

El psiquismo en la experiencia artística teatral

Laura María Monroy-García y María Isabel Riaño Fonseca

Facultad de Psicología, Pontificia Universidad Javeriana

Trabajo de grado

Director: Emilio Herrera-Pardo

mayo de 2021

A Patricia, Hernán, María Helena e Iván;
quienes nos permitieron jugar, crecer y crear.

Agradecimientos

Andrea Paola Escobar Altare

Cristian Daniel Galvis Giraldo

Mateo Garay López

Adelaida Henao Neumann

Catherine Jane Busk

Alejandra Marín Pineda

Ana Sofía Monsalve Fiori

Fernando Montes Joya

Luis Fernando Orduz González

Sandro Romero Rey

Candelaria Torres Caballero

Contenido

	pág.
Introducción y planteamiento del problema	5
Justificación	6
Estado del arte	9
Marco teórico.....	12
Objetivos.....	31
Método.....	31
Resultados.....	40
Discusión	64
Conclusiones.....	73
Referencias	81

Resumen

A partir de la comprensión psicoanalítica freudiana, con elementos de Winnicott, Klein, McDougall y Kristeva; y las ideas sobre la teatralidad desde una perspectiva performativa, este proyecto de investigación explora la pregunta sobre lo que le ocurre al psiquismo cuando un actor vivencia una experiencia artística teatral. Se interpelan los relatos de cinco actores, quienes por medio de una entrevista, cuentan su vivencia en una experiencia artística teatral significativa de su trayectoria. A partir de un análisis fenomenológico hermenéutico, se entablan las relaciones entre las narrativas y aspectos como los procesos psicológicos conscientes e inconscientes, el cuerpo, la suspensión de juicios sociales, el personaje, el acto creativo como juego de la adultez, la práctica, la tradición, las materialidades del mundo y la copresencia.

Palabras clave: Psiquismo, teatro, experiencia artística teatral, práctica teatral, psicoanálisis

Abstract

Starting from the Freudian psychoanalytic understanding, with elements from Winnicott, Klein, McDougall and Kristeva; and ideas about theatricality from a performative perspective, this research project explores the question about what happens to the psyche when an actor lives through a theatrical artistic experience. The stories of five interviewed actors, where they talk about a significant theatrical artistic experience of their career, are studied. From an hermeneutical phenomenological analysis, the relationships between narratives and aspects such as conscious and unconscious psychological processes, the body, the suspension of social judgments, the character, the creative act as an adult game, practice, tradition, the materiality of the world, and co-presence.

Key words: Psychism, theatre, theatrical artistic experience, theatrical practice, psychoanalysis.

Introducción y planteamiento del problema

Los mismos poetas gustan de aminorar la distancia entre su singularidad y la esencia generalmente humana, y nos aseguran de continuo que en cada hombre hay un poeta, y que solo con el último hombre morirá el último poeta.

(Freud, 1907, p.1)

Podríamos hablar del arte como una capacidad intrínsecamente humana que consiste en la creación, o transformación de los elementos de la realidad, para relacionarse con ésta de manera alternativa. Existen diferentes formas de hacer y experimentar el arte; lo que diferencia a una práctica artística de otra es la materia con la que trabaja (palabra, pintura, sonido, cuerpo, movimiento, etc.), su forma de hacerse preguntas con respecto a ésta, y sus maneras de elaborar aproximaciones a experiencias determinadas.

Lo teatral es el dominio artístico que se relaciona con el cuerpo -incluyendo la voz-, la palabra, la narrativa, el tiempo y el espacio como materias primordiales para la acción y la creación. Su forma de hacerse preguntas es en el encuentro con el otro, es decir, en comunidad. Sus maneras de elaborar aproximaciones a experiencias determinadas tiene que ver con la presencia, tanto individual, como en conjunto. Reconociendo la amplitud de lo teatral, nos situamos en el paradigma performativo de las artes y en la realización escénica que los estudios teatrales enmarcan bajo tres características: el juego social, la copresencia de los involucrados y su condición de acontecimiento transitorio (Fischer-Lichte, 2011).

Nos interesa la experiencia de aquellas personas que *actúan*; que *hacen* y crean desde su propia corporalidad. Usamos el término “teatral” para situar nuestra atención en un fenómeno que, desde nuestra perspectiva, se caracteriza -más que por ocurrir en un teatro u obra dramaturgica- por ser una posibilidad de encuentro y problematización de la corporalidad, la acción, y las posibilidades de éstas en el quehacer artístico.

De manera transversal a la experiencia teatral, se pueden reconocer los procesos

psíquicos y su funcionamiento en distintos niveles de complejidad. El ser humano ha encontrado en lo teatral maneras para crear distintas realidades. En ocasiones dando lugar a sus deseos y fantasía en un escenario donde es posible que sean públicas y compartidas (Freud, 1907). Lo teatral ha sido sustrato para la elaboración de conocimiento sobre el psiquismo. Encontramos estudios que relacionan las experiencias artísticas con espacios terapéuticos (Attigui, 2017), procesos de educación y aprendizaje (Barragán & Moreno, 2004) y análisis de obras, personajes y escritores (Filipovic, 2003). Además, algunas disciplinas, como el psicoanálisis, construyeron metáforas a partir del teatro, con el fin de comprender y dar nombre a fenómenos humanos que ocurren en el psiquismo (Weber, 2000).

La historia del teatro es un reflejo de la historia del estado de la mente humana (Filipovic, 2003). El teatro nos permite comprender y elaborar teorías explicativas del psiquismo. La experiencia artística que se encarna en un actor puede llegar a mostrarnos un estado del psiquismo que es diferente al de la vida cotidiana, pero que da cuenta de fenómenos propios de la mente humana. Queremos, desde la psicología, centrarnos en el psiquismo y entender desde otro escenario su funcionamiento. Siendo así, la pregunta que abordaremos en esta investigación es: ¿Qué ocurre en el psiquismo de los actores cuando vivencian una experiencia artística teatral?

Justificación

Pertinencia disciplinar

Este proceso de investigación se inscribe dentro de la psicología, sus bases teóricas y metodológicas. Su desarrollo parte de la inquietud por el psiquismo dentro de la experiencia artística teatral. Las experiencias artísticas se han presentado en la vida de los seres humanos, tanto a nivel histórico como a nivel del desarrollo ontogenético. A nivel histórico, desde Aristóteles encontramos que los procesos creativos permitían el encuentro con situaciones que se creían imposibles por la sociedad. En estas experiencias el sujeto atraviesa una

purgación de afecciones, por medio de la compasión y el temor, también llamada catarsis (Aristóteles, 2018).

A nivel ontogenético, desde las primeras etapas del desarrollo, los niños empiezan a jugar. Ésta es una actividad que se puede considerar cercana a lo artístico por la presencia de procesos de imaginación y creatividad. En la etapa preoperacional, descrita por Piaget (2017) entre los dos y los seis años, aparece el juego simbólico, es decir que el niño empieza a tomar objetos y los convierte en algo distinto, hasta llegar al punto de crear en su mente una historia. El jugar se va transformando hacia lo creativo (Freud, 1907) y teatral (Gómez, 2012) como experiencia lúdica de la adultez.

Por su parte, Winnicott (2013) afirma que en el juego de los niños, la experiencia se puede considerar un espacio intermedio que se da entre “la realidad interior y la vida exterior” (p.29) de una persona. Según él, en el jugar aparecen fenómenos subjetivos que dan paso a la creatividad e imaginación. “En el juego, y sólo en él, pueden el niño o el adulto crear y usar toda la personalidad, y el individuo descubre su persona sólo cuando se muestra creador” (p.100).

En la experiencia artística teatral se desarrollan diferentes funciones psíquicas y contenidos emocionales, experienciales y relacionales que se convierten en canales de elaboración. Attigui (2013) plantea “considerar el escenario teatral, y todo lo que se relaciona con él, como el lugar en sí mismo en el que se produce la transformación psíquica” (p. 490). Como postula Filipovic (2003), históricamente la construcción del conocimiento en torno a los fenómenos psicológicos ha bebido del teatro y de la teatralidad.

Pertinencia interdisciplinar

La búsqueda por conocer la naturaleza del psiquismo no ha sido históricamente terreno único de la psicología. El arte, y específicamente el arte teatral, es un umbral inmenso en el que se manifiestan expresiones variopintas de esta búsqueda. Nos centramos en lo

teatral pues nos interesa su acercamiento a la corporalidad, la acción, el contexto, las materialidades y la dramaturgia del evento escénico; el proceso de preparación y reflexión relacionados con éste; y su relación metafórica, simbólica y narrativa con la creación.

Además, el teatro ha sostenido una estrecha relación con la psicología desde la pregunta por la subjetividad, la identidad, y la personalidad, entre otros aspectos.

Nos situamos desde ambas disciplinas en coherencia con el paradigma hermenéutico y un espíritu interdisciplinar. Según Remolina (2012) “podríamos afirmar que la investigación interdisciplinaria consiste en la generación de nuevos conocimientos a partir de la interacción de diversas disciplinas” (p.11). Nuestra aproximación investigativa guarda una actitud de amplia curiosidad sobre el estado actual del diálogo entre la teatralidad y la psicología.

Además, sobre las diferentes maneras en que se han relacionado a lo largo de la historia y se ha construido conocimiento en torno a ambas.

Pertinencia social

Dentro del contexto histórico y social colombiano, de acuerdo con el Ministerio de Cultura (2011), a través de las décadas se han consolidado grupos, lenguajes, programas académicos, escuelas e investigaciones alrededor de este fenómeno artístico; considerándose actualmente referente cultural nacional y latinoamericano. Llano (2008) cuenta que en una entrevista con el actor, director y dramaturgo colombiano Santiago García, él afirmó que el teatro permite la búsqueda constante de identidad en un contexto en que “no nos reconocemos todavía. Y el arte, sobre todo el teatro, es lo que ayuda más a que la gente encuentre una imagen de sí misma, la imagen de su país, de su entorno” (p.298).

Así, una investigación encaminada al estudio de la experiencia teatral desde la psicología, puede abrir puertas para ampliar el conocimiento sobre la importancia de esta práctica en los individuos y en la sociedad colombiana. También fomenta que las personas nos acerquemos, buscando más espacios para vivir los fenómenos artísticos, y continuemos

descubriendo cada vez más sobre nosotros mismos y el país.

En medio de la pandemia por Coronavirus, nos encontramos en un momento histórico donde la incertidumbre y las coyunturas actuales nos plantean una serie de dificultades y retos inmensos. Es un tiempo crucial para ver en las vicisitudes la oportunidad de la sorpresa, la creatividad y la adaptabilidad. Es pertinente ver las contribuciones que puede aportar la psicología, en un momento donde parece necesario imaginar y crear nuevas formas de acercarnos e indagar sobre nosotros mismos y el contexto.

Estado del arte

En este capítulo hacemos referencia a la historia y relación que se ha tejido entre psicología y teatro; damos cuenta de los aportes de diferentes autores, sus tendencias y perspectivas. A partir de la investigación y revisión bibliográfica que hemos realizado, caracterizamos las maneras en que se ha tratado esta temática. En primer lugar, las disciplinas que se han focalizado en estudiar el psiquismo, en particular el psicoanálisis, han tomado metáforas del teatro para explicar los fenómenos psicológicos; por ejemplo la tragedia de Edipo.

Escritoras como McDougall (1994) toman el modelo teatral como metáfora para explicar la mente. Webber (2000), por ejemplo, realiza una lectura intertextual de referentes como Freud, McDougall, Aristóteles y Platón, a la luz de una *noción psíquica* de la teatralidad, y plantea que ésta abre un campo de comprensión sobre los principios psicoanalíticos. Filipović (2003) revisa la relación entre el inconsciente y el teatro, a partir de las perspectivas de las disciplinas psicoanalítica, filosófica y teatral. Se pregunta por la función del drama, la relación entre la fantasía y la realidad, y lo teatral como lugar de manifestación del inconsciente. Establece una postura sobre la interacción entre teatro y psicoanálisis donde, nuevamente, el teatro nos permite aprender de los fenómenos psíquicos.

En segundo lugar, encontramos diferentes investigaciones que analizan las obras de

teatro y reflexionan sobre el contenido de las obras, su contexto y su forma. Vives (2011), por ejemplo, hace una revisión del concepto de catarsis, su relación con la tragedia introducida por Aristóteles y de las controversias que se generaron al respecto. Se centra en la relación que existe entre la catarsis y los procesos terapéuticos psicoanalíticos, y su poder para develar y confrontar. Encontramos también revisiones de obras clásicas, por ejemplo Hamlet o Macbeth. Rostagnotto y Yesuron (2015) analizan los deseos inconscientes de Hamlet y su narcisismo. Por su parte Palencia (2008) da cuenta de la psicología de Macbeth, visibilizando aspectos de su psiquismo como los deseos autodestructivos inconscientes.

Por su parte Freedman (2006), desde una aproximación feminista, analiza los personajes y narrativas presentes en las comedias de Shakespeare. Revisando distintas posturas, en particular las psicoanalíticas, posa su mirada sobre cómo el teatro plantea lo diferente y propone dispositivos de re-encuadre de la realidad. La autora, en relación con lo teatral, destaca que “lo que el feminismo y el psicoanálisis comparten, es la meta de reconstruir la subjetividad desde una perspectiva disruptiva del inconsciente y la sexualidad, el lenguaje y la ideología, de manera que nunca repose estable o segura” (p.382).

En tercer lugar, hay quienes se enfocan en los artistas que interpretan distintos personajes; analizan cómo su manera de llevar a cabo las experiencias artísticas da cuenta de su personalidad y su propio psiquismo. En estos casos, se relaciona la psicología con el personaje en las teatralidades propias del régimen representativo. Se analiza la relación actor-director y cómo la interpretación de cada personaje habla de quien la realiza. Por ejemplo, Geriola (2009) se centra en la transferencia que ocurre entre el actor y el director, y en fenómenos inconscientes que se manifiestan por la angustia en los ensayos y el espectáculo. Se encuentran estudios, como en el de Fulca (2018), sobre la identificación del actor con el personaje que representa, en donde se busca indagar acerca de los aspectos internos de la persona al momento de relacionarse con la figura que interpreta.

En cuarto lugar, encontramos investigaciones que relacionan la corriente psicoeducativa y el teatro. Pollio (2018) propone dinámicas educativas a partir de dispositivos teatrales y se pregunta por el potencial que existe en el juego, la música y el teatro para la educación ético-moral y afectiva. Barragán y Moreno (2004) plantean que existe una intersección potente entre la intervención psicoeducativa y las relaciones que permite el teatro. Afirman que éste posibilita trabajar desde la diversidad y de forma colaborativa, particularmente en contextos sociales y comunitarios.

En quinto lugar, hay una tendencia a utilizar el arte y el teatro como medio para los procesos terapéuticos; también conocida como arteterapia. Se han construido métodos para abstraer de los procesos artísticos, aquellos elementos que favorecen procesos terapéuticos. Encontramos como pilar, la idea de elaborar en lo teatral aquello que aún no se puede elaborar a nombre propio. En esta perspectiva se sitúan autores como Boal (2018) con *El teatro del oprimido* y Moreno (2013) con el *Psicodrama*.

Attigui (2013 y 2017) reflexiona sobre la dimensión terapéutica de las prácticas artísticas y extrae elementos conceptuales presentes en las prácticas terapéuticas que utilizan recursos teatrales. Afirma que la experiencia artística puede entenderse como un juego en donde ocurren fenómenos de abreacción. Pavlovsky (2004) enfatiza sobre la importancia del cuerpo en lo teatral, y cómo éste tiene un rol político, subjetivo y comunicativo. Por su parte, Tamara Klein ha realizado varios estudios entre el 2014 y el 2019, situándose principalmente en lo arteterapéutico desde perspectivas brechtianas, vygotskianas y psicoanalíticas.

Esta revisión y categorización, de la relación entre psicología y teatro, nos permitió vislumbrar el terreno de nuestra pregunta. Nuestra inquietud se acerca a propuestas como la de Gabriele Sofia (2014) en *Las acrobacias del espectador*, quien se ha focalizado en la experiencia del público. Existen también, aproximaciones a estudios subjetivos, análisis de actores y su experiencia personal. Sin embargo, no se encuentra una amplitud de estudios

fenomenológicos sobre la experiencia artística teatral centrada en lo que ocurre a nivel psíquico, desde la perspectiva de los actores. Propuestas como la de Attigui (2013 y 2017), Filipovick (2003), Lewin (2004), Freedman (2006), y Fischer-Lichte (2011), abren el espectro de la experiencia desde una perspectiva fenomenológica y se acercan al territorio que nos interesa indagar. Esto quiere decir, que se desmarcan de la pregunta por el sujeto y el tratamiento por medio del arte, y comienzan a elaborar pensamiento sobre las particularidades de la experiencia, y de cómo ésta detona en el psiquismo de quienes actúan.

Marco teórico

En este capítulo presentamos el marco teórico que sustenta la investigación y exponemos las categorías centrales. En primer lugar, se plantea la categoría de *psiquismo*, se propone una definición operacional del término, y se profundiza en cómo el psicoanálisis de Freud, Klein, McDougall y Winnicott comprenden tanto su estructura como su funcionamiento. En segundo lugar, abordamos la noción de *experiencia artística teatral*, y nuestra comprensión de ésta. En tercer lugar, tratamos la categoría de *práctica*, y la manera en que ésta hace al sujeto y al mundo, teniendo en cuenta el contexto histórico y cultural.

Psiquismo

El psiquismo ha sido construido como concepto a partir de muchas vertientes e influencias de la historia. Desde una perspectiva psicológica, el psiquismo es entendido como el “conjunto de funciones y procesos psicológicos (...) que constituyen la actividad «mental» de una persona” (Clínica Universidad de Navarra, 2020, p.2). A continuación, nos proponemos ampliar y precisar esta definición a partir de diferentes teorías.

Para empezar, Fierro (2015) propone abordar la construcción de una semiología del psiquismo, teniendo en cuenta la fenomenología como disciplina que describe la experiencia subjetiva. Según explica, los fenómenos mentales 1) son subjetivos, privados e inobservables de manera directa; 2) tienen intencionalidad: no se piensan, sienten o perciben en el vacío,

sino que se refieren o representan algo; y 3) tienen cualidad (*qualia*); algo característico, intrínseco y específico en cada uno de ellos. Estamos de acuerdo con la primera y la última afirmación. Con respecto a la segunda, concordamos con la propuesta de Freud (1920-1923) y consideramos que en el psiquismo también hay vacío y fenómenos irrerepresentables.

Sobre la estructura y el funcionamiento del psiquismo Freud postuló cuatro componentes: tópico, genético, económico y dinámico; planteó una visión estructural de la personalidad, y una teoría pulsional. El componente tópico, es decir la estructura de la mente, se divide en tres partes: el inconsciente, el preconscious y el consciente. El inconsciente, la parte más grande del psiquismo, está constituido por aquellas representaciones inaccesibles directamente desde la conciencia, y por lo tanto es muy difícil conocer su contenido. Sin embargo, por medio de sueños, lapsus, síntomas neuróticos y chistes, el inconsciente se manifiesta.

Freud (1912) afirmó que el inconsciente “es una fase regular e inevitable en los procesos que fundan nuestra actividad psíquica; todo acto psíquico comienza como inconsciente, y puede permanecer tal o bien avanzar desarrollándose hasta la conciencia, según que tropiece o no con una resistencia” (p.4). Lo que se guarda en el inconsciente proviene de los momentos más primitivos de una persona, y estas representaciones tienen una influencia y una fuerza muy grande sobre la forma en la que actuamos, nos relacionamos y en general vivimos.

El preconscious es el intermedio entre el inconsciente y el consciente, en donde su contenido puede pasar a la conciencia con mayor facilidad, pero se necesita de esfuerzo para lograrlo. Aquí se ubican aquellas representaciones “débiles”, que con un poco de fuerza logran pasar a la conciencia (Freud, 1912). Con respecto al consciente, en éste se encuentran los pensamientos, emociones y recuerdos a los que tenemos acceso constantemente. Freud (1912) afirmó que esta parte de la estructura del psiquismo es “la representación que está

presente en nuestra conciencia y de la que nosotros nos percatamos” (p.1).

El componente genético del psiquismo plantea la relación inminente del cuerpo con la mente. Según Naguera (1987), el psicoanálisis rastrea el origen y desarrollo del funcionamiento psíquico desde la teoría del desarrollo psicosexual. Se establecen cinco etapas: oral, anal, fálico edípica, latencia y genital. En cada fase el placer se focaliza en una parte específica del cuerpo, conllevando el desarrollo del funcionamiento psíquico en la interacción con el mundo (Tamez, 2006). Las etapas del desarrollo psicosexual, sus dinámicas y funcionamiento, hacen evidente la transversalidad del cuerpo en cada paso del desarrollo psíquico. Esto nos ayuda a comprender el psicoanálisis freudiano, como una propuesta profundamente corporal.

El componente económico del psiquismo se refiere a la distribución y funcionamiento de la energía libidinal; según Castellanos (2009), es la “relación con la producción, distribución y consumo de la libido en el aparato psíquico” (p. 216). Cada representación mental contiene una *catexia*, es decir, una carga de energía afectiva. La *catexia* se puede poner en representaciones de objetos externos o internos en diferentes cantidades, haciendo que sea más fácil o más difícil separarse de aquel objeto (Gallardo, 2018). El cuerpo es considerado la fuente principal de las pulsiones y energías de la mente. Las pulsiones corporales buscan satisfacer una necesidad y obtener una sensación placentera. Por lo tanto, se forma una energía en el psiquismo que busca alcanzar el grado de satisfacción deseado.

El punto de vista dinámico explica el movimiento de la energía y del contenido de las diferentes estructuras; del intercambio de fuerzas entre el consciente, el preconscious y el inconsciente. Según Naguera (1982) en el componente dinámico del psiquismo “todos los procesos mentales derivan (...) del interjuego de fuerzas que se ayudan o inhiben recíprocamente, combinan unas con otras, entran en compromiso, etc.” (p.21). Para dejar entrar y mantener fuerzas en el inconsciente se requiere de la represión. Freud (1914-1916) la

definió como el mecanismo de defensa que aparece cuando se enfrenta una pulsión con un pensamiento proveniente de otra parte. El conflicto entre ambos hace que la satisfacción del deseo sea intolerable y genere un displacer mayor; el psiquismo mantiene en el inconsciente aquel deseo o representación que no es posible tolerar. Sin embargo, en ocasiones la represión se debilita y el contenido inconsciente se manifiesta.

Freud (1911) afirmó que a partir de la formación del yo y del principio de realidad, una persona logra aplazar la satisfacción de un deseo inmediato con el fin de garantizar la seguridad. Aquí se enfrentan el principio del placer con el principio de realidad. El principio del placer busca satisfacer deseos y evitar el displacer. El principio de realidad está formado por el contexto y las normas sociales que se interiorizan y exigen mantenerse alejados de lo placentero para alcanzar un beneficio a futuro.

El componente estructural de la personalidad (Freud, 1923-1925) se divide en tres partes: *el ello*, *el yo* y *el superyó*. *El ello* hace referencia a lo pulsional, instintivo e innato de todos los seres humanos; se rige por el instinto del placer y su contenido es inconsciente. *El yo*, que representa la razón y la prudencia, es el mediador entre las exigencias del *ello* y las del *superyó*. El *superyó* está compuesto por las normas sociales y valores morales que han sido interiorizados; es el responsable de que las personas tengamos ideales y prohibiciones.

En la fase final de sus concepciones, Freud (1920) planteó un punto de giro crucial a la teoría que se había desarrollado hasta el momento. Propuso que hay fenómenos en la mente que no pasan por la representación, explicando la pulsión de muerte. Según Corsi (2002) la pulsión de muerte corresponde a “La tendencia fundamental de todo ser viviente a regresar al estado inorgánico desde donde emergió (...), reconociendo en ella la marca de lo demoníaco donde impera la destrucción, la desintegración y la disolución de lo vivo” (p.1).

Por su parte, Colella (2019), explica que “es incorrecto hablar de un imperio del principio de placer, pues si fuera así, la mayoría de nuestros procesos anímicos deberían ir

acompañados de placer o guiarnos hacia él, y bien sabemos que eso no ocurre así” (p.7).

Existen objeciones al principio del placer y esto lo explica la pulsión de muerte. Freud (1920-1922) enunció tres objeciones principales: la repetición de eventos traumáticos en los sueños, el juego de *fort-da*, y la compulsión a la repetición de aquello reprimido.

Si retomamos las aproximaciones de Freud (1895) sobre el origen del pensamiento, encontramos que éste se produce gracias a la ausencia del objeto deseado. La frustración y la incapacidad de atender al principio del placer nos impulsan a representar y a pensar aquel objeto; es el principio del placer lo que impulsa y moviliza la formación del pensamiento. Sin embargo, si se tiene en cuenta la pulsión de muerte, hay algo más allá del pensamiento; *más allá o fuera* de la construcción de sentido.

A lo largo de su obra, Freud formuló la dualidad entre la pulsión yoica o de autoconservación y la pulsión sexual; y la dualidad entre la libido narcisista y la libido objetual. Concluyó la elaboración de los modelos de comprensión del instinto, con la pulsión de vida -Eros- y la pulsión de muerte o destrucción -Tánatos- (Freud, 1937-1939). Esto abrió la puerta para elaboraciones psicoanalíticas en torno a las preguntas por la relación del ser humano con la destrucción, el sinsentido y la muerte. Autores como Laplanche, Segal, Rechart y Green, han tratado la pulsión de muerte como estrategia para comprender la constitución de la mente y el funcionamiento psíquico.

Partiendo de los fenómenos destructivos propios del psiquismo, encontramos pertinente la mirada de Melanie Klein (1946). La autora elaboró la noción de relación de objeto y afirmó que incluso antes del primer año, y de la aparición del lenguaje ya hay una interacción psíquica en el niño más allá del mero inconsciente. Para Klein el desarrollo temprano consiste en un proceso de tránsito entre la idea que tiene el bebé de ser uno con la madre, y lograr separarse de ella. Este proceso implica una serie de percepciones, reacciones, y acciones en las que se manifiesta la pulsión de destrucción; dando forma y cualidad al

psiquismo.

Adicionalmente, Klein (1946), heredando la noción freudiana de la importancia de la mirada para la consolidación del narcisismo propio del desarrollo, sostiene que ante la mirada del otro se forma el *yo*. Destaca la importancia de la presencia de la figura de cuidado y la manera en que se desarrolla la relación objetal. Existe, desde esta perspectiva, un *escenario* interno ocupado por objetos.

Siguiendo esta idea, Joyce McDougall (1994) explicó que el psiquismo es como un teatro en donde encontramos personajes, obras y libretos. Según ella, los seres humanos vivimos la repetición de una trama instaurada en nuestra mente, y lo que ocurre internamente determina nuestra forma de actuar externamente. El soñar y fantasear da cuenta del drama que se forma en el psiquismo. Cada personaje que se encuentra ahí hace parte de nosotros, y en algunas ocasiones “actúan en completa contradicción unos contra otros provocando conflictos y dolor mental para nuestro *self* consciente, ya que, en parte, desconocemos a estos intérpretes ocultos y los papeles que representan” (p.12).

McDougall (1994) utilizó la metáfora del libreto o guion para explicar que el lenguaje que se instaura en nuestro psiquismo es *el yo*. Éste se forma a partir de las primeras experiencias infantiles y las relaciones con el mundo externo, para sobrevivir a las reglas sociales que se le imponen. Las obras psíquicas se pueden representar en tres escenarios: la mente, el cuerpo, o el mundo externo; *el yo* es un “personaje multifacético” (p.12). Cada persona se enfrenta con lo prohibido y lo imposible. Según explica, lo prohibido es un acto potencialmente realizable. Lo imposible, por su parte, está ligado a aquellos deseos que desde el nacimiento implican una herida narcisista; por ejemplo, tener que diferenciarse de la madre, no poder controlar las acciones y pensamientos de los demás, o “el descubrimiento de que tenemos que escoger entre un sexo y el otro (...) el envejecimiento, y por último la inevitabilidad de la muerte” (p.16). Se necesita sustituir esa satisfacción con acciones

posibles y aceptadas, pues de lo contrario el psiquismo se verá afectado.

McDougall (1996) reafirma la unión entre lo mental y lo corporal. Explica que las obras o dramas internos también encuentran otro escenario para expresarse en el cuerpo. Explica que hay situaciones que desbordan los límites del lenguaje, y el psiquismo se ve obligado a exteriorizar aquel sufrimiento por medio del escenario del cuerpo. Se relaciona con la infancia, cuando cualquier displacer se manifestaba en lo corporal debido a la falta de palabras.

Partiendo de esta formulación sobre los escenarios psíquicos, encontramos relevante tratar la idea de lo obsceno, entendido como aquello que está *fuera de escena* (Staude, 2011) y permanece oculto. Desde los planteamientos psicoanalíticos iniciales se ha hablado de lo oculto, del ocultamiento, y de cómo el ser humano crea en la cultura una forma de favorecer procesos de visibilización de algunos aspectos y de no visibilización de otros (Freud, 1981). Julia Kristeva (1982) retoma la idea de lo obsceno y lo oculto, planteando la noción de abyecto. Según explica Ana Cecilia González (2013), para Kristeva lo abyecto tiene que ver con los fluidos y deshechos corporales, la suciedad, el asco y la repugnancia. Lo abyecto “no es ni sujeto ni objeto, sino anterior al establecimiento de ambos, y la abyección es el movimiento de expulsión y rechazo que marca los límites del universo humano” (p. 132.)

Lo abyecto está relacionado con la cultura y representa una desestabilización. El conflicto que lo abyecto genera en el *yo* y en la cultura provoca rechazo y expulsión. Como plantea Rivera García (2016) la abyección se refiere a lo que altera “una identidad, un sistema, un orden, dentro del cual es posible distinguir entre bien y mal, justo e injusto, vida y muerte, (...) relacionada con lo ambiguo, lo mixto, con lo situado en la frontera que cuestiona nuestros juicios, nuestras discriminaciones”(p.1). Según Gonzales (2013), Kristeva propone una *elaboración sublimatoria* en la que lo creativo tiene el potencial tanto de depurar lo abyecto, como de observarlo directamente a los ojos y encontrar fascinación y placer.

Con esto en mente, para nuestra investigación, el psiquismo será entendido como el conjunto de fenómenos mentales -subjetivos y con cualidad- que incluyen las representaciones conscientes e inconscientes, las pulsiones y emociones, y el vacío o la nada; y ocurren de manera encarnada en el cuerpo de los seres humanos. El psiquismo puede entenderse como un fenómeno que se manifiesta en diferentes escenarios. También contiene *objetos* que representan la relación con el mundo y consigo mismo, y tiene una dinámica de visibilización de ciertos contenidos y ocultamiento de otros.

Experiencia artística teatral

Experiencia

Qué es la vida, sino el pasar de lo que nos pasa, y nuestras torpes y a veces inútiles tentativas de elaborar el sentido, o el sinsentido de lo que nos pasa

(Larrosa, 2007)

Para perfilar la manera en que la experiencia será entendida en esta investigación, partimos de la propuesta de Jorge Larrosa (2007). Según él, la experiencia implica, en primer lugar, un acontecimiento que cumple con tres características: la exterioridad, la alteridad y la alienación. 1) La exterioridad se refiere a un suceso externo, ajeno y diferente al sujeto que la vive; algo que se sale de lo conocido por él. 2) La alteridad, es reconocer que “el otro nunca está en el lugar que yo le doy, pero a pesar de eso debo darle un lugar” (Larrosa, 2007). Como plantean Jaramillo y Aguirre (2006) para Levinás “la relación con el Otro no hace referencia a una ontología previa, sino que rompe el <<englobamiento>> totalizante (...) [permite] al otro ser absolutamente Otro” (p.1). 3) La alienación o ajenidad, hace referencia a que lo que ocurre en la experiencia no puede ser nombrado por las propias palabras, ideas o representaciones, pues se sale de lo conocido e interiorizado.

En segundo lugar, Larrosa (2007) plantea que tal acontecimiento es algo que *nos* pasa; por lo tanto, la experiencia es subjetiva, reflexiva e implica una transformación. Según él 1)

es subjetiva por la necesidad de la presencia de un sujeto abierto, sensible y vulnerable, que permanezca expuesto a lo desconocido, y permita que *algo* le suceda a sus pensamientos, representaciones, y sentimientos. 2) Es reflexiva pues conlleva el proceso de salir de sí mismo, retornar y dar cuenta de este tránsito. 3) Implica una transformación a partir de las anteriores, pues el sujeto retorna diferente. Al vivir una experiencia se pone en juego la propia fragilidad, y se reconoce que aquello que se *es* puede ser susceptible de cambio.

En tercer lugar, ese *acontecimiento* que *nos* pasa, es un trayecto, un recorrido, y una aventura. Tiene que ver con lo incierto, compromete un riesgo, e involucra una dimensión de incertidumbre. Al situarse en el terreno de lo imprevisible, y ser el sujeto una superficie de sensibilidad, la experiencia deja una huella. De esta manera el sujeto es alguien que padece la experiencia, más no la controla, ni la determina. En el encuentro con la experiencia, el sujeto es capaz de contemplar lo que no había sido capaz de pensar antes.

La experiencia también es singular, es decir, que aunque varias personas vivan el mismo acontecimiento, cada quien tendrá una experiencia diferente. Además, tiene un aspecto irrepetible, lo que implica que siempre aparece un elemento que genera el sentimiento de primera vez, incluso si este elemento es absolutamente cotidiano y sencillo. Según Larrosa (2007), los artistas tienen la capacidad de hacer comunicable el hecho de darse cuenta de algo que antes meramente se sabía. Por último, atribuye a la experiencia las características de pluralidad y libertad. Respectivamente, la suma de singularidades en un espacio común donde se evidencian sus diferencias; y la ausencia de prejuicio, previsibilidad y control.

La experiencia también puede entenderse a partir del concepto de *Aletheia*; palabra griega que significa desocultar. González Fisac (2005) explica que la verdad que se conoce - tanto del mundo externo como del interno- es un fragmento; que no está completamente visible para los ojos del ser humano y a medida que se experimenta un acontecimiento va

saliendo a la luz. Según el autor, la *Aletheia* es la forma en que el ser humano puede encontrarse y percibir el mundo y a los otros en un desocultamiento. Este proceso de conocer y conocerse se caracteriza por ser poético; se da por medio de la invención y creación, que nace a partir de la reflexión.

Hegel planteó que es mediante la reflexión que la experiencia se completa, y es un medio por el cual la conciencia se forma y se transforma. Este punto se relaciona con lo planteado por Larrosa (2007), acerca de la pensar la experiencia como un proceso, en donde se sale de sí, para luego retornar transformado mediante la reflexión. Amengual (2007) hace un análisis de la propuesta hegeliana, en donde afirma que cuando la conciencia hace experiencias va adquiriendo una nueva forma. Además “en la medida que el objeto va siendo más conocido se va desplegando la realidad en toda su complejidad y diversidad” (p.19). Para Hegel la experiencia es la fuente de conocimiento, y por medio de ella se puede conocer al mundo y a sí mismo.

Según Neumann (2010), cuando una persona vive una experiencia “está expuesto a correr peligro, a veces incluso a zozobrar, pero al mismo tiempo puede en ese escenario ganarse a sí, propio en la experimentación purificante del verdadero sabor de las cosas” (p.255). La experiencia permite acercarse a la verdad, pero para lograrlo hay que exponerse al contenido y vicisitudes del mundo. Neumann resalta la importancia del proceso reflexivo, pues la experiencia puede ser tan deslumbrante, que vuelva ciega a la concienciación en ese momento. La reflexión permite ver con claridad el acontecimiento verse desde afuera como un espejo, y entender con claridad el fenómeno al que se acercó por medio de la experiencia.

Experiencia desde el psicoanálisis

La aproximación a la experiencia desde el psicoanálisis que se abordará en esta investigación sigue los planteamientos de Winnicott y Freud. Para empezar, Winnicott (2013) basa su teoría en el concepto de fenómenos transicionales, a partir del estudio con niños y sus

figuras vinculares. A pesar de ser un planteamiento enfocado en el desarrollo infantil, se encuentran relaciones con las vivencias adultas. Particularmente abordaremos su teoría de los fenómenos transicionales, de la experiencia cultural, del jugar y del vivir creador.

Winnicott (2013) define la experiencia cultural como un “espacio potencial que existe entre el individuo y el ambiente (...) comienza con el vivir creador, cuya primera manifestación es el juego” (p.164). Tal espacio tiene cualidad de fenómeno transicional, que se define como una zona intermedia que permite al individuo separarse de la madre y explorar el mundo, con el fin de formar su identidad. Para Winnicott (2013), se requiere que el bebé pueda crear y sostener la ilusión de que existe y de que es él quien crea el mundo. Para que esto sea posible, es necesario habitar transitoriamente un espacio entre el niño y la madre; un espacio que no le pertenece a ninguno, pero existe entre los dos.

Uno de los fenómenos que evidencia lo transicional es chupar el pulgar; el niño completa la ilusión mental de que él y la madre son lo mismo. Chuparse el dedo representa al mismo tiempo la sensación de unificación con la madre y la posibilidad de no estar con ella. El pulgar, luego es sustituido por otros objetos transicionales, con una carga afectiva particular y sostienen esa ilusión de estar completos con la madre sin estar con ella; permitiéndole explorar el mundo. Estos objetos brindan una sensación de seguridad al niño.

El fenómeno transicional por excelencia es el juego, específicamente, la acción de jugar. El juego es el marco que permite tal acción y acepta la paradoja: el niño es él y a la vez no, puede explorar sus límites y los del mundo en una tercera zona que tiene características suyas y del otro; permitiéndole crecer. Esta vivencia es posible gracias a la facultad psíquica de crear, ilusionarse y sostener una relación con el mundo en la vivencia creativa (Winnicott, 2013). El vivir creador se manifiesta en la infancia mediante el juego; en esta experiencia transicional se puede dejar de lado el *yo* para fundirse con el otro y con el mundo por un momento delimitado. Luego, el *yo* logra salir de aquel momento transformado y

reconstituirse. En esa reconstitución se reconoce tanto la individualidad, como la otredad, habiendo diluido transitoriamente los límites dentro en un espacio seguro.

Siguiendo los planteamientos de Freud (1907), en el sueño y la poesía o creación artística, las personas encuentran cualidades propias del jugar. Los adultos, más que jugar, tienen experiencias artísticas y culturales, que se salen del sentido racional y donde los límites del *yo* se pierden para rearmarse. Freud (1907) afirmó que “cuando un poeta -o creador- nos permite presenciar sus juegos o nos cuenta aquello que nos inclinamos a explicar como sus personales sueños diurnos, sentimos un elevado placer, que afluye seguramente de numerosas fuentes. Cómo lo consigue el poeta es su más íntimo secreto” (p.7). Dentro de las experiencias artísticas, quien crea, logra poner sus fantasías en un lugar donde no serán juzgadas, y generan placer -entre otros afectos- tanto en él como sus testigos.

Lo teatral

Existen muchos tipos de teatralidades caracterizadas por su forma de plantearse preguntas y tomar decisiones en torno a los procesos de preparación, práctica y creación. También varían en su línea técnica y estética. Es posible hablar del teatro como un género literario, y como la representación de tales textos en escena. Sin embargo, autores como Hans-Thies Lehmann (1999) hablan de un teatro posdramático, para hacer referencia a la teatralidad más allá del texto. Fischer-Lichte (2011) se remonta al nacimiento de los estudios teatrales; una disciplina interesada en estudiar la realización escénica, más allá del teatro como género literario u obra dramatúrgica.

Deleuze y Guattari (2002) plantearon que el arte, al igual que la ciencia y la filosofía, es una forma de conocimiento; en lugar de producir conceptos, crea preceptos. Siguiendo a Farina (2017), lo artístico, desde los planteamientos de Deleuze y Guattari, aparece como “un territorio de crítica a los órdenes de los saberes y modos de ser dominantes de la sociedad y, a la vez, como territorio de creación de nuevos saberes y modos de ser” (p.119). Díaz (2015)

afirma que el arte “permite una composición del caos sin perder las fuerzas creativas del mismo” (p.1), y hace referencia al arte como una experiencia lúdico-estética.

En el campo de lo teatral, esta potencia del arte se manifiesta en la exploración a partir del cuerpo presente y los elementos del mundo con los que se interactúa en el quehacer teatral. Hermann referenciado por Fischer-Lichte (2011) explica que el teatro es un “juego de todos para todos (...) El público (...) [es] creador del arte del teatro. Hay tantas partes distintas implicadas en la configuración de la fiesta del teatro, que es imposible que se pierda su esencial carácter social” (p.65). Esta idea fue desarrollada por Dubatti (2011) quien plantea que “Llamamos convivio (...) a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores” (p.34).

Fischer-Lichte (2011) destaca que Hermann entiende la realización escénica como “el resultado de una creación genuina: tanto la realización escénica misma como su materialidad específica se producen únicamente en el proceso de ejecución por las acciones de todos los que toman parte en ella” (p.75). Partiendo de estas ideas, es posible reconocer tres cualidades fundamentales de la realización escénica teatral: 1) su carácter de juego social, donde se suspenden las normas de la cultura, la cotidianidad y el sentido común, 2) la copresencia física o convivio de los involucrados, y 3) su carácter de acontecimiento efímero y transitorio.

Esta acepción de lo teatral corresponde a la mirada del giro performativo de las artes que implicó la superación del régimen representativo. Es decir, se pasó de una concepción del arte como medio para representar la realidad, a una concepción del arte como fenómeno creador de la realidad. Esto, aplicado a la realización escénica teatral y su proceso de creación, llevó a preguntarse por lo que *hace* y *moviliza*, mucho más allá de lo que *dice* o *significa*. Retomando los aportes Austin (1955) y Butler (1988), Fischer-Lichte (2011) señala tres características de lo performativo: 1) que es terreno de colisión y movilización de

dicotomías, 2) que es autorreferencial, y 3) que es constitutivo de realidades. En este sentido, Fischer-Lichte plantea que a partir de la noción de performatividad, se generan preguntas y abren comprensiones sobre la realización escénica.

Es pertinente aclarar la diferencia entre la performatividad o lo performativo, y el performance. El párrafo anterior explica la noción de lo performativo, mientras que el performance hace referencia a una expresión artística particular (Fischer-Lichte, 2011). Tanto el performance, como el *happening* o el arte de acción, se pueden considerar tipos de realizaciones escénicas. Esta investigación aborda la experiencia artística teatral como realización escénica desde una perspectiva performativa.

Adicionalmente, Diéguez Caballero (2007) propone que lo teatral tiene una cualidad de *liminalidad*. Propone que la liminalidad es aquel terreno ambiguo, pasajero y fronterizo entre dos campos, y postula cuatro características principales de lo liminal: 1) permite un periodo de cambios restauradores y una capacidad pedagógica. 2) Acoge prácticas de inversión y desjerarquización de los órdenes establecidos. 3) Implica la realización de una experiencia en “los intersticios de dos mundos” (p.37), aquellos lugares ocultos que no se visitan en la cotidianidad. 4) Gesta la creación de un *communitas* “donde se establecen relaciones igualitarias espontáneas y no racionales” (p. 37). También, resalta la dimensión política de lo teatral y su capacidad para hacerse preguntas sobre *lo real* y su construcción, además de su naturaleza relacional, y su cualidad híbrida y subversiva.

Con esto en mente, entendemos lo teatral como un terreno liminal con carácter de juego social -donde se suspenden las normas de la cotidianidad y el sentido común-. Es fundamental la copresencia física o convivio de los involucrados, y acontece de manera efímera y transitoria. Es además un terreno creador de realidades en el que la pregunta sobre los elementos -o materialidades- no se centra en lo que éstos representan, significan o dicen, sino en lo que *hacen*, y su manera de hacerlo. En él, se da una colisión de dicotomías y se

admite el acontecimiento simultáneo de campos aparentemente opuestos o paradójicos.

El actor. Desde la perspectiva performativa de la teatralidad, un actor ya no es solamente una persona que representa un personaje, sino que es considerado un creador. Según Féral (2017) el actor no se centra solo en el libreto, sino que enfatiza en la imagen y en la acción. Además, es quien cumple con las siguientes tres características: Primero realiza un comportamiento; segundo hace una actividad de “aquello que existe” (p.31); y tercero muestra lo que hace.

Otro aspecto fundamental para entender la figura del actor, también llamado ejecutante creador (Schechner, 2020), es la importancia de la corporalidad. Para Pérez Cubas (2011) en las prácticas artísticas teatrales se vuelve esencial “sensibilizar la motricidad y la expresividad en individuos que, fundamentalmente, cuentan con sus emociones, sus sensaciones y sus percepciones para realizar su tarea” (p.371). El cuerpo debe instruirse y entrenarse, con el fin de “obtener de él el más grande de los rendimientos” (p.371).

Sin embargo, es pertinente aclarar, que el cuerpo va más allá de su instrumentalización, pues también tiene un significado y una fuerte pertinencia en la sociedad. Pérez Cubas (2011) afirma que “El cuerpo es una construcción simbólica (...) Los símbolos de la cultura en la que vivimos se encarnan en nuestros cuerpos” (372). Esto nos lleva a entender, que cuando un ejecutante creador pone su cuerpo como medio para llevar a cabo una experiencia artística, está poniendo en escena también el simbolismo cultural, el significado e identidades que el contexto teatral hacen que se encarnen en él.

Finalmente, Sierra (2015) realiza un análisis de la propuesta de Grotowski acerca de la concepción de actor o performer. Se focaliza en la corporalidad, la memoria y la importancia de encarnar aquello que se desea liberar. Habla de aproximarse a lo imposible y descubrir sus pequeñas partes desde el cuerpo, para hacerlo posible. Explica que el cuerpo se vuelve “un canal abierto a las energías y encuentra la conjunción entre el rigor de los

elementos y el flujo de la vida (...) no se siente como un animal domado o doméstico sino más bien como un animal salvaje y digno” (p.62).

Teniendo en cuenta todo lo anterior, en esta investigación entendemos que la experiencia artística teatral es un fenómeno de carácter transitorio, que una persona vivencia en un espacio no cotidiano enmarcado dentro de las características de lo teatral. Es un proceso que implica una preparación, una puesta en escena y un espacio de reflexión.

Práctica

La práctica, definida por Valladares (2017) es un “proceso social que adquiere su sentido en el despliegue cotidiano de un conjunto de acciones y actividades dirigidas a preservar y transformar la tradición, la cultura, la vida social” (p.187). La práctica está íntimamente relacionada con la educación, pues permite la formación del sujeto. A partir de la práctica, se constituye el saber práctico, que es aquel que se desarrolla en el hacer y la repetición. Según Herrera y Martínez (2018) “el saber práctico emerge cuando la vida cotidiana se ocupa de sí misma y de lo que se requiere para resolver algo” (p.11).

A partir de la ecología de las prácticas, Valladares (2017) explica que la práctica se entiende como “sitio de lo social” (p.194), pues se da alrededor del encuentro con el otro, es cooperativa y se establece socialmente. Además, se sostiene por acuerdos sociopolíticos, económicos y discursivos. También se recalca que las prácticas conforman el conjunto de tradiciones “que permiten la reproducción y cambio de lo social, y (...) actúan como registro y memoria colectiva” (p.197). Además, destaca que una práctica tiene influencia de otras, y se nutre de la diversidad de quehaceres a su alrededor.

Kemmis et al. (2014) afirman que la práctica no ocurre simplemente en el encuentro hermético de los individuos; sino que florece en comunidades que surgen del encuentro mediado de seres humanos en espacios intersubjetivos. Ésta tiene lugar *entre* sujetos que se comprenden a partir de “términos adquiridos gracias a una vida de habitar el mundo social.

(...) Utilizan diferentes tipos de lenguajes adquiridos que (...) les ayudan a ingresar en la danza física y social de las interacciones que conforman una práctica” (p.18).

La práctica se consolida en el encuentro vivo de comunidades que comparten una inquietud; el conocimiento sobre la práctica no le pertenece a un sujeto. Según explican Kemmis et al. (2014) los espacios de la práctica están organizados en modos particulares. Las personas se reciben unas a otras por medio de la organización de diferentes elementos. Tales espacios intersubjetivos son palpables y tangibles en las materialidades del mundo, como el lenguaje, el espacio-tiempo y las relaciones sociales.

En cuanto a la relación entre el sujeto y la práctica, Michel Foucault (1994) afirma que el cuidado de sí mismo implica siempre otra exigencia: ocuparse de uno mismo. Esto lleva a “una actitud general, a un determinado modo de enfrentarse al mundo, a un determinado modo de comportarse, de establecer relaciones con los otros” (p.34). Además, se requiere reflexionar “sobre lo que uno piensa y sobre lo que acontece en el pensamiento” (p.35). Así, el sujeto se relaciona con las prácticas que están “basadas a su vez en toda una serie de ejercicios que van a jugar en la historia de la cultura” (p.35).

Gallego (2015) describe el cuidado de sí como una forma de comportamiento con el mundo y una actitud ante la vida. Foucault, referenciado por Gallego (2015) explica que “Cuidarnos de nuestras conductas, de las relaciones con nosotros mismos y con los otros (...) tiene el carácter de una autentica misión, (...) una ocupación con sus procedimientos y sus objetivos. Su función es prácticamente curativa y terapéutica” (p.120). Desde la perspectiva genealógica de Foucault, el cuidado de sí se entiende como un conjunto de prácticas mediante las cuales un individuo establece cierta relación consigo mismo y en esta relación se constituye en sujeto de sus propias acciones” (p.188).

Según explica Foucault (1990), las *tecnologías del yo*, son los medios que “permiten a los individuos efectuar, (...) operaciones sobre su cuerpo y alma, pensamientos, conducta o

cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (p. 48). El rol del cuerpo es fundamental, ya que inscribirse en una práctica implica la formación del sujeto desde él. Las prácticas generan una manera de usar el cuerpo, y buscan el reconocimiento y expansión de sus límites. En la práctica, el cuerpo sufre cambios y agota sus posibilidades. Además, adquiere ciertos gestos y maneras particulares de habitarse a sí mismo. Sin embargo, aunque el encuentro con la práctica ocurre en y desde el cuerpo, ésta va más allá de él.

La práctica implica la búsqueda de un vivir mejor. A partir de las propuestas de Valladares, Kemmis y Foucault, definimos la práctica como un fenómeno que se da en espacios intersubjetivos e involucra una interacción particular con el lenguaje, el espacio-tiempo, y las relaciones sociales. También permite la formación del sujeto y del mundo a partir del reconocimiento de los límites de la naturaleza humana y la pregunta activa por un mejor vivir. La práctica se encarna mediante elementos y objetos organizados en forma particular de manera repetida y prolongada en el tiempo. Las formas específicas son transmitidas por personas que tengan ya una experiencia con tal acontecimiento. La transmisión implica la creación de un lenguaje y una forma de nombrar el mundo, y hace que las personas posen su atención en ciertos detalles.

Las prácticas están atravesadas por aspectos de la historia y la tradición. Según Arendt (2016) la tradición elige y nombra qué se preserva y se transmite. Es decir “indica dónde están los tesoros y cuál es su valor (...) [sin ella] parece que no existe una continuidad voluntaria en el tiempo (...), ni pasado ni futuro.” (p.16). La práctica implica la interacción con una historia y un contexto; y en ella se crea el mundo también.

En cuanto a la práctica teatral en su especificidad, existen diversas escuelas y tradiciones. La práctica teatral consiste en ciertas disposiciones y actitudes ligadas a la preparación y el sostenimiento de ciertos hábitos a lo largo del tiempo. Éstas están

relacionadas con lo que Brook (1993) llama el elemento fundamental: el cuerpo. Según explica, “El instrumento del cuerpo es el mismo en todas partes, lo que cambian son los estilos y las influencias culturales” (p.27).

Siendo así, el entrenamiento es la manera en que la práctica teatral se enraíza en el cuerpo; existen diversas configuraciones de los medios que lo componen. El punto clave es que éste, más que buscar un mero acondicionamiento físico, busca una disposición de la sensibilidad. Como dice Brook (1993), los actores “realizan ejercicios acrobáticos (...) para desarrollar su sensibilidad y no sus habilidades acrobáticas; (...) sensible significa que el actor está en contacto con todo su cuerpo en todo momento” (p.31).

Eugenio Barba (2012) y el desarrollo de la antropología teatral, proponen una aproximación clara a las configuraciones del oficio el actor y el entrenamiento. Dentro de éstas se retoman prácticas corporales tradicionales de diferentes culturas, como danzas y artes marciales; y también se crean específicas secuencias de movimiento para acceder a la apertura de las potencialidades del cuerpo, su energía, su presencia y su máxima capacidad de interacción con los otros y su entorno.

Otro aspecto elemental es la presencia de un maestro que herede la práctica en sus especificidades, gestos, materialidades, intensidades, y detalles. Grotowski hace hincapié en que no es posible negar a los ancestros, todos somos hijos de alguien (1992); lo importante es dialogar con ellos, interpelarles, elaborar respuestas propias, maneras de habitar y revitalizar la tradición (Grotowski, 1980).

La tradición teatral se asienta en generar relaciones de grupo: la práctica teatral ocurre siempre en lo que hemos explicado antes cómo convivio. La práctica dispone al actor para la experiencia, y se diferencia de ésta en su temporalidad; la experiencia es transitoria, mientras que la práctica es de largo aliento.

Objetivos

Objetivo general

Comprender qué ocurre en el psiquismo de los actores cuando vivencian una experiencia artística teatral.

Objetivos específicos

- Identificar los procesos psíquicos que emergen en los actores cuando vivencian una experiencia artística teatral.
- Conocer los significados que los actores le otorgan a su experiencia artística teatral.
- Explorar cómo la historia y el contexto de los actores influyen en el psiquismo cuando se vivencia la experiencia artística teatral.
- Reflexionar acerca de la importancia del estudio de la experiencia artística teatral para comprender aspectos del psiquismo.

Método

Antes de entrar específicamente en el método, queremos aclarar que en consonancia con la epistemología hermenéutica en que nos situamos, tomamos la decisión de escribir en primera persona. Esto con ánimos de acentuar que la investigación parte de una voz que no es neutral, sino activa y que se ha consolidado en el proceso mismo de diálogo, pensamiento y escritura conjunta de nosotras como investigadoras.

En la primera parte del proceso de investigación realizamos una revisión bibliográfica consultando bases de datos y recursos electrónicos como JSTOR Journals, SciElo, Redalyc, ProQuest, EBSCOhost y Google Academics. Utilizamos los términos *psicología*, *psiquismo*, *psicoanálisis*, *teatro*, *teatralidad*, *teoría del performance*, *práctica y experiencia*, para construir ecuaciones de búsqueda.

Revisamos alrededor de 45 textos relacionados con el tema, entre libros completos y

artículos académicos. Seleccionamos 20 artículos para distinguir autores, referencias utilizadas, conceptos significativos, conclusiones y resultados; y así plantear el problema de investigación. Para construir el estado del arte, realizamos la caracterización de las tendencias en que se ha abordado el tema y los aportes actuales. Identificamos los referentes recurrentes y buscamos información sobre congresos en torno a esta temática. Después de toda la bibliografía consultada, este trabajo de investigación está sustentado en 100 referencias que nos permitieron desarrollar el planteamiento del problema, el estado del arte, el marco teórico y el diseño de la metodología.

Tipo de investigación

Este proyecto se enmarcó en las metodologías cualitativas, pues permiten acercarse al fenómeno a investigar de una manera amplia, detallada y flexible, en donde se le da mayor importancia a la subjetividad, los significados y la riqueza interpretativa. Además, este método se destaca por sus propiedades explicativas y poder exploratorio (Ugalde & Balbastre Benavent, 2013). Así mismo, lo cualitativo se utiliza para conocer situaciones naturales de la vida de los participantes, teniendo en cuenta sus características particulares. Saunderset (2009) referenciado por Ugalde y Balbastre (2013) afirma que los datos cualitativos son “ricos y profundos. (...) [Esto] obedece a la atención que los investigadores cualitativos prestan a los detalles más intrincados, lo cual es favorecido (...) por la proximidad y el contacto que existe entre el investigador y el fenómeno a ser estudiado” (p.182-183).

Siguiendo a Arias y Alvarado (2015) “Se insiste en que se denomina construcción y no recolección, pues como plantea Rorty (...) <<al entender la verdad como construcción, como actuación y como performance, se asume la conversación como forma de llegar a compromisos y trascender los desacuerdos>>” (p.175).

Desde esta metodología, según Maldonado (2016) se asume la realidad como la interpretación de la experiencia dentro de un contexto histórico y social. Afirma que uno de

los principios de la hermenéutica es la circularidad; poder mantener la reflexión crítica y continua en el proceso de investigación, revisando constantemente las nuevas comprensiones que van surgiendo y las diversas influencias que aparecen entre los fenómenos e investigadores. Según el autor, para Gadamer “el propósito de la hermenéutica es la búsqueda de sentido y de verdad como experiencias vitales y subjetivas, lo que representa además un ideal y una tarea en sí mismas”(p.4).

Fuster (2019) propone que desde esta lógica se estructuran “procesos rigurosos y coherentes (...) difícilmente accesibles por otros métodos usuales de investigación. (...) Busca la toma de conciencia y los significados en torno del fenómeno” (p. 201). Para la autora, esta metodología sostiene que la realidad no es objetiva y que los fenómenos observados están intervenidos por la percepción del observador. Además, Quintana y Hermida (2020) le dan importancia a la construcción del discurso y del lenguaje y a la sensibilidad histórica.

Dicho lo anterior, partimos de una ontología que reconoce múltiples realidades y se teje de manera intersubjetiva. Se abordó una epistemología hermenéutica y se buscó el diseño de una metodología centrada en el diálogo, reflexión e interpelación contextuada. Realizamos un diseño fenomenológico hermenéutico con herramientas del método narrativo. Enfatizamos en la interpretación de la información construida y el ejercicio reflexivo.

Diseño

Aterrizando esta perspectiva a los diseños de investigación cualitativos, llevamos a cabo un diseño de investigación narrativa. Como proponen Arias y Alvarado (2011) la narración implica poner en palabras lo vivido -tanto pensamientos como afectos- y “resignificar las experiencias, llenar de sentido la propia historia al re-nombrar y re-crear una serie de acontecimientos, que más que responder a un orden cronológico y objetivo, responden a un entramado lógico y subjetivo” (p.172). Visualizando lo particular y complejo de la experiencia, la narración se crea como “fenómeno humano en el que se expresan la

pluralidad, la diversidad y la heterogeneidad,(...) que enriquecen la idea de un conocimiento que se construye en tensión, en contradicción” (p. 173).

Estas autoras hacen hincapié en la importancia del diálogo y la conversación, pues es aquí donde la realidad se convierte en texto y se construye entre participante e investigador. Dentro de las herramientas del método narrativo se encuentran técnicas orales y escritas como la entrevista, la autobiografía, los diarios de campo, la comunicación epistolar, la fotografía, registros audiovisuales, talleres, conversaciones informales, y el sociodrama, entre otras. En esta investigación diseñamos una entrevista semiestructurada.

Participantes de la investigación

Los participantes fueron seleccionados a partir del método de intensidad. Según Sáenz de Ormijana (2017) esta forma de seleccionar la muestra en investigación cualitativa “busca, identifica y analiza aquellas unidades de muestreo con una experiencia muy próxima e intensa con respecto al fenómeno de estudio” (p.20).

Se escogieron dos hombres y tres mujeres, entre los 25 y 35 años, con una trayectoria mínima de seis años dentro de la práctica teatral. Actualmente, hacen parte del medio profesional; dos de ellos han vivido en contextos europeos y los otros tres han ejercido su práctica netamente en Colombia. Partiendo de la comprensión de actor expuesta en el marco teórico, se escogieron estos participantes por su actividad dentro de las artes escénicas como ejecutantes creadores. Ellos encarnan el proceso creativo en sus propios cuerpos, y viven la experiencia artística en primera persona.

Técnicas de construcción de los datos

Diseñamos una entrevista semiestructurada, constituida por dieciocho preguntas ubicadas en tres categorías preestablecidas: *psiquismo*, *experiencia artística teatral*, y *práctica* (anexo 4). En *psiquismo* indagamos sobre afectos, pensamientos, recuerdos, y percepciones que se movilizaron al llevar a cabo una experiencia artística teatral significativa.

Buscamos dar cuenta tanto de procesos conscientes como inconscientes. En *experiencia artística teatral* le preguntamos a cada uno de los actores, sobre los detalles de una experiencia significativa en el contexto teatral, y las características de los diferentes estadios de tal experiencia. En *práctica* se exploró el recorrido del participante en torno al contexto teatral y las influencias contextuales e históricas que ha tenido a lo largo de su trayectoria. En el marco teórico, estas tres categorías principales fueron definidas desde diferentes autores.

La entrevista semiestructurada, como explican Bravo et al. (2013), es una herramienta flexible, pues parte de “preguntas planeadas, que pueden ajustarse a los entrevistados. Su ventaja es la posibilidad de adaptarse a los sujetos con enormes posibilidades para motivar al interlocutor, aclarar términos, identificar ambigüedades y reducir formalismos” (p.163). Es importante una sensibilidad y actitud de escucha a la hora de realizar la entrevista, así las preguntas diseñadas pueden cambiar de orden, abrir oportunidades y profundizar en aspectos emergentes.

Para plantear las preguntas de la entrevista nos asesoramos de dos expertos en el tema, quienes nos aportaron correcciones e ideas. El primero fue Fernando Montes Joya, fundador y director del Teatro Varasanta, y el segundo Luis Fernando Orduz González, psicoanalista con experiencia en las artes escénicas. A partir de las conversaciones con ellos y teniendo en cuenta la teoría, se refinó el instrumento.

Las preguntas formuladas pasaron a un proceso de validación por parte de cinco jueces, quienes evaluaron cada una de ellas, dando su aprobación, observaciones y sugerencias (anexo 2): Sandro Romero Rey, coordinador del Programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital; Catherine Jane Busk, directora de la Carrera de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana; Andrea Paola Escobar Altare, directora de la carrera de Psicología de la Pontificia Universidad Javeriana y psicoanalista; Luis Fernando Orduz González, psicoanalista del Instituto Colombiano de

Psicoanálisis, con experiencia en artes escénicas; y Alejandra Marín Pineda, Filósofa de la Pontificia Universidad Javeriana y docente de la asignatura *Acción poética y performance* en la misma institución.

Después de realizar una tabulación con los puntajes y comentarios de cada pregunta (anexo 3) se diseñó la entrevista final (anexo 4). Antes de realizar cada una de las entrevistas, los participantes obtuvieron un consentimiento informado, en donde se les explicó el objetivo de la entrevista, los términos de confidencialidad y los riesgos de su participación (anexo 6). Cada una de las entrevistas fue grabada en audio y luego transcrita (anexo 7), con el fin de llevar a cabo el análisis categorial. Por cuestiones de confidencialidad no se anexan los consentimientos firmados por cada participante, pues ahí se encuentran sus datos personales.

Técnicas de análisis de datos

La construcción de un lenguaje común entre nosotras, el refinamiento de las comprensiones en el diálogo con expertos, y la relación entre estos procesos como eje comprensivo, hicieron parte del análisis. En el momento en que la atención se centra en el análisis de datos se plantea una interacción, que como explican Salinas y Cárdenas (2009), “incluye no solo quién es el analista sino también la evolución del pensamiento que ocurre con el tiempo gracias a la inmersión en los datos y el cuerpo acumulado de hallazgos que se han registrado”(p.518). Consideramos que la evolución misma del pensamiento es un principio fundamental del análisis. En cuanto a la estructura del ejercicio analítico, se siguió un proceso de categorización y codificación que se explican a continuación.

Categorización y Codificación. Realizamos un proceso de categorización y codificación de los datos construidos en las entrevistas. Primero, tomamos los fragmentos de cada una que hacían referencia a las categorías definidas como principales. Segundo, a partir de la información construida, identificamos una categoría emergente, y ocho subcategorías, en donde fueron asignados fragmentos considerados relevantes. Esta información está

consignada en la matriz de codificación y categorización de los datos (anexo 8).

En la categoría de *psiquismo* se estableció como primera subcategoría *el consciente y los procesos psicológicos*, ésta la definimos como aquellos fenómenos mentales de los que los actores reconocen fácilmente. Entre ellos se encuentran los procesos psicológicos básicos y superiores, establecidos por Vygotsky, quien afirmó que existen funcionamientos biológicos, como la percepción, la memoria y la atención. Con respecto a los superiores, estos son aquellos que se desarrollan a partir de los básicos, y requieren de la interacción social, y el establecimiento de símbolos, como el lenguaje y el pensamiento (Rivière, 2002).

La segunda subcategoría se denominó *inconsciente*. Se establecieron fragmentos que dan cuenta de las manifestaciones del inconsciente de los actores, como los sueños oníricos, la pulsión de muerte y la presencia del sinsentido; tratadas en el marco teórico. La tercera subcategoría de *psiquismo*, se estableció como *cuerpo*. Incluye todas las referencias a lo corporal; dando cuenta de que el cuerpo hace parte del *psiquismo*. Partiendo de la definición operacional en el marco teórico, se explica cómo desde una comprensión psicoanalítica, lo corporal es transversal al *psiquismo*, y el *psiquismo* transversal a lo corporal.

Dentro de la categoría de *experiencia artística teatral* surgió, en primer lugar, la subcategoría de *suspensión de juicios y normas sociales*. En ésta se hace referencia al fenómeno descrito en el marco teórico, en donde las restricciones sociales de la cotidianidad, se ven pausadas. En segundo lugar, se formuló la subcategoría de *personaje*, la cual partiendo del paradigma performativo, hace referencia a una unidad de sentido que le permite al actor propiciar un terreno creativo. El personaje hace que se movilice la creación, y los procedimientos que el actor ejecuta en su cuerpo y *psiquismo* mediante ésta.

En tercer lugar, emergió la subcategoría de *juego*. Con éste nos referimos principalmente a la acción de jugar. El juego puede entenderse como un marco de reglas que acoge un umbral de comportamientos y lógicas, sin embargo, nos interesa sobre todo, la

acepción de Winnicott (2013) del jugar -como verbo sustantivado- que implica la acción creativa y el desplazamiento a una tercera zona, o zona transicional en la que aparece la exploración de sí mismo y del mundo.

En la tercera categoría, *práctica*, surgió la subcategoría de *tradición*. Ésta hace referencia a la parte del quehacer artístico que se relaciona con los caminos consolidados, a partir de la repetición y el tiempo en el pasado, en torno a formas específicas de abordar la práctica teatral. Guarda relación con la familia, maestros y ancestros que recorrieron, nutrieron y heredaron tal camino.

En cuanto a los *objetos*, esta subcategoría también emergente de la *práctica*, se refiere a los elementos del mundo que son significativos al incluirlos dentro de la práctica teatral. Habla de cómo los patrones y hábitos propios de ésta, se consolidan en relación con materias concretas. Además, a partir de la interacción con estos objetos se crean significados, nuevas utilidades y posibilidades de jugar con ellos.

Finalmente, como categoría emergente, surgió la *copresencia*, que es transversal a la experiencia, la práctica y el psiquismo. Desde Fischer-Lichte (2011) la copresencia se entiende como el papel que toman los otros en las vivencias teatrales. Con otros nos referimos a los demás actores, directores y espectadores participantes. A partir de Kemmis et al. (2014) damos cuenta que las prácticas son un encuentro de lo social, y por ende existe una necesidad de estar con otros durante este quehacer. Dubatti (2011) lo denomina *convivo*, y explica que es un elemento principal de la experiencia teatral.

Ahora bien, con respecto al proceso de codificación, según Salinas y Cárdenas (2009) codificar implica “identificar fragmentos de textos con temas o tópicos que los describen o interpretan, y asignar a cada fragmento un distintivo -código- propio de cada categoría de elementos constituida” (p.510). Seleccionamos este proceso porque es una forma muy útil para organizar la información consignada en las narraciones de los participantes. Dentro del

proceso de codificación por categorías se realizaron tres pasos que hacen parte de esta técnica: la codificación abierta, axial y selectiva.

En primer lugar, estos mismos autores, explican cómo la codificación abierta, busca descomponer en partes los datos, encontrando similitudes y diferencias: “los sucesos, acciones que se consideren conceptualmente similares se agrupan bajo conceptos más abstractos denominados categorías” (p.515). Realizamos este primer paso de codificación abierta a partir de la lectura de las cinco entrevistas transcritas. Se seleccionaron las partes que correspondían a cada una de las tres categorías iniciales, y la categoría emergente, y se tuvieron en cuenta los datos, acciones o sucesos similares que pudieran ser agrupados como categorías emergentes o como subcategorías (anexo 8).

En segundo lugar, realizamos una codificación axial. Este punto implicó hacer una conexión entre las diferentes categorías (iniciales y la emergente) y sus subcategorías. Esto permitió establecer ejes para el análisis y comenzar a depurar las categorías obtenidas de la codificación abierta. Así, reagrupamos los datos en torno a los ejes que consideramos como relevantes para el análisis del fenómeno estudiado. Este proceso se consolidó al escribir los resultados, a manera de síntesis narrativa, en donde se plasman las relaciones obtenidas.

En tercer lugar, tras la codificación abierta y la axial, realizamos una codificación selectiva, buscando mayor síntesis del proceso de análisis. Según Fiick (1998) también citado por Salinas y Cárdenas (2009) “El objetivo de esta fase es elaborar la categoría central en torno a la cual las otras categorías desarrolladas se pueden agrupar y por la cual se integran” (p. 517). Este punto se refleja en la decisión de tomar como categoría central: *el psiquismo*. En torno a ésta se trenza la elaboración de la discusión y de nuestra respuesta a la pregunta de investigación.

Después de este proceso de clasificación y codificación, nos adentramos en el relacionamiento con la teoría. Nos centramos en aquello que la experiencia artística teatral

genera en el psiquismo, mas no en los sujetos particulares como estudios de caso; esta investigación es un estudio fenomenológico.

Limitaciones

En primer lugar, consideramos que el tiempo de ejecución de este proceso de investigación permite un grado de profundidad, sin embargo limita los alcances que podría tener; especialmente en cuanto a las diferentes modalidades de recolección y análisis de datos que son posibles dentro del método narrativo. La autobiografía, los diarios de campo o bitácoras, la comunicación epistolar, y los registros audiovisuales, son herramientas que reconocemos como potentes para complementar los intereses de esta investigación y ampliar sus alcances a futuro. Dado el tiempo estipulado para este proyecto, elegimos la entrevista por su eficacia y su capacidad para mantener un diálogo directo y profundo que propicie la construcción de datos pertinentes para nuestra pregunta de interés.

Esto nos lleva a nuestra segunda limitación: las condiciones de restricción del contacto y la presencialidad ocasionadas por la pandemia del Covid-19 que se vive en el contexto actual. Se decidió realizar las cinco entrevistas de manera virtual, dado que priorizamos la seguridad, tanto de los participantes como nuestra, y la posibilidad de contar con una interacción en la que fuera posible vernos los rostros y generar un ambiente de confianza. Es importante resaltar que esta limitación permitió elaborar respuestas de adaptabilidad, pensar fuera de lo conocido, e incluso incluir en nuestros participantes a una persona que consideramos pertinente y que en el momento no se encontraba dentro del país.

Consideraciones éticas y legales

La ética tiene que ver con el marco legal, la minimización de riesgos, el consentimiento informado y la comunicación con los participantes. Además la ética tiene una dimensión sobre la manera en que se vive, se toman decisiones y se generan formas de percibir y habitar el mundo. Esto tiene que ver con las razones por las que hacemos cierta

práctica y el sentido que le damos a nuestra manera de proceder. La entrevista es una actividad reflexiva sobre estos aspectos, lo cual la hace un ejercicio ético.

El solo hecho de movilizar el pensamiento, el conocimiento y las relaciones, es un ejercicio ético y político. Esta investigación es ética en la medida en que se convierte en un espacio de reflexión para los participantes acerca de su propia experiencia en el contexto teatral. Además se espera que esta investigación se convierta en una plataforma para que otras personas, tanto dentro de la disciplina psicológica como fuera de ella, encuentren relaciones y provocaciones para dinamizar su pensamiento y su quehacer.

El ejercicio investigativo que se realizó tuvo como referente *El Código Deontológico y Bioético del Ejercicio de la Psicología en Colombia: Ley 1090 de 2006*. Ahí se encuentran consignadas todas las directrices para realizar una investigación en psicología. Este trabajo se basó en los principios de dignidad y respeto, protegiendo el bienestar y los derechos de los participantes (artículo 50).

Cada uno de los actores aceptó voluntariamente hacer parte de este trabajo. Además, fueron informados del objetivo, los riesgos y el manejo de sus datos personales por medio de un consentimiento informado. Se tuvo completa discreción con los datos de los participantes, respetando el principio de confidencialidad en el artículo 2 -punto 5- de esta ley. Teniendo en cuenta el artículo 49, nosotras, como investigadoras, nos hacemos cargo de todo el proceso en este trabajo, el manejo de los datos y los resultados. Todos los principios generales (artículo 2) consignados en esta ley se tuvieron en cuenta para realizar esta investigación. Aspectos como la responsabilidad, la competencia, los estándares morales y legales, el bienestar y las relaciones sociales fueron la guía y la base de este trabajo.

Resultados

Porque no le puedo dar sentido al resto del planeta es que hago arte

(Participante 2, 2021)

En este capítulo mostramos los resultados que se obtuvieron en las entrevistas. Las transcripciones de cada una de ellas se encuentra en el anexo 7 y la tabla de categorización y codificación en el anexo 8. Dado que las entrevistas fueron de aproximadamente una hora y cuarenta minutos de duración, y la tabla de Excel cuenta con seis hojas, decidimos escoger los fragmentos más significativos de los participantes que dan cuenta de los resultados totales, con el fin de realizar una síntesis narrativa.

La voz de los participantes se refleja en letra cursiva. Para guardar la confidencialidad de sus identidades, hemos decidido nombrarlos con los números correspondientes a su orden en la matriz de clasificación y codificación (anexo 8). Después de cada fragmento se encuentra un superíndice: un número entre el uno y el cinco que referencia al participante. En el título correspondiente a cada categoría, se encuentra un pie de página que le recuerda al lector la referenciación. Tomamos esta decisión ya que facilita la fluidez de la lectura y el reconocimiento de la particularidad de cada voz.

Esta síntesis narrativa se estructura según las categorías y subcategorías establecidas y descritas en la metodología y marco teórico. Hacemos referencia únicamente a los resultados textuales y nuestro tejido relacional de ellos. La articulación con la teoría será propuesta en el capítulo de discusión, junto con la elaboración de la respuesta a la pregunta de investigación y a los objetivos planteados.

Psiquismo¹

Se encontraron múltiples expresiones de lo que le ocurre al psiquismo en la experiencia artística teatral. En primer lugar se manifestó que la experiencia requiere de un estado abierto, vulnerable y dispuesto del psiquismo. Como refirió una de las entrevistadas,

¹ El superíndice:

1- indica los testimonios reportados por el participante 1 el 27 de marzo de 2021

2- indica los testimonios reportados por el participante 2 el 30 de marzo de 2021

3- indica los testimonios reportados por el participante 3 el 26 de marzo de 2021

4- indica los testimonios reportados por el participante 4 el 27 de marzo de 2021

5- indica los testimonios reportados por el participante 5 el 7 de abril de 2021

*una maestra muy importante es la ingenuidad*¹. Este estado de apertura se relacionó con el *perderse para reencontrarse*². Una de ellas dijo: *fue una experiencia tremenda, de pérdida. (...) en el sentido de estar perdida. (...) uno se siente como caminando en la niebla sin saber a dónde va (...) pero hay que aprender a convivir con eso y aún así continuar caminando*².

En relación con los afectos que se movilizaron, nos contaron que *hay un arco emocional súper nutritivo y que igual es distinto cada vez*³. Se describió la sorpresa, producto de lo inesperado, como *lo que aviva el alma*¹. Uno de ellos experimentó un *gozo tremendo por estar vivo, una pérdida del miedo; valentía*¹. Se hizo alusión a que la experiencia permite vivir emociones que no son personales, sino que están ligadas al contexto, al personaje y a la acción que se está realizando. También nos comentaron que hay una cierta capacidad de controlar las emociones y al tiempo una incapacidad.

Aparecieron conflictos entre las emociones del actor, por ejemplo *hay un deseo profundo de hacerlo, de poder llegar con algo que tú quieres decir, que es importante para ti, y que te representa de alguna manera*², pero al mismo tiempo, aparece el miedo, la incertidumbre y el creer que no se es capaz de lograrlo. En ocasiones se sintieron confundidos, y en otras apareció una satisfacción por entender lo que ocurría. Finalmente enfatizaron en *la belleza*, como una sensación placentera, difícil de describir, pero similar a una emoción, que aparece a partir del vislumbramiento del mundo.

Además, se mencionó la capacidad de verse a sí mismo gracias a la mirada del otro, ya sea el compañero o el espectador participante. Los entrevistados expresaron que al ser vistos, se amplió la capacidad que cada uno tenía de concientizarse de lo que estaba haciendo, cómo y dónde lo estaba haciendo. Todo esto, no a manera de pudor o de control, sino notando con mayor claridad *qué patrones tiene sobre lo que significa el ser visto y sobre cómo el cuerpo se transforma en esas situaciones*⁵. Una participante explicó que la presencia del otro funciona como espejo: *uno se da cuenta del otro, y de uno mismo, del reflejo que son*

*cada uno, y estas situaciones tan profundas que para todos son importantes*⁴.

Se mencionó que la experiencia permite ver las propias heridas y la fragilidad: *sí, hay un dolor y hay una herida fuerte, y eso el proceso lo pone todo el tiempo*². Sobre la capacidad de reconocer aspectos de sí mismo, mencionaron que la experiencia les permitió algunas revelaciones:

He llegado muchas veces a la respuesta de que no soy nada. También he llegado a la respuesta de soy Dios... Muerte. Soy vida, soy muerte, soy dios, soy nada. Soy existencia, soy quizás, pero silencio también. Muchas veces el silencio engloba la mayoría de las respuestas (Reportado por la participante 4, 27 de marzo de 2021) .

Expresaron también la posibilidad de sobrepasar los juicios que comúnmente tendrían: *hay una preparación de mi parte como ser humano, a nivel psicológico, durante la cual debo abrir las puertas de ese inconsciente*¹. El entrevistado describió su noción del inconsciente como: *un lugar en el que no hay juicio, no hay juzgamientos. De hecho, sí hay una conciencia de estar, pero no de juzgar. Es una visión total en el presente, en el ahora*¹.

Otro ejemplo de este reconocimiento de sí mismos dentro de aspectos nuevos y diferentes fue el de una de las entrevistadas, quien manifestó que *gracias a ese espectro, a ese momento, es que yo ahora puedo denominarme en ambos lugares*³. Con ambos lugares, hace referencia a la identidad de género no binaria dentro de la que ahora se reconoce.

El consciente y los procesos psicológicos

Acerca de los procesos psicológicos, los participantes hicieron referencia tanto a procesos básicos, como superiores. En los básicos encontramos la atención, la memoria y la percepción. Todos ellos tienen una sensación de que estos procesos se potencializan a un nivel que no lograrían alcanzar en espacios cotidianos.

Al hablar de percepción afirmaron que *se logra captar más allá de lo evidente, pues es allí donde la sensibilidad germina completamente*¹. Según una de ellas, *el cuerpo, por así*

*decirlo, se vuelve un aparato receptor de lujo*². La percepción de los actores se amplía, o exagera. Nos contaron que *no miras solo al frente, sino que miras con todo; que escuchas. La percepción es impecable. Tú sabes perfectamente que estás hablando acá y que el de allá se está moviendo, (...) que la luz está ahí*². Manifestaron como necesario un estado de la percepción en donde emerja la sensibilidad, y se logre conectar el cuerpo, el pensamiento y la sensación para que la experiencia artística se pueda llevar a cabo.

En cuanto a la memoria, los participantes hablaron de recuerdos asociados a sus emociones y vivencias de infancia; las relaciones que hacían entre su experiencia y su pasado fueron temas relevantes. Uno de ellos respondió que lo acompaña siempre el recuerdo de su mamá: *recordar el apoyo que siempre me ha brindado es un amuleto*¹. Además mencionaron los recuerdos de sufrimiento, expresando que *claramente son unos lugares que albergan unos recuerdos y unos dolores muy profundos*².

La atención fue otro elemento que surgió. Los actores contaron que se focalizan completamente en las acciones que están realizando y describieron esto como *una de las experiencias más hermosas del mundo, porque tú estás concentrado en permitir que eso suceda, en cumplir todas las tareas que tienes que hacer, todos los puntos a los que tienes que llegar*². Mencionan una sensación de vacío, pues necesitan eliminar o evitar aquellos estímulos internos que perjudiquen o interfieran con el proceso: *es un vacío interno en el que te preparas para lograr un cierto nivel de atención en lo que estás haciendo y comunicando*¹.

Acerca de los procesos psicológicos superiores, los participantes enfatizaron en el pensamiento y en el lenguaje. El pensamiento se hizo más evidente en los momentos de reflexión con respecto a su experiencia; afirmaron que *el arte es una experiencia del pensamiento también y de la reflexión, y ser consciente de sí mismo es una reflexión*¹. Emergieron diversas preguntas sobre el sentido de la vida, la existencia y su propio quehacer como artistas. Según expresaron, *es a partir de las inquietudes de cada uno de nosotros que*

*empezamos a crear y a movilizarnos*¹.

Ejemplos de las preguntas frecuentes fueron: *quién soy, qué soy o qué somos*⁴. A pesar de tenerlas presentes, los entrevistados explicaron que no buscan responderlas de manera racional, sino que cuando surgen las toman como un canal para reflexionar. Se refirieron a ellas como *aquellas preguntas existenciales que rondan la cabeza de cualquier ser humano, en este caso, de un joven que a medida que va creciendo va conociendo el mundo y quiere devorarlo y poderse permear al máximo de él*¹.

Aunque se evidenció que el pensamiento es fundamental durante la experiencia, pues fomenta la reflexión y la capacidad de formular preguntas, los participantes enfatizaron en que es muy importante realizar *un proceso de vaciamiento de pensamientos*², en donde no interfieran en la atención, las emociones y la experiencia. Es necesario reconocer que *no todo está pensado de forma racional (...) y cuando trato de hacerlo no funciona*².

Con respecto al lenguaje, se describió que *la comunicación se vuelve más asertiva, más efectiva (...) lo que quieres decir se vuelve más sutil, entra más fino; no es que la información simplemente te la botan, sino que se vuelve más delicada*¹. Se destacó también la manera en que es posible compartir puntos de vista: *es el actor 'desnudo' siendo humano, demasiado humano; experimentando su humanidad y compartiendo su punto de vista, insignificante o no, frente a otras personas*¹.

En uno de los relatos apareció la capacidad de autocontrol o autorregulación. El entrevistado contó que su compañero olvidó el texto y

decidió, para salvar la escena, pegarme una cachetada (...) yo me sentía confundido de si estar bravo con él o no, porque había funcionado muy bien para el estímulo. (...) yo pensaba: lo voy a matar. Pero todo se canalizó a través de la escena
(Referenciado por el participante 5, el 7 de abril) .

Inconsciente y pulsión de muerte

Por otra parte, los entrevistados reconocieron que realizan experiencias artísticas teatrales, a sabiendas de que éstas implican sufrimiento y dolor. Una de ellas expresó que *como [el proceso creativo] se enraíza a estas experiencias más muy íntimas, (...) sufro, convivo, vivo, atravieso una sensación de soledad* ². La entrevistada explicó que *hay una herida que debes, masoquistamente hablando, tocar, indagar y abrir, y uno es un tránsito para esa deformación* ². En otros casos, encontramos manifestaciones del inconsciente, como sueños de angustia que tienen los participantes, relacionados a la experiencia teatral. Una de ellas expresó: *los sueños sí, un montón. La angustia de no llegar, de no encontrar la ropa, estar para una obra pero tener el vestuario de otra. ¡Son divinos esos sueños, digo son divinos, pero son de un ansia!* ².

En relación también con los aspectos ocultos, encontramos en los entrevistados una curiosidad por contactar con esa parte extraña de su psiquismo y de la naturaleza humana. Una de ellas expresó: *¿Qué es eso que llamamos monstruo o qué es eso que llamamos pesadillas, o el diablo o la oscuridad? Yo quería eso. Yo quería verle los ojos al diablo y saber qué era eso de lo que tanto hablaban*⁴. Otro fragmento que ejemplifica lo anterior fue: *este proceso partió de la nada, de la sorpresa, del riesgo -también- a querer profundizar en esas zonas del inconsciente en las que uno desea encontrarse, pero a las que paralelamente uno les teme*¹. La curiosidad por ver lo doloroso se manifestó en otra participante, quien expresó: *no sé si es que yo sea demasiado masoquista (...) en esta cosa de tener que ir a ver tu herida, (...) hurgar tu herida, y por eso el teatro es tan doloroso, porque trabaja con esas fragilidades* ².

En algunos casos se mencionó que este sufrimiento y dolor termina por tener un potencial creativo. Uno de ellos comentó que *puede haber una posibilidad creativa en lo negativo, que tiende más a lo destructivo y a lo violento*¹, incluso explicó que el proceso creativo *ha suscitado en mí violencia. Me he provocado violencia, así como también ir a*

*imágenes u objetos que me provocan violencia*¹. Nos explicaron que *el sinsentido es un terreno fértil de inspiración y de creatividad, porque es en el sinsentido donde brotan esas ideas creativas de uno mismo que no entendemos; y lo que no entendemos requiere mucho más trabajo porque pretendemos entenderlo*¹.

En ocasiones, tal sufrimiento y dolor, también causó placer. Una de las entrevistadas manifestó que parte de la experiencia que implicó sufrimiento también involucró *este ejercicio de traer toda la energía aquí y traer todo el pensamiento aquí y conectarse con esa cosa que es profundamente placentera*². Según explicó, *el espectáculo es lo más doloroso. El espectáculo es doloroso, el entrenamiento es placentero. Es raramente placentero*². Otro nos contó que *era muy cómico el sufrimiento físico*⁵, y nos relató el siguiente acontecimiento:

me abrí todo el brazo (...) entonces a los de producción les tocó ideárselas para que en un momento donde el foco estaba en otro lado, me pasaran una venda, porque yo estaba sangrando un resto. (...) Es que justamente esas circunstancias lo empiezan a potenciar, (...) Entonces cuando yo vi eso, el uniforme verde, la sangre roja, yo dije “No que chimba, un soldado así sufriendo” Era una circunstancia que tenía para ¡Fu! dejarme llevar por esa situación (Reportado por el participante 5, el 7 de abril).

Fueron encontradas referencias a cómo el dolor, el regreso a lo que causa sufrimiento, se relaciona con el sinsentido y aun así es inevitable: *Porque es doloroso, porque me pone en unos estados de fragilidad y de vulnerabilidad que son dolorosos. Y algo con el sinsentido es que no puedo no hacerlo. Es decir, me sentiría abandonando algo profundamente importante para mí si no lo hiciera*².

Un participante expresó que es justamente el sinsentido el punto central de la experiencia: *es el meollo de todo el asunto: que no tenga sentido estar ahí. Es increíble ese vacío, ese lugar solo de habitar algo (...) Y luego el dolor de que se va, (...) es el tema del*

teatro también, ese sinsentido. (Referenciado por el participante 5, el 7 de abril)

Otra participante habló del sinsentido como una puerta que permite entrar en contacto con informaciones desconocidas, extrañas y nuevas, pero que la moviliza a buscar sentido: *creo que para mí el sinsentido no me termina nutriendo. Hay algo que me termina diciendo: aquí no te quedas, aquí no te quedas tanto tiempo. Porque al final es para encontrarse*⁴.

Por su parte, otro nos manifestó que *el amor es el motor del sentido*¹. Nos contó que existe una *patología que adquiere uno (...) le tengo miedo, se trata de que tú vas creando “verdades” y empiezas a darle un sentido al sinsentido. (...) Es asustador porque empiezas a saber de qué está hecha la vida*¹. Otra entrevistada compartió que *a veces el actor peca por querer tener coherencia en cada aspecto. Y es muy raro (...) En cuanto al sin sentido: lo que hace el sentido es el sinsentido*³. Otro explicó que *el sinsentido tiene que ver con la presencia absoluta, (...) por eso lo teatral permite que surja el sinsentido (...) cuando la gente permite despojarse de todo*⁵. Además, se cuenta que las experiencias teatrales, *aunque no tengan sentido, tienen una lógica de otra forma (...) yo creo que un gran error es querer desbaratar eso y decir, no venga, lo voy a traer a mi plano y le voy a dar el sentido*³. Al preguntar a una de las participantes sobre las maneras en que la experiencia había permitido elaborar sentido, nos contestó: *es raro que a uno le pregunten qué sentido tiene, porque es más un sinsentido; (...) porque no le puedo dar sentido al resto del planeta es que hago arte*².

Cuerpo

Se encontraron referencias directas al cuerpo en las narrativas. En primer lugar, se hizo evidente cómo el cuerpo es al tiempo límite y condición de posibilidad de la experiencia. Dos de las participantes hablaron de lesiones; una explicó que entró a ver actuación porque le habían hecho una cirugía de cadera. Otra cuenta que sufrió un esguince en el pie durante el acontecimiento escénico, y sin embargo *no estaba en un momento en el que pudiera estar quieta, entonces pensaba cómo hacer para adaptar las escenas, (...) estaba completamente*

*en la acción y gritando del dolor, ¡cómo no gritar!*².

Un aspecto significativo y transversal a todas las personas entrevistadas fue la pandemia. Ésta hizo evidente el límite del cuerpo y de sus posibilidades: *la pandemia fue muy difícil (...), no se pudo realizar más trabajo por la cercanía, por todo el protocolo (...) no nos permitió seguir*⁴. Otro entrevistado explicó que dentro de los límites de su cuerpo ha encontrado posibilidades muy grandes: *he pasado por una montaña rusa en la relación con mi cuerpo. A veces ha sido un impedimento porque en esta organicidad de la vida encuentras unos límites, pero también ha sido una posibilidad de comunicación muy grande*¹.

Hicieron referencias a cambios fisiológicos, por ejemplo la *carga de adrenalina*², o a que por ser una *experiencia extracotidiana va a producir otras pulsaciones en mí; voy a secretar otras hormonas, voy a ver la vida desde otro punto de vista*¹. Una de las participantes habló de la importancia de concentrarse en su *presente corporal (...) dónde están las plantas de mis pies, a qué velocidad está moviéndose mi respiración intercostal*³.

Esta entrevistada hizo referencia a la importancia del cuidado y respeto por su cuerpo. Contó que se pregunta constantemente: *¿cuánto tiempo se demora en conformarse un cuerpo? ¿Cuantos meses para que todas las células encajen, las neuronas se junten, los huesos se fabriquen?*³ Y explicó que pensar en que sus *mitocondrias, que hacen todo para que tenga energía sin que yo se los pida*³, ha generado una reflexión sobre cómo entablar una relación con su cuerpo y reconocer “ese lugar de origen casi milagroso”³. Explicó que lo único que le dice o le pide su cuerpo es mirarse *desde un lugar orgánico y de asombro, donde las cosas que descubramos sean por preguntas conjuntas y no con un rejo*³.

También describieron el cuerpo como un lugar de transformación y exploración de límites. Una entrevistada compartió que su manera de trabajar está ligada a la *transformación de los estados cotidianos del cuerpo. (...) Comienza un uso anormal, un uso de ‘flujo’ de la energía; (...) más allá de que se canse, entra en un lugar de profunda receptividad a*

*cualquier cosa que está sucediendo en tu entorno*². Otro participante recordó que en una ocasión, dentro de su proceso de creación estaba *cargado y frustrado*⁵; comenzó a trabajar a partir de eso y *fue delicioso al final sentir que me había liberado (...). Creo que el cuerpo cuando logra ir a extremos alcanza niveles muy liberadores porque se desatan ciertas barreras, (...) que a uno lo encadenan en la vida cotidiana*⁵.

Una entrevistada explicó que en el cuerpo *aflora esta fragilidad: hay caídas fuertes, hay corridas muy fuertes, hay unos gestos, unos actos muy delicados y contenidos, hay otros que son profundamente lentos*²; explicó que *el hecho de que tu cuerpo pueda llegar a esos lugares se vuelve una cosa tan dulce*, dijo que *es profundamente placentero, que me está permitiendo habitar mi cuerpo*². Otra participante mencionó que *durante la experiencia lo que pasa es que desaparece el cuerpo. (...) Ya de golpe no era mi cuerpo (...) era un cuerpo de soy un animal, soy un monstruo, soy tu peor pesadilla*⁴.

Se encontró también una noción de reacción y reciprocidad entre el cuerpo y el pensamiento: *uno entiende cómo la mente está ligada al cuerpo, no hay nada que hacer (...) un pensamiento denota una tensión, una actitud (...) Con esto no quiero decir que la mente sea la que lidera el cuerpo*³. Ella también nos contó que es posible cambiar el pensamiento desde el cuerpo: *soy yo quien tiene que encontrar una manera distinta de caminar, de ingresar, de moldearme para darle espacio a esa nueva mente que está entrando en mí*³.

Según las narrativas, en el cuerpo se manifiestan diferentes aspectos psicológicos, por ejemplo: *ese grito potente se enraíza en los lugares de mis centros emocionales, finalmente; me pone a temblar el abdomen, me abre un vacío*². Se describió que en la experiencia *lo haces desde el lugar más humano que lo constituyen tu cuerpo, tu corazón, tus pensamientos, tus intestinos*¹. Una de ellas explicó que *es un cuerpo y dos mentes, la verdad. (...) yo estoy enfocada en manejar -internamente- mis cualidades musculares y -externamente- el espacio, el tiempo, los objetos, todos los elementos de la escena*². Se expresó que en cierto punto

reacciona directamente el cuerpo, sin recurrir a la mente racional: *el cuerpo fue el que respondió; esa capacidad mimética frente al otro*⁵. Los participantes explicaron cómo, gracias a la preparación del cuerpo -propia de la práctica- en el acontecimiento escénico llega un momento en que es posible soltar el control del pensamiento.

Experiencia artística teatral²

Durante la entrevista cada participante escogió una experiencia artística teatral significativa de la que hizo parte como actor. La experiencia teatral es un proceso; podría decirse que tiene una fase de preparación, un momento de compartir con los espectadores participantes, y una fase de reflexión. Dos de las entrevistadas contaron que el inicio se dio con la lectura: *comenzó ahí en la biblioteca de la Javeriana leyendo textos antiguos de poesía; (...) fue el inicio del proceso de desarrollo de esta sensibilidad*⁴; *recuerdo que unos meses antes había comprado un libro de William Blake, y ese para mí determina el inicio*².

Según explicaron, luego de esto surge una fase de preparación, en donde *abres tu mente y tu cuerpo como una esponja, y observas*³. También: *la preparación implica darle un orden a algo que desde hace mucho tiempo vienes navegando en estas mismas aguas*².

Explicaron que la preparación implica hacerse preguntas sobre el contexto de la obra, el personaje y *llenarse de referentes*⁵ para poder involucrarse completamente en el proceso.

Durante esta fase, que puede llegar a durar meses, los actores contaron que *estás descubriendo qué es lo que hay ahí abajo y todo es ligeramente inesperado*². Explicaron que *es como excavar una historia todo el tiempo*². Una de las participantes contó que para ella *fue muy importante a nivel social entender esta energía tan oscura que genera tanto miedo (...) me permitió tener más profundidad*⁴.

² El superíndice:

1- indica los testimonios reportados por el participante 1 el 27 de marzo de 2021

2- indica los testimonios reportados por el participante 2 el 30 de marzo de 2021

3- indica los testimonios reportados por el participante 3 el 26 de marzo de 2021

4- indica los testimonios reportados por el participante 4 el 27 de marzo de 2021

5- indica los testimonios reportados por el participante 5 el 7 de abril de 2021

Se habló de la importancia de salir de sí, de *la necesidad de perderse para volver a encontrarse (...) separarse de su biografía (...) para poder cortar el cordón umbilical*⁴, y lograr abstraerse, verse y decir: *hay algo en mí que funciona o que no funciona y debo trabajar; sin ser ni bueno ni malo*¹. Contaron que al involucrarse en una experiencia artística teatral *recuerdas que es sorpresa que estamos vivos, o qué sorpresa que realmente puedes hacer eso (...) te cambian el estado (...) como que el cerebro dice ah ok ya podemos jugar*³.

La segunda fase que reconocimos, implica la puesta en escena de la obra, una de las entrevistadas habló sobre este acontecimiento como *la paradoja del actor; que él tiene que hacer una cosa que sabe cómo va a terminar, que sabe cómo va a ser, y la tiene que hacer como si fuera la primera vez*². Esto implica estar abierto a reaccionar como si todo fuera sorpresa e inesperado. También lo explicó como *un espacio-tiempo en donde realmente no entra nada más. Es como construir una especie de burbuja colectiva en la que tratas de incluir al espectador, pero es una burbuja súper frágil*². También, afirmó que cuando se encuentra mostrando una obra se

está en una especie de “trance”, pero al mismo tiempo es un trance hipercontrolado, porque tú estás en función de seguir exactamente los pasos de lo que tienes que hacer, y eso permite que esa otra voz, que ese otro cuerpo, y a veces también esa emoción, se revele, aparezca (Reportado por la participante 2, el 30 de marzo de 2021).

Sobre este momento de la puesta en escena, nos contaron que se siente un *privilegio enorme que te miren, que tú tengas algo que decir y que la gente lo oiga, es casi como tener el micrófono en una estación radial, (...) eso es una responsabilidad*². También mencionaron que a pesar de que en cierto grado la puesta en escena es planeada, es imposible tener el control de todo, por ejemplo, de las reacciones del público pues *va a haber (...) sistemas de creencias diversos, pero sí se tiene que manejar una tonalidad*³. También, una de ellas contó

que sintió *que estaba del otro lado en el escenario, estaba en el escenario pero también estaba en otros lugares*⁴.

La tercera fase, que pudimos reconocer, implica un proceso de reflexión. Dos de ellas contaron que para poder darle un cierre a aquella experiencia necesitaron un acompañamiento psicológico, y esto les ayudó a entender aspectos de su vida que descubrieron durante el proceso. Para una de ellas la finalización ocurrió al darse cuenta que, como mencionamos anteriormente, es una persona no binaria; según nos compartió: *me sentía muy cómoda habitando un hombre y ahí dije: tal vez esto va más allá*³. Acentuó que es necesario darle un cierre a la experiencia para que esto no genere *choques*³. El momento de reflexión permitió que una de las actrices reconociera que pudo *poner en armonía muchos años de vida*⁴.

Ligado a la etapa de reflexión, todos estuvieron de acuerdo con que la experiencia artística que atravesaron fue un proceso de transformación: *cualquier proceso artístico te está transformando constantemente como persona*². Descubrir aspectos del mundo, o de sí mismos, permitió la transformación de su psiquismo: *me hizo crecer, me transformó (...) en la medida en que hay un antes y un después. Antes no lo conocía, o sentía que lo intuía, algo había pero no lo había visitado integralmente y esta experiencia me lo permitió*⁴. Para otra actriz la transformación implicó un proceso de aprendizaje: *me encontré con un montón de emociones que no conocía, un montón de situaciones incómodas, otros matices de mi personalidad, o del trabajo que no conocía (...) uno siempre va a poder aprender*⁴.

Suspensión de normas y juicios sociales

Se expresó que la experiencia implica salirse de la cotidianidad, y el teatro, según los participantes, tiene la particularidad de estar *en un lugar en donde (...) no hay un ego que te señala, que te juzga, sino que tú estás ahí disponible, atento a lo que pueda suceder en ese tiempo y en ese espacio*¹. Es necesario que el momento, tanto de los ensayos, como de la puesta en escena y la reflexión sean lugares seguros, es decir que ni ellos ni los demás

juzguen el trabajo que se está realizando, pues esto favorece la creatividad y la expresión: *sentir un espacio seguro me hizo sentir transformar mi espacio personal, por medio de la investigación (...) hacia ese lugar más íntimo*³. El teatro, según explicaron, es un medio que *respalda*³ a los actores a experimentar lo que desean y en algunas ocasiones necesitan, incluso a pesar de que no necesariamente implique una sensación de satisfacción.

Al hablar de las distinciones entre la cotidianidad y los espacios teatrales, una de las participantes afirmó que *si no hubiera diferencia, la vida sería un escenario. Que lo es, lo es, pero entonces no habría ni las más mínimas limitaciones de convivencia*⁴. Una de ellas explicó que *ahí está toda la prepotencia de los actores que nos sentimos dioses en ese específico momento; en decir, ¿si sabes? voy a cambiar las reglas de nuestra interacción normal*². Otro nos explicó que *dejan de importar muchas cosas, como qué pensará la gente de mí si me ve haciendo esto*⁵.

Personaje

Cuatro de los participantes contaron lo que ocurrió en la experiencia con relación al personaje. Ellos afirmaron que durante la creación y encarnación del personaje, se dieron cuenta que estaban poniendo características propias de su psiquismo y de su historia en este ente: *yo terminé entendiendo que este personaje me tocaba muy profundamente porque era una muñeca rota abandonada, y yo me sentía así, me sentía sin casa, sin la acogida*².

Explicaron que al realizar un personaje, se dieron cuenta de otros elementos que hacen parte de ellos mismos y que en la cotidianidad no habían podido verlos: *las sensaciones que te genera el personaje por dentro, los lugares internos que vas a visitar cuando estás trabajando, que te permite visitarte a ti*⁴. En otro caso, el personaje permitió integrar y manifestar un lado masculino, pues tuvo *un espacio seguro en donde expresarlo*³.

Lo que una de ellas describió como *habitar otro cuerpo*³ -el del personaje-, implicó todo un proceso de preparación que empezó con el hecho de vestirse y adquirir nuevas

actitudes. Los cambios de posturas, movimientos, contextos, y hasta en ocasiones de edad, generaron en ellos una sensación de extrañeza y en algunos, posteriormente, dificultad para desprenderse. Una de ellas explicó: *he dejado de ser yo (...) creo que mi cerebro da una respuesta de que hay algo distinto (...) diría que tal vez no es dejar de ser uno, pero habitar otro cuerpo que te hace ser otro*³.

Este proceso permitió a los artistas reflexionar sobre pensamientos y preocupaciones que emergieron a partir de su relación con el personaje. Uno de ellos resaltó que aunque se puede hablar de “personaje”, no se trata de hacer como si uno fuera otro, sino de verdaderamente buscar ser ese otro. Habló de ser y sentirse un soldado y *no en los zapatos*⁵ de éste. Él se preguntó: *yo en el ejército, ¿qué tipo de soldado sería yo?*⁵. Además, una de ellas contó que tuvo pensamientos y miedos relacionados con la muerte, al haber encarnado a un adulto mayor. La entrevistada manifestó que necesitó acordarse en su vida diaria: *cierto que yo soy C., que mi corazón está bien y mis arterias están bien aún, todo bien*³. La relación que se construyó fue tan fuerte, que se despertó en ella una emoción de nostalgia por tener que *decirle adiós al personaje*³.

Juego

Todos los actores hablaron del jugar como una condición necesaria para disponerse a vivir una experiencia artística teatral. Mencionaron que la experiencia les permite recobrar aspectos de la infancia y que esto genera una sensación de satisfacción, a tal punto que *se te hace agua la boca con el hecho de poder jugar con el tiempo y el espacio a tu propia voluntad*². Se mencionó que el jugar en la teatralidad hace que cambie la actitud y disposición. Una entrevistada contó que lo considera *divertido; (...) a mí lo que me brinda es relajación, es como posibilidad de errar, sin pensar que voy a errar, solo apertura profunda*³.

Expresaron que ponerse en disposición de juego hace que la imaginación y los límites

del mundo se abran, se vean otras posibilidades. Una de las participantes dijo: *¡Vale! aquí podemos jugar! podemos poner escaleras, podemos poner telas, podemos tener cosas altas, y cosas bajas*⁴. Al final, no importa el lugar en donde se encuentre la persona, lo importante es que pueda jugar con el ambiente, con los objetos y con su propio cuerpo.

Otra característica importante que se destacó del juego, es que ocurre con otros en una disposición particular: *entre más veracidad le de uno a los otros roles, (...) uno se (...) desconecta de este plano, (...) es como que el tiempo se diluye un poco y uno se ve atrapado por la ficción*⁵. Finalmente, se encontró en el juego el poder sobrellevar el sufrimiento en la experiencia. Jugar es *poder compartir con los demás las enseñanzas que uno tiene y generar esa energía del juego teatral, que hace que el olvido de las circunstancias pueda sobrepasar situaciones lamentables, la pobreza, el hambre*⁵.

Práctica³

En las narrativas se manifestaron diferentes características relacionadas con la práctica. En primer lugar, se destacó que ésta implica un esfuerzo y un tiempo prolongado: *yo busco una calidad de trabajo, de dedicación*⁴. Otra entrevistada explicó que *es muy bello, porque la práctica es saber atravesar el tiempo en acción, en la acción diaria, o en la necesidad diaria, (...) para que eso llegue ya al puerto o al nuevo punto (...) eso solo pasa con la repetición*². Se explicó que *una gran transformación se logrará dentro de muchos años de estar en esto (...) del trabajo y la experiencia para lograrlo; en perfeccionarte a ti mismo, en el arte, en la creatividad*¹. En torno a las transformaciones que implica la práctica, una de las participantes compartió que ha cambiado mucho su manera de pensar, hacer, y percibir el mundo.

³ El superíndice:

1- indica los testimonios reportados por el participante 1 el 27 de marzo de 2021

2- indica los testimonios reportados por el participante 2 el 30 de marzo de 2021

3- indica los testimonios reportados por el participante 3 el 26 de marzo de 2021

4- indica los testimonios reportados por el participante 4 el 27 de marzo de 2021

5- indica los testimonios reportados por el participante 5 el 7 de abril de 2021

Encontramos como elemento transversal el esfuerzo físico y la búsqueda de expansión de los límites corporales: *es un desafío con uno mismo el tratar de ser mejor para la creatividad, más que para cualquier otra cosa, y yo siento que es muy amoroso porque estás dando todo de ti; lo mejor de tí*¹. Otra entrevistada explicó que se requiere mucho entrenamiento, para poder estar ahí y no pensar constantemente², y añadió que solo por el trabajo, solo por el sudor, solo por las horas puestas, solo por las lágrimas derramadas, ya me siento con un poquito más de derecho de tener el enorme privilegio de estar en un escenario².

Además se encontró que existe una intersección de diferentes prácticas corporales: *me ha parecido importante haber participado en proyectos de circo, de teatro físico, de teatro realista. Me gusta haberme abierto a la posibilidad de explorar diferentes terrenos*⁵. Los participantes manifestaron practicar danzas, yoga, Tai Chi, y canto como parte de su proceso, e hicieron hincapié en la importancia de una investigación transversal a la práctica.

Se encontró que el contacto con las prácticas se entabla gracias a otras personas, ya sean familiares o maestros, en lugares específicos como la academia, las calles, y el hogar. Se destacó que la práctica, aunque se aprende en contextos específicos, no depende de estos y se puede descontextualizar: *yo he entrenado en parques, en la sala de mi casa, en una escuela destruida y abandonada, cogida por ocupas, he entrenado en cualquier sitio*². Los participantes explicaron que aunque la práctica se convierte en parte de su día a día, va más allá de ellos; está en el repertorio cultural. Al mismo tiempo, explicaron que las prácticas se actualizan desde tu lugar; desde tu pequeño espacio en el mundo².

Compartieron que las prácticas permiten conectar con el mundo y con la vida: *mi contexto consiste esencialmente en trabajar el arte como un medio de conocimiento. Cómo puedo conocer de la vida a través del arte*¹. También se destacó que la práctica permite entrar en contacto con los otros: *concientiza (...) faculta, lo entrena, o lo estimula a uno a generar*

contacto (...) en un momento tan dinámico de la humanidad, tan eufórico en cuanto a lo digital, la práctica teatral es casi, hoy por hoy, una resistencia⁵.

Tradición

Se manifestó además la relación entre la práctica y la tradición, e hicieron referencia a la herencia. Una participante habló de la importancia de reconocer el camino de quienes han conservado la tradición: *hago una reverencia de agradecimiento a una tradición muy grande, muy, muy antigua de personas que se han dedicado al cuidado de la vida⁴*. Tres de ellos hablaron de su familia como fuente de la tradición. Una de ellas compartió: *mi papá es director de teatro y es dramaturgo (...) desde siempre fue algo que estuvo en mi vida, (...) un pilar muy importante es mi infancia (...) ver las obras de mi papá; quedarme aquí en la noche en el teatro³*. Otra de ellas compartió un proceso diferente, muy cercano y directo de herencia de la tradición a partir del practicar: *mi papá desde que yo era muy chiquita, y toda su vida se levantaba a las seis de la mañana a hacer yoga y me llevaba al Parque Nacional a entrenar. Esto hacía que las prácticas fuesen muy específicas (...) realmente mi contexto ha sido la herencia²*. Explicó que la tradición no es personal; no le pertenece a alguien, y que

Es un acto político y revolucionario no pretender que sabemos más (...) que estamos inventando el agua tibia. Realmente es un acto político y revolucionario repetir y no estar inventando cosas nuevas (...) Pero quien tiene realmente la humildad y la perseverancia de mantener una tradición, está en función de algo más que no es sí mismo² (Reportado por la participante 2, el 30 de marzo de 2021).

En varios casos se hizo referencia a la repetición y a que en ella se actualiza un legado: *he evocado comportamientos que tal vez han hecho mis colegas ancestros, (...) siento cierta correspondencia de tradición, (...) acciones que se repiten y se replican, hablan tanto del pasado como de mí ahora³*. Se explicó que tales acciones o comportamientos implican la temporalidad de una repetición diaria³, la cual hace la tradición (...) porque no creo que se

*logre tradición haciendo las cosas una vez*³. Se aclaró que no se trata de una repetición mecánica, sino que conlleva una cierta disposición para que tal información *entre a otro cuerpo, a través de años, de días, de horas*³.

Se hizo explícita la importancia del maestro en la transmisión del conocimiento: *las cosas que yo recuerdo de mis maestros (...) son casi los lugares donde ellos se salían de la academia, para hablar de sí mismos, del oficio y de lo que sus maestros les dejaron*³. Una participante explicó que

hay saberes implícitos, (...) que se despiertan mediante (...) el lograr darle forma corpórea a una emoción y de repente eso me conecta (...) estoy en África y soy negra y sé arar la tierra muy bien y no sé por qué; no me pregunten. Pero por un lugar corporal, un momento específico del contexto y una emoción que recorrió todo, lo puedo saber y no necesito ir allá. Y creo que eso es muy importante de la tradición: cómo el cuerpo es transversal ante la experiencia (Reportado por el participante 3, el 26 de marzo de 2021).

También denotaron que *no es una tradición fija, sino es un camino (...) realmente el aprendizaje es el hecho de pasar a través de una tradición. (...) los resultados pueden ser otros, pero tú pasaste a través de ese linaje*².

Por otra parte, hicieron referencia a la tradición específica del contexto colombiano. Explicaron que ésta ha estado influenciada por lo europeo, sin embargo *está cogiendo cada vez más fuerza*⁴. Más inclinado a la tradición cultural y vernácula, un participante compartió que a él *han llegado tradiciones desde el territorio colombiano, como la indígena, a través de las comunidades de la Sierra Nevada de Santa Marta (...) desde hace mucho tiempo, hemos estado ahí siendo testigos de esa tradición milenaria*¹. Otro participante explicó que el contexto le permite notar estéticas, historias, manifestaciones culturales *de ciertos sectores muy pictóricos (...) que son potentes y son muy dicentes de los conflictos de lo natural; de lo*

*que representa el país*⁵. Otra de ellas comentó que *estamos en un país muy vibrante, tanto en la capital como en lo rural*³ y aclaró que con *vibrante* habla *tanto de cosas profundamente dolorosas como de la euforia o la alegría que podríamos llegar a sentir*³.

En algunos casos, se indicó un sentido de pertenencia ligado a la tradición. Una de ellas expresó que *es una emoción muy grande sentirse parte también de una danza, de un grupo*⁴. Otra, encaminada ahora en un proceso de transmitir la práctica, nos contó que sostiene e insiste en su camino de la tradición gracias a sus estudiantes con quienes ahora ha consolidado un grupo estable que *comienza a dar frutos pero después de cinco años*². Explicó, en relación con haber vivido en otros países y regresar a Colombia, que *hay un cambio de contexto fuerte pero en realidad no hay un cambio; en este sentido yo peleo mucho para mantener una tradición y es la tradición de mi maestra*².

Objetos

Otro de los temas que surgió en las narraciones fue la importancia de diferentes objetos, y cómo estos son esenciales en el quehacer de la práctica. Los actores establecieron una relación con algunos objetos que facilitan los procesos de creación e imaginación: *los objetos y los colores [que se encuentran] en el lugar me estimulan, a nivel cerebral, imágenes y sensaciones*¹. El participante dijo que emerge *una comunicación con esa piedra, o con un lienzo (...) con el espacio (...) le hago preguntas a ese material, me dejo llevar por él para explorar en la búsqueda de respuestas*¹.

Una de las participantes dijo que en la práctica nunca está del todo sola. Afirmó que *ella ensaya como si hubiera público. Y no solo publicó personas, sino también la pared, (...) siempre estamos experimentando con otro*⁴. Contaron que descubrir su relación con un objeto hace que cambie el pensamiento.

Explicaron que la relación con los objetos también impulsa los procesos creativos, por ejemplo, uno de los actores narró la historia que tuvo con el cuaderno de uno de sus

compañeros que hizo parte de la experiencia de la que nos habló. En ese cuaderno estaban escritos pensamientos, sentimientos y vivencias de su compañero, quien estuvo en el ejército. Gracias a ese objeto, y al significado que tenía, pudo escribir una obra por su cuenta más adelante. Además hizo hincapié en que contar con estos testimonios en primera persona intensificaron mucho la experiencia.

Hicieron referencia a la importancia del espacio; aquel lugar en donde realizan su práctica debe estar adecuado para poder ejercer su quehacer teatral. Nos comentaron que es necesario *que el espacio se encuentre propicio (...) limpio, piso y paredes limpios, y también energéticamente¹* y la importancia de *la organización de los elementos para que todo quede bajo una estructura bella¹*.

Explicaron que en ocasiones los objetos se convierten en amuletos que cargan un significado y una *energía⁴*. Una de ellas mencionó que desde hace un tiempo en su práctica sintió que necesitaba cuidarse porque *a nivel energético se movían muchas más cosas; los temas eran más exigentes⁴*. Esto le propició la necesidad de cargar una pequeña piedra para generar una sensación de protección y cuidado.

Una de las participantes manifestó que es necesario quitarse los zapatos antes de entrar al espacio de trabajo; esto se hace para dejar lo que se trae de afuera, afuera, y entrar con una disposición distinta y abierta. Además nos contó la importancia que tiene para ella planchar un objeto antes de entrar en escena, pues este ejercicio es *un gran acompañante de todos mis eventos teatrales, así solo sea planchar una telita. Me encanta, me encanta, adoro. Es un lugar en el que uno quita arrugas, es un lugar en el que empiezo a poner las cosas lisas²*.

Copresencia⁴

Otro tema recurrente fue la importancia de la presencia de otros. Esta copresencia se

⁴ El superíndice:

1- indica los testimonios reportados por el participante 1 el 27 de marzo de 2021

2- indica los testimonios reportados por el participante 2 el 30 de marzo de 2021

3- indica los testimonios reportados por el participante 3 el 26 de marzo de 2021

divide principalmente en dos: la primera es la compañía de los otros actores, quienes atraviesan por la misma experiencia; la segunda es el compartir con el público, y lo que implica la mirada de éste. En primer lugar, los participantes afirmaron que es necesario que entre todo el grupo se genere un espacio seguro y de confianza, en donde exista una complicidad. Es decir que todos tengan la convicción de lo que están haciendo; *que el actor sepa que hay alguien que le cree, que hay alguien que está ahí, compartiendo escena con él, o mirándolo desde afuera, diciendo: listo, acepto la convicción de creerte*⁵.

Se definió el proceso artístico como *la hermandad máxima*⁴, un espacio atípico que fortalece relaciones, permite ver a los demás al *límite*⁴ y en un estado de *vulnerabilidad tremenda*⁴. Se le dio gran importancia a la fraternidad, la solidaridad, la intimidad y la determinación de dar confianza al otro: *hay un dicho en el teatro que es bien bonito, y es que un buen actor es el que hace ver bien al compañero*³.

El compartir las metas, el significado de lo importante y la experiencia, despierta, según explicaron, una sensación placentera: *cuando uno se da cuenta que todos estamos en la misma bolsa, que todos estamos igual de asustados, no sabemos qué está pasando, queremos que salga bien. Y de repente ese mismo deseo (...) es lo que a uno lo termina uniendo*⁴. Contaron que se comprometen no solo con su trabajo y su esfuerzo, sino también con el de los demás, y que compartir espacios de intimidad con otros *permite ir más y más lejos*⁵.

En segundo lugar, los actores manifestaron el rol que tienen los espectadores dentro del proceso artístico. Poder compartir lo que han realizado durante tanto tiempo genera una sensación de reconocimiento e importancia para un otro. Una de las actrices afirmó que sus maestros más importantes son quienes han puesto sus ojos en ella:

Quienes tienen esta disposición a verme, y con un amor enorme te ven y te guían en eso. Y yo no hago nada sin pensar en ellos; sinceramente, cada instante en

4- indica los testimonios reportados por el participante 4 el 27 de marzo de 2021

5- indica los testimonios reportados por el participante 5 el 7 de abril de 2021

sala están súper presentes y busco siempre de alguna manera, volverme a acoger en esos brazos (Reportado por la participante 2, el 30 de marzo de 2021).

Según otra de las actrices *la mirada del espectador completa*³; su práctica le ha enseñado que son ellos quienes le dan a entender otros aspectos de sí misma que ella no había visto. Otra explicó que la mirada del otro despierta un sentimiento de gratitud, pues hay *un intercambio*⁴. El fenómeno de la mirada apareció también con respecto al director en los procesos artísticos. Explicaron que esta persona, que en ocasiones es considerada un maestro, le da inicio a la experiencia teatral y a veces ayuda a los actores a *salir de sus propios rollos*².

Discusión

A continuación, llevaremos a cabo la discusión, relacionando los resultados con la teoría. Teniendo en cuenta la metodología que expusimos, la discusión parte de la codificación selectiva. Es decir que en este capítulo realizaremos la narración a partir de la transversalidad de las categorías, en donde se unen para responder a la pregunta sobre qué le ocurre al psiquismo cuando un actor vivencia una experiencia artística teatral. El lector podrá dar cuenta de las categorías y subcategorías a lo largo de este escrito, sin embargo, éstas ya no se encuentran completamente fragmentadas, sino que a partir de *práctica, experiencia artística teatral, y copresencia*, se irá tejiendo la argumentación en torno a la categoría central y corazón de nuestra investigación: *psiquismo*.

Decidimos empezar la discusión desde la práctica, pues encontramos que partiendo de ésta el psiquismo se forma y se constituye, permitiendo el ingreso a una experiencia artística teatral. En primer lugar, los actores cuentan que durante la trayectoria de su quehacer se han esforzado cada día para formarse y perfeccionar tanto su cuerpo como su mente. Desde lo planteado por Foucault (1994), los entrevistados reflejaron el riguroso proceso que deben hacer para trabajar sobre sí mismos, disponer su psiquismo y enfrentarse al mundo de una manera distinta a la cotidianidad. Esta búsqueda se transforma para ellos en un modo de vida.

A pesar de que la práctica teatral requiere de gran esfuerzo, dedicación y en muchos casos sufrimiento, los actores afirmaron que ésta les permite alcanzar un estado de felicidad y plenitud, en donde sienten que lo teatral los completa, y no podrían dejar de hacerlo. Por medio de la práctica teatral, los actores han buscado vivir mejor; relacionamos esto con lo planteado por Foucault (1990). En esa búsqueda se da un relacionamiento con el mundo, y tanto el sujeto como el mundo se ven trastocados.

En segundo lugar, desde una perspectiva de la ecología de las prácticas como encuentro de lo social (Kemmis et. al 2014), los actores manifestaron la importancia de ejercer otras prácticas para nutrir la teatral. Se necesita una formación del psiquismo y del cuerpo a partir de distintos hábitos, que se integra con su ejercicio de ejecutantes creadores. Siguiendo a Valladares (2017), en las prácticas se establece fuertemente la tradición y la historia. Los actores expresaron este aspecto al mencionar la importancia de sus maestros, familias y la influencia que tiene para ellos los ancestros que han establecido la tradición teatral en la que se inscriben.

Relacionando esto con los planteamientos de Arendt (2016), encontramos la posibilidad de entender que los actores ven la tradición como un tesoro, es decir, que para ellos implica un ejercicio valioso, que se necesita mantener para poder permanecer en ella. Se pone de manifiesto que la tradición no es algo de su propiedad, sino que ésta ha permanecido y se ha desarrollado en un contexto y cultura durante muchos años; y son ellos quienes en este momento la viven y la sostienen. Este aspecto tiene que ver con la importancia de pertenecer a un grupo contenido por una tradición común, para formar y estructurar su identidad. Al pensar en la posibilidad de separarse de éstas, se genera un conflicto en su psiquismo; la tradición es algo que ya hace parte de ellos.

Valladares (2017) y Kemmis et al. (2014) plantean que las prácticas son un espacio de encuentro; la práctica teatral es una ejemplificación de esto en su máxima expresión. Se

requiere del contacto cuerpo a cuerpo con el otro para poder formarse en este contexto. Los actores contaron cómo siempre está la presencia de un otro, y que todos buscan, en compañía de los demás, seguir manteniendo la tradición teatral presente y viva. Además, como comentó uno de ellos, lo teatral es un ejercicio de resistencia en contra de la individualización y el auge de la tecnología, lo que se relaciona con las ideas de Deleuze y Guattari, referenciadas por Farina (2017).

Acerca de los objetos, desde los postulados de Hermann (1910-1930), sobre los estudios teatrales, referenciados por Fischer-Lichte (2011), encontramos que el relacionamiento con los materiales permite a las personas entrevistadas contactarse con el mundo de manera diferente. Se descubren características, significados, funciones y disfunciones que puede tener un objeto en un espacio fuera de lo cotidiano. Los zapatos, las paredes, una tela para planchar y hasta una piedra son elementos que generan en el psiquismo distintos efectos que le permiten al actor jugar y encontrar en ellos un impulso para su creatividad e imaginación.

Teniendo en cuenta lo planteado por Kemmis et al. (2014), es a partir de la práctica que el psiquismo del actor logra conectarse con el mundo desde lo teatral, en donde adquiere un lenguaje propio, una formación corporal y mental para percibir e interactuar con otros, cultivando conocimiento. El actor se conecta con su pasado, su historia, su contexto y también con su presente. La práctica permite desarrollar la disposición que se necesita para entrar en una experiencia artística teatral (Brook, 1993).

Una característica primordial de la práctica es el jugar. Los actores, con toda seriedad, disciplina y rigor, entran en lo que entendemos desde Winnicott (2013) como un terreno transicional. En este terreno, pueden realizar una serie de variaciones de sus hábitos cotidianos y *poner en juego* su cuerpo y habilidades. Además, aprenden a salirse de sí mismos e interactuar con formas diferentes de habitar, creando nuevos patrones. Estas formas

alternativas terminan por afectar la constitución de su subjetividad y de su lugar en el mundo.

El jugar y habitar un terreno entre el yo, el otro y la situación, se ven sintetizadas e intensificadas en el espacio y tiempo a la hora de la experiencia.

Encontramos que la experiencia, en sus tres etapas -preparación, puesta en escena y reflexión- es el lugar de síntesis máxima del jugar adulto y donde se ven exacerbadas sus cualidades de tercera zona, que propicia y jalona el salir de sí para luego retornar. Y tal retorno -reflexión- les permite reconocerse y desocultar aspectos de sí mismos; esto se relaciona con el concepto de *aletheia* explicado por González Fisac (2005). Más aún también se reconocen como parte del mundo. La experiencia artística teatral, se presenta como terreno lúdico-estético, siguiendo los planteamientos de Díaz (2015). Los artistas encuentran las puertas de la experiencia en aquello que les resulta extraño pero familiar al mismo tiempo, y les causa curiosidad y admiración. Existe un interés por lo desconocido y oscuro; un llamado de lo que Kristeva (1982) denomina abyecto: aquello en lo que nos reconocemos pero a la vez rechazamos por extrañeza. Los universos de lo obsceno, lo demoníaco, lo oscuro, pero también de lo poético, divino, e inalcanzable; de aquello “fuera de este mundo”, encienden la inquietud para adentrarse en los procesos creativos de la experiencia artística teatral.

Además, la experiencia artística teatral, por su cualidad de juego social en el que se suspenden las normas y juicios sociales (Fischer-Lichte, 2011), propicia una capacidad de encuentro con tales contenidos extraños, que bajo el sentido común deberían permanecer marginalizados. La experiencia permite un terreno seguro para ir al encuentro con lo abyecto, sin que esto resulte vitalmente amenazante. Por ende, esta extrañeza puede ser soportable sin generar una reacción de rechazo. La experiencia tiene un carácter de zona transicional (Winnicott, 2013) en la que se manifiestan las características de liminalidad propuestas por Diéguez Caballero (2007). Esto permite el encuentro entre categorías aparentemente opuestas como persona-personaje, realidad-ficción, yo-no yo; y la oscilación de tal aparente dicotomía.

Sobre el personaje, la perspectiva performativa, al igual que los planteamientos sobre el actor propuestos por Féral (2017), nos permiten verlo como una unidad de sentido que opera como fenómeno transicional (Winnicott, 2013). El personaje les permite explorar cosas fuera de sí que a la vez resuenan con aspectos de ellos mismos. Es un terreno que no es completamente ajeno al actor, pero tampoco es completamente suyo. El personaje deja de corresponder a la noción clásica y se convierte en una plataforma de juego, es decir en un terreno lúdico-estético (Díaz, 2015).

A partir de esto, el personaje en la experiencia, se puede entender como un fenómeno de tercera zona y puede ser creado entre el actor y la dramaturgia - desde una perspectiva del teatro dramático-, o entre el actor y aquello que está creando desde elementos de su propia biografía o intereses poéticos -si lo entendemos desde el teatro posdramático (Hans-Thies Lehmann, 1999)-. Esta interacción que se genera con el personaje, no anula al actor. Los actores siguen siendo ellos, pero al mismo tiempo son otros, les permite -al igual que los bebés con sus objetos y los niños en el juego- separarse de lo conocido para explorar su identidad, fantasear con características propias en otros contextos, satisfacer deseos, preguntarse sobre sí mismos y finalmente descubrir elementos de su propio self.

Siguiendo la mirada de Schechner (2020) y Fischer-Lichte (2011), encontramos que la experiencia artística teatral es un terreno que en sí mismo genera un espacio vital. En éste, se encuentran cuerpos y mundos en un convivio (Dubatti, 2011), que visibiliza diferentes maneras de percibir y habitar el mundo. El aspecto de la copresencia es tan fundamental en la experiencia como en la práctica, y en esta última hace posible el encuentro material entre los sustratos del mundo y los cuerpos que se presentan en dicho encuentro.

Sobre la naturaleza de la experiencia teatral como un acontecimiento efímero y transitorio (Fischer-Lichte 2011), encontramos que éste es uno de los puntos fundamentales que permiten diferenciarla de la práctica. La experiencia artística teatral -sus intensidades,

suspensión de normas del sentido común, presencialidad, y convivio-, necesitan tener un límite. La experiencia se termina como acontecimiento, para poder elaborarse en el sujeto a manera de reflexión. Siguiendo a Larrosa (2007) encontramos que la reflexión le permite al sujeto reincorporarse y reconstituir su yo. Consideramos importante mencionar que la reflexión no tiene que cristalizarse como una construcción de sentido racional, sino como la capacidad de reconocimiento de que algo se vivió.

Desde lo postulado por Hegel, referenciado por Amengual (2007) y Neumann (2010), vemos que el proceso de la experiencia teatral les permite ampliar las fronteras de su individualidad, de su percepción de la vida y del mundo; y así mismo en el acontecimiento de tal experiencia el mundo se ve transformado. Tanto el mundo como la persona se afectan mutuamente en un lugar en el que ninguno lleva la ventaja: interactúan sin títulos personales en la máxima expresión de sus naturalezas. Esto, por un periodo limitado, en un espacio transicional.

Siendo así, el mundo, en su materialidad e idiosincrasia; aquel que hace parte de la experiencia con objetos particulares -vestuarios, texturas, luces, geografías, arquitecturas, formas, etc.- es fundamental. Las materialidades, como pregunta eje de los estudios teatrales, traen esto a colación. Entendemos que la experiencia artística teatral no es posible en un lugar abstracto y aislado: las materialidades del mundo, al igual que la presencia corporal, son condiciones de posibilidad. Esto guarda una estrecha relación con la importancia de entablar un relacionamiento sensible con los objetos en la práctica que mencionamos anteriormente.

El proceso creativo, propio de la experiencia teatral, plantea un terreno de encuentro y exploración de las materialidades. En la interacción con éstas, las personas conocen parte del mundo de manera directa, al tiempo que juegan con él y permiten que él juegue con ellos, les modifique la percepción, el andar, el movimiento, la voz, la mirada y la presencia. Estas son maneras en que los actores en la experiencia artística teatral, se preguntan por el mundo en sí

mismo y no solo por lo que éste representa. Desde lo que planteó Freud (1920-1922), ir más allá de la representación, abre en la experiencia el lugar para que también haya vacío, sinsentido, fenómenos fuera del lenguaje y fuera del alcance de la representación; el mundo adquiere otras dimensiones de realidad.

Teniendo en cuenta estos aspectos sobre la práctica y la experiencia artística teatral, nos adentraremos ahora en los detalles sobre la manera en que los diferentes procesos psicológicos se presentan e interactúan. En primer lugar, con respecto a los procesos psicológicos conscientes -básicos y superiores- todos los actores manifestaron que sus funciones se exacerban. En la experiencia artística teatral les es posible llegar a un límite que no logran alcanzar en espacios cotidianos. A partir de los procesos psicológicos planteados por Vygotsky y referenciado por Rivière (2002), la experiencia permite, a nivel perceptivo, captar los detalles del mundo con mayor precisión; además la comunicación se vuelve más eficaz y precisa; y el pensamiento se pregunta por la existencia del ser humano, y su lugar en el mundo. Se trae al consciente la memoria autobiográfica; se nutre de detalles, se repiten ciertos elementos de esta memoria -incluso si no se busca una representación de la misma en su totalidad-, y se generan elaboraciones de estos elementos en la puesta en escena.

Desde la concepción de Freud (1923-1925) sobre la estructura de la personalidad, encontramos que en lo teatral se da una adaptación del superyó a las nuevas lógicas que se generan en este espacio. Así como se dan expresiones de menos inhibición, dada la suspensión de las normas del sentido común, también emerge un mayor control de impulsos en función de sostener los aspectos y lógicas de la experiencia. Es decir, que al cambiar las normas sociales e implementar distintas en la experiencia, el superyó adopta esas nuevas leyes y, desde otra lógica, las incorpora en su comportamiento.

Se presenta una toma de decisiones sobre el marco en el cual se sitúan las acciones; y tal marco se disloca de la cotidianidad. Sin embargo, aunque se nutre de comportamientos

que retan y juegan con las normas del sentido común, existe una consciencia de esos nuevos límites del universo en el que se están moviendo. Con esto, los actores pueden visualizar y darse cuenta de aquellos límites que su psiquismo tiene, o por lo menos que se expanden en el momento de estar dentro de una experiencia.

Con relación al inconsciente, en los testimonios se mencionaron sueños de angustia que manifiestan contenidos inconscientes, detonados y representados por medio de la imagen del contexto de la experiencia teatral. En los sueños se manifiestan aspectos del inconsciente que necesitan ser procesados o depurados (Freud,1907). También encontramos que los procesos creativos permiten a los actores relacionarse con lo abyecto, que como dijimos antes, en otros contextos el psiquismo mantendría fuera de la escena; *obsceno* y oculto en el inconsciente (Kristeva,1982).

En la experiencia también aparece la posibilidad de entrar en contacto con la violencia y la crueldad de manera segura; esto se relaciona con los planteamientos de Klein (1946) sobre el sadismo propio del desarrollo. Podríamos decir, que así como en el juego infantil aparece lo violento y cruel de manera necesaria y sana, también lo hace en la adultez por medio de la experiencia artística teatral. Además se manifiestan deseos reprimidos en un contexto que obedece a otro tipo de orden. Se hace evidente el planteamiento de Freud (1907) sobre la relación entre el juego, los sueños y la poesía - es decir la experiencia creativa- como terrenos de manifestación de lo inconsciente.

Además, para el psicoanálisis, desde la concepción de Freud (1907) y posteriormente de Klein (1946), el pensamiento se forma a partir de la frustración por la ausencia del objeto deseado. Podemos ver cómo la creatividad que surge en la experiencia artística está relacionada con esos deseos que no pueden cumplirse en un espacio cotidiano. Es decir que, en este terreno, esa frustración adulta e inconsciente en ocasiones impulsa el proceso creativo.

Más aún, la creatividad se moviliza por aquello que es prohibido e imposible; esto guarda relación con los planteamientos de McDougall (1994). La creatividad es una forma del pensamiento, correspondiente a una lógica de la imagen y no de la racionalidad lineal (Deleuze y Guattari, 2002). McDougall plantea que el psiquismo tiene los escenarios de la mente, del cuerpo y del entorno tomando lo teatral a manera de metáfora. Partiendo de aquí, y llevándolo un paso más allá, vemos como en el escenario de la experiencia artística teatral, tanto la mente, como el cuerpo y el entorno entran en juego con lógicas diferentes. Además se abren campos de posibilidad en la creatividad, para relacionarse de manera social y a plena vista, con lo prohibido y lo imposible. En esta colisión entre los escenarios metafóricos del psiquismo y los escenarios concretos de la experiencia, se expanden los límites del mundo.

Respecto al sinsentido -otro aspecto del inconsciente- en las entrevistas estuvo muy presente el silencio y, en muchos casos, la alusión a que hay aspectos de la experiencia que pasan por el cuerpo y no es posible hacerles justicia por medio de la narración y del lenguaje. Esto nos lleva a retomar la noción de precepto planteada por Deleuze y Guattari (2002). No solamente existen elementos fuera del sentido y la representación lingüística, sino que existen otras maneras de construcción de sentido y percepción de la realidad. También se abrió otra comprensión del sentido: es posible que cosas aparentemente contradictorias se presenten al mismo tiempo. El psiquismo y la experiencia admiten la paradoja y la hacen evidente.

Siguiendo la noción de sinsentido e inconsciente, pudimos evidenciar con mayor plenitud la pulsión de muerte (Freud 1920-1922). En cuanto a el juego de *fort da*, y la compulsión a la repetición de aquello reprimido, encontramos ejemplos claros en los testimonios. Consideramos que la relación con el personaje desde una perspectiva performativa y como fenómeno transicional, es una especie de *fort da*, en el que la persona aparece y desaparece, presentándose como un otro que sigue siendo él mismo pero no del todo. Esto se relaciona con las dinámicas de interacción ante la mirada del otro, es poder ser

visto sin estar siendo visto y al mismo tiempo dejar ver demasiado de sí mismo.

En cuanto a la compulsión a la repetición de aquello reprimido, nos llama la atención la necesidad de volver una y otra vez sobre heridas y sufrimientos del pasado. Relacionando esto con la pulsión de muerte, vemos que se manifiestan fuerzas movilizadoras de acciones que se dirigen al retorno al origen inorgánico (Corsi, 2002). Ocurren acciones que causan dolor o sufrimiento, en lugar de placer. Encontramos que tanto las exigencias de la práctica como los límites corporales que se alcanzan en la experiencia son ejemplos de esto. Más aún, nos llama la atención la alusión que se hace a encontrar placer en el sufrimiento.

Desde los planteamientos de Féral, (2017), esta búsqueda de los límites corporales, la exacerbación de sus posibilidades y el uso de sus habilidades fuera de los patrones de la cotidianidad, implican, por una parte, el reconocimiento de que el cuerpo es dinámico y cambiante, y por la otra, de que al mismo tiempo tiene sus límites. Esta es otra paradoja inminente: el cuerpo puede llegar a estados que no podrían pensarse en la cotidianidad, pero al mismo tiempo, al hacerlo parte de un estado de apertura y vulnerabilidad que hacen latentes sus límites. En esta manifestación de lo corporal la experiencia artística teatral permite recordar lo humano en sus potencialidades flexibles, porosas y exacerbadas; al igual que su fragilidad, su vulnerabilidad y sus límites.

Conclusiones

Al realizar un riguroso análisis, y respondiendo a la pregunta de investigación sobre lo que le ocurre al psiquismo cuando un actor vivencia una experiencia artística teatral, llegamos a las siguientes conclusiones: en primer lugar, se manifiesta una parte de él que no es posible visualizar en la cotidianidad de manera explícita. Al cursar un proceso como este, se vislumbran fenómenos y características psíquicas que dan cuenta de una parte de él que seguramente no conocíamos.

Respondiendo al objetivo sobre los procesos psíquicos que emergen en los actores

cuando vivencian una experiencia artística teatral, encontramos que los procesos psíquicos conscientes -tanto básicos como superiores- llegan a un nivel más intenso que en la cotidianidad, evidenciando un límite que abarca contenidos que los actores no podrían ver si se encontraran en un espacio diferente. La percepción, atención, memoria y lenguaje se exageran, llegando a conocer tanto el mundo externo como interno con mayor precisión.

Además el pensamiento logra llegar a hacerse preguntas sobre la existencia del ser humano y su rol en el mundo, e inhibir algunas de las representaciones de la cotidianidad para permitir que el psiquismo atravesase la experiencia. El pensamiento también se encuentra con medios alternativos de construcción de sentido, tanto en la imagen, como en la sensación; le es posible acercarse a lo prohibido y a lo imposible (McDougall, 1994) mediante la creatividad.

Con respecto a los procesos psicológicos inconscientes, hallamos que durante la experiencia artística teatral, contenidos y mecanismos inconscientes se evidencian de manera más explícita. La pulsión de muerte (Freud, 1920-1922) se muestra por el deseo de los actores a acercarse a lo que les genera sufrimiento y temor; a seguir fuerzas opuestas al eros. Se evidencian acciones que les causa dolor físico y psíquico, pero que al mismo tiempo pueden disfrutar y se sienten orgullosos de vivirlas. También se evidenció que hay un espacio para fenómenos que no pasan por la representación, a tal punto que les es difícil ponerlos en palabras. Existen sueños recurrentes relacionados a la experiencia, que les causan ansiedad y malestar; recuerdos asociados a la infancia, y la posibilidad de encontrarse y vivir lo violento (Klein, 1946), oscuro y abyecto (Kristeva, 1982).

Dentro de la experiencia artística, también se revela la vulnerabilidad del psiquismo, y cómo éste sigue estando en búsqueda de identidad y de separación. El psiquismo necesita objetos y fenómenos transicionales para poder llevarla a cabo; la experiencia misma se convierte en un espacio transicional (Winnicott, 2013). Utilizar objetos que los hacen sentir

seguros y atravesar un lugar en donde se permite la paradoja, genera que se siga formando y transformando el psiquismo. También se evidencia que es necesaria la presencia y la mirada del otro para sostener esa tercera zona. Según manifestaron los actores, la mirada del otro completa la experiencia y les permite reconocer con más precisión lo que están haciendo. En este encuentro se fomenta el aprendizaje, el descubrimiento de sí mismo y del mundo, y la necesidad de continuar haciendo teatro.

Además, el psiquismo revela también su corporalidad; se hace explícita y evidente la unión del cuerpo con la mente. Teniendo en cuenta los planteamientos de Freud -trabajados por Naguera (1987)-, al igual que los de Féral (2017) y Brook (1993), el cuerpo permite conectarse con el mundo, sentir la vivencia y las sensaciones que conlleva la experiencia artística teatral. Es lo físico lo que muestra los límites tanto del psiquismo como del propio cuerpo. Todo lo que ocurre con el psiquismo en el teatro pasa por el cuerpo y viceversa; en el cuerpo y desde él, el psiquismo vive la experiencia. El cuerpo permite la presencialidad, el encuentro con el otro y con el mundo; permite el movimiento, la exploración y el desplazamiento de los terrenos conocidos. Es sobre él que se asientan nuevos hábitos y se transgreden anteriores, en el marco de la práctica y la experiencia.

El cuerpo toma por sorpresa al psiquismo, le muestra partes de sí que desconocía, o a las que no podía dirigir su conciencia. Desde una postura clásica, las cualidades del inconsciente se le atribuyen a una mente supuestamente oculta y de muy difícil acceso (Freud, 1912). Sin embargo, desde esta investigación pudimos dar cuenta que ese inconsciente se encuentra visible, presente y evidenciado en el cuerpo. El cuerpo materializa y se relaciona en la experiencia con aquellos contenidos que comúnmente se entienden supuestamente alejados de él.

Partiendo de una noción corporal del psiquismo y relacionándolo con la copresencia, encontramos un segundo fenómeno que le ocurre al psiquismo: se conecta tanto con otras

personas como con las materialidades del mundo. Por el hecho de que hay una exacerbación de los procesos psicológicos, y una manifestación más clara del inconsciente -tanto de ellos mismos como de sus compañeros-, se amplían los sentimientos de empatía, la necesidad de estar ahí para el otro, se le da importancia a valores como la confianza, el respeto por el trabajo de todos, y la relevancia que adquieren los significados que tienen como grupo sobre lo que está ocurriendo.

Además, hay una conexión con los objetos físicos del mundo, que también pueden entenderse como objetos transicionales (Winnicott 2013), pues para muchos de ellos el portar unos zapatos, una piedra o una tela, les propicia un sentimiento de seguridad y confianza. Se puede pensar que estos objetos cargados de energía libidinal, o *catexia*, dejan de estar únicamente afuera y se convierten en representaciones psíquicas. Esta conectividad con el mundo, implica interiorizarlos en su mente, acordarse de ciertos elementos desde el afecto, y no solo verlos con una utilidad específica, sino como algo que les permite vivir una experiencia teatral.

En tercer lugar, también es posible afirmar que, en la experiencia artística teatral, el psiquismo se rebela en contra de las normas y juicios interiorizados que hacen parte de la vida diaria y del contexto histórico y social al que se pertenece. De alguna manera, hay una necesidad de rebeldía, y de adaptar el superyó para poder vivir aquel momento. Dentro de las restricciones del mundo, las normas y juicios sociales que generan represiones, el psiquismo encuentra en lo teatral un espacio para vivir algo diferente, que puede ayudarlo a cumplir deseos inconscientes y descubrir fenómenos distintos, tanto de sí mismo como de los otros y del mundo.

En cuarto lugar, el psiquismo dentro de las experiencias artísticas teatrales sufre. A pesar de que los actores manifiestan lo placentero de su quehacer, el llevar su mente y su cuerpo al límite les ha generado lesiones, encontrarse con una parte de ellos que les causa

malestar, preguntas difíciles de contestar y recuerdos dolorosos sobre su pasado. También sufre por tener que acercarse a fenómenos inminentes que se dejan de lado en la cotidianidad y a veces en el presente, por ejemplo la muerte o la vejez (McDougall, 1994). Como nos comentaron en ocasiones, algunos sintieron la necesidad acudir a procesos terapéuticos para poder dar un cierre a la experiencia.

Teniendo todo lo anterior en consideración, podemos decir, que el psiquismo al atravesar por experiencias artísticas teatrales se transforma, porque ellos se han dado cuenta de una parte de sí mismos que no conocían. Además, al acercarse con sus propios cuerpos a fenómenos desconocidos, genera un impacto en ellos tan fuerte, que no pueden retornar al mismo estado que tenían antes. Esto no quiere decir, que los actores pierdan su identidad, o se conviertan en personas completamente distintas, sino que la manera en la que perciben el mundo, reflexionan sobre él, y se relacionan es distinta, y como en algún momento nos comentaron, hay una parte de esa experiencia instaurada en su psiquismo.

Con respecto al segundo objetivo que nos planteamos, que hace referencia a los significados que los actores le otorgan a su experiencia artística teatral, encontramos diferentes vertientes de estos significados. Relacionamos el significado de la experiencia con la posibilidad de descubrir aspectos de ellos mismos y del mundo. También, la experiencia significó para algunos la posibilidad de elaborar comprensiones sobre momentos de su vida y situaciones del contexto sociocultural que habitan.

Un aspecto fundamental del significado de la experiencia fue que muchas veces no tiene un significado más allá de la vivencia misma. En este aspecto, se manifestó de manera contundente la aparición de la belleza. La belleza como una sensación fuera del sentido racional pero que genera un significado vital de la experiencia. El significado tiene que ver también con la pertenencia a una historia, a una práctica, a una tradición y a un evento escénico. Tiene que ver con el sentido que le encuentran a su ejercicio como actores, al

enfrentarse a sus propios límites y hacerse cargo de ellos mediante la creación y el encuentro con otros. Esto permite un encuentro doble: con la sensación inminente de fragilidad humana, de incompletud; y a la vez con la posibilidad de sentir que la vida así sea transitoriamente, se completa.

Otro significado relevante fue la responsabilidad política y social que conlleva estar en un escenario; en un lugar de visibilización en donde alguien más va a presenciar, sentir y compartir. Encontramos muy potente la afirmación de una de las entrevistadas, quien expresó que es justamente por no poder encontrarle sentido al resto del mundo que hace arte. Aparece nuevamente la paradoja: en ocasiones, el sentido que tiene hacer arte, es precisamente que es un terreno en donde la vida puede no tener sentido y aun así palpar y existir con todas sus fuerzas.

Nuestro cuarto objetivo fue explorar cómo la historia y el contexto de los actores influyen en el psiquismo cuando se vivencia la experiencia artística teatral. Encontramos que la experiencia tiene una fuerte relación con la práctica, la tradición, y con los contenidos que sus maestros les han transmitido durante años. Estas formas de vivir lo teatral, que han perdurado durante la historia, intervienen en la manera en la que ellos perciben el mundo y se relacionan con él dentro de las experiencias teatrales. Es decir, que el mundo y el contexto permean intensamente su manera de pensar, percibir e interactuar en los espacios fuera de lo cotidiano.

Además, se hizo evidente que la geografía, la cultura y la visión que tiene la sociedad sobre el arte, influyen en la manera de vivir aquellas experiencias. Cuentan cómo en los diferentes lugares que han estado, tanto dentro como fuera del país, encontraron varios elementos que nutren lo creativo; desde personas con historias y culturas distintas, hasta la naturaleza, los elementos vernáculos y la historia sociopolítica. La experiencia le permite al psiquismo incorporar la historia, el pasado y el presente, a través de los elementos del

contexto con los que se relaciona. Esta relación es de doble vía y por ende permite que queden huellas del psiquismo que atravesó la experiencia, en el mundo.

Es así que, para finalizar, queremos hacer referencia al último objetivo que nos planteamos al principio de esta investigación: reflexionar acerca de la importancia que tiene el estudio de la experiencia artística teatral para comprender aspectos del psiquismo. En primer lugar, este proceso nos ha brindado la posibilidad de enfrentarnos al reto de no analizar el fenómeno desde una perspectiva psicologizante del mismo, es decir, sin caer en atribuirle a la psicología lo que ocurre en la experiencia. Esto ha permitido que nuestra lente se amplíe desde la psicología para considerar otros posibles rumbos de la misma.

Hemos comprendido que si solo estudiamos al psiquismo en la cotidianidad, nos perdemos de una parte de él. Si aquello que se revela en espacios extracotidianos se instrumentaliza para aplicarlo a la cotidianidad, con el mero fin de encajarlo en los estándares de lo normal, perdemos el pulso del fenómeno y los horizontes posibles del conocimiento. El proceso nos ha permitido vislumbrar los límites de la psicología, las tendencias que instaaura como disciplina en el pensamiento investigativo, y su potencial para salirse de sí misma y retornar a su eje sobre el conocimiento.

Esta perspectiva nos ha permitido comprender que la investigación es un acto profundo de escucha. Los datos tienen sus propias cualidades y muchas veces estos superan la lente que se decide aplicar para analizarlos. Es importante dar el tiempo para que el pensamiento elabore relaciones y posibilidades de análisis, sin apresurarse por la necesidad de siempre extraer algo útil. Estudiar la experiencia artística teatral invita a navegar con otros ritmos y otros ojos el hecho de la investigación.

La mirada psicoanalítica desde la que nos situamos, que como se pudo ver a lo largo de la investigación guarda una estrecha relación con la naturaleza de la práctica y de lo artístico, hace un llamado a dejar campo para el sinsentido, la paradoja, el vacío, y lo

marginal. Estas son también cualidades del psiquismo a las que es posible acercarse, y sobre las cuales podemos aprender a hacernos cargo de nosotros mismo. Esta mirada, y la pregunta sobre la experiencia artística teatral, nos permiten aproximarnos a la parte del pensamiento que responde a otro tipo de lógicas, funcionamientos e intensidades.

Después de realizar esta investigación, también queremos dejar las puertas abiertas para que otras personas amplíen su conocimiento sobre el psiquismo al estudiar experiencias artísticas. El arte es un terreno sumamente amplio, complejo y en dónde aparecen múltiples preguntas que pueden aportar a la psicología como disciplina.

Nos quedan inquietudes sobre las relaciones que se tejen en espacios teatrales, por ejemplo con el director o con los espectadores. También consideramos llamativo preguntarnos por la espiritualidad, el misticismo, las huellas que quedan en el cuerpo y los afectos que genera contemplar la belleza del mundo. Además nos interesa la identidad y la relación con el personaje.

Somos conscientes de que nos quedan muchos puntos por tratar, estudiar y profundizar. Sabemos que existen otras metodologías y teorías que permitirían acercarse al fenómeno y dar cuenta de otras vertientes que no trabajamos en este escrito. También, la psicología tiene tantos enfoques, que puede estudiarse lo artístico desde diferentes puntos de vista, y que seguramente, ampliarían su mirada sobre la complejidad que implica entender lo que ocurre en la mente humana.

Referencias

- Aguirre, J. C & Jaramillo, L.G (2006) El otro en Lévinas: una salida a la encrucijada sujeto-objeto y su pertinencia en las ciencias sociales. En *La revista latinoamericana de ciencias sociales niñez y juventud*. 4(2), 47-71.
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-715X2006000200003&lng=en&tlng=es.
- Amengual, G. (2007) El concepto de experiencia de Kant a Hegel. En *Tópicos*, (15),5-30.
 ISSN: 1666-485X. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28811907001>
- Arendt, H. (2016) *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Ediciones Península, Barcelona.
- Arias, A. & Alvarado S. (2015). Investigación narrativa: apuesta metodológica para la construcción social de conocimientos científicos. En *CES Psicología*, 8(2), 171-181.
<https://www.redalyc.org/pdf/4235/423542417010.pdf>
- Aristóteles. (2018) *Poética de Aristóteles. Edición Trilingüe*. Editorial Gredos, S.A.
- Attigui, P. (2013). El juego teatral : un instrumento para pensar lo imposible . Elementos de psicopatología psicoanalítica para entender las psicosis . *Psicoanálisis Revista propiedad de la asociación psicoanalítica de Buenos Aires. Volumen XXXV* (3), 465-493. https://www.mendeley.com/catalogue/56bfc01b-472c-3db9-b71c-8154234124bb/?utm_source=desktop&utm_medium=1.19.8&utm_campaign=open_catalog&userDocumentId=%7B0548be5f-4689-4bab-b388-2e2d3408f5c6%7D

- Attigui, P. (2013). El juego teatral : un instrumento para pensar lo imposible . Elementos de psicopatología psicoanalítica para entender las psicosis . *Psicoanálisis Revista propiedad de la asociación psicoanalítica de Buenos Aires. Volumen XXXV (3)*, 465-493. https://www.mendeley.com/catalogue/56bfc01b-472c-3db9-b71c-8154234124bb/?utm_source=desktop&utm_medium=1.19.8&utm_campaign=open_catalog&userDocumentId=%7B0548be5f-4689-4bab-b388-2e2d3408f5c6%7D
- Attigui P. (2017), « Quand le jeu théâtral devient médium thérapeutique », in 2ème Rassemblement des Dramathérapeutes et Professionnels utilisant les arts scéniques à des fins thérapeutiques, sociales et éducatives, 28-29 janvier 2017, MJC Montplaisir, 69008 Lyon.
- Barba, E., Savarese, N. (2012) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Editorial Artezblai.
- Barragán, M., Moreno, A. (2004) *Experiencia artística y producción cultural , ámbitos para la intervención socioeducativa*. 19–40.
- Bateson, G. (1955) “A Theory of Play and Phantasy” en *Steeps to an ecology of mind* (2000) p. 177 - 193.
- Boal, A. (2018) *Teatro del oprimido*. Fondo editorial Casa de las Américas.
- Bravo, L., Torruco, U., Martínez, M., & Varela, M. (2013) La entrevista, recurso flexible y dinámico. En *Investigación en educación médica*, 2(7), 162-167.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-50572013000300009&lng=es&tlng=es.
- Brook, P. (1993) *La puerta abierta Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Alba Editorial.
- Castellanos, S. (2009) Algunas consideraciones metapsicológicas acerca de la transferencia. *Universitas Psychologica*, (8), 215- 224

<http://www.scielo.org.co/pdf/rups/v8n1/v8n1a17.pdf>

Clínica Universidad de Navarra. (2020). *Psiquismo*. Diccionario médico.

<https://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/psiquismo>

Colella, L (2019). Más allá del Principio de Placer. *Psicoanálisis En La Universidad*, 4, 63–70. <https://doi.org/10.35305/rpu.v0i4.66>

Corsi, P. (2002). Aproximación preliminar al concepto de pulsión de muerte en Freud.

Revista Chilena de Neuro-Psiquiatría, 40(4), 22342460.

<https://doi.org/10.4067/s0717-92272002000400008>

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002) Mil mesetas:Capitalismo y esquizofrenia. PRE-TEXTOS.

http://www.medicinayarte.com/img/deleuze_mil_mesetas_capitalismo_esquizofrenia_deleuze_guattari.pdf

Díaz, S. (2015) Arte y pensamiento en Gilles Deleuze: una experiencia lúdico-estética más allá de la interpretación.

[https://www.iztacala.unam.mx/errancia/v11/PDFS1/POLIETICAS%20TEXTO%202.](https://www.iztacala.unam.mx/errancia/v11/PDFS1/POLIETICAS%20TEXTO%202.pdf)

[pdf](#)

Diéguez Caballero (2007) Escenarios liminales: teatralidades, performances y política. - la ed. - Buenos Aires : Atuel

Dubatti, J. (2011) El teatro como acontecimiento. En *Introducción a los Estudios Teatrales*.

Libros de Godot, México

Farina, C. (2017) Arte y vida en Deleuze: formación estética y políticas de lo sensible.

educação | Santa Maria | v. 42 | n. 1 | p. 113-122 |

<https://core.ac.uk/download/pdf/231120639.pdf>

Féral, J. (2017) Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. En

Investigación Teatral. 6, (10). 25- 50.

<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531/44>

- Fierro, M. (2015) *Semiología del Psiquismo. Los signos y los síntomas de las enfermedades mentales*. Editorial Kimpres SAS
- Filipović, L. (2003). Theatre of the unconscious. *Literature and Psychology*, 49(1–2), 65–76.
- Fischer- Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Foucault, M (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M.(1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- https://monoskop.org/images/7/70/Foucault_Michel_Tecnolog%C3%ADas_del_yo_y_otros_textos_afines_1990_2008.pdf
- Freedman, B. (2006). Frame-Up: Feminism, Psychoanalysis, Theatre. *Academy of Management Review*, 31(2), 386–408.
- Freud, S (1981): *El malestar en la cultura*. En Sigmund Freud, *Obras Completas III*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 3017-3067.
- Freud, S. (1907). El poeta y los sueños diurnos. *Obras Completas*, 1343.
- <http://biblioteca.org.ar/libros/211753.pdf>
- Freud, S. (1911) Formulación sobre los dos principios sobre el acaecer psíquico. En *Sigmund Freud Obras Completas. Tomo XII* (pp. 217- 231). Amorrortu Editores
- Freud, S. (1912) *Nota sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis*.
- http://chamilo.cut.edu.mx:8080/chamilo/courses/MODELOSPSICODINAMICOSDELAPSICOLOGIA/document/Freud_Notas-sobre-el-concepto-de-inconsciente.pdf
- Freud, S. (1919) *The Uncanny*. Penguin Books. https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_Uncanny.pdf
- Freud, S. (1920-1922) Más allá del principio del placer. En *Sigmund Freud Obras Completas. Más allá del principio del placer, psicología de masas y análisis del yo y otras obras. Tomo XVIII*. (pp. 1-63) Amorrortu Editores.

Freud, S. (1923-1925) *Sigmund Freud Obras Completas. El yo y el Ello, y otras obras. Tomo XIX*. Amorrortu Editores

Freud, S. (1937- 1939), Esquema del psicoanálisis. En Moisés y la religión monoteísta, esquema del psicoanálisis y otras obras. *Obras completas: Sigmund Freud. Vol. XXIII* (pp. 133-210). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S (1895) *Proyecto de una psicología para neurólogos*. Biblioteca virtual universal. <https://biblioteca.org.ar/libros/211765.pdf>

Freud, S (1914/1916) *Sigmund Freud obras completas. Contribuciones la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos de metapsicología y otras obras*. Vol. XIV. Amorrortu Editores.

Fulca, B. B. (2018). La Identificación en la construcción del personaje en actores de teatro musical. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas(UPC)., Lima, Perú. <https://doi.org/10.19083/tesis/624944>

Fuster, D. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico
Qualitative Research: Hermeneutical Phenomenological Method. En *Propósitos y Representaciones*, 7(1), 201–229.
<http://dx.doi.org/10.20511/pyr2019.v7n1.267>ORCID:<https://orcid.org/http://dx.doi.org/10.20511/pyr2019.v7n1.267>

Gallardo (2018) Recursos psicoterapéuticos N° 36. Pantalla de Sueño, catexia y contracatexia. *Recursos terapéuticos Indepsi-Alsf*. <http://www.alsf-chile.org/Indepsi/Recursos-Terapeuticos/Recursos-Terapeuticos-36-Pantalla-de-sueno-Catexia-y-Contracatexia.pdf>

Gallego, J. (2015) Filosofía y estética del cuerpo en el circo desde la perspectiva del concepto de biopoder (Tesis doctoral). Universidad Rey Juan Carlos, Madrid
<https://burjcdigital.urjc.es/bitstream/handle/10115/14245/Estética%20y%20filosof%C>

- 3%ADa%20del%20cuerpo%20en%20el%20circo%20desde%20la%20perspectiva%20del%20concepto%20de%20biopoder.%20Jorge%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Geriola (2009) Aproximación psicoanalítica al ensayo teatral: algunas notas preliminares al concepto de «transferencia» *AISTHESIS* (46) 252-269 • Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.
- <https://scielo.conicyt.cl/pdf/aisthesis/n46/art14.pdf>
- Gherardi, S. (2008). Situated knowledge and situated action: what do practice- based studies promise?. En *Barry, D. and Hansen, H. (Eds).* Sage Handbook of the New & Emerging in Management & Organization, Sage, London, pp.516- 525.
- Gobierno Nacional de Colombia(2006) Ley 1090 DE 2006.
- Gómez, F. (2012). Aspectos Psicológicos del teatro. En de la I ponencia del III congreso nacional de teatro para la infancia y la juventud. (pp. 19-40) *Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.
- <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgx4x2>
- González, A. (2013). Usos y estatutos del cuerpo: Lacan y el pensamiento contemporáneo. Universidad autónoma de Barcelona.
- <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/322798/acg1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- González Fisac, J. (2005) Sobre el origen terminológico de la filosofía: "alétheia". En *Comunicaciones – Ortega medio siglo después 1955-2005: La recepción de su obra*.
- <https://www.researchgate.net/publication/282909533>
- Grotowski, J. (2008) Reply to Stanislavsky. *Tdr: The drama review*, 52 (2) 31-39.
- Grotowski, J. (1987) *El performer*. Máscara
- <https://es.scribd.com/document/136624406/Grotowski-El-Performer>
- Grotowski, J. (1992) Tú eres hijo de alguien. *Máscara Cuaderno iberoamericano de*

reflexión sobre escenología, 03 (11/12), 69-76.

Herrera González, J. Martínez Ruiz, A. (2018) El saber pedagógico como saber práctico.

Pedagogía y Saberes, 49, 9-26. <http://www.scielo.org.co/pdf/ppo/n19/2011-804X-ppo-19-00009.pdf>

Kemmis et al. (2014) *Changing Practices, Changing Education*. Singapore Heidelberg New York Dordrecht London. Springer Science

Klein, M. (1946) Notas sobre algunos mecanismos esquizoides. En *Bibliotecas de psicoanálisis, obras completas de Melanie Klein*.

<http://www.psiaudiovisuales.com.ar/wp-content/uploads/Klein-Melanie-Notas-sobre-algunos-mecanismos-esquizoides.pdf>

Klein, T. (2016) Aproximación a las primeras conceptualizaciones de Eduardo Pavlovsky sobre psicodrama y psicoanálisis. En *VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología n Psicología XXIII Jornadas de Investigación de la Facultad de Psicología XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*

Klein, T. & Robles López, N. (2014). Apuntes sobre Estética. La relación entre Arte y Psicología en Brecht y Vigotski. En *Memorias VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XXI Jornadas de Investigación, Décimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Filosofía y Epistemología*. Tomo 3. Ediciones de la Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

Klein, Tamara. (2019) El arte en Vigotski. El drama como camino hacia una psicología concreta. En *XXXVII Congreso Interamericano de Psicología*

Klein, M. (1959) *Nuestro mundo adulto y sus raíces en la infancia*.

<https://psicovalero.files.wordpress.com/2014/11/klein-melanie-nuestro-mundo-adulto->

y-sus-raices-en-la-infancia.pdf

Kristeva, J. (1982) *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. COLUMBIA UNIVERSITY PRESS New York.

<https://users.clas.ufl.edu/burt/touchyfeelingsmaliciousobjects/Kristevapowersofhorrorabjection.pdf>

Larrosa, J (2007) *Acerca de la experiencia* La experiencia- Parte 1. [Video]

<https://www.youtube.com/watch?v=7kRamPWp1as>

Larrosa, J (2007) *Acerca de la experiencia* - Parte 2. [Video]

<https://www.youtube.com/watch?v=Gr2XD4HbRJw>

Levinas, E. (2012) *Totalidad e infinito*. Ediciones Sígueme.

<http://www.sigueme.es/docs/libros/totalidad-e-infinito-2012.pdf>

Levy-Moreno, J. (2003) *El psicodrama. Terapias de acción y principios de su práctica*.

Editorial Lumen hispanoamericana.

Lewin, M. (2004). Juego, fantasía: del más allá al espacio transicional. *Psicoanálisis*, XXVI, 351–374.

Llano, A. (2008). *Candelaria Adentro*. Editorial SIC

Maldonado, R. (2016). *El método hermenéutico en la investigación cualitativa*.

<https://doi.org/10.13140/RG.2.1.3368.5363>

Mandolessi, S. (2012) La abyección. En *Una literatura abyecta*. Brill. p. 27-63

<https://brill.com/view/book/9789401207492/B9789401207492-s003.xml>

McDougall, J. (1994) *Teatros de la mente. Ilusión y Verdad en el escenario Psicoanalítico*.

Julian Yebenes, S.A Editores

McDougall, J. (1996) *Teatros del cuerpo*. Julian Yebenes, S.A Editores

Ministerio de cultura. (2011) Plan Nacional de Teatro Escenarios para la vida 2011- 2015.

<https://mincultura.gov.co/areas/artes/teatro-y-circo/plan-nacional-de->

teatro/Documents/Plan%20Nacional%20de%20Teatro%20Escenarios%20para%20la
%20Vida%202011-2015.pdf

Nagera. (1982) *Desarrollo de la metapsicología en la obra de Freud. Conflictos y ansiedad.*

Buenos Aires. Paidós.

Neumann Soto, H. (2010). Filosofía, experiencia y conciencia en la fenomenología del

espíritu: una reflexión en torno al modo de exposición de la verdad filosófica según

Hegel. *En Revista de filosofía*, 66, 241-260. [https://dx.doi.org/10.4067/S0718-](https://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602010000100015)

43602010000100015

Niño, M. (2018) *El desbordamiento adolescente. Una mirada psicoanalítica.* La Imprenta

Editores

Pablosky, E.(2001). *La ética del cuerpo.Nuevas conversaciones.* Atuel Editorial.

Pablosky, E.(2004) *La voz del cuerpo.Notas sobre teatro, política y subjetividad.* Astralib

Cooperativa

Palencia, L. (2008) Las estructuras formales del arte y del psicoanálisis. ¿Se puede tumbar el

arte en el diván? *Aletheia* (28), 21-31.

<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/aletheia/n28/n28a03.pdf>

Pérez Cubas, G. (2011) La corporeidad y el poder realizador del actor. *En Revista Brasileira*

de estudos da presença . 1, (2). p. 370-384. DOI - [http://dx.doi.org/10.1590/2237-](http://dx.doi.org/10.1590/2237-266023722)

266023722

Piaget, J. (2017). *Seis estudios de psicología.* Editorial SKLA.

Pollio, M. (2018) Conocer y conocerse a través del teatro. *Tercio Creciente*, 7(2). doi:

10.17561/rte.n14.5.

Quintana, L., & Hermida, J. (2020). La hermenéutica como método de interpretación de

textos en la investigación psicoanalítica. *En Perspectivas en psicología*, 16 (2), pp.

73-80. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7217578>

- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Remolina, G. (2014) *Del “Big Bang” de las ciencias a su integración en el pensamiento complejo. Reflexiones sobre la interdisciplinariedad*. Lección inaugural 2012 Universidad Centroamericana.
- <https://www.uca.edu.ni/images/pdf/visor/web/leccion-inaugural-uca-2012.pdf>
- Rivera García, A. (2016) Política y estética de la abyección: Una aproximación a partir de la imagen cinematográfica. *Política C Mun.* 10.
- <https://quod.lib.umich.edu/p/pc/1232227.0010.012?view=text;rgn=main>
- Rivière, A. (2002). Reflejos y conciencia: aportaciones críticas de Vygotski a la búsqueda de una psicología dialéctica. En A. Rivière, (2002). *La psicología de Vygotski*. (pp. 27-32). Madrid: Antonio Machado Libros.
- Rostagnotto, A., Yesuron, M (2015) Hamlet o la tragedia del deseo neurótico. *Anuario de Investigaciones de la Facultad de Psicología*. 2 (1), 142-153.
- www.revistas.unc.edu.ar/index.php/aifp
- Sáenz de Ormijana, A. (2017) Curso de introducción a la investigación cualitativa. En *Máster de investigación en atención primaria*. https://www.semfyec.es/wp-content/uploads/2018/01/M3_curso_intro_investigacion_cualitativa.pdf
- Salinas, P. & Cárdenas, M (2009) *Métodos de Investigación Social*. Editorial Quipus.
- Ciespal. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/55374.pdf>
- Schechner, R. (2020). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge
- Shklovski, V. (1917) El arte como artificio. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov); Siglo XXI, 1991.
- p.55-70 <http://www.catedramelon.com.ar/wp-content/uploads/2013/08/El-Arte-como-Artificio.pdf>

- Sierra Monsalve, S. (2015). Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer. En *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 55-65.
http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_6.pdf
- Sofía, G. (2014) *Las acrobacias del espectador*. Editorial El gato en zapatilla.
- Staude, S. (2011) "Lo Obsceno" Seminario La Inhibición Y Los Destinos De Lo Obsceno. (3a Y 4a. Reunión, 3.10.09 Y 17.10.09) Escuela Freudiana de Buenos Aires.
http://www.efbaires.com.ar/files/texts/TextoOnline_479.pdf
- Tamez, R et al (2006) Educación y Desarrollo Psicoafectivo: Una propuesta de promoción y prevención de la salud psicosocial en la infancia en *El desarrollo psicoafectivo: una aproximación psicodinámica*. Ediciones Uninorte. 2006
- Ugalde, N. & Balbastre, F. (2013). Buscando las ventajas de las diferentes metodologías. En *Ciencias Económicas* 31(2) pp. 179-187.
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/economicas/article/view/12730/11978>
- Valladares, L. (2017). La “práctica educativa” y su relevancia como unidad de análisis ontológico, epistemológico y sociohistórico en el campo de la educación y la Pedagogía. *Perfiles Educativos*, XXXIX(158),186-203.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13253901011>
- Villalobos Guevara, Ana Marcela. (1999). Desarrollo psicosexual. *Adolescencia y Salud*, 1(1), 73-79, http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-41851999000100011&lng=en&tlng=es
- Vives, J. M. (2011). Catharsis: Psychoanalysis and the theatre. *International Journal of Psychoanalysis*, 92(4), 1009–1027. <https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2011.00409>.
- Weber, S. (2000). Psychoanalysis and theatricality. *Parallax*, 6(3), 29–48.
<https://doi.org/10.1080/135346400422448>
- Winnicott, D. (2013). *Realidad y Juego*. Gedisa Editorial.