

**ANALISIS DEL PROCESO DE SUBLIMACION EN UN GRUPO DE ARTE  
ESCENICO**

**IOMA DENISE FERRE FERNANDEZ**

**Trabajo de grado**

**EMIRO QUINTERO**

**Director**

**UNIVERSIDAD DE LA SABANA**

**FACULTAD DE PSICOLOGIA**

**Bogotá, D.C., Febrero 1 de 2002**

Bogotá, Febrero 1 de 2002

Señores  
COMITÉ DE TRABAJOS DE GRADO  
Facultad de Psicología  
UNIVERSIDAD DE LA SABANA  
Ciudad.

Apreciados Señores:

Cordialmente los saludo expresándoles que el proyecto: “**Análisis del proceso de sublimación en un grupo de arte escénico**”, realizado por la estudiante loma Denise Ferré Fernández, quien contó con mi asesoría, revisión y aprobación de la presente investigación.

Agradezco su gentil colaboración y atención en éste trabajo de grado.

Atentamente,

**EMIRO QUINTERO**  
Director

Bogotá, Febrero 1 de 2002

Señores  
COMITÉ DE TRABAJOS DE GRADO  
Facultad de Psicología  
UNIVERSIDAD DE LA SABANA  
Ciudad.

Apreciados Señores:

Con un cordial saludo presento ante ustedes la Tesis para optar el título en Psicología, titulada "ANALISIS DEL PROCESO DE SUBLIMACIÓN EN UN GRUPO DE ARTE ESCENICO", quien contó con la asesoría, revisión y aceptación correspondiente del psicólogo EMIRO QUINTERO.

Agradezco el interés a la presente.

Atentamente,

IOMA DENISE FERRE FERNANDEZ  
C.C.No 52.385.635 de Bogotá

## AGRADECIMIENTOS

- ◆ Un sincero agradecimiento a la Universidad de la Sabana y especialmente a la Facultad de Psicología por brindarme una óptima formación para optar al título de psicología, así como también a las directivas y docentes.
  
- ◆ Al doctor Emiro Quintero, docente del área clínica en la Universidad de la Sabana, director de la presente investigación, por su fe en este tema, su significativa asesoría y su apertura al conocimiento de nuevos proyectos en el campo de la psicología.
  
- ◆ A la doctora Marlene Benavides Pérez, docente de investigación de la Universidad Libre, por la guía y apoyo incondicional acompañándome en este proceso.
  
- ◆ A la doctora Marta Lozano, docente de investigación de las universidades Católica y Sabana, por sus enseñanzas en la Facultad.
  
- ◆ A los integrantes del grupo de teatro experimental “Café y Cigarrillos”, por su importante participación y permitirme llegar a sus valiosos discursos para lograr la consecución de este objetivo.

***Dedico esta Tesis de Grado al Creador fuente de vida,  
a mis Padres, Martín y Silvia,  
a mi Hermana Odette,***



***Y a todo aquel inspirado por el conocimiento  
Del ser humano  
Y la creación artística.***

## **ALFARERO**

*Ahondando en la cultura*

*En thanatos emerge*

*Y en su batalla diaria*

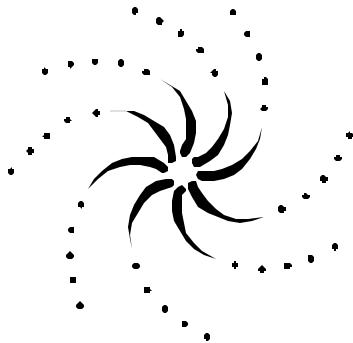
*Al ser Humano sorprende.*

*Llantos, risas, espacios immaculados*

*Y silentes,*

*Pasiones no controladas:*

*El inconsciente.*



*El Lenguaje de nuevo nos envuelve*

*Sin decirnos nada,*

*Pero expresándolo todo*

*Transitamos aún sin creerle.*

*Pero en el interior del Ser Humano*

*Habita un alfarero*

*Que como Eros*

*Crea de la nada, sublima y trasciende.*

## **CONTENIDO**

RESUMEN

MARCO TEORICO

Sobre la sublimación.

1. La creación artística
2. El Grupo en psicoanálisis
3. El arte escénico y su función catártica
4. Un método para acercarse a la comprensión de la sublimación

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

OBJETIVOS

JUSTIFICACION

METODO

PARTICIPANTES

INSTRUMENTO

RESULTADOS

ANALISIS DE RESULTADOS

DISCUSION

CONCLUSIONES

EL ARTE DE LA TERAPIA COLECTIVA:

UNA PROPUESTA

REFERENCIAS

GLOSARIO

ANEXOS

ANEXO No 1

ANEXO No 2

ANEXO No 3



## **ANALISIS DEL PROCESO DE SUBLIMACIÓN EN UN GRUPO DE ARTE ESCENICO**

### **RESUMEN**

La presente investigación tuvo como propósito analizar el proceso de sublimación en un grupo de arte escénico. El estudio fue de tipo cualitativo-interpretativo, requirió de un discurso oral y escrito. Los instrumentos fueron, una entrevista estructurada de carácter grupal y una obra de teatro de construcción colectiva. La población seleccionada fue un grupo de teatro experimental.

Los resultados obtenidos permitieron llegar a un análisis de contenido donde se identificó el proceso de la sublimación y se logró una interpretación a partir de los lineamientos psicodinámicos. En este estudio se demostró cómo la sublimación, siendo un mecanismo canalizador de pulsiones hacia una vía socialmente valorada, se manifiesta en todo el proceso del arte escénico. Finalmente se plantea una propuesta terapéutica.

## **ANALYSIS OF THE PROCESS DE SUBLIMACION IN A GROUP OF SCENIC ART**

### **ABSTRACT**

The present investigation this had as purpose to analyze the sublimation process in a group of scenic art. It is located as a study of qualitative -interpretative type that required of a speech so much oral as having written, where the instrument was an interview structured and a play created by the same group. The selected population was conformed by a group of experimental theater.

The obtained results allowed to arrive to a content analysis where the process of the sublimation was identified and an interpretation was achieved starting from the Psychoanalytic postludes. In this study it was demonstrated how the sublimation, being a mechanism drives to canalize toward a socially valued road, it is manifested in the whole process of the scenic art. As final this thinks about a proposal of character therapeutic.

## MARCO TEORICO

La vida, el gran Eros latente y expansivo que todo ser humano posee en sus raíces originarias, arcaicas y evolutivas, es el centro de todo trabajo racional, anímico, psíquico, intelectual, artístico y la gran fuerza que se devela en la sublimación.

El lenguaje, como universo simbólico, nos inunda, nos pierde y luego nos encuentra de nuevo construyendo, pero también algunas veces deconstruyendo lo real, que no es sino aquella instancia en la cual interpretamos y somos interpretados.

Cuestionarse por la realidad es entrar a discernir entre lo abstracto y lo concreto, lo finito objetivo y lo infinito subjetivo acercarse a la inmediatez de los hechos actuales de un contexto nacional en el cual se vive, pero alejarse y perderse en la complejidad imaginaria de la anamorfosis de la cultura en que se ha nacido.

Las instituciones tienen el legado de representar lo que somos, ¿Pero qué es lo que somos sino seres en búsqueda, viajando en nuestro mar de significantes?

Pensar en el individuo es evocar al colectivo en el proceso circunstancial que lo retroalimenta. Sus manifestaciones de pulsiones primarias lo impregnan a cada

momento, es el que hace posible la realización de un acto agresivo, sexual, sublime o quizás la amalgama de todos éstos y su cristalización en la vida cotidiana accesible y consciente.

Es así como el mismo ser humano es capaz de transformar su vacío en representación, su dolor en sentido y su síntoma en sublimación.

El presente estudio pretende realizar una experiencia teórico-práctica, partiendo de la conceptualización de la sublimación, reconstruyendo la teoría aún inacabada desde Sigmund Freud y su desarrollo en otros teóricos, fundamentalmente en Jacques Lacan, para luego aproximarse al análisis de contenido de una manifestación artística como lo es el arte escénico en un grupo, a la luz de la sublimación.

## **1. SOBRE LA SUBLIMACION**

El concepto de sublimación se desarrolla a partir de una referencia psicoanalítica básica en el que se incluyen las definiciones de instinto, pulsión, mecanismo de defensa, vicisitudes del instinto, para luego así poder entrar a definirla desde la perspectiva de Sigmund Freud y de otros teóricos psicoanalíticos representativos que enfatizan en la temática, principalmente los estudios de Brainsky, Laplanche, Horstein y Jacques Lacan.

## INSTINTO, PULSION Y MECANISMO DE DEFENSA

Los estímulos básicos afectan el sistema nervioso del ser humano, estos son: Los estímulos externos discontinuos que corresponden a la acción refleja y biológica del cuerpo, como por ejemplo el modelo del arco reflejo, la acción de fuga.

Los estímulos internos continuos de los cuales no se puede realizar la acción de huída y mantienen una representación mental denominada fantasía inconsciente.

Freud denominó instinto a lo biológico y primario del impulso, y a la concepción funcional de éste lo llamó pulsión. Es decir, que instinto y pulsión están relacionados entre sí, siendo esta última definición más cercana a la concepción del ser humano por sus diferencias biológicas y psíquicas elaboradas en contraste con la de los instintos animales.

Las características del instinto en el ser humano y vistas desde la concepción psicoanalítica, son:

1. Fuente: Corresponde a la raíz de secreción interna, a la glándula, órgano o estado fisiológico, en la cual se desarrolla una tensión instintiva.

2. El fin: es el acto con el cual se produce la descarga, la realización de esa tensión displacentera hacia la obtención de placer.
3. La perentoriedad: es la exigencia próxima o lejana del instinto hacia la obtención de beneficio placentero.
4. El objeto: es el medio, la persona o cosa que el instinto utiliza para realizar su descarga siendo en ocasiones intercambiable.

### LOS INSTINTOS Y SUS VICISITUDES

Los destinos del instinto se procesan desde sus fuentes primarias hasta llegar al yo que lo modifica por medio de los mecanismos de defensa. Se pueden destacar los cuatro destinos posibles, que son:

1. Represión: Cuando no se logra la adecuada descarga de la energía pulsional y ésta queda estancada.
2. Sublimación: Corresponde al refinamiento y canalización de las fuerzas pulsionales, específicamente hacia la inhibición del fin y su derivación en vías desexualizadas.
3. Transformación en su contrario: que comprende sadismo, masoquismo, el deseo de contemplar y ser observado, la modificación del fin original convirtiéndolo en el fin opuesto (el cambio de amor a odio).

Los mecanismos de defensa se definen como procedimientos inconscientes intra e interpsíquicos de los cuales se vale el yo para disminuir las tendencias opuestas de la personalidad, manejar la ansiedad, disminuir las frustraciones, preservar la autoestima y adaptarse a la realidad e incluso modificarla y hacerla más tolerable. Brainsky (1996) p. 135.

Las defensas fueron estudiadas por Freud a lo largo de su investigación terapéutica acerca de las neurosis y posteriormente por su hija Anna Freud, quien las describió en 1936.

### LA SUBLIMACION SEGÚN SIGMUND FREUD

Aparentemente Sigmund Freud empezó su indagación acerca de la sublimación el 2 de mayo de 1897, en la carta número 61 de su correspondencia a W. Fliess. También se recoge la expresión “sublimar” en los “Tres ensayos de la teoría sexual”, definiéndola dentro del capítulo de las formaciones de defensa del yo: “Los historiadores de la cultura parecen resistentes en suponer que mediante esa desviación de las fuerzas pulsionales sexuales de sus metas y su orientación hacia metas nuevas (un proceso que merece el nombre de sublimación) se adquieren poderosos componentes para todos los logros culturales”. (Freud, 1901 p.161).

En su búsqueda acerca de la sublimación Freud (1901), entreteje los componentes de la raíz originaria de éste que subyace en el período de latencia sexual de la infancia, ya que las pulsiones sexuales infantiles estarían

diferidas en su función de reproducción y suscitarían fuerzas anímicas contrarias es decir, de emociones reactivas.

Las pulsiones sexuales al desviar su fin buscan encontrar en otra vía satisfacción pero desde lo desexualizado, es entonces como se llega a la sublimación de la sexualidad.

Sin embargo Freud continuando con su cuestionamiento dice: “No podemos menos que concluir, confesando que es muy poco lo que sabemos con certeza acerca de estas vías, sin duda existentes y probablemente transitables en las dos direcciones” (Freud, 1901 p. 187)

Es así como las pulsiones se subliman desde la infancia y luego en la persona adulta aspiran a integrarse en una unidad, desviada esta pulsión sexual en una única meta: la pulsión canalizada en lo cultural. Al respecto Freud afirma: “Lo que llamamos el carácter de un hombre está construido en buena parte con el material de las excitaciones sexuales y se compone de pulsiones fijadas desde la infancia, de otras adquiridas por la sublimación y de construcciones destinadas a sofrenar unas mociones perversas reconocidas como inaplicables”. (Freud, 1901 p. 212).

En sus estudios sobre la teoría de la libido Sigmund Freud, define la sublimación como aquel destino de la pulsión “en la que objeto y meta sufren

un cambio de vía, de suerte que la pulsión originariamente sexual halla su satisfacción en una operación que ya no es más sexual, sino que recibe una valoración social o ética superior". (Freud, 1920 p 251).

En su obra "El yo y el ello", conceptualiza dos clases de pulsiones: de autoconservación y de muerte. Dentro de la pulsión erótica comprende la pulsión sexual no inhibida, y las mociones pulsionales sublimadas y de meta inhibida derivada de aquella. Todo esto se integra en la pulsión de autoconservación, mientras que la pulsión de muerte desintegra y conduce al ser vivo orgánico al estado inerte. La energía de desplazamiento es libido desexualizada y Freud la denomina sublimada ya que sigue perseverando en el propósito principal del Eros que el de unir y conservar.

En "Introducción al psicoanálisis" vuelve al referir la sublimación como "cierta clase de modificación de la meta y cambio de vía del objeto en la que interviene nuestra valoración social". De esta clase es el vínculo de la ternura que proviene de las fuentes de la necesidad sexual y por regla general renuncia a su satisfacción. (Freud, 1932 p.89)

También en un estudio sobre un caso de paranoia, "El caso Schreber", Freud, plantea: "La trasposición así cumplida de libido de objeto en libido narcisista conlleva manifiestamente, una resignación de las metas sexuales, una desexualización y por tanto una suerte de sublimación. ¿No es este el



camino universal hacia la sublimación? ¿No se cumplirá toda sublimación por la mediación del yo, que primero muda la libido de objeto en libido narcisista, para después acaso ponerle otra meta?” (Freud, 1911 p.118).

Para establecer la relación sublimación y proceso artístico, se ha hecho referencia al análisis de Freud, en sus cinco conferencias sobre Psicoanálisis, donde realiza un análisis sobre la vida y personalidad de Leonardo Da Vinci.

Hacia el año de 1910 Freud en sus cinco conferencias sobre psicoanálisis, un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci, encuentra la posibilidad de observar en el arte y la ciencia a través del estudio del genio de Leonardo, procesos de creación estética y científica y una consecuente sublimación como canalizadora de las pulsiones. Afirma que a partir de ésta la energía de emociones infantiles de deseo no es bloqueada, al llegar a una meta superior, que deja de ser sexual “y son los componentes de la pulsión sexual los que se destacan en particular por esa actitud para la sublimación, para permutar su meta sexual por una más distante y socialmente más valiosa”. (Freud, 1910 p.50)

Es ahí cuando se pueden alcanzar los máximos logros culturales aportando energía psíquica. La observación de la vida cotidiana del ser humano que refiere Freud lo lleva a discernir que la pulsión sexual está dotada de la aptitud para la sublimación, es decir que es capaz de permutar su meta inmediata por

otras que son socialmente valoradas y a su parecer se desvían al no ser sexuales.

En la infancia hacia el tercer año de vida, el interés que muestra el niño en preguntar, extrañarse y admirarse ante el mundo que está conociendo lo lleva a indagar. Freud lo denominó: investigación sexual infantil, refiriéndose a ese apetito de saber, ante eventos que le preocupan acerca de su propia sexualidad. Pero según se presentan fijaciones en la infancia y en ésta etapa que se menciona se pueden distinguir tres tipos de esta investigación sexual infantil: el primero es el tipo de inhibición neurótica que se presenta a raíz de la represión sexual en el infante, la investigación a la par que la sexualidad permanecerá a lo largo del ciclo vital como algo inhibido y en cierta forma limitado.

El segundo es el tipo de compulsión neurótica de pensamiento, en donde el pensamiento reemplaza a la satisfacción sexual y ésta que ha sido reprimida no encuentra su cauce igual que en el pensar.

El tercer tipo más escaso y perfecto porque escapa de la neurosis aunque en su etapa infantil también se encuentra el factor de la represión. Corresponde a la hiperpotente pulsión de investigar, y su explicación se dá a partir de la sublimación, no constituyéndose en neurosis como las anteriores.

Leonardo Da Vinci, se ubica en este tercer tipo, por su evidente pulsión canalizada en investigar y su ideal de imagen sublimada en sus obras según Freud con tendencia homosexual. Es necesario remontarse a los datos biográficos de Leonardo, donde se encuentran algunos aspectos que desde el psicoanálisis se hacen relevantes como la fantasía de la cola del buitre en sus recuerdos de infancia y que luego aparecería en sus obras pictóricas como un elemento de perversión, entendido como repetición de una imagen afectiva que quedó como huella y se convirtió en fijación, en este caso del “falo materno”. De tal manera fijación, represión y sublimación integran y se distribuyen en la vida anímica de Leonardo.

Así mismo Freud se pregunta que desde el psicoanálisis no se logra explicar con total eficacia la particular inclinación de Da Vinci a las represiones de lo pulsional y su extraordinaria aptitud para la sublimación de las pulsiones primitivas, dando un carácter polifacético y una trascendencia que va hacia el arte y la ciencia.

Es así como afirma que los dotes y la producción artística se entranan íntimamente con la sublimación pero que la esencia de la operación artística es todavía inasequible para el psicoanálisis.

Pero también es posible que a través del estudio psicoanalítico se pueda llegar a nexos entre las vivencias externas y el proceso interno pulsional.

## LA SUBLIMACIÓN BAJO OTROS ENFOQUES PSICOANALÍTICOS

El propósito de este capítulo es recoger información complementaria que pueda servir para relacionar y enriquecer el concepto de sublimación y estructurarlo de acuerdo con las necesidades que demanda este proyecto. Si se estudia a Brainsky, Hornstein, Laplanche y Lacan, todos ellos presentan nuevas lecturas, basadas en la raíz originaria del pensamiento Freudiano. Estas ideas ofrecen elementos no explícitamente relacionados con el arte escénico, pero se conectan en sentidos fundamentales con el arte, la creatividad, el lenguaje, la interpretación y la conexión terapéutica, lo que contribuye con el propósito de esta investigación.

**Simon Brainsky (1996)**, en su estudio sobre Psicoanálisis y Creatividad, conceptualiza la sublimación como aquella búsqueda reparatoria de significados. El Eros se impone bajo muchas formas como alternativas creativas, el arte, el encuentro amoroso y la relación terapéutica. Esto permite escapar al camino de la patología y la liberación de lo reprimido.

En el primer ensayo: “Creación frente a enfermedad”, construye el autor la concepción de la creación artística y su carácter de comunicación. La estética rompe las barreras de la represión y abre un camino de búsqueda compartida de sublimación a partir de la reparación de significados desde la fantasía.

El análisis que realiza Brainsky, es a partir de la pérdida. Afirma que psicosis y creatividad surgen de reacciones emocionales de profundos duelos, en el primer caso hacia la vía patológica, y en el segundo hacia una vía socialmente valorada y con una elaboración integradora y reparatoria. La creatividad corresponde a un intento exitoso de resolver una problemática, diferenciándose del síntoma que conduce a lo patológico.

La sublimación se encuentra entonces en la creatividad de lo artístico y la creatividad psicoterapéutica, porque su fin es la reparación de significados y la elaboración de vivencias fragmentarias.

En el segundo ensayo: "Más allá de la contradicción", desde el postulado del conflicto básico de la contradicción como eje de la vida psíquica, permite que los impulsos antagónicos de la conciencia generen un espacio virtual entre lo reprimido y lo real. La terapia es un exponente de la síntesis que se logra por la mediación de la palabra, el analista es reservorio del afecto y conduce a la interpretación de lo reprimido, logrando en el discurso conjunto unas funciones organizativas y de elaboración.

Es así como se logra un equilibrio entre los dos instintos básicos del ser humano: el de vida, que corresponde a lo erótico y el de muerte a lo tanático. La creatividad siempre se podrá observar como el triunfo del Eros.

En el tercer ensayo: "Amor, vínculo narcisista y muerte", presenta las relaciones objetales y como es que el yo las maneja de forma narcisística, para llevar a la persona hacia una sexualidad adulta madura. Se estudia el narcisismo inclusivo en el que el otro como ser autónomo sirve para la autoafirmación del yo, el narcisismo excluyente que se presenta con una necesidad de negar al otro para afirmar el yo, las relaciones objetales en el ciclo vital y sus catexias hacia la integración de la vida psíquica.

En el cuarto ensayo: "Fantasía exterior y realidad interna", se analiza minuciosamente la película *La rosa púrpura del cairo* de Woody Allen, como centro de reflexión de la fantasía. La protagonista, quien vive una realidad que no la llena afectivamente, mantiene una búsqueda identificatoria con otros que la devuelven inevitablemente a la rutina. Su única salida para no descender a lo patológico de sus conflictos internos, es la sala de cine que frecuentemente visita. Es ahí en ese espacio de la fantasía donde se construye y se repara lo que en la vida cotidiana no puede encontrar la persona, la realidad interna viene a ser el eje de la vida.

En el quinto ensayo: "Naufragio, rescate y separación", sigue el recuento detallado de la película *Hiroshima Mon Amour* de Alain Resnais, basado en la novela de Marguerite Duras, en el que se trabajan temas fundamentales como son la memoria, el olvido y la nostalgia. La protagonista experimenta en su vida

dos grandes tragedias, la pérdida de un ser amado relacionada con la ciudad de Nevers y las ruinas de Hiroshima. Su adolescencia transcurre en Nevers y posteriormente viaja a Hiroshima. Es allí cuando se produce la identificación con la destrucción de la ciudad Hiroshima y de su propia vida, cuando logra recordar todo lo que había estado reprimido por muchos años. Este viaje logra conectarla con otra persona que también ha “olvidado” su propia tragedia. La construcción de una vida más plena se da en la relación que surge en ésta pareja donde se crea un vínculo afectivo muy grande a través de la identificación y el enamoramiento. Los numerosos duelos que impregnan de nostalgia a la película, logran elaborarse e integrarse en esa capacidad de transformar la realidad, bajo el impulso erótico que se impone.

La sublimación es un potencial que existe en la persona, como posibilidad de restitución de significados en la vida psíquica, conectada hacia la creatividad responde a una necesidad de resolver una pérdida, de la búsqueda de elaboración, liberación de lo reprimido y lo que se encuentra más allá del instinto de muerte.

**Luis Hornstein** plantea que: “La sublimación no fue elaborada por Freud pero es frecuentemente evocada”. Hacia 1915 Freud describe la sublimación como uno de los cuatro destinos de la pulsión, utiliza la metáfora de la derivación y sin embargo esto alude a cierta irreversibilidad que dificulta su vuelta a las fuentes originarias (Luis Hornstein, 1988 p.21)

“La teoría psicoanalítica carece hasta el momento de una elaboración consistente con relación al vasto campo del proceso sublimatorio” (Hornstein 1988 p.21). Esta es vista como un proceso y no como un momento; en él convergen los ideales superyoicos del individuo y la mediación de la cultura. Aunque su fuerza originaria se encuentra en la pulsión sexual, sus diversos caminos se expanden hacia lo desexualizado, hacia actividades y realizaciones socialmente valoradas. Esto implica un concepto ético fundamental y una concepción metapsicológica en el que confluyen los aspectos filosóficos de lo sublime como una categoría de la estética y lo químico que se describe en el paso de lo sólido a lo gaseoso.

Hornstein (1988), afirma: “La sublimación posibilita la realización transaccional del deseo sin recurrir a la represión. Aunque es una forma de retorno de lo reprimido, la sublimación es en la obra de Freud, más que un concepto el índice de un permanente cuestionamiento”. (p.24). Realizando un recorrido sobre los pasos de la sublimación en Freud nos encontramos con las bases en introducción al narcisismo, donde se postula la existencia de un ideal: “...las mociones pulsionales libidinosas sucumben al destino de la represión patógena cuando entran en conflicto con las representaciones culturales y éticas del individuo” Freud (1910) citado por Hornstein(1988).



En lo parental debe estar mediatizando el ideal que se forma a partir de la infancia y ésta viene siendo la condición necesaria de la represión. Este ideal es el desplazamiento del narcisismo primario y algunos de sus procesos identificatorios.

En 1921 Freud analiza el proceso de identificación narcisista e histérico. En 1923 recoge la identificación a partir de su estudio sobre duelo y melancolía. En este mismo año visualiza la teoría edípica, en la que se presentan elementos de la identificación integrados y relacionados entre sí.

Son dos los modelos de la identificación que se presentan en Freud; el histérico y el melancólico: el primero surge a partir de los estudios iniciales de Freud y, el segundo surge a partir del estudio del yo y sus análisis en el “Malestar de la Cultura”. La identificación narcisista mantiene elementos regresivos y sus dimensiones en cuanto a la constitución del yo y el objeto del narcisismo.

El término de valor es aplicado a la vida psíquica. Valor que se le asigna a las actividades, a los objetos y al propio yo. Como antecedente el valor social ético se presenta en la teoría Freudiana articulado con el ideal del yo y sus consecuentes cuestionamientos acerca del origen de los valores, del pensar que no solo desde los ideales colectivos se presenta la sublimación, sino también de las historias individuales que pueden o no estar en concordancia con la valorización sociocultural. Es así como Freud (1914) ya había incluido el término de valor: “El ideal del yo reclama por cierto esa sublimación, pero no puede forzarla, la

sublimación sigue siendo un proceso especial cuya iniciación puede ser incitada por el ideal, pero cuya ejecución es por entero independiente de tal incitación. No es desde el ideal desde donde se produce la sublimación, la existencia de un ideal del yo exigente no garantiza la sublimación, sino más bien incrementa las tensiones y favorece la represión al aumentar las exigencias del yo: la sublimación constituye aquella vía de escape que permite cumplir esa exigencia sin dar lugar a la represión” (P91).

De acuerdo con Hornstein (1988), la sublimación es un proceso complejo en el que se establecen relaciones entre narcisismo, la problemática identificatoria, el duelo y la pulsión de muerte. Retomando el pensamiento de Freud que dice que el ser humano no abandona jamás una satisfacción sino que intenta reencontrarla en sustitutos, el mejor sustituto de un objeto es otro objeto y cuando el destino del objeto es la identificación, es el yo el que sustituye al objeto.

El campo que abarca entonces la sublimación, se relaciona con el eros, siendo esta una forma de continuidad, de vida y un camino por escoger cuando el instinto de muerte se presenta.

Freud formula: “parece verosímil que esta energía indiferente y desplazable, activa tanto en el yo como en el ello, provenga del acopio libidinal narcisista y sea por ende Eros desexualizado. Es que las pulsiones eróticas nos parecen en general más plásticas, desviables y desplazables que las pulsiones de

destrucción. Y desde ahí uno puede continuar diciendo, sin compulsión, que esta libido desplazable trabaja al servicio del placer a fin evitar éxtasis y facilitar descargas”(Freud, 1923 p.45).

La sublimación en este sentido obtiene en su proceso las mismas cualidades que el instinto erótico: ligar, producir unidades más grandes, transformadoras y evolutivas. Hornstein presenta el destino sublimatorio como efecto de la identificación con la potencialidad simbolizante del otro. El yo se identifica con el otro a través de su enunciado, en el otro se encuentra el lenguaje, el yo se construye desde la dimensión simbólica que opera en el otro primordial. La madre se anticipa simbólicamente en un nombre, una palabra, un lenguaje que es asignado a una vivencia.

Si la sublimación depende de la identificación con la potencialidad simbolizante del otro, al respecto se cuestiona Hornstein (1988): “¿Qué efectos tienen las diversas relaciones de objetos significativas?. La cura puede ser conceptualizada como un trabajo de historización simbolizante realizado, por analizado y analista. ¿No es acaso nuestra tarea como analistas convertir en representaciones de palabra las representaciones-cosa?. Nuestro norte es transformar la repetición en recuerdo y en elaboración” (p. 46).

Es así como la sublimación se convierte en una respuesta para la cura psicoanalítica, en la que convergen elementos yoicos, de fantasía y del instinto de vida.

**Laplanche** (1987) en su libro “Problemáticas III”, concibe también la sublimación como una dimensión psicológica que desde Freud no se ha podido precisar, es algo inacabado, un concepto que diríase cambiante en la medida en que se resuelven los interrogantes de la terapia psicoanalítica.

Desde las pulsiones se dirigen líneas hacia el instinto de conservación y la sexualidad, lo que es reprimido viene a ser una categoría derivada en la teoría de Freud, se sublima desde su origen. Esto es fundamental cuando se piensa en la formación del síntoma, a lo cual la sublimación vence a la represión, pero se cuestiona al respecto Laplanche: La sublimación no es una represión y existe sin embargo retorno, es porque de algún modo se reprime una parte de la actividad pulsional, que viene siendo el objeto sexual y necesita derivarse en otro camino pero por la vía desexualizada.

Plantea que es posible que la sublimación esté ligada a una serie de neo-génesis de la sexualidad, aquella capacidad de crear desde el origen, de transformar desde lo nuevo en el sentido del fuego que lleva el mito de Prometeo.

Laplanche (1987), en su capítulo acerca de cómo reunir los hilos dispersos, describe los puntos que se pueden denominar “deriva” o derivación de la sublimación. Estos son:

1. El entretrejado entre lo sexual y lo no sexual desde la visión de que lo pulsional no olvida sus orígenes sexuales cuando se sublima, más pretende encauzarse al instinto de conservación.
2. La neocreación repetida, lo que implica la reapertura continua de una excitación y no la canalización de energía preexistente. Esto sucede en las creaciones en lo que Freud supone en “Más allá del Principio del Placer”, esto se puede denominar como una sexualidad extemporánea.
3. La pulsión hacia la ligazón narcisista y la ligazón simbólica. Esta última como una forma de dar vía no sintomática a la llamada compulsión a la repetición, que en Freud se desarrolla en la teoría de la neurosis traumática.
4. El término derivación como cambio no sólo individual sino cultural. Con un ejemplo afirma Laplanche: “Hay una concepción del psicoanálisis que podríamos resumir de manera humorística, así: *Psychoanalysis and business as usual*, se psicoanaliza y los negocios continúan. Y bien, creo que no es así como deben ser entendidas las cosas, que el psicoanálisis no es una técnica limitada, aún cuando fuera una técnica muy apreciable, de <cambio> individual, sino que tal vez ella misma introduce un elemento de derivación, de deriva, algo que hace marchar no sólo nuestra concepción de la sublimación, sino la sublimación misma en el movimiento cultural”. (Laplanche, 1987 p. 240)

La sublimación es un concepto vertiginoso, cambiante en la cultura, de múltiples expresiones, todas adelantándose, salvaguardando el momento en que la represión genera síntomas.

**Jacques Lacan** (1959-1960) en su séptimo seminario explora el problema de la sublimación a partir de las Pulsiones y Señuelos, el Objeto y la Cosa, de la Creación Ex nihilo, el Amor Cortés en Anamorfosis y Breves Comentarios al Margen.

## PULSIONES Y SEÑUELOS

En las Pulsiones y Señuelos se remite al concepto que Freud tiene sobre los Triebe o pulsiones y su característica de plasticidad. Esto se enmarca dentro de la economía libidinal que se desarrolla en los “Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad”. Citando a Freud, Lacan (1960) escribe: “de este modo, debemos tomar en consideración que las pulsiones, Triebe, las mociones pulsionales sexuales, son extraordinariamente plásticas, pueden entrar en juego las unas en lugar de las otras. Una puede asumir la intensidad de las otras, cuando la satisfacción de las unas es rehusada por la realidad, la satisfacción de otra puede ofrecerle una indemnización completa. Se comportan las unas respecto a las otras como una red, como canales comunicantes llenos de un fluido. Y es en ese sentido que las pulsiones al poseer un carácter de plasticidad se encuentran ligadas al juego de los signos que se definen como lo que está en el lugar de algo

para alguien. El signo es el único primat universal y dominante; es cuando la libido entra en este juego, quedando subyugada al mismo” (p.114)

Freud, en Tres Ensayos Sobre la Teoría de la Sexualidad, nombra dos términos: Fixierbarkeit o fijación y haftbarkeit o perseveración. Lacan discierne el concepto de estos términos y los relaciona con la historia colectiva de los analistas.

La dimensión de la pastoral es otro de los elementos que se plantean en la ética del análisis; es algo que exige ser dilucidado en cada época. Es un retorno a la naturaleza y a lo arcaico. El problema de la ética del análisis es que algo se resiste a ser reabsorbido en esta dimensión pastoral. Es importante recordar que la pastoral siempre está ligada a la civilización y es un recurso ante su malestar, es ahí donde Freud permite medir el carácter paradójico, la aporía práctica de la conciencia moral.

La conciencia moral es paradójica en el sentido que se muestra mucho más exigente en cuanto a su refinamiento; la ética, según dice el autor busca al individuo en función, más de sus desdichas que de sus faltas. Pero para llegar a la raíz de la conciencia moral se la debe analizar como la crítica por el análisis de la ética salvaje que se encuentra tan libremente en el Phatos o patología.

La introducción del concepto de la Cosa o Das Ding va hacia el fondo, más allá del inconsciente y su ejercicio, es ahí donde se desenmascara el Trieb. Este viene siendo también “deriva”, haciendo su equívoca traducción, y su naturaleza que siempre conlleva a la satisfacción.

Freud desde sus obras, tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad, hasta Moisés y el Monoteísmo, invita a reflexionar sobre la sublimación pero intentando definir su campo sólo logra plantear una serie de dificultades: “Hasta ahora, en el pensamiento analítico esto ha permanecido como un ámbito casi reservado, que sólo los más audaces se animaron a rozar, incluso no dejando de manifestar la insatisfacción, la sed con los que les dejaban las formulaciones de Freud (1910) citado por (Lacan, 1960 p.113).

La sublimación para Lacan (1959-1960) es, en efecto, la otra faz de la exploración que como pionero Freud realiza, bajo las raíces del sentimiento ético, en la medida en que este se impone bajo la forma de interdicciones y de conciencia moral.

La importancia de las imágenes se retoma en los estudios que Lacan hace de Lutero y sus obras. Es así como las imágenes del mundo, los arquetipos hacen pensar que se localizan aún más cerca de la persona, es decir, en su cuerpo. Al respecto se pregunta Lacan (1960) “¿Esas zonas erógenas, esos puntos de fijación fundamental, nos abren acaso una perspectiva rosada y abierta al



optimismo pastoral? ¿Es esta una vía abierta hacia la liberación o hacia la más severa servidumbre?” Esas zonas erógenas serán entonces puntos de hiancia, de bocas en la superficie del cuerpo que se convierten en ilimitadas, son puntos fundamentales de los cuales Eros sacará su fuente.

El objeto en la sublimación, se inicia en los Tres Ensayos sobre la teoría de la sexualidad. En Freud la sublimación se caracteriza por un cambio en los objetos o en la libido, que se hace directamente hasta lograr su satisfacción, evitando lo sintomático. Pero los objetos son centros de catexias, se distinguen por su capacidad de ser valorados socialmente, en esto se basan los inicios de su definición.

Lacan a su vez advierte dos extremos de una cadena con relación al objeto los cuales son: la posibilidad de satisfacción y lo socialmente valorado. Dice que nos enfrentamos a una trampa racional en la que existe una conciliación paradójica entre individuo y colectivo.

La *Sublimierung*, o sublimación se construye en Freud sobre una antinomia, dice Lacan, ya que se fundamenta en el *triebe* y de este modo propone una construcción opuesta a la tendencia instintiva la cual no puede llegar de ninguna forma a reducirse a una satisfacción directa porque la pulsión misma rebosaría de tal manera que su característica sería dada por la aprobación colectiva.

El objeto y su noción se introduce entonces en una relación de espejismo entre el objeto tal como está estructurado por la relación narcisista y das Ding existe una diferencia y es justamente en este espacio donde se sitúa la sublimación y su problemática, para Lacan.

Remontándose a la época antigua, se encuentra que los antiguos enfatizaban en la tendencia y la adornaban al máximo. En la época contemporánea se enfatiza en el objeto haciendo una reducción en el valor que se le había dado a la tendencia. Todo esto transcurre dentro de lo que se llamaría una modificación histórica del Eros.

Lacan (1960) afirma: “La sociedad encuentra alguna felicidad en los espejismos que le proveen moralistas, artistas, artesanos, hacedores de vestidos o sombreros, los creadores de las formas imaginarias” (p. 123) es decir, que el mecanismo de la sublimación debe buscarse en una función imaginaria, aquella para lo cual seá útil la simbolización del fantasma ( $\$ \blacklozenge a$ ) que, según lo explica Lacan, es la forma en que se apoya el deseo del sujeto. Al respecto dice: “En formas históricamente, socialmente específicas, los elementos “a”, elementos imaginarios del fantasma, llegan a recubrir, a engañar al sujeto, en el punto mismo del das Ding” ( p.123).

## EL OBJETO Y LA COSA

El objeto es perpetuamente intercambiable en su función narcisista; es en ésta medida como se introduce. “Ichlibido” y “Objektlibido” son puestas a consideración por Freud con relación a la diferencia entre el “Ich-Ideal” y el “Ideal-Ich”; es decir, entre el yo ideal, y el ideal del yo.

El campo de das Ding, afirma Lacan, es aquella paradoja ética que en Freud se designa en lo que puede ser una opción a la vida pero en ocasiones puede preferir la muerte.

Das Ding o la cosa, es aquel plano que se designa más allá del principio del placer. En la patología Freud aborda la psicosis, la neurosis, y esto lo lleva a enfrentar directamente las potencias de la vida en cuanto desembocan a las de la muerte las cuales se desprenden del bien y del mal revelando así, otra dimensión que se refiere a los desórdenes del estado, las instituciones y los trastornos de la jerarquía.

Lacan (1960), cita el artículo del señor Lee quien escribió sobre la sublimación como principio de la creación en las bellas artes en, “A theory concerning decreation in the free Arts”. Esto a su vez, se relaciona directamente con la teoría de Melanie Klein, enfocada en las relaciones objetales maternas, las lesiones imaginarias en el momento en que son introducidas en la imagen fundamental del

cuerpo materno. La articulación Kleiniana para Lacan consiste en haber colocado en el lugar de la cosa o del das Ding, el cuerpo mítico de la madre. Se encuentra que el principio de creación es un esfuerzo de reparación simbólica donde predomina el eros.

El arte no se puede connotar en el registro de lo colectivo o de lo individual, sino en lo cultural. La sublimación, en tanto creadora de cierto número de formas encuentra su problemática “pues esta sublimación en tanto creadora de dichos valores socialmente reconocidos, debe ser juzgada en función del problema ético. (Lacan, 1960 p.134).

Lacan introduce a su vez, otros elementos entre el principio del placer y de realidad que son el de sublimación y perversión; los dos en cuanto a relaciones objetales, el lugar del deseo y el nivel del das Ding. Freud relaciona el trieb con la sublimación y es en este aspecto donde reside toda la dificultad para su teorización, según los analistas.

El síntoma es el retorno, una vía de sustitución significativa, es lo que está en el extremo de la pulsión como su meta, la función del significante adquiere todo su alcance “Es imposible, sin hacerla intervenir, distinguir el retorno de lo reprimido y la sublimación como modo de satisfacción posible de la pulsión”; esta se representa como un campo diferente de la economía de sustitución y su proceso de represión en que se satisface habitualmente la pulsión.

Se vislumbra así una paradoja ya que esta puede encontrar su meta en algo diferente a ella y no ser una sustitución significativa de lo que se llama el compromiso sintomático.

Para Lacan el objeto es elevado a la Cosa como un punto de fijación imaginario que brinda una satisfacción a una pulsión.

### DE LA CREACION EX NIHILO

La cosa o das Ding es velada por su naturaleza y luego es representada en los nuevos hallazgos del objeto por otra cosa. Lacan afirma que evidentemente lo que es buscado se seguirá buscando por las vías del significante. El principio del placer llevará al sujeto de significante en significante ofreciéndole una satisfacción.

Lacan (1960) se cuestiona sobre ¿Cómo la relación del hombre con el significante, en tanto que puede ser submanipulador, puede ponerlo en relación con un objeto que representa la Cosa?. Al respecto descubre, en su seminario, que es cuando el hombre modela un significante y plantea que un objeto en vez de evitar la Cosa permite desarrollar una función de representarla en tanto que ese objeto es creador de la función artística. El Hombre modela el significante y lo introduce en el mundo, pero lo modela a la imagen de la Cosa, pero esta se caracteriza porque nunca es imaginada, Lacan sitúa de nuevo su problemática y afirma que la Cosa es todo aquello de lo real que padece del significante y aclara

que ese real se debe entender por una dimensión que no se puede limitar, es su totalidad, lo real del sujeto como lo real en su exterior, aquello que de lo real primordial padece del significante.

La Cosa está velada y representada por otros objetos, en la cadena de significantes lo que es encontrado es buscado y esta búsqueda va mas allá de lo que Freud denominó el principio del Placer. Lacan (1960) plantea: "Un objeto puede cumplir esa función que le permite no evitar la Cosa como significante, sino representarla, en tanto que ese objeto es creado" (p148).

Es necesario remitirse a la función artística primitiva del alfarero quien construye por primera vez un vaso. La función significativa del vaso en lo que caracteriza a la nada y lo adquiere en su forma concreta que lo encarna, el vacío es el que crea pero introduce la perspectiva de llenarlo. Lo vacío y lo pleno son introducidos por el vaso y es así como entran en un mismo sentido en el mundo.

Lacan (1960) encuentra una oposición entre lo concreto y lo figurado y al respecto dice: "Si el vaso puede estar lleno, es en tanto que primero, en su esencia está vacío. Y es exactamente en el mismo sentido que la palabra y el discurso pueden ser plenos o vacíos"(p. 149).

El vaso está hecho para representar la existencia de un vacío y es justamente en el centro de lo real que encontramos la cosa. Ese vacío se puede denominar en

su representación como “Nihil”, como la nada, y es en este sentido que el alfarero crea el vaso alrededor de ese vacío con su mano, como el creador mítico, es decir a partir del agujero, “Ex Nihilo”.

Se puede identificar un primer significante modelado que es el vaso, la creación Ex Nihilo a su vez es coextensiva de la Cosa y esto permite desarrollar aún más la cadena de significantes.

### BREVES COMENTARIOS AL MARGEN

El vacío es el centro que permite captar el lugar de la Cosa en la relación que coloca al hombre en función del medio entre lo real y lo significativo. La Cosa siempre estará representada por un vacío, ya que ella no puede ser representada por otra Cosa, sino por ella misma, es decir, la Cosa.

Existen manifestaciones que se aproximan alrededor de ese vacío, entre ellos se encuentra el arte, la religión y la ciencia, Lacan, evocando a Freud,(1960 p.166), afirma que el arte se relaciona con los mecanismos de la histeria, la religión con la neurosis obsesiva y la ciencia con la paranoia: “Ni la ciencia ni la religión por su naturaleza pueden salvar la Cosa o dárnosla, en la medida en que el círculo encantado que nos separa de ella es planteado por nuestra relación con el significante”.

La Cosa es aquello que de lo real padece de significado, es decir de aquella relación fundamental y está sometido a lo que Freud llamó el principio del placer. Este no es otra cosa sino la dominancia del significante, el verdadero origen de aquel principio de que habló Freud. La sublimación en este aspecto no es diáfana, es insensata en todas sus formas; se responde con lo que está en juego, es el efecto de la incidencia del significante sobre lo real psíquico y por esto sigue siendo inacabado su postulado teórico.



## EL AMOR CORTES EN ANAMORFOSIS

Continuando con el concepto de lo vacío, Lacan encuentra que la elección en el arte, que se inicia desde una cavidad subterránea la creación, en el momento en que ornan las paredes de Altamira. Ese ejercicio sobre la pared consiste en fijar al habitante invisible de la cavidad, esto luego se encadena con la construcción del templo pues todo se organiza alrededor justamente de ese vacío, es decir, el lugar de la Cosa, como representación.

En la medida en que el Arte progresa empieza a dominar ese vacío, a delimitarlo, adornarlo y a fijarlo bajo la forma de la ilusión del espacio: “En torno a esto queda un punto sensible, un punto de lesión, un punto doloroso, un punto de retorsión de toda la historia en tanto que la historia del arte y en tanto nosotros estamos implicados en ella, es la ilusión de que el espacio es algo diferente de la creación del vacío”(p. 172).

La anamorfosis dentro del juego de las formas artísticas nos presenta una nueva imagen o un nuevo concepto de lo creado. Lacan estudia la aparición de las anamorfosis, en la que el artista invierte la utilización de esta ilusión del espacio y la hace partícipe del objetivo primitivo. Es el soporte de esa realidad pero por otro lado oculta, es decir que se trata siempre de cercar la Cosa.

En el desarrollo histórico artístico la inversión de la operación ilusoria para volver a lo primitivo se da en el sentido de proyección de una realidad que viene siendo el objeto representado. Lacan afirma que la relación del artista con su época, en que se manifiesta es siempre contradictoria: “El arte intenta operar nuevamente su milagro siempre a contracorriente, contra las normas reinantes” (p.164).

Evocando a Freud se puede decir que el artista a partir de la vía de la sublimación encuentra satisfacciones a sus fantasmas que estaban en el principio de la tendencia y cosecha luego gloria, honor e incluso dinero.

El amor cortés como paradigma de la sublimación se manifiesta en los siglos XVI, XVII y XVIII con un gran número representativo de poetas, cantores, trovadores en Europa, todo esto ligado a la génesis de un oficio poético, y lo cual viene a tener una gran influencia en los círculos de los nobles y cortesanos.

El surgimiento del amor cortés se da alrededor de una forma de escolástica del amor desgraciado en los que se incluyen el predominio de la dama, las reglas de intercambio y los caballeros pretendientes. Esto se organiza en torno a diversos temas, pero el que más influye es el del duelo, incluso el que es llevado hasta la muerte.

El amor cortés se introduce dentro de una estructura imaginaria, su carácter es fundamentalmente narcisista. La pequeña imagen de la anamorfosis nos muestra que se da a partir de la función del espejo.

Es un espejo más allá el ideal del sujeto se proyecta; el espejo implica los mecanismos narcisísticos, disminuye la tendencia agresiva pero también cumple un papel primordial que es el de limitar.

La imagen de la mujer se presenta idealizada, esto se encuentra desde los escritos de Ovidio en el Arte de Amar. El objeto tiene la propiedad de ser inaccesible, el secreto es otro de los temas esenciales, así como el erotismo motor de la energía vital.

La sublimación es creadora de formas entre las cuales el arte no es la única; todo esto lleva a una dimensión más allá de lo individual, es decir trasciende a la cultura y el objeto es elevado a la Cosa, también está conectada con aquellos valores socialmente reconocidos. Es aquí, en el dominio ético, donde Lacan encuentra un lugar para la sublimación.

## 2. CREACION ARTISTICA

El artista al igual que el intelectual sublima en su proceso deseos que han sido reprimidos y en su cauce no se han vuelto sintomáticos sino que se han refinado y perfeccionado en actividades satisfactorias al yo y a la sociedad.

Freud hacia 1910 en su estudio, “un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci”, hace un análisis desde la vida de los artistas en cuanto recuerdos primarios, identificaciones y su proceso de la sexualidad en Leonardo Da Vinci, Miguel Angel, en la literatura Wilhelm Jensen, Goethe y Dostowiewski. El elemento de la perversión es una constante explicativa de las pulsiones que se canalizan en las obras artísticas. La perversión está definida en términos de relación repetitivos que se convierten en un patrón de relaciones donde se encuentran elementos infantiles, componentes arcaicos y parciales que conllevan a una satisfacción sexual. (Brainsky,1996 p. 64).

Es así como en su estudio hecho a Leonardo Da Vinci, analizando su carácter polifacético en su trabajo creativo y científico, Freud descubre que las imágenes pictóricas que realiza el genio, son el recuerdo de sus vínculos afectivos maternos, sus identificaciones tempranas que luego dan inicio a su pretendida homosexualidad, en una búsqueda constante de la madre a través de la expresión de sus obras y una canalización de sus elementos de perversión.

Freud (1913) escribe acerca del arte: “Discierno en el ejercicio del arte una actividad que se propone el apaciguamiento de deseos no tramitados, y ello en primer término, desde luego en el propio artista, creador y en segundo en su lector o espectador. Lo que el artista busca en primer lugar es autoliberación y la aporta a otros que padecen los mismos deseos retenidos al comunicarle su obra” (p. 189)

El arte y lo intelectual para Freud son uno de los pasos a la sublimación, en el que no se llega al camino de las neurosis, sino se escoge una vía que libera al artista o al intelectual en sus realizaciones y al receptor, al estar identificado con éstas. Pero también es consciente del alcance del psicoanálisis cuando a la explicación del arte se refiere. Hacia 1910 en su estudio sobre Leonardo Da Vinci escribe: “Las tendencias instintivas (triebe) y sus metamorfosis son el último objeto accesible a la investigación psicoanalítica. A partir de este momento, cede su lugar a la búsqueda biológica. La propensión a la represión como la capacidad de sublimación, son disposiciones que debemos relacionar con las bases orgánicas del carácter, siendo éstas el primer fundamento del edificio psíquico. Como los dones estéticos y la destreza del artista tienen estrechas relaciones con la sublimación, debemos reconocer que la naturaleza de la capacidad artística nos es inaccesible desde el punto de vista psicoanalítico” (p. 69). Y es que hay un aspecto en que la explicación psicoanalítica no logra encontrar, aquella “magia” del artista, que aunque está cargada de elementos primarios y en ocasiones regresivos, su inspiración está dotada de algo más, ¿tal vez trascendente?

A este aspecto Freud (1910), citado por ( Baudouin, 1955 p.247) en “L’Intèrèt de la Psychanalyse”, plantea: “en lo que concierne a algunos problemas relativos al arte y los artistas, el examen psicoanalítico proporciona esclarecimientos satisfactorios, otros, en cambio se le escapan por entero. Reconocen en el culto del arte una actividad ejercida con el fin de calmar necesidades no saciadas... Son fuerzas motrices del arte los mismos conflictos que a otros individuos arrojan a las neurosis y han impulsado a la sociedad a fundar sus instituciones. En cuanto a decir de dónde proviene el poder creador del artista, es esa una cuestión que no entra en el dominio de la Psicología... La relación que existe entre las impresiones de la infancia del artista, el curso de su existencia y sus obras en tanto son reacción sobre esas excitaciones, es uno de los objetos más atractivos del examen psicoanalítico”.

El arte en psicoanálisis se comprende también como ese paso necesario que va desde la fantasía a la realidad, ese primer aspecto hace pensar en la función onírica que se conecta la mayoría de veces con esos deseos que se vuelven imagen disfrazada; aliviando en su curso lo sintomático.

Freud (1910) en sus estudios sobre la interpretación de los sueños describe cómo estos constituyen una vía normal, no patológica, de descanso y satisfacción de impulsos que han sido reprimidos, se cuestiona a través de sus pacientes y de su propia experiencia acerca de la función real de los sueños. Sobre este aspecto se pregunta: “si como la interpretación onírica lo demuestra nos presenta

el sueño un deseo cumplido, ¿De dónde procede la forma singular y desorientadora en la que tal realización de deseos queda expresada? ¿Qué transformación han sufrido las ideas oníricas hasta constituir el sueño manifiesto, tal y como al despertar lo recordamos? ¿En qué forma y por qué camino se ha llevado a cabo esta transformación? ¿De dónde procede el material cuya elaboración ha dado cuerpo al sueño? ¿Cuál es el origen de alguna de las peculiaridades que hemos podido observar en las ideas oníricas, por ejemplo, la de que pueden contradecirse unas a otras? ¿Puede el sueño revelarnos algo sobre nuestros procesos psíquicos internos, y puede su contenido rectificar opiniones que durante el día mantenemos?” (p. 170)

En este transcurrir acerca de la interpretación de los sueños, Freud se acerca a nuevos descubrimientos que enriquecen su teoría. Encuentra elementos importantes para su adecuada comprensión: el contenido onírico manifiesto, las ideas latentes, la elaboración onírica, el desplazamiento, los símbolos, el papel fundamental del inconsciente y la función del Ello. Todo esto abriga una esperanza para la terapéutica, los sueños son un puente que comunica con las patologías (neurosis, psicosis), hallando su lado oculto o inconsciente; ¿Pero qué relación tiene el sueño con el arte, si los dos corresponden a una vía de realización de deseos no patológica?

Daniel E. Schneider (1974) plantea al respecto: “Toda forma artística es esencialmente la forma de un sueño, y todos los factores que intervienen en la

formación de nuestros sueños cuando estamos dormidos intervienen también en el arte. Se puede definir el arte como creación de un sueño en vigilia". El arte trabaja con las mismas fuerzas originarias del sueño (pulsiones); sin embargo mientras el primero se proyecta a la realidad exterior, el segundo se vuelve al mundo onírico. Entre arte y sueño se pueden distinguir en cuanto al objeto y su resultado, el arte está hecho tanto para el artista como para un colectivo, en el que muchos pueden participar del ensueño que les produce la obra; el sueño en cambio compete al individuo y su realidad.

Los requerimientos básicos del arte y su relación con el sueño también permiten encontrar que arte y sueño:

1. Mantienen elementos que son reprimidos en la vigilia.
2. Cumplen una función de descarga de lo reprimido.
3. Comparten los procesos en cuanto a economía simbólica mediante la identificación, condensación, desplazamiento, entre otros. (p. 81, 86)

El arte entonces, permite comunicar y establecer conexiones de muchos soñadores, cada persona con su interpretación propia, pero compartiendo un sueño esencial que le permite liberarse a través de una obra. Pero el arte va más allá del sólo cumplimiento del deseo; integra otras dimensiones del ser humano, transporta símbolos de representaciones primitivas y es evocado en función de otra cosa.



### 3. EL GRUPO EN PSICOANÁLISIS

Para abordar el concepto de grupo en psicoanálisis es necesario remitirse a los estudios sobre psicología de las masas y análisis del yo, realizados por Freud.

Castillo (1997) en su tesis, titulada “Análisis de la Transferencia en un Grupo de Psicoterapia de corte Psicoanalítico con Pacientes Psicóticos”, muestra como Freud explica la psicología de las masas fundamentándose en los cambios que se dan en la psicología de la mente individual, así como también define la anatomía estructural de la psique con la relación interaccional del sujeto con su grupo.

Por otra parte, retomando el concepto de Le Bon, de “Alma Colectiva”, en el cual las personas actúan de una manera completamente diferente a como se comportarían en su vida normal dejándose así arrastrar por la masa y sus impulsos, Freud asume este proceso como un momento hipnótico donde se pierde la heterogeneidad, aflora el inconsciente y se llena de un espíritu colectivo capaz de manifestarse como un cuerpo irracional y con un poder invencible. La ilusión viene a predominar en la masa, ya que lo real pasa a un segundo plano, no hay nada imposible para la masa por la fuerza que adquiere.

El jefe es el conductor de la masa, siguiendo con la línea de Darwin, la Horda es gobernada despóticamente por un macho fuerte. Freud (1921), afirma : “Intenté demostrar que los destinos de esta horda han dejado huellas indestructibles en el linaje de sus herederos; en particular, que el desarrollo de totemismo, que concluye en sí los comienzos de la religión, la eticidad y la estratificación social, se entrama por el violento asesinato del jefe y la transformación de la horda paterna en una comunidad de hermanos” (p.116)

En sus estudios sobre Totem y Tabú, Freud reconoce al padre primordial que gobierna la masa a través de su autoridad. El padre es el ideal de la masa el cual gobierna al yo que es reemplazado por el Super Yo. La persona no sólo debilita su voluntad sino la conciencia y el pensamiento y se encuentra subyugada ante la sugestión colectiva.

Es necesario además referirse a esa fuerza originaria que es la libido, y que corresponde a esa energía psíquica que se orienta hacia los impulsos del Eros. De esta manera Freud (1921), sostiene que: “evidentemente la masa se mantiene cohesionada en virtud de algún poder (Eros), y si el individuo resigna su peculiaridad en la masa y se deja sugerir por los otros, recibimos la impresión de que lo hace porque siente la necesidad de estar de acuerdo con ellos y no de oponérseles; quizás, entonces, por amor a ellos” p.88. En este sentido Freud vislumbra el mecanismo de la identificación entre los miembros de la masa como la exteriorización primaria de una ligazón afectiva que

transcurre en la resolución del complejo edípico y que luego se manifiesta en los grados de enamoramiento que los individuos proyectan en el ideal que estructuran en el conductor de la masa.

Existe una clara diferencia entre la identificación y el enamoramiento ya que en el primero el objeto se pierde o ha sido resignado y entonces es el objeto el que viene a ser introyectado en el yo. En el segundo, existe una especie de hipnosis donde el objeto se mantiene en el ideal de yo.

Los procesos identificatorios se conectan con el concepto de transferencia que se ve reflejado en la terapia analítica individual y de grupo. El concepto de grupo en psicoanálisis comienza a desarrollarse a partir de las experiencias en terapia analítica. Al respecto, Freud (1910), en “Las Perspectivas de la Terapia Analítica”, explora el campo de la transferencia y la contratransferencia es decir, la relación entre psicoanalista y paciente, abriendo el campo a otros psicoanalistas para continuar su cuestionamiento y completar el concepto de grupo, a la luz de ésta teoría.

Freud (1921) en sus investigaciones, describe que las experiencias que se generan en grupo evocan vínculos emocionales de carácter regresivo, arcaico y reprimido. Las fronteras entre los miembros del grupo tienden a diluirse. Se puede decir que existe un proceso indentificatorio entre las personas

pertenecientes a un grupo, esto daría paso a las relaciones transferenciales que se manifiestan entre los miembros del grupo.

Castillo (1997) muestra como: “en tanto este recorrido explicativo que Freud hace de la psicología de las masas con relación a la sugestión, a los lazos libidinales llamados por él grados de enamoramiento y particularmente donde detiene su interés en las identificaciones y en todos sus entrecruzamientos que estructuran el aparato psíquico del sujeto, es claro ver como es en éstas identificaciones donde puede ocupar un lugar la transferencia y explicarnos en qué relación ésta ocupa un lugar en la experiencia de un análisis de grupo”.

## **4. EL ARTE ESCENICO Y SU FUNCION CATARTICA**

### **4.1. GENESIS DEL TEATRO**

El teatro nace en Grecia y se remonta a las ceremonias o rituales a Dionisio, (Baco en la mitología romana), dios de la alegría y las festividades. El canto en honor a este dios era el ditirambo. Para esta ceremonia se iba vestido con pieles de macho cabrío, que en griego se denomina “tragós”.

De ahí se deriva la palabra “tragoidia” o tragedia. Este canto nació en las ciudades consagradas a Dionisio como Eleusis y se extendió hacia todos los pueblos de Grecia.

En ese desarrollo se fueron incluyendo temáticas heróicas y la primera representación de una tragedia fuera de su lugar de origen se remonta al siglo VI a.C., en el año 534, fecha en que Tespis obtiene la asignación de un coro y de un actor por parte del estado.

La tragedia entonces, siguió siendo una manifestación del culto dionisiaco:

La tragedia se nutre de las temáticas, en especial de las leyendas sobre los héroes antiguos, conocidos como los poemas épicos y una influencia de los hechos históricos cercanos.

La cultura griega alcanza su apogeo en el siglo V a.C. denominado siglo de Pericles:

Es la época en que se levantan las armoniosas construcciones arquitectónicas de la Acrópolis de Atenas, en el que el pensamiento filosófico recibe un decisivo impulso por obra de Sócrates, maestro de Platón, y en que la tragedia alcanza su más alta cumbre gracias a tres grandes autores: Esquilo, Sófocles y Eurípides. (Capmany, 1972).

Esquilo escribió su obra “Los Persas”, gracias a la batalla de Salamina, donde Atenas resultó victoriosa de la temible invasión persa. A su vez Esquilo es autor de una de las grandes trilogías denominada “La Orestíada”, lo cual quiere decir que en tres tragedias se desarrolla un mismo tema. Orestes es el personaje central. Cada tragedia de esta trilogía se titula “Agamenón”, las “Coéforas” y las “Euménides”.

En la primera se representa cómo es asesinado Agamenón, rey de Argos por su esposa Clitemnestra y por Egípto, amante de ésta. En la segunda Electra, hija de Agamenón y Clitemnestra, espera la vuelta de su hermano

Orestes para vengar el crimen. Cuando Orestes llega, los dos hermanos dan muerte a la madre y al amante de ésta.

En la tercera y última de estas tragedias, las Erinnias, diosas que defienden el honor de Clitemnestra persiguen a Orestes, quien huyendo llega a Atenas, donde la diosa Atenea lo protege. El pueblo ateniense vota bajo el influjo de Atenea y decide que Orestes no es culpable del crimen. A fin de calmar a las Erinnias Atenea, les promete un templo y un culto y ellas entonces se convierten en diosas benignas, dando un final feliz a la obra. Esquilo representa en esta obra, las emociones más profundas del ser humano y ésta complejidad la lleva al paroxismo.

El gran segundo actor trágico, Sófocles desarrolla temáticas a partir de la leyenda de Edipo: la historia dice que Layo, rey de Tebas, hijo de Labdaco del linaje de Cadmos, se casa con Yocasta, hermana de Creonte. Apolo, Desde el oráculo de Delfos le dice a Layo que si tiene descendencia, este hijo le dará muerte a él, su padre, y se casará con su madre, ocasionando la ruina de Tebas. Layo no sigue los consejos de Apolo, desde su oráculo y tiene entonces un hijo, al cual le da por nombre Edipo. Layo arrepentido, y para evitar al incumplimiento del oráculo da orden a un criado de llevar al bosque a su hijo y darle muerte, pero esta orden nunca se llevó a cabo y Edipo crece fuerte e inteligente, lejos de su ciudad.

Casualmente un día, Edipo se encuentra con un hombre por el camino y tienen una fuerte discusión. Edipo le da muerte impulsivamente, sin saber que

ese hombre era el rey de Tebas, su padre. Luego a las puertas de la ciudad de Tebas, Edipo se encuentra con la Esfinge, devoradora de hombres ignorantes, quien hacía preguntas a los caminantes en forma de enigma. Esta pregunta fue hecha a Edipo: “¿Cuál es el animal que por la mañana anda con cuatro pies, al medio día con dos y por la noche con tres?”. El caminante acertó respondiendo, este animal es el Hombre, por la mañana, en la infancia, gatea, al medio día en su juventud, se sostiene sobre los dos pies; y por la noche, es decir en su vejez, debe ayudarse con un báculo. La Esfinge vencida, muere inmediatamente y Edipo, por su hazaña liberadora, es nombrado rey de Tebas y esposo de la reina viuda, Yocasta. De éste matrimonio nacen dos hijos, Etéocles y Polínices y dos hijas, Antígona e Ismene.

Al pasar el tiempo, Apolo manda la peste sobre Tebas, ofendido por el crimen de parricidio e incesto cometido inconscientemente por Edipo, a su vez Tiresias el adivino, anuncia que el furor de Apolo no cesará hasta no ser vengada la muerte de Layo y Edipo siendo rey, emprende una investigación hasta descubrir su verdadera identidad como culpable del crimen de su padre e incesto con su madre. Yocasta, se suicida ahorcándose y Edipo al verla colgada desata el cinturón de la túnica de la reina y con la hebilla se saca los ojos. Luego cede el trono a sus dos hijos, los cuales deberán gobernar cada uno un año. Pero Etéocles y Polinices se enfrentan continuamente, así que Edipo los maldice y viaja con su hija Antígona hacia Atica, donde muere.



La maldición del padre se cumple y los hermanos mueren en una lucha: el uno defendiendo y el otro atacando la ciudad de Tebas. Pasa a ocupar el trono de Tebas Creonte, quien ordena honras fúnebres a Etéocles, por este motivo Antígona ante el abandono de su hermano, se niega a aceptar la orden de Creonte y ella misma le dá sepultura a Polinices. Antígona es descubierta por los guardias y es condenada a morir, siendo encerrada en una cueva para que sufra y muera de hambre.

Hemón, hijo de Creonte y enamorado de Antígona pide clemencia por ella, pero cuando accede el padre a liberarla se encuentra con que se ha suicidado y Hemón hace lo mismo. Creonte al cumplir la maldición lanzada contra su estirpe, se quita la vida.

Todas las obras que recurren a esta leyenda se constituyen en el ciclo de Edipo o ciclo tebano y se derivan en la tragedia de Antígona, el tema clásico más recreado por la dramaturgia contemporánea y a su vez, por teóricos psicodinámicos.

El tercer trágico griego, Eurípides es el más humano en cuanto a los temas y el estilo es más sencillo, por esto se acomoda a los gustos contemporáneos. Sus Obras más importantes son: Medea, Hipólito y la leyenda de Ifigenia, el Cíclope, entre otras.

Los géneros menores, ligados con los ritos dionisiacos se denominan el drama satírico y la comedia. Estos se nutren igualmente de leyendas antiguas, poemas homéricos y lo burlesco era lo que predominaba. El drama satírico nació en Peloponeso y se conoció en Atenas al principio del siglo V, a.C. Se encuentran dos obras, una de Sófocles, titulada “Los Perros Ventores” y la de Eurípides, “El Cíclope”.

La comedia se deriva de la palabra griega “Comos”, que significa fiesta. Así era como se designaba a la procesión de máscaras en los rituales dionisiacos, se recorría las calles cantando alrededor de un carro en forma de nave y la comitiva estaba compuesta por los sátiros, de allí surge el carnaval.

El primer representante de la comedia en Grecia es Epicarno de Castro, posteriormente surge la comedia ática antigua cuyo principal exponente es Aristófanes, donde trabaja la sátira, la ridiculización de todas las instituciones, lo jocoso de los dioses y los humanos, es el caso de “las nubes” donde aparece en escena un Sócrates metido en una jaula, mirando las estrellas y haciendo parodias filosóficas.

La comedia media sustituye a la antigua, tras la caída de Atenas, se caracteriza por la ausencia de sátira política y cultiva las parodias mitológicas, se destaca el Anfitrión de Arquipo.

Es fundamental evocar las raíces del teatro en Grecia, ya que este arte como génesis, abre la puerta al desarrollo universal del arte escénico en occidente.

Las pasiones humanas se ven reflejadas en las obras clásicas de los autores griegos: el amor, la muerte, la venganza, el miedo, el gozo, entre otros. Lo humano y lo divino se entremezclan para formar una amalgama de profundos contenidos emocionales y psíquicos, que permiten ser liberados o “purgados” en la puesta en escena y dan paso a la “Katharsis”.

#### 4.2. **LA CATARSIS**

La catarsis como término terapéutico inicia su evolución en el año 1882 con el caso del doctor Joseph Breuer, cuya paciente Bertha Pappenheim, conocida como Anna O, presentaba síntomas de la posteriormente llamada histeria, como parálisis, dificultades para la deglución, tos nerviosa y manifestación de disociación de la personalidad. Este caso es puesto en un proceso terapéutico de catarsis al cual se hace un seguimiento y se observan los cambios y evolución.

A raíz de este método de “purgación” evoluciona la teoría psicoanalítica incluyendo los elementos fundamentales como son la transferencia y el Inconsciente.

La catarsis se constituye como una condición necesaria que se debe dar para el cambio terapéutico; es también un factor que se encuentra presente en el rito y en el arte escénico, es la posibilidad de liberar de forma momentánea las emociones reprimidas.

Scheff (1986 ), introduce en su libro, “La catarsis en la curación, el rito y el drama”, el término catarsis desde sus orígenes y expresiones en la cultura, en el arte escénico hace un análisis de la relación entre estructura de la obra y el movimiento de respuesta del público, de cómo éste se identifica con los personajes de la obra para producir la catarsis necesaria. En Freud las escenas dramáticas conmueven al público porque tocan sus emociones reprimidas, por esto es fundamental remitirse a la referencia del término catarsis que se encuentra en la Poética de Aristóteles, donde se presenta la definición a partir del propósito de la tragedia que es el de “purgar al público mediante la piedad y el terror” (p.135). Se cree a su vez que la catarsis influye en generar consecuencias al individuo y su comunidad como espectadores y público.

Citando a Harbage (1947), en éste análisis surge una primera crítica literaria que corresponde a los efectos sobre la respuesta del público, que tienen de una obra. Todo esto conlleva a la definición de excitación y seguridad, es decir que estimula hasta cierto grado sin alterar profundamente al espectador.

Otro análisis como segunda tradición de la catarsis, está vinculada a la génesis del drama a partir del rito, del mito y de lo antropológico. Holloway (1961), cuyo fin característico es conmover y agitar, en un sentido de rito social.

Barber (1959), citado por Scheff (1986), relaciona el ritual con la catarsis. La emoción queda entonces liberada con la celebración. Se produce una alegría y vitalidad momentánea pero llena de descarga. Pero no todas las obras escénicas conllevan a la catarsis. A éste punto refiere el autor: "Las obras pueden dividirse en tres tipos: En el primero la respuesta emocional queda minimizada, ya que son las obras basadas en ideas racionales, todo esto se enmarca dentro de una tendencia apolínea; se busca resaltar un discurso político, religioso, social, entre otros. La emoción queda distanciada en el curso en que sobresale la razón.

El segundo corresponde a las obras que invitan a representar el suspenso, el horror, la violencia o entre otras, producen reacciones muy intensas en el público, pero al tocar la emoción no se libera, queda enfrascada en la tensión, generando angustia y temor. Se encuentra infra distanciada de la emoción y sigue hacia una tendencia dionisiaca.

El tercero, es el que lleva a un equilibrio y produce la catarsis; entre pensamiento y emoción se encuentran vínculos sin predominio de ninguno de los dos. Gran parte del teatro clásico y moderno corresponde a este tipo, como es en el caso de dramaturgos tales como Sófocles, Shakespeare, Johnson, Goldsmith, Sheridan, Ibsen, Wilde, entre otros.

Siguiendo con el análisis, la catarsis según Sheff (1986 p.142), propone los términos conciencia e indentificación, como líneas conductoras del proceso del dramaturgo y su público, plantea al respecto: “el punto básico que deseo establecer aquí es que el control de la cantidad y la índole de la conciencia que el público comparte con cada uno de los personajes da al dramaturgo un medio finamente graduado de asegurar un equilibrio de la atención en el público y por tanto, la mejor oportunidad posible de catarsis”. El espectador, siguiendo esta afirmación puede representarse a través del personaje según su proceso de indentificación y a su vez observar la propia representación siendo participante y observador; manteniendo todo esto, un nivel de conciencia en el contexto escénico.

Los valores ideales y la composición del público son dos bases para la indentificación con diferentes tipos de personajes; la tensión que cada personaje imprime en la escena seguirá un buen curso liberador en la medida de las indentificaciones y las escalas representativas de héroes, villanos, bufones y otros personajes donde predomina una característica importante.

El autor llevando su idea de la catarsis en el drama, desemboca en la apreciación del movimiento de respuesta del público, que es el dinamismo que se da en escena. Cuando el espectador empieza como simplemente un observador y a medida del transcurso de la obra se va dando su proceso indentificatorio con los personajes y los principios de inclusión y exclusión de la obra, así como su nivel

de conciencia respecto al drama y su equilibrio en la atención dada por el dramaturgo. Es cuando logra representar y ser representado, actuar e iniciar su proceso catártico.

Es válido recordar que la comedia mantiene elementos humorísticos que permiten la canalización de tensiones a través de la descarga emocional de la risa, Freud (1905) creyó que ciertos tipos de risa reducían la tensión lo cual observó en sus procesos terapéuticos, evidentemente los situó dentro de los mecanismos sintomáticos y de catarsis.

El ritual es otro de los aspectos en los que la sociedad en algún sentido canaliza sus experiencias cotidianas desde su cultura a través de los ritos del ciclo vital como: el nacimiento, la iniciación, el matrimonio, la muerte, así como también las tareas cotidianas del comer, vestir y el desarrollo del lenguaje cultural.

Lo catártico se acerca aún más en los ritos funerales y curativos: en el que los colectivos, según su cultura, permiten llegar a una descarga de emociones y a un bienestar social, desde la posibilidad del distanciamiento en que se es participante y observador.

En el campo del rito Scheff (1986) sostiene que la mayoría de los ritos de la sociedad moderna están demasiado distanciados, siendo muy vicarios y por lo tanto no logrando una producción de catarsis. Afirma que la fórmula para un buen

rito es lo mismo que para un buen drama: “La forma social debe despertar una depresión colectiva y sostenida que no se resuelve en la vida cotidiana”(p.25).

El contexto para el desarrollo del rito debe ser óptimo en la medida que no resulte abrumador enfrentarse a la emoción, se retorna al equilibrio como uno de los conceptos de la catarsis, ya que si no se logra por esta vía se regirá en las pautas sintomáticas colectivas.

Las formas modernas de entretenimiento de masas evocan en sus públicos respuestas emocionales extremas, aquí entran los encuentros deportivos, musicales, de concursos, de medios de comunicación.

Esto se dirige hacia unos tipos de colectivos, acercándose más a la masa social, distanciándose del rito y por lo tanto y ahondando en la carencia y la imposibilidad de aflorar la catarsis.

Cada vez más se desliga la factibilidad catártica y la estructura jerárquica que da el rito. Es posible que se esté perdiendo el acercamiento emocional de la cultura y sus vivencias, lo que conlleva a la sociedad a presentar ciertos grados de desequilibrio, de ir agotando cada vez más su homeóstasis entre sus necesidades individuales y colectivas.



El arte escénico cobra validez como búsqueda de liberación de una cultura alienante, que sumerge al ser humano, y es precisamente esa posibilidad catártica la que le permite representar espacios de vida en medio de lo decadente.

## **5. UN METODO PARA ACERCARSE A LA COMPRENSIÓN DE LA SUBLIMACION**

El psicoanálisis en su posición epistemológica, se forma a partir de la concepción del inconsciente que es su objeto de estudio y se estructura como investigación a partir de supuestos teóricos.

Evocando la filosofía moderna y específicamente la tendencia racionalista Descartes, (1637), en su “Discurso del Método” plantea que el Yo es pura razón y formula el principio “Cogito ergo Sum”, pienso, luego existo. Esto se relaciona con que la verdad se halla en el proceder metódico de la razón; la ciencia y la religión son realidades posibles gracias al método donde se sitúa el saber. El método permite ese perfeccionamiento, el estilo científico propio de un discurso que es locuaz, determinado y razonable.

Según la concepción de ciencia a partir de los lógicos, el psicoanálisis no responde a las exigencias científicas ya que posee validación empírica y esta no corresponde a una lógica de prueba.

En el Simposio sobre psicoanálisis, Método Científico y Filosofía, se plantean la creencias del modelo en su proceso terapéutico en términos como: “La interpretación debería poseer primeramente (Sic.) un carácter de objetividad y

para ello se necesitaría que una serie de investigadores independientes pudieran llegar a un mismo material, recogido en circunstancias cuidadosamente codificadas (Nagel, 1958).

Se puede debatir esta formulación si se tiene en cuenta que el psicoanálisis no se puede situar como una ciencia de observación, sino de hechos. A partir de los supuestos teóricos desarrollados por Rapaport, citado por Ricoeur (1973), estos hechos son los siguientes:

1. El objeto del psicoanálisis es la conducta latente
2. El psicoanálisis comparte el punto de vista gualtista en cuanto a que las entidades del aparato psíquico no son sino aspectos de conducta que se integran en un todo.
3. El psicoanálisis satisface la visión organísmica ya que establece interconexiones y relaciones entre los sistemas.

El modelo que plantea Rapaport es entonces una teoría combinada que aporta al psicoanálisis, la visión del progreso frente a una ciencia academicista.

Por su parte Paul Ricoeur (1970), identifica en el psicoanálisis elementos que constituyen la base primordial del conocimiento científico afirmando que:

1. Toda conducta depende de un punto de vista genético, que en Freud corresponde justamente a la economía psíquica.
2. Toda conducta incluye determinantes decisivos inconscientes. Es así como Freud tematiza lo no advertido, focalizando su atención en el estudio del inconsciente.
3. Toda conducta está en última instancia determinada por pulsiones, esto se debe al trabajo de Freud y su interés hacia los aspectos de la pulsión, así como también su relación intrínseca en el desarrollo psicosexual.
4. Toda conducta dispone de cierta energía psíquica y está regulada por la energía libidinal y su proceso de catexias e hipercatexias.
5. Toda conducta está determinada por la realidad: en la teoría se concibe esta realidad como principio regulador de la personalidad.

Es así como Ricoeur (1970), afirma que: “En virtud de todas estas aproximaciones puede el psicoanálisis reintegrarse a la psicología científica con sus grandes dominantes de adaptación, estructuración y evolución” (p.306).

En un sentido amplio, el psicoanálisis para Ricoeur (1970), procede de una visión antropológica en donde define la idea de lo filosófico del discurso analítico, como un concepto arqueológico del sujeto; el psicoanálisis viene siendo entonces una arqueología en la reflexión y para la reflexión, desde una semántica del deseo y su significación fundamentalmente histórica.

El enfoque psicoanalítico, no se puede situar desde el punto de vista behaviorista, ni fenomenológico, ya que pertenece más hacia una visión antropológica del sujeto donde el desarrollo del conocimiento se da como una articulación entre inconsciente, sujeto, arqueología y teología, correspondiendo así a la exégesis de la teoría freudiana que Ricoeur (1970) discierne.

A su vez Choza (1977), conceptualiza la tesis freudiana sustentando el punto de vista antropológico, y refiriéndose a éste como: “Freud ha inventado un método para descifrar mediante el análisis de las representaciones de la consciencia, la disposición de los dinamismos afectivos resultantes del equilibrio inestable de los elementos químicos que integran el organismo. Para ello tiene que elaborar una teoría antropológica completa que es la coincidencia de la consciencia con la subjetividad propia asumiéndola conscientemente tanto desde el punto de vista ontogenético como filogenético” (p.143).

Siguiendo estos lineamientos, se puede entonces visualizar la estructuración de la hermenéutica a través de los trabajos de Schopenhauer, Nietzsche y Freud. Choza (1977) afirma que la hermenéutica y la ciencia positiva son inconciliables teóricamente, pues Marx, junto con Nietzsche y Freud dibujan los horizontes de la hermenéutica, y Freud presenta su ambigüedad en el sentido que roza con lo hermeneuta y lo positivista.

La hermenéutica psicoanalítica articula los elementos de la racionalidad analítica y la tradición crítica. El conocimiento entonces, según su objeto de estudio, el “inconsciente” se desarrolla a partir de una hermenéutica en función de la afectividad, como presupuesto ontológico de la teoría.

Pero ese inconsciente para Lacan, se estructura en el lenguaje. “El psicoanálisis debería ser la ciencia del lenguaje habitado por el sujeto. En la perspectiva freudiana, el hombre es el sujeto capturado y torturado por el lenguaje. Existe una Hiancia abierta en el centro de la dialéctica en el sujeto y del otro. Lacan (1956, 1964).

Lacan retoma a Freud resaltando lo inasible, aquello que es irrepresentable en la cadena significante; al respecto se pregunta: ¿cuál es ese otro que habla en el sujeto, y del cual el sujeto no es ni el amo ni el semejante?, ¿cuál es ese otro que habla en él?

Castillo (1997), en su tesis, afirma: “y en esto de recuperar el lenguaje, la palabra del sujeto, dentro de la metodología cualitativa, el análisis de contenido, se ofrece como la posibilidad más acertada al manejo del lenguaje, que permite mantener en la escena del trabajo los conceptos mismos, lo que beneficia el análisis conceptual de lo que los autores de la psicoterapia analítica en o de grupo, suponen del psicoanálisis, con relación a lo que Freud muestra” (p.125)

Y citando a Lacan, Castillo (1997) revisa el lugar de la verdad en el discurso analítico. Lacan afirma que el lugar que importa no es la verdad como natural sino la significación por el sujeto hablante. En este sentido el psicoanálisis se debe concebir de manera diferente a las ciencias naturales y humanas, en tanto que el sujeto habla detenido en su deseo: “No basta decir que es su deseo, pues su deseo es líbido, cosa que no lo olvidemos, quiere decir ante todo, antojo, deseo desmedido, porque habla” (Lacan, 1956 p.346).

En Concha Fernandez, Martorell (1994), el estructuralismo se sitúa hacia la conciencia del lenguaje como estructura simbólica y da fin a dos problemas filosóficos por excelencia: la verdad objetiva y el sujeto –sustancia. Ambos son blanco de su crítica y definen dos de sus ideas centrales: la prioridad de la forma sobre el contenido y el polémico antihumanismo.

El estructuralismo se constituye como fundamental para vislumbrar el lenguaje y descubrir su verdadera naturaleza, hasta llegar al análisis de su ser, pero teniendo en cuenta las limitaciones en torno al lenguaje que es hablado por él mismo en tanto es cognoscible la realidad humana que lo ha producido.

Bajo este esquema Derrida (1967) citado por Concha F.(1994) propone una crítica deconstructiva en contraposición con el logocentrismo hacia una postura filosófica que parte de la fenomenología de Husserl, en un esfuerzo por descentrar la eterna presencia del Ser. “La arbitrariedad entre significante y significado indica

la existencia de un significado originario no transcrito por el significante, un ser primigenio que da sentido a todo lo que viene después”(p.103).

En su libro *De la Gramatología*, (1967) Derrida, identifica el logocentrismo con el fonocentrismo, que es el privilegio de la voz sobre la escritura, en un efecto de distorsionar la verdad como re-presentación del Ser. Se habla entonces de lo “diferido” como aquello que no es el ser sino la repetición de la palabra en la escritura. Con esto se elabora un pensamiento de la No Presencia, ese retraso “diferido” de la presencia contiene la “huella” que no es más sino el “trazo” de lo ausente, es decir esa “a” que lo distingue en la escritura.

“Toda la historia ha privilegiado la palabra (logocentrismo) y el habla (fonocentrismo), constituyen el presente en la misma medida que borran la huella de lo ausente (pasado y futuro)”. (Concha, 1994 p. 107)

La escritura pone en camino el proceso mismo de la deconstrucción, la escritura guarda los trazos de lo ausente e interpreta lo presente: todo texto tiene doble faz. El primero se sitúa en la presencia del autor pero contiene las huellas del otro que ha sido diferido.

El segundo se hace visible gracias a la fisura que los desmonta y esta es la escritura. Frente a la lógica de la identidad, Derrida propone la lógica del



suplemento como su trabajo deconstructivo. Así mismo el lenguaje es doble en significante y significado.

Derrida responde a las analogías ser, sentido, significado, significante como presente-ausente en su tarea de deconstrucción. La deconstrucción se desarrolla luego como técnica en la “Diseminación y Márgenes de la Filosofía” en 1972, donde se muestra como el discurso se deconstruye desde su interior remitiéndose a las suposiciones jerárquicas, a la invalidez de sus argumentaciones y sus bases retóricas.

Pero lo que se deconstruye será finalmente sólo texto sobre texto ya que el significado primario se encuentra diseminado o disgregado en los signos de la cadena significante y ya no es posible encontrarlo en un solo signo pues ha sido la evolución de un desarrollo textual. Lo único que se conserva será la huella de los signos anteriores. Al respecto Concha (1994), citando a Derrida (1967) afirma: “El centro se ha desparramado en un conjunto de trazos, marcas y huellas pasadas y futuras: el mundo humano es escritura. El texto se escribe, se inscribe el mismo sin origen, sin objeto ni sujeto y sin fin”. (p.110).

La hermenéutica en psicoanálisis recupera el sentido y la significación, que es lo originario del ser humano, el cual no es un ser indiferente ante su entorno. El sujeto está siempre en una situación y un modo de comprensión de él mismo.

La hermenéutica entonces, es más bien una actitud que una técnica ya que se ocupa del sentido que se da a lo que se objetiva en el universo del ser humano, pero en cuanto esto es expresión de su ser interno.

El otro, que es el sujeto, se dá en cuanto al sí mismo, ya que compromete a uno y otro en la misma dinámica del lenguaje. Nuestra existencia se expande a través del universo simbólico del lenguaje y es ahí donde los objetos y las interacciones cobran sentido en el desarrollo humano. Lorenzer, (1976), afirma que el significado siempre está ligado a figuras de interacción, y asume tres principios:

1. Los significados lingüísticos se aprenden como figuras de interacción.
2. La figura de interacción pertinente designa la relación real del analista con el paciente.
3. La relación real se comprende como la realización de las figuras de interacción del paciente.

El psicoanálisis en la terapia entra en el juego lingüístico y construye una realidad en la que se busca recobrar la comprensión de sentido y llegar a un mayor conocimiento entre el analizado y el analizante.

La sublimación como un mecanismo psicológico emerge en las vías de la lingüística y se puede llegar a discernir a través del análisis de contenido dentro de

un paradigma cualitativo-interpretativo. Continuando la misma línea de Freud algunos estructuralistas vislumbraron en el análisis del discurso que el lenguaje es una vía de acceso al inconsciente y un sendero hacia la vía de los significantes.

¿Si la represión se puede leer a través del síntoma, cómo leer lo que ha sido reprimido pero no en las vías del síntoma sino en las vías de la sublimación? Es ahí donde el lenguaje servirá de mediador entre el inconsciente y sus significados y significantes y la pulsión canalizada en una obra artística.

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

¿Cómo funciona la sublimación como proceso canalizador de pulsiones, en un grupo de arte escénico?

¿Qué discurso aborda el proceso artístico grupal?

¿El lenguaje reflejado en el discurso, permite acceder al mecanismo de la sublimación en el grupo específico?

## **OBJETIVOS**

### **OBJETIVO GENERAL**

Obtener una interpretación de la sublimación a partir del análisis de contenido del discurso expresado por un grupo de artistas escénicos.

### **OBJETIVOS ESPECIFICOS**

1. Observar el mecanismo de la sublimación a través del discurso que manifiesta un grupo de artistas escénicos.
2. Analizar el proceso canalizador de pulsiones del grupo específico.
3. Interpretar los resultados a partir de la triangulación entre la teoría de la sublimación, el reporte oral y el reporte escrito.

## JUSTIFICACION

“El psicólogo de la Universidad de La Sabana, dentro de un proceso de educación integral personalizada, se forma con una visión global de su disciplina desarrolla habilidades y destrezas para investigar, prevenir, evaluar, diagnosticar e intervenir sobre aspectos relacionados con el comportamiento humano”.(Texto de información, Facultad de Psicología).

Dentro de esta amplia visión, la pluralidad en el conocimiento de los diversos enfoques de la Psicología da cabida al estudio de la teoría psicodinámica y su profundización en temáticas como lo es en éste presente estudio acerca de la sublimación.

A su vez, el plan de estudios de la facultad de Psicología de La Universidad de La Sabana fomenta el desarrollo del pensamiento investigativo, en el cual el estudiante de pregrado conoce las líneas de investigación y sus diferentes métodos.

El acercamiento del ejercicio investigativo que se quiere lograr en el presente estudio corresponde a la línea de la investigación cualitativa interpretativa, que se encuentra dentro del perfil del quehacer del psicólogo en formación de la Universidad de La Sabana, el cual debe responder a las exigencias profesionales

de seguir ahondando en el conocimiento de temáticas vistas en su carrera de Psicología.

En el saber teórico y práctico de la investigación cualitativa se entrelazan discursos que no solo describen, sino en su proceso transforman las realidades sociales.

Las disciplinas artísticas como el arte escénico, el arte literario, el arte plástico, el arte musical y el séptimo arte integran elementos fundamentales, en los que es relevante la expresión, las vivencias, los discursos, la creación y cobra interés la participación de un grupo o colectivo, en calidad de autor de la obra, actor o espectador.

El teatro, es especialmente revelador de discursos, es en la escena donde emergen significados y representaciones, Garzón Céspedes (1977) afirma: El teatro que nacido de la comunidad se desenvuelve en un medio rural que lo contiene, cobra estatura mediante la actuación por parte de esa comunidad, y se completa y enriquece cuando, llevando a la acción teatral los problemas de su comunidad o de la zona donde radica, tiene a sus pobladores como público y obtiene respuesta”.

A si mismo el teatro puesto en el ámbito local, de los habitantes de los pueblos, toma un sentido denominado teatro popular, refiriéndose al autor y la

creación colectiva en que es parte de un hecho social, a la vez que artístico, como lo expresa el estudio realizado en UCLA (1978) citando a Piga (1974): "Hay una acción recíproca, que es su esencia: el teatro nace, como tema problema y como personaje, del pueblo, es producto de una determinada sociedad, y vuelve al pueblo, esa sociedad".(p.19)

Se entiende así como un diálogo vivo, cara a cara entre creador y público, y permite pensar, algo tan desestimado en ésta época.(Muñoz,1998)

El arte permite comunicar la realidad desde infinitos lenguajes, desde diversas lecturas, dando la posibilidad de emerger significados, imaginarios, símbolos y una búsqueda continua de significantes.

La sublimación cobra importancia en los procesos artísticos porque viene a ser un elemento fundamental, "como el fuego", ( metafóricamente) que transforma las pulsiones en representaciones artísticas , y en el teatro especialmente porque a partir de su escenario representado salen a flote innumerables discursos de las experiencias de un grupo , de una cultura, de una sociedad determinada por un tiempo y un espacio, de manera canalizada .

La investigación cualitativa, permite en su línea de la interpretación acceder a ese lenguaje que se revela en los discursos del arte escénico, es así como Herrera (1999 p.4) afirma que: "Muchas técnicas abordan lo social en tanto



cualitativo, cada técnica como una puerta, permite ver algo que otras no. La investigación cualitativa es la construcción de discurso social que atraviesa, aunque las incluya, las disciplinas reconociendo el campo propiamente político de la producción del saber. Y aunque su génesis debamos reconocer cierta reacción al positivismo, hoy día su estatuto está dado por la misma experiencia humana en tanto interpretación”.

Se espera entonces con la presente investigación, ahondar sobre el concepto de la sublimación y leerlo desde una realidad grupal, poder así contrastar los discursos y de ésta forma enriquecer el campo psicodinámico y la teoría de grupos a nivel de procesos de teatro, generando niveles de búsqueda y profundización, que conlleven a un aporte a nivel de la interpretación no siendo necesario el corroborar datos cuantitativos si se pensara en objetivos empíricos; pero sí la sistematización del discurso ya que lo primordial está en el hacer surgir ciclos de textos y lectores en un sentido hermenéutico propuesto por el estudio y el investigador como partícipe de la cadena de significantes.

Aunque el estudio no pretende construir una terapéutica social, si es relevante llegar a postular a partir de la experiencia recogida de la investigación una nueva interpretación de la sublimación en el campo grupal y su conexión con formas terapéuticas. Encontrar nuevas líneas de plantearse la realidad terapéutica, pensando aún más en el colectivo en el cual está sumergido el individuo, elucidar entre el Otro y el Sí mismo, en un trabajo artístico, y reflexionar sobre lo que nos

acerca al pathos y lo que nos libera es un trabajo que se plantea y se abre como una vía para continuar investigando.

Por ésta razón la concepción de terapia también debe evolucionar, pasar de lo individual a lo colectivo, socializar la clínica, y aportar a las problemáticas sociales. Para éste fin primero es necesario entrar a los discursos colectivos y grupales.

Es así como no se puede concebir al sujeto sin el grupo, al analista sin el analizado, al síntoma sin la patología, a la obra artística sin espectador y al discurso sin interpretación.

## METODO

El presente estudio es de carácter cualitativo interpretativo, donde se recogen de diferentes teóricos psicodinámicos el concepto de la sublimación y su relación con el arte escénico, para luego contrastarlo con el trabajo grupal y la producción de sus discursos orales y escritos, para así proceder al análisis de contenido como lo muestran los lineamientos de Gaitán (1991).

Por ser un estudio de carácter cualitativo se dirige fundamentalmente a la descripción y la comprensión de la experiencia, más que su medición de logros, es en éste sentido la presente investigación esencialmente interpretativa.

Bonilla y Rodríguez (1985), muestran el sentido de la investigación cualitativa, la descripción de los hechos observables, su acercamiento al fenómeno cultural, a las interacciones, experiencias y situaciones en diferentes contextos y su posibilidad de sistematizar ese conocimiento.

El lenguaje como actor principal en este estudio, se observa en la manifestación del discurso en el grupo escénico y se interpreta dentro de la estructura psicodinámica.

De esta manera, las manifestaciones orales o escritas de los miembros del grupo de teatro, serán los principales medios y recursos de los que se valdrá esta investigación para descubrir la estructura de los significados e iluminar la comprensión del fenómeno sublimatorio a partir de las acciones escénicas, de acuerdo con el enfoque hermenéutico.

**El análisis de contenido** se refiere al análisis de lo lingüístico, entendiéndolo dentro de la teoría psicodinámica, como el eje central de estudio la palabra. En su sentido etimológico, análisis indica el separar o dividir las partes de un todo, para luego categorizar y priorizar la información obtenida.

## PROCEDIMIENTO

El análisis de contenido se realiza por medio de una codificación donde las características relevantes del contenido son transformadas en unidades que permitan su descripción y análisis preciso. Para hacer ésta codificación se definieron: el universo, y las unidades de análisis. Hernández Sampieri y Cis(1998).

El universo son los discursos orales y escritos del grupo de teatro: Café y Cigarrillos.

**Las unidades de análisis:** son segmentos de contenido de los mensajes que se caracterizaron para ubicarlos dentro de las categorías. Es así como las unidades de análisis para éste estudio fueron las siguientes:

1. La palabra, lenguaje recurrente: es decir el lenguaje expresado por los participantes y el énfasis que le dan a palabras específicas.
2. El teatro como tema: Es como perciben el teatro, como lo conocen y lo conciben los integrantes del “Café y Cigarrillos” y manifestado en el discurso oral.
3. La persona: Es el discurso subjetivo de cada integrante del grupo: “Café y cigarrillos”.
4. Catarsis: Es la manifestación de emociones en el discurso oral donde se puede percibir claramente la sublimación.
5. Colectivo: Es lo que piensa cada integrante de su colectivo (Café y Cigarrillos ) y de la sociedad. Constituye la expresión individual como reflejo de un colectivo.

Estas unidades de análisis han sido establecidas tanto para la entrevista como para la obra de teatro, porque permiten llegar al análisis del proceso de sublimación en el grupo de arte escénico.

Han sido escogidas para esta investigación basándose en los criterios que ella misma establece por sus características intrínsecas, y por el análisis del investigador, desde un marco cualitativo-interpretativo.

**La triangulación de la información** se realiza de la siguiente manera:

1. Clasificación de la información obtenida en el marco teórico.
2. Análisis del discurso presentado en la entrevista por el grupo de teatro.
3. Análisis de la información obtenida en el material escrito en la obra de teatro: "Requiem".
4. Cruce de las tres fuentes de información: teoría, entrevista y análisis de texto.
5. Interpretación, inferencias y conclusiones.

## **PARTICIPANTES**

Se trabaja con un grupo abierto de arte escénico experimental: "Café y Cigarrillos", conformado en la actualidad por 4 personas: 2 mujeres de 20 y 22 años de edad, estudiantes de Psicología y Cine de las universidades Nacional y Taller 5, respectivamente y 2 hombres de 20 y 23 años de edad, estudiantes de Cine y Filosofía de las universidades Nacional y Javeriana, respectivamente, residen en la ciudad de Bogotá.

**GRUPO DE TEATRO: "CAFÉ Y CIGARRILLOS".**

### **Historia:**

Hacia el año de 1993 surge el grupo de teatro dentro del contexto escolar del colegio *San Benito de Tibatí* en la ciudad de Bogotá. Los integrantes del grupo pertenecían en esa época al grado décimo, iniciando los ensayos para el montaje

de la primera obra: “Préstame tu marido” de Luis Enrique Osorio, a cargo del profesor de teatro del colegio. Al año siguiente se nombra una nueva profesora de teatro quien desarrolla otros montajes a partir de adaptaciones del “Quijote de la Mancha” de Miguel de Cervantes Saavedra. Poco antes de terminar el grado undécimo llega otro profesor de teatro quien se encarga de realizar el montaje “El Mercader de Venecia” de William Shakespeare y ejercicios artísticos de danza contemporánea.

Una vez culmina el bachillerato, surge la propuesta de continuar con un grupo de teatro integrado por los exalumnos del colegio más constantes y éste empieza a ser asesorado por el profesor de esa época. Es en ese momento en el año de 1993 cuando inicia el grupo con una identidad que recibe el nombre: “Café y cigarrillos”.

El interés hacia la poesía y el montaje de obras de teatro escritas por algunos integrantes, hace que la propuesta de creaciones colectivas se cristalice, en obras como: “El Ocaso del El” y “Requiem”, de Café y Cigarrillos.

El estilo artístico del grupo es experimental y su interés está enfocado hacia obras tanto de carácter cómico como dramático, algunas obras desde la perspectiva de sus vivencias, de su contexto cultural y de su ciclo vital dentro de los requerimientos de su juventud.

El papel de dirección de una obra se rota entre los miembros del grupo, ya que se pretende tener un aprendizaje global de las funciones dentro del montaje de una obra.

Actualmente cada integrante del grupo participa paralelamente en los grupos de teatro de las universidades en las estudian sus carreras profesionales como son: Nacional, Javeriana y Taller 5. Es fundamental porque están en continuo aprendizaje de técnicas y éstas experiencias enriquecen en gran medida al grupo: Café y Cigarrillos.

## **INSTRUMENTO**

Entrevista estructurada de carácter grupal, a través de ésta se recogió el discurso oral. (Anexo 2)

El discurso escrito de los participantes se obtuvo de una obra de teatro escrita por el mismo grupo. Su interpretación se realizó con la ayuda de los lineamientos teóricos psicodinámicos.

El análisis del discurso tanto oral como escrito da como resultado la interpretación integrada del mecanismo de la sublimación en un proceso de arte escénico.



## RESULTADOS

Los resultados se obtuvieron una vez se realizaron los pasos del estudio propuesto según como se refiere en el método, la teoría desembocó en la práctica y luego en una instancia hermenéutica siguiendo los postulados psicodinámicos y la investigación cualitativa interpretativa.

Se aplicó al grupo de arte escénico experimental el instrumento mencionado en el estudio, y el reporte oral y escrito de los participantes facilitó la materia prima para la realización de un análisis de contenido donde se identificó el proceso de la sublimación.

## ANALISIS DE RESULTADOS

### ANALISIS DE LA ENTREVISTA DIRIGIDA AL GRUPO DE TEATRO

El proceso de canalización de pulsiones en el grupo de arte escénico parte del análisis del discurso individual y arroja elementos que se integran al discurso colectivo. A continuación se muestra la interpretación de cada discurso individual teniendo en cuenta las unidades de análisis: persona, teatro, colectivo, catarsis y lenguaje recurrente.

#### UNIDADES DE ANALISIS

ENTREVISTA DO	PERSONA	TEATRO	CATARSIS	COLECTIVO	LENGUAJE RECURRENTE
JIMMY	“Es un desierto con un oasis como muy productivo y con un cielo medio grisáceo, sí, pero más que un oasis típico es más bien una selva negra en medio de un desierto y la selva negra en medio del Sahara. Con un cielo gris pero muy de noche.	“Manifestación de cosas a través del cuerpo. El cuerpo es la obra maestra. Toda la obra de arte en sí. El actor es lo esencial en el arte escénico. “Es la exploración del cuerpo y de sus límites”. Experiencia existencial, catarsis.	En las obras “Préstame tu marido”, el público empieza a reirse sin parar. Es muy mágico. Experiencia dolorosa en “Requiem” y una experiencia catártica y maravillosa en “muerte y persecución. “Un personaje que esté sudando en escena” “El cuerpo es una memoria que empieza a tocar cosas que no haz trabajado y que exige trabajarlas.	“La gente olvida la realidad: que tenemos cuerpo”. A nivel político el teatro es de denuncia, muestra realidades. “Café y Cigarrillos” es por con y para amigos, compartir amistad y técnicas. Hacer creación desde lo que se escribe hasta lo que se presenta. Es una tertulia oral y corporal. “Café y Cigarrillos y faltaba el sexo pero no”. (Risa).	El cuerpo Exploración de límites. Sensaciones corporales. Tacto.
ADRIANA	“No sería estático, me definiría con los estados del día. Ser lluvia, ser sol y río y trato de estar feliz cuando hay sol. Atardecer como esa parte observadora y melancólica que hay en mí. Soy bastante	“Poder interpretar un personaje. Actuar. Llegar a transmitir emociones y sentimientos por medio de un personaje, conocerse. “A la hora de actuar es como sacar pedazos	“Es emocionante cuando se está armando un personaje, permite la extroversión, llorar, recordar, ser feliz, pensar, aceptarse, sensibilizarse, defender más la personalidad,	“Nosotros somos un grupo de depresivos y nosotros lo curamos con “café y cigarrillos” Tomar café es un momento sublime, hablar con el alma, expresarme	Locura Depresión Espiritual Extroversión Ser Feliz Principios Normas

ENTREVISTA DO	PERSONA	TEATRO	CATARSIS	COLECTIVO	LENGUAJE RECURRENTE
	atardecer". "Soy lluvia me la paso muy deprimida...la noche también me encanta. Sería como el momento final, la reflexión: se acaba la lluvia el sol el ocaso el sol pleno. Llega la noche. Termina como siempre Adriana vuelta nada, después de haber llorado, aprendido, termina como todo, reflexionando.	de uno mismo, es sacar lo que normalmente no puede sacar con las demás personas. Cuando antes no pudiste llorar por ese motivo, y lo sacas y lloras, es delicioso".	transmitir a las demás personas.	conocerme, aceptarme, conocernos, enseñar transmitir. Es aprender de la vida.	
CRISTHIAN	"La unidad se da en la contradicción. Yo soy la contradicción por excelencia".	"Es el arte de la imagen, le creación de espacios visuales. El teatro es el reflejo de la realidad, el espejo. No muestra sino interpreta. No tiene ninguna obligación de ser algo. Es un rito por tradición para el actor y el público, es una religión.	Es hablar de lo que uno quiere, no ser explícito, escribir es una catarsis, la obra es placer, liberación de los miedos, sale lo que no se puede decir, se siente tedio cuando se acostumbra al personaje. Extasiarse por las imágenes, sentirse muerto del pánico, con fuerza, coraje, energía, placer puro. "Sacar la piedra que se lleva dentro" "Creo que soy un asesino latente"	"El teatro tiene un poder enorme de remoción de sentimientos en la gente, Uno se comunica sensitivamente con el espectador. Café y cigarrillos es la amistad es darse cuenta de que uno está creciendo; es nuestro mundo, nos conocemos, hemos crecido, es un colectivo.	Placer Miedo Religión Dios Me gustaría Energía Morir
CONSUELO	"Lágrimas y llanto". (Lapsus) "Lágrimas y risas". "Soy una persona que lloro demasiado y río demasiado. Puedo pasar de un instante a extremos. Soy muy radical Blanco o Negro.	"Es poder en un espacio y por algún momento ser alguien. Personificar otros y ser capaz de muchas cosas que tú tienes. Uno tiene una personalidad pero igual tiene muchas escondidas y el teatro te produce eso, te da espacio para eso.	"Reconocimiento, expresar emociones, generar espacios sociales, introspección.	"Café y cigarrillos: un grupo de buenos amigos. Compartir, lealtad, ser uno mismo.	No sé Lágrimas Llanto Llorar Amigos Reconocimiento

## INTERPRETACION DEL DISCURSO ORAL:

De acuerdo con las unidades de análisis que aparecen en el anterior cuadro, el primer entrevistado, Jimmy, se percibe en forma singular, es como “el oasis en un desierto”, es exclusivo, particular y es el centro de todo, como lo es el actor. Llama la atención así como el personaje con el que se identifica: “Debe tener una gran carga psíquica, no puede ser común y corriente”. El cuerpo significa el mostrarse en el lenguaje, la expresión, lo esencial en la obra, insistiendo en descubrir los límites, que no son manifestados verbalmente.

Existe una gran necesidad de explorarse a través del cuerpo, todo esto se lo permite el teatro; es en escena donde se quita la máscara, es ahí donde puede realmente ser y lo que no es en la cotidianeidad: la persona argumentativa, racional y lógica. “El teatro me saca de lo racional, cumple la función antagónica en mi vida”.

Recalca que el teatro no es representación porque se vive realmente en escena, siendo esto una experiencia existencial. Le permite también la exploración de su cuerpo como actor, el contacto físico y el desarrollo de la sensibilidad: “Tu cuerpo es una memoria y empiezas a tocar cosas que están guardadas y que no haz trabajado y que exige trabajarlas. ¿Por qué? No es explícito, es aquello en el discurso, de lo que no habla.

Su discurso se centra en el cuerpo, es la base de todo arte escénico para él. Lo refiere en un sentido narciso: “Me gusta estar sudando en escena, el público alrededor, con poca escenografía”. El público es importante, es la evaluación, es el desierto en medio del oasis que es él. ¿Y qué le comunica a ese desierto?: la realidad de tener un cuerpo, él lo comunica como actor individual.

La segunda entrevistada, Adriana, manifiesta con respecto a sí misma: “soy bastante atardecer”. Así se percibe, melancólica y observadora. El teatro le permite ser extrovertida, llorar, recordar, ser feliz. La melancolía se encuentra canalizada hacia un colectivo: el teatro. “Nosotros somos un grupo de depresivos y nosotros lo curamos con Café y Cigarrillos”.

Es en el teatro donde se desarrolla la personalidad: “Me ha permitido defender más mi personalidad, soy una persona que no se rige por principios que establece la sociedad, siempre he tratado de ser muy espiritual y el teatro es aquel que quita los prejuicios y los tabúes. Tal vez es la búsqueda de un ideal femenino, como lo es el personaje de Ilona llega con la Lluvia: “Me gusta lo libre, lo capaz que es, lo segura para tomar decisiones y también lo sensible”.

Se identifica con un colectivo que no se rige por principios, que hace lo que cree conveniente, pero lo define como locura: “Es una locura, deberíamos ser como ingenieros para no meternos en tantos problemas en la vida”, sin embargo,

al mismo tiempo lo manifiesta como “rico”, el colectivo en que se encuentra (Café y Cigarrillos), pues es el que le permite ser.

Cristhian, el tercer entrevistado, es la unidad, pero esta se da en la contradicción, se define a sí mismo como “Yo soy la contradicción por excelencia”, el teatro para él, es el reflejo de la realidad, es espejo, es un rito, es una religión: “se crea a Dios en cada escena”. El teatro le sirve para canalizar aquello de lo cual quiere hablar y no puede en la vida cotidiana, aquello que quiere ser y los principios morales y sociales no le dejan. Es “sacar la piedra que se lleva dentro”, la agresividad oculta. “Creo que soy un asesino latente”. Y es consciente que a través del teatro puede liberarse.

Se identifica con un personaje fuerte, el tirano, es lo que el no considera que es: “soy tímido, introvertido, tiene que pasar mucho tiempo para acercarme a alguien”,. El teatro cumple aquella función de compensación en su personalidad. Es el “Ford 63”, algo superior que defiende al hombre desnudo que está en el laberinto, evocando la imagen que crea para una escena teatral. “El teatro te enfrenta con tus propios límites y miedos, uno en la vida real oculta muchas cosas, se cohibe de demasiadas cosas, uno no es nunca realmente uno; en escena uno se quita la máscara para ser alguien” . Antes de presentar la obra, es una persona que siente miedo, como el pánico en las corridas de toros; en escena se quita la máscara, es auténtico y se llena de una fuerza y un coraje que no sabe de donde

proviene. Es ahí donde el puede ser realmente lo que quiere ser y que en la vida cotidiana no lo logra.

Es recurrente en nombrar el miedo como aquello que genera la obra refiriéndose a “Requiem” ya que allí se encuentra implícito todo lo que asusta: las inquietudes sobre la religión, sobre Dios, sobre la muerte, la sexualidad, la conciencia como una imagen superyoica.

La imagen en el hangar y el sentirse aprisionado e indefenso y con el absurdo del hombre que no sabe por qué la pareja se está casando y está fuera de la realidad, se conecta con las realidades posibles que se dan en el teatro, la contradicción es posible y también el absurdo, lo que en la vida cotidiana sería inaceptable.

La contradicción y el absurdo se pueden reflejar en una obra de teatro, la ficción le permite soñar su realidad y liberar sus propias contradicciones y miedos.

Consuelo, la cuarta entrevistada, inicia la definición de su propia imagen con un lapsus, “lágrimas y llanto”, “no, lágrimas y risa”. Se conecta con la imagen de la mujer llorando en un columpio, pero que más bien es una niña, que ella misma menciona en la ideación de un momento escénico. Es recurrente, en ella, nombrar el llanto y el teatro es aquel espacio que le permite expresar emociones, generar espacios sociales y realizar introspección. Es poder en un espacio y por algún

momento ser alguien, es sacar aquellas personalidades escondidas que en la vida cotidiana no puede ser “siempre se es una misma persona”.

Manifiesta una fuerte necesidad de reconocimiento: “a mí me gusta mucho el reconocimiento, que me aplaudan, que me reconozcan, el teatro me dió ese espacio” ¿En la vida cotidiana no se genera ese espacio?, ella no lo manifiesta en su discurso, es aquello en lo que no profundiza.

El colectivo “Café y Cigarrillos” es aquel espacio social en el que no actúa. Asume que el actor si se coloca una máscara, pero que detrás está una persona que piensa y siente.

Se identifica con un personaje fuerte, dramático, la prostituta, como aquel que tiene esas características, y que refleja un componente sexual, que es melancólico y a la vez seductor.

El teatro le permite ser alguien y producir sensaciones en la gente, lo que se podría traducir como una seducción artística, también el reconocimiento social al presentar la obra de teatro.



## **ANÁLISIS DE CONTENIDO DE LA OBRA DE TEATRO “REQUIEM”**

En la revisión de la obra se encuentra que el lenguaje del libreto se expresa bajo las unidades de análisis como son el lenguaje recurrente, el lenguaje simbólico y el lenguaje semántico. El primero se refiere a las palabras que se repiten en el texto, el segundo, es aquel que representa imágenes con un significado específico. El tercero, es el lenguaje que posee un significado particular dentro de la obra y que da lugar a interpretaciones.

UNIDADES DE ANALISIS:

LENGUAJE.

Lenguaje Recurrente: Llorar, llorando, llora, hacer el amor, amo, ama, daño, mentira, melancólico.

Lenguaje Simbólico: Cuchillo, Jazz, Blues, café, cigarrillos.

Lenguaje Semántico: “Requiem”: Ceremonia fúnebre, duelo, muerte.

La pareja, Sara y Santiago, la conciencia, la melancolía, el amor

Se observa que la obra de teatro “Requiem” es el discurso colectivo que se teje a partir de lo que preocupa, interesa, conecta, al grupo de teatro “Café y Cigarrillos”.

Es la visión subjetiva del amor, de la muerte, de la conciencia, de Dios.

Nace a partir de sus vivencias y se canaliza en una escritura, en un guión elaborado por cada uno de sus integrantes. El personaje es el actor que se está explorando en escena, el ser humano que se encuentra haciendo la catarsis de sus emociones y canalizando sus pulsiones más profundas e inconscientes.

El colectivo gira en torno a "Requiem", identificado con el duelo y la ceremonia fúnebre; es así como la afectividad se torna sombría ante la identificación con personajes como lo son *la conciencia, Sara y Santiago*. La visión del hombre y la mujer es indefinida entre lo que son y lo que quieren ser; la relación entre ellos se torna melancólica, representa un vacío existencial y es contradictoria en muchas ocasiones: "Santiago: Tomábamos café, bailábamos Jazz, conversábamos, hacíamos el amor, y aún lo pienso, ella no es para mí, ella es perfecta (solemne), hasta la enfermedad que ella tiene: "IHV", "HIV", "VIH", la hace ver tan hermosa, tan perfecta. (Con ira) ¡Una perfecta sucia!".

La melancolía en el personaje de Sara es una constante, el tener "VIH", le impide que le amen, ella llora, se envuelve en su propia imagen de dolor. "Sara: (Toma una botella de licor que hay debajo del diván, la empieza a beber, la riega en su cuerpo, empieza a llorar y le habla al vacío.)

La conciencia es el personaje burlón, es el que revela al superyó como lo concibe el colectivo "Café y Cigarrillos". Es opresor, es aquel que limita y no deja

ser libre a la persona, en este caso es a Santiago: su conciencia está dentro de él, él no puede convivir con esta y termina atacándola, pero quien muere es él mismo.

La conciencia en la obra “Requiem”, posee también elementos religiosos: “Yo pienso que soy la verdad, la luz y la vida”, y ególatras: “sin mí no son más que borregos ciegos”.

Desde lo psicodinámico se puede pensar que “Requiem” es la búsqueda de la elaboración y reparación de lo perdido, del objeto de amor que no se recuperó, de aquello que se fue pero se llevó en su identificación parte del sí mismo, es un viaje por una escritura hecha con nostalgia y melancolía, cargada de elementos simbólicos como lo son el jazz, el blues, el café y los cigarrillos, conectado hacia un colectivo que posee el mismo nombre.

## **CONEXIONES ENTRE EL DISCURSO COLECTIVO Y LA OBRA DE TEATRO “REQUIEM”.**

Al relacionar el contenido de la entrevista con el libreto de la obra se encuentra que :

Santiago es un personaje que tiene una conciencia, un superyó que lo controla, lo hace pensar, lo lleva a lo racional y lógico. Santiago busca liberarse a través del amor que siente por Sara, el amor es lo que no lo controla, es el sentir,

es lo libre, lo que le imprime pasión a su vida. Pero es ambivalente entre lo que es y lo que quisiera ser, lo que siente y lo que piensa, lo racional y lo afectivo.

Jimmy actuando el personaje de Santiago explora elementos de sí mismo: “El teatro me saca de lo racional, cumple la función antagónica en mi vida”. Para Santiago el amor Hacia Sara es el teatro en Jimmy, es decir, es lo que lo saca de lo racional y lógico, lo que le permite ser y dónde realmente es auténtico, en este sentido es catártica la construcción de este personaje y es liberador en muchos sentidos, porque el guión fue escrito por el mismo actor; es ahí donde la escritura se transforma en sublimación.

La conciencia representada por Cristhian, quien afirma identificarse con el tirano de la película, es todo el tiempo aquel personaje que critica, obliga, persigue, controla a Santiago, es aquello que no lo deja ser, es sarcástico, burlón y mantiene una agresividad oculta.

Cristhian lo canaliza a través de este personaje porque es aquello que quisiera ser pero en la vida real no puede ser, “es poder sacar toda la piedra que hay dentro” y con este personaje logra hacerlo, “ser un dios en escena”.

Sara, quien es representada por Consuelo, es una mujer melancólica, es como la imagen de “la mujer llorando en un columpio” que nombra Consuelo en su entrevista. Este papel le permite explorar la tristeza, el llanto.

Este personaje permite que el dolor no resuelto se canalice: “a mí me gustan los personajes fuertes, dramáticos”. Se puede afirmar que la obra de teatro le permite ser y ahondar en su personalidad.

La sublimación se observa en el colectivo “Café y Cigarrillos”, porque existen elementos que se relacionan entre la obra de teatro y el discurso manifestado en la entrevista, como son la liberación del superyó colectivo e individual, la opresión social canalizada, la frustración, la agresión, la melancolía y la búsqueda de reconocimiento como una forma positiva de narcisismo.

## DISCUSION

Desde la visión cualitativa, interpretativa y partiendo de los análisis realizados, como son: la entrevista (discurso oral), discurso escrito, la obra de teatro y la elección de un marco psicodinámico, referenciando temáticas como son la sublimación, el teatro, arte y psicoanálisis, el grupo, la catarsis, se produce un discurso sobre otro discurso resultante de la investigación, realizado desde y por el lenguaje, en un sentido hermenéutico.

Dando continuidad al método propuesto, se realiza una triangulación a partir de estos discursos, donde la propuesta inicial se afirma, mostrando cómo los elementos sublimatorios se manifiestan claramente en el actuar y sentir de los actores en estudio.

La revisión teórica recoge elementos que van desde el pensamiento freudiano acerca de la sublimación hasta la visión de otros psicodinámicos como son Brainsky, Horstein, Laplanche, y Lacan.

Se observa en el discurso teórico como la sublimación es aquella vía de canalización de las pulsiones, de una forma socialmente valorada, que no es sintomática, al contrario, es el único mecanismo que conlleva a una satisfacción de la pulsión y libera la represión desde una manera que lo acepta el colectivo.

Es así como se evidencian los análisis de la obra de teatro, las entrevistas, el discurso oral y escrito que la sublimación es un potencial que existe en la persona como restitución de significados en la vida psíquica, un mecanismo que no genera síntomas, es la búsqueda de la creatividad, la restauración emocional del duelo y de la pérdida, como lo afirma Brainsky en su libro "Psicoanálisis y Creatividad".

El discurso que arroja la obra de teatro es la búsqueda de reparación emocional del duelo. Sara y Santiago deben separarse y la historia se recrea de una forma dramática y catártica, el elemento melancólico está presente en el discurso, la muerte presente reacciona ante el Eros, pero este es quien prevalece realmente en el guión: Santiago hablándole a Sara: "Sé que está confundida, después entenderá muchas cosas, pero quiero que no olvide que ahora somos uno en su recuerdo y en su cuerpo, siempre la amaré, adiós".

El colectivo "Café y Cigarrillos", sublima las pulsiones internas de frustración, agresión, melancolía, y liberación del superyó opresor, también el reconocimiento como una forma de narcisismo no patológico. Las canaliza a través de la obra de teatro, algunos escribiendo su propio guión, otros construyendo e identificándose con el pensamiento y el sentimiento colectivo de grupo.

Freud refiere que la identificación narcisista mantiene elementos regresivos y sus dimensiones en cuanto a la constitución del yo y el objeto del narcisismo; es

decir, que no sólo de los ideales colectivos se presenta la sublimación, sino de las historias individuales. Y esto es lo que representa el discurso colectivo, que no es sino un reflejo de lo individual, de las necesidades de canalizar las pulsiones internas y que por identificación se logran dar en un trabajo colectivo.

Freud (1913), afirma que “lo que el artista busca en primer lugar, es autoliberación y la aporta a otros que padecen los mismos deseos retenidos al comunicarle su obra”. Esto se observa en el discurso individual del grupo “Café y Cigarrillos”, expresan que a través del teatro se liberan, se comunican, expresan sentimientos, se conocen, se exploran, se descubren de todo aquello que no les permite ser en la vida cotidiana, el superyo que controla, la conciencia en “Requiem”, la sociedad como el colectivo que reprime.

Sin embargo al lograr una identificación con un colectivo específico como lo es “Café y Cigarrillos”, permite canalizar los deseos individuales. Es así como Freud (1921), describe que las experiencias en grupo evocan vínculos emocionales regresivos, reprimidos y las fronteras del grupo tienden a diluirse porque existe un proceso indentificatorio entre las personas. Esto es evidente en el discurso oral, por su cohesión grupal, por la identificación, por la comunicación entre el discurso que se elabora ante un café y un cigarrillo, como todos los integrantes del grupo lo manifiestan: “Es una tertulia oral y corporal”, “Nosotros somos un grupo de depresivos y lo curamos con café y cigarrillos, es un momento sublime”, “Café y



Cigarrillos es la amistad, somos un colectivo”, “Es compartir, ser leal, ser uno mismo”.

La sublimación para Horstein( (1988), es un proceso complejo en el que se establecen relaciones entre narcisismo, la problemática identificatoria, el duelo y la pulsión de muerte.

El discurso oral y escrito de nuevo nos enlaza con la identificación, aquella que se da desde cada persona con el personaje interpretado en la obra como ocurre con Jimmy identificando a Santiago, Consuelo a Sara y Cristhian a la conciencia. Adriana está dirigiendo, se está identificando con el colectivo, está también sublimado. Todos, el colectivo gira alrededor de “Requiem”, una ceremonia fúnebre, un ritual, como lo es el teatro, quieren “purgarse” escribiendo el guión, dirigiendo, interpretando cada personaje. Canalizando lo individual y lo colectivo, en un reflejo, el uno y el otro no se pueden separar, es como la conciencia el “superyó” que está dentro de Santiago, el hombre que quiere liberarse a través del amor que siente por Sara.

El teatro es también una reacción ante la cultura que reprime: “el teatro es de denuncia”, “el teatro tiene un poder enorme de remoción de sentimientos en la gente”, “la gente olvida la realidad, que tenemos cuerpo”.

Lacan (1960) afirma: “La sociedad encuentra alguna felicidad en los espejismos que le proveen moralistas, artistas, artesanos, hacedores de vestidos, los creadores de las formas imaginarias”. Y el mecanismo de la sublimación para Lacan, debe buscarse en una función imaginaria: aquella para lo cual sea útil la simbolización del fantasma, que es la forma en la que se apoya el deseo del sujeto. El colectivo, aunque reprime de forma inconsciente también busca liberarse, identificarse con discursos que lleguen a sintonizar con la cadena de significantes que se entretajan en la cultura, en su colectivo y en su mente, cargada de elementos imaginarios.

La sublimación implica el desarrollo creativo, como lo afirma Brainsky (1996): “Es la búsqueda reparatoria de significados, la reacción emocional de profundos duelos”, y relaciona psicosis con creatividad, siendo la primera sintomática y la segunda un mecanismo normal.

Pero también la creación, según afirma Lacán en su ensayo sobre “La creación Ex nihilo”, dice que el alfarero crea el vaso alrededor de ese vacío con su mano, como el creador mítico, es decir, a partir del agujero y una de las manifestaciones que se encuentran alrededor del vacío es el arte.

La sublimación es aquella vía donde la persona encuentra satisfacción a sus fantasmas, y le da una forma al vacío, en el juego de las formas que es la anamorfosis.

El arte escénico es una vía por la cual se llega a sublimar diferentes pulsiones individuales y colectivas. “Café y Cigarrillos” es sólo la presentación de un grupo, un colectivo, en el que se corrobora que el proceso de la sublimación se dá tanto en el ámbito individual como colectivo. Pero como el individuo es el reflejo de un colectivo, la cultura también entra en este juego de las formas imaginarias y el teatro en la interpretación y el proceso de la sublimación. Introduce así un elemento de derivación y se relaciona con lo psicodinámico en el sentido de que: “Es algo que hace marchar no solo nuestra concepción de sublimación, sino la sublimación misma en el movimiento cultural”. (Laplanche, 1987 p.240).

Se puede considerar que “Café y Cigarrillos” resulta ser el reflejo de un tejido social, de un colectivo, de unas historias subjetivas, contadas por personas que se identifican con el arte escénico y producen significados que entran en la cadena de significantes que la investigación propuso.

## CONCLUSIONES

El estudio finalmente demuestra que es posible observar la sublimación en el ejercicio de arte escénico, a través del discurso oral y escrito de los integrantes del grupo de teatro; que la teoría psicodinámica es coherente, se complementa y explica los elementos encontrados en la práctica, como son la sublimación de las pulsiones internas de frustración, agresión, melancolía, liberación del superyo que reprime y el reconocimiento como forma de narcisismo no patológico. Se logró analizar el proceso de la sublimación en un grupo de arte escénico a partir del lenguaje reflejado en sus discursos y se evidenció que la sublimación canaliza las pulsiones del colectivo hacia una forma socialmente valorada como lo es el teatro.

La investigación desemboca en el surgimiento de una propuesta que se conecta con la interpretación y el sentido hermenéutico planteado desde el principio, quedando así esta temática como una puerta abierta para seguir investigando.

## EL ARTE DE LA TERAPIA COLECTIVA: UNA PROPUESTA

La siguiente es una propuesta que surge a partir de la lectura e interpretación que realiza la investigadora, con el fin de contribuir al enriquecimiento de las posibilidades terapéuticas y que puedan ser profundizadas en la práctica psicológica.

La terapia como Eros debe rescatar la vida, restituir, restaurar, elaborar. Enfrentados a una cultura tanática, que nos lleva a la destrucción, la terapia debe ir como una reacción que libere al colectivo; abarque el inconsciente y se conecte a través de las formas imaginarias como lo es el arte.

El Arte es lo sublime, el teatro responde a discursos que revelan realidades culturales individuales, lo tanático está presente en lo individual y lo colectivo y es necesario por esto, encontrar una fuente de vida, algo que le ayude a interpretar su realidad, un espacio que le dé forma a su vacío existencial, como lo hace el alfarero, creando el vaso a partir del agujero.

Otra reflexión de la investigadora, parte de la concepción que se puede proyectar acerca del ejercicio profesional del terapeuta: realizar teatro terapéutico como una postura más filosófica que técnica, donde los terapeutas representen y sean representados en el escenario de sus instituciones, haciendo de la terapia, un ritual; uniéndose a la exégesis de cargas psíquicas colectivas, sanándose a sí

mismos a través del colectivo, facilitando la sublimación de la cultura desde una visión artística de la terapia.

El terapeuta es aquel que permite una conexión emocional con el otro, es como el actor que en escena se está explorando él mismo; se comunica sensitivamente en el discurso terapéutico.

La terapia debe ser una “tertulia corporal y oral”, evocando, al grupo de teatro “Café y Cigarrillos”: Es la búsqueda de una actitud, de un modo existencial de ser y relacionarse con el otro.

La vida, ante la cultura que reprime, se llena de fuerza y de coraje, hace que cada momento de desarrollo sea experimentado de forma existencial, como lo hace el actor en el escenario, se le olvida lo cotidiano, es realmente auténtico. La persona, el ser humano, posee un potencial para sublimar aquello que lo salva de lo sintomático y es esto esencialmente, lo que debe tener presente un terapeuta.

El terapeuta interpreta al “paciente”, su discurso, el reflejo de un imaginario colectivo y cultural, pero es el mismo “paciente”, es decir la persona, quien ha estado interpretando sus vivencias. Así mismo en el teatro, el colectivo a través de sus discursos interpreta las realidades culturales e individuales.

En síntesis, como propuesta personal que surge a partir de la lectura individual del presente proyecto, interpretando dentro de la cadena de significantes, puedo afirmar que lo que me he permitido denominar como el arte de la terapia colectiva, es aquello que se construye, se deconstruye, y se transforma en discurso, como a manera de espiral, en un sentido hermenéutico, individual, colectivo y artístico, como búsqueda de la sublimación en una instancia natural del ser humano, de encontrar el equilibrio y la salud psíquica.

## REFERENCIAS

BAUDOUIN, Ch. (1955). Psicoanálisis del Arte. Barcelona: Alianza.

BRAINSKY.S.(1996).Manual de Psicología y Psicopatología dinámicas. Bogotá, Colombia: Valencia Editores.

BRAINSKY.S.(1997).Psicoanálisis y Creatividad.Más allá del instinto de muerte. Bogotá. Colombia. Ed. Norma.

BONILLA.E. Rodríguez.P. (1995). Más allá del Dilema de los Métodos. Bogotá: CEDE, Universidad de los Andes.

CAPMANY, M.A. (1972) El Teatro Universal. Barcelona: Editorial Bruguera.

CASTILLO.J.F. (1997). Tesis: “Análisis de la Transferencia en un Grupo de Psicoterapia de corte Psicoanalítico con Pacientes Psicóticos”. Chía: Universidad de la Sabana. Facultad de Psicología.

CONCHA FERNANDEZ MARTORELL. (1994). El estructuralismo. Barcelona. Editorial Alfaguara.



DERRIDA.J. (1967). De la Gramatología. Barcelona: Montesinos.

DESCARTES.R. (1983). Discurso del Método. Barcelona: Orbis.

FREUD.S. (1978). Obras Completas, Volumen XVIII “Psicología de las masas y análisis del yo”. Buenos Aires: Amorrortu Ed.

FREUD.S. (1932). Obras Completas, Volumen XXII “Nuevas conferencias de introducción al Psicoanálisis y otras obras”.Amorrortu Ed.

FREUD.S. (1923-1925) Obras Completas, Volumen XIX “El yo ,el ello y otras obras”.Amorrortu Ed.

FREUD.S. (1920-1922) Obras Completas, Volumen XVIII “Más allá del principio del placer”Amorrortu Ed.

FREUD.S.(1910) Obras Completas, Volumen XI “Cinco conferencias sobre Psicoanálisis, un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci y otras obras. Amorrortu Ed.

FREUD.S. (1911-1913) Obras Completas, Volumen XII “Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Scheber), trabajos de técnica psicoanalítica y otras obras”. Amorrortu Ed.

FREUD.S. (1925-1926) Obras Completas ,Volumen XX “Presentación autobiográfica.Inhibición, síntoma y angustia”. Amorrortu Ed.

FREUD.S. (1937-1939) Obras Completas Volumen XXIII “Moisés y la religión monoteísta. Esquema del Psicoanálisis y otras obras. Amorrortu Ed.

GAITAN, A. (1991). Investigación Cualitativa. Mimeo .Facultad de Psicología Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

GARZÓN CESPEDES.F. (1977). El teatro de participación popular y el teatro de la comunidad: un teatro de sus protagonistas. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Premio UNEAC de Testimonio, La Habana.

HERNANDEZ,S.R.(1998) Metodología de la Investigación McGraw-Hill. México.

HERRERA, J.D., (1999). Memorias del Seminario taller: Métodos y Técnicas Cualitativas de Investigación en Proyectos de Desarrollo Comunitario. Santafé de Bogotá: Universidad del Rosario – Corporación Horizontes.

HORNSTEIN.L. (1988). Cura Psicoanalítica y Sublimación. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.

LACAN.J. (1959-1960). VII Seminario: La Etica del Psicoanálisis. Barcelona: Paidós.

LAPLANCHE.J. (1987). Problemáticas III. Buenos Aires: Amorrortu.

MUÑOZ, H. (1998). El teatro, programación y ejercicios. España: Ed. Escuela

SCHEFF, T. J. (1986). La Catarsis en la Curación, el Rito y el Drama. México:  
Fondo de Cultura Económica.

UCLA. (1978) Popular theater for social change in Latin America. Essays in  
Spanish and English. Los Angeles, California: Latin American Center Publication

## GLOSARIO

Anamorfosis: figura artística que supone un juego de formas pictóricas, arquitectónicas, entre otras.

Antinomia: Contradicción que se encuentra al interior de la postulación de una teoría.

Catarsis: Descarga emocional inmediata que corresponde al recuerdo de una situación afectiva no elaborada.

Cosa o “Das Ding”: Concepto desarrollado en la teoría lacaniana referido a “todo aquello de lo real que padece del significante”.

Deconstrucción: Concepto desarrollado por J. Derrida como una técnica que permite remitirse al interior del discurso y llegar hasta su esencia retórica.

Deriva: Concepto psicoanalítico en el que se desvía una pulsión hacia un fin diferente.

Develar: Descubrir o revelar en el discurso.

Fantasía: Sucesión imaginaria de acontecimientos o imágenes mentales para crear sustitutos irreales.

Hermenéutica: Ciclo de textos y lectores, donde la persona a través de la interpretación da un sentido a sus propios fenómenos.

Instinto: Predisposición o actitud ante un estímulo que impulsa a actuar.

Líbido: En la teoría Freudiana la libido está concebida como una fuerza que trabaja en el organismo para lograr un estado placentero y satisfactorio.

Mecanismo de defensa: Procedimiento inconsciente intra e interpsíquico que sirve para equilibrar las tendencias opuestas de la personalidad.

Neocreación: Construcción a partir de lo creado.

Pulsión: Concepción funcional o dinámica del instinto.

Represión: Dinámicamente se refiere al conjunto de operaciones defensivas por las que una serie de impulsos instintivos son inaceptables para las agencias sensoras de la personalidad.

Señuelos: Trampas racionales que se encuentran en el discurso.

Significante: Concepto lacaniano que relaciona encadenamiento entre el sujeto y el otro, a partir de la concepción del inconsciente estructurado como un lenguaje.

Sublimación: El mecanismo por el cual la energía se transforma y se dirige hacia metas socialmente útiles.

# ANEXOS

## ANEXO NO 1

### REQUIEM

### OBRA EN UN ACTO

Autores e intérpretes: Grupo de teatro “Café y Cigarrillos”.

Personajes:

Sara: Mujer de 32 años, antropóloga de contextura delgada y muy segura de sí misma.

Santiago: Hombre de 28 años, delgado, fuma demasiado, es inseguro y desempleado.

Conciencia: Personaje burlón, manipulador, vestido totalmente de negro.

#### Escena I

Se abre el telón: en el centro del escenario hay un diván sobre el que se encuentra un cuchillo. A la derecha se encuentra una silla rústica en la que está sentado Santiago, con la mirada perdida y llorando mientras huele una blusa de mujer.

Al fondo del escenario hay una cama que está a metro y medio sobre el escenario, en la pared de fondo hay una sábana blanca que sirve para proyectar filminas. Se escucha una música con aires argentinos (Un bandoneón solista). Mientras Santiago llora aparece Conciencia burlándose, pero él no la percibe, ella lentamente se acerca hasta que le puede tocar el hombro a Santiago, quien al percibirla se levanta bruscamente, toma el cuchillo agitado y corre al otro extremo del escenario.

- Santiago: (Gritando) ¡No se me acerque porque lo mato!
- Conciencia: Escúchame...
- Santiago: (Interrumpiéndola) ¡No me tutee, desgraciado...!!
- Conciencia: (Intentando acercársele) Pero si yo lo único que quiero es que me escuches.
- Santiago: ¿Y para qué?, siempre que la escucho termino haciendo lo que a usted se le dá la gana, y por eso es que estoy en el lugar que estoy.
- Conciencia: (Hablandole como a un niño) Pero lo único que quiero es tu bienestar. ¡dame el cuchillo!
- Santiago: (Con tono infantil) Pero si usted suelta el libro.
- Conciencia: Tú sabes que yo no puedo hacer eso. (Señalando al cielo) Tú sabes que no lo perdonarían.
- Santiago: (Ofuscado) Si ve?, usted siempre con las mismas patrañas, busca la mejor manera para manipularme.
- Conciencia: Tú sabes que eso no es cierto, Yo busco que tú siempre estés en el mejor lugar.
- Santiago: (Gritando) ¡Mentira! (Con tono nostálgico). Si es así, porque no deja acercármele a ella.

(Luces tenues y suena al fondo un bluss: "I^m blues" Willie Holliday.

Sale Sara como en un recuerdo, bailando, se mueve por todo el escenario.



Santiago la ve e intenta acercársele, ella no lo percibe. La intenta abrazar, cuando Ella lo siente, se asusta y se sube en la silla (Deja de sonar el blues).

Sara (Melancólica): ¡lo amo!

Santiago: (Mirándola fijamente) Usted sabe que yo también la...

Sara: (Cubriendo con su mano la boca de Santiago) sssh... No más mentiras. Sabe, duele.

Vuelve a sonar el blues, Santiago la toma por la cintura, Sara desciende de la silla y empiezan a bailar al ritmo de la música. En un giro quedan frente a frente.

Santiago la intenta besar, en ese momento aparece conciencia gritando.

Conciencia: ¡Santiago!

El estira los brazos y la aleja sin soltarla.

Conciencia: Usted sabe que no puede...!

Santiago la suelta y ella inevitablemente cae al suelo. Santiago, sin entender, Intenta acercársele para ayudarla.

Sara: (Llorando) ¡Váyase!, ¡déjeme sola!, ¡con usted siempre es lo mismo!, no puedo acercármele sin que usted me haga daño.

Conciencia empuja a Santiago, obligándolo, hasta que ambos salen de escena.

Sara: (Toma una botella de licor que hay debajo del diván. La empieza a beber, la riega en su cuerpo, empieza a llorar y le

habla al vacío) ¿sabe?, usted era como un niño, aquel chiquillo que yo tenía que cuidar y enseñarle todo, desde bailar hasta hacer el amor, recuerdo esa tarde cuando lo ví, mojándose. Me pareció que era el hombre que había esperado toda la vida, cuando me le acerqué usted sintió temor y esa era la seña que esperaba para compartir con usted toda la tarde y el resto de mi vida. (Silencio)

Sara: ¿Sabe? Yo me he acostado con...Ja, Ja, Ja (Riendo), ya no me acuerdo ...tantos hombres, pero con usted fue diferente, tan diferente, que lo seguí buscando, pero usted se perdía. Y cuando le dije que lo amaba, su silencio y mis lágrimas hicieron infinita la distancia entre los dos.

Bebe un sorbo de la botella y riéndose a carcajadas dice:

¿Saben por qué no puede amarme? Porque tengo Sida.

(Se apagan las luces)

## Escena II

(Se escucha una música de circo, se encienden las luces y está conciencia en la mitad del escenario bailando. Con un grito se apaga la música)

Conciencia: ¡Los hombres jamás podrán salvarse de sus conciencias, sin nosotros no son más que animales presos de sus pasiones,

ellos se creen libres, pero lo que no saben es que son esclavos de sus actos y para eso existe la conciencia, para recordarles que no son más que títeres de un destino. (subiéndose al diván, grita) Yo pienso que soy la, verdad la luz y la vida, sin mí no son más que borregos ciegos.

(En ese momento aparece Santiago caminando por todo el escenario como un ciego. Conciencia señalándolo y riéndose de él:

Conciencia: ¡Mírenlo!, el fiel ejemplo de la estupidez humana. (Saca de su bolsillo un paquete de cigarrillos, toma uno y empieza a fumar. Luego lanza la cajetilla a los pies de Santiago.

Conciencia: ¡Hombre!, siéntate, ¡relájate!, ¿por qué no te fumas un cigarrillo?.

Santiago: (Respirando profundamente) Creo que lo mejor es sentarme y calmarme. Toma entre sus manos la cajetilla, prende un cigarrillo y arroja una bocanada de humo. ¡Creo que lo necesitaba!.

Conciencia: No se haga más daño, no sufra por ella. Esa mujer no le conviene. (Con voz calmada)

Santiago: ¿Pero por qué me estoy haciendo daño?, es cierto. Esa mujer no me conviene.

Conciencia: ¡Así me gusta...! ¡Siga mis consejos y será feliz! Es mejor que la olvide. Búsquese otro amor.

Santiago: (Confundido) ¿Olvidarla?, ¿buscar otro amor? ¿pero qué estoy diciendo?.

(En ese momento percibe la presencia de conciencia que se abalanza sobre él, lo toma del cuello y empieza a asfixiarlo, pero quien se intenta ahogar, es realmente, Santiago. Caen ambos al suelo).

Conciencia: (Con tono sarcástico) No se haga daño, ¿tánto tiempo juntos y no ha logrado descubrir que usted soy yo?

Santiago: (Desesperado) ¡Déjeme en paz!, ¡Déjeme solo, por amor de Dios!

Conciencia: Está bien. Yo lo dejo sólo, pero no lo mencione, no hay necesidad. ¡Oiga, no vaya a cometer ninguna estupidez!.

Sale.

Santiago: (Mirando a su alrededor) Se dá cuenta que está sólo y prende otro cigarrillo. ¡Para todo el mundo soy un fracasado, ni

siquiera puedo manejar a mi propia conciencia, cuando camino por la calle siento que todos son mejores que yo, por lo más felices!. (Recordando). Sólo aquella tarde que en medio de la lluvia me mojaba como un imbécil, hasta que apareció ella, invitándome a compartir la mitad de su paraguas y de su vida. Yo no le dije nada, porque pensé que yo no era el hombre para ella, lo pensé mientras luego, tomábamos café, Bailábamos jazz, conversábamos, hacíamos el amor, y aún lo pienso: ella no es para mí, (con tono solemne) ella es perfecta. Hasta la enfermedad que ella tiene, IHV, HIV o VIH, la hace ver tan hermosa, tan perfecta.

Santiago: (Con ira) ¡Una perfecta sucia! Cuando me lo dijo, confundido intenté alejarme, pero todo me acercaba a ella, sus recuerdos, sus ojos enmarcados en costosas sombras multicolores, su olor a perfume chanel, sus pasos, su voz con tono a jazz. (Con tono triste). Pero ya es demasiado tarde, ella no me quiere ver y yo no sé si tenga las fuerzas para buscarla. (Cae al suelo y toma unas hojas de papel.)

Se apaga la luz, en el fondo del escenario se empiezan a mostrar filminas de Momentos entre Santiago y Sara. Se inicia un diálogo de poemas entre los dos.

Sara: (Paseándose por todo el escenario)

Hace unas largas noches  
el miedo acechaba en mi ventana:  
con sus ojos abiertos de par en par  
me miraba fijamente.

Hace unas largas noches  
caminaba inseguro  
Por las calles desiertas del amor  
Fumando el frío tabaco de la soledad.

Hace unas largas noches  
me desangraba llorando  
al recordar un ingrato pasado  
que nunca fue mío.

Hace unas largas noches  
me daba golpes de pecho  
culpándome por la apatía  
de amores frustrados.

Hace unas largas noches  
Todo era noche eterna  
Sin luna alguna que iluminara  
Mi oscura vida.

Pero...  
Hace unas breves noches  
Apareciste tú  
Invitándome a ver  
La cálida madrugada  
De tu aliento.

Hace unas breves noches  
El miedo desapareció  
De mi ventana  
Huyendo atemorizado  
Por tu sonrisa.

Hace unas breves noches  
Apagué el tabaco  
Y lo itré atrás  
Para poder darte la mano.

Hace unas breves noches  
Mi reloj se detuvo  
Al ver que la vida es más veloz  
Que el tiempo.

Hace unas breves noches  
Tu mirada, suave pañuelo  
Secé mi rostro  
lleno de lágrimas.

Hace unas breves noches  
Mis manos empuñadas  
Pararon de golpear

Y se abrieron  
Para acariciar tu piel.

Hace unas breves noches  
Apareció la luna  
Para iluminarme  
Y poder mirarte.

Hace unas breves noches  
Tu imagen quedó  
eternamente grabada en mí  
y mis labios balbucearon:  
¡Gracias!<sup>1</sup>

(Arroja la hoja quedándose estática)

Santiago: Déjame sueltas las manos  
Y el corazón, déjame libre!  
Deja que mis dedos corran  
Por los caminos de tu cuerpo.  
La pasión –sangre, fuego, besos-  
Me incendia a llamaradas trémulas.  
Ay, tú no sabes lo que es esto!

Es la tempestad de mis sentidos  
Doblegando la selva sensible de mis nervios.  
Es la carne que grita con sus ardientes lenguas!  
Es el incendio!  
Y estás aquí, mujer, como un madero intacto  
Ahora que vuela toda mi vida hecha cenizas  
Hacia tu cuerpo lleno, como la noche, de astros!

Déjame libres las manos  
Y el corazón, déjame libre!  
Yo sólo te deseo, yo sólo te deseo!  
No es amor, es deseo que se agosta y se extingue,  
Es precipitación de furias,  
Acercamiento de lo imposible,  
Pero estás tú,  
Estás para dárme todo,  
Y a darme lo que tienes a la tierra viniste-  
Como yo para contenerte,  
¡Y desearte!<sup>1</sup>  
¡Y recibirte!<sup>2</sup>

Sara: Mi táctica es mirarte  
  
Aprender como eres

---

<sup>1</sup> Pinilla Jimmy, Poema “Noches”, del Grupo Café y Cigarrillos.

Quererte como eres.  
Mi técnica es hablarte y escucharte  
Construir con palabras un puente indestructible.  
Mi estrategia es en cambio  
Más profunda y más simple  
Mi estrategia es que un día cualquiera  
No se cómo ni con qué pretexto  
Por fin me necesites. <sup>3</sup> (Fragmento Mario Benedetti)

Santiago: Eres nadadora  
Veraz contra la corriente,  
Brazada fuerte que es dathos.  
Belleza mágica mezclada  
Con sabiduría trascendental,  
Mirada ancestral de arcoiris.  
Sutil bailarina de la vida,  
Movimientos suaves y seguros,  
Caidas vueltas escaleras.  
Sonrisa tierna, matiz maduro,  
Palabra agradable  
Tono duro marcado en tus labios  
Arrraigados en pureza  
No torpe, sino blanca e inmaculada  
Que busca escalar la dura montaña de la vida.  
Prefieres vivir que teorizar,  
Amar que amargo suspirar,

---

<sup>2</sup> NERUDA, Pablo. Selección de Poemas. 1925-1952. Circulo de Lectores, Printer. Bogotá, s.f. p.63

<sup>3</sup> Fragmento de Mario Benedetti.



Y eres mujer, noble guerrera  
Con una suave rosa en la mano  
Y una afilada lanza en la otra.<sup>4</sup>

Sara: (Queda en la mitad del escenario quieta e iluminada por la luz de las filminas) (Arroja el poema y quedad frente a frente. Santiago la intenta besar. Se prenden todas las luces y aparece conciencia.

Conciencia: ¡No sea imbécil!, ¡dígle a esa mujer lo que se merece!

Santiago: (Confundido, sacude a Sara) ¡Putá!

Sara: (Dándole una bofetada) ¡Cobarde!

Conciencia: Esa mujer sólo lo quería para saciarse. Es una enferma.

Santiago: Usted sólo me quería para la cama, sólo le faltaba acostarse con un hombre como yo.

Sara: Usted nunca comprendió nada.

Conciencia: (Con tono irónico y con voz y gestos de bufón) ¡Punto final!.

Santiago: Usted está enferma. (Se le abalanza, Sara llora mientras él cae de rodillas a sus pies y abrazándolos empieza a llorar).

Santiago: Perdóneme, perdóneme...

Conciencia: ¡No sea torpe!,

Santiago: (Sin prestarle atención) ¡Usted no sabe cuánto la amo!

Sara: Si es así béseme.

---

<sup>4</sup> Pinilla Jimmi. Poema "Sara". Grupo de Teatro Café y Cigarrillos.

(Santiago se levanta y la empieza a besar, conciencia confundido y derrotado se sienta en la silla. Santiago le quita la pañoleta a Sara. Cada uno toma un extremo y se hacen a uno y otro lado de conciencia. Mientras van hablando van girando y atando a conciencia en la silla.

Santiago:           ¿Se acuerda esa tarde?, ¿yo mojándome?, como un imbécil hasta que usted apareció.

Sara:                Y la ida al café en la que usted no habló nada...

Santiago:           Es que usted no me dejó, usted habla mucho porque sabe mucho.

Sara:                Pero besarme, sí lo dejé, y usted tampoco hizo nada.

Santiago:           Es que no sabía.

Sara:                Como hacer el amor.

Santiago:           (Tomándola por la cintura) Pero usted me enseñó.

Conciencia intenta decir algo pero santiago le cierra la boca con la blusa de Sara, La toma a ella en brazos, la lleva a la cama, empiezan a hacer el amor mientras Suenan un jazz.

Conciencia intenta desatarse hasta que cae al suelo, interrumpiendo el idilio.

Santiago baja, toma el cuchillo, se acerca a conciencia:

Santiago: (Diciéndole cerca al oído) ¿Sabe? ya entendí por fin que usted soy yo. (Dirigiéndose a Sara): La amo, pero lo que soy y lo que pienso nunca me dejarán vivir en paz con usted, lo mejor es que me vaya.

(Le entierra el cuchillo a conciencia, se levanta, y camina mientras habla hasta desaparecer del escenario.

Santiago: (Hablandole a Sara) Sé que está confundida. Después entenderá muchas cosas, pero quiero que no olvide que ahora somos uno en su recuerdo y en su cuerpo, siempre la amaré. Adiós.

(Santiago desaparece de la escena, Sara confundida, toma entre sus manos la botella y la cajetilla de cigarrillos. Prende uno y empieza a tararear el jazz. Se la escucha llorar.

**TELON**

## **ANEXO No 2**

### **ENTREVISTA AL GRUPO DE TEATRO “CAFÉ Y CIGARRILLOS”**

A continuación se presentan las respuestas literales, como producto de las entrevistas realizadas a los cuatro integrantes del grupo de teatro.

Primera entrevista: Señor Jimmy Pinilla.

1. ¿Qué es el arte escénico para usted?

El Arte escénico es una manifestación de sentimientos como es todo en el Arte. Lo único que tiene de particular es que es toda manifestación de cosas a través del cuerpo. Y el cuerpo es la obra maestra, el cuerpo es toda la obra de arte en sí. Yo creo que lo valioso del arte escénico es que no hay objeto separado del sujeto sino que el mismo sujeto en la obra él mismo es objeto de la obra. Es donde él mismo tiene la posibilidad de descubrir los límites de la obra, porque él mismo es la obra de arte. Es lo que a mí me parece; el arte escénico es un arte de exploración corporal de personajes a todos los niveles del ser humano. Explora todos los límites del hombre, todos los límites de su cuerpo, todos los límites de sus sentimientos, es lo que hace valioso al arte escénico. Eso es: es un arte donde la obra maestra es el mismo sujeto que está realizando la puesta en escena.

Esto también lo diferencia de otro tipo de arte: por lo menos en la pintura, escultura, hasta en la misma música, el objeto de arte, la obra de arte de alguna u otra forma es algo ajeno al sujeto; es algo que está fuera de él, si es algo que nace dentro de él pero la obra final está fuera de él. O sea un cuadro, una canción queda para escuchar varias veces. No sé, la escultura queda también fuera del sujeto. Pero no, el arte escénico dura siempre y cuando el mismo sujeto esté en la capacidad de hacer que éste dure, no está fuera de él. Además de la diferencia del arte escénico es que las demás artes perduran, en cambio el arte escénico dura mientras dure la obra de teatro, el montaje, ya después queda el recuerdo, queda el guión pero eso no es la obra, lo que dure la obra sean 40 minutos eso es. No es eterna como objeto sino como recuerdo.

Es una experiencia existencial, yo creo que sí lo que hablan los griegos de catarsis eso es el teatro, todo el hecho catártico y eso es lo que la hace obra de arte, lo que la saca de la cotidianidad, sí es una experiencia existencial tanto para el actor como para el público que ve la obra, tanto para el director igual que toda la obra de teatro no es igual siempre, todo cuadro que pintas, toda canción tu siempre la escuchas y es igual, cuando tu miras un cuadro la monalisa, siempre es la misma, una obra de teatro tú la montas y va a ser diferente porque es un hecho de experiencia, un hecho original.

2. ¿Desde qué momento se da cuenta de que en usted existe un potencial artístico?

Bueno, yo creo que eso es desde muy pequeño a mí siempre me gustaba actuar, siempre me gustaba fregar la vida. Tengo inclinación por muchas artes, a mí me gusta la poesía, la pintura, aunque soy pésimo pintando, la música.

Pero me dí cuenta que era el teatro porque fui como objeto de experiencia de obras de teatro en mi colegio. Todo eso creo que influye en la demás gente, que me decían: ¡Qué bacano!

Desde muy pequeño son los nueve, ocho años de edad. A mí me gusta mucho el arte escénico; la exploración del cuerpo. Otra cosa que me gusta muchísimo es la danza, todo lo que tiene que ver con el cuerpo me encanta y desde muy pequeño aprendí a bailar y lo hago muy bien.

3. ¿Qué función ha cumplido el teatro en su vida?

Grandísimo. Yo creo que la función ha sido como muy sublime. Actualmente ha sido fuerte porque yo estudio una carrera que ha sido muy racional, que es muy argumentativa, como lo es la filosofía. En mi vida cumple la función antagónica de la filosofía, es la que me hace explorar cosas que de alguna forma no tienen una explicación racional, que te empiezan a mover una cantidad de cosas existenciales, de situaciones que no puedes armar como lógicamente y a voluntad. Para mí el teatro es una forma de expresión diferente: Pararse en escena, ser otra persona, limpiarse físicamente para dejar que otro personaje entre, es una forma de comunicar reconocimiento, no de otra gente sino de uno mismo como persona. Como cuerpo, toda la vida ha cumplido esa función de entrar a explorar como

persona. Ser una persona más sensible a nivel corporal, tú te haces una persona más sensible al tacto, a la visión y al nivel sentimental.

Para que tu puedas hacer una buena actuación no sirve dramatizar, no estoy de acuerdo con la representación, debe ser de verdad, si estás llorando el peor halago es que después de una obra te digan: "parecía real". Si, eso te vuelve una persona más sentimental, más dada a las cosas; te vuelve una persona más perspicaz, más aguda, no sé como expresarlo. Es lo que me saca de lo racional, de lo argumentativo, de lo lógico, para poder explorar el cuerpo, por ejemplo, ahora estoy en talleres con orientación oriental, es aprender que no todo tiene palabra, que tu cuerpo tiene una cantidad de expresiones que no tienen palabra pero sí sonidos. Es lo que me saca de la academia, de lo que no tienes control mental.

Es una experiencia de libertad. Yo creo que sí, cuando tu haces teatro, cuando empiezas a ensayar, te saca de la cotidianeidad, te rompe de lo que haces todos los días y te haces consciente de eso, no es mecánico, consciente de las pulsiones físicas, a nivel mental, sentimental, sí en ese sentido si es de libertad, de cosas que te atan, que no te dejan expresar.

4. ¿Con qué tipo de personaje se identifica usted y por qué?

El personaje es uno mismo; tú te identificas contigo mismo. Si hablamos de personajes clásicos, el personaje que más me gusta es el que tiene una carga, no tanto a nivel físico sino que tenga una constitución psíquica profunda, como

también “Hannibal”, el de la película el “silencio de los inocentes”, aunque tengo mucha facilidad para hacer personajes cómicos.

Pero a mí me gustan más los personajes con carga existencial, psíquica. Me parece más valioso para explotar. En “Requiem”, Santiago me gusta, es un personaje muy ambiguo; es valioso porque cada quien construyó su personaje. Este personaje es muy fuerte y eso lo tiene muy escondido, por una cantidad de pesos y de morales y es un personaje que todo el proceso es de liberación de Santiago. Se ve tonto mojigato, y al final de la obra termina siendo una persona más sensible, una persona que no le da miedo amar y que está dispuesto a morir por amor, porque en esta vida no puede amar. Es una persona consciente de sus propios límites, eso es Santiago; a mí me parece que me identifico mucho con él, no porque tenga que ver conmigo sino como personaje es valioso para explotar.

5. Piense en una imagen teatral ideal y relátela.

Para mí me exige mucho que se esté sudando en escena; con luces, que el público esté alrededor mío, es un nivel de exigencia muy grande; una música industrial que sea un parlamento no muy largo, pero que la gente entienda qué es a través de mi movimiento corporal, sin escenografía, el teatro lo han maquillado mucho. De esencia actoral no hay casi nada.

Que el centro de la atención sea lo que realmente es el arte escénico: el actor. De ahí la validez del teatro oriental, lo indispensable.

6. ¿Qué cosas permite el teatro a la persona, que en la vida cotidiana no puede realizar?



Explorar sus límites, tú en la vida cotidiana siempre buscas la seguridad, en el teatro siempre buscas el riesgo, a nivel sentimental quieres llorar. El teatro me permite la exposición como persona, en la vida cotidiana no, eres el centro de exposición. Salirte de la cotidianidad, eres a veces no consciente. En el teatro todo debe ser consciente; en la vida cotidiana no buscas gastar energía. En teatro estás botando toda la cantidad de energía posible, así el público lo vea normal. Puedes reírte de uno mismo, bailar y decir bobadas, poder decir cosas políticas, cargas morales, el teatro suaviza pero no le quita la potencia al discurso.

7. ¿Qué hay detrás de la máscara del actor?

Yo no creo que el actor tenga máscara; yo no creo en la versión tradicional del teatro, el que está en escena es la persona que está explorando; yo no creo que el actor tenga máscara, porque lo que está haciendo es la exploración de él mismo. Me parece que lo que está en escena es la misma persona explorando un ambiente, un espacio, un público diferente cada día, las luces el sonido, el cuerpo y la mente.

8. ¿Qué personaje le es difícil representar?

Para mí el teatro no es representación. Pero bueno, lo que a mi me cuesta trabajo son las personas más normales del mundo sin características que sobresalgan: una persona común y corriente, que no tenga cargas, que no tenga matices, se me dificulta muchísimo, porque el nivel de exploración baja. Mi concepto de normalidad, no sé. Es la persona que no tiene historia, la que se sienta al lado en el bus y no hace nada especial, la que no llama la atención.

9. ¿El teatro ha generado cambios en su vida?, ¿De qué tipo, superficiales o trascendentales?

El teatro no puede pasar en vano, porque cuando uno se explora tiene cosas que descubrir; a muchos niveles, por lo menos a nivel personal. (Silencio) ...me ha vuelto más expresivo, no puedo hablar sin mover las manos; hablo con todo el cuerpo, me he vuelto sensible, que se abre a muchos campos de experiencia, yo creo que mucha gente no es consciente de su cuerpo, hasta que no le duele; yo creo que explorar límites me ha vuelto una persona más “mediada”, que tengo que preparar. Esto se potencializa, lo que uno tiene, respondo a cosas quinestésicas, me gusta mucho el contacto.

10. Hábleme de su sentir como artista

Yo no me considero un artista. Me falta mucho para eso, estoy en proceso.

Es decir... yo creo que el artista es una persona muy muy observadora con la vista, el olfato, el tacto, su entorno. Es capaz de tomar distancia objetiva y subjetiva de las cosas, es sensible comunicándose consigo mismo. Es muy sensata: distingues lo que haces en escena, te vuelves tolerante por los personajes y aprate de eso muy crítica. Tienes un alto grado de evaluación, los que menos estamos contentos con lo que hacemos somos nosotros mismos.

11. ¿Qué opina del sentir de los jóvenes artistas?

A mi me parece “bacano”, con músicos, pintores de mi edad, lo que marca la generación es que uno hace el arte por el arte, está en una etapa de gestación

muy bonita. Estamos conscientes de que nos falta, lo que imprime el arte del joven es la pasión, todavía no está viciado por vender su arte. La pasión es muy viva, aunque en los adultos a veces se ve.

12. ¿Cuáles son las emociones que se experimentan en la experiencia teatral?

El artista logra explorar las emociones humanas, las que están dentro de él. Ahora estamos en un trabajo de taller y todos hemos pasado por momentos terribles, terminar el trabajo corporal, terminar llorando y no saber porqué, otros salen “totiados de la risa”.

Entonces pasas por muchas emociones que están dentro de ti y que el teatro las potencia, cuando tú empiezas a trabajar y te das cuenta de que tu cuerpo es una memoria y empiezas a tocar cosas que están guardadas y que no las has trabajado y que exige trabajarlas. Es el objetivo para que no sea representación. Se hace consciente la emoción, tu la empiezas a moldear, tiene repercusiones si has trabajado, la tristeza, la risa, en la vida cotidiana se experimenta.

13. ¿Cuál es la función del público?

Sin espectador no hay catarsis, es el termómetro del trabajo, el espectador, si siente lo que hiciste, es bueno, si se sale a la mitad de la obra es porque no lo hiciste bien, si no te entendió nada, si el público no se siente involucrado emocionalmente hay que evaluarse, él es el crítico; desde la manera más inocente te lo dicen, si les gustó o no.

14. ¿Qué significa el teatro para la sociedad?

El teatro a nivel social es de demanda, comunica las realidades más grandes: tenemos cuerpo, la gente se olvida en el mundo virtual. A nivel político es de denuncia, muestra realidades; me preocupa que el teatro se quede en entretención. Que no se distinga la televisión del teatro, es doloroso.

Acerca de las pasiones humanas, lo doloroso que es vivir, pero lo rico que es vivir, eso es el teatro. No es lo mismo la experiencia de ver televisión si alguien llora, es elaborado, en teatro es verdadero: transmite la vida humana.

15. ¿Qué sentimientos se generan una vez que se ha presentado la obra?

16. ¿Qué reacciones ha percibido en el público?

17. ¿Qué reacciones ha percibido en usted mismo?

De todas las emociones, una vez en un festival de teatro yo entro por primera vez en escena, en la obra, “Préstame tu Marido”, realizando el papel de Constancio y el público me aplaude, se despierta, todo el público empieza a reírse sin parar es mágica, muy bonita.

Con “Requiem”, cuando la presentamos en un seminario fue una experiencia dolorosa. A los seminaristas les pareció vulgar porque nos besábamos, ni siquiera estábamos desvestidos, cuando empieza la obra empiezan a hablar y empiezan a murmurar y nosotros como actores escuchamos y no es una evaluación objetiva de la obra, la empiezan a cargar de cosas de moral. El teatro no es para todos los públicos. Eso lo aprendí. Luego, la presentamos en otro espacio, un salón comunal y fue diferente: al público le gustó mucho. Las señoras de la parroquia nos felicitaron.

Luego la obra de Jean Paul Marat, “Muerte y Persecución”, que es una obra de manicomio, ir a presentarlo a un hospital. Los que nos están viendo son enfermos y médicos. La experiencia catártica es maravillosa, aunque después salirme del personaje fue bastante difícil. El público siempre expresa algo, por medio de las caras que hace, de los gestos.

18. ¿Qué le ha permitido comunicar el teatro?

Todo el trabajo corporal y su expresión.

19. ¿Qué significa “Café y Cigarrillos”?

Significa el teatro hecho por, con y para amigos. Nace con la inquietud de un grupo de amigos de colegio. Todos somos muy buenos amigos, es un espacio de compartir la amistad y las técnicas. Después de “Café y Cigarrillos” todos estamos en algo relacionado con el teatro: la psicología, la filosofía, el cine, el trabajo experimental.

Lo más chistoso es que café y cigarrillos nunca se va a acabar. Hacer creación desde lo que escribes hasta lo que presentas, es muy gratificante. Es algo que convoca por amigos y todo es hecho con las “uñas”. Es experimental.

“Café y Cigarrillos” es una tertulia oral y corporal. Después del colegio ya empezamos a fumar todos. Y buscamos un nombre que nos identificara: el café, el cigarrillo y faltaba el sexo... ¡pero no! (risa).

20. Con una metáfora defina quien es usted.

No se me ocurre. Lo más difícil es hablar sobre uno mismo. Jimmy es un desierto con un oasis. Como muy productivo y con un cielo medio grisáceo si, pero más

que un oasis típico, es más bien una selva negra en medio de un desierto y la selva negra en medio del Sahara, con un cielo medio gris, pero muy de noche.

Segunda entrevista: Adriana

1. ¿Qué es el arte escénico para usted?

Poder interpretar un personaje, actuar, llegar a transmitir emociones y sentimientos por medio de la personalización de algún personaje.

2. ¿Desde qué momento se da cuenta de que en usted existe un potencial artístico?

Pues toda la vida siempre me he guiado por ese lado, siempre he tratado de ser muy espiritual. No me rijo por moralidades, por principios que establece la sociedad, siempre voy por el lado espiritual, siempre he tratado de hacer cosas que le sirvan a la humanidad; no cosas efímeras, siempre estoy pendiente de ser lo más espiritual posible. Puedo decir que desde los trece años, tal vez, es cuando uno empieza a descubrir gustos.

3. ¿Qué función ha cumplido el teatro en su vida?

El teatro ha despertado muchas sensaciones, es capaz de llevarme por muy adentro de mi mente y de mi corazón. Sí despierta en mí muchas sensaciones. Es capaz de hacerme entender muchas cosas que no todas las personas entienden: entender a los demás, las actitudes, personalidades, muchas cosas.

4. ¿Con qué tipo de personaje se identifica usted y por qué?

Hay un personaje que toda la vida me ha encantado y quisiera llegar a ser que es “Ilona”; (Ilona llega con la lluvia). Me gusta lo libre, lo capaz que es, lo segura para tomar decisiones, pero al mismo tiempo que es tan segura, es muy sensible, es capaz de viajar sola, de manejar situaciones, idiomas, negocios en cualquier lugar del mundo. Es una persona muy capaz y al mismo tiempo muy sensible.

5. Piense en una imagen teatral ideal y relátela.

El hecho de ver a dos personas hablando sinceramente, cuando al final de la obra se desencadenan todos los nudos y se encuentran las dos personas hablando, eso es espectacular, se saca todo, cuando ya no existen miedos, nudo que haya en la trama cuando al final se desarma toda la historia. Ver dos personas hablando para bien, para mal; para terminar, para empezar; para arreglar; es muy “bacano” , es mi escena preferida.

6. ¿Qué cosas permite el teatro a la persona, que en la vida cotidiana no puede realizar?

No sé qué tan errado sea. Yo creo que siempre a la hora de actuar es como sacar pedazos de uno mismo. Obviamente para construir un personaje uno tiene que buscar dentro de uno para ir armando el personaje. Cada vez que tú encuentras algo, encuentras que eso es lo que tienes que tomar de tu personalidad para ponerle al personaje. Eso es muy bueno porque va uno conociéndose como persona, interiormente y al mismo tiempo es una forma de sacar todo, lo que normalmente no puede sacar con las demás personas, siempre tiendes a ser

siempre el mismo. No sacas todo lo que tienes por dentro. El hecho de actuar es sacar todo eso y de conocerte .

De poder llorar cuando necesitas una escena y buscas y encuentras el motivo porque llorar. Eso es muy bueno. De pronto, antes, no pudiste llorar por ese motivo, por “X” o “y” razón y lo sacas y lloras, es delicioso.

7. ¿Qué hay detrás de la máscara del actor?

No creo que el actor tenga máscaras, al contrario, se la quita y puede llegar a ser quiera ser en diferentes personajes. Máscaras, de pronto ese es el hecho de colocarse una máscara; es sacar máscaras y lo que nadie conoce; no creo que tenga máscaras, verdad, eso es lo que tiene.

8. ¿Qué personaje le es difícil representar?

Yo generalmente he estado dirigiendo, pero me sería difícil armar un perfil como Ursula, de “Cien Años de Soledad”: Un personaje difícil, con bastantes características, no se sabe como va a reaccionar. Tú armas la triste, la alegre, la conflictiva, la loca, pero es difícil interpretar el personaje, con bastante experiencia, que sea impredecible, que se rija por sus propios principios, no por los principios de los demás, cuando no se guía, por eso es difícil.

9. ¿El teatro ha generado cambios en su vida?, ¿de qué tipo, superficiales o trascendentales?



Si, yo creo que mi vida está muy regida por eso, yo a veces creo que estoy loca y no, mentiras... lo que pasa es que todo el tiempo estoy actuando y tengo ochenta mil personalidades en la cabeza y un momento soy así.

¿Qué cambios?. Yo creo que poder ser más como quiero ser, como quitarme un poquito esa timidez, como conocerme más como soy, no importarme ponerme una chaqueta diferente a las demás personas, poder gritar cuando quiero gritar, poder emborracharme, quitarme una cantidad de prejuicios con los que uno viene desde pequeños, a medida que he avanzado en el teatro es una de las cosas que me ha abierto las demás posibilidades; es una libertad mía, interna.

#### 10. Hábleme de su sentir como artista

El problema es que yo no me consideraría artista, me falta mucho, el problema es que uno se vuelve más sensible, más abierto a cualquier cosa, se le forman una cantidad de conflictos en la cabeza, por eso mismo, porque eres totalmente abierto y más sensible, por un cuadro, una noticia, por el hecho de que te pasa algo y “¡miércoles!” no eres como las demás personas, que lloran y toman y ya, no, al contrario, se pone uno a analizar una cantidad de cosas. El sentir es mucho más profundo, psicológico y es terrible a veces, es bueno porque qué rico ser sensible, pero a veces es muy feo, porque qué enredo que se le forma en la cabeza. Si, es una locura, es una locura, me encanta.

#### 11. ¿Qué opina del sentir de los jóvenes artistas?

Estamos todos locos, somos una manada de locos, eso es absurdo, es tomar con ellos, es absurdo, hacemos unas locuras que nadie se imagina; no se puede decir, (risa). Locos, todos locos, absolutamente locos, desquiciados. ¿Cómo veo?, delicioso, es muy rico, es una amistad que se ha mantenido por muchas cosas, que es rico poder hablar con una persona que sea bastante sensible. Los veo a ellos también llenos de problemas y conflictos. Es una locura, deberíamos ser como ingenieros o algo así para no meternos en tantos problemas en la vida: Si, nosotros nos metemos en cualquier cantidad de problemas, ¡es que estamos locos!.

No, si, haber. No es que seamos anormales ni nada de eso, sino que no nos regimos por reglas, por principios, ni nada de eso, hacemos lo que creemos correcto, no somos de los que andamos a la “loca tolondra” por la vida, tratamos de hacer lo correcto. Lo que pasa es que no vemos las cosas malas, el cincuenta por ciento de lo bueno, los demás lo ven como malo. Es muy difícil manejar situaciones difíciles, porque claro, no se cómo ni de dónde nos metemos en una cantidad de “vainas” totalmente absurdas que después no sabemos cómo salir. Manejar eso es difícil, no sé si eso es bueno o malo, pero bien, al fin y al cabo, siempre que nos metemos en problemas, salimos bien, no salimos mal, ni locos ni desquiciados, lo que hacemos para nosotros mismos, pero digamos, no llegaríamos a hacerle daño a otra persona; pero aprendemos, reflexionamos, es muy chistoso, nosotros hacemos listas de cosas buenas y malas. Nos analizamos superbien y encontramos nuestros propios defectos, es muy bueno. Yo pienso, el

sentir del artista. La capacidad que tiene de analizarse y de acceder a las posibilidades de la vida.

12. ¿Cuáles son las emociones que se experimentan en la experiencia teatral?

Es emocionante cuando uno está armando el personaje que se imagina. ¡Es es!

Llegar a convertir me encanta, yo, viéndolo desde la dirección, pincelar al personaje. Llegamos a acordar como es y quien es, cómo debe ser. Cuando ya lo tenemos armado es delicioso, llegar a cada cosa, detalle, palabra. No, esta palabra es así o no la diría este personaje, entónalo más hacia abajo. Eso es excelente, construído y terminarlo. Ese es José Luis, María, también desde la dirección, la música, la luz, así sea una sola silla, eso tiene que decirnos muchas cosas; el hecho de que vaya par la izquierda, la derecha, se suba, se baje, es importante, porque yo creo que allí empiezan a entrar las sensaciones al público. El hecho de que si pones la música se llegue a compenetrar tanto con la escena, la luz, ...a mí me encanta que le lleguen a uno las sensaciones: esas son las emociones buenísimas, no es el hecho de contar la historia sino de sentirla. Lo rico cuando lo terminamos es ver el trabajo realizado, por lo menos a alguna persona le llegó.

13. ¿Cuál es la función del público?

Pues yo creo siempre que el público no creo que tenga. Nosotros debemos transmitirle, hacerle pensar, reflexionar muchas cosas. El teatro trata varios temas, la televisión trata historias de cuento, el teatro es más de explorar los conceptos; llegar a decirle a las personas las cosas; no son como uno cree verlas. Que tal si

las vé por este lado, qué tal si mira a este personaje, a veces en una obra con diez personajes esos están representando a un solo personaje. Como llegar a presentarle a la gente que puede llegar a ver varias opciones. El público estaría para escuchar, ver, interpretar.

14. ¿Qué significa el teatro para la sociedad?

Es muy importante, ojalá todas las personas vieran teatro, así se le quitan cualquier cantidad de mitos, tabúes, que existen en la sociedad y estamos viendo teatro no de ahora, sino clásico. El hecho de representar Edipo, estamos viendo que es una obra que se puede transmitir a la sociedad de hoy en día y nos sirve muchísimo; es llegar a respetar a las demás personas. Se podría aceptarlas, no habría tanta intolerancia.

15. ¿Qué sentimientos se generan una vez que se ha presentado la obra?

16. ¿Qué reacciones ha percibido en el público?

Lo que recuerdo de que somos perversos, morbosos... ¡Ah!, no como lo que hemos montado le ha llegado a las personas y le dicen a uno: esta escena fue buena. La experiencia de que casi lloran, otros callados, se emocionan mucho. No hemos llegado a contar grandes historias. Es como el hecho de sacar sentimientos metidos entre la gente, yo creo que eso se ha logrado; en algún momento de las escenas le hemos removido a las personas.

17. ¿Qué reacciones ha percibido en usted mismo?

18. ¿Qué le ha permitido comunicar el teatro?

Me ha permitido llegar a ser más extrovertida, cuando uno llega a eso , me ha permitido sacar cualquier cantidad de cosas , me ha permitido llorar, recordar, ser

feliz, pensar, aceptarme, sensibilizarme, ser extrovertida, defender más mi personalidad , me ha permitido transmitirle a las demás personas muchas cosas.

19. ¿Qué significa “Café y Cigarrillos”?

Nosotros somos un grupo de depresivos y nosotros la curamos con café y cigarrillos, o sea nos identifica, ¡no mentiras! , en serio es porque cuando uno toma café es un momento sublime para nosotros, para mí, hablar con el alma, expresarme como soy, aceptarme, conocerme, conocernos, enseñar, transmitir, siempre lo hemos hecho al lado de un café y unos cigarrillos. Son momentos que no se repiten, el hecho cuando tú vas a un café es para hablar, de que hablas de la vida, es muy raro para hablar de negocios, es para relajarse, para hablar. Es muy sublime, es el momento en el que tú puedes sacar muchas cosas y aprender de la vida.

20. Con una metáfora defina quien es usted

¡Hay Dios! Soy una persona, la cual quiere encontrar el motivo por el cual vino acá, no sería estático. Es difícil, soy...Me definiría con los estados del día, soy creyente de eso. Puedo ser lluvia, ser sol, soy muy variable, como el clima de Bogotá. Soy lluvia y por esta época que llueve mucho y sigue lloviendo me la paso muy deprimida. Y río y trato de estar feliz cuando hay sol. Los atardeceres serían como esa parte observadora y melancólica que hay en mi; soy bastante atardecer y la noche también me encanta, odio madrugar. Sería como el momento final, la reflexión, cuando se acabas la lluvia, el sol, el ocaso, el sol pleno, llega la noche, termina como siempre termina Adriana, vuelta nada, después de haber llorado, después de haber aprendido, termina como todo, reflexionando.

Tercera entrevista: Christian

1. ¿Qué es el arte escénico para usted?

Para mí es como el arte de la imagen. Es la creación de espacios visuales. El teatro es el reflejo de la realidad, es el espejo; no busca mostrarla sino interpretarla, no tiene ninguna obligación de ser nada, de ser algo, se puede comprometer a muchas cosas, al espectador de alguna forma lo toca, después de verlo cambian.

2. ¿Desde qué momento se da cuenta de que en usted existe un potencial artístico?

Yo soy, digamos, un músico frustrado, desde chiquito, pero por ciertas cosas que pasaron en mi vida, lo dejé a un lado. A los trece años en el colegio y casualmente empecé a hacer cosas de teatro. Necesitaba liberar tensiones. Al actuar yo necesitaba liberar, salir de lo que estaba haciendo, mostrar cosas que no pedía decir de otra forma. Para uno es difícil decir "oiga usted me cae mal". Pero con el teatro uno puede decir lo que se le dé la gana, sin el temor de ofender a nadie. Yo en esa época empecé a buscar el teatro y me gustaba muchísimo escribir.

3. ¿Qué función ha cumplido el teatro en su vida?

Es hablar de lo que uno quiera hablar de otra manera, no ser explícito; uno siempre le comenta a las otras personas, componiéndola (la obra), habla mucho de su vida, elaborando una escena en cada actuación, montaje, habla de un

recuerdo, de un sueño, de una expectativa, es eso, el teatro es una necesidad de expresión.

4. ¿Con qué tipo de personaje se identifica usted y porqué?

A mí me gusta hacer mucho de malo, de dictador, tirano, el “maldito” de la película, me gustan mucho los personajes muy fuertes (risa)... porque yo no soy así; es que yo soy demasiado tímido, a veces muy introvertido, en la vida normal yo le pongo barreras a la gente y para empezar a acercármele a alguien tiene que pasar muchísimo tiempo, en cambio en el teatro uno es de uno, si son ya las cosas, y siendo el malo, como que uno libera toda esa “piedra” que lleva dentro. Puedo tratar mal a la gente. Hay una cosa que puedo narrar “yo creo que soy un asesino latente”, me gustaría matar gente, me gustaría, me gustaría descuartizar gente, de muhas formas, pero sé que en la práctica no lo soy y en el teatro sí lo puedo ser. Puedo porque puedo hacer lo que siempre he querido hacer, pero en realidad no lo puedo hacer.

5. Piense en una imagen teatral ideal y relátela

Un baño, un hangar, y ese hangar se convierte en una especie de laberinto y cada cuadro del laberinto son duchas grandes de militares, cae el agua de todas las duchas, yo estoy solo bañándome desnudo; llegan unos “manes”, ...¡no!, hay un “man” que me está acosando, me está diciendo cosas, yo no quiero hacer nada, pero para provocarlo, me lo pienso sacar con la idea de matarlo y en ese momento entra un carro verde Ford 63, para ser más exacto, entra por detrás y asesina al “man”.

La otra imagen, es en una iglesia, hay un “man” que se va a casar con la mujer que ama, por supuesto, empieza la marcha nupcial, todo el cuento, todos están alrededor del “man” felicitándolo, diciéndole muchas cosas... ¡qué bién!. Y la vieja se empieza a acercar y se quita el velo, cuando llega a donde debe estar aparece otro hombre que es el padrino, la toma de la mano y se arrodillan en esa “vaina” donde se tienen que arrodillar, que no sé como se llama, ese “man” no entiende qué está pasando, porque él es el que se va a casar y no el padrino, empieza a hacer el reclamo, nadie le coloca atención, mira a la gente de la iglesia, ve como el cura da la bendición y la pareja se besa. Dos hombres lo aprisionan por detrás, lo sientan en una silla de ruedas y se lo llevan pero no se va a un manicomio, lo encierran en otro cuarto, lo aprisionan con cadenas y empiezan a raparlo, hay una luz.

6. ¿Qué cosas permite el teatro a la persona, que en la vida cotidiana no puede realizar?

Hay otra cosa, el teatro oriental y occidental, el oriental se fundamenta en la palabra; es el trabajo interior y ellos buscan a través de la experiencia personal, es a partir de la apariencia y vivencias para actuar. La otra forma es construir el personaje, lo que uno es, e imaginarse situaciones que lo harían cambiar. Ahí está sacando lo que no puede ser, porque son cosas que jamás te han sucedido, elaborar elementos de un pasado que no ha existido, te permite soñar, ser otra persona.

El teatro oriental es el teatro del cuerpo, es más gestual. Empiezas a trabajarlo y aprendes que el cuerpo es un instrumento, un objeto más dentro de la decoración,



pero aprendes a que el cuerpo es un elemento expresivo. Tú en la vida normal no puedes hacer signos, en el teatro tú puedes aprender a comunicarte con el cuerpo, cosa que normalmente no haces, en la vida normal, el teatro te enfrenta con tus propios límites y miedos.

7. ¿Qué hay detrás de la máscara del actor?

Cuando estás en escena eres más auténtico porque estás siendo algo con toda la pasión y estás siendo sincero. Cuando no estás en escena, no lo eres, porque uno siempre en la vida real oculta muchas cosas, uno no dice las cosas, no las habla, se cohibe de demasiadas cosas, entonces uno no es nunca realmente uno. Uno siempre en la vida real está lleno de máscaras, solamente en escena se quitan la máscara para ser alguien. ¡Es que la mentira, la ficción, es la realidad!

8. ¿Qué personaje le es difícil representar?

No sé, tal vez el teatro oriental, porque desde pequeño se forma el actor; es otra mística, otra lectura, empezando por la misma forma de leer. Con la edad uno tiene el cuerpo totalmente atrofiado, condicionado, básicamente un personaje que uno nunca haya visto. Que no sepa de dónde agarrarse. Para actuar, escribir, montar algo, uno tiene que conocer.

9. ¿El teatro ha generado cambios en su vida? ¿De qué tipo, superficiales o trascendentales?

Más profundos, es que el teatro te permite mirar el fondo de las cosas, te puedo hablar de cine, cuando uno entra a cine uno ve todo muy normal, pero uno después se vuelve obsesivo con la carrera, (el cine). Lo mismo pasa en teatro. Tu vez una niña bonita, la vez con buenos senos, esos senos me sirven para tal

película. Todos los espacios te significan algo; tu empiezas a comunicarte con los espacios, como director de teatro uno se propone hacer sentir la imagen, el color, empieza uno a conocer más a la gente porque como uno ha actuado, sabe cuando alguien miente, los movimientos del cuerpo dejan verlo, cuando uno se mueve, se sienta de tal manera, sirve para ver qué comunican las personas, conocerlas, sirve para entenderse uno mismo.

#### 10. Hábleme de su sentir como artista

Artista es una palabra que me queda grande; el arte es básicamente la creación por el goce mismo, uno dice que está el arte de la cocina, etc., Arte son muy pocos, arte es el que crea sin ninguna intención particular, por ejemplo el cine es arte, la televisión es artesanía; hay música que es arte de búsqueda, de experimentaciones, búsqueda de la esencia, por el goce mismo, por entenderse más uno.

A mi me gustaría ser artista, el sentir del artista es la creación, experimentación, es el traspaso de fronteras, es el desafío a uno mismo constantemente, traspasar los límites todo el tiempo. Ve algo y lo intenta transformar de alguna manera, ve nuevos puntos de vista que generalmente busca satisfacerlo a uno mismo.

El artista es el ser más narciso por excelencia y por eso mismo, morimos ahogados por nuestro propio reflejo.

#### 11. ¿Qué opina del sentir de los jóvenes artistas?

Café y Cigarrillos somos un grupo que está aprendiendo en este momento, hemos crecido haciendo teatro, nos hemos hecho amigos, fuimos compañeros de colegio, pero como sentimos tanta atracción hacia el teatro, nos fuimos acercando y

conociento mucho de esa manera, y los percibo como hermanos, como gente muy cercana; conocemos todas nuestras perversiones, a veces hacemos cosas que nadie hace y son cosas que nacen del alma. Somos seres como más etéreos.

Con los contemporáneos no sé. Los cineastas son narcisos, los teatreros son auténticos; puedes conocer tantas cosas de su vida, dejan ver el trabajo, los escuchas hablar del rito del “yahé”, de Dios. El teatro es como una religión, somos como una gran religión, se crea a Dios en cada escena. Es que para nosotros Dios no existe como una persona, hablo por mí, es una energía, el amor, el odio es energía y cuando se actúa se crea una cápsula y ahí está Dios. El teatrero se vuelve cada vez más religioso.

12. ¿Cuáles son las emociones que se experimentan en la experiencia teatral?

13. ¿Qué sentimientos se generan una vez que se ha presentado la obra?

14. ¿Qué reacciones ha percibido en el público?

La obra empezó por placer, empezamos a escribir, el escribir es una catarsis, es la liberación de los miedos, salen como todas esas cosas que uno no puede decir y así se va creando la obra a partir de lo que a uno le va asustando. Cuando empieza el montaje hay como dos partes de la creación. Una primera parte de reconocimiento, de enfrentarse al personaje, pero después llega el tedio, uno se va acostumbrando, ahí empieza la lúdica de la imagen, uno empieza a extasiarse por las imágenes que va creando y después el día de la presentación yo siempre lo pongo como en las corridas de toros, bueno, antes de entrar al ruedo uno está muerto del pánico, es un miedo impresionante, uno siente que no va a ser capaz, le tiembla todo, es pavoroso. Pero cuando uno sale uno se llena de una fuerza, de

un coraje, no sé de donde llega la energía, uno se siente fuerte, se olvida de todo y ahí es cuando se es auténtico, se le olvida el pasado, el futuro, las alegrías. Termina y es la felicidad del deber cumplido, de hacer las cosas bien, cuando uno no hizo bien es porque está recordando en escena quién es uno ...

Es placer puro (toda la obra)

15. ¿Cuál es la función del público?

El teatro es un rito por tradición y el público es parte de ese rito, si no existe la energía se cae la obra. Con "Requiem", nos pasó, la vez que la presentamos en el seminario mayor, no había una comunicación, había un ambiente raro, uno sale con esa energía de devorarse al público, pero el público no se compromete, hay bloqueo, se corta.

Uno percibe cuando la gente está desconcentrada, uno mismo se desconcentra, todo es mal, cuando uno siente que la gente está embelezada con lo que uno está haciendo, uno se deja fluir y se pega unas elevadas y "febien" uno saca todo lo que tiene y el espectador se integra.

16. ¿Qué significa el teatro para la sociedad?

Hice un documental sobre arte y política y la niña que entrevisté, que ya es politóloga, pero hace teatro ahora, decía: "uno estudia política porque quiere salvar el mundo, mostrarle a la humanidad lo que le está pasando y cambiarlo, es la idea mafaldezca de cambiar el mundo, pero uno se da cuenta que ellos crean unos sistemas, unos códigos para tratar de cambiar el mundo. La idea es que todos vean tal sistema político y se transformen así las cosas, para hacer funcionar tal sistema, se traiciona uno mismo. En determinados periodos de siglos,

se deben matar personas, la política no salva a nadie. Ahora voy a hacer teatro, él me permite otras opciones de cambiar el mundo. Yo sólo no lo puedo cambiar ni nadie lo va a poder hacer, pero el simple hecho de remover la conciencia de alguien lo estoy haciendo cambiar de cierta manera”.

Tienes un punto de vista, quieres mostrar algo, al comunicarse sensitivamente con el espectador, este se toca, llora, se enfada, no sé pero una acepta la idea por ejemplo, apoyo la pena de muerte o no la apoyo. Muy sutilmente se va creando eso, eso está “patas arriba”, el teatro tiene un poder enorme de remoción de sentimientos.

17. ¿Qué reacciones ha percibido en usted mismo?

18. ¿Qué le ha permitido comunicar el teatro?

Comunicar mi propio mundo interior, eso uno lo hace más de director que de actor.

19. ¿Qué significa “Café y Cigarrillos”?

La amistad, darse cuenta de que uno está creciendo sí, es que uno se pone a pensar todo lo que hemos hecho a partir del teatro es en ciertos momentos de nuestras vidas. El teatro de colegio, en principio era cómico, sin problemas, los conflictos eran tan simples como era uno ahí, uno se ponía mal porque alguien lo miraba mal, cuando fuimos creciendo empezamos un teatro inquieto, preguntándonos qué reacciona lo que estaba pasando en el mundo, lo que pasaba en las noticias, eso se reflejaba. “Requiem” terminó siendo una obra que nos hizo preguntarnos qué es Dios, qué es el amor, cosas que nos estaban pasando en ese momento en nuestra vida, nos está enfrentando con nosotros mismos.

Café y Cigarrillos nos plantea como nuestro mundo, nos conocemos, hemos crecido, quien haya visto alguna obra de nosotros se dá cuenta de quienes somos, es un colectivo. Yo quiero pulir la obra dramáticamente y de montaje seguimos perfeccionándola. Respecto al personaje de la obra, yo tengo de los tres. Con Jimmy cambiamos, muchas veces la conciencia o él lo es para mí, el Yo y el Super Yo, vienen siendo esos personajes, Consuelo es la seducción pura. Cada uno ha estado en esos tres personajes; es un momento en nuestra vida en que todos somos todos.

20. Con una metáfora defina quien es usted.

¡Hay Dios mío!, hay una frase que me gusta mucho, habla de todo: “lo único que aprenderás conmigo, es amar y ser amado al igual”. Yo soy muy intenso, apasionado en lo que hago, espero de la gente ser igualmente lo mismo. Quien es uno. No sé. La unidad se da en la contradicción, yo soy la contradicción por excelencia.

Entrevistada: Consuelo

1. ¿Qué es el arte escénico para usted?

Es poder en un espacio y por algún momento ser alguien. Personificar otro y como ser capaz de muchas cosas que tú tienes. Uno tiene una personalidad pero igual tiene muchas personalidades escondidas y el teatro te produce eso; el arte escénico te dá espacio para eso.

2. ¿Desde qué momento se da cuenta de que en usted existe un potencial artístico?

Sabes, como siempre, desde muy chiquita. Cinco años. Desde el jardín empecé con la poesía, a cantar y a bailar, pero el teatro fue en el colegio, como a los 12 o 13 años. Ahí empecé realmente el teatro. Fue a partir de una convocatoria que se hizo, la presenté y gusté. Desde muy pequeña empecé a ‘miquiar’, ser el centro de atracción. Mi otra afinidad es el baile. Me gusta mucho, sé que en alguna época en mi vida la tengo que hacer. Primero, tengo que trabajar, comer, pero quiero algún día en mi vida estudiar danza moderna, no sé. Creo que está en ‘stan by’, pero lo tengo que hacer.

3. ¿Qué función ha cumplido el teatro en su vida?

El teatro ha sido un espacio para poder sacar muchas cosas, a mí me gusta mucho el reconocimiento, lo reconozco; me gusta estar en las tablas, que me aplaudan, me gusta eso, que me reconozcan; el teatro me dio ese espacio, reconocimiento, me gusta estar allá arriba y personificar a alguien y crear algo y saber que estoy dando algo y le produces a la gente algo.

4. ¿Con qué tipo de personaje se identifica usted y por qué?

Son muchos los personajes, es como fuerte, que haya que llorar, pero que sea muy fuerte. No me gusta, he hecho comedia, pero no me mata la comedia, me gusta más lo dramático, mira que siempre he hecho de prostituta varias veces y me gusta mucho, creo que la trabajadora sexual es un personaje fuerte, su carácter es fuerte, a mí me parece mucho más fácil llorar en un escenario que

hacer reír, igual muchas veces hago reír, pero no me gusta tanto, me gusta más lo fuerte, el drama.

5. Piense en una imagen teatral ideal y relátela

Una imagen de una obra de teatro, no sé para qué obra: es una mujer llorando, más una niña y está columpiándose, esa imagen me gusta mucho.

6. ¿Qué cosas permite el teatro a la persona, que en la vida cotidiana no puede realizar?

Pienso que lo que a ti se te “dé la gana”. En la vida tenemos que guardar muchos esquemas, tienes que comportarte de determinada manera y en el teatro puedes hacer lo que sea por un momento, en la vida cotidiana tienes que ser siempre Consuelo y que aburrido, en cambio en el teatro puedes ser cualquiera y ya. No sé, permite transformarse, ser un camaleón, puedes estar llorando, triste y nadie te está juzgando y no sé, te están aplaudiendo y ya.

7. ¿Qué hay detrás de la máscara del actor?

Pero igual, a pesar de que hay una máscara yo creo que no se podría actuar si no hay algo de eso en uno. Sí, hay una máscara y un sujeto, pero no, hay arte, pero no, hay un ser humano más, pero yo creo que por eso se puede actuar porque uno es un ser humano, puede poner esos matices.

8. ¿Qué personaje le es difícil representar?

Un personaje difícil: una vez tuve que hacer de hombre, la voz, los gestos, es un personaje muy difícil.

9. ¿El teatro ha generado cambios en su vida?, ¿de qué tipo, superficiales o trascendentales?



Creo que ambos, veo que profundos, a veces uno no se da cuenta pero hay cosas que lo tocan. Uno llora para hacer una escena y tiene que revivir muchas cosas de uno, produce eso, de conocer gente; te proporciona espacios para, no sé. El teatro te lleva para conocer amigos, lleva a hablar lo vuelve a uno muy sociable también y a generar otros espacios. De pronto los cambios también por la carrera que hago (psicología), produce introspección, uno se levanta actúa y ya. Pero cuando tú te pones a construir el personaje, qué sentiría ella, que le pasaría, entonces es un espacio de introspección, de sacar muchas cosas, de construir historias, genera ese espacio como de ir hacia adentro.

10. Hábleme de su sentir como artista.

Lo que te decía antes, a mí me gusta ser reconocida, que la gente me reconozca, eso me gusta mucho, estar ahí, producir sensaciones en la gente, me gusta eso, producir alegría, tristeza y eso me gusta de ser artista, de producir cosas. No me gusta pasar inadvertida, en ningún momento, sobresalir, produciendo sentimientos, me parece bueno.

11. ¿Qué opina del sentir de los jóvenes artistas?

Creo que han cambiado mucho las cosas, las obras ahora son espectaculares, hay muchas cosas bonitas, el color, la tecnología, va opacando el verdadero artista, entonces uno ve las obras: la luz, es escenario, es maravilloso, eso lo emboba a uno, pero no sé, me parece que el teatro de ahora es bueno, la tecnología.

-¿Cree usted que esto opaca el sentir del artista? Sí, opaca el sentir porque ya hay una luz que te ayuda, ya no tienes que hacer tanto esfuerzo porque te ayuda el escenario, no amerita tanto esfuerzo, en el teatro antiguo trabajaban más con el cuerpo, era difícil, ahora hay otros mecanismos que te ayudan. Una música suave te ayuda a producir sensaciones en el público, me gusta más el estilo de teatro que exige, que el que descreta más por lo visual.

12. ¿Cuáles son las emociones que se experimentan en la experiencia teatral?

Surge al principio como mucha emoción, hasta ahora ya empieza el trabajo, a veces estás cansado, pero vas construyendo el personaje, entonces depende el personaje, que toque alegría, dolor, pero en el proceso, ya cuando estás a pocos días de la presentación empieza a dar un miedo, pero es un miedo como cuando tú estás enamorado, mariposas en el estómago, es completamente visceral y es eso, el día anterior no puedes dormir, es un miedo no de, “me van atracar”, es un miedo rico. Ya cuando estás en escena uno como que se eleva y empieza a hacer lo que tiene que hacer y a uno se le olvida que hay gente y la crítica, me siento muy feliz, como que se vuela uno.

13. ¿Cuál es la función del público?

Yo creo que el aplauso, tú trabajas por eso. Es la función de reconocer, es saber que se están haciendo mal o bien las cosas o que sí se están mostrando bien.

14. ¿Qué significa el teatro para la sociedad?

Bueno, ahora se está reconociendo más en estos países, es como el esparcimiento, es como de ocio, tú eliges: ir a cine o ir a teatro, actuar, a veces otros están actuando por ti, lo que tú quisieras hacer en tu vida, es un espacio.

15. ¿Qué sentimientos se generan una vez que se ha presentado la obra?

Apenas tú terminas te das cuenta de lo que hiciste y viene la culpa, no hay obra perfecta “marica” usted tenía que decir eso, los errores. Empieza uno a acordarse, lo chistoso es que el público no lo sabe, son los actores, se siente un descanso, alivio y si ves que la gente salió contenta, se siente paz. Al final se tiene que mejorar, se siente rico.

16. ¿Qué reacciones ha percibido en el público?

Con la obra “Requiem”, teníamos que hacer el amor, era una danza, estábamos vestidos, era para presentarla en un Seminario, yo sabía que iba a pasar. Yo ya iba preparada, empezaron a murmurar. Te toca olvidarte de eso, pero a la gente igual le gustó. Te tienes que besar, claro que no va a ser con un “papito”, pero bueno, todo eso se necesitaba en la obra.

17. ¿Qué reacciones ha percibido en usted misma?

De llorar más, reír más, bailar más; te exige tanto, así el público diga que lo hizo bien, tú sabes que puedes dar más.

18. ¿Qué le ha permitido comunicar el teatro?

En el colegio se hacían obras típicas, después cuando cambiamos empezamos a decir cosas diferentes, que no nos gustaban, cosas a la vida; si tu lo haces como eres, como Consuelo, es diferente, pero como una actriz es parte del teatro. Digamos, con “Requiem” fue eso: “el amor es una mierda” y era lo que estábamos

sintiendo e ese momento. Todas las relaciones de pareja son un fracaso total. Y queríamos decir eso y ya. Para poder decir cosas que uno está sintiendo.

19. ¿Qué significa “Café y Cigarrillos”?

Un grupo de amigos, además somos muy buenos amigos. Al principio empezamos muchos pero después quedamos los cuatro. Significa compartir todo: la amistad, la lealtad y ser yo, ahí no tengo que hacer teatro con ellos como amigos.

20. Con una metáfora defina quien es usted.

Lágrimas y llanto, no, ve, qué lapsus tan horrible, digo, lágrimas y risa. Yo soy una persona que lloro demasiado y río demasiado; puedo pasar de un instante a extremos. Yo soy muy radical, blanco o negro.

## **ANEXO 3**

### **FORMATO**

#### **ENTREVISTA ESTRUCTURADA DIRIGIDA AL GRUPO DE TEATRO “CAFÉ Y CIGARRILLOS”**

1. ¿Qué es el arte escénico para usted?
2. ¿Desde qué momento se da cuenta de que en usted existe un potencial artístico?
3. ¿Qué función ha cumplido el teatro en su vida?
4. ¿Con qué tipo de personaje se identifica usted y porqué?
5. Piense en una imagen teatral ideal y relátela
6. ¿Qué cosas permite el teatro a la persona, que en la vida cotidiana no puede realizar?
7. ¿Qué hay detrás de la máscara del actor?
8. ¿Qué personaje le es difícil representar?
9. ¿El teatro ha generado cambios en su vida?, ¿de qué tipo, superficiales o trascendentales?
10. Hábleme de su sentir como artista
11. ¿Qué opina del sentir de los jóvenes artistas?
12. ¿Cuáles son las emociones que se experimentan en la experiencia teatral?
13. ¿Cuál es la función del público?
14. ¿Qué significa el teatro para la sociedad?

- 15.** ¿Qué sentimientos se generan una vez que se ha presentado la obra?
- 16.** ¿Qué reacciones ha percibido en el público?
- 17.** ¿Qué reacciones ha percibido en usted mismo?
- 18.** ¿Qué le ha permitido comunicar el teatro?
- 19.** ¿Qué significa “Café y Cigarrillos”?
- 20.** Con una metáfora defina quien es usted.