

La gramática de los sueños y la creación teatral¹

Carlos Eduardo Satizábal

Freud y el psicoanálisis han obrado una vasta revolución en la comprensión de la vida humana: han demostrado que el pensamiento no se reduce a la conciencia, que lo que asumimos como nuestra conciencia es apenas la punta de un vasto iceberg sumergido en la inconsciencia, constituido de energías, de imágenes del cuerpo y de deseos, y cuya emergente superficie consciente se ha formado a partir de una larga negociación con las exigencias de la cultura. La vida de ese mundo inconsciente se manifiesta tanto en los sueños como en las perturbaciones mentales. Y en esas manifestaciones hay una lógica, que revela leyes fundamentales del lenguaje. Filósofos, teólogos y moralistas habían pretendido que los humanos no teníamos más lenguaje que la conciencia y que lo demás -el sueño o la locura, por ejemplo- eran delirios que no merecían o no tenían explicación, o eran condenables manifestaciones del pecado y del demonio, en lo que nos les faltaba algo de razón, aunque también delirante.

Descubrir el sentido que gobierna los sueños, como aquél que subyace en la locura o las fantasías, había atraído siempre el interés del pensamiento, y de modo muy particular del pensamiento poético y artístico. En los mitos de fundación, en las leyendas, o en los grandes poemas épicos de todas las tradiciones culturales, en Grecia, en India o en África o en América, los sueños y la locura son asumidos como pensamiento, como mensajes, como metáforas o alegorías, fuentes de una verdad que necesita ser interpretada, entendida, traducida al lenguaje de la palabra, para ser comprendida, o a un lenguaje que podamos compartir.

“¿Cuánto no le debe Grecia a locura?”, se pregunta Platón en uno de sus Diálogos. También en la antigua metáfora “la vida es sueño”, se percibe la intuición de que el sueño tiene sentido. Y, modernamente, Cervantes, Shakespeare, Dostoievsky, Emily Dickinson o Rimbaud, a su modo cada cual, nos dejan percibir que el sueño y la locura son lenguajes. “Hay método en su locura”, comenta Polonio de los delirios de Hamlet. “Para hacerse vidente es necesario el desorden de los sentidos”, dice Rimbaud en una de sus cartas. Y cuenta Emily en uno de sus poemas:

Sentí un Funeral en mi Cerebro,
Y Dolientes ir y venir
Arrastrándose – arrastrándose –
Creí quebrarse el Sentido–

Y una vez todos sentados,
una Liturgia, como un Tambor –
batió y batió – y pensé
que mi Mente se ensombrecía –

Luego los oí levantar el Cajón
y crujió a través de mi Alma
con los mismos Botines de plomo, de nuevo,
Cuando el Espacio comenzó a repicar,

Como si los Cielos fueran Campanas
Y Existir fuera apenas el Oído
Y Yo y el Silencio, fuéramos de alguna extraña Raza
Naufragadas, solitarias, aquí.

Luego un Vacío en la Razón, se quebró,
Y allá abajo caí y caí,
Y dí con un Mundo, a cada hundimiento,
Y Terminé entonces por Conocer –

Este interés del pensamiento artístico por conocer el mundo de representaciones y energías psíquicas, de deseos y pensamientos que están más allá de la conciencia, es también motivo de estudio del psicoanálisis. Es vasta la biblioteca sobre psicoanálisis y arte. Pero también los descubrimientos del psicoanálisis sobre el inconsciente y la sistematización de las lógicas del sueño y de la locura, que son fundamentos del lenguaje humano, y su experimentación con ellas, ha atraído desde el primer momento de su creación a artistas de todas las disciplinas. También del teatro moderno y en particular del teatro colombiano.



Antígona, Teatro La Candelaria, Colombia. Escrita y dirigida por Patricia Ariza.

Para el nuevo teatro colombiano, ha sido fructífera la aplicación de algunos de los descubrimientos de Sigmund Freud a la experimentación creadora. En el trabajo de improvisar para buscar las imágenes y el hilo de sentido de la dramaturgia del montaje, el maestro Enrique Buenaventura exploró escénicamente con el TEC -Teatro Experimental de Cali- los descubrimientos de Freud sobre la elaboración onírica, sobre el lenguaje y la gramática del sueño. Sus elaboraciones y hallazgos para el lenguaje del teatro están expuestos en el ensayo *La elaboración del sueño y la improvisación teatral*. También en el Taller sobre *El chiste en el teatro*, desarrollado dentro del *Taller permanente*

de investigación teatral dirigido por el maestro Santiago García, los trabajos de Freud sobre el Chiste y el Humor fueron una de las fuentes. E igualmente en el trabajo de investigación y creación colectiva teatral realizado tanto por grupos de dedicación permanente que hacen parte del movimiento del Nuevo Teatro colombiano, como el trabajo creativo desarrollado con grupos populares de comunidades marginalizadas o víctimas del conflicto, el pensamiento psicoanalítico nos ha servido para guiarnos y comprender algunos de los resultados obtenidos, especialmente en lo que podríamos llamar reparación psicológica o elaboración del duelo, o mejor más precisamente, frente al problema estético que se le plantea a todo artista: cómo hacer de las experiencias que una vez fueron traumáticas y tremendamente dolorosas una fuente del placer. Voy a referirme brevemente, en las páginas siguientes a estas tres experiencias del teatro colombiano que se han servido del psicoanálisis, cada una a su modo.

Freud descubre que en el sueño hay dos tipos de contenidos: uno que se muestra a la conciencia y que recordamos al despertar: Es el contenido manifiesto. Y el otro, un contenido que está oculto a la conciencia y que guarda el sentido profundo del sueño, al cual él llama contenido latente. A éste contenido latente se llega por el análisis y la interpretación del contenido manifiesto, utilizando fundamentalmente las asociaciones libres que hace el soñador al texto del contenido manifiesto.

Para el maestro Buenaventura, en su ensayo sobre el sueño y la improvisación teatral, el contenido manifiesto, y punto de partida del trabajo de investigación y asociación libre por parte de los actores, será el texto literario de la obra de teatro que el grupo se apresta a montar. El contenido latente (de la obra que se monta) será el cúmulo de imágenes que arrojen las improvisaciones sobre cada escena o eslabón de la cadena de acciones o conflictos de la obra literaria. Para improvisar es necesario un trabajo previo de análisis del texto literario que divida la obra en “unidades de conflicto” o acciones. “Cada unidad de conflicto o acción debe improvisarse aisladamente. Como si fuera una pequeña pieza, es decir, con objetos de utilería, escenografía, vestuario, iluminación, etc.”²

Para interpretar el contenido manifiesto de un sueño el psicoanálisis no se guía por ningún código o diccionario preestablecido. El análisis lo hace el soñador mismo, empelando la libre asociación de ideas y recuerdos, porque es él quien sabe a qué se asocian cada una de las imágenes complejas del contenido manifiesto del sueño.

El maestro Buenaventura cita un sueño de Freud, un sueño muy típico que quizá muchos de nosotros o nosotras hemos tenido de una u otra forma: sueña Freud con un señor cuya cara es la síntesis o mezcla de las caras de otras dos personas que él conoce. Al cabo del tiempo Freud descubre o recuerda, al encontrarse con una de estas personas, que las había sintetizado o fundido en una sola cara porque ambas personas eran bizcas: una era un anciano que conoció en su infancia, la otra un profesor de su universidad. Y Freud, que era una persona muy respetuosa, se encontró burlándose de dos personas respetables, de un anciano y de un profesor: y ambos símbolos de la autoridad. La autoridad que bizquea.

Unir varias representaciones en una sola es un rasgo de lenguaje propio del sueño, Freud lo llama *condensación*. La condensación es también propia de los mitos y del arte. El centauro es una mezcla mítica de toro y hombre. Shakespeare condensa historias del medioevo tomadas de las crónicas de Holinshead, o historias y personajes tomados de la Roma imperial y las mezcla con historias renacentistas y con hechos de su entorno inmediato. Así, aunque Hamlet es una historia del siglo xii en Elsinore, Dinamarca, hay una taberna de idéntico nombre a la que queda a la vuelta de la esquina del teatro El Globo, donde beben los espectadores sus cervezas antes y después de la función. También Falstaff bebe con sus licenciosos y libertinos camaradas en La Cabeza de Jabalí, que así se llama dicha taberna. Stephen Dedalus afirma en el famoso capítulo del Ulises dedicado al bardo de El Globo, que Venus y Adonis es la historia de una campesina y un campesino de Stratford on Avon revolcándose en un trigal. Anacronismos y anacronismos son propios del trabajo de síntesis creativa del arte. Contribuyen a la polifonía que hace que algo tan particular como una obra de arte tenga alcance universal.

Otra forma de la condensación es colocar a una persona en el lugar habitual de otra. O bien la improvisación teatral puede invertir

este procedimiento y en lugar de unir, dividir, y hacer que varios actores o actrices representen y se condensen en un mismo personaje. Este procedimiento lo hemos visto en varias de las obras teatrales que se presentan en nuestra sala Seki Sano y en el teatro La Candelaria. En Emily Dickinson, una obra de Patricia Ariza con el grupo Rapsoda Teatro, Emily son tres actrices. O en Borges el otro el mismo, de este servidor y Rapsoda Teatro, Borges son también tres: el niño, el hombre, el viejo. Le he escuchado a Patricia Ariza que en el proceso de montaje de Antígona, con el Teatro La Candelaria, las improvisaciones plantearon tres Antígonas; el texto escrito por Patricia tenía originalmente una. Esta multiplicación de la unidad facilita contraponer al personaje consigo mismo, mostrar la naturaleza contradictoria y múltiple de la identidad personal.

A propósito de esta multiplicación de la mismidad y de la síntesis de lo diverso, dice Freud en la Interpretación de los sueños: “La elaboración del sueño gusta de representar por medio de un sólo producto mixto dos ideas contrarias. Así sucede cuando una mujer se ve en sueños llevando una alta vara florecida como el Ángel de la Anunciación (inocencia: María es el nombre de quien lo sueña) pero las flores son camelias (la antítesis de inocencia: dama de las camelias, la impura).”³ Nadie es unidimensional. Los personajes del arte, como cualquiera de nosotros, son complejos, contradictorios. *Je suis un autre*. Soy otro, decía Rimbaud en sus cartas del vidente.

Pero el teatro además de mostrar esta multivocidad vital, se vale del recurso expresivo de varios cuerpos actorales condensados en un mismo personaje para subrayar que estamos en el teatro, que esto no es la vida real. Para distanciar al público y evitar su identificación con el personaje. E igualmente para comunicar otros sentidos que de otro modo estarían ocultos. Así, por ejemplo, en la Antígona del Teatro la Candelaria esta polifonía o bifurcación de los personajes femeninos (Ismene también son dos actrices), se opone a la univocidad de los personajes masculinos que son representados cada uno por un actor. Se acentúa con ello uno de los temas profundos de este montaje: la feminidad de la hermandad. Y se acentúa el conflicto de géneros, el profundo y revelador grito contra el patriarcado.

Otro mecanismo importante de la gramática del sueño es el que llama Freud *desplazamiento*, mecanismo por el cual “algunas ideas fundamentales del contenido latente aparecen representadas de modo insignificante en el contenido manifiesto”. Durante la elaboración del sueño la intensidad o carga psíquica de las ideas y representaciones fundamentales pasa a otras que no encarnan los deseos representados en el sueño, la carga de energía psíquica -dice Freud- se desplaza. Así, cuanto más oscuro o confuso es un sueño, es quizá porque en la elaboración del sueño ha intervenido el desplazamiento de la energía psíquica. A través de las asociaciones libres que haga el soñador con los elementos imprecisos y poco identificables del sueño, se verá que esos elementos confusos constituyen con frecuencia el más directo representante de la idea latente del sueño.

Hablando de las improvisaciones teatrales, el desplazamiento de la energía hacia imágenes que no enriquecen los conflictos de la obra que se está montando, es algo que se ha de detectar en el análisis de cada improvisación. Cuando con el vasto corpus de improvisaciones ya realizadas se dibuje un mapa de ellas, allí el contraste entre improvisaciones revelará cuáles de esas improvisaciones están cargadas con la energía y concentran la carga y cuáles la esquivan, la disfrazan. Esta concentración de carga energética, psicológica, estará en relación directa con la revelación de las causas del conflicto que la obra aborda. Las imágenes e improvisaciones que oculten o enturbien esa revelación, porque, digamos, tiendan al melodrama o buscan simplemente la identificación y la seducción del espectador, esas improvisaciones habrían de ser desechadas o reelaboradas a la luz de la energía reveladora de las otras, de las poderosamente cargadas. Un teatro que no busque la identificación sino la revelación de las causas es el teatro profundo que nos interesa.

El otro mecanismo del psiquismo que descubre el psicoanálisis al interpretar los sueños cuyo contenido manifiesto se presenta confuso y oscuro, es el mecanismo de *la represión*. Según Freud, sobre la oscuridad o aparente sinsentido de los contenidos manifiestos, la asociación libre de ideas nos lleva a descubrir deseos que no sabíamos que existían en nosotros y que no sólo nos parecen extraños sino incluso desagradables y preferiríamos rechazarlos. Por ejemplo el deseo oculto de matar al padre. Quizá muy pocos estén dispuestos a

compartir la pregunta de Iván Karamazov: ¿Y quién no ha deseado matar a su padre? Pero quizá algunos de ustedes recuerden algún sueño en que su padre -o si no quieren su padre, otro ser amado- muera. Despertamos horrorizados de ese sueño. Pero de hecho ese sueño es invención de nuestros deseos inconscientes, resultado de la primitiva ambivalencia de los afectos, que en la infancia, cuando éramos niños, aparecía tan clara, como en los cuentos infantiles.

En el contenido manifiesto del sueño nuestros deseos pueden pues presentarse como deseos realizados o bien como deseos disfrazados, desplazados. Una parte del yo que ejerce la censura no tolera esos deseos por inmorales o violentos y se encarga de ejercer contra ellos la represión. Freud llama a esa instancia psíquica el Super Ego: Un yo más grande y poderoso que aquel otro yo en el que reside la conciencia, la subjetividad. Un gran padre. Dios. La Moral. El Jefe. El Director. El Patrón. El Presidente. El Poder. El Partido. La religión. La sociedad. Todas las formas de poder serían sucedáneos en la vida colectiva de este Super Ego, esta instancia moral represora que se encuentra arraigada en los abismos inconscientes de la vida psíquica personal.

Así como en la vida psíquica personal y colectiva es necesario reconocer que hay pulsiones e instintos que no pueden ser satisfechos en la realidad. (Los instintos de muerte, por ejemplo, el deseo de matar al padre). De modo contrario, afirma el maestro Buenaventura, “en la obra de arte los deseos reprimidos aparecen dentro del contexto que los reprime y aparecen criticando ese contexto, planteando la necesidad de conocerlo en toda su complejidad para transformarlo.”⁴

La Antígona del Teatro La Candelaria nos plantea todo ese complejo cultural del autoritarismo patriarcal, militarista y radicalmente antifemenino y antifraterno que domina la cultura contemporánea y que cómo se ha planteado en este foro está en proceso de desaparición, porque en nuestra época como en ninguna otra vivimos el proceso de ver, de entender y comprender el patriarcado, sus lógicas de dominación y sus miserias, condición necesaria para que pueda ser demolido.

Así, la obra de arte, que podría ser vista como una especie de alucinación o sueño dirigido, no se presenta como constatación del dolor, de las miserias o del conflicto humano, sino, según nos propone el maestro Buenaventura en su ensayo, “como rebelión y denuncia, como voluntad creciente de cambio.”



Antígona, Tribunal de Mujeres, Tramaluna Teatro, Colombia. Dir. Carlos Satizábal

Nos queda el último de los ejemplos que quería mencionarles: el de la transformación del dolor en fuente de goce a través del arte.

Es fama que Goethe no se suicidó después de una fuerte melancolía amorosa, porque escribió *Werther*. Como él algunas creadoras y algunos creadores han convertido su dolor en fuente de sus fantasías creativas. Unos como Goethe han sobrevivido gracias a la creación. Pero otros como Sylvia Plath o como Virginia Wolf, no.

Este es otro de los asuntos inquietantes del arte que nos ayuda a pensar el psicoanálisis: cómo hacer del dolor fuente del goce estético, en cuanto transformar el dolor psicológico y sus causas inconscientes en

fuente de la comprensión y la racionalidad es también un propósito práctico de la terapia psicoanalítica: curar la neurosis, buscando que allí donde antes dominaba el padecimiento ahora brote el relato y la comprensión de las causas de la locura personal, e incluso lograr la capacidad de hacerse con ella chistes, de reír, de mamarse gallo.

En Colombia la violenta crisis colectiva que vivimos se expresa en la imposibilidad de hablar sobre lo que nos pasa y vislumbrar un camino. No hay espacios públicos de debate ni de análisis. Estamos hablados y explicados por unos medios masivos huecos, banales y violentos, unos medios que promueven el desconocimiento, la mentira, la insensibilidad, el fanatismo y el embrutecimiento masivos: el terror mediático. A veces parece que sólo nos quedara el lugar de la conversación. Y claro, también la casi solitaria labor del arte y sus artistas y su público. Y de las ciencias y sus investigadores. De las universidades casi ya no se sabe.

Pero espacios de encuentro y debate como el Foro Polifónico Permanente de Cultura que hoy nos convoca organizado por la Coporación Colombiana de Teatro, son esporádicos, escasísimos. Aspiramos a que este sea permanente porque los cambios nos llaman. Es época de cambios. Están llamando a la puerta. Al sur. Pero también porque la crisis cultural del capitalismo se ahonda con las guerras, el hambre, la miseria, las migraciones y los destierros. Colombia es un ejemplo doloroso, un ejemplo cargado por el horror de la matanza y la insepultura, las fosas comunes.

Pero si para nosotros son una necesidad urgente estos espacios de encuentro y creación colectiva de pensamiento, tratemos de imaginar cómo es de difícil la resistencia y la reconstrucción y el vislumbrar caminos para las víctimas más cruentas de esta violencia, para los habitantes de la calle, para los muchachos de los barrios criminalizados y aterrorizados por los asesinos, para las gentes que viven en las zonas en guerra, para las víctimas del desplazamiento forzado, para las minorías, para las mujeres que son más de la mitad de la ciudadanía, para las víctimas sobrevivientes del genocidio campesino, sindical y político.

Durante los últimos años con pequeños grupos de estas comunidades victimizadas hemos trabajado en la Corporación Colombiana de Teatro, con Patricia Ariza, creando colectivamente piezas teatrales que son a la vez grito de denuncia y elaboración del duelo y comprensión del drama. Relatos arrancados al silencio y al dolor para producir goce y liberación de la escena traumática y volver a habitar la palabra propia y el propio cuerpo. El procedimiento es sencillo: Como no hay texto literario previo (como en los experimentos del maestro Enrique Buenaventura), sino recuerdos, y unos cuerpos escritos por la memoria dolorosa, entonces, a partir de esos recuerdos y de esos cuerpos el grupo se divide en pequeños grupos, cada uno de los cuales improvisa a partir de un recuerdo, un cuadro teatral, como un juego, y muestra esa improvisación a los otros, a los demás grupos que hacen a su vez de público. Las improvisaciones se analizan, se cuentan, y en el análisis brotan nuevos recuerdos y nuevo material para nuevas improvisaciones. Así la obra se escribe sobre la escena y el grupo asume el papel de ser una especie de representante del inconsciente colectivo.

Y justo en este punto tenemos una diferencia radical con cierto matíz, que yo llamaría aristotélico, de la reflexión freudiana, que concibe al arte como catarsis y narcosis identificatoria o como también lo llama: sublimación. Como un sucedáneo que facilita la realización cuasi omnipotente de los designios del principio del placer por encima de la voluntad de reconocer la realidad y buscar transformarla. Dice Freud en *Tótem y Tabú*: “El arte es el único dominio de nuestra cultura en que se ha mantenido la omnipotencia de las ideas. Tan sólo en el arte se dá que un hombre consumido por los deseos logre algo así como una satisfacción y que este juego, gracias a la ilusión artística, produzca efectos afectivos, como si fuera algo real: es con razón que se habla de la magia del arte y que se compara al artista con un mago...” (p. 95 y ss. Edición alemana de bolsillo). Años después, en *El Malestar en la Cultura*, habla de “la suave narcosis que determina en nosotros el arte, y que sólo puede brindarnos un refugio efímero contra la urgencia de las necesidades vitales, y que no es suficientemente fuerte para hacernos olvidar nuestra penuria real.”

Pero no es precisamente al olvido de las condiciones de la realidad a lo que aspira el arte. A no ser que sea mero entretenimiento,

precario y devaluado modo del goce estético, banal producto de la industria cultural del embrutecimiento colectivo y de la gran pantalla y de la pequeña y del informativo. El gran arte aspira a producir imágenes duraderas en el espíritu colectivo, imágenes que faciliten la comprensión de los grandes conflictos psicológicos y colectivos. El gran arte aspira a dejar una huella compleja que permita tener una memoria compartida de los hechos más oscuros, dolorosos y reprimidos de la vida colectiva. Busca sacarlos a la conciencia. Es rebelde. Busca liberarnos de la esclavitud del desconocimiento, del silenciamiento. Y en tanto memoria común, estudio y comprensión de la complejidad de la vida colectiva y sus relaciones determinantes con la vida personal, el gran arte inicia la liberación de los espíritus, un paso necesario para la transformación de la realidad. En este sentido el arte es absolutamente imprescindible para llevar adelante la reforma racionalista que fue lema de la filosofía kantiana y del mejor liberalismo político europeo, el lema latino: *sapere aude*, piensa por ti mismo. Lema y aspiración que también guió a la filosofía de Baruch de Spinoza y a todos los grandes pensadores libertarios. Y que está en el camino de la realización del mito racional, de esa liberadora religión de los sentidos a la que aspiraban en su manifiesto romántico de juventud Hölderlin, Schelling y Hegel. Y, también, claramente, en la estética teatral brechtiana, que ha desarrollado el movimiento del nuevo teatro colombiano: una estética que plantea un teatro que no busca la identificación entre público y escena, ni la catársis, sino un teatro de la comprensión de las causas del conflicto, un teatro rebelde, que quiere ver el mundo como posible de cambiar y no un lugar para lamentarnos de las desgracias insalvables del destino.

Al final de ese notable ensayo *El Malestar en la Cultura*, escrito precisamente cuando ya los nazis quemaban bibliotecas, dejó escrito Freud: “He aquí a mi entender, la cuestión decisiva para el destino de la especie humana: si su desarrollo cultural logrará, y en caso afirmativo en qué medida, dominar la perturbación de la convivencia que proviene de la humana pulsión de agresión y autoaniquilamiento... Hoy resulta fácil exterminarse unos a otros, hasta el último humano... De aquí surge buena parte de la infelicidad, del talante angustiado de la época. Cabe esperar que el otro de poder, el Eros eterno, haga un esfuerzo para afianzarse en la lucha contra su enemigo igualmente

inmortal, el impulso de muerte, Tánatos. ¿Pero quien puede prever el desenlace?"

Y como la técnica despojada del don ético y poético nos es esquiva y es en cambio utilizada para afirmar la pulsión destructiva, nos queda la poesía. Nos queda buscar habitar poéticamente sobre esta tierra, como afirmaba en su canto Hölderlin. También lo ha dicho bellamente Gabriel García Márquez en su *Brindis por la Poesía*. "En cada línea que escribo trato siempre, con mayor o menor fortuna, de invocar los espíritus esquivos de la poesía, y trato de dejar en cada palabra el testimonio de mi devoción por sus virtudes de adivinación y por su permanente victoria contra los sordos poderes de la muerte."

Notas

¹ Lectura ante el Foro Polifónico Permanente de Cultura de la Corporación Colombiana de Teatro, realizado para conmemorar los 150 años del nacimiento de Sigmund Freud. Esta y las demás ponencias fueron publicadas inicialmente en la página web de la Secretaría de Cultura de la ciudad de Bogotá, con cuyo apoyo se realizó en esta ocasión el Foro Polifónico Permanente de Cultura. (Nota del autor).

² E. Buenaventura, J. Vidal, Esquema general del método de trabajo colectivo del teatro experimental de Cali y otros ensayos, ed. Universidad del Zulia, Maracaibo, 2005, página. 63.

³ Citado por E. Buenaventura, *ibid.* pág. 59. Ver la Interpretación de los sueños, capítulo: La elaboración onírica.

⁴ *Ibid*