

PROCESO CREADOR. TERAPIA Y EXISTENCIA

EDUARDO PAVLOSKY

Ediciones Búsqueda

Buenos Aires, 1982

Este material se utiliza con fines
exclusivamente didácticos

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO CREADOR (1975)

Se ha escrito mucho sobre la creatividad desde la perspectiva psicoanalítica; es probable que las lecturas de Freud, Kris, Greenacre, Segal, Weissman, etc., aclaren a muchos lectores sobre el tema.

No seré yo quien introduzca nuevas facetas teóricas sobre el intrincado problema de la creación. Psicoanalistas de mucho valor ya han dado su opinión sobre el tema. Sin embargo es probable que desde mi doble profesión, dramaturgo-actor y psicoanalista, pueda aportar algunas singularidades.

Muchas interpretaciones psicoanalíticas sobre la creación artística me han parecido a veces alejadas de la realidad misma del proceso creador. De la misma manera como la ausencia de una visión dialéctica de ciertos fenómenos políticos ha impedido una comprensión más totalizadora y abarcativa de los mismos, a través de su sola comprensión intuitiva. De esa manera los conceptos de sumisión, rebeldía y autoridad han servido para realizar interpretaciones parciales de realidades políticas mucho más complicadas. Se ha sugerido incluso explicar las guerras y las dominaciones a través del instinto de muerte, o de las tendencias filicidas de los padres a los hijos. Se ha parcializado, disociado y escotomizado la realidad.

Lo mismo ha ocurrido con el fenómeno de la creación artística; incluso las ideas del juego introducidas por Melanie Klein han sido sólo entendidas como un parcial intento de elaborar situaciones traumáticas. Todo el psicoanálisis infantil se centra sobre el juego como proceso defensivo, pero poco o nada se sabe sobre el juego en sí como proceso liberador, como proceso creativo. Cuando un niño juega, el psicoanalista percibe su juego como un proceso defensivo frente a sus ansiedades psicóticas. Pero poco percibe del fenómeno de la creación en sí. En su último libro, *Realidad y juego*, Winnicott nos llama la atención sobre este fenómeno.

De la ausencia de una verdadera teoría sobre el juego; de una ausencia tal vez de una teoría del caos. ¿Pero cuál es el problema? Permítaseme una indiscreción: ¿cómo puedo interpretar un juego si yo no juego? ¿Qué teoría puede avalarme si sólo estoy mirando una escena que otro hace y yo observo neutralmente? ¿Desde dónde hablo? ¿Cuál es la escena que interpreto? Veo un niño jugando y digo que el puente que construye, separando dos muñecos, es su intento de separar a sus padres en pareja o de establecer un puente entre él y yo por el temor a que mis interpretaciones y palabras sean vividas por él como verdaderos impactos. Pero si yo mismo, terapeuta, repito activamente el juego de niño, me arrodillo como él y tomo cada uno de los cubos con que construyó su puente, percibo que la presión que hago para mantener unidos los cubos es muy grande y que mis manos están más preocupadas por unir los cubos que por construir un puente que separa. Entonces uno y separo; el conflicto está entonces entre mis deseos de unir y mis deseos de separar. ¿Pero de dónde surge entonces la fantasía de unión? De la sensación de presión de mis manos al unir los cubos para que no se dispersen; surgen entonces elementos para una interpretación más totalizadora. Cuando veo al niño que me mira jugar y le interpreto esta vivencia, percibo en él una mirada cómplice.

Creo entonces que mi actividad es sentida por el niño como una actividad simétrica. Que mis palabras provienen de una acción trabajosa, que mi interés por él es el de incluirme en su experiencia; que los dos nos introducimos en la maravillosa experiencia del fenómeno lúdico. Ya no soy un “extraño” abstracto que formula palabras que provienen desde “afuera”, sino desde un “adentro” comprometido y compartido y compartido. Entonces pienso que la barrera que interpreté como un obstáculo entre el niño y yo, por el temor a la interpretación, es la “barrera” que yo instalo entre nosotros a través de un contacto artificial. Porque no me animo “ser niño”, porque no sé “volver” a ser niño, a volver a jugar, a desarmar mi cuerpo tieso, a volver a asombrarme, a revivir y compartir con él mis viejos juegos infantiles. A sentir mi cuerpo de una manera diferente. A regresar, por el temor a no poder volver a mi rol de terapeuta adulto. ¿De qué neutralidad hablo entonces? De una neutralidad acaso que defiende una técnica de la inacción y que se inscribe en una ideología paralizadora. La misma ideología paralizadora que impidió a mi gran amigo Rodriqué continuar la línea de investigación sobre aquel magnífico trabajo que se llamó “La interpretación lúdica” y que tal vez habría podido abrir una brecha sobre una nueva comprensión teórica del fenómeno lúdico.

Cuánto mal ha hecho a mucha gente este tipo de ideología paralizadora y castradora con que se utilizaba desde la Asociación Psicoanalítica Argentina la palabra *acting-out*, cuántos verdaderos talentos he visto abortados por el miedo y, el sometimiento. Algunas veces se debería analizar el filicidio dentro de la A.P.A. y no tan afuera. Recuerdo un día que, siendo yo miembro adherente de la A.P.A., se me acercó un candidato a preguntarme si yo pensaba que él podría escribir teatro. Le pregunté si a él le interesaba el teatro. Me dijo que le gustaba con locura. ¿Por qué no escribís entonces? Porque mi analista me interpreta las escenas como conflictos edípicos no resueltos y como ataques envidiosos a su persona y tengo miedo de que en mis obras de teatro se proyecten mis problemas más regresivos. Recuerdo mi indignación, la violencia incontenible que sentí. Sólo recuerdo que le dije: “Si dejas de escribir teatro por el miedo a tus proyecciones,

vas a ser un pésimo analista, porque vas a estar con tus pacientes sintiéndote permanentemente abortado de tu potencial creativo. Defendé tu pensamiento creador por encima de todo y entonces vas a ser una persona, y sólo como persona total podrás analizar a otros. Si no es así, dedícate a otra cosa”.

Años después leí con alegría que el candidato a psicoanalista había estrenado una obra con singular éxito y ahora es un terapeuta muy competente. El miedo refugio de los imbéciles aprovechados y explotados por los que tienen poder.

Cuando descubrí el teatro lo descubrí como actor, pero confieso que nunca tuve miedo de exponerme con todos “mis traumas” en el escenario. Sé que llovían las críticas sobre mi exhibicionismo y mis raras tendencias psicopáticas; sin embargo yo sentía que crecía, que la creación artística me enriquecía y que mi interpretación dramática sobre determinados personajes me ayudaba a comprender mejor ciertos fenómenos psicopatológicos; la creación artística humaniza, sensibiliza, enriquece.

¿Por qué sos actor?, me preguntó un día un analista. Porque puedo, le respondí. Dice Fenichel: “Mejor actor sería aquel que no hubiera desarrollado todavía una verdadera personalidad distinta, que estuviera dispuesto a representar cualquier papel que se le ofreciera, que no tiene ego sino que más bien un montón de posibilidades de identificación”.

Replico en la clínica psicodramática: los pacientes que pueden representar *sólo* el papel de ellos, y no representan cualquier papel que puede surgir durante la dramatización, generalmente son pacientes con una gran rigidez defensiva en su yo, que les impide incluirse en roles diferentes a su persona por el miedo a la desintegración psicótica. Son “seudomaduros”; el yo carece de la plasticidad necesaria para representar roles que contengan aspectos rechazados de su personalidad, está empobrecido por defensas rígidas que le impiden “jugar”. El que no quiere jugar porque se cree maduro es el paciente empobrecido en su vida. Son estructuras fuertemente narcisistas. La sola posibilidad de jugar roles que contengan aspectos rechazados de su personalidad los paraliza. Las múltiples posibilidades de identificación en psicodrama nos muestran, por el contrario, a pacientes con buen nivel de integración yoica que, a través de la comprensión y del *insight* del otro, comienzan a elaborar mejor la situación depresiva.

Dice Weissman en *La creatividad en el teatro*: “Del mismo modo que el actor, el exhibicionista sexual está constituido de tal manera que sus perversiones también tienen calidad de representación que debe continuar. El exhibicionista, como el actor, puede vestir también con ropas del sexo opuesto, o del mismo sexo, para negar la angustia inconciente de haber sido castrado. El exhibicionista y el actor se ven continuamente obligados a representar otra identidad, lo que reduce temporalmente su ansiedad. El uso legítimo que hace el actor de trajes y papeles proporciona una solución satisfactoria a sus ansiedades por miedo a perder el pene, así como la búsqueda de una imagen corporal”.

Es curioso: yo no quisiera oponerme de plano a este tipo de interpretaciones, porque no hay duda de que el actor necesita de un cierto nivel de exhibicionismo para actuar. Es más, lo he comprobado en mí; personalmente soy un tímido fóbico que utiliza técnicas contrafóbicas para vencer sus miedos infantiles. Mi asma infantil sería un buen ejemplo de esta naturaleza. Pero mi experiencia como actor me ha mostrado también que se puede realizar estéticamente un personaje en forma correcta, cuando se han podido elaborar y aceptar los aspectos más rechazados de uno, incluidos en el personaje. Cuando realicé el papel de un homosexual en la obra *Atendiendo al señor Sloane*, tuve que ponerme en contacto con toda mi homosexualidad y mi mundo perverso latente. Al principio no podía jugar bien el papel, porque no aceptaba mis posibilidades homosexuales. Me defendía rígidamente de este papel. Sin embargo, en la medida en que pude analizar y aceptar todos mis componentes femeninos pasivos, sin por esto tener temor de perder mi pene “mi virilidad”, comencé a jugar el papel con gran soltura y tuve una clara visión de mis tendencias femeninas. Fue un verdadero hecho terapéutico y, lejos de despersonalizarme y dissociarme, el profundizar en el papel y en mi homosexualidad me permitió comprender mejor no sólo mis fantasías femeninas sino también la homosexualidad de mis pacientes. Fue una verdadera “catarsis de integración” (J. L. Moreno). El actuar roles alejados de mis tendencias habituales ha enriquecido mi experiencia profesional psiquiátrica.

El teatro integra cuando se realiza una profunda labor con directores talentosos. Es muy sencillo señalar que la homosexualidad de Tennessee Williams es origen de gran parte de sus obras y de su relación de dependencia materna no resuelta. Yo preferiría que el psicoanálisis aportara más luz sobre qué tipo de mecanismos hizo que la homosexualidad de Williams lo convirtiera en un dramaturgo de éxito y no a la inversa, cuál fue su “singularidad específica”. Porque no todos los homosexuales son brillantes dramaturgos como Williams. Sartre ha realizado en el estudio de Genet un aporte a la comprensión psicoanalítica de la homosexualidad, de la creación artística y de la psicosis, como ningún analista lo ha realizado hasta ahora. Pero Sartre, en su monumental obra *San Genet*, realiza un profundo y minucioso estudio de la vida de Genet y de la relación dialéctica de su pervisión, su creación y su inserción de clase, que completa un bache de la literatura psicoanalítica hasta la fecha. Analizar como un sueño una obra de teatro es hacer psicoanálisis

silvestre. Es parcializar totalizaciones. Es reducir la comprensión global del fenómeno estético. En su libro *San Genet, comediante y mártir*, Sartre trata de demostrar que la realidad concreta de la vida de un hombre sólo puede entenderse mediante una consideración de la dialéctica de la libertad actuante, en condiciones materiales dadas. Si Genet es un genio, su genio no es un legado de Dios o de sus genes, sino una salida inventada por Genet en momentos particulares de desesperación. Sartre trata de redescubrir la elección que Genet hace de sí mismo, de su vida y de la significación del mundo, para convertirse en escritor y para mostrar de qué modo la especificidad singular de esta elección impregna incluso los intersticios del carácter formal del estilo de Genet, la estructura de sus imágenes y las particularidades de sus gustos. En una palabra, apunta a recorrer otra vez en riguroso detalle *La historia de una liberación*. Genet no se suicidó, no se convirtió en una víctima psicótica de sus fantasías, pero las dominó por medio de la imaginación de sus rituales y su actividad como escritor. Su teatro es un invento genial, y no se puede explicar sólo por sus condicionamientos anteriores, es además *su proyecto*. Es aburrido pensar en una filosofía que quisiera explicar las obras de arte sólo por los factores que las condicionan. Este enfoque es un intento encubierto de reducir lo complejo a lo simple, de negar la especificidad de las cosas: “el método dialéctico apunta a algo completamente opuesto a esta reducción”. “Lo que tenemos que examinar e indagar es la elección que da a la vida su singularidad; por su elección de escribir, Flaubert nos revela la significación de sus fobias infantiles, y no a la inversa. Tenemos que buscar el movimiento dialéctico que explica el acto por su significación final, apartándose de su situación original” (Sartre). Aprendemos los gestos de nuestra familia y los roles contradictorios que nos comprimen. Al proyectarnos hacia nuevas posibilidades creadoras volvemos a pensar en nuestras viejas desviaciones y viejos gestos. Somos más ricos, pero con los gestos y miradas del pasado. Intentamos superarnos y en nuestra misma superación se develan nuevas contradicciones y nuevas formas de conducta. El creador, hombre de teatro, no repite en sus obras sólo los gestos de su infancia, sino que su obra es también la superación de ese pasado condicionado. *Esa obra es la singular y específica forma de intentar superarlo*. Un dramaturgo en cada obra no repite, sino que construye la superación de su pasado. Su forma específica de esa lucha desesperante por superar su pasado es el diálogo teatral. Las obras jamás revelan los secretos de la biografía, que sólo puede ser el simple esquema que nos permita descubrir dichos secretos en la vida misma.

El dramaturgo tiene una familia internalizada que no es un conjunto simple de objetos introyectados, sino más bien una matriz de dramas, de secuencias témporo-espaciales que se representan como si fueran el rollo de una película; todos los elementos están presentes simultáneamente para que entren en escena unos a continuación de otros, como en una proyección cinematográfica. El rollo es la familia interna (R. Laing). Es un conjunto de relaciones interiorizadas. Suponemos que los argumentos están escritos, los actores listos para actuar. Como Pirandello, necesitamos actores para representar el rollo de algún argumento nuestro. Actores de nuestros rollos. En nuestra vida, que es el verdadero escenario sin dramaturgos, encontramos siempre buenos actores que saben desempeñar muy bien el rol, y si no lo hacen, nosotros se lo enseñamos a cumplir con dignidad. *Vivimos haciendo teatro sin darnos cuenta*. La gente proyecta un rol en la gente. La gente encarna personajes de la gente. Son los fantasmas del día. Hay buenos actores que saben encarnar muy bien los personajes de la gente. Verdaderos profesionales del juego. Otros buscan personajes y otros buscan argumentos para representarnos. Cuando la persona encuentra el actor ideal para desempeñar el argumento de su rollo familiar, y éste a su vez como actor ha estado esperando toda su vida ese argumento para representar, es decir “el rollo del otro”, se cierra el pacto.

La mayoría de las parejas burguesas se forman en ese modelo (algunos grandes pactos son sellados entre las histéricas y los psicópatas). Claro que el “actor” representa también simultáneamente un argumento de su propio rollo familiar. *Los mejores actores están en la calle, no en los escenarios*.

La neurosis la padecemos y la elegimos. Existe un campo propicio, onírico, imaginario, negativo, con olor a trauma, incesto, dolor, culpa, viejos placeres. Ahí nos empantanamos. Atisbamos la posibilidad de otros caminos, como si imaginásemos nuevas rutas para superar nuestras huellas, pero siempre hay algo irresistible que nos hace marchar hacia el sendero placentero y doloroso de la neurosis. Allí conocemos la letra de los personajes del drama. Estos personajes nos habitan, nos quitan libertad, nos asfixian; son los moldes de nuestra infancia, son los gestos aprendidos sin entender ideología que deja brechas por donde transitamos penosamente toda la vida. Asfixiados por moldes estrechos, incestuosos.

La mayoría de la gente habita estos senderos. El dramaturgo en su obra intenta superar ese pantano cargado de fantasmas, y en su creación aparece un movimiento liberador, que se opone dialécticamente al encierro de su infancia. Su obra es su infancia y su propio movimiento superador. En el mismo encierro está inscripta su máxima necesidad de liberación. El dramaturgo en su imaginación creadora, el diálogo teatral, transcribe el método singular y específico de su liberación.

Entonces la obra de teatro no se puede interpretar sólo como la repetición onírica de los gestos infantiles del autor, sino como una lucha caótica y desesperada por superar esa misma infancia en una nueva espiral dialéctica. Como diría Sartre: “Hay que aprender a leer todo el movimiento totalizador. Por ese motivo la vida de una persona se desarrolla en espirales, pasa repetidamente por los mismos puntos, pero en distintos planos de integración y complejidad”.

Padecemos y elegimos. Nos determinan y nos determinamos todos los días. El psicoanálisis sabe poco sobre el juego y sobre la creación artística. Pero en cambio sobran los psicoanalistas que creen poder interpretar psicoanalíticamente obras de teatro y películas de cine. El yo, el ello y el superyó han sido utilizados cruelmente por algunos analistas para interpretar obras de arte. Son los psicoanalistas de consumo, los exhibicionistas que interpretan el exhibicionismo de los actores. Los que soñaron con ser grandes actores sólo pueden vivir su vida a través de la vida de los demás. Los que ven símbolos en los cuadros antes de dejar sumergirse en la sensación estética. Claro que hay otros analistas, respetuosos a veces de su ignorancia en la materia, que sólo se contentan con ser buenos espectadores, y hay algunos otros, los muchos menos, con una gran cultura y sensibilidad para el arte. Pero generalmente no opinan del psicoanálisis del arte.

“Durante la labor creadora, el dramaturgo intenta concientemente reflejar sus opiniones particulares, evaluaciones sensitivas y buscar soluciones originales a diversos aspectos que pueden ser psicológicos, filosóficos, políticos o religiosos. A través de este mismo esfuerzo creador, se ve inconcientemente impulsado por experiencias infantiles revividas, olvidadas, no resueltas, traumáticas y desagradables, para recrear nuevas soluciones que aspiran a restablecer un equilibrio integrado y totalizador de los efectos perturbadores de estos largos y persistentes incidentes y fantasías” (Weissman).

Al dramaturgo le preocupan las ansiedades de la *propia estimación*. El actor, en cambio, depende mucho más directamente de la relación con el público.

Dice Ionesco: “*La creación supone una libertad total, se trata de un proceso diferente al del pensamiento conceptual. Hay dos tipos de conocimiento: el conocimiento lógico y el conocimiento estético, intuitivo. Cuando escribo una obra de teatro no tengo idea de lo que va a ser. Tengo ideas después. Al comienzo es sólo un estado afectivo. El arte para mí consiste en la revelación cotidiana de ciertas cosas que la razón y la mentalidad cotidiana me ocultan. El arte atraviesa lo cotidiano, procede de un segundo estado. Llamo a esto mis obsesiones. Angustias. Las de todo el mundo. Sobre esa identidad se funda solamente la posibilidad del arte. Mi teatro es la proyección de mi mundo interior en el escenario*”.

Crítica a Ionesco: su genialidad fue deslumbrante en *La cantante calva* en el año 1950. Su crítica despiadada a la pequeña burguesía inglesa y a la impostura de su costumbrismo, nos reveló un teatro que quebraba las leyes mismas del teatro tradicional, y por otra parte él mismo nos señala que era un intento de superar su permanente angustia de muerte frente a lo que él llama “la rutina diaria”. “Escribir era para mí una larga y penosa cura psicodramática”. Podríamos decir que con todo no pudo superar en sus futuras creaciones su propia angustia claustrofóbica. La ausencia de una relación dialéctica persona-sociedad sólo le llevó a describir genialmente la “incomunicación” dentro de una clase decadente. Encerró su teatro en su propia claustrofobia, sin poder entender que todo teatro está impregnado de la ideología de la clase dominante y que uno escribe con los mismos vicios de esa clase dominante a la que critica. Creyó que su teatro estaba exento de ideología. “Idealizó” su concepción de la libertad. Negó los parámetros que lo condicionaban como escritor. La genialidad de *La cantante calva* nunca pudo ser superada. Aislaba sus angustias personales del contexto social que lo rodeaba. La ausencia de un pensamiento dialéctico le lleva a decir, por ejemplo: “No me gusta Brecht porque es didáctico, ideológico. No es primitivo, es primario. No es simple, es simplista. No da materia al pensamiento; él mismo es reflejo, ilustración de una ideología. El hombre brechtiano es chato, es únicamente social, le falta la dimensión en profundidad, su hombre es incompleto y a menudo sólo un pelele”. Sin embargo Ionesco agrega: “El ser humano según Brecht está condicionado únicamente por lo social. Existe también entre nosotros un aspecto que nos da una libertad. De todas maneras el hombre brechtiano es un inválido, pues su autor le niega su libertad más interior” (*Notas y contranotas*).

Es curioso que en esta crítica reaccionaria Ionesco se identifica con Sartre en su crítica existencial contra el marxismo dogmático. En ese margen de elección que Sartre defiende en el hombre condicionado y que define como proyecto liberador de lo dado o la superación de lo dado. Nos determinan, pero existe en nosotros ese margen de libertad para superar nuestras contradicciones y nuestros condicionamientos. Lo que el sistema capitalista quiere es anestesiar ese margen de libertad. Esa es su gran tarea. El sistema impide el rescate de ese margen de libertad que el hombre posee para convertirse en revolucionario y/o en creador.

Reprimimos que nos reprimen ese margen de libertad

El primer movimiento dialéctico de un revolucionario es el encuentro con esa libertad reprimida. El creador también se enfrenta con esa lucha desesperada. Observemos cómo la genialidad de Ionesco aparece encerrada en un intento desesperado por superar su infancia, pero al mismo tiempo su movimiento liberador tiene reprimida la propia represión de su libertad, que podría convertir su genialidad creadora en *potencial transformador revolucionario*. Dibuja genialmente la arquitectura interior de las angustias pequeño-burguesas, pero no establece un puente dialéctico con la realidad que también las condicionan.

Dice Ionesco: “Yo vivía de chico cerca del pueblo de Vanguard. Recuerdo hace tiempo, la calle mal iluminada, una tarde de otoño o de invierno; mi madre me llevaba de la mano; yo tenía miedo, uno de esos miedos de niño; habíamos hecho las compras para la cena. Siluetas oscuras se movían en las calzadas, gente que iba de prisa, sombras fantasmagóricas, alucinantes. Cuando esa imagen de la calle revive en mi memoria, cuando pienso que casi toda esa gente ha muerto ya, todo, en efecto, me parece sombra, evanescencia, me viene vértigo, angustia. Así es el mundo: un desierto o sombras moribundas. *¿Qué pueden cambiar las revoluciones?*”.

Es esta última y escéptica frase de Ionesco el cerco que le impide haber evolucionado desde su genial *Cantante calva*, por ausencia de un pensamiento dialéctico liberador y por una *represión* de su propia ideología pequeño-burguesa.

Sin embargo, yo mismo quisiera hacerme una severa autocrítica al prólogo de un libro mío que contenía mis primeras obras largas: *Último match* y *La cacería*, y que titulé *Algunos conceptos sobre teatro de vanguardia* (1966).

Decía en ese artículo: “Personalmente entiendo al teatro de vanguardia como un teatro primordialmente de búsqueda. Es un teatro que dice “hacia” y que intenta conectarnos con aspectos absolutamente “reales” de nuestra personalidad. Es el teatro de nuestros cotidianos estados de ánimo. Aquel que nos libera de los grandes discursos y mensajes, es el teatro de nuestras eternas preguntas incontestables, el teatro de nuestra soledad, el que nos hace hablar en el idioma de nosotros con nosotros y no de nosotros con los otros, porque carece de la palabra que adquiere ribetes de comunicación, para sumergirse en nuestras inmensidades. El teatro, de alguna manera, ha sido siempre reflejo de los acontecimientos vitales de las épocas. Al teatro de vanguardia le toca entonces el tema del hombre actual, en sus dudas y sus incertidumbres, en sus grandes soledades. El teatro de vanguardia intenta expresarse en un lenguaje distinto, buscando la síntesis a veces a través de la imagen y no de la palabra, donde lo simbólico y lo real se fusionan dando una nueva dimensión y el resultado es un nuevo tipo de expresión. Puede ser que esto no guste, pero no deja de ser absolutamente real y pienso, como Artaud, que el escenario no es sólo comunicable a través de palabras, sino de distintos elementos que confluyen hacia una superdimensión. Es como tener una radiografía de tórax de perfil y de improviso incorporar simultáneamente una de frente y una oblicua. Evidentemente la primera sensación es confusa, pero no deja de ser una imagen real. Por otra parte, el espectador teme la confusión y por eso quiere obras claras y concretas, donde cada personaje se delinea perfectamente. Por eso prefiere a Wesker y no a Pinter, o a Cossa y no a Gambaro. Yo hago la pregunta: ¿cuál es el teatro más realista?

“La vanguardia es abrir brechas, buscar, y sumergirse sin temor a la confusión. El horror es encontrarnos tan semejantes. Nos horroriza sabernos casi iguales. Por eso el teatro realista, que marca tan diferentemente el carácter de los personajes, tiene tanta aceptación, porque el espectador se identifica con alguno de ellos y se va tranquilo a dormir. En cambio, en el teatro de vanguardia le horroriza aceptar que se ve reflejado en todos y que no puede diferenciar claramente los personajes. En el realismo el público dice: Yo soy como Juan. En el teatro de vanguardia que involucra a Simson, Jellicoe, Pinter, Ionesco, Becket, queda confundido con seres que parecen contener aspectos parciales de su personalidad y se pregunta: *¿Quién soy?*” (*Match* y *La Cacería*, Ediciones de La Luna, Buenos Aires, 1967).

Es decir, yo interpretaba la resistencia hacia el teatro de vanguardia (Ionesco, Becket, Adamov) como una típica resistencia al inconciente y al proceso primario. Visión parcialmente cierta pero que la creía totalizadora. Mi perspectiva psicoanalítica reducía un fenómeno sumamente complejo a lo simple e interpretaba la trama argumental sólo como un fenómeno onírico, descartando la dialéctica *autor, persona, sociedad*. No incluía la posibilidad de un proyecto superador de las contradicciones del hombre desesperado frente a su soledad e incomunicación.

Porque ¿quién es el hombre desesperado que nos muestra Samuel Becket en su tradicional obra *Esperando a Godot*? ¿No es acaso un hombre desesperanzado por una ideología que intenta *desesperanzar*, llevándolo a la anomia social y dejándolo absolutamente aislado de sus semejantes? *Ideología despersonalizante. Ideología disociante.*

Sólo el genio de Becket pudo transmitir en un escenario la más profunda soledad del hombre, la más descarnada y desesperada de todas las soledades. Esperando a Godot captura precisamente ese “no suceder nada” constituyente de nuestra existencia cotidiana. Es por eso cuadro familiar, una placa radiográfica donde el hombre se reconoce con horror. Como dice L. Pronko: “Como que la masa gris e indiferente de nuestra existencia cotidiana nos es de pronto lúcidamente expuesta en su verdadera estructura desnuda y desolada. Esa es la gran revelación. Por lo demás, no estamos ante un drama sin trama. Estamos, eso sí, ante una trama monosituacional”.

Me pregunto si este hombre desesperanzado, tan genialmente descrito por Becket, no es un tipo de hombre que agoniza, que representa simbólicamente a la decadencia de un mundo que se está muriendo, y que tiene en su propio seno los gérmenes de un nuevo hombre menos desesperanzado y más solidario con sus semejantes. Un hombre menos individualista, que se puede proyectar en sus semejantes y aprender a compartir sus miedos y sus angustias, sus soledades y su desesperación más solidariamente.

Todos estamos solos; eso es verdad. Todos tememos la muerte; eso también es verdad. Pero nuestra vida puede tener más alegría si aparece un sentido de proyecto futuro. Allí entonces la angustia frente a la muerte se mitiga en la realización de un proyecto solidario.

Por eso pensamos que la angustia existencial de un revolucionario latinoamericano es de diferente calidad que la de un pequeñoburgués europeo, a quien ha estado dedicado el genio de Becket, Ionesco, Adamov, o Pinter.

Cuando se estrenó en la penitenciaría de San Quintín (USA) y ante una concurrencia de “delincuentes comunes” y “criminales”, *Esperando a Godot*, de Samuel Becket, aquella obra que había desconcertado a los sofisticados públicos de Londres, París o Nueva York, fue inmediatamente asimilada por un público de presos comunes. Un periodista del diario *Chronicle* de San Francisco, que estuvo presente, hizo notar que los presos no encontraron a la obra difícil de entender. Uno de los presos dijo: “Godot es la sociedad”; otro dijo: “Es el exterior” y otro: “Ellos saben lo que significa esperar”. Sabían que si por fin Godot hubiese llegado había sido un engaño. Un público desprovisto de sofisticación, que presencié la obra sin ideas preconcebidas, había captado el genio universal de Samuel Becket.

Más tarde el mismo público recogió con aplausos las obras de Ionesco y Adamov. ¿Acaso una mayor receptividad proveniente de individuos “marginados” “deseastados”, con menos defensas intelectuales, pudiera recibir mejor los mensajes existenciales del teatro de vanguardia, con sus angustias abismales y con el enfrentamiento de la soledad del hombre en su forma más descarnada? El teatro de Becket, escrito para el hombre desolado de una Europa decadente de posguerra, para el pequeñoburgués europeo desencantado y sin esperanzas, ¿no podría ser entendido también por los explotados del Tercer Mundo, para quienes Godot podría simbolizar la esperanza de un hombre nuevo a quien a veces esperan desesperadamente?

Por otra parte, el teatro del absurdo tiende hacia una radical devaluación del mensaje, busca una poesía que ha de surgir de las imágenes concretas y objetivas del escenario.

El elemento lenguaje todavía juega un papel importante en su concepción, pero lo que ocurre en la escena trasciende y a menudo contradice el diálogo.

En *Las sillas*, de Ionesco, el poderoso contenido poético de la obra no se apoya en la banalidad del texto que recitan los actores sino en el hecho de que va dirigido a un número cada vez mayor de sillas vacías (Martin Esslin).

En otras palabras, rescatando el mensaje social de un teatro pequeñoburgués creado por una ideología pequeñoburguesa; la ruptura de la estructura del lenguaje discursivo y la descripción de la contradicción permanente de los mensajes, entre lo que dicen y lo que hacen los personajes, la impostura de sus gestos y sus actos, ¿no corresponden acaso a la clase burguesa, a la clase dominante, a la clase explotadora?

¿Y quiénes si no los explotados víctimas directas de la impostura y de la mentira permanente de los mensajes contradictorios de la clase explotadora, podrían comprender mejor el mensaje crítico concreto que Samuel Becket, Adamov o Ionesco realizan a este tipo de lenguaje impostor?

¿Esta no es una respuesta del recibimiento clamoroso de los “presos” a ese tipo de teatro?

Independientemente de las intenciones concretas no revolucionarias de Becket o Ionesco, ¿no habrá mensaje a los desesperanzados del mundo?

¿El mundo capitalista no es absurdo? ¿Cómo imaginar acaso que un hombre pueda vivir explotando a otro hombre? ¿Esto no tiene algo de desgarrante, de desesperante, de caótico, de absurdo total desde la perspectiva humana?

¿Y no hay un sentimiento de absurdo en el explotado que ve transcurrir su vida sin ninguna esperanza, sin ningún sentido?

¿Becket no les dejaría algún mensaje de alguna manera a los mineros bolivianos cuya edad promedio de vida es de treinta y cinco años?

Observemos este mensaje de Becket: “Aquí señores tienen páginas y más páginas de expresión directa, y si ustedes, señores y señoras, no las entienden [se refiere a la burguesía inglesa intelectual que lo está escuchando], es porque ustedes, señores, ya son demasiado decadentes para poder asimilarlas.

“No están ustedes satisfechos a menos que la forma se halle tan rigurosamente divorciada del contenido, que ustedes puedan comprender ésta casi sin molestarse en leer aquélla.

“Esta rápida desnatación y absorción de la escasa crema del sentido, se hace posible por lo que me atrevo a llamar un continuo proceso de copiosa salivación intelectual. La forma, que es un fenómeno arbitrario e independiente, no puede cumplir función más alta que la de estimular un reflejo condicionado en tercer o cuarto grado de goteante comprensión. ¿No somos acaso un mundo *decadente*?”.

Pero sus ideas siempre parten de una desesperanza abismal. Sin embargo es de esa misma desesperanza de donde dialécticamente surge el sentido de la esperanza.

Es la mayor opresión la que produce la mayor necesidad de libertad y es de ese teatro opresor de Samuel Becket, de genial claustrofobia cotidiana, de donde parte el germen de otra significación profunda, que oculta un sentido latente de proyecto de libertad.

¿Hay que esperar a Godot? De la misma espera pasiva del no encuentro con Godot surge también la necesidad de una búsqueda activa de Godot. El asma del Ché Guevara, que representaba su máximo encierro, llevaba también en sí misma el germen de su máxima necesidad de libertad que lo convirtiera en un liberador de los oprimidos.

Dialéctica feroz asumida por un genio.

El pesimismo de Becket, que muchos críticos encuentran deplorable, no le impidió unirse a un grupo de la Resistencia durante la guerra y luchar por la libertad contra los nazis, llevando la peligrosa y precaria vida de un miembro de un movimiento clandestino. ¿No es éste un gesto de proyecto liberador?

Siempre fue un fiel oponente del régimen nacionalsocialista de Alemania.

El autor de obras tan atormentadas, de tan tenebrosas fantasías, es sin embargo un ser equilibrado, de gran modestia y serenidad; está casado y divide su tiempo entre una pequeña residencia en el campo y París. Evita los círculos literarios y permanece en su casa, entre pintores. M. Esslin reconoce ciertas analogías entre Samuel Becket y Sartre: “El hombre tiene el deber de enfrentarse con la condición humana como un reconocimiento de que las raíces de nuestra existencia están en la nada, y al mismo tiempo la necesidad de crearnos constantemente a nosotros mismos por una serie de sucesivas elecciones; entonces Godot muy bien podría ser una imagen de la mala fe sartriana. El primer acto de la mala fe consiste en la evasión de lo que uno no puede evadirse, *evadirse de lo que uno es*”.

Lo complicado del fenómeno estético escapa a ciertas fáciles explicaciones psicoanalíticas. No es la infancia de Samuel Becket la que determina el clima de sus obras. La obra de Becket trasciende su infancia, la supera y se interna profundamente en los grandes interrogantes de la humanidad. ¿Quién soy? ¿Para qué vivo? ¿A dónde voy? Transforma tal vez su personalidad esquizoide, alguna dificultad de su propia infancia y el sentimiento de una insegura identidad, en una creación universal que nos representa a todos; su genio consiste en que la universalidad que logra proviene de un esfuerzo desgarrante por liberarse de viejas ataduras infantiles. Cuando logra comunicar en su teatro lo incommunicable, cuando logra decir lo indecible, cuando nombra lo innombrable, Becket rompe en mil pedazos los determinismos de su infancia y su verdad se convierte en su mismo proyecto de liberación. No interesa que su teatro sea pesimista y que de esto deduzcamos una infancia infeliz. Digamos que su teatro es optimista en la medida en que logra añadir una “nueva dimensión al lenguaje, contrapunto de la acción, concreto, con múltiples facetas, imposibles de ser narradas. Sobrepasa en sus diálogos el estado de pensamiento conceptual y se sumerge en el inconciente, igual que un cuadro abstracto supera la fase de reconocimiento de los objetos naturales” (M. Esslin).

¿No es acaso el escepticismo de Freud sobre el género humano el que rompe con el narcisismo ilusorio de los valores éticos? Y este enfrentamiento con una cultura impostora, ¿no es acaso un grito desgarrante de vida por el amor a la verdad?

¿No es menos valiente Becket en su teatro cuando coloca al hombre enfrentado en la despiadada desnudez e invalidez de la condición humana? ¿No hay acaso un vómito liberador al enfrentarnos con la verdad de nuestra existencia? Demos gracias a Freud y a Becket entonces de su pesimismo.

Porque el valor de su pesimismo nos transforma a muchos en optimistas para enfrentar las miserias del género humano. Rindamos homenaje entonces a los creadores de la verdad.

¿No es en el desgarramiento del proyecto superador donde el Creador elige su propio margen de libertad? ¿No es ésta la singularidad específica de superar sus contradicciones?

Una frase para recordar: Un crítico famoso le preguntó a Samuel Becket quién era Godot, a lo que el famoso escritor irlandés replicó: “Créame que muchas veces me lo pregunto”.

Muchas han sido las interpretaciones sobre Godot: religiosas, filosóficas, políticas, psicoanalíticas, místicas, pero ninguna de ellas alcanza la visión totalizadora que merece la obra de teatro más importante del siglo.

No hay mensaje, no hay drama. Allí en el escenario está todo. No hay que aprender a leer los subtextos con inteligencia.

Hay que aprender a escuchar y sentir los diálogos para comenzar a percibir un vacío nauseabundo que se instala en nuestros cuerpos y que se aloja en nuestras vísceras. Vacío tal vez de bebé hambriento y solitario, vacío del niño en la oscuridad, vacío de la gran desesperanza.

Sobre Ionesco y su creación: Contestación frente a un cronista: “¿Me pregunta usted cuál es el tema? ¿El título? Usted sabe, nunca he podido relatar mis obras. Todo está en las réplicas, en la acción, en las imágenes escénicas, es muy visual como siempre. Es una imagen, una primera-réplica, la que en mí pone siempre en marcha el mecanismo de la creación. Luego me dejo llevar por mis propios personajes y nunca sé exactamente dónde voy. Toda pieza es para mí una aventura, el descubrimiento de un universo que se me revela, de cuya presencia yo soy el primero en asombrarme”.

La diferencia fundamental entre Becket y Ionesco es que el primero es un filósofo que no intenta explicar sus obras, porque toda su filosofía está en el escenario. Ionesco, en cambio, al intentar descifrar el contenido de sus obras trata de explicar lo que para él como creador, le es inexplicable, incomprensible, enigmático, imposible de teorizar.

De cómo me hice hombre de teatro

A veces cuando estoy en el camarín después de un largo día de mi trabajo psiquiátrico, dispuesto a salir a escena me hago la pregunta: ¿qué hago yo aquí? ¿Qué raro y mágico atractivo ejerce la escena para mí, soy un exhibicionista que sublima sus tendencias pregenitales en el escenario? Creo que sí. ¿Soy un perverso que interpreta con bastante corrección el papel de individuos psicópatas o marginados? Creo que sí. ¿Necesito de un público constante que me mire para reforzar mi curiosa identidad? Creo que sí. ¿Los ojos de los otros son tal vez el espejo donde me miro y encuentro mi imagen un tanto imprecisa? Creo que sí. No puedo mentirme, tengo un raro placer en interpretar personalidades psicopáticas y me aburro poderosamente cuando tengo que interpretar papeles de individuos “normales”. Si mis pacientes suponen que soy un individuo “normal” se equivocan. Lo curioso es que ninguno lo supone. A través del tiempo todos captan mis sentimientos de soledad, mi narcisismo defensivo y mi fondo de desesperación.

Mi teatro es un esfuerzo por superar mi esquizoidia. Mis personajes a veces los siento como vómitos impulsivos que parten de lo más profundo de mi ser. Eso que está en el escenario en cada una de mis obras, soy yo.

Son mis sueños, mi locura, mi sadismo, mis miedos infantiles, mi fobia a la soledad, mis terrores a la vida, mi pánico al encierro. En fin, lo más terrorífico de mí.

Pero también son mi constante *superación* de lo terrorífico. Es allí, en el mismo terror de mi soledad, de donde surge lo más vital y lo más intenso en mi vida, lo que más quiero de mí. No hay salud sin reconocimiento profundo de nuestra locura. No creo en la cordura en este mundo. La rebelión transformadora es un constante esfuerzo por superar un sistema despersonalizante.

Que corramos el peligro de volvernos locos no significa que no se haya hecho el esfuerzo de buscar el amor por la verdad.

A muchos que calificamos como locos les debemos las grandes certidumbres de este mundo.

A la *locura* de David Cooper le debemos las grandes verdades de la psiquiatría de nuestro tiempo. Yo conviví con David unos meses en mi casa y pude comprobar de cerca cuánto amor por la verdad posee, cuánto desinterés por todo lo material, cuánta entrega de sí mismo por sus teorías y su concepción del mundo, cuánta salud impregna desde sus abismos infernales. En fin, cuánta persona hay en su sacrificio por su verdad.

Creo, como dije antes, que nos determinan y nos determinamos. Pienso que Cooper eligió su propio destierro. Creo que también la locura se elige en algún momento de nuestras vidas como un intento desesperado de romper las muecas de nuestra impostura. Es un precio demasiado caro, pero hay que aprender a respetar los destinos trágicos cuando son intentos de romper con la mentira y la hipocresía.

Conviví con el “hippismo adicto” durante un año y medio y pude comprobar también cuántas verdades me dijeron los “reventados” en ese tiempo. Algunos otros analistas amigos son testigos de estas verdades. Percibían nuestras muecas y nos denunciaban con una certeza infalible.

A pesar de lo cual guardo un cierto resentimiento por el hippismo, su canto de paz no coincide con el momento histórico de Latinoamérica. Como dice ese genio negro de Jules Lester, recién, cuando los hippies se conviertan en yippies revolucionarios cierran el ciclo dialéctico de su experiencia histórica. Mientras tanto su rebeldía carece de fuerza transformadora. Hay muchos mártires en la lucha en nuestro país para jugar a arrojar flores. No caben cantos de paz en Latinoamérica.

Sobre un recuerdo

Recuerdo el año 1954, una prima mía, Ana Rosa Migliore, me llama para intervenir en una obra de teatro; yo carecía de la más mínima noción elemental de teatro; estaba en quinto año de medicina. Me pareció divertida la idea. Algo así como ña travesura infantil. Hacer teatro. La obra era una comedia francesa bastante conocida que incluso se había llevado al cine: *Tovarich.*; de Jacques Deval.

El reparto estaba compuesto por amigos de mi prima y algunos amigos míos. Durante los ensayos nos divertíamos mucho, nos reíamos por los enredos de la comedia y por las dificultades de introducirnos en los papeles. Había mucho de tertulia social y de teatro de festival de fin de año. Sin embargo todavía recuerdo el intuitivo talento de dos primos míos: Ana Rosa y Fito Migliore. El día del estreno teníamos el teatro lleno de parientes y amigos a quienes habíamos vendido las entradas para una entidad de beneficencia. La clase liberal antiperonista llenaba el teatro.

Antes de entrar al escenario bromeábamos entre nosotros, teníamos la excitación típica de una experiencia nueva. Nos excitaba la idea de representar la obra frente a una sala llena. No me sentía nervioso. Esperaba ansiosamente salir al escenario. Recuerdo que antes de mi entrada tenía que esperar unos veinte minutos del primer acto. Mi papel era el de un burgués típico. Me sorprendía el efecto que se producía en el público. Descubrí al *público*. Era un nuevo personaje que desconocía. Durante los ensayos no sabía que existía. Ahora ciertas réplicas que yo conocía de memoria en los ensayos y que no me causaban asombro, provocaban en el público diferentes reacciones; había risas y festejos sobre ciertos diálogos. El raro movimiento dialéctico público-actores me causaba asombro y perplejidad. ¿Qué era eso que estaba frente a mis ojos? Estaba asombrado frente a lo que veía y lo que sentía. Algo mágico me invadía. Faltaban sólo dos o tres minutos para mi entrada. El corazón me latía briosamente. Esperaba la réplica de un primo mío; yo luego tendría que entrar y decirle a “mi mujer” que ya estaba en el escenario: “¿Dónde has metido mi otro zapato?”. Recuerdo como si fuera hoy mi entrada. El personaje que durante los ensayos carecía de importancia vital, se incorporó a mí con una fuerza imposible de describir; la identificación fue total. Mis gestos, mi voz, mi manera de caminar, ya no me pertenecían. Algo parecido a la plenitud parecía invadirme. Sentí de golpe que todo mi ser se transformaba. No era el mismo de los ensayos, era Otro, y ese Otro parecía que era también yo. Una fuerza que desconocía en mí. Había algo de vivencia de nacimiento. Algo de nuevo que no podía controlar. Mis réplicas no partían del texto estudiado durante los ensayos, se revitalizaban frente a este nuevo fenómeno desconocido. Durante los ensayos aprendí la letra, y traté de componer este personaje de la mejor manera posible. Pero lo que sentí en ese momento era algo completamente diferente. Yo era el personaje. Una pluridimensionalidad difícil de describir. Algo insólito y de vivencia de descubrimiento. Suponer ahora que eso era sólo exhibicionismo, es reducir un fenómeno sumamente complejo a algo demasiado simple. Pensar que yo estaba intentando gustar al público (inconcientemente mis padres) no basta sólo para explicar los diferentes niveles de la experiencia.

Había algo de plenitud integradora que no puedo entender sólo como fenómeno regresivo desde la perspectiva psicoanalítica. Quiero decir que en mi máximo momento regresivo se producía un movimiento progresivo. Yo no sólo regresaba, es decir, volvía “al claustro materno”, a la plenitud de la magia y la omnipotencia”, “a las fantasías inconcientes” más primitivas del género humano, sino que *también* me integraba y crecía en un movimiento que abría la perspectiva de una nueva dimensión. Había algo de aprendizaje. Comenzaba a percibir, una nueva “psicología” del personaje. Sencillamente diría: comprendí sus angustias, sus temores, sus deseos, sus alegrías. Enriquecía mi yo a través de la comprensión del Otro. Durante los ensayos yo repetía el texto escrito desde mi Yo. Ahora *desde dentro del personaje* me trasladaba a una dimensión imaginaria y podía sentir lo que Otro podía vivir. ¿Desde dónde y adónde me trasladaba? ¿Cómo podía haberse producido ese cambio cualitativo? ¿Cuál era el efecto del público? Sinceramente todavía no lo sé. Dialéctica misteriosa de la creación. Tal vez Bachelard pueda ser el teórico de esta encrucijada.

Ese nivel de experiencia abrió las puertas más tarde a mi inclinación por las técnicas dramáticas en psiquiatría. El Psicodrama surgió como mediatizador de la vivencia de esa noche. Como un nuevo modelo de aprendizaje de la posibilidad de comprender la conducta humana. Moreno entre Stanislavsky y Freud.

Sobre cómo nació mi obra teatral *La Mueca*

“Esta vez me sentí agredido desde adentro por personajes que intentaban nacer violentamente, desgarradoramente; personajes que nacían sin dejar pensarse porque al conocerlos ya estaban en acción y sin concesiones.

Sentí que comenzaba a vomitar mi época en un torbellino de violencia, quise ser coherente y sólo pude ser testigo de escenas que se sucedían a un ritmo enloquecedor y después comprendí que mis personajes también eran testigos que quisieron mostrarme con su violencia el drama de una época, de 'nuestra época', y pensé que algún hombre nuevo debe estar por nacer, porque también me mostraron la imagen de un hombre agonizante (mayo, 1971)”.

Analizo mi proyecto superador en *La Mueca*. Mis personajes brotan desde mi máxima irracionalidad, son feroces proyecciones de mis dramas infantiles y mi situación edípica. Invento una pareja (mis padres), los separo, los humillo, los maltrato a través de una irrupción de mi propia violencia representada por una gavilla de muchachos que irrumpen en la casa de la pareja; los muchachos representan inconcientemente mis aspectos infantiles celosos frente a la pareja unida parental.

Al final de la obra los vuelvo a unir después de mi propio ataque feroz en un esfuerzo reparador abortado. Hasta aquí mi repetición, el determinismo de mi drama edípico. Pero la obra en sí se *proyecta* como una crítica a la impostura de la alta burguesía, a sus muecas aprendidas a través de una ideología que es fábrica de gestos bizarros, ideología impregnada de decadencia, ideología de la decrepitud. La pareja burguesa es desnudada violentamente por la gavilla, sus “máscaras” van cayendo una a una hasta quedar sin sus muecas fabricadas.

En el momento en que mi drama edípico, repetición de mis viejos determinismos, se transforma en crítica social de la ideología de la clase dominante y cuando mi violencia infantil trasciende hacia la violencia social de nuestra época, siento que me puedo transformar y que no sólo repito mi drama infantil no resuelto, sino que lo supero a través de un proyecto liberador que me traslada desde mi infancia a una nueva espiral que abarca el contexto social que me rodea y que me compromete ideológicamente. Hay un margen de libertad que me permite superar mis condicionamientos. Elijo dentro de mi propio encierro. El sistema de la clase dominante reprime la *represión* de ese margen de libertad transformadora. Creo que a la violencia represora de la represión de nuestra libertad, se la debe combatir violentamente si la queremos recuperar.

Relaciones entre la creación y el psicoanálisis

Uno de los más importantes analistas de los últimos tiempos, D. W. Winnicott, afirma: “La psicoterapia se da en la superposición de dos zonas de juego: la del paciente y la del terapeuta. Está relacionada con dos personas que juegan juntas. El corolario de ello es que cuando el juego no es posible, la labor del terapeuta se orienta a llevar al paciente, de un estado en que no puede jugar, a uno en que le es posible hacerlo”.

Es decir que, aun en la psicoterapia analítica más ortodoxa, el paciente tiene que aprender a “jugar”; es decir, a “crear”. No hay curación sin juego.

La curación sería la posibilidad de dejar de repetir los gestos de la infancia paralizadores de la creación, en la transferencia, e intentar superarla a través de un juego mutuo con el terapeuta, *juego liberador* que daría un movimiento inédito de creación, de libertad.

Cuando el paciente aprende a jugar, “se cura” porque deja de repetir (aun cuando en el mismo juego aparecen otra vez los gestos aprendidos, pero en otro movimiento de espiral dialéctico).

Afirma Winnicott: “En mi opinión debemos esperar que el jugar resulte tan evidente en los análisis de los adultos como, en el caso de nuestro trabajo con los chicos. Al psicoanalista tiene que resultarle valioso que se le recuerde a cada instante, no sólo lo que se le debe a Freud, sino también lo que le debemos a esa cosa tan natural, creativa, universal que llamamos juego. *Hay en el juego algo que aún no encontró lugar en la bibliografía psicoanalítica*”.

Lo mismo pienso de la extensa bibliografía psicoanalítica en relación con la creación artística.

Apuntes sobre Grotowsky

Jerry Grotowsky nació en Polonia. Estudió en la escuela dramática de Cracovia y es creador del Teatro Laboratorio, uno de los centros dramáticos más prestigiosos del mundo. Vale la pena retomar algunos de los conceptos teóricos sobre su concepción del teatro, para tener la posibilidad de modificar la imagen del

actor que el psicoanálisis clásico define generalmente sólo como expresión de tendencias regresivas exhibicionistas, dentro de la estructura de personalidad más frecuente.

Dice Grotowsky: “El teatro, a través de la técnica del actor, arte en el que el organismo vivo se asoma a sus más importantes motivaciones, ofrece una oportunidad a la que podría llamarse integración, el prescindir de las máscaras, la revelación de la verdadera esencia, una totalidad de reacciones, físicas y mentales.

“Esa oportunidad debe estudiarse en forma disciplinada, con el conglomerado de responsabilidades inherentes al tema. Aquí observamos la función terapéutica del teatro para la gente, en nuestra civilización actual. Es cierto que quien actúa es el actor, pero lo hace solamente en función de un encuentro con el espectador, en forma íntima, manifiesta, que no se esconde tras una cámara, una encargada del guardarropa o una maquilladora; en confrontación directa con él, algo así como en vez de él.

“La actuación del actor manifestándose, revelándose, abriéndose, surgiendo de sí mismo de forma opuesta a toda cerrazón, es una invitación al espectador.

“Este acto puede compararse a un acto más profundo, radical y genuino amor entre dos seres humanos; sólo una comparación de este tipo puede explicitar esta *salida* de uno mismo con razonables garantías de analogía.

“Este acto paradójico y dudoso puede ser calificado como acto total. En nuestra opinión esto sintetiza la función más profunda del actor. Por qué vamos a sacrificar tanta energía a nuestros actos. No para enseñar a otros, sino para aprender con ellos lo que nuestra existencia, nuestro organismo, nuestra persona e irrepetible experiencia tienen que darnos a aprender a derribar las barreras que nos limitan, a liberarnos de las ligaduras que nos atan, de las mentiras sobre nosotros mismos que a diario fabricamos para nuestro uso y para el de los demás; a destruir las limitaciones causadas por nuestra ignorancia y falta de valor.

“En una palabra, hacer el vacío en nosotros para colmarnos. El arte es sobre todo una situación del alma (en el sentido de algo extraordinario, impredecible momento de inspiración), no un estado del hombre. El arte es una *maduración*, una evolución, un alzarse que nos hace emerger de la oscuridad a una llamada de luz. El teatro sólo tiene un sentido, que es empujarnos a trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales, nuestros hábitos, nuestros juicios provenientes de una moral impostora; no por el mero hecho de destruir todo esto, sino principalmente para que podamos experimentar lo real, y tras prescindir de nuestras cotidianas huidas, nuestros cotidianos fingimientos, en un estado de total desvalimiento, quitamos los velos, darnos, descubrimos a nosotros mismos. Por este camino ‘a través del shock’, a través del temblor que facilita nuestra liberación de máscaras y amaneramientos, estamos en disposición, sin esconder nada, de entregarnos a algo real, éticamente puro.

“El actor, al menos en parte, es creador, modelo y creación sintetizadora en una sola persona. No debe avergonzarse *como si todo esto condujera al exhibicionismo*.

“Debe ser valiente, el valor del desamparo, el valor de revelarse a sí mismo.

“El actor no debe ilustrar sino llevar a cabo un acto del alma a través de su propio organismo.

“De ahí que se encuentre enfrentado a dos alternativas extremas, o bien puede vender bochornosamente su Yo encarnado, haciendo de sí mismo un objeto de prostitución, o bien, por el contrario, puede darse a sí mismo, santificando su Yo encarnado”.

Las ideas de Grotowsky parecen residuos en una lucha que entrevera los bajos fondos del instinto con la actividad racional y mística del hombre. Su dialéctica se sitúa entre la reverencia y destrucción del mito, entre la adoración y la blasfemia.

Para Grotowsky el “modelo actor” sería el antiexhibicionista, el hombre que se ofrece en su máximo grado de desnudez, desprovisto de sus muecas y gestos impostores, reproduciendo un encuentro inédito con el espectador en cada representación.

Desde este estado de pureza, cada encuentro es un intento casi místico de integración máxima con el espectador.

El actor desprovisto de sus muecas, a través de un largo y doloroso proceso de aprendizaje, se ofrece como modelo al espectador, provisto en este caso del ropaje de gestos impostores.

Para Grotowsky la relación dialéctica actor-público sería casi opuesta a la del teatro convencional.

El nacimiento del señor Galíndez

Cuando Jaime Kogan me llamó para trabajar juntos en una obra, yo tenía un objetivo muy claro: escribir una obra de denuncia sobre la tortura. Pero realmente no tenía nada más que eso. Estábamos en marzo de 1972. El diálogo nos entusiasmó a los dos. Jaime es un profundo conocedor del oficio. Yo volaba

con imágenes desordenadas, caóticas, intensísimas, pero las imágenes brotaban sin poder integrarse dentro de un todo. Había ideas, conceptos, y un solo personaje real: el Inspector Galíndez.

Era desesperante, me surgían escenas desgarradoras y de gran fuerza. Los personajes nacían de golpe, interactuaban entre sí y volvían a morir. Sólo quedaba siempre de pie el Inspector Galíndez.

Creo haber escrito como treinta escenas, pero tenía cabal conciencia de que el caos era total. No lograba la síntesis, la unidad necesaria que se requiere para escribir teatro. Porque no es sólo con ideas que se escribe teatro.

Dialogamos muchas horas con Jaime. Mi impaciencia aumentaba al no poder plasmar los “personajes reales”, pero seguía escribiendo; Jaime me ayudó mucho en seguir buscando, buceando, en saber tolerar la frustración de esa maravillosa búsqueda que es la creación.

Seguí buscando: allí donde sé que está el máximo dolor, la verdad se aproxima. A veces tengo la sensación de que estoy por reventar de angustia, pero sé también que ése es el buen camino. Sé que al lado de mi gran momento de encierro y de locura está el máximo poder de mi verdad y allí, tocándose, aparece mi máxima capacidad creadora.

Al lado del gran encierro la máxima necesidad de libertad. También como actor me pasa lo mismo. Sé que cuando empiezo a sufrir por el caos interno que me produce el “personaje” estoy cerca de la verdad del personaje. Esa fue mi gran experiencia de *Atendiendo al Sr. Sloane*. Allí sentí que me hice actor (gracias, señor Alberto Ure).

El Inspector Galíndez, torturador especializado y científico, preparado por la CIA, invadía todas mis escenas. Era como una pesadilla; no podía liberarme de él. Los demás personajes carecían de fuerza dramática. No había teatro; había escenas narrativas, pero los demás personajes carecían de fuerza. No había conflicto. Los personajes transitaban oníricamente, deambulaban como sonámbulos en un espacio rodeado de fantasmas. Bellos fantasmas, pero también transparentes y ambiguos.

Un día lo llamé a Jaime y le dije que no quería escribir más. Que había fracasado. Que no podía seguir escribiendo “escenas” sin “vida”. Que la obra parecía una larga e interminable pesadilla. “Estás cerca”, me dijo, “seguí buscando que estás cerca”.

Cortázar dice que él empieza a partir de un “coágulo”, que es el nódulo de donde puede partir para el lanzamiento de sus novelas. El “espacio interno” de donde empiezan a brotar los personajes y sus vidas. La matriz generadora. Materia prima.

Yo no tenía el “coágulo”. Ideología y creación estaban separadas. Había necesidad de denunciar que en la Argentina existía la tortura; pero no había “personajes” que descendiesen al escenario.

No se puede escribir teatro sin personajes. No se puede hacer *teoría* sobre el escenario, si la *teoría* no se singulariza a través de la cotidianeidad. Esa es la gran trampa del teatro. Las ideas tienen que bajar a tierra. Los personajes no son ideólogos. Son simples personas que habitan un pequeño universo.

Lo que más me impulsaba a seguir era la insistencia y entusiasmo que ponía Jaime en todo esto. Parecía un partero avezado frente a una parturienta atascada y resistente.

Y el “coágulo” llegó; fue una noche conversando con Ricardo Monti y Jaime Kogan.

Era un diálogo informal. De repente, se me aparecieron los dos “personajes”. Había muerto el Inspector Galíndez como personaje “real”; sólo ahora adquiría valor simbólico y nacían el Beto y Pepe, los dos torturadores de la obra. Juro que los vi.

Empecé a hablar de ellos con Monti y con Kogan, como si los hubiera conocido toda mi vida. Se los describía. Ellos me devolvían su entusiasmo. El parto había llegado. Los personajes siniestros ya pisaban el escenario del Payró. Ya no había dolor. Sólo tenía que dejarlos vivir sus vidas. Allí, fuera de mí.

Beto y Pepe interactuaban entes sí. Como hijos que se desprenden de lo peor de uno.

El primer acto no lo “escribí”, casi diría que escribía lo que veía en una pantalla imaginaria. Como si estuviera viendo una película. Lo ideológico, la denuncia del sistema y la tortura misma ya pisaban tierra. La teoría se sintetizaba en imágenes. El “coágulo” explotaba en mil pedazos y cada pedazo cobraba sentido en la estructura total.

Tenía que irme a un Congreso de Adolescencia en Río de Janeiro y el primer acto se lo leí a Kogan antes de irme.

Los dos de acuerdo. Partero y parturienta felices.

Una noche caminaba por Copacabana con un amigo y salí corriendo al hotel.

Había “visto” el segundo acto. Tomé un lápiz y comencé a escribir lo que nuevamente veía en mi pantalla. Las imágenes brotaban como en un sueño. Todo tenía una secuencia, como si estuviera adivinando intuitivamente el final.

Cuando llegué, comencé otra vez el diálogo con Jaime. Hubo indicaciones muy sensatas que me hicieron modificar el sentido de algunas frases. No podíamos ser demasiado directos, a causa de la censura y Jaime es, en ese sentido, un maestro de sutilezas.

Pero la obra estaba, la habíamos completado en esta magnífica tarea de creación colectiva. Yo pensaba no actuar en un primer momento, pero poco a poco el Beto me fue tomando, y un día le dije a Jaime que quería hacer, el papel. ¡El me dijo que había sabido desde el principio que yo iba a hacer ese papel!

Todo lo demás fue un largo trabajo de laboratorio. Ensayábamos cinco días por semana, a veces seis. La identificación ideológica del grupo, nuestra concreta definición contra la dictadura, fue un factor que nos unió durante todo el trabajo preparatorio.

La idea clave, el Superobjetivo por donde debía transcurrir la obra, era la responsabilidad del sistema, representado simbólicamente por las llamadas, telefónicas del señor Galíndez. El señor Galíndez era nuestro enemigo Nº 1: sólo luchando con el señor Galíndez y no contra la tortura como fenómeno aislado se pueden eliminar los torturadores. La tortura como instrumento del sistema capitalista. Los torturadores en nuestro caso eran *responsables* pero también *víctimas* del sistema.

En ese sentido el señor Galíndez era una abstracción, era un teléfono en medio del escenario que representaba el sistema.

Pero el problema era que Beto y Pepe no hablaban por teléfono con el Sistema sino con un señor Galíndez de carne y hueso, a quien temían y al mismo tiempo respetaban.

Como actores teníamos que hacer descender la abstracción simbólica al plano de la realidad. Cuando yo, Beto, hablo con Galíndez por teléfono, me lo imagino de 1,80 m de estatura, de bigotes finos, vestido de azul, con una mirada penetrante y que a veces esboza una cierta sonrisa.

No hablo con el Sistema, hablo con un hombre de carne y hueso que no veo. Beto nunca conoce a Galíndez.

Ensayamos mucho siguiendo esta línea; la dialéctica del torturador y del torturado se ejercitó en cientos de improvisaciones. El llamado de Galíndez solía aparecer en los momentos más insólitos durante los ensayos. Siempre nos sorprendía. La escena dramática con las prostitutas (la Negra y la Coca) fue improvisada de múltiples formas. La vieja (doña Sara) y el pibe (Eduardo) se introducían en la vida de los torturadores de maneras muy diferentes al texto escrito. Pero estas improvisaciones seguían, la coherencia interna de los personajes. No teníamos que transformar en el escenario a Beto y Pepe en dos caracterópatas, en dos monstruos, sino en seres simples y cotidianos.

Beto tiene un hogar, va a misa, quiere a su mujer y a su hija, la Rosita; pero todos los días a las seis de la tarde llama al señor Galíndez para ver si “se trabaja”.

Beto es responsable y conciente de su elección, pero también es víctima de un sistema que ha hecho del horror algo obvio y cotidiano. Nada es “horroroso” en el mundo capitalista (doña Sara ha interiorizado lo obvio del terror: no se sorprende cuando ve a la prostituta en la camilla para ser torturada).

Hasta los torturadores pueden ser buenos padres. Eso es lo monstruoso. El torturador habita nuestro mundo diario. No es necesario encontrarlo en los hospicios ni en los manuales psiquiátricos. Es un técnico más dentro de la organización. Ocupa un lugar, como ciertos técnicos científicos.

La idea era de que cada uno de nosotros interiorizara el conjunto de reciprocidades de todos los demás. Cada actor había interiorizado a todo el conjunto. El trabajo de los ensayos fue sumamente creativo.

El estreno llegó sin que nos diéramos cuenta. Todo lo demás es lo sabido. Después el público juzga.

A pesar de las funciones cumplidas, a veces nos reunimos con Jaime Kogan para mejorar la autenticidad de ciertas escenas que aparecen desvirtuadas por el gasto del tiempo, y lo volvemos a hacer con cariño, con la misma ingenuidad y entrega del comienzo.

Así da gusto hacer teatro en el país.

Gente maravillosa la del Payró (Berta, Felisa, Pace, Segado, Pura, Alberti, Monti, Kogan, Paco, etc.). Todos huelen a teatro por los cuatro costados y uno como yo, que viene del lado de la medicina y de la psiquiatría, aprende siempre.

Se aprende todos los días. Pero no se aprende teatro solamente; se aprende a vivir, a compartir humanamente con un grupo de compañeros todo ese mundo maravilloso de la creación.

Yo siempre tengo una deuda permanente con el teatro. Porque, aunque parezca increíble, la experiencia teatral compartida me hizo comprender mejor la psiquiatría.

Transcribo a continuación una carta que Jaime Kogan nos envió a Francisco Armas y a mí –principales intérpretes de *El Señor Galíndez*– después de transcurridas 150 funciones.

Queridos Pace y Tato:

Siento una sensación que quiero compartir. Se está perdiendo la graduación dramática del espectáculo. De entrada los personajes Son.

En realidad no es eso lo buscado. Quisimos que el espectador viera dos tipos cualquiera. Quisimos que el espectador los viera en conductas normales. Y cuanto menos los relacionara con la violencia neta o con la tortura, mejor. Nos propusimos crear un piso de absoluta normalidad sobre el cual vamos arrojando datos, gestos, tics psicológicos, haciendo que el espectador, sin darse cuenta demasiado, se vea él también rodeado por estos dos seres humanos que son capaces en potencia de lo más terrible o cruel.

Pero ojo. Los vamos mostrando en potencia, de a puchos, “sugiriendo” más que nada.

Es por eso que creo que ustedes están entrando muy, siendo los torturadores. Deschavando en las actitudes (por ejemplo, con Eduardo) de quiénes se trata de entrada. Entran “muy arriba” y de ese modo se acaba pronto todo margen para construir realmente, orgánicamente la Amenaza de algo muy terrible que podía ocurrir (ocurrir al espectador). Así es como desaparece la sugerencia y damos paso velozmente a los hechos de violencia. No debemos mostrar seres violentos sino insinuar lo violentos que podrían llegar a ser.

Frente a Eduardo se ha ido transformando la molestia íntima (realmente sentida a nivel de piel) en una bronca incontenible, exagerada, que tiñe y anula los matices con que se relacionan con él (burla, cinismo, etc.). Es así como las miguitas de pan ya no caen sugerentemente delante de sus narices, sino que da lo mismo que se lo tire desde la mesa hasta el colchón como si fuera un objeto contundente con el que se ejerce una violencia física directa. Por otra parte, pero siempre dentro de la misma línea de perfección de los desfasajes, hay que repasar (perdón por Stanislawsky) las circunstancias dadas y los objetivos.

En lo primero apunto a cómo llega cada personaje, y en lo segundo, a qué los trae por allí. Esto es indefectible respecto a reencontrarnos con el primer acto y será también de utilidad para el resto de la obra. Voy a lo siguiente: Cada uno viene con cosas y los dos vienen a algo. Sobre estos elementos (que es indispensable repasar cada noche como si fuera una escena previa a la aparición, pero haciendo de cuenta que es obligatoria porque el público los ve), es que comienzan a ocurrir los accidentes en escena. Sin esto perdemos la referencia de dosis y de medida Verdaderas de lo que los personajes sienten, y cómo expresan lo que sienten.

Expresar, dije. Y es claro que lo que sigue está referido a esto. Yo ya no puedo señalar técnicamente las transiciones. Que se den aire para el recorrido de cada una de ellas.

Todo el tiempo que necesiten (esto lo doy como premisa a cualquiera, sea la distorsión supuesta por ustedes en el ritmo o cualquier otra distorsión que ustedes crean que se produce). A mí, en este momento me interesan estas distorsiones, en el “estatu quo” del espectáculo. Mi convicción es que resultarán movilizantes, estimulantes, pero ojo, siempre que no sean tiempos técnicos vacíos, siempre que se experimente de veras con cada transición, para recuperar verdad, frescura, sorpresa.

Por último, estoy convencido que así (me refiero todo lo que les estoy transmitiendo), sólo así (es decir, a través del trabajo actoral) es que se recuperará una correcta progresión dramática del espectáculo y sus correspondientes climas. La obra es bastante “de climas”.

Pero la Dirección ha basado la creación de esos climas en el trabajo actoral y no en elementos externos. Hoy, rejuvenecer esos climas tiene que volver a pasar por ustedes... Pienso que una inteligente premisa interna frente al trabajo de cada noche sería asumir la convicción nuevamente de que el espectador no sabe nada de la obra, de sus personajes, de la revelación que sobre ellos le haremos, etcétera.

Ese es el planteo del autor y así debemos seguir actuando cada noche. Caso contrario deberíamos cambiar casi todo el enfoque de la puesta en el trabajo de ustedes. Recuperar una absoluta ingenuidad respecto de la obra y del espectador, porque de lo contrario se da algo (permiso por lo psicológico) que sería así: como el espectador sabe que la obra es sobre la tortura y dos torturadores, a qué tantas vueltas; y entramos no más dos torturadores.

Si bien quise transmitirles esto global a los dos juntos, pienso que lo expuesto recrea la problemática de cada personaje, de Beto y de Pepe. Es decir, que pienso que mi planteo, lejos de proponerles que uniformen a los dos personajes en reacciones y sentimientos idénticos, crea un campo para poder vivenciar muy desde cada uno (ojo, los personajes tal como hemos acordado en común que son) cada situación de la obra. Es decir que siempre habrá que reconstruir un fenómeno de ósmosis entre Beto y Pepe (fenómeno que a veces los lleva a parecerse el uno demasiado al otro) recuperando permanentemente su individualidad (interna y externa), pero sobre todo interna.

Asumir nuevamente que básicamente uno es menos torpe que el otro, el otro es más apurado que uno, y no razonan parejo, que frente a la misma cosa no sienten igual etc. etc.

Esperando poder mantener este fructífero contacto más asiduamente, me despido con un cariñoso y cordial saludo.

Un abrazo.

Firmado: GALINDEZ

Tomo esta carta como un ejemplo de una búsqueda de la verdad permanente en el teatro. Es allí donde surge mi crítica a la interpretación psicológica de la “mostración exhibicionista” del actor. Esto es hacer un reduccionismo psicológico. Utilizar el psicoanálisis a la manera fácil. Ideología disociativa. Pensamiento antidialéctico. Más allá, y digo más allá del “mostrarse”, hay un desesperado esfuerzo del actor *por transmitir auténticamente verdades universales.*

El “actor” como momento sensible de un proceso humano que se debate entre la dialéctica: persona individual, persona social.

Esta carta de Kogan a nosotros actores es parte del proceso de un año de tarea permanente donde nuestros conflictos personales tuvieron que ser revisados y cuestionados durante el proceso de construcción de los personajes.

Es prestarle al personaje, cuando es siniestro como en este caso, lo peor de lo que uno tiene, es incorporar al personaje nuestras fantasías más terroríficas, nuestro mundo más primitivo. Es conmoverse y resolverse por dentro. Ese hombre sensible que es el actor, no sólo se muestra para el aplauso (sus padres en el sentido freudiano), sino que también tiene que transcurrir y procesar un momento dialéctico persona-personaje, que es doloroso y desgarrador, una evolución que transcurre durante muchas horas, durante muchos meses de ensayo, y donde la entrega tiene que ser auténtica para cumplir su verdadero objetivo estético. Nos “mostramos”, pero sí cumplimos con nosotros mismos y con el teatro, también “mostramos” nuestro dolor, nuestras miserables angustias, nuestro desgarrar y padecimientos.

Aquel que sólo vea al actor como un exhibicionista que se relame frente a un público, desconoce la dolorosa y penosa tarea de elaboración que se padece siendo actor. No hay verdadero teatro sin padecimiento.

Es el dolor procesado, por una misma persona, frente al personaje que hay que encarnar, lo que hace del teatro un instrumento de búsqueda hacia la verdad.

Si la obra de arte se consuma, entonces el espectador se identifica con el personaje, pero no con su careta superficial exhibicionista, sino con el verdadero proceso doloroso de esta mágica transformación de entrega de lo más íntimo del actor hacia el personaje encarnado.

Quedamos desnudos, expuestos frente a una trampa fatídica. No somos un “como si” de la vida, sino que somos “nosotros mismos”, en nuestros sueños, en nuestras desesperanzas, en nuestras alegrías, en nuestras angustias; personaje y persona se confunden en un movimiento dialéctico que intenta transmitir lo más profundo e íntimo del actor.

Allí el teatro cumple sus objetivos, allí surge el actor como imagen de integración, de completud totalizadora, de fenómeno integrado y no disociativo.

Sobre la creación podemos recurrir a Bachelard: “...para comprender que el psicoanálisis sólo atisba algunos de los simples fenómenos de la creación. Buscar antecedentes a una imagen, cuando se está en la existencia misma de la imagen, es para un fenomenólogo (la imagen es precursora del diálogo teatral) una señal inveterada de psicologismo.

“Al contrario tomemos la imagen poética en su ser. La conciencia poética está tan totalmente absorta por la imagen, que aparece sobre el lenguaje, por encima del lenguaje habitual. Surge con la imagen poética un lenguaje tan nuevo, que ya no se pueden considerar con provecho las relaciones entre el pasado y el presente, *la imagen poética está bajo el signo de un ser nuevo.* Este ser nuevo es el hombre feliz. Feliz en palabras, por lo tanto desdichado en hechos objetivos... y en seguida el psicoanalista: abandona el estudio ontológico de la imagen, excava la historia de un hombre, ve, revela los padecimientos *ocultos del poeta.* Explica la flor por el fertilizante.

“Las doctrinas fuertemente causales como el psicoanálisis, no pueden determinar la ontología de lo poético, de la creación; nada prepara una imagen poética, sobre todo no la cultura en el modo literario, ni la percepción en el modo psicológico.

“Al psicoanalista no se le ocurre que tales imágenes poéticas tienen una significación poética.

“Pero la poesía está allí, con sus miles de imágenes en surtidor, imágenes por las cuales la imaginación creadora se instala en su propio dominio”.

Aquí, en diferentes concepciones, Bachelard y Sartre incorporan nuevas ideas al psicoanálisis sobre el fenómeno de la creación.

“En el drama, hay una coincidencia en el personaje, de las tendencias conflictivas del autor, y del espectador, ambos como miembros de una misma sociedad, situados bajo el influjo de análogos vectores. El autor crea el personaje mostrando en él todo un conjunto de ideas hasta entonces no planteadas o hasta entonces reprimidas y que sólo ven la luz merced a la apariencia fantástica. Si esta creencia es valiosa, si responde en verdad a esos problemas específicos del hombre de su tiempo o de todo tiempo, el espectador ve en ella su propio testimonio hasta entonces no formulado. Cada sociedad, con su tabla de valores, predominante en un determinado lapso, hace su teatro cumpliendo este fin” (Castilla del Pino).

Esta concepción dialéctica de Castilla del Pino reafirma la idea de que el autor sólo puede escribir lo que él es y lo que la sociedad que lo rodea le sugiere y determina.

Sólo que entre esta dialéctica autor-sociedad existe un margen de libertad. Ese margen de libertad, es el que le da su singularidad específica como creador.

Hay una elección feroz y descarnada, una lucha contra la encrucijada de los determinismos que encierran al creador, y sólo él, y bajo ese margen de libertad y responsabilidad impregna un último sentido a su singularidad, es decir, colorea con sus propias tintas los parámetros de su historia individual y de su inserción social.

Sobre la magia del espacio escénico, sobre las leyes de lo imaginario

Llego cansado, a veces fatigado de mi tarea psiquiátrica, para enfrentar las 190 representaciones de *El Señor Galíndez*. Caminando hacia el teatro y ya en el camarín me pregunto muchas veces qué hago allí. Comienzo a cambiarme, modifico mi peinado y me cambio de traje, preparo mi maleta de torturador para salir a escena. Una enorme fatiga me espera, sé que el papel de Beto el torturador no permite concesiones. Son dos actos feroces, intensísimos. La sola posibilidad de pensar en la violencia de las escenas, me aterra. Mi fatiga física y mental es enorme, escucho las últimas réplicas de los actores que corresponden a mi entrada en escena. Me toca el turno, camino unos metros y entro en el escenario. Una nueva energía parece apoderarse de todo mi ser; desaparece mi cansancio, mi fatiga ya no me pertenece, “no está en mi cuerpo” mi físico parece corresponder por entero al torturador, mi andar es parsimonioso, pero enérgico. Reconozco en mí una tremenda vitalidad, un vigor que corresponde a Beto, como si me hubiera trasladado a otro espacio y estuviera “encarnado” en Otro. El yo mío, cansado y fatigado, es trasladado al yo enérgico y vital de Beto el torturador.

La sensación es de transformación mágica. ¿Qué pasó en mi cuerpo? ¿De dónde surge esa vitalidad tan instantánea? ¿Qué línea divisoria entre la realidad y lo imaginario permite esa mutación? ¿En qué espacio me muevo...? ¿Cómo se transforma mi cansancio en energía? ¿De dónde surge de mi cuerpo esa tremenda vitalidad? ¿Yo me transformo? ¿O yo me traslado a una, dimensión diferente de lo real? ¿No encarnaré un personaje de un espacio habitado por fantasmas?

Reconozco que la dialéctica actor-público no es el único motivo causal. Porque en los ensayos muchas veces los actores sentimos ese mágico proceso transformador sin la presencia del público. La línea divisoria entre lo real y lo imaginario es experimentada por mí todas las noches. No teorizada, sino vivida, sentida desde lo más íntimo de mi ser. Mutación fantástica, donde el teatro se me aparece como un gran receptor de otros mundos, personajes imaginarios, retazos oníricos, que me permiten explorar otros contextos, otros momentos, otras dimensiones. El sólo componente de la *identificación* no se me presenta como fenómeno comprensible. Hay algo de traslación en ese mundo de lo imaginario. Ese mundo cargado de fantasmas que habitamos. Sensibilidad que tal vez sólo los poetas pueden explicar.

Es eso de gran misterio y de magia, de mutación transformadora. Por eso el teatro seguirá representándose siempre, porque en el espacio escénico nada es tan absolutamente ficción y nada es tan absolutamente real. Dialéctica que sólo allí la magia del espacio escénico puede conjugar.

El psicodrama, como experiencia terapéutica, es enriquecedora en la medida en que también reproduce esa dialéctica ficción-realidad tan apasionante.

Lo que comienza para el paciente siendo un juego imaginativo, se transforma luego en una evidencia de su realidad negada, disociada o proyectada en su vida. El paciente que dramatiza siente que eso que le pasa en la escena ya no es sólo ficción, sino que corresponde a un episodio también real de su vida.

Su real cotidianeidad se introduce en la escena. Repito las frases de uno de los maestros del psicodrama, Levobici: “Lo que comienza siendo una parcial negación del paciente, se convierte durante el transcurso de la sesión en una realidad incuestionable de su vida. Nada es tan, ficción y nada es tan real como una sesión de psicodrama”.

Sobre la dialéctica autor-actor

Mis obras me brotan, los personajes se me escapan y ya no me pertenecen.

Parecen nacer desde lo más íntimo de mi ser y luego se separan como hijos de una madre sobreprotectora. Verdadero proceso de duelo. Separación desgarradora. Independencia ajena a mi voluntad. Sus proyectos de hijos separados no corresponden a mi proyecto inicial. Se desprenden de mi vientre y viven “su vida”. Son a veces injustos, malos hijos que no me obedecen. Sus réplicas no son las que a veces quisiera ponerles en la boca, como madre que quisiera enseñarles a hablar su propio idioma y ellos se me rebelaran hablando a su manera.

Me encuentro a veces sorprendido del crecimiento, de mis hijos personajes. A veces planeo unirlos a mi voluntad, pero ellos se separan a su voluntad. A veces intento hacerlos buenos, pero se me convierten en hijos terroríficos, malvados y cuando los veo perversos y me angustio de haber dado a luz semejantes monstruos, me devuelven una humanidad que yo desconocía.

Misterio de autor. Sorpresa genial. El psicoanálisis me enseñó que todo eso que brota de mí, lo más malvado, o lo más bondadoso, no son sino aspectos de mi propio ser. Pero sólo después de un proceso intelectual reconozco el proceso. Mi dialéctica persona-individuo persona-social son los parámetros de donde ellos nacen. No hay duda. Es mi singularidad. Pero eso es el análisis frío y conceptual de mi creación. Soy el psicoanalista que se desdobra para analizar objetivamente todo el proceso creativo. .

Pero durante el momento creador todo es sorpresa, todo es insólito, como una pesadilla interminable que no se puede controlar. Desgarramiento doloroso, pero también placer por la magia del descubrimiento.

Esa maravilla de lo insólito, de lo inesperado, de lo desconocido de uno mismo, se integra cuando se logra plasmar una estructura estética y entonces se adquiere una sensación de completud integradora, reparadora. Concepto psicoanalítico de Ana Segal, quien afirma que uno crea para *reparar* los objetos fantaseadamente destruidos por la agresión de uno mismo.

Melanie Klein, la gran analista inglesa, diría que todo lo bueno y todo lo malo se juntan dentro del “autor”. Todo adquiere una profunda coherencia significativa. La creación, en el sentido psicoanalítico, sería alcanzar la posición depresiva.

Sin embargo, todo este proceso de síntesis unificador vuelve a desaparecer cuando “represento” o “actúo” algunos de los personajes de mis obras.

En ese momento surge el nuevo movimiento dialéctico: autor-actor. Al intentar sumergirme en la profundidad del personaje, pierdo la coherencia totalizadora de la obra.

Mi experiencia integradora, mi coherencia sintética lograda durante el proceso autoral es proyectada en el director; y yo vuelvo a disociarme. Pierdo el sentido global de lo escrito y delego en el director “instrumentalmente” la capacidad de abstracción necesaria para asumir la totalidad del espectáculo.

Y entonces ocurre un hecho insólito al sumergirme en el papel, “personaje”, olvido transitoriamente la obra y su estructura global.

El proceso dialéctico autor-actor hasta el momento sería el siguiente: *primero*: desintegración o caos durante el proceso autoral de la creación de personajes; *segundo*: integración estética totalizadora con la obra terminada; *tercero*: nueva desintegración de la totalización al incluirme como actor en uno de los personajes.

Es en esta etapa de ensayos y durante mi tarea como actor donde todo el proceso sintético se pierde en función de la *actuación* y se produce un fenómeno curioso de represión de la totalidad. La obra se me esfuma, los otros personajes se me borran y me encuentro ante una obra totalmente novedosa. El director me guía frente a los demás personajes y frente a los objetivos de la obra, *tal como si no fuera mía*. En el instante que asumo el “personaje”, el drama comienza de nuevo. Todo vuelve a ser insólito para mí. Incluso formulo al director preguntas sobre las características de mi personaje, tal como si no hubiese sido creado por mí. Cada escena con los otros personajes al nivel *actoral* y cada improvisación son realizadas por mí intentando descubrir desde el rol del “personaje” y sólo a través de la actuación dramática nuevas facetas que lo enriquezcan, y evidentemente descubro que entre lo que imaginé del texto y la realización concreta de lo *actuado* hay una distancia que sólo como actor descubro. Texto escrito y texto actuado se entrecruzan dialécticamente. Mi perspectiva sobre la obra varía en el transcurso del proceso de ensayos. Comienza una nueva forma de interiorización de la globalidad *desde la actuación*. Pero de calidad diferente; la coherencia significativa, el mensaje ideológico, el superobjetivo que había logrado como autor, logra una nueva perspectiva a través de la actuación del personaje. El nuevo movimiento dialéctico incluye una nueva totalización, que curiosamente logro sobre los últimos ensayos. Recién sobre el estreno y desde mi personaje incorporo la *totalidad*. Interiorización de reciprocidades de todas las relaciones de los personajes entre sí; del “grupo interno”, línea argumental y una nueva coherencia significativa lograda desde el plano actoral. De la dialéctica actor-autor se desprende esta nueva espiral.

Sintetizo el doble movimiento dialéctico: desintegración-integración unificadora como autor; nueva desintegración y nueva integración unificadora como actor. Esta última integración unificadora incluye o lleva dentro de sí el proceso desintegrador-integrador anterior del proceso autoral.

Como si la síntesis final incorporara la síntesis anterior.

Sobre duelos

Pocas actividades como el teatro logran fenómenos tan intensos de relaciones humanas entre sí.

El director elige sus actores, algunos de ellos se conocen y otros no se conocen. Comienza la etapa de los ensayos y el grupo se cohesionan íntimamente sobre la tarea. La reciprocidad de intimidades se hace inevitable a través de la construcción de los personajes. Uno aparece tal *como es* durante los ensayos, con todos sus conflictos a flor de piel. Existe a veces algún nivel de identificación con los personajes que “distorsiona” la relación entre los actores. Conflictos de rivalidades y superaciones de las mismas. Sumisión al director y rebeldía inconciente de sus indicaciones. Celos y envidia por supuestas preferencias del director hacia los actores. Toda la gama de conflictos de un “grupo primario” se van reproduciendo; a veces resolviendo, otras veces no, a través de meses de trabajo.

Los “dolores narcisísticos” de los actores, cuando sienten que fracasan en la tarea, alcanzan su máximo nivel.

La *omnipotencia* del director puede complicar aún más la labor. El nivel regresivo en que se mueve el grupo es evidente. De allí que los afectos sean vividos con tanta intensidad. Subgrupos entre los actores y críticas entre ellos y hacia el director, no hacen sino repetir viejos “moldes familiares”. A veces los conflictos entre los personajes de la obra son *actuados inconcientemente* por los actores entre sí. Son padecidos por los “fantasmas” de los personajes. El amor y el odio son protagónicos en este duro proceso colectivo de creación.

Pero dialécticamente con este movimiento regresivo se produce también un compartir de soledades y de frustraciones, un compartir emociones estéticas que reproducen “viejas fantasías” de procreación.

Lo logrado por el grupo es compartido por todos los miembros, se logra una humanidad y una hermandad frente a lo creado en conjunto, que reproduce lo más integrador y reparador de los sentimientos de amor de cada actor. Lo estético une como fenómeno creado colectivamente, desprovisto de individualidades, de los propios narcisismos.

El doloroso proceso de los ensayos nos pone a prueba. Y el “hijo”, la “obra”, ya nos pertenece. Juntos, actores y director nos copulamos para procrear el drama que se va a representar. Un sentimiento de alegría reparatoria nos invade, el amor frente a lo estético supera por momentos los sentimientos más regresivos y se produce una síntesis integradora.

Una nueva dialéctica entre regresión y progresión se padece y se intenta superar. Yo diría que pasarnos desde la máxima locura; desde la etapa esquizoparanoide, cargada de omnipotencia, disociación, idealización y amor narcisístico, a un compartir sentimientos más maduros, que corresponderían al amor *por el Otro*, de la etapa depresiva de Melanie Klein.

Aprendemos, a través de la tarea, a compartir y sufrir los dolores del Otro, y resurge un sentimiento de un *nosotros* que se integra en una nueva experiencia totalizadora.

La interiorización del *nosotros* es el máximo momento integrador y reparador.

Pero un nuevo movimiento dialéctico nos espera: dos nuevos personajes se incluyen en la nueva escena que alteran y modifican el nuevo equilibrio logrado: el estreno, los espectadores y la crítica.

Próximo al estreno se produce una agudización de las agudizaciones regresivas-progresivas del proceso. El estreno, que produce miedo o pánico frente al enfrentamiento público-crítica, reagudiza las tendencias regresivas.

Reaparecen el narcisismo y la omnipotencia como mecanismo de *defensa* contra el miedo; otras veces las defensas fracasan y el miedo provoca verdaderas situaciones psicóticas o catastróficas horas antes apenas del estreno, que pueden estallar en forma de agresiones o peleas entre actores, directores o autor. Pero en oposición crece un espíritu de solidaridad, de compromiso mutuo, de amor por el espectáculo, de unidad funcional que se completa en un todo; de interiorización del sacrificio de todos por el esfuerzo realizado, de miedo compartido entre compañeros frente al nuevo fenómeno del público y la crítica; de sensación de unidad de conjunto de reciprocidades compartidas; de respeto por el logro estético; del “hijo” logrado por “todos”. La dialéctica de estos dos fenómenos emocionales regresivos-progresivos producirá una síntesis final que muchas veces determina el futuro del espectáculo.

Muchos buenos espectáculos pueden fracasar cuando el clima emocional regresivo se impone a las emociones de tipo reparador.

Conflictos entre los actores *fuera y dentro* del escenario pueden crear situaciones intolerantes que produzcan el deterioro del espectáculo.

Por el contrario, el predominio de las fuerzas emocionales reparadoras garantiza la buena continuidad del espectáculo, cuando éste ha sido logrado en su máxima plenitud.

La respuesta del público y de la crítica vuelve a tambalear la nueva estructura lograda.

Depende de ambos procesos didácticos antes enunciados (el de los *ensayos* y el del *estreno*) y de su doble proceso de síntesis integradora, el efecto que el público y la crítica ejercen sobre el elenco.

Un elenco que ha superado ambas instancias dialécticas, en base a un predominio de los sentimientos de solidaridad e interiorización del “nosotros”, de completud estética lograda por *todos*, puede superar una crítica severa y hasta a veces un no buen recibimiento del público, sin perder la continuidad del espectáculo y sin deterioro del mismo, porque el elenco es también capaz de transformar en un “nosotros” la *adversidad*.

Por el contrario, una crítica negativa, con mala aceptación del público, en un elenco con predominio de las tendencias narcisísticas individuales, es capaz de deteriorar el espectáculo, pues los actores (al no tener un “nosotros” interiorizado) proyectan unos sobre otros las culpas del fracaso entre ellos o sobre el director. Sartre diría que el grupo vuelve a la “serialidad”. Se pierde la noción de “fusión” grupal. (*Crítica de la razón dialéctica*).

Del mismo modo que la *dependencia* hacia la crítica es mucho más intensa en los elencos con actores de personalidad “narcisística” que en aquellos que proyectan en la obra no un lucimiento individual exhibicionista sino, por sobre todo, el objetivo ideológico que les permite construir el proceso de recreación estética en base a un esfuerzo del conjunto. El grupo en este caso ha interiorizado el conjunto de relaciones recíprocas entre sus miembros en base al proyecto ideológico (“organización” e “institucionalización”, según Sartre).

Para los “narcisistas” de gran dependencia oral, la crítica es *todo* (nivel máximo regresivo). Para el actor que se proyecta junto con los otros en el grupo de trabajo en un objetivo ideológico, la crítica se transforma en una elaboración más del proyecto buscado y en una relectura ideológica de la misma.

El objetivo ideológico permite aflorar los sentimientos compartidos de logro común, en oposición a los elencos que hacen teatro “porque sí”, sin definiciones claras de acuerdo al momento del proceso histórico-social que los rodea. Estos últimos elencos tienden más fácil a disolverse (“serialidad”).

El creador, el autor de teatro, debe enfrentar una dialéctica entre su pensamiento racional y sus impulsos irracionales.

El gran autor (Becket, Brecht) es capaz de sintetizar este doble movimiento de imagen y concepto, en una síntesis que incluye una totalización. Allí está la genialidad de ambos, en la síntesis de los dos opuestos que integran al hombre en su totalidad.

En Brecht, en lo que plasma entre sus imágenes y su ideología se sintetiza el drama concreto de la concepción del marxismo como ciencia de la historia. Sus personajes de carne y hueso nos transmiten de manera feroz y descarnada el proceso dialéctico del explotador-explotado en la humanidad. En Becket, sus imágenes plasman personajes que nos impregnan la filosofía de la desesperación, de la nada, del sinsentido de la vida. Tal vez ése es paradójicamente su mayor canto de optimismo. En distintos niveles ideológicos, ambos tocan fondo, ambos son coherentes con ellos mismos y ambos logran transmitir el gran drama, de la humanidad. Pero también entre los dos se entrecruza una nueva dialéctica genial: la desesperación de un hombre que ya está *agonizando* porque ha perdido su sentido de ser y su proyecto de vida; y la lucha vital del *hombre nuevo*, que también se esfuerza por nacer en un nuevo proyecto de existencia, libre de las ataduras que le han impedido hasta hoy vivir con dignidad en todo su potencial.

Reflexiones sobre San Genet, de J. P. Sartre

El criminal mata: es un poema, el poeta escribe el crimen, construye un objeto loco que infesta a todas las conciencias con criminalidad; puesto que es el espectro del asesinato, más que el asesinato mismo, el que horroriza y desencadena los bajos instintos. Genet hará surgir este espectro en el seno de la sociedad.

El crimen constituye el tema principal de sus obras.

Pero Genet supera el crimen en cuanto revierte su odio a la sociedad en un movimiento superador estético, y su odio y su perversión se nos meten hasta los huesos hasta hacer encontrarnos con el odio de nuestra propia perversión.

Para ser creador hay que ser un criminal perverso en potencia; sólo la intensidad del odio y de la perversión tiene suficiente fuerza para plasmar una obra de arte. Creo en el odio y el resentimiento como un motor básico del creador, pero también pienso que es en la misma expresión de libertad de ese mismo odio donde el creador recupera sus sentimientos de amor reparadores. Detrás de su odio siempre reaparece el

amor desencontrado. Allí se integra, allí se completa como persona. Allí recupera su identidad disociada. Allí se salva.

Vuelvo al suicidio: se matan los que de una u otra manera no han podido expresar el odio. Les falta una frase que no dijeron.

La obra de arte, según Sartre, “es un objeto de horror, o más bien es Genet mismo engendrándose por medio de un acto criminal como objeto del horror universal y haciendo de este horror su gloria porque se ha creado para provocarla”. La sociedad nunca lo reconoció desde niño, nunca lo protegió; ese odio intenso y criminal de Genet, acumulado a través de toda su vida, por la “indiferencia” del Otro, le hace plasmar en su estética la forma de ser por fin reconocido.

El quiere ser “odiado” en sus obras porque de ese modo es alguien; recupera una identidad posible que la sociedad siempre le negó.

El odio define, la indiferencia despersonaliza.

“Era necesario que se hiciese ese Otro, que era ya para los Otros.

“Había probado todo, había tratado de hacerse reflejar por un espejo, por los ojos de un amante, por los del amado, de hacerse poseer por el Otro, por él mismo como otro. Cada tentativa había terminado en un fracaso. Genet hasta aquí repetía determinismos, el determinismo de la historia de un fracaso. La apelación al arte es su último ensayo; hasta entonces no podía ser su propia causa sino imaginariamente, pues eran los Otros quienes le habían asignado en primer lugar espontáneamente esa alteridad. Ahora realiza esta imaginación en su obra que obliga a los Otros a verlo como quiere ser visto. Será su propia criatura, pues su arte es él mismo creándose como Otro y obligando a los Otros a insuflar su vida en su creación”.

“Al fin se ve y se toca”. Al fin de su creación se siente y se hace sentir por el Otro.

Fanon dice que el hombre explotado es definido violentamente por el Otro y que sólo puede salir de esa definición por un fenómeno de contraviolencia. Sacándose violentamente al Otro y a la definición que el Otro hace de uno.

Genet sufre porque, si bien es *definido* por el Otro como un ladrón desde niño, no es *reconocido* por el Otro, entonces inventa en su imaginación creadora y en su delito la única forma de pasar de la *definición al reconocimiento*. El no quiere el cambio de su definición, la acepta hasta sus últimas instancias, porque es lo único que le da identidad; pero ese horror que le inspira la definición la revierte en su obra hasta sus últimas consecuencias para que la sociedad reconozca lo que ha hecho de él; para que no lo *olvide*. Ese es todo su intento creador, como si dijera: “Ustedes me han definido así, como ladrón y delincuente, pero no se olviden del horror que han inspirado en mí, yo quiero que ustedes recuerden siempre que yo soy el horror que ustedes han hecho de mí; sus propios horrores proyectados en mi persona. No quiero dejar de ser lo que ustedes me han hecho ser, sólo quiero que vean en mi horror el horror de ustedes mismos y que se reconozcan en mí. Ese es mi único deseo. Esa es mi creación”.

“Voy a ver, dice el hombre honrado, lo que este bribón tiene en el vientre. Pero el que creía *tomar* es *tomado* de pronto. Hay un recurso, dice Sartre: la repugnancia. ¿Pero qué es la repugnancia? Sencillamente el boceto del vómito. Y es necesario que lo que vomitáis haya estado en vosotros de alguna manera. La repugnancia que usted manifiesta ante mis libros, es un esfuerzo mágico para arrojar a ese Otro que no es sino usted mismo. Pero cuando usted recurre a sus trampas, ya es tarde, *no se vomita el alma; y es su alma la que está podrida*” (de Genet a Mauriac). Sólo los psicoanalistas reconocemos esta magnífica definición como fenómeno de identificación proyectiva, que consiste en proyectar lo peor de uno en el Otro.

Laing lo define también dentro del campo de la antipsiquiatría y de la política como un fenómeno donde ciertas palabras como “comunismo”, “judío” o “negro” son depositarias de lo peor de uno mismo, como fenómeno proyectivo. (*Dialéctica de la liberación*).

También el cabecita negra, los descamisados, Eva Duarte, los “comunistas”, fueron víctimas certeras de la proyección de lo peor de las personas liberales.

Cooper lo señala en virtud del negro americano, donde el blanco proyecta sus más “bajos instintos”.

También el hombre del Tercer Mundo es víctima de la proyección de lo *peor* del hombre europeo o norteamericano.

El prólogo de Sartre sobre *Los condenados de la tierra*, de Fanon, es un artículo genial sobre este aspecto.

Sin embargo Genet ha seguido el camino más difícil: “Si acaba con su dolor será después de haber paseado sus manos por todas sus llagas, explorará todos los lugares sensibles y desarrollará sistemáticamente todos los gérmenes de desesperación, todas las posibilidades de sufrimiento”.

Cesará cuando ya no haya más que sufrir, como una vela deja de arder cuando la llama ya no tiene nada que consumir. “Sé muy bien que este libro no es más que literatura, pero que me permite exaltar mi

dolor hasta el punto de hacerlo salir de sí mismo y de no existir más, como el fuego artificial cesa después de la explosión”. (Genet).

Como dice Sartre: “Genet sufrirá imaginariamente: engreído, diligente, tenso, malvado, se apodera de la menor sensación, y la hincha, la fuerza, como ese personaje que reía a carcajadas cuando sentía el deseo de sonreír”.

El dolor que la sociedad le inflige lo sumerge en la desesperación más honda y lo supera a partir de su creación imaginaria, “suprime el horror del horror”. Dialéctica terrorífica que utiliza en toda su creación. El determinismo de su horror lo supera dialécticamente, en ese margen de libertad posible que lo conduce a su creación.

“Mis poemas soy yo mismo”.

Genet se masturba en la cárcel para producir imágenes que revierte en palabras. Las palabras son imágenes explosivas, no sólo símbolos, sino vertientes por donde se desliza el poder de su imaginación. *Se salva en los extremos*. Apela a todo su ser, a toda su extrema sensibilidad, a todo lo que su cuerpo le puede dar; y a partir de ese infierno de dolor y de placer se reconstruye en pedazos en un misterioso rompecabezas, que logra en su pluridimensionalidad estética. Completud que lo salva de la locura. Se vacuna en la creación de su desintegración psicótica.

Asume el Mal hasta el final. Siempre hasta el final. Pero también asume *Nuestro Mal*.

“Mi victoria es verbal y la debo a la suntuosidad de los términos”.

De la historia de su vida

“Un niño espósito da pruebas de malos instintos desde su más tierna edad, roba a los pobres campesinos que lo han adoptado. Le reprenden e insiste, se evade de la penitenciaría para niños en la que han tenido que internarlo, roba y saquea cada vez más y se prostituye. Vive en la miseria, de la mendicidad, de los robos, acostándose con todos y traicionando a todos, pero nada lo desalienta; es el momento que elige dedicarse al Mal, decide que hará lo peor y se dio cuenta que lo peor no era obrar mal, *sino poner de manifiesto el Mal*; escribe en la cárcel obras abominables que hacen la apología del crimen y cae bajo el peso de la ley. Precisamente por eso va a salir de la abyección, de la miseria, de la cárcel. Se imprimen sus libros. Un director de escena condecorado con “La Legión de Honor” monta en su teatro una de sus obras, que excita al homicidio. El presidente de la república le perdona la pena que debía cumplir por sus últimos delitos, justamente porque se jactaba en sus libros de haberlos cometido; y cuando le presentan una de sus antiguas víctimas, ella le dice: “Muy honrada señor, sírvase usted continuar”.

Sartre señala que su obra es la faz imaginaria de su vida y que su genio es lo mismo que su voluntad inquebrantable de vivir su condición hasta el extremo.

Fue lo mismo, para él, desear el fracaso y ser poeta.

Señalaba en una parte del libro que a veces me trasladaba como actor a otro espacio, a otro nivel imaginario, donde parecía que no sólo me identificaba con el personaje, sino que también, más allá, me *trasladaba* a una zona de fantasmas, donde mi personaje era uno de ellos. Zona ajena a la realidad, espacio circunscripto de la escena, donde la magia parece superar mi propia imaginación. ¿Pero magia sólo como fenómeno regresivo?, ¿o como un doble movimiento dialéctico que me proyecta por *fuera de mí mismo*, hacia otro lado, *fuera* de mí y de mi contexto?

Curiosamente, Genet afirma en uno de sus párrafos: “Finalmente, arrebatado y exaltado por la violencia, me pareció en muchas ocasiones que no se trataba ya de la *imaginación sino de otra facultad más alta*, una facultad salvadora... “No era yo quien vivía las imágenes: vivían en otra parte y sin mí. *Exaltada en cierto modo esta facultad nueva surgida de la imaginación pero más alta que ella*. Bastaban pocas cosas para que yo abandonase la aventura desastrosa que vivía mi cuerpo, *para que abandonase mi cuerpo* (la desesperación hace salir de sí mismo), y me proyectase a esas otras aventuras consoladoras que se desarrollaban paralelamente a la pobre mía. He estado, gracias a un temor inmenso, en el camino milagroso de los secretos dé la India”.

No hay duda que los fenómenos de identificación introyectiva o de identificación proyectiva descriptos por Melanie Klein podrían hacernos comprender esta experiencia. Pero a veces en el escenario tengo la sensación de que hay algo que supera esta posible explicación. Ese *más allá* de lo introyectivo o simplemente proyectivo.

Confesiones

Sólo escribo aquello que me es incomunicable, aquello que se me revela, algo que siento como presencia molesta en mi interior, aquello que brota de mi soledad, de mi incompatibilidad. Escribo lo que no puedo compartir, lo que mis gestos y mis palabras no saben expresar. Aquello que quedó enquistado en mi desesperación, algo que, me violenta. No puedo pensar lo que surge, porque lo que siempre surge es lo peor de mi ser, vómito de mis abismos, de mis suicidios. Mis personajes traducen mi mal. No hay gestos reparadores en mi teatro; hay odio, perversión, resentimiento, violencia abismal. No hay primera intención de comunicar nada a nadie. Es un vómito de desesperanza, de terror, el peor de los miedos. No hay amor por nadie. Es el odio lo que alimenta mis imágenes. Son sueños, retazos de mis máximas soledades, imágenes infantiles desoladoras. Mi asma y mi encierro permanente. Mi claustrofobia de lo cotidiano. Mi ahogo de la vida. Mi temor a la muerte. Escribo porque no puedo dejar de hacerlo. Actúo porque no puedo dejar de hacerlo; no hay elección libre en mi primer momento; no hay elección en el hombre que vomita; vomita porque no aguanta lo más descompuesto de sí mismo. Es en ese mismo vomito de mi mal de donde surgen todas las imágenes, sólo puedo querer cuando me permito odiar hasta el extremo; recién allí aparecen algunos gestos que puedo distinguir como amor; amor que me hace enamorar de los personajes y mi odio ya vomitado va dejando lugar a la sorpresa, y a mí la sorpresa me produce ternura. Adoro lo que me asombra. Por eso aprendí a querer estos monstruos de personajes que inventé, porque también son hijos míos, hijos de lo peor que hay en mí.

Más tarde se me revela que no son sólo míos, sino expresión de un momento de otros seres, de la vida, de la sociedad. Sé también que vomito por muchos, que mi vómito es colectivo, pero eso lo sé sólo después, sólo mucho después.