiere al rol de la función materna en la creación del artista, sino también al de la paterna. Refiere que el creador espera que su obra le aporte un orden unificado distinto al que su padre o más bien, figura paterna, efectivamente le ha entregado. También, liga la creación con la posibilidad de traducir las fantasías respecto a la escena primaria y por consiguiente, exige una actitud activa frente a ella. En otras palabras, se requiere que el artista pueda retomar la función paterna, dotando al Yo del trabajo de concebir códigos. Ubicará entonces el conflicto psíquico del creador, principalmente entre el Yo Ideal y el Superyó. El primero, debido a su tendencia a unificar, movilizará al Yo a transgredir mentalmente prejuicios y tabúes -acto necesario para la creación- mientras que el segundo deberá ceder ante estas prerrogativas para desculpabilizar al sujeto que crea.

El Yo del artista, es pensado así por Anzieu (1993) como una entidad fluctuante debido a una desnivelación significativa de sus modelos de funcionamiento. El autor refiere:

"Es capaz de provocar la regresión, de permitir que se efectúe la disociación, pero controlando una y otra. Es capaz de desdoblarse en una parte consciente que observa atentamente y que registra no sólo ciertos procesos que sobrevienen en el aparato psíquico y cuya representación inserta el autor en el contenido mismo de la obra, sino también estados del Yo (sobre todo el sentimiento del Self central, el de las fronteras del Self, entre el Self y el cuerpo, entre cuerpo y mundo, entre yo y los otros), de lo cual el autor se sirve para suministrar un marco, un espacio, una forma a la obra" (Anzieu, 1993, p.76).

De acuerdo a Anzieu (1993) la obra permite a su creador poner en movimiento partes de sí mismo, objetos psíquicos, partes del cuerpo y también del mundo. Una determinada obra puede repetir una misma estructura conflictual o descomponerla en múltiples facetas de la misma. Empero, siempre el conflicto psíquico aportará en el contenido u organización de la obra.

Ahora bien, además de estas consideraciones iniciales, la propuesta central de Anzieu (1993) es la referida a las crisis vitales. Para el autor, el proceso creador tiene lugar frente a estas últimas, y esto empuja dicho proceso al despliegue de cinco fases específicas. Afirma al respecto:

"Como en toda crisis, hay un desconcierto interior, una exacerbación de la patología del individuo, un cuestionamiento de las estructuras adquiridas, internas y externas, una regresión a recursos no utilizados que es necesario no conformarse con entrever y de los que hay que apoderarse, y ello significa la fabricación apresurada de un nuevo equilibrio, o la superación creadora" (p.25).

Cada una de estas fases implica una dinámica y economía particular. La primera fase la denomina "experimentar un estado de sobrecogimiento" (1). Este último surgiría, como ya se señalaba, producto de una crisis interna, reconocida por lo general a posteriori, donde se produce una regresión del Yo, o una disociación profunda. Lo describe como un momento psicótico no patológico.

La segunda fase la describe como una "toma de conciencia de representantes psíquicos inconscientes" (2). En esta etapa se produce un reconocimiento de algún representante psíquico inconsciente relacionado con el estado de recogimiento previo.

La tercera, "instituir un código y hacer que tome cuerpo" (3), ubica el pensamiento preconsciente bajo la legislación del Yo Ideal. Este material inconsciente sirve como código organizador de la obra, junto con otros productos psíquicos primarios marginados hasta ese momento. Este código permite traducir de una nueva manera ciertos datos de la realidad, ya sea exterior o interior, y de sistemas de términos y operaciones que permiten generar una obra original. "Toda obra en esta fase da cuerpo a un código" (Anzieu, 1993, p.105). En otras palabras, frente a un caos inicial que impone el contenido inconsciente relevado al preconsciente, se necesitará de contenidos concretos asociados a él, para poder producir un determinado código.

La cuarta fase la denomina "composición propiamente de la obra" (4). En ésta el creador, por medio del estilo del trabajo artístico, va dando forma a la obra de la misma manera que la estrategia propia de los mecanismos inconscientes. Por ejemplo, la prolijidad, los retoques, las preocupaciones lógicas, éticas, etc. Esto último según el autor, desempeña la misma función que la elaboración secundaria en el sueño (organizar el contenido manifiesto desde el momento en que aparece en la consciencia). Señala que este trabajo de composición de la obra según el código producido, será una perpetua formación de compromiso que sólo es posible por medio del apoyo activo del Superyó.

La quinta y última fase es en la que "se presenta la obra al público" (5). En ésta se expone la obra finalizada. La superación de las últimas inhibiciones y sentimientos de culpa o vergüenza por parte del creador, permitirá que la obra produzca efectos en su público, promoviendo trabajo psíquico. También tendrá efectos en él como artista.

Anzieu (1993) basa estos planteamientos en su experiencia clínica con artistas. Piensa que las fases mencionadas también pueden presentarse en creaciones científicas, religiosas, filosóficas o políticas. Afirma que por lo general el creador pasa por estas cinco fases y cada vez cambia de actitud, estado y economía psíquica. Además señala:

"Ser creador es tener capacidad de cambiar varias veces de registro de funcionamiento durante el curso del trabajo de creación, y de mantenerse en el mismo registro, tanto como sea pertinente. Ello supone cierta libertad de juego entre subsistemas psíquicos bien diferenciados y bien afirmados" (Anzieu, 1993, p.107).

Existiría según el autor una matriz psíquica primaria presente en todo sujeto. Por medio del proceso creador el artista se contacta de manera más directa con dicha matriz, de

la cual no deja de emerger como sujeto en el mundo y de sus propias interrogaciones/dudas. La obra, por consiguiente, incorpora la capacidad del ser humano de representarse a sí mismo, y da cuenta de cómo procesos psíquicos secundarios se ponen al servicio de los primarios. La obra se arma producto de una "mímesis" en relación al aparato psíquico de su creador, aparato que se ha organizado a partir de aquel representante psíquico previamente desconocido por él. Agrega además que "al saltar de un material inconsciente no simbolizado a la lógica de un código, y luego al componer la obra a la manera de un cuerpo, de una carne, de un órgano para que funcione según ese código, el creador trata de anudar los dos extremos del psiquismo" (Anzieu, 1993, p.157), o sea, proceso secundario y primario a la vez. Para Anzieu (1993) la creación, permite al sujeto saber hacer con la "Cosa", darle un lugar al vacío como acontecimiento sustancial para no sucumbir ante las perturbaciones yoicas. El valor de crear, radica por sobre todo, en la potencialidad del artista de crearse a sí mismo, de trabajar con sus despliegues internos a la vez que entrega un código sensible y pensable universalmente.

c) Sylvie Le Poulichet: engendramiento de cuerpos extraños y poéticos en el vacío, un arte de vivir en peligro.

Para Le Poulichet (1998) existiría una vinculación entre narcisismo y sublimación. Al igual que Anzieu, postula la posibilidad de que los procesos creadores estén asociados a crisis vitales. La autora, desde una lectura "estructuralista", toma distancia de la mirada freudiana respecto a la actividad creadora en el artista.

Criticando los planteamientos winnicotianos, Le Poulichet (1998) afirma que el artista no puede ser definido únicamente como aquel sujeto sostenido por una madre "suficientemente buena", la cual posibilitó que él pudiera construir un espacio transicional inclinado a la creación. Más bien correspondería ampliar esta concepción para incluir otros registros de lo psíquico, más allá del soporte imaginario y simbólico. Haría falta en este anudamiento un "nudo extra". Dicho nudo, sobrevenido para evitar la disolución del sujeto, consistiría en una forma particular de enfrentar el desamparo y la sensación de "nada" no inscrita, del vacío en un cuerpo que pudo constituirse como erógeno a costa de una fijación en las satisfacciones autoeróticas descritas por Freud.

Le Poulichet (1998) postula que muchos artistas, habrían experimentado un vínculo entre el segundo momento narcisista y una capacidad para vehicular la pulsión hacia una meta no sexual por medio de la sublimación. En esta experiencia el resultado sería

la emergencia de otro cuerpo. Un sustituto del Yo que brindó protección a esa erogenidad fracturada y escindida en plegaduras de un tiempo lógico. Ese cuerpo permitió que el artista pudiese sostenerse, avanzar y finalmente crear. Sus obras, objetos extraños, contienen así su ser y lo transmiten de manera tan inherente que aproximan al espectador a esa vivencia temprana despojada de sí. En este tipo de obras la consumación por lo general no llega a completarse, siempre queda algo indescifrable no contenido en el código del que Anzieu habla en su teoría.

De acuerdo a Le Poulichet (1998) la concepción de sublimación debiese ampliarse más allá del destino pulsional que implica un cambio de meta y objeto. Pone énfasis en que dicho destino "produce un nuevo lugar psíquico que desplaza la relación con el peligro" (1998, p.8). En el proceso de creación artística, se recompondrían las relaciones del espacio-tiempo con tal de erradicar el peligro (vivencias de desamparo que deterioran la imagen del Yo). La autora llama a esta experiencia "un arte de vivir en peligro". La autora destaca entonces, una dificultad constitutiva de fragmentación del Yo, que influiría en el despliegue de una determinada actividad creadora.

La postura de esta psicoanalista busca repensar el estatuto del objeto artístico creado, no tanto en función de la distinción winnicottiana Yo/no Yo, sino más bien de que este objeto pueda erigirse como un verdadero sustituto de investiduras narcisistas de la superficie yoica. Componer un cuerpo en tiempos de peligro, implica los destinos del narcisismo, sobre todo cuando no es posible elaborar una imagen del Yo, sostenida en las relaciones tempranas con el Otro primordial.

En su texto "El Yo y el Ello", Freud (1984c) propone que el Yo es una proyección de superficie, es decir, espacio de engendramiento de un lugar psíquico. Por consiguiente Le Poulichet (1998) afirma que el Yo es moldeado por el trabajo creador, en tanto este último lo metamorfosea con el objetivo de instaurar un nuevo tipo de vinculación con el peligro.

La autora identifica distintas opciones de engendramiento de cuerpos extraños que no definen una estructura psíquica, pero sí procedimientos para cobrar cuerpo o bien, para componer superficies corporales del acontecer en las cuales se proyectan partes del ego; objeto íntimo y extraño a la vez, imposible de investir. Para Le Poulichet (1998) el artista sale de sí en un encuentro con la instantaneidad y lo inestable. Es esto último lo que lo conduce a la creación.

"Crear sería entonces: surgir en el instante en cuanto objeto desconocido; este último se asimila en acto a lo psíquico mismo, en tanto lugar de captación de las fuerzas pulsionales. Ni depósito de representaciones ni "aparato" estable, lo psíquico conoce ahí una efímera eclosión. El objeto desconocido viene a ribetear puntualmente el goce y trazar los límites de un vacío que debe ocuparse para transformarlo. El vacío, en tanto metáfora de la psique, sería entonces un lugar de transposición y transformación que facilita un anclaje a las pulsiones, sin aplastar su intensidad en una "representación –meta" (p.18)

Los bordes de este vacío reúnen pulsiones parciales cuando estas no son retenidas y encausadas por la imagen del Yo; pueden ser homologados al marco de un espejo incapaz de reflejar el propio cuerpo, sólo objetos extraños, desconocidos. En estos casos, los creadores acogen la realidad como una densidad viscosa intolerable, saturada de la presencia del Otro primordial. Por medio de sus obras recobran cuerpo para no atraparse en el espejo que cadaveriza su imagen y que llevaría a una fractura traumática en la superficie yoica. Al no eludir el peligro, se generan las condiciones para la elaboración del cuerpo (hacerse uno), forma de traducir la presencia-ausencia a través de un devenir creador. Estos artistas en efecto, serían vidas enfrentadas a un goce excesivo y por lo tanto, siempre en exilio. "Su principal defensa consiste en la elaboración de un borde precario en el que puedan sostenerse: un reborde muy delgado que hay que volver a trazar cada día (Le Poulichet, 1998, p.30).

Este borde produce por la sobrecarga de algún estímulo (ruido, luz, fonema o movimiento), punto de llegada y despliegue de un goce que si no apareciera dejaría expuesto el cuerpo a una desintegración; para la autora, dicho borde constituido precozmente puede ser considerado una forma primera de sublimación. En tanto ocurre un cambio de meta de la pulsión y una "desfamiliarización" del objeto respecto a la relación narcisista con el semejante, que surge la posibilidad de un "trazo generador" (o lugar vacante).

A su vez, la relación con la metáfora paterna también se modifica. El sujeto vuelve a ella constantemente fabricando varios "Nombres del Padre"; estos últimos funcionan como bordes susceptibles de constituir un dique al espejismo materno, dando forma al deseo, evitando que el artista quede reducido a objeto en dicho espejismo.

Le Poulichet (1998) refiere: "cuando el velo de la imagen del yo no está verdaderamente constituido o se ha desgarrado precozmente, es habitual que se invoquen con urgencia

los procesos de creación para tejer la tela de un universo singular” (p.88). En paralelo a estas vivencias frustrantes experimentadas por el sujeto tempranamente, el Superyó también actúa.

Como bien plantea Freud (1986d) en general el ser humano se enfrenta a instancias superyoicas severas, donde comúnmente no se distingue entre el pensar y el actuar. El Superyó hace emerger la figura de otro todopoderoso que sitúa la adversidad en una prueba de culpabilidad del Yo, tomando en consideración las experiencias de abandono originarias y el miedo a la pérdida de amor. En otras ocasiones, se despliega una confluencia entre Yo y Superyó, en particular cuando el Ideal del Yo coincide con el Yo ideal y en efecto, se genera una reversibilidad superyoica. En otras palabras, un control de las exigencias internalizadas y de lo que moviliza al sujeto al ideal que tiene de sí.

El engendramiento de cuerpos en el afuera, tal como lo describe Le Poulichet (1998), permiten la delimitación de un espacio interior y otro exterior y junto con ello, una separación respecto al Otro primordial. Esto pues en varias ocasiones conducen al sujeto a un proceso de "metamorfosis" propia o bien a convertirse en otros. El Yo, al escapar así de los dictámenes Superyoicos, elabora un goce secreto y solitario. La autora señala en relación a este punto:

"Si bien es demasiado peligroso invertir narcisísticamente la superficie del cuerpo propio bajo la mirada y la voz de la instancia parental introyectada que representa el Superyó, es posible “no dejarse morir” multiplicando en un “adentro del afuera” unos sustitutos de zonas erógenas, fuentes de pulsiones parciales transferidas" (p.96).

Sustitos surgidos a propósito de una autoseparación del cuerpo en partes, que habitarán estas nuevas entidades, las que como se mencionaba en líneas anteriores, harán la función de bordes que orientan y delimitan el goce. Esta "captura del cuerpo en una afuera del cuerpo", permite el libre devenir de las pulsiones sexuales parciales. Todo este proceso, Le Poulichet (1998) lo describe como la composición de un cuerpo poético. Este último "tiene la virtud de hacer, de crear" (p. 97). Además, “el anclaje de ese cuerpo poético autoerótico en el vínculo social tendría efectivamente el poder de rechazar con mayor eficacia la ley de autodestrucción establecida por las “figuras feroces” del Superyó” (Le Poulichet, 1998, p.97).

Lo hasta expuesto hasta ahora, pone en juego, por medio de un ejercicio sublimatorio distinto, la satisfacción de pulsiones sexuales parciales. De esta forma, los destinos pulsionales no dejan de transferir lo sexual a nuevos objetos desconocidos, y no a una representación unívoca que tenga como principal objetivo negar la castración. La sublimación, es comprendida por la autora, como una vía posible del narcisismo en tanto generación de un "adentro del afuera", [de] "una superficie del acontecer". (Le Poulichet, 1998, p.119), que posibilita el levantamiento de una transferencia de la investidura libidinal hacia ese modo interior del mundo exterior. El espejo, en términos lacanianos, muestra así simultaneidades, multiplicidades, "como si no pudiera ya quedarse inmóvil y reflejar la misma imagen" (Le Poulichet, 1998, p. 119).

El proceso creador consistiría para esta autora, en abordar por medio del arte procesos psíquicos y descomponerlos con tal de "domesticarlos"; Le Poulichet (1998) aporta a la comprensión de la actividad sublimatoria agregando nuevas apuestas: la relevancia de la falta como motor para el acto mismo de crear y lo ominoso como puente para hacer aprensible lo caótico, lo funesto. Por medio de la formación de cuerpos extraños y poéticos, el sujeto se sostiene, ya que dichos cuerpos sustituyen a un Yo escurridizo y frágil, que si no pudiese movilizar su libido hacia la generación de creaciones, posiblemente se desintegraría.

d) El objeto del siglo de Gérard Wajcman: arte y ausencia.

"¿Y si a la hora de soplar las velas de este siglo centenario se abriera un concurso para designar el objeto del siglo XX? (...) ¿El objeto realmente pasmoso del siglo XX? Del que se guardará memoria", así comienza su libro Wajcman (2001), generando una apertura para rastrear ese objeto, que introduce una ruptura radical con otros tiempos entregando nuevas posibilidades para pensar el arte, la cultura en torno a la imagen, la mirada y la ausencia.

¿Cómo llevar a cabo este ejercicio? Wajcman (2001) comienza descartando, dejando al margen todo aquello cuya forma, naturaleza o esencia no se ajusta a lo que por "objeto" se entiende. No se trata de un "trasto", de una "cosa" al lado del camino a la manera del Yelmo Heideggeriano, tampoco con artículos tales como un cohete, la minifalda, la botella de plástico, un átomo, un comprimido de penicilina, una línea de cocaína, el Empire State, etc. que son meros artículos de celebración y propaganda. No es tampoco un resultado o fin, como puede serlo una bomba cuyo poder destructivo se sostiene en elementos de la ciencia pensados para el mejoramiento de la vida civilizada.

Se trata de un objeto que pueda guardar memoria a través de sus rasgos y resistirse al olvido; un objeto que está más allá del acá aparente.

Avanza entonces sobre una reflexión del filósofo Jean-Christophe Bailly: las ruinas. Guiado por este pensador, refiere que si algo ha atravesado el siglo con pasmosa claridad es la destrucción, pero ésta es tan antigua que tal vez sólo ahora es posible percatarla. Y aunque los medios han acercado las catástrofes al estremecimiento global, no es sólo la destrucción lo que impera en la búsqueda de un objeto representativo, es lo que conlleva a la misma, el residuo de ésta, algo que sea “verdaderamente moderno” algo sólido y concebido para durar, como la ruina, objeto de carga simbólica que deja “la huella, la medida y el emblema” (Wajcman, 2001, p.14)

La ruina, objeto a su vez formado de otros objetos, sumergida y devorada por el tiempo que construye una memoria, una historia del tiempo en que fue y de lo que fue, un rastro para conocer lo ya lejano. Así, desde una distancia se observan las ruinas, se leen, se subliman las grietas y resquebrajaduras por donde se intenta escapar el último respiro de una época ausente pero presente en la apariencia. No apunta a la añoranza por las formas e ideas puras de belleza, sino a una memoria como huella material donde el objeto es vehículo de la comprensión cuyo medio es el lugar donde todo ha ocurrido; “todo roto en mil pedazos, pero en su lugar” (p.16).

Es lo que ocurre cuando se trasladan dichos "restos" del pasado que transita a espacios muestrarios, que desembocan en última instancia en una especie de vitrina comercial. Desprendidas de su sitio, las ruinas del templo griego se transforman en habitantes de un lugar-no lugar, un museo de historia donde la memoria se encierra en torno a la consideración pública; objetos de apropiación, contemplación o conmemoración. Lo que se recuerda dirige de un presente trémulo y continuo a un pasado en apariencia detenido en el tiempo. Wajcman (2001) se pregunta entonces alrededor de qué se levantan estos "monumentos", estos templos que vacían la evidencia deshaciéndose hasta cierto punto de los hechos; “¿qué ausencia pretende reparar la industria del recuerdo?” (p.18).

Una ausencia que niega la memoria. La ruina como imagen aparece a lo largo de toda la historia, no hay nada allí propio del siglo XX. Lo que a este último le concierne particularmente, es que dicho borramiento da cuenta de un ejercicio destructor "sin ruina"; diluyendo el sentido y la potencia de ésta última. La solución final nazi es la prueba de esa paradoja. El exterminio de los judíos, la búsqueda del crimen perfecto; el que queda impune, sino aquel que nadie sabrá jamás que tuvo lugar pues no deja

rastros, ni testigos. Pues de las cámaras de gas funcionando no hay fotos, no hay sobrevivientes, el acontecimiento se reconstruye a partir de testimonios, relatos, indicios, llenando así un vacío, dando sentido a una ausencia, merodeando alrededor de una falta.

Como ya se refería, forzar una especie de olvido, en el que unos se adueñan de la memoria de otros, es una práctica antigua que excede a este siglo. La conquista proclama como auténtico aquello que desde antes ya habitaba el mundo. Reducir todo a una inexistencia y la idea según la cual “aquí no ha pasado nada” es una hacer tan antiguo como la humanidad misma. Sin embargo, ahí están las ruinas, “escombros de objeto que forman huella para un alguien eventual” (Wajcman, 2001, p.21), para que se descifre su enigma, para que puedan ser interpretadas como objetos en el que algo reside más allá de la memoria, donde el movimiento es a preguntarse por lo ausente más que por lo presente.

Pero “¿Cómo hacer ver lo que carece de huella visible y es inimaginable?” (Wajcman, 2001, p.22). El cine, la obra-del-arte —“más que obras-de-arte se trata de obras-del-arte, esencial de lo múltiple, donde cada objeto cuenta” (Wajcman, 2001, p.34)— perfilan una respuesta. Un filme puede no construir historia o fabricar memoria estrictamente, pero hace ver que algo está ahí, que algo acontece y se hace patente en nuestro presente. Ahora bien, las ruinas están ahí pero se van agotando; el filme y la obra ruedan, se van transformando. Es en el arte donde habrá de continuarse la pregunta por el objeto del siglo, no entendiendo este último como una obra en sentido singular, sino tomando al arte mismo en su lugar. El arte entendido como “un instrumento concebido para hacer ver lo que no podemos representar ni en palabra ni en imagen” (p.23). El arte por su carácter ligado al pensamiento podría mostrar aquel objeto.

Se va delineando entonces y poco a poco algo de lo que propone Wajcman (2001): el siglo XX fue el siglo que presentó a la imagen como ausencia, como falta, como agujero negro. Como lo sublime abstracto. Wajcman no elige como ganador de su concurso a un solo objeto sino a tres. Este es uno: Shoah, el documental de Claude Lanzmann sobre el exterminio. Los dispositivos de ejecución típicos del Holocausto, operan como máquinas insignes que eliminan de forma precisa la huella. La película está armada a base de testimonios, de relatos de sobrevivientes, de testigos (el guardia de la estación donde pasaba el tren cargado de judíos, el peluquero, etcétera). No se ven fotos desgarradoras. No tiene imágenes. Sin embargo, a partir de esa ausencia, Lanzmann

logra hacer presente el exterminio, logra mostrar los hechos de una manera apasionante. Shoah para Wajcman, es una obra de arte sobre aquello sin mirada.

Wajcman (2001) además va a tomar de ejemplo otras dos obras que son en sí mismas máquinas de interpretar para mostrarlas como objetos pensantes que ayudan a mirar el mundo. Estas obras, "Rueda" del francés Marcel Duchamp y "Cuadrado negro sobre fondo blanco" del ruso Kazimir Malévich enmarcarán el arte del siglo XX situado en el doble signo del "más-objeto y del menos-objeto o del todo objeto y del ningún-objeto-en-absoluto" (p.29). El ready-made y la abstracción dan su asiento al arte contemporáneo, una y otra obra, escultura y pintura, contienen el siglo apresándolo.

Se torna necesario entonces volver a la ausencia de los objetos para encontrar en ella su esencia. En la obra de Duchamp, la ficción discursiva descentra el objeto del lugar. "La Fuente" sigue una línea similar en tanto es pero ya no es un orinal pues la mirada ha dado un giro. Los ready-made son objetos "sin"; "Rueda de bicicleta sin neumático, pero también pala para nieve sin nieve, escurre botellas sin botellas, peine sin cabello" (Wajcman, 2001, p.78). Lanzmann con su producción fílmica abre la posibilidad de pensar el efecto que tiene Duchamp como algo más intenso y radical que lo que han declarado como su herencia, dígame el pop y la abstracción de los años setenta. Duchamp instala un pensamiento referido a la sustracción que marcó el siglo: la de las imágenes. Podría decirse que allí donde hay sospecha de las imágenes, como en Shoah, entonces hay un efecto Marcel Duchamp. El "Cuadrado" de Malévich en una línea similar, no expone una simple figura vacía, sino más bien la experiencia de la ausencia de objeto.

Wajcman (2001) afirma que tras su apariencia las obras "piensan, intensamente, el pensamiento de estas obras no está fuera de ellas, sino en ellas, en su materia, en su forma; y hay que ir a buscar por el contrario, en su carne" (p.32). El enigma de la obra está a la vista de todos, está en la obra como respuesta que a menudo nos interroga, sin embargo hay que aprenderla a ver. Es esto lo que interesa al autor: las obras hacen ver, dan una imagen del mundo a la vez que transforman la mirada del sujeto. Si es así, ¿qué es eso que permiten ver las obras-del-arte que no podemos apreciar por nosotros mismos?

El problema radica en la invención (novedad). La obra modifica la experiencia del espectador, no da una interpretación del mundo sino que cambia la manera de verlo, esta "potencia" de este hacer ver adquiere un tinte especial con la modernidad en la que

el arte no reproduce lo visible, vuelve visible modificando y siendo ante todo, creador mirada. En cierto sentido la pintura abre la posibilidad para que se vea la naturaleza como un paisaje mismo, sitúa la visión sobre ese fenómeno que tal vez había pasado inadvertido, señalándolo, pasándolo por una especie de luz que clarifica los fenómenos del mundo ante todos (Wajcman, 2001).

Estos dos ejemplos, estas dos creaciones muestran la obra-del-arte enteramente reducida al objeto pero también enteramente liberada de él. La rueda es una obra nombrada que a su vez expulsa de paso toda "filosofía de lo bello" (Wajcman, 2001, p.44) en el que el ready-made como objeto, es un producto, no de la industria sino de un discurso. Esta noción del artista como nominador tuvo y tiene aún muchas influencias. Siguiendo a Thierry De Duve, afirma que en esta perspectiva la obra de arte queda reducida a su función enunciativa en la que el objeto se sacrifica a la obra, se rebaja y es sustraído de un mundo de objetos de la industria para ser mostrado, a partir de la firma, como una obra-del-arte.

La obra de Malévich acoge esta desmaterialización al ser un cuadro que parece ser un cuadrado de la geometría pero que pintado a grandes rasgos no es otra cosa que un cuadrado de la pintura misma. Sin estar si quiera bien terminado, busca lo pictórico puro, más allá de un mundo de objetos que son tradicionales. La obra se convierte entonces en obra de pensamiento material, visible y encarnado en que el objeto no se expulsa, se vacía. Ya vaciado, sin los contenidos propios del objeto, la firma autentifica la obra en razón justamente de esa operación de desidentificación del objeto. Así, arrancado de su significado, sustraído de su uso, la identidad de aquel objeto nunca repetible queda arraigada a un lugar ajeno, distinto y distante del original.

Wajcman (2001) elige esos tres objetos pero bien podrían ser otros. Cualquiera que remita a la experiencia vanguardista de la crítica contra la representación. Cualquier objeto que se presente como ausencia. Se trata de obras, las obras de la ausencia, que no satisfacen el apetito del ojo pues no hay nada para ver. Tomando el concepto son obras que apuntan a lo "Real". De allí la idea de Wajcman (2001) del arte como lo que muestra lo que el sujeto se niega a ver. En ese sentido, la obra cuestiona y divide al sujeto de la conciencia. "El Gran Real" da cuenta de la ausencia como el otro de todo objeto. De allí que vincule todo esto con el objeto "a" refiriendo que la obra, el arte, pensado como el objeto de siglo, es el único objeto que no puede destruirse ni olvidarse jamás.

IV. DISCUSIÓN

A continuación se detalla la discusión obtenida a partir del diálogo entre los marcos previamente desarrollados dando vida así a la propuesta teórica de la presente indagación.

Ahora bien, es necesario recalcar de entrada a este propósito, que los psicoanalistas escogidos para pensar la problemática en torno al cuerpo del creador, y al proceso de creación en sí mismo, se adhieren a una "matriz" epistemológica que guía su conocimiento y funda su quehacer; de ella ambos obtienen material para elaborar sus teorías: la práctica clínica. Esto dota de un "lenguaje" particular sus planteamientos: en ellos es posible encontrar una rama conceptual proveniente de la metapsicología fundada por Freud y ampliada por Lacan y desde las cuales se desprende todo el pensamiento psicoanalítico actual.

Distintamente en el caso de Artaud, su lectura misma guía y da forma a lo que está diseñando en su propuesta. No reconoce una matriz, como sí lo hacen Anzieu, Le Poulchet y Wajcman cuando confrontan o amplían nociones psicoanalíticas ya estipuladas. Artaud dibuja en la medida que avanza su propia "lengua" a ratos difusa, o que puede parecer terminológicamente contradictoria. Por ejemplo, el concepto de "representación" resulta problemático en tanto Artaud lo critica si éste apunta al texto, al teatro occidentalizado, pero no si se vuelca al misticismo del balinés, o a aquello que cobra fuerza por lo que justamente tiene de irrepresentable.

La idea es poder avanzar en los puntos de convergencia y también de divergencia teniendo en cuenta esta premisa inicial y necesaria. Para facilitar este alcance, se ha dividido el apartado en distintos puntos que reúnen las ideas centrales elaboradas a partir del trabajo de reflexión previo: un primer acápite sobre la apreciación de un cuerpo pre-lingüístico clave para comprender, desde sus movimientos subjetivos, la generación de despegues creadores; un segundo acápite sobre las nociones de desarticulación, institución, engendramiento/composición y devenir, en su correspondencia entre cuerpo y creación; y por último un tercer punto para reflexionar sobre la obra misma, atendiendo lo ya revisado con tal de generar un cierre holístico de los desarrollos expuestos.

1. El cuerpo pre-lingüístico.

Hablar de "corporalidad" no es lo mismo que hablar de "cuerpo" a la manera artaudiana, pues en ambos marcos psicoanalíticos la referencia a la corporalidad apunta a una institución/engendramiento/composición, a una atadura entre cuerpo y psiquismo que sigue una serie de momentos. De un cuerpo biológico -asimbólico- a un cuerpo erógeno -cuerpo de inscripción significativa-. A Artaud no interesa justamente esta especie de movilidad de lo menos erogenizado a lo más simbolizado, pues se centra en aquello que resiste a este "destino". Sin embargo, en las aproximaciones psicoanalíticas realizadas por Anzieu y Le Poulichet, es posible interrogar la existencia de un cuerpo pre-lingüístico clave para comprender el despliegue de ejercicios creacionales, donde se pondrían en juego, experiencias de intensidad, volumen, ritmicidad propias de una vivencia todavía inorgánica (no jerárquica, no funcional a un determinado sistema) tal como las convocadas por Artaud en su poética artaudiana de la Crueldad.

a) Lo previo al lenguaje, al mundo simbólico, como sostén de lo creacional.

Artaud (1972) al criticar el lenguaje hablado como única forma de comunicar algo, propone reposicionar al teatro como lugar primero desde donde instituir formas de expresión que no tomen la palabra logocéntrica como revelación. De allí, que reclame la atención de experiencias circunscritas a un cuerpo pre-simbólico, posibles de convocar subjetivamente a la hora de crear en teatro. Inspirado en el arte balinés, el poeta y pensador apuesta porque: "(...) toda creación nace de la escena, encuentra su expresión y hasta sus orígenes en ese secreto impulso psíquico del lenguaje anterior a la palabra" (Artaud, 1978, p.68).

Para Fernández (2011) se trataría por consiguiente de una apuesta donde el cuerpo habla: habla el grito, el gesto, los movimientos y los flujos. Experiencias que apelan a momentos arcaicos de la vida del creador; "todo en un mismo cuerpo, hablando al mismo tiempo como un murmullo infinito que no acabara por orientarse hacia el referente" (p.2).

Anzieu (1993) al introducir su investigación sobre cuerpo, dinamismos psíquicos y creación refiere:

"El inconsciente con el que me enfrento es una realidad viva e individual. Viva, ya que está articulada con el cuerpo, real e imaginario, con sus pulsiones, con

sus funciones, con representaciones primero sensorio-motrices y secundariamente verbales a partir de las que se forman ciertas partes de aparato psíquico" (p.17).

El interés del autor radica en ligar dichas experiencias con el ejercicio creacional para poder pensar ambas dimensiones en relación. Los dos tipos de creaciones posibles abordados previamente en el marco referencial correspondiente (creaciones-totalizantes y creaciones-consolidaciones), dan cuenta independiente de sus especificidades de una importancia del "Yo-Piel" como esquema que puede sostener un futuro despliegue artístico; para Anzieu (1998b), esta "instancia" permite contener y procesar, todo aquello que en el cuerpo se/el cuerpo moviliza antes del acceso a la ley, el símbolo cognoscible.

La noción de envoltura psíquica (Anzieu, 1999), que amplía en paralelo su teoría sobre el "Yo-Piel", da cuenta de una membrana constituida por varias capas (piel psíquica), que recubre, envuelve y protege el psiquismo naciente con el objetivo de delimitar progresivamente una distancia entre el adentro y el afuera, desde una diada fusional hacia un deslinde progresivo y subjetivante. Para el autor, esta formación originada a partir de los primeros registros en torno a encuentros repetitivos con la piel corporal de la figura de apego, y todo lo que de ella emana, dará mayor o menos solidez a ese Yo en desarrollo a lo largo del tiempo. Lo relevante en este punto es destacar lo que para Anzieu (1998b) funciona como intercambio entre el bebé y la madre (o más bien, con el otro primordial), disposiciones que estimulan una comunicación basada en la sensorialidad, la memoria quinésica, la postura, etc. las que condensarán a posteriori determinados estilos de relacionamientos posibles:

"(...) sonrisa, movimientos de los labios, entonaciones de la voz, mímicas y gestos que denotan referentes y que connotan estados afectivos y las primeras metonimias (...) estos signos preverbales e infralingüísticos introducen al pequeño en el universo del sentido, que constituye el fondo comunicacional sobre el que van a emerger significaciones propiamente dichas, organizadas en sistemas fonológicos, semánticos y sintácticos interconectados por el código de la lengua materna, con su doble articulación del significado con sonidos significantes y con objetos referenciados" (Anzieu, 1993, p.80)

Pudiendo desplegarse así desde los orígenes del sujeto, una estimulación corporal que sirva de guía a una estimulación psíquica². Para Artaud (1978) es lo concerniente a esta movilidad inicial, lo que debe volver a emerger, a desatarse por medio del arte teatral:

“Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado” (p.42).

De allí su necesidad de poner a trabajar esa “lengua” primigenia, a través de, en términos deleuzianos, "un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que tan sólo comporta polos, zonas, umbrales y gradientes. [Y al que] una poderosa vitalidad no orgánica lo atraviesa" (Deleuze, 1997, p.182; en Fernández, 2011, p.14). Lenguaje espacial, gestual, sonoro; expresiones como la mímica, el grito, la onomatopeya, dotadas de tanta importancia intelectual y sensible como el universo gramatical de las palabras.

Juanes (2005) identifica en la propuesta de Hofmannsthal Chandos –quien elabora su pensamiento a partir de una crítica a la escritura– un horizonte similar al vislumbrado por Artaud:

"Chandos se detiene en el silencio, calla, se ensimisma, recobra el asombro ante la presencia contundente y mágica de las cosas, percibe la inagotabilidad de lo insignificante y el abismo del universo. Sacudido por la lección de lo innombrable, busca una sabiduría que deje ser, que reconozca que las cosas son sin porqué (...) Romper con el lenguaje-concepto requiere poner el cuerpo en juego: «Poseer en mi cuerpo las claves para descifrar el universo». Descifrar, debe ser traducido aquí como experiencia que trasciende el lenguaje. En

² Anzieu (1978) se refiere en este punto a los efectos de dicha afirmación. Postula que la sobrestimulación (o subestimulación) de las necesidades del cuerpo no se acompaña necesariamente con una sobrestimulación (o subestimulación) paralela de las necesidades de la mente; puede haber conjunción de ambas, con un resultado de intimación traumatizante del exceso o del empobrecimiento; puede haber disparidad o incluso concordancia grave. También allí los senderos de la creación se bifurcan: la obra no responde a la misma dinámica si tiene por objetivo reducir la disonancia o consumir la intimación. Para efectos del presente, no interesa tanto adentrarse en dicha problemática sino más bien entender de qué forma el autor, liga estas experiencias relativas al cuerpo y los dinamismos psíquicos que lo atraviesan, a diversas manifestaciones en torno al acto creador.

términos de escritura, Chandos no alcanza a encontrar el lenguaje que deje hablar a las cosas innombrables. Imposibilidad que no impide ponernos sobre aviso de lo que mata la vida" (p.191)

Cuando Anzieu (1998) habla sobre la existencia de continentes de pensamiento, entendidos como primeros momentos de organización psíquica, previos incluso a la alucinación del objeto perdido, se aproxima a las nociones artaudianas que desafían el orden simbólico como única posibilidad de acceder a una verdad sobre el sujeto y su relación con la vida: sí mismo, los otros, y el mundo. Si bien Anzieu (1998) habla de representaciones iniciales del cuerpo, y en ese sentido se contradice con la intención no representacional de Artaud, apunta a un horizonte en común: lo que el cuerpo pudo comunicar antes de acceder a la palabra gramatical. Estos significantes formales³, funcionan como marcas desvinculadas, es decir, no conectadas a otros significantes y sirven como primera inserción del organismo en el espacio aún pre-simbólico. Apuntando consiguientemente a "imágenes propioceptivas, táctiles, cenestésicas, kinestésicas, posturales, de equilibración; no están referidas a los órganos de la percepción distal (la vista, el oído)" (Anzieu, 1999, p. 36).

Artaud (1978) reclama estas expresiones subjetivas aludiendo a un momento intermedio, clave para empujar el acontecer artístico en teatro hacia una concepción revolucionaria respecto al cuerpo, la psiquis y el acto creador mismo: "En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento" (p.101).

Le Poulichet (1998) también demarca la importancia de esta frontera entre el hablar del cuerpo y el hablar de la palabra, en lo que respecta al desarrollo de una potencialidad creadora. Convoca para ello concepciones psicoanalíticas concernientes a lo originario en cuanto constitución del sujeto (narcisismo, vacío, peligro), resituando la relación entre éstas y los mecanismos de sublimación. De acuerdo a esta autora, algunos artistas atravesados por experiencias subjetivas de desamparo originario, logran producir un arte particular que resulta en la composición de un cuerpo otro, sucedáneo y complementario a dichas dificultades primeras de cara al peligro; estrategia riesgosa al poner en evidencia en el creador algo desconocido en su constitución misma. Refiere:

³ Diferencia con el concepto lacaniano de significante, en el que este último es tal, a propósito de su inscripción en el orden de lo simbólico. Sólo en este registro el significante puede adquirir un sentido, un significado que se va estableciendo a través de la relación con otros significantes y del contraste de sus diferencias y similitudes (Lacan, 1994).

"En el núcleo de experiencias de puro desamparo que desintegran la imagen del yo, puede elaborarse, en efecto, esta extraña práctica de un arte del peligro. Como lo veremos, ese proceso sería un arte de vivir en peligro, que no subsiste sino al transformarse en la puesta en juego de un nuevo peligro a través del mismo acto creador" (Le Poulichet, 1998, p.8).

Esta potencialidad artística, circunscrita a un riesgo necesario de experimentar, es posible pensarla en la medida que existieron complejidades en la estructuración del sujeto que crea, remitiendo así, a la comprensión de un esquema arcaico de desenvolvimiento.

"Hay que imaginar aquí la condición de un yo cuerpo sumergido por un estado de desamparo que condena al fracaso la experiencia de una permanencia posible del Yo [Je] y el objeto. Más precisamente, como el Yo [Je] no pudo constituir aún su propio tiempo y su propio lugar en el lenguaje, unas experiencias traumáticas precoces hicieron a ese lugar no susceptible de investirse en el lazo con el otro y en una historización" (Le Poulichet, 1998, p.40).

Estos planteamientos rescatan también, los procesos fundantes presentes en el creador, poniendo sobre relieve la implicancia entre cuerpo y arte. Acoge por ende, salvaguardando los distintos marcos de saber y prácticos, una preocupación por lo pre-lingüístico y su posible vinculación con despliegues creacionales. El cuerpo como testigo y materialidad por medio del cual, lograr una rebelión contra la semiótica de los sistemas logocéntricos en Artaud, reconquistando así este terreno marginado; valoración de dicho tiempo preliminar, entendido como resorte a la inscripción simbólica, que servirá luego para generar otras formas que posibiliten el pensamiento y la producción de nuevas realidades, cual obra de arte, cual creación singular e intensa.

b) Crear desde la Crueldad artaudiana: continuo reencuentro con lo enigmático.

Tomando en consideración lo desarrollado en el punto anterior, algo del orden de lo enigmático en torno a ese cuerpo arcaico, y los dinamismos psíquicos que lo acompañan, emerge en la poética artaudiana de la Crueldad.

"Al igual que toda cultura mágica expresada por jeroglíficos apropiados, el verdadero teatro tiene también sus sombras; y entre todos los lenguajes y todas las artes es el único cuyas sombras han roto sus propias limitaciones. Y desde

el principio pudo decirse que esas sombras no toleraban ninguna limitación. Nuestra idea petrificada del arte se suma a nuestra idea petrificada de una cultura sin sombras, y donde, no importa a qué lado se vuelva, nuestro espíritu no encuentra sino vacío, cuando en cambio el espacio está lleno. Pero el teatro verdadero, ya que se mueve y utiliza instrumentos vivientes, continúa agitando sombras en las que siempre ha tropezado la vida. El actor que no repite dos veces el mismo gesto, pero que gesticula, se mueve, y por cierto maltrata las formas, detrás de esas formas y por su destrucción recobra aquello que sobrevive a las formas y las continúa" (pp.14-15).

Para Artaud (1978) la Crueldad, cercana a la vida, refiere no a la manera en que ésta es revelada en la superficie de los hechos, sino a una especie de centro frágil e inquieto que las formas no pueden alcanzar. Respecto al teatro, su teatro, señala: "Hay en él, como en la peste, una especie de sol extraño, una luz de intensidad anormal, donde parece que lo difícil, y aun lo imposible, se transforman de pronto en nuestro elemento normal" (p.34) agregando que éste debe desatar conflictos, liberar ímpetus, desencadenar posibilidades oscuras, propias de ese núcleo extraño en el seno de la existencia.

Por medio de una vuelta a lo sensible del cuerpo originario, a las manifestaciones previamente señaladas, imposibles de categorizar, jerarquizar, distinguir clarividentemente, es que Artaud (1972) funda un teatro basado "en el «gesto absoluto», un ritual catártico que se vive, siente y padece hasta el grado de poner en suspenso a la razón represora del cuerpo y de la physis" (Juanes, 2005, p.192). Esto implica pisar territorios inexplorados y por lo tanto, situarse desde un punto de riesgo. Le Poulichet (1998) logra pesquisar dicha aventura riesgosa en tanto el artista debe verse confrontado a algo desconocido respecto de su propio acontecer.

Las experiencias de desamparo que desintegran la imagen del yo, a partir de las cuales algunos creadores elaboran una excepcional práctica del "arte de vivir en peligro" (Le Poulichet, 1998), engendrando cuerpos extraños que sustituyen la instancia yoica, pueden aproximarse al encuentro artaudiano con las sombras que dan continuidad a la vida; ese cuerpo otro creado, prematuro y enigmático, encarna el sucedáneo de una superficie corporal imposible de investir, debido a importantes fallas narcísicas. Momento no traducible, que evoca lo convulsivo y apasionante de un tiempo en acto todavía a-simbólico.

"Allí donde la alquimia, por sus símbolos, es el Doble espiritual de una operación que sólo funciona en el plano de la materia real, teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras" (Artaud, 1978, p.55).

Artaud (1978) propondrá un volcamiento sobre el cuerpo para desplazar el lenguaje, y así dar cabida a una forma nueva de crear, de hacer teatro a la vez que se batalla contra la metafísica imperante de sistemas alienantes y hostiles. La manera de hacerlo, es permitiéndose aquello que se escapa a la conciencia normada, que se amarra a lo irrepresentable, a lo que lo desconocido tiene de peligroso. Le Poulichet (1998) en una línea similar postula:

"Habrá que atribuir aquí toda su dimensión a los procesos de engendramiento de cuerpos extraños, que no definen una "estructura psíquica" sino procedimientos insólitos para cobrar cuerpo, o para componer superficies corporales del acontecer en las que se proyectan sucedáneos del ego. ¿El objeto creado no asume entonces la función de un cuerpo íntimo y extraño por fin imposible de investir, que representa también un objeto metafórico para lo psíquico mismo, en el propio corazón del arte del peligro?" (p.17)

En esta perspectiva, lo creacional no es pensado como desviaciones o regresiones respecto a un esquema ideal del desarrollo libidinal (a la manera en que Anzieu (1993) piensa la fase primera del proceso creador, en la que más adelante se ahondará), sino como acontecimientos instauradores, figuras del devenir, marcadas por atravesamientos de estridentes peligros infantiles. Siguiendo a la autora, el objeto creado en tanto objeto desconocido, puede emerger del vacío engendrado por una cuestión fundamental: es fruto de una pregunta sin respuesta y no podría coagular en su forma una respuesta definitiva, porque capta fuerzas pulsionales en constante devenir. Este objeto dado a luz, sustituto de una superficie corpórea proclive a investirse, suscita el problema de cómo elaborar un cuerpo en tiempos de peligro.

Le Poulichet (1998) reflexiona en torno a ello mediante una reinterrogación de las relaciones complejas que sostienen el narcisismo y la sublimación. A partir del encuentro con las obras de cuatro creadores, Bram van Velde, Giacometti, Walser y Pessoa,

quienes elaboraron de maneras muy diferentes procesos de engendramiento de cuerpos extraños, la psicoanalista dimensiona el peso de los objetos creados, desconocidos, en la sustitución de investiduras narcísicas sobre la superficie del yo; agrega en este punto, la importancia de lo que Freud (1981; citado en Le Poulichet, 1998) denominó “proyección de superficie” al describir la instancia yoica propiamente tal. Al visitar esta noción, concibe que no se reduce necesariamente a la extensión del cuerpo propio ni a la imagen especular, pudiendo apuntar también a lo que en la clínica puede representar una superficie del acontecer.

"La noción de superficie del acontecer no implica sólo una referencia espacial; le añade una dimensión temporal que parece necesaria para pensar precisamente el tiempo de elaboración del cuerpo a través de los acontecimientos/advenimientos psíquicos que dan forma al marco de un yo en devenir y no una imagen detenida" (p.15)

La idea artaudiana del asombro, de poder confrontarse a mociones arcaicas del ser, del estar, de dejarse atrapar por estas manifestaciones sin palabra, sin anudamiento simbólico, hace sentido a lo planteado por Lacan (1977, p.7; citado en Le Poulichet, 1998, p.17) a propósito del caso Joyce: "tener el propio cuerpo como extraño es, en efecto, una posibilidad" (p.17). Este cuerpo en la escena artaudiana de la Crueldad, brota en un momento único e irrepetible, se aventura en el instante mismo. En un sentido próximo la autora señala:

"¿El encuentro con lo inestable y el instante no será el tiempo de emergencia del objeto desconocido que hace salir de sí mismo? Crear sería entonces: surgir en el instante en cuanto objeto desconocido; este último se asimila en acto a lo psíquico mismo, en tanto lugar de captación de las fuerzas pulsionales. Ni depósito de representaciones ni “aparato” estable, lo psíquico conoce allí una efímera eclosión" (Le Poulichet, p.18, 1998).

El teatro cruel, su lengua mística volcada a una época no legible desde la articulación de la letra en conceptos totalizantes, responde a principios transhistóricos, convirtiendo a los participantes –actores, público, director, etc.– en presencias analógicas y enigmáticas (Juanes, 2005, p.193).

"Artaud hace referencia a lo cualitativo e irrepresentable, a la parte oculta, latente de la vida, a la que hay que dejar manifestar. Presencia físico-metafísica en que

la existencia recupera su libertad y su extrañeza. Y cabe ya preguntar, ¿qué es la parte oculta de la vida, en qué consiste? Artaud habla reiteradamente del mana. La palabra energía, propia de la tradición pagana, alude a la fuerza latente que reside en la physis [en su conexión con lo corpóreo], o si se prefiere, a la energía vital que sirve de flujo comunicativo entre todo lo individuado y mediante la cual se supera la distancia entre materia y espíritu, entre lo físico y lo metafísico (...)" (Juanes, 2005, p.196).

Revelación que requiere de la experiencia prelingüística, para dar con aquel exceso que está por fuera del saber tradicional. Cuando Le Poulichet (1998) se adentra en el caso del pintor Bram Val Velde, trabaja sobre la idea de "un cierto algo", elaborado por el mismo artista, como sostén de lo que sucede en ese encuentro instantáneo con lo creado ("el instante visto"). Ese algo, según la autora, vendría a ser esa amalgama de ruidos, luces, pulsaciones u olores, reflejo de la oportunidad o el accidente de una presencia y por lo tanto también de una ausencia. "Es la apertura del cuerpo al tiempo de la cosa a favor de un desfase repentino: una distancia del cuerpo que funda una distancia para el cuerpo" (p.32). Desde ese movimiento inquietante, el algo, siempre enigmático, se convertiría por efecto en una parte separada aunque retenida del cuerpo propio, permitiendo la elaboración por muy caótica de ese cuerpo en tiempos de capturas pulsionales; todo esto en la medida que esa parte separada, estuviera en cierta forma, protegida en el exterior. Lo creado responde a esta última acotación.

Para ir cerrando este apartado, resulta pertinente trazar un alcance en lo relativo al peligro. En Artaud (1978), al seguir su propuesta, la conexión con lo riesgoso no se sostiene en experiencias de desamparo desestabilizantes como las trabajadas por Le Poulichet (1998) gracias a su proceder psicoanalítico. Sin embargo, para ambos esta dimensión resulta clave para pensar una posible aventura creadora. Del lado artaudiano, el encuentro con lo desconocido presupone un acercamiento a vivencias auténticas, que de no ser por su teatro quedarían condenadas a una finitud mediocre, a morir a-históricas en la vida del sujeto. Artaud apunta a buscar y darle lugar a ese "peligro".

Le Poulichet por su lado, apunta a poder mirar los efectos que se desprenden de situaciones extremas en torno al peligro, valorar este último como posibilidad creacional, subjetivante. En ambas apuestas por tanto, los creadores serían artesanos de la supervivencia, hambrientos de la vida, por y pese a lo que ésta tiene de riesgoso.

2) Deshacer para un nuevo devenir, devenir creando

Existe una diferencia importante respecto a la puesta en acto del ejercicio creador entre Artaud y las propuestas psicoanalíticas de Anzieu y Le Poulichet. Esta discrepancia, radica en las modalidades que sostienen el crear como determinado proceso del que se desprenden a su vez, determinados efectos.

a) La intención desarticuladora como motor creacional en Artaud.

Al hablar aquí de intención desarticuladora, se hace referencia a lo que en la poética artaudiana de la Crueldad, apunta a un más allá de lo representacional del lenguaje y junto con ello del cuerpo organizado. En palabras de Derrida (1989):

"(...) antes de corromper la metafísica del teatro, lo que llamaremos la diferenciación orgánica había hecho furor en el cuerpo. La organización es la articulación, el ensamblaje de las funciones o de los miembros (arthron, artus), el trabajo y el juego de su diferenciación. Ésta constituye a la vez el membrado y el desmembramiento de mi (cuerpo) propio. Artaud teme el cuerpo articulado como teme el lenguaje articulado, el miembro tanto como la palabra, en un único y mismo trazo, por una única y misma razón. Pues la articulación es la estructura de mi cuerpo y la estructura es siempre estructura de expropiación" (pp.257-258).

Por medio de la palabra hecha carne, del jeroglífico teatral, Artaud (1978) pretende borrar la escritura apócrifa, la misma que sustrae al sujeto de la vida, con tal de reestablecer una relación con las fuerzas ocultas, marginadas de la existencia misma. De esta forma, "liberada del texto y del dios-autor, a la puesta en escena se le devolvería su libertad creadora e instauradora" (Derrida, 1989, p.325). En su texto, el filósofo describe la forma en que será posible alcanzar esta libertad en el arte cruel:

"¿Cómo funcionarán entonces la palabra y la escritura? Volviéndose a hacer gestos: la intención lógica y discursiva quedará reducida o subordinada, esa intención por la que la palabra asegura ordinariamente su transparencia racional y sutaliza su propio cuerpo en dirección al sentido, deja a éste extrañamente que se recubra mediante aquello mismo que lo constituye en diafanidad: al desconstituir lo diáfano, queda al desnudo la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito que la articulación de la lengua y de la

lógica no ha enfriado del todo todavía, lo que queda de gesto oprimido en toda palabra, ese movimiento único e insustituible que la generalidad del concepto y de la repetición no han dejado de rechazar jamás" (Derrida, 1989, p.328).

Así, en el centro de esta desarticulación, se alza la noción de CsO trabajada por Deleuze y Guattari (1985; 2002) y considerada también en los planteamientos de Derrid. La idea de Artaud (1978) es que el ejercicio creacional en teatro, pueda poner en juego y motivar un abandono de la organicidad. Para Deleuze (1985) el cuerpo sin órganos "está atravesado por ejes y umbrales, latitudes, longitudes, geodésicas, está atravesado por gradientes que señalan los devenires y los cambios del que en él se desarrolla. Aquí nada es representativo. Todo es vida y vivido" (p.27). De acuerdo a este autor, desarticular implica precisamente dejar de ser un organismo; deshacer este último nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorialización.

Lo anterior se logra sólo en la medida en que el sujeto creador se proponga, no destruir su cuerpo jerarquizado sino deshacerlo; ¿cómo? Permittedose el acontecer momentáneo, motivado por manifestaciones procedentes de un lugar que no puede representarse, sólo mutar. Deleuze y Guattari (2002) afirman en este punto lo siguiente: "El CsO no es "anterior" al organismo, es adyacente a él, y no cesa de deshacerse" (p.168). Es decir, aquel cuerpo orgánico que empuja hacia formas pre-estructurante desde donde desplegar la obra misma, no cesa de convocar distintas intensidades, expresiones, irrepetibles y versátiles. Artaud (1978) refiere: "las posibilidades de realización del teatro pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena, considerada como lenguaje en el espacio y en movimiento" (p.51):

"(...) el CsO es todo eso: necesariamente un Lugar, necesariamente un Plan, necesariamente un Colectivo (agenciando elementos, cosas, vegetales, animales, herramientas, hombres, potencias, fragmentos de todo eso; pues no puedo hablarse de "mi" cuerpo sin órganos, sino de "yo" en él, lo que queda de mí, inalterable y cambiando de forma, franqueando umbrales)" (Deleuze y Guattari, 2002, p.166).

El devenir creando, esto es, el poder abandonar el cuerpo dado para sentir(se), pensar(se), vivir(se) diferente y así crear en escena, crear escenas, es algo que Artaud quiere devolver de la misma forma que el peligro mencionado en el apartado anterior.

Artaud (1978) ahonda en este punto:

"Hablé hace un momento de peligro. El mejor modo, me parece, de mostrar en escena esta idea de peligro es recurrir a lo imprevisto no en las situaciones sino en las cosas, la transición intempestiva, brusca, de una imagen pensada a una imagen verdadera; por ejemplo: un hombre blasfema y ve materializarse ante él la imagen de su blasfemia (a condición, sin embargo, agregaré, de que esa imagen no sea enteramente gratuita, que dé nacimiento a su vez a otras imágenes en la misma vena espiritual, etcétera). Otro ejemplo: la aparición repentina de un ser fabricado, de trapo y madera, inventado enteramente, que no correspondiese a nada, y sin embargo perturbador por naturaleza, capaz de devolver a la escena un pequeño soplo de ese gran miedo metafísico que es raíz de todo el teatro antiguo" (p.48-49).

Sólo así, es posible pensar en base a este propósito desarticulante, un teatro nacido de la destrucción del mismo. Así en paralelo, Artaud logra rehacerse un cuerpo; el trato de flujos no codificados traza el camino para un nuevo nacimiento de lo corporal y su ligazón con lo psíquico. Por medio de la inquietud artaudiana que empuja a tensionar, desacreditar, al sujeto "triangulado", bloqueado en sistemas de leyes y estructuras cerradas, se esboza la posibilidad de nacer de otro modo (Fernández, 2011).

La representación artaudiana rompe con la prefiguración platónica que asigna una serie de privilegios al original frente a la copia y que describe cómo el arte espeja lo real: se trata de un teatro intencional: devenir-animal, devenir-Juana de Arco, devenir-otro. El teatro artaudiano no representa, en el sentido clásico de la palabra, sino que presenta todos los devenires del hombre, las rupturas y fricciones del ser (Fernández, 2011, p.7).

b) Las nociones de institución (Anzieu) y engendramiento/composición (Le Poulichet) en tensión con la mirada desarticuladora artaudiana.

Ahora bien, en lo que respecta a los marcos psicoanalíticos abordados, cabe remarcar algunas aproximaciones en torno a la posición artaudiana hasta ahora desarrollada, pero también ciertas distancias importantes, sobre todo en lo relativo a las nociones de institución –del verbo instituir– (Anzieu) y composición (Le Poulichet) como esquemas sostenedores y desde los cuales se hace efectivo el acto creador.

Las experiencias cercanas a la vida, y por ende como se ha revisado, circunscritas a un campo de lo enigmático, lo riesgoso, lo convulsivo en Artaud, pueden tener en común algunos aspectos que Anzieu (1993) describe sobre la primera fase creacional (de cinco que conciernen a todo proceso creador).

"La operación teatral de fabricar oro, por la inmensidad de los conflictos que provoca, por el número prodigioso de fuerzas que opone y anima recurriendo a una especie de redestilación esencial, desbordante de consecuencias y sobrecargado de espiritualidad, evoca finalmente en el espíritu una pureza absoluta y abstracta, a la que nada sigue, y que podría concebirse como una nota única, una especie de nota límite, atrapada al vuelo: la parte orgánica de una indescriptible vibración" (Artaud, 1978, p.59).

Siguiendo a Artaud (1978) allí donde reinan la simplicidad y el orden no puede haber teatro ni drama, ya que el teatro verdadero, nace de una anarquía pseudo-organizada, luego de luchas filosóficas que son el aspecto apasionante de estas unificaciones primitivas. "(...) en el ser humano hay otro plan, oscuro, informe, en el que la conciencia no ha penetrado, pero que la envuelve como una prolongación no esclarecida, o como una amenaza, según los casos" (Deleuze y Guattari, 2002, p.165).

El sobrecogimiento creador propuesto por Michel de M'Uzan (1964; citado en Anzieu, 1993) y del que toma la referencia Anzieu (1993), da cuenta de experiencias similares a las convocadas por Artaud (1978), pues implica un acceso a realidades primitivas en torno al cuerpo y la psiquis, donde aún no existe un mundo interior organizado, pero sí, preestructurante. "Esta excrecencia que se desarrolla en la periferia del psiquismo constituye una especie de bolsa marsupial donde se realizará la gestación de la obra" (p.109). En ese sentido, dichos estados similares a una regresión o disociación⁴ aunque parcial y temporal, unido a una crisis interior profunda, avivan un despegue creador, que abandona las ideas racionales, el pensamiento verbal, los conceptos elaborados por las imágenes, el pensamiento figurativo, los modos de comunicación primarios, para dar espacio a un habla que responde a gradientes de sensaciones y reacciones indecibles.

⁴ En la inspiración se disocia la unidad frágil que el Yo consciente y preconsciente intenta establecer en el psiquismo. El Superyó, el Ideal del Yo, el Yo ideal se ponen a funcionar en fragmentos separados y uno u otro de estos subsistemas se fragmenta a su vez en diversas identificaciones que en él se han estratificado. Otra disociación concierne al mismo Yo, en tanto que asegura la integración de la psique en el soma: se trata de la disociación del Yo psíquico y del Yo corporal, con los sentimientos de extrañeza y las manifestaciones somáticas consecuentes. Pero la disociación creadora es temporal y reversible. Con la experiencia, el creador puede tanto provocar su regreso como ponerle fin (Anzieu, 1993).

De M'Uzan (1964; citado en Anzieu, 1993) precisa tres características de estos estados:

"1) Una modificación de la natural alteridad del mundo exterior; 2) la alteración de la intimidad silenciosa del yo psicossomático; 3) el sentimiento de una fluctuación de los límites que separan estos dos órdenes, con una connotación de extrañeza. A esta transformación en la relación de las investiduras objetales y narcisistas responde el sentimiento experimentado por el sujeto de un cambio de posición con respecto al mundo (...) El estado de sobrecogimiento concomitante suscita la conciencia de entrar en relación con algo esencial y sin embargo inefable" (M' Uzan, 1964, pp.6-7; citado en Anzieu, 1993, p.114).

En relación a esto último, podría pensarse que Artaud (1978) persigue una retracción a estados similares, a un sobrecogimiento afín al que propone Anzieu (1993) en su teoría. La diferencia recae en que para este último, dicha situación procede de crisis determinadas donde las instancias psíquicas sufren consecuencias y ocupan un determinado lugar. "En efecto, si existe control de la conciencia no sólo conservada sino exacerbada en la fase inicial, se produce tanto una regresión del Yo como una regresión libidinal a las pulsiones parciales pregenitales, cuya activación estimula el proceso de sublimación" (Anzieu, 1993, p.112). No obstante, la posibilidad creadora los incumbe a ambos en lo que refiere a este vuelco a lo más febril.

Si se atiende a la siguiente afirmación de Artaud (1978) puede localizarse una especie de paso intermedio entre la primera fase ya abordada, y la segunda consistente en la toma de conciencia de un representante psíquico: "Aquí interviene (...) el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, pero sólo si prolongamos el sentido, las fisonomías, las combinaciones de palabras hasta transformarlas en signos, y hacemos de esos signos una especie de alfabeto" (p.102).

Circula así el creador, de un espacio sin ilación, de una total anarquía experiencial, a un intento por establecer algunos enlaces que puedan entrar en relación. Anzieu (1993), al postular la existencia de una parte del Yo que se desdobra y que permanece apta para la observación de sí durante el proceso de regresión-disociación, destaca una toma de conciencia de ciertos representantes psíquicos, importantes para el mantenimiento del acto creador que se efectúa; conservando su organización dinámica, desplaza dichos representantes por medio de un cambio tópico fijándolos en el preconscious. Artaud (1978) dilucida bajo sus términos, algo de esta movilidad:

"Es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia, sobre todo en un dominio donde la fatiga sin cesar renovada de los órganos necesita bruscas e intensas sacudidas que reaviven nuestro entendimiento" (p.97). Y hacia un mismo horizonte Anzieu (1993) resalta:

"El creador recomienza su nacimiento y vuelve a experimentar el riesgo mortal: está invadido por el frío exterior, el aire le oprime; inerte, inmovilizado, paralizado, se encuentra sin palabras cuando no sin voz; ya no tiene otro recurso que el grito. Casi está muerto de sobrecogimiento [saisissement], pero, vuelco decisivo, atrapa [saisie] la ocasión, se adueña [se saisit de] de lo extraño, de lo desconocido, de lo imprevisible, que quizá tan sólo sea un objeto trivial visto con nuevos ojos y que va a convertir en esencia" (p.117).

Ahora bien, al reflexionar sobre la tercera fase que Anzieu (1993) propone, ésta es, la de instituir un código y hacer que tome fuerza, se puede percibir una especie de encrucijada del lado artaudiano.

"Lo que ha aprehendido [saisi] el creador en la fase precedente es una realidad psíquica o somato-psíquica, hasta ese momento marginal, extranjera, anexa: un representante psíquico reprimido, o suprimido y neutralizado, o incluso que nunca tuvo acceso al preconsciente por no haber encontrado en el aparato psíquico un Yo [Je] capaz de experimentarlo y de presimbolizarlo (...) De periférico, ese representante psíquico es instaurado como central; de anecdótico, como esencial; de aleatorio, como necesario; de no ligado al resto, como fuente de encadenamientos rigurosos; de desordenado, como estructurante" (Anzieu, 1993, p.130).

Desde ese momento, aquel núcleo psíquico de origen arcaico desempeña la función de código, anudado a una tarea de engendramiento de la obra por parte del artista, clave para poner en marcha la fase cuatro de composición y afinamiento. Este momento requiere la elección de un material sonoro, plástico, verbal, etc., susceptible de ser manejado por el creador y organizado según el código. Jean Guillaumin (1980; citado en Anzieu, 1993) ha propuesto en palabras de Anzieu:

"la hipótesis de que el cuerpo de la obra es extraído por el autor de su propio cuerpo (vivido y fantasmaticado) al que voltea como si se tratase de un guante

y al que, invirtiendo lo de dentro y lo de afuera, proyecta como fondo, marco, escenografía, paisaje, soporte material y vivo de la obra" (p.33).

La apuesta de Artaud (1978) choca con esta perspectiva pues critica las ideas claras, tanto en el teatro como en otros contextos, aludiendo a que estas están acabadas, muertas. Persigue por el contrario el empeño "de una pieza creada directamente en escena, y que choca con los obstáculos de la realización e interpretación, exige el descubrimiento de un lenguaje activo y anárquico, que supere los límites habituales de los sentimientos y las palabras" (pp.45-46). La rebelión artaudiana por lo tanto, no se ajusta en su declamación, a esta idea de instituir un código al que dotarlo de un cuerpo; de acuerdo a Juanes (2005) la poética de la Crueldad busca desatar experiencias corpóreas efectivas que desafíen el cuerpo representado en un instante único.

Como el código tan sólo puede realizarse recibiendo un cuerpo por parte del creador, cuya función es modelarlo, animarlo, dotarlo de una forma, la propuesta artaudiana quedaría al margen de esta tentativa. Porque como ya se hacía alusión, lo elemental para Artaud (1978) recae justamente en poder deshacer el código del lenguaje hablado, de la escritura gramatical, del cuerpo orgánico para así poder renacer desde otro lugar, como un cuerpo otro no codificado.

La encrucijada asoma aquí, al notar que pese a esta notable resistencia de Artaud (1978) a que el teatro y la existencia se reduzcan a un organismo sin posibilidades de devenir otra cosa, de riesgo y reencuentro con lo atávico, el pensador y poeta igual suministra un cuerpo a sus declamaciones por medio de notables manifiestos; las experiencias revisadas, atingentes a las fases uno y dos en Anzieu, son traducidas así a una práctica concreta capaz de inundar la escena. En ella describe su concepción del trabajo teatral: la labor del actor, del director, del escenógrafo, del iluminador, del público, etc.

"Se trata pues de hacer del teatro, en el sentido cabal de la palabra, una función; algo tan localizado y tan preciso como la circulación de la sangre por las arterias, o el desarrollo, caótico en apariencia, de las imágenes del sueño en el cerebro" (Artaud, 1978, p.104).

En su primer manifiesto sobre el Teatro de la Crueldad, Artaud (1978) refiere: "Así, lejos de restringir las posibilidades del teatro y del lenguaje, bajo el pretexto de que no representaré ninguna obra escrita, lo que hago es extender el lenguaje de la escena,

multiplico sus posibilidades” (p. 133). Y efectivamente, logra que aquello se ponga en juego, en circulación, en movimiento por medio de su reivindicación de lo físico, lo enigmático, lo intraducible.

Lo paradójal es posible percibirlo gracias al encuentro de todas estas teorías sobre lo creacional y sus dimensiones, en particular la que ataña al cuerpo como vehículo de expresión, avivado en el origen de la vida. Artaud (1978) gesta una obra que desafía el acceso al mundo simbólico, que lo padece y lo resiente y lo combate, pero fuera de él quizás no sería pensable. Cuando Deleuze (2005) menciona la imposibilidad del CsO en su materialidad, pero no así en su advertencia de los límites, de lo que oprime y se impone como única verdad (la ley del padre, Dios, espíritu) abre otras vías posibles de devenir algo distinto; de allí su constante crítica a la clínica de la esquizofrenia, de la locura maltratada y excluida.

Anzieu (1978) apunta entonces a una noción de institución –instituir un código para la obra, instituirse un cuerpo– por medio de las fases descritas, de un proceso creador que en paralelo influye sobre su gestor. La propuesta artaudiana, al resistirse, muestra ese cuerpo en lucha a través de una obra difícil de seguir, de comprender, de digerir en tanto nos interroga tal como Artaud lo hizo y quiso advertirlo en cuanto a las posibilidades que tenemos de comunicarnos, pensarnos, desde nuevos lenguajes: como el del cuerpo asimbólico, del más allá de lo representado.

Le Poulichet (1998) al otorgar importancia a la posibilidad de algunos sujetos de componerse un cuerpo en tiempos de peligro (debido a experiencias arcaicas de desamparo que amenazan la supervivencia de un prematuro yo), también sostiene la idea de poder avanzar de un terreno no semiótico a uno donde el sujeto se estabilice; la autora destaca la idea de producir un lugar psíquico que desplace dicha relación con el peligro, y que permita al creador elaborar un arte de sobrevivir. Si bien reconoce al igual que Artaud (1978) este “momento” de riesgo, no lo invoca, lo cree necesario para engendrar por medio de un cuerpo extraño –obra– un cuerpo poético –cuerpo propio–; ambos en eterna reciprocidad. En sus propias palabras:

“Pero el arte del peligro está siempre en movimiento, sólo subsiste en movimiento, como un salto que debe efectuarse sin cesar. Pone en juego un advenimiento puntual o una efímera eclosión, que reinscriben no obstante el recorrido del salto a realizar cada día; No brinda una morada estable y no siempre puede poner a su huésped al abrigo de una forma de suicidio. Por otra

parte, es en ese sitio donde se juega el equívoco posible sobre el salto. Esta forma de identificación primera que puede representar el encuentro con un “trazo generador” brindaría sin embargo la oportunidad de una sublimación primera que inscribe sobre un fondo de desamparo y fractura el gesto fundador de un sujeto posible en el tiempo, es decir, la captura de una impronta de deseo en una composición aún por venir” (Le Poulichet, 1998, p.36).

Cuando Le Poulichet (1998) apuesta entonces, teniendo en cuenta el concepto de sublimación Freudiano revisitado por Lacan, la existencia de otro tipo de trayecto pulsional, que no sufre la represión y que responde a una forma sublimatoria primera clave en la mitigación del fracaso de la represión originaria, valora la posibilidad de que el sujeto se haga un cuerpo, se autoengendre por medio del acto creador; su visión a diferencia de la artaudiana, es la de hacerse un cuerpo a partir del devenir creacional. Dicho de otra forma, para Artaud (1978) la única manera de devenir eludiendo el cuerpo dado, es deshaciéndolo, y para ello crear es el camino; para Le Poulichet también se deviene en tanto se pasa de un cuerpo extraño a uno poético (de un cuerpo que se experimenta a partir de graves fallas narcísicas, a un cuerpo que a partir de ello, crea) pero no desarticulando para encontrar lo pre simbólico sino aprehendiéndolo para poder ser un sujeto que ingrese a la realidad psíquica y cultural.

A modo de conclusión respecto a este tramo de la discusión, es posible encontrar tanto en Artaud como en Anzieu y Le Poulichet, una importancia concedida a aquello que viene/ocurre antes del lenguaje, donde el cuerpo emerge como esencial para el devenir del psiquismo, y diversos procesos creadores. Sin embargo, para la teoría psicoanalítica, el proceso creacional requiere de una traducción (Anzieu), una transformación (Le Poulichet), de poder darle cuerpo a “algo” para engendrarse un propio.

3. Sobre la obra...

En un primer momento se intenta dar cuenta, cómo la obra artaudiana se instala en un territorio de remezcla entre las dimensiones del afuera y el adentro, rastreando las visiones de Anzieu y Le Poulichet las que apuntan hacia una dirección similar. Posteriormente, se aborda la obra en tanto lugar que contiene y alude a "algo" de lo irrepresentable, aquello que podría aproximarse al "objeto a" lacaniano y que abre la pregunta por lo ominoso. En este punto Wajcman, amplía las posibilidades de aproximación al problema. Este último aspecto a desarrollar amplía lo trabajado en la

sección titulada *"Crear desde la Crueldad artaudiana: continuo reencuentro con lo enigmático"* (punto 1b) atendiendo con más precisión a la obra y cómo ésta puede ser situada en lo concerniente a Artaud.

a) *La obra artaudiana como territorio difuso entre el afuera y el adentro.*

Anzieu y Le Poulichet apuestan porque la obra nunca deja de influir en su creador, así como ésta última puede devenir otra cosa a propósito del momento por el que su artista atraviesa. Lo anterior también incumbe al público, al otro que presencia. En el caso del teatro cruel, incluso es posible entrever que la obra como tal, varía en cada puesta en marcha no pudiendo componer un cuerpo material similar al de la escritura o la pintura. Si bien en todos los casos existe algo del acontecer que es particular e irrepetible, en el teatro cruel no queda nada fijado pues siempre deja espacio para un nuevo grito, un nuevo gesto, una nueva postura, un nuevo nexo con la luz, el espacio y el otro que participa.

Para Anzieu (1993) crear implica un trabajo, no sólo práctico y/o técnico sino psíquico. El artista se deja trabajar desde lo más a lo menos consciente, considerando al cuerpo en dicha experiencia, atendiendo a periodos claves de estados alterados y/o reconstituidos.

"Ya que el verdugo trabaja con insistencia, precisión, variedad, el cuerpo de la víctima, de la misma manera que el creador trabaja en un cuerpo a cuerpo el material que ha elegido, de la misma manera que la creación le arranca sufrimientos, confesiones, desarticula sus coyunturas" (Anzieu, 1993, p. 53).

Por lo tanto, se diluye así la visión de una obra absolutamente separada del cuerpo del artista, y se piensa en ella como una extensión de éste. De acuerdo al autor, en procesos creadores el artista toma contacto mucho más directo con la "matriz psíquica primaria" (Anzieu, 1993, p.156) –presente en todo sujeto–, de la cual provienen experiencias antiguas que deben poder traducirse pues a partir de ellas es posible emerger al mundo y perseguir las interrogantes. La obra, siguiendo lo planteado previamente, se hace gracias a una "mímesis" en relación al aparato psíquico de su creador, aparato que se ha organizado a partir de ese representante psíquico previamente desconocido por él y que fue tomando forma en un continuo recíproco. Así, la obra adopta la forma del aparato psíquico de su creador y este último se confunde con ella. De allí que la frontera entre un adentro y un afuera se torne en consecuencia difusa.

Otro aspecto que avanza en esta dirección, puede ser extraído a partir de la relación que se genera entre obra y público. Anzieu (1993) tomando como referencia en este respecto a la literatura –pero extrapolable a otros campos creacionales– refiere lo siguiente:

"El inconsciente del autor, realidad viva e individual, es el que confiere su vida y su singularidad a un texto. No es el inconsciente del lector el que vuelve a encontrar esa vida y esa singularidad, sino más bien el que le aporta una nueva vida, otra originalidad" (p.18)

A la manera artaudiana, Anzieu (1993) logra dar cuenta que el destinatario, el usuario de la obra puede hacerse presente en ella de manera intensa y continua al presenciarse, al hacerse parte de su existencia. "Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador: ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella" (Artaud, 1978, p.109). Fernández (2011) también reconoce este elemento al aludir que el espacio teatral mismo, la escena, no fractura la distancia entre los asistentes y los actores. La intensidad de la presencia del cuerpo, invitando a ser partícipe de un canal de expresión que no funciona como signo sino como vehículo principal de comunicación, hacen de la escena un instante único donde todos se entremezclan.

Cuando Le Poulichet (1998) trabaja sobre el caso Bram van Velde, destaca la siguiente afirmación del artista: "Un pintor -dice- es quien ve. Yo pinto el momento en que uno va, en que uno va a ver. Y para el espectador es lo mismo. También él, al abordar la tela, va hacia un encuentro. El encuentro con la visión" (Juliet, 1978, p.33; citando en Le Poulichet, 1998, p.24). La perspectiva de Anzieu (1993) enfatiza que dicho encuentro debe ser capaz de convocar cuestiones elementales del ser, de la existencia misma, para que lo creacional tenga lugar:

"Una obra no trabaja al lector (...) si sólo le proporciona un placer momentáneo (...) El lector que comienza a ser trabajado por la obra establece una especie de relación. Incluso durante las interrupciones de su lectura, a la vez que se prepara para retomarla, se abandona a la ensoñación, su fantasía despierta es estimulada, inserta fragmentos entre los pasajes del libro, y su lectura es una mixtura, un híbrido, un trasplante de su propia actividad de fantasmización sobre los productos de la actividad de fantasmización del autor" (p.54-55).

De ese modo, la obra ofrece al creador y al público representaciones comunicativas de ciertos objetos psíquicos internos, de ciertas partes de sí puestas en correspondencia (en una relación de referencia doble, es decir, de referencia recíproca) con partes del cuerpo y partes del mundo.

Ahora bien, algunas lecturas llegan a postular que en el caso de la poética artaudiana de la Crueldad, no es posible distinguir categorías de actor, espectador e incluso director dadas las características de la misma. Para Derrida (1989) desde el momento en que Artaud borra la línea divisora entre espectáculo y público, la distancia de la mirada ya no es pura, no puede abstraerse de la totalidad del medio sensible; el espectador investido no puede ya constituir su espectáculo y dárselo como objeto. Por consiguiente, este autor va a referir que no habrá ya espectador ni espectáculo, sino una fiesta. Perspectiva que cobra sentido al atender la crítica que Artaud (1978) dejó caer sobre los límites que surcaban la teatralidad clásica: representado/representante, significado/significante, autor/director/actores/espectadores, escena/sala, texto/interpretación, etc., para él, prohibiciones ético-metafísicas que reflejaban el miedo ante el peligro de la fiesta.

“En el espacio festivo abierto por la transgresión, no debería ya poder extenderse la distancia de la representación. La fiesta de la crueldad quita las rampas y los parapetos ante «el peligro absoluto» que es «sin fondo» (...) Esto depende en especial del hecho de que aquél sustituye con la agitación política esa revolución total que prescribía Artaud. La fiesta debe ser un acto político. Y el acto de revolución política es teatral" (Derrida, 1989, p.335-336).

En otras palabras, de boca del mismo autor:

"Así pues, mi obra, mi huella, el excremento que me roba de mi bien después de haber sido yo robado a mi nacimiento, tiene que ser rehusado. Pero rehusarlo no es en este caso rechazarlo, sino que es retenerlo. Para guardarme, para guardar mi cuerpo y mi palabra, me hace falta retener en mí la obra, confundirme con ésta para que entre ésta y yo el Ladrón no tenga ninguna oportunidad, tengo que impedirle que se eche a perder lejos de mí como escritura" (Derrida, 1989, p.251).

Así, la remezcla entre los distintos agentes de la escena es tal, qué surge la pregunta por a quién le corresponde ese cuerpo, en esa obra, que por lo visto no está más afuera que adentro ni viceversa.

Pero lo anterior, todo lo anterior, toda la poética cruel de Artaud (1978) tuvo un impacto, tuvo una recepción a la que confrontó en su pensar y hacer. Y esto último para Anzieu (1993) es elemental a la hora de sostener cualquier proceso creador. La fase cinco descrita en sus investigaciones, da cuenta de esta situación:

"Por lo general, no basta con que el autor haya terminado su obra para que haya terminado con ella. Le falta defenderla, darla a conocer, rodearse de personas que lo hagan por él, incluso publicar "manifiestos" que llamen la atención sobre ella justificando su originalidad por razones teóricas, estéticas, políticas" (p.146)

Artaud (1978) de hecho, crea dos manifiestos donde detalla lo que él ha concluido que debe ser el teatro, de qué forma hacerlo y por qué/para qué hacerlo. Hay una intención de traspasar su mensaje; la escena cruel, debe velar por esto en lo que tiene de novedosa, convulsiva e irrepetible.

Anzieu (1993) a propósito de esta tarea de dar a conocer la obra, de mostrarla, reflexiona en torno a la capacidad sincrónica y diacrónica de la misma, es decir, de presentar a la vez un micromundo y un macromundo; de cómo una historia particular idiosincrática alcanza estatuto de universal. "Al saltar de un material inconsciente no simbolizado a la lógica de un código, y luego al componer la obra a la manera de un cuerpo, de una carne, de un órgano para que funcione según ese código, el creador trata de anudar los dos extremos del psiquismo" (p.157): pensamiento secundario y matriz psíquica primaria. Y agrega:

"El proyecto de totalizar niveles de pensamiento, capas de experiencia, organizaciones del psiquismo tan diversos, es fuente de tensiones entre esos descansos, esos estratos, esos dispositivos. Estas tensiones aportan a la obra una multiplicidad suficientemente cruzada de dinámicas internas para que emanen de ella un sentimiento de vida. Ya que ella es la vida que se reconoce y que se representa a sí misma como viva, las vidas de diversos seres condensadas en una sola vida, los múltiples momentos de una misma vida recogiendo en un todo que sería el todo de esa vida" (Anzieu, 1993, p. 158).

De lo planteado en este tramo se desprende entonces que la obra no es una simple excreción que queda inmóvil y fija fuera del cuerpo del artista, tampoco del cuerpo de un público, y en el caso del teatro cruel, del cuerpo mismo de la creación. Es una conjunción de devenires en un espacio dimensional de contención siempre recíproca.

b) Sobre lo real en lo que tiene de ominoso, de irrepresentable.

En el desarrollo precedente, se busca ampliar lo trabajado en la sección titulada "*Crear desde la Crueldad artaudiana: continuo reencuentro con lo enigmático*" (punto 1b de la discusión) atendiendo con más precisión a lo que hay de enigmático en el objeto creado, en la obra desplegada. Liga así, lo desconocido puesto en juego en la poética cruel artaudiana, sus dimensiones creacionales, la obra misma y las nociones psicoanalíticas sobre lo real desde lo ominoso, lo irrepresentable. Anzieu (1993) señala al respecto:

"El diseño, el plan de la obra, su ejecución (¡qué término tan equívoco!) están afectados por espacios blancos, poseedores del color de las angustias más negras. Están perturbados por la insistencia con la que regresa a la superficie del aparato psíquico, es decir, a la película consciente del Yo, la ausencia de todo lo que en la historia de una vida, en el ordenamiento de todo un sistema, no ha podido ser ejercido y jamás podrá serlo. Dejan resurgir en la textura misma de lo que la obra intenta comunicar la falta de respuestas a las señales emitidas, comenzando por aquellas que el sujeto, que aún no estaba constituido como tal, ni si quiera tenía conciencia de emitir, por falta de eco" (p.150).

Aquella falta de respuestas, permite pensar la obra como una forma de afirmar o negar la imposibilidad de decir por qué algo de lo real ha sido posible; una forma de afirmar o negar la imposibilidad de calcular todos los posibles, de realizarlos juntos y de inventar otros nuevos. Anzieu (1993) agrega a esta tentativa:

"(...) en el aparato psíquico el retorno requiere del rodeo; el retorno de lo reprimido es un objetivo a la vez necesario e imposible para el inconsciente; los rodeos en cambio son innumerables; esto es ilustrado tanto por el carácter proteiforme del fantasma como por la inagotable diversidad de las cadenas de pensamiento. Si es verdad que el retorno de lo reprimido es el objetivo del inconsciente, el genio de ese inconsciente reside en la invención del infinito de rodeos posibles para realizar ese objetivo único e imposible. La obra de arte o de pensamiento extrae de ahí su marco y su lógica" (p.151)

Anzieu (1998), considerando lo planteado en relación al proceso creador mismo y en este haber, su vinculación con la poética artaudiana de la crueldad, señala que el creador debe poder transmitir a través de su obra, aquellas experiencias originarias ligadas a lo recóndito. A través de la regresión/disociación del Yo, o bien, del sobrecojimiento, llevando al máximo la incertidumbre de las fronteras yoicas, el creador reencuentra un contacto más directo e íntimo, más vivo y auténtico con aquel núcleo originario: el Yo-Piel. Gracias a esto el creador tiene algo que decir, mostrar, esculpir, hacer vibrar, aunque tan sólo pueda comunicar parcial y provisoriamente al expresarlo.

Artaud (1978) reconoce algo de esa imposibilidad en expresar aquello que constituye y excede al creador, al mismo tiempo que lo declara como búsqueda, lucha:

"El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados" (p.31)

Desde la lectura que ofrece Wajcman (2001) la obra artaudiana puede ser comprendida así como lugar de ausencia, en tanto confronta con lo inaprensible de la cosa misma; tanto al creador como al espectador que se involucra. ¿Dónde está la obra artaudiana? No queda fijada en un cuadro, ni en un texto, se diluye en el instante en que nace. No es un objeto en sí, pero en su esencia también se presenta como vacía, como hueca. El objeto "a" lacaniano, cobra sentido en tanto la obra artaudiana se presenta como algo que no puede destruirse pero tampoco olvidarse jamás; considerando el anudamiento entre los dinamismos ya revisados puestos en juego en el creador, y el resultado creado en sí. Esto se aproxima a la visión lacaniana del "quod":

"En otro contexto, Lacan evocó brevemente la dimensión de este encuentro que sólo se produce más allá o más acá de la relación imaginaria entre el yo y el otro, en un tiempo en que el ego está desorganizado, el otro está ausente y "toda intersubjetividad aparentemente se disuelve": "El sujeto se precipita en un enfrentamiento con algo que no puede confundirse en modo alguno con la experiencia cotidiana de la percepción, algo que podríamos denominar un id y

que, para no suscitar confusiones, llamaremos simplemente un quod, un ¿qué es?" (Lacan, 1978, p.210; citado en Le Poulichet, 1998, p.31).

Para Le Poulichet (1998) la puesta en acción de la oposición simbólica entre la ausencia y la presencia puede realizarse en especial a través de ese devenir del acto creador. La autora plantea que un objeto, deposición y derivación de una parte del cuerpo, habría quedado desde el principio elevado a la dignidad de la Cosa, de acuerdo a la fórmula de Lacan referida a la sublimación. De esta forma, un encuentro o accidente funda un trazo generador al margen del vínculo con el otro. Explica esta relación de la siguiente forma:

"En cuanto a la sublimación, se ejerce a partir del momento en que la Cosa queda revelada más allá del objeto, mientras éste sigue estructurado por la relación narcísica. Esa revelación procura entonces una "satisfacción que no exige nada a nadie". Gracias a un "cambio de meta de la pulsión" y una desfamiliarización del objeto, este último quedaría por lo tanto apartado de la relación narcísica con el semejante. Lo que se invertiría sería entonces la "cosidad" misma del objeto: su carácter gratuito y ajeno (como los "zuecos" de Van Gogh, que ya no tienen nada de familiar sino que nos ponen en relación con lo inaudito y lo desconocido que la Cosa-zueco hace surgir en la tela)" (p.33).

En la óptica de Le Poulichet (1998), lo anterior centrado en una forma de relacionarse tempranamente con el peligro, implica la elaboración de nuevos modos defensivos, que al no obturar los caminos del deseo, revelarían la forma oculta de la Cosa, de la vida como puesta en riesgo, donde artista y espectador se implican disolviendo su diferencia. La obra artaudiana acoge esta modalidad, y en tanto su intención es volcarse a lo intraducible, algo umbilical, larval, aparece ahí y redirige sus fundamentos a lo real; "(...) dando una vía de escape al cuerpo, a los deseos más íntimos, al mismo tiempo que se contrae una nueva ontología, un nuevo modo de asumir el pensamiento, sus imágenes y mecanismos" (Fernández, 2011, p.8-9).

A modo de cierre, se plantea cómo ese cuerpo, extraño y propio a la vez, permite al artista desplegar una potencialidad creadora. El proceso creador, refleja esa extrañeza contenida en su ser y la transmite en una complicidad que acerca al espectador a esa vivencia despojada de sí, fuera de sí, pero muy propia, convocando lo siniestro a la hora de rastrear la percepción estética de la obra (Freud, 1979); aproximación más adecuada

a lo siniestro en el vivenciar que en la creación literaria, pues Artaud (1978) burla el texto, lo rechaza. Su teatro es primero físico y peligroso, antes que textual y acomodado.

En alemán la palabra *unheimlich* es antónima de *heimlich*. Pero el término *heimlich* no tiene un sentido único, dice Freud (1979), sino que pertenece a dos grupos de representaciones bastante apartadas entre sí. Un primer sentido designa algo que es familiar, íntimo, afable; un segundo sentido, sin embargo, designa a lo secreto, lo oculto, lo impenetrable. Este último significado llevado más lejos, designa también algo más que lo oculto, se refiere a lo ocultado, lo escondido, lo peligroso. El sentido evoluciona así hacia su antónimo y casi se confunde con él. Pero *unheimlich* como concepto de "lo siniestro" es una voz más compleja, porque designa con sutileza un conjunto de antónimos que se unen en una sola representación. Esto es, lo familiar, lo íntimo y lo amable transformado en su contrario, lo inquietante que es -a su vez- lo secreto, lo oculto o escondido, que deja de ser tal, al ser develado.

Aquello entraría en relación con lo hasta ahora planteado, en cuanto piensa lo ominoso como algo extrañamente inquietante, "algo dentro de lo cual uno no se orienta, por así decir" (Freud, 1979, p.221). La obra artaudiana, como se señalaba, pareciera no llegar jamás a una consumación, quedando siempre algo indescifrable, algo que no es aprehensible a un código ni a una composición más hermética; algo escapa al universo idiosincrático y excede a la obra misma.

V. REFLEXIONES FINALES

El diálogo logrado entre los correspondientes marcos psicoanalíticos y la propuesta artaudiana de la Crueldad, arroja como primera reflexión importante, la posibilidad de repensar el acto sublimatorio referido a la creación, ampliando sus alcances teóricos y por qué no, prácticos. Ambos campos puestos en discusión, arrojan la urgencia de pensar lo creacional desde formas incipientes de la existencia; allí es donde el cuerpo entrega material para circundar sobre lo que acá se ha aludido como una posible potencialidad creadora, alojada en algunos sujetos desde fases vitales prematuras.

La propuesta de Artaud permite vislumbrar, a la hora de confrontarla con las teorías de Anzieu y Le Poulichet, los procesos creacionales y sus dinamismos psíquicos en juego, previo a la concepción de este fenómeno entendido como una desviación de la pulsión sexual a un fin y objeto socialmente aceptado. No se quiere con esto, disminuir la importancia metapsicológica, en cuanto a lo dinámico y lo económico dilucidado por Freud, pero sí revisitar el concepto en lo que atañe de novedoso.

Anzieu, apunta a una valoración del proceso sublimatorio mismo, en detrimento de la atención puesta en su vertiente estética. Aporta así, a la revisión de experiencias pre-simbólicas que influyen en la capacidad que tienen algunos sujetos de crear. El Yo-Piel y su relación con diversos tipos de creaciones; las fases del proceso creador y su implicancia con esta especie de envoltura psíquica anterior al lenguaje y a la ley.

Le Poulichet, avanza más allá, al replantear la relación existente entre sublimación y narcisismo. La autora distingue formas primeras de identificación, con “trazos generadores” o “lugares vacantes” al margen de la imagen especular que funda la relación con los otros. Dicho lugar vacante, viene dado por la construcción de cuerpos extraños, hacia su devenir poético, que ayudan a la sobrevivencia de un yo desamparado. Este arte de vivir en peligro, daría cuenta según la autora, de una primera sublimación, pre-estructurante, donde aún no se inscribe algo del orden del significante (desde la fórmula lacaniana).

La poética artaudiana de la Crueldad, porta en su seno esta idea de vínculo entre experiencias previas, anteriores al lenguaje, donde el cuerpo como vehículo de expresión instituye otra lengua posible a la par que permite al ente teatral crear. Se logra por tanto, como producto central de lo trabajado, un aparataje conceptual revisitado y ampliado en torno a lo sublimatorio, añadiendo estas instancias primigenias, extendidas

en algunos casos como sostén de lo creacional, para poder a su vez, alertar a la clínica cuando pueda atender/recoger la palabra y la experiencia de ciertos creadores.

Ahora bien, epistemológicamente surge una diferencia importante, a la hora de confrontar ambos campos de saber. En Artaud, la insistencia, la inquietud que prima, moviliza el desmembramiento del cuerpo unificado, del cuerpo que para el psicoanálisis debe semiotizarse paulatinamente, hasta lograr introyectar una ley que haga al sujeto un sujeto de cultura. En Anzieu, es clave que el proceso creacional, permita al artista construirse un cuerpo, a la par que otorga uno a su propia obra. Se avanza así en un sentido inverso, desde aquel universo pre-simbólico, donde se inicia el despegue creador, a uno que ordene dicho caos incipiente. En Le Poulichet, proceder de un cuerpo extraño a un cuerpo poético, prepara el ingreso del sujeto a todo el aparataje simbólico, de las relaciones y la cultura.

Lo que el psicoanálisis pretende interrogar, es cómo darle lugar a aquello que atañe al más allá del significante, al más allá de la representación esencial en Artaud, tal como es posible atisbar en las lecturas que hacen Deleuze, Guattari y Derrida, pero con el objetivo de reposicionar una actividad sublimatoria previa que permita al ser sobrevenir sujeto. En este tramo, se topa con una dificultad en aprehender la intención repartida en la poética artaudiana de la crueldad, consistente en la búsqueda de un universo existencial, podría pensarse, sin ley. En síntesis, si bien la advertencia artaudiana es a revalorizar, a la hora de hacer arte, de hacer teatro particularmente, el encuentro con aquellas mociones originarias “perdidas” y por consiguiente, la relación con dichas fuerzas reivindicando estas como una forma otra de lenguaje ligado a lo creacional, para las posturas psicoanalíticas aquí revisadas, resulta necesario “jerarquizarlas”. La postura epistémica e incluso ética correspondiente al psicoanálisis aquí, es la de poder amarse un cuerpo, madurar un aparato psíquico que ordene el mundo y las relaciones con éste. Crear entonces, acoge este cuerpo anterior al lenguaje que Artaud reclama, pero para poder componerlo y permitirle al artista un modo subjetivante de inserción, de hacer algo con sus mociones pulsionales y su goce.

En relación a la obra, el vínculo entre cuerpo y creación, permite dar cuenta de un territorio difuso, donde no se delimita fehacientemente el límite entre el afuera y el adentro. Anzieu y Le Poulichet, lo rastrean en tanto logran pesquisar que la obra nunca deja de influir en el creador; siempre lo convoca a un nuevo lugar, abre en él nuevas vías de placer o displacer, hace resurgir nuevos enigmas. En la poética artaudiana, esto se torna elemental, en tanto no existe un reencuentro escénico, un contexto convivial en

términos de Dubatti igual al anterior; el actor, el espectador, y también el equipo participante puede desplegar cada vez, un nuevo gesto, grito, movimiento y/o postura. Dicho encuentro con esta experiencia que se pierde en cada acto, y que reaparece quizás, ligada a nuevas mociones, se acerca a lo propuesto por Wajcman en torno al lugar de ausencia, de lo escurridizo. Desde estas concepciones, tanto los marcos psicoanalíticos como la propuesta de Artaud, permiten pensar la obra como una extensión subjetiva de su ejecutor.

Por último, se plantea como aspecto potencial a investigar, surgido a propósito del esfuerzo teórico realizado, la pregunta por lo enigmático, lo ominoso en el campo teatral; entiéndanse esto último como aquello que no puede reducirse a una forma, a una palabra, aquello que permanece oculto y que se impone como elemental para lo creacional. Se hace posible interrogar así, las experiencias previas acá citadas como las nociones de intensidad, la voluptuosidad de lo siniestro, también de lo sublime, cómo los cuerpos teatrales, los cuerpos artaudianos, o incluso los cuerpos artísticos en general, al crear pueden generar otros cuerpos, o bien, generar en otros cuerpos experiencias potentes y vibrantes similares. Todos estos elementos quedan sólo introducidos, o bien inacabados en la presente, y se extienden como posibilidad de seguir iluminando los senderos que unen cuerpo y creación, ya sea a partir de la conjunción entre el psicoanálisis y el teatro, o de otras artes que remen hacia dicho horizonte.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- Anzieu, D. (1993): El cuerpo de la obra, ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador. Siglo XXI Editores. Ciudad de México, México.
- Anzieu, D. et al (1998): Los continentes de pensamiento. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, Argentina.
- Anzieu, D. (1998b): El Yo-Piel. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, España.
- Anzieu, D. et al (1999): Las envolturas psíquicas. Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina.
- Artaud, A. (1972 [1925]): "*El ombligo de los limbos*" en El ombligo de los limbos y el pesa-nervios (1896-1948). Editorial Aquarius. Buenos Aires, Argentina.
- Artaud, A. (1975): Para terminar con el juicio de dios y otros poemas. Editorial Caldén. Buenos Aires, Argentina.
- Artaud, A. (1977 [1947]): "*Carta del 28 de febrero de 1947*" en Cartas a André Breton, Dibujos, páginas de los cuadernos (1944 - 1948). Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorivu. José J. De Olañeta, Editor. Palma de Mallorca, Barcelona.
- Artaud, A (1978 [1896-1948]): El teatro y su doble. Editorial Edhasa. Barcelona, España.
- Aslan, O. (1979): El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema Ético. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, España.
- Azevedo, G. y Galeno, A. (2013): "*Estética de Crueldad: Residuos de Vida en los dibujos de Antonin Artaud*" en Revista Visión Docente Con-Ciencia, N°69, pp.21-27. Centro de Estudios Universitarios Arkos, México.
- Barcelo, L. (2013): "*Acercas de las artes escénicas*" en Relación entre artes visuales y escénicas. Instituto Universitario Nacional del Arte. Buenos Aires, Argentina.

- Barker, F. (1985): "*La Cripta*" en *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*. Editorial Per Abbat. Buenos Aires, Argentina.

- Berenguer, A. (1998): "*El teatro y su historia (reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)*" en *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, Nº13-14, pp. 9-28. Universidad de Alcalá de Henares, España.

- Bonnani, M. C. (2008): "*El cuerpo en el Teatro Contemporáneo*" en *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*. Nº5, Vol. 19. Buenos Aires, Argentina.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978): *Kafka, por una literatura menor*. Ediciones Era. Ciudad de México, México.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985): "*Las Máquinas deseantes*" en *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Ediciones Paidós. Barcelona, España.

- Deleuze, G. (1996): *Crítica y Clínica*. Editorial Anagrama. Barcelona, España.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002): "*28 de Noviembre 1947 - Cómo hacerse un cuerpo sin órganos*" y "*1730 - Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible*" en *Mil Mesetas*. Editorial Pre-Textos. Valencia, España.

- Deleuze, G. (2005): "*Clase IV. Economía política y psicoanálisis. Inconsciente maquínico e intensidades*" en *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Editorial Cactus. Buenos Aires, Argentina.

- Derrida, J. (1989) "*La palabra soplada*" y "*El Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación*" en *La escritura y la diferencia*. Anthopos Editorial. Barcelona, España.

- Descartes, R. (1987): *Meditaciones metafísicas y otros textos*. Editorial Gredos. Madrid, España.

- Díaz, A. (2007): "*PRIMERA PARTE: El Teatro de la Crueldad, de Antonin Artaud y el Laboratorio, Teatro de Jerzy Grotowskj: una nueva concepción del fenómeno teatral*" en *La productividad de las poéticas de Artaud y de Grotowski en el teatro porteño de la década del sesenta y la conformación de la Antropología teatral en Buenos Aires*. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

- Dubatti, J. (2007): *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Editorial Atuel. Buenos Aires, Argentina.

- Dumoulié, C. (1996): *"Introducción: la inocencia de la crueldad"* en Nietzsche y Artaud. Por una ética de la Crueldad. Siglo XXI editores. Ciudad de México, México.

- Freud, S. (1978 [1942[1905-1906]]): *"Personajes psicopáticos en el escenario"* en Obras Completas, tomo VII (1901-1905). Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina.

- Freud, S. (1979 [1919]): *"Lo ominoso"* en Obras Completas en Obras Completas, tomo XVII (1917-1919). Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina.

- Freud, S. (1984a [1915]): *"Pulsiones y destinos de pulsión"* en Obras Completas, tomo XIV (1914-1916). Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina.

- Freud, S. (1984b [1917[1916-17]]): *"Conferencias de introducción al psicoanálisis (parte III)"* en Obras Completas, tomo XV. Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina.

- Freud, S. (1984c [1923]): *"El Yo y el Ello"* en Obras Completas, tomo XIX (1923-1925). Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina.

- Freud, S. (1986a [1897]): *"Carta 142 [Cartas 140-147]"* en Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904). Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina.

- Freud, S. (1986b [1904]): *"La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna"* en Obras Completas, tomo IX (1923-1925). Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina.

- Freud, S. (1986c [1911]): *"Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico"* en Obras Completas, tomo XII (1911-1913). Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina.

- Freud, S. (1986d [1930[1929]]): *"El malestar en la cultura"* en Obras Completas, tomo XXI (1927-1931). Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina.

- Idiáquez, C. (2001): Aproximación psicoanalítica al cuerpo del actor en escena. Tesis para optar al grado de Magíster en Psicología Clínica de Adultos línea Psicoanalítica. Universidad de Chile.

- Juanes, J. (2005): *Artaud y el Teatro de la Crueldad* en Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, Nº 48-49, pp. 189-206. Universitat de Barcelona, España.

- Lacan, J. (2003 [1958]): "*Juventud de Gide o la letra y el deseo*" en Escritos I y II. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, Argentina.

- Lacan, J. (1988): "*Homenaje a Margarite Duras, del rapto de Lol V. Stein*" en Intervenciones y Textos II. Ediciones Manantial. Buenos Aires, Argentina.

- Lacan, J. (1994): "*El significante y el Espíritu Santo*" en El Seminario de Jacques Lacan, libro 4: La relación de objeto (1956-1957). Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina.

- Lacan, J. (2007): "*La esencia de la tragedia. Un comentario de Antígona de Sófocles*" en El Seminario de Jacques Lacan, Libro 7: la ética del psicoanálisis (1959-1960). Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina.

- Lacan, J. (2012): "*El uno: que no accede al dos*" en El Seminario de Jacques Lacan, Libro 19: o peor... (1971-1972). Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina.

- Lacan, J. (2015): "*Siete clases sobre Hamlet*" en El Seminario de Jacques Lacan, Libro 6: el deseo y su interpretación (1958-1959). Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina.

- Laplanche, J. & Pontalis J. (1996): Diccionario de Psicoanálisis. Ediciones Paidós. Buenos Aires, Argentina.

- Le Breton, D. (2002): Antropología del cuerpo y modernidad. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.

- Le Poulichet, S. (1998): El arte de vivir en peligro. Del desamparo a la creación. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.

- Merleau-Ponty, M. (2002): *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Editorial Fondo de Cultura Económica S.A. Buenos Aires, Argentina.

- Merleau-Ponty, M. (1994): *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta-Agostini, Barcelona.

- Recalcati, M. (2006): "*La sublimación artística y la Cosa*" en *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*. Ediciones del Cifrado. Buenos Aires, Argentina.

- Roldán, C. (2010): *El actor y el espectador. De Freud a Lacan* en *Revista Affectio Societatis*, N°13, pp. 1-8. Universidad Antioquia. Medellín, Colombia.

- Ruiz, B. (2008): *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Editorial Artezblai. Bilbao, España.

- Salvatierra, C. (2009): "*El cuerpo del actor en el teatro contemporáneo. La fértil transculturalidad*" en *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, N°70, pp.157-163. Universitat de Barcelona, España.

- Sánchez, M.J. (2004): "*Teoría teatral del siglo XX: el cuerpo y el ritual*" en *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, N°20, pp. 87-101. Universidad de Granada, España.

- Sánchez, B. (2015): "*Lacan y la literatura: algo más que un gesto de cortesía*" en *Revista Conclusiones Analíticas*. N°2, Año 2, pp.123-139. Editorial de la Universidad de La Plata, Argentina.

- Silva, U (2010): "*Del cuerpo sin órganos. De Artaud a una nueva configuración revolucionaria del cuerpo*" en *Revista de Arte, Educación y Filosofía*, N°0. Recuperado el 09 de Octubre de 2016 de http://www.investigartes.com/inicio/index.php?option=com_content&view=article&id=61:del-cuerpo-sin-organos-de-artaud-a-una-nueva-configuracion-revolucionaria-delcuerpo&catid=36&Itemid=72

- Ruiz, B. (2008): *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Editorial Artezblai. Bilbao, España.

- Stanislavski, K. (1953): Mi vida en el arte. Editora Latinoamericana S.A. Ciudad de México, México.

- Stanislavski, K. (2003): El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia. Alba Editorial. Barcelona, España.

- Stanislavski, K. (2009): El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Alba Editorial.

- Wajcman, G. (2001): El objeto del siglo. Amorrortu Editores. Buenos Aires, Argentina.

- Zuleta, V. E. (2012): "*Escribir con Artaud: Aproximaciones deleuzianas*". VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata en Memoria Académica. Recuperado el 29 de Abril de 2017:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2626/ev.2626.pdf