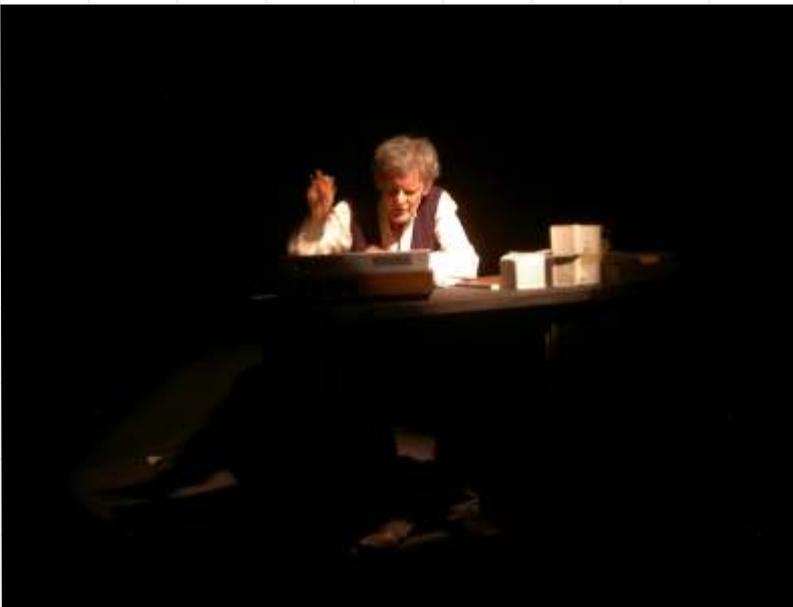


Puentes a la Otredad



Freddy Pereyra en el monólogo: La última grabación de Krapp de S. Beckett

Robinson Pérez
Docente - Escuela de Actuación –
Universidad de Los Andes, Mérida (Venezuela).
eaeula.rompea@gmail.com

Resumen: El artista en su accionar deviene en vehículo aprehensor de todo un conjunto de signos que traslada y plasma en el contexto elegido, construyendo mundos. Ya que el artista, como ser social, está inmerso dentro de la fuerza y exaltación por la cual actúa la cultura, puede convertirse en un nodo, un puente que al lograr atravesarlo se arriba a las pulsaciones que movilizan su colectivo-comunidad. Por su carácter de umbral, con todas las dicotomías y tensiones que ello representa, el problema deviene a la hora de encontrar el sentido para las conjunciones y signos que el artista genera. Se propone mediante un análisis contrastante entre diversos autores, pero centrados en la dupla Jung-Cirlot, dar con un mapa que ayude a cruzar este puente.

Palabras clave: Otredad, Inconsciente Colectivo, Arquetipos

Bridges towards Otherness

Summary: In his actions the actor becomes a grabbing vehicle of a whole set of signs which he translates and expresses in the elected context building worlds. Because is immersed the artist, as a social being is absorbed within the force and exaltation by which culture acts and can also be transformed into a node, a bridge which once is crossed you arrive to the pulsations that mobilize its collective-community. Due to its threshold character with all the dichotomies and tensions implied in it, the problem comes about at the time to find out the meaning to the conjunctions and signs generated by the artist. The proposal is that through a contrasting analysis among a number of authors, but focused in the couple Jung-Cirlot, find out a map which might help to cross this bridge.

Key words: Otherness, Collective unconscious, Archetypes

Al pie del puente



Salamandro Teatro en la obra *La empresa no perdona un momento de locura* de Rodolfo Santana

Un civilizado culto es para todos un hombre que conoce sistemas, y que piensa por medio de sistemas, de formas, de signos, de representaciones. Es un monstruo que en vez de identificar actos con pensamientos ha desarrollado hasta lo absurdo esa facultad nuestra de inferir pensamientos de actos... (Artaud, 2005: 12)

Hablar del espíritu en el hombre es hacer referencia a necesidades, específicamente, a la satisfacción que de ellas este procura. Históricamente, la fuente donde se merman ha variado de posición: desde las esferas del mundo natural, inexplicable para el antepasado (erróneamente llamado) prehistórico, pasando por la sacralización de la antigüedad, hasta reposar actualmente en los anaqueles abstractos de la psiquis humana (esfera que Hegel designa en su *Estética* como de la representación). Paralelamente, por no decir que fusionados, el camino del accionar ha pasado de un ejercicio vivencial a un hecho reflexivo y pensativo de las cosmogonías imperantes.

Añadido a este devenir de satisfacciones, está también el elemento comparativo, la referencialidad del hombre: ¿ante qué me mido? Para así, en cierta forma, saber lo que soy y el por qué del accionar. Bien lo señala Dessiato en sus palabras introductorias a “Del Sujeto y de sus Narraciones” cuando dice:

Existe un ser vivo, entre otros, una de cuyas características es la de tener que producir constantemente una imagen de sí mismo para orientarse en el mundo. Para este ser las acciones no son controladas por ningún instinto específico, sino que son fruto de una reflexión previa llevada a cabo a través de procesos simbólicos: este ser es el hombre. (Dessiato, 1993: 12)

El lugar donde se ha ubicado el punto referencial transita de manera similar a lo expuesto en el primer párrafo, estando en el tiempo presente en la esfera de la representación, inmerso en los pensamientos del hombre. Hasta acá todo parece perfecto para una visión parca, porque las cosas se vuelven más aprehensibles y controlables por su cercanía, su residencia interna. Nada más incierto. Intentemos explicar.

Por una parte, y volviendo a Dessiato, se tiene lo problemático que se torna la relación del hombre con la realidad por su tendencia a la abstracción a través de los símbolos, ya que su sentido y significado ganan en pluralidad de dimensiones insospechadas, muy lejana a la univocidad. Y por otro lado se tiene la misma comprensión de esta esfera representativa, la cual ha sido abordada a través de un elemento igualmente abstracto como lo es el lenguaje, elaborándose las explicaciones por medio de la enunciación. Para la lingüística, y en este caso puede ser citado Benveniste (1977), la enunciación es el hecho de apoderarse del habla. Bien observada la definición, inmediatamente se infiere que esta instancia del habla, y por consecuencia del lenguaje, funciona como entidad particular, con su propia dinámica creadora y transformadora, en donde el hombre es uno más de los elementos modificadores. Es decir, interviene en sus cambios, más no es su controlador absoluto y funge como una especie de usuario. Ello es trasladable al arte, concebido igualmente como un sistema de signos de dinámica independiente.

El artista se convierte en el vehículo aprehensor de todo un conjunto de signos y los traslada y plasma en el soporte elegido, constituyendo mundos y no copiándolos. El problema deviene a la hora de encontrar el sentido para estas conjunciones y constituciones, y sucede específicamente porque el origen de ellos no está radicalizado en la frialdad de la abstracción, sino que proviene de un hecho más remoto y cálido, en donde "la cultura actúa por su exaltación y por su fuerza" (Artaud, 2005:15). El arte como un hecho a contemplar no es aceptado aquí.

La revisión ha de suceder sobre la base de una referencia propiamente humana, deslastrada de las multitudinarias capas que disuelven el *self* del hombre. El inconsciente colectivo, los arquetipos, la herencia experiencial, podrían ser zonas adecuadas para el encuentro de explicaciones, satisfacción de necesidades, y acertadamente, reconocimiento de las medidas justas para la comprensión. La propia comprensión. Ser puentes para alcanzarse a sí mismo.

Los cimientos del puente

Mi mano es totalmente el instrumento de
una esfera más distante. Ni es mi cabeza la que
funciona en mi obra; es algo más...
Paul Klee
(citado en Jung, 1995: 263)

Sin pretender hacer las veces de un especialista en el área psicológica, vamos intentar desarrollar de la forma más completa y sencilla posible los conceptos fundamentales citados con anterioridad como puntos de partida para exponer la idea entorno a la cual gira este pequeño ensayo, es decir, explicar las nociones de inconsciente colectivo y arquetipo y su parentela con el arte, específicamente con el teatro, presente este como instancia propicia para un aprendizaje, a nuestra consideración, especial.



Salamandro Teatro en la obra: *La empresa no perdona un momento de locura* de Rodolfo Santana

Aniela Jaffe, colaboradora de Carl Jung, escribe lo siguiente en "El Hombre y sus símbolos": "El hombre, con su propensión a crear símbolos, transforma inconscientemente los objetos o formas en símbolos (dotándolos por tanto, de gran importancia psicológica) y los expresa ya en su religión o en su arte visual" (Jung, 1995: 232). Cabe preguntarse en primer lugar ¿a qué se debe esa propensión? El mismo Jung nos habla de lo que él denomina energía vital diferenciada, mejor conocida como libido y señala que su exceso en el hombre se transforma en fenómenos espirituales y culturales que siempre son de naturaleza simbólica. Esta manifestación de la energía de la psique, cuya unidad fundamental es la imagen, es un proceso análogo al de la creación en su gradual desenvolvimiento. En el proceso fluyen perpetuamente desde las profundidades de la psique los frutos de la vida interior: los sueños, las fantasías, los mitos. Por tanto, para Jung, estas emanaciones del espíritu no son sustitutivos de cosas vivas y, mucho menos, modelos petrificados.

Las posibilidades de simbolización de la libido o energía vital, son múltiples. Entre las que Carl Jung señala, según cita de Cirlot, están:

- 1) La comparación analógica, es decir, entre dos objetos o fuerzas situados en una misma coordenada de "ritmo común" (este idea la explicaremos un poco más adelante), como el fuego y el sol.
- 2) La comparación causativa-objetiva, que alude a un término de la comparación y sustituye esta por la identificación; por ejemplo el sol bienhechor.
- 3) La comparación causativa-subjetiva, que procede como en el caso anterior e identifica de modo inmediato la fuerza con un símbolo u objeto en posesión de función simbólica para esa expresión. Por ej: falo o serpiente.
- 4) La comparación activa, que se basa no ya en los objetos simbólicos, sino en su actividad, insertando dinamismo y dramatismo a la imagen; la libido fecunda como el toro, es peligrosa como el jabalí, etc. La conexión de esta última con el mito, y por transposición con el teatro, es evidente. (Cirlot, 1998: 43)

No está de más agregar que la analogía como procedimiento de unificación y ordenación aparece en el arte, en el mito y en la poesía continuamente.

Entre todas las imágenes manifiestas están las consideradas como imágenes primordiales, que son las constitutivas del Inconsciente Colectivo y se les denomina Arquetipos. Se transmiten de generación en generación, pero no son en sí las representaciones, sino más bien cierta

predisposición innata a la formación de representaciones paralelas. Por ello es que el inconsciente tiende a ser difuso, pero a su vez no solo une a los individuos entre sí y con sus pares, sino también con los de atrás, con la gente del pasado.

Carl Jung define los Arquetipos de diversas formas en distintos trabajos de su autoría. En “Transformaciones y símbolos de la libido” los corresponde con el concepto biológico de pautas de comportamiento; mientras que en su “Essai de psychologie analytique” los encuadra como sistemas disponibles de imágenes y emociones a la vez, es decir, ritmos.

Todas las definiciones confluyen en el hecho de que los arquetipos son trozos de la vida misma, imágenes unidas al individuo por los puentes de la emoción. Puede darse un acercamiento a él, al arquetipo, pero no se describe porque es esencialmente inconsciente. Se puede presentar en cualquier tiempo y en cualquier parte del mundo. Por el hecho de no partir de formas, ni de figuras o seres objetivos, sino de imágenes contenidas en el alma humana, propende a explicar el mundo por el hombre.

Como principio de enlace para lo que expondremos a continuación, cabe transcribir acá las palabras de Oswald Wirth citadas por Cirlot: "...la función esencial de lo simbólico es penetrar en lo desconocido y establecer, paradójicamente, la comunicación con lo incomunicable." (Cirlot, 1998:46). Esto se podría ver afectado por un Yo muy rígido, que no toleraría lo que viene del inconsciente, bloqueando incluso los procesos creativos. Aquí es donde interviene el arte, y en el caso que específicamente nos atañe, el teatro.

Cruzando el puente



Salamandro Teatro en la obra: *Profundo* de Rodolfo Santana

Caminante no hay camino,
se hace camino al andar.
Antonio Machado
(Extracto de Proverbios y Cantares)

Una característica que marcó el arte en general del pasado siglo XX es la búsqueda constante, por parte de los grandes artistas, de dar forma visible a la vida que hay detrás de las cosas. La existencia de esa vida es un convencimiento que revoluciona al arte en todos sus aspectos. Baste recordar las palabras de Kandinsky para apenas avizorar la dimensión de los cambios que así se perfilaron: “Todo lo que está muerto palpita. No sólo las cosas de la poesía, estrellas, luna, bosque, flores sino aún un botón de calzoncillo brillando en el lodazal de la calle... Todo tiene un alma secreta, que guarda silencio con más frecuencia de la que habla”. (Jung, 1995: 254)

El espíritu en la materia, concepto ya manejado por los antiguos alquimistas y que encuentra reminiscencia en esto. La interpretación psicológica es que este espíritu es el inconsciente, manifiesto a partir del momento en que el conocimiento consciente o racional ha alcanzado sus límites, penetrando en zonas oscuras, misteriosas. La propensión del hombre en estos instantes es llenar lo inexplicable y misterioso con los contenidos de su inconsciente. Por ello gran parte de las obras del siglo XX son una expresión simbólica de un mundo que está tras la conciencia, los ojos y sentidos todos del artista se vuelven hacia su vida interior, alertas a la voz de la necesidad interior. Según Kandisky "... la única forma de dar expresión a lo que ordena la visión mística". (Jung, 1995: 263)

Ahora bien, como se señaló al final del punto anterior, este discurrir hacia adentro se ve afectado, bloqueado en un término más preciso, por un Yo rígido. Lo que precisamente distingue al pensamiento creativo es su proceder a saltos, a través de una desorientación imprevista que lo obliga a reorganizarse de una nueva forma, abandonando la cáscara bien ordenada que impone este Yo.

Pero en muchos casos el Yo es más fuerte. Suponemos, aunque no sea de nuestro pleno conocimiento, que toda manifestación artística como hecho creativo no escapa de este problema y que a su vez, desde su perspectiva busca solución al mismo. El teatro no es la excepción.

Constantín Stanislavski, uno de los teóricos y prácticos más prolíficos del teatro, señala constantemente en sus escritos que toda actividad creativa viene acompañada de una serie de fenómenos, que son en primer término, cualidades personales del actor: la depresión, una actitud negativa hacia la vida, la inseguridad. Miedo en general, que usualmente está complementado por un estado de agitación típico del actor y que tiene su origen en el narcisismo, en el deseo de gloria, en un egoísta amor propio, de acuerdo a Stanislavski. Es en la liberación de la conciencia de todas las cargas personales que tocan día a día al actor donde está la solución para erradicar el miedo en el trabajo creativo.

Parafraseando las ideas de Stanislavski, Orecchio escribe en "El Trabajo del docente sobre sí mismo":

Si el docente no visualiza lo vivo reforzará lo obturado. Lo vivo podría entenderse como lo nuevo. Preconceptos de toda naturaleza (morales, estéticos, filosóficos, etc.) se interponen entre un hombre y otro hombre. Liberar el "entre" de esos preconceptos es una tarea creativa compartida entre el docente y el alumno. Invitar al alumno a la generación de ese "entre" supone un trabajo de desactivación de las propias estrategias de ocultamiento, de las propias mentiras. Territorio del trabajo del docente sobre sí mismo. (Orecchio, 2000:7)

Tanto para Stanislavski como para Orecchio y muchos más (incluido Grotowski), el arte del actor, cualquiera fuese la forma que alcance, tiene que servir para desactivar automatismos,

clisés, mentiras. El trabajo del actor sobre sí mismo, trabajo que sirve para des-cubrir la vida. Por lo tanto, el actor accede al trabajo creativo a través de él, del trabajo sobre sí mismo. Todo hombre descubre en sí mismo el propio germen creativo, precisamente de una manera muy peculiar, irrepitable, que constituye su secreto, su individualidad. Por eso el secreto del trabajo creativo de uno no es bueno para otro.

El actor al cual aquí se alude no trabaja sobre el cuerpo o sobre la voz, sino sobre las energías. Así como no existe una acción vocal que no sea al mismo tiempo acción física, tampoco existe una acción física que no sea también mental. Por ello también debe existir un entrenamiento mental. Trabajar para unir ambas orillas: la física y la mental. Barba (2009) propone asumir una actitud mental que se guíe por el principio de la negación y que de igual forma lo asuma la dinámica física y nerviosa, es decir, cada acción empieza con su opuesto. Pero cómo abordar esta actitud mental, cuál es su lógica, teniendo en consideración que existe el preconceito de que solo es lógico lo que sigue una lógica compartida y además que la otra cara de este preconceito hace creer que el mundo íntimo, personal, deviene en una oscilación inconsecuente e irrefrenable.

Antes que nada, el actor asume que lo que se denomina comúnmente como irracionalidad puede ser esta oscilación abandonada a los recursos mecánicos de sus tics y sus obsesiones, que se agitan, desaparecen y reaparecen. Pero puede ser, por el contrario, una racionalidad que es solamente de él, una *raison d'être*, que no sirve para ser comprendido, sino para comunicarse consigo mismo. Complementado esto, ha de conocer y entender el proceso del acto creativo, el cómo es realizado tanto en la ciencia, como en la religión y en el arte. Koestler (1989), en su libro dedicado a la historia de las mutaciones de la visión que el hombre tiene del universo, muestra cómo el acto creativo es realizado mediante una regresión preliminar a un nivel más primitivo, de un *reculer pour mieux sauter*, un proceso de negación o desintegración que prepara el salto hacia el resultado. Koestler llama a este momento una "pre-condición" creativa. Barba se hace eco de él y lo describe como:

...un momento que parece negar todo lo que caracteriza la búsqueda del resultado: no determina una nueva orientación, es más bien una desorientación voluntaria, que obliga a poner en marcha todas las energías del investigador, afila sus sentidos, como cuando camina en la oscuridad. Esta dilatación de las propias potencialidades tiene un elevado precio: se corre el riesgo de perder el dominio sobre el significado de la propia acción... (Barba, 2009:56)

Pero curiosamente en este momento, donde distintas voces, distintos pensamientos, cada uno con su lógica, simultáneamente se hacen presentes, comienza a operar una colaboración entre ellos no planificada, conjugando precisión y casualidad, gusto por el juego de por sí y tensión hacia un resultado. Claro que la sensación que tiene el actor es que no es él quien piensa el pensamiento. Pensar el pensamiento, mente-en-vida, éxtasis del montaje, expresiones que de modo figurativo indican una experiencia similar: distintos fragmentos, distintas imágenes,

distintos pensamientos no se unen entre sí en base a una dirección precisa, según la lógica de un claro proyecto, sino que se emparentan por consanguinidad. Escondidos lazos de sangre ponen en acción otras posibilidades además de las visibles, que parecen útiles y justificadas. ¿Acaso esto no es una clara manifestación del inconsciente colectivo?

Es importante hacer notar además que en la manifestación teatral en sí, en la puesta en escena, como lugar donde los símbolos han sido ordenados en sistemas conscientes y muchas veces tradicionales, ocurre lo señalado por Jung, aquello referente a que la vida interior del símbolo sigue latiendo bajo esa ordenación racionalizada, pudiendo aparecer en cualquier momento.

El teatro en sus orígenes era un lugar de confrontación de las fuerzas oscuras, un lugar ritual y de iniciación, como bien lo indica Chao (s/f) en la introducción a su trabajo de tesis. Las primeras formas teatrales surgen por la necesidad humana de conocer, de dominar lo desconocido, de volver visible lo invisible. Lugar de representación, de construcción del sentido. Representación de la realidad, proceso de interacción entre las personas. Es una de las maneras que el hombre encuentra para comunicarse con las cosas y con el otro. Como colofón a este capítulo, son adecuadas las palabras de Orecchio, de las cuales hacemos un punto de reflexión para nuestro propio trabajo docente-teatral:

Creemos con lo que disponemos para crear. Material y espiritualmente. Pienso en una pedagogía que parta de lo habido y no de lo por haber. Una pedagogía cuyo lugar de afirmación sea lo que hay y no lo que falta. Que no proyecte sobre el alumno modelos a alcanzar sino más bien que lo invite a aceptarse, reconocerse en su potencial expresivo para crear formas. Percibir lo que el alumno dispone para crear es una cuestión de hacer. En el hacer tomamos contacto con ello. En el hacer, ambos (docente y alumno) visualizan las posibilidades. (Orecchio, 2000:7)

En la otra orilla

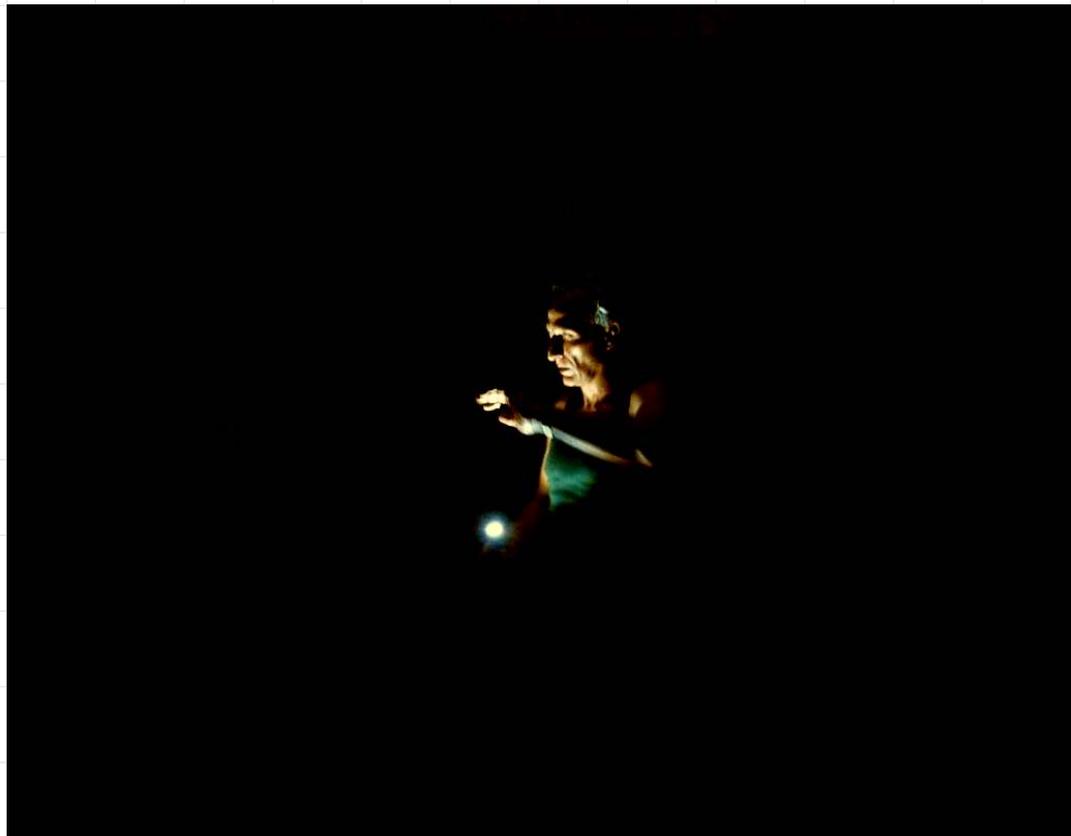
[la meta del arte es]
 ... revelar la vida supranatural que hay detrás de todas las cosas,
 romper el espejo de la vida de tal modo que podamos mirar el rostro del ser.
 Franz Marc
 (Citado en Jung, 1995:262)

El arte, cualquiera sea la forma que tome, no puede más que dar vislumbres fugaces de realidades ocultas. La comprensión de su efecto, siendo este parcial, no se establece de forma duradera. En lo que sugiere está su verdadero valor, no en lo que es. Cómo se ha escrito en el punto precedente, estimula la capacidad del individuo de descubrir en sí mismo grados nuevos de lucidez, los cuales pueden elevarse hasta un nivel culminante de conciencia donde, por las causas que señala Carl Jung, todas las imágenes no son más que sombras fugitivas.

Aun con ello, el grado de conciencia que el individuo adquiere sobre sí mismo a su vez lo lleva a entenderse como un producto de su acción. Individuo-sujeto en vez de individuo-objeto, parafraseando a Brecht. Formación del hombre como sujeto promotor de cambios sociales que permiten el perfeccionamiento de la sociedad. Junto a esto, la reflexividad que el individuo experimenta en la práctica y vivencia del arte, así como los actos de identificación que suceden (con uno mismo y con determinados grupos) hacen que el hombre sea un narrador que moldea y reconstruye constantemente el pasado, lo integra al presente y lo proyecta al futuro.

Pero como lo señala Tejeda del Prado: "... la formación psicológica de la personalidad requiere, aparte de las influencias externas, crear las necesidades, motivos y convicciones que le permitan al sujeto apropiarse de esas condiciones externas y proyectarlas, a través de su subjetividad; en su conducta autorregulada" (Tejeda del Prado, 1999: 23)

Y el teatro, como manifestación artística y por lo expuesto con anterioridad, es un lugar propicio para la experimentación-vivencia, vehículo educativo por esencia, a través del cual el creador se comunica no solo consigo, sino también con los demás, con el otro.



Rocco Mangieri / Fight and clean / 2011
Foto: Daniel Peñaloza

Referencias bibliográficas

1. Artaud, A. (2005). El teatro y su doble. Buenos Aires, Argentina. Editorial Sudamericana.
2. Barba, E. y Savarese, N. (2009). El Arte Secreto del Actor. (2da. Edic). México, D.F. Editorial Escenología A.C.
3. Benveniste, É. (1977). Problemas de lingüística general. México, D.F. Siglo Veintiuno Editores.
4. Chao, C. (s/f). El Teatro: un medio para la enseñanza. La Habana, Cuba. Instituto Superior de Arte.
5. Cirlot, J. (1998). Diccionario de símbolos. (3ra.Edic.) Barcelona, España. Ediciones Siruela.
6. Dessiato, M. (1993). Del sujeto y sus narraciones. En Criterión No.6. Caracas, Venezuela. pp. 12-15
7. Jung, C. (1995). El hombre y sus símbolos. Barcelona, España. Paidós.
8. Koestler, A. (1989). The Sleepwalkers (A History of Man's Changing Vision of the Universe). Reino Unido. Penguin.
9. Orecchio, F. (2000). El trabajo del docente sobre sí mismo. En Ritornello (Devenires de la pedagogía actoral), año 1 No. 1. Buenos Aires, Argentina. pp. 6-7
10. Stanislavski, C. (1986). El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires, Argentina. Quetzal.
11. Stanislavski, C. (1994). Ética y Disciplina/Método de las Acciones Físicas. México, D.F. Gaceta.
12. Tejeda Del Prado, L. (1999). Identidad y Crecimiento Humano. La Habana, Cuba. Editorial Gente Nueva.