



De la sublimación a la experiencia teatral

Víctor Hugo Prada Ardila

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Investigación Psicoanalítica

Asesor

Héctor Gallo, Doctor (PhD) en Psicoanálisis

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Maestría en Investigación Psicoanalítica
Medellín, Antioquia, Colombia
2023

Cita

(Prada Ardila, 2023)

Referencia

Prada Ardila, V. H. (2023). *De la sublimación a la experiencia teatral, 2023* [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Maestría en Investigación Psicoanalítica, Cohorte VII.

Grupo de Investigación Psicoanálisis, Sujeto y Sociedad.

Centro de Investigaciones Sociales y Humanas (CISH).



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

Este trabajo en memoria de todas aquellas personas que han sido pioneros y pioneras en la realización del Método de creación experiencial teatral del Teatro de lo íntimo transgresor. Luna Gaviria Oviedo, María Valentina Correa, Ana Milena Quiroz López, Taís Tatiana Mazo, Alejandra Gómez, Jhoana Velásquez, María Camila Henao Bedoya, Liseth Vallejo Castaño, Isabella Gallego Betancur, Julián Castrillón, Néstor Adrián Chavarría Arcila, María Alejandra Estrada Arroyave, Diego Alejandro Diez, Daniela Vásquez, Sebastián Facundo Marín Bedoya, Cristian Albeiro Pulido Melo, Sandra Camacho, John Alejandro Rodríguez Ramírez, Manuel José Bermúdez Andrade, Ana Milena Montoya, Yaritzabel, Linda Katherine Malavé, Luz Marina Córdoba Hernández, Daniela Hernández, Alejandro Giraldo, Yosiris Giraldo, Juan José Villa Villa, Michell Vásquez, María José Espitia Buitrago, Liliana Castro, Daniver Hoyos, Edwar Sneider Torres Bedoya, a ECOS íntimos a Politriarte y todas las demás personas importantes en la construcción de este Método teatral soportado en el psicoanálisis. Por último, a las autoras que me han permitido crear desde sus dramaturgias, Diana Chery Ramírez, Carolina Vivas y Ana María Vallejo de la Osa.

Agradecimientos

Doy gracias al Departamento de Psicoanálisis de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la universidad de Antioquia y a su comité de posgrados por permitirme instruir en el área del psicoanálisis fortaleciendo el método de creación experiencial teatral del teatro de lo íntimo transgresor desde la maestría en investigación psicoanalítica, especialmente a Blanca Nubia Patiño Salazar, Ángela María Jaramillo Burgos y a Héctor Gallo.

Agradezco por el acompañamiento y asesoramiento de la investigadora y maestra en arte dramático Sandra Camacho López por su dedicación y entrega para con este trabajo de investigación. Doy gracias también al grupo de jóvenes actores del oriente antioqueño que se permitieron vivir la experiencia de una investigación-creación desde el teatro de lo íntimo transgresor. A la dramaturga Carolina Vivas, por permitimos crear una adaptación de su obra. Al equipo de producción audiovisual y teatral de Politriarte Corporación Cultural y Artística que hizo posible la proyección de la obra realizada en ambos formatos para la circulación en distintos encuentros, salas y festivales.

Gracias al teatro, al psicoanálisis y a la vida por permitirme realizar lo que amo y me apasiona, por tejer el conocimiento para crear desde sí mismo y transgredir por mínimo que parezca aquello que se requiere movilizar y por último, a los pilares de lo íntimo transgresor Manuel José Bermúdez Andrade, John Alejandro Rodríguez Ramírez y Alex Esneider Zabala Lujan y a mí Madre Ruth Estella Ardila Vásquez.

Tabla de contenido

Resumen	6
Abstract	7
Introducción	8
Justificación.....	10
Objetivos	10
Metodología	10
Capítulo 1. Tras el velo de lo bello	17
1.1 Antecedentes	17
1.2 Identificación ominosa: Autores en el teatro.....	18
1.3 Saber hacer con eso: autores en el psicoanálisis y el teatro	22
1.4 El resquicio: autores e investigadores desde el psicoanálisis	23
Capítulo 2. De la sublimación y el teatro: apertura de una ventana.....	33
2.1 Sublimación y vacío de ser.....	33
2.2 De la sublimación y la operación artística	37
2.3 Sublimación y arte: a propósito de Leonardo.....	39
2.4 Sublimación e ideal del yo	40
2.5 La sublimación de lo que se oculta	41
Capítulo 3. Sublimación, Ética y Extimidad.....	50
3.1 Sublimación, idealización e identificación.....	50
3.2 De la sublimación y el otro-personaje que habita en el actor.....	54
3.3 La escena de lo social y lo íntimo	57
3.4 La creación como una verdad particular	63
3.5 Pre-texto para lo entredicho	66
3.6 La pulsión creacionista y la Cosa	68

Capítulo 4. Sublimación y desnudez del creador.....	76
4.1 ¿Para qué sirve el teatro?.....	78
4.2 El lugar de la verdad.....	80
4.3 Complicidad subjetiva.....	82
Conclusiones	87
Referencias	94

Resumen

El presente trabajo de investigación psicoanalítica titulado *De la Sublimación a la experiencia teatral* tiene como objetivo comprender cómo se manifiestan los efectos de sublimación en el sujeto actor. Es un proceso de investigación que permitirá acercarnos a lo desconocido, que Lacan (1988) propone en *La ética del psicoanálisis*, esa parte de lo íntimo en la puesta en escena por medio de un personaje con el que se identifica cada actor. En el presente documento se podrá encontrar el desarrollo epistemológico del concepto de sublimación partiendo de Freud hasta autores más recientes del psicoanálisis, también se podrá comprender qué características posee la sublimación y cómo opera esta en el teatro.

Palabras clave: Sublimación, Íntimo, Unheimlich, Teatro y Psicoanálisis, Identificación.

Abstract

The present psychoanalytic research work entitled *From Sublimation to the theatrical experience* aims to understand how the effects of sublimation are manifested in the acting subject. It is a research process that will allow us to approach the unknown, which Lacan (1988), proposes in *The Ethics of Psychoanalysis*, that part of the intimate in the staging through a character with which each actor identifies. In this document it will be possible to find the epistemological development of the concept of sublimation from Freud to more recent authors of psychoanalysis, it will also be possible to understand what characteristics sublimation has and how it operates in the theater.

Keywords: sublimation, intimate, Unheimlich, Theater and psychoanalysis, identification.

Introducción

El presente trabajo de investigación orientado por los conceptos de sublimación, lo ominoso y lo íntimo, aplicados a la creación teatral y a la actuación, tiene por objetivo comprender los efectos de esta en los sujetos actores en el teatro; inquietud que se ha convertido en pregunta dentro de la experiencia como director teatral: es lo referido a ¿por qué un actor elige un personaje en lugar de otro, y cómo incide su participación en el montaje de la obra y en su desempeño en el escenario? Para comprender cuáles son los intereses de los actores, en qué detalles del personaje se anuda su apasionamiento por el mismo, hasta el punto de hacerlo parte de sí y de llegar a no diferenciar entre él y el personaje representado, se ha vuelto de vital importancia para el trabajo en la dirección teatral.

En consecuencia, el teatro y la inquietud por lo que allí sucede con los actores, se ha convertido en el mejor pretexto para abordar la pregunta de esta investigación ¿Cómo se manifiestan los efectos de sublimación en el sujeto de la experiencia teatral?

La presente investigación se inscribe en el psicoanálisis en conversación con el teatro, por ser el campo de experiencia del investigador. En este sentido, la apuesta de esta investigación consiste en servirse lo mejor posible del psicoanálisis, desde el punto de vista epistémico, para comprender las lógicas que se ponen en juego en el actor y repensar el método teatral.

Por este motivo la investigación pretende mostrar una vía de articulación del saber psicoanalítico con la estética teatral, pues en ambos casos se pone en juego, de distinta manera, lo horroroso y lo sublime, lo más pulsional de cada uno y también las posibilidades creadoras de un sujeto. La pretensión de esta investigación es modesta, en tanto busca servirse de la concepción psicoanalítica del concepto de sublimación, tocando lo ominoso y lo íntimo, para repensar la experiencia concreta del teatro, que es el campo de acción y de investigación en el cual quien realiza esta investigación.

Desde el inicio de los tiempos el teatro es, ha sido y será un medio para hacer catarsis, para elaborar creaciones y para crear consciencia, el teatro ha sido político, comunitario, social, poético y crítico. Siempre ha sido interpretado por actores y actrices que se involucran a sí mismos para encarnar a otros, pues los personajes son el medio por el cual quienes los representan se permiten vivenciar desde sí mismos ser otros y a su vez, ser ellos mismos.

El intérprete del personaje del cual se trate se permite jugar y fantasea a través de un acto poético que puede significar muchas cosas para todos los espectadores, pero sin duda alguna,

significa algo muy íntimo para aquel. Lo íntimo se hace necesario en el teatro porque es desde uno mismo de donde se actúa, son las emociones propias las que se le prestan a un personaje para que tenga vida, y serán las pulsiones sublimadas las que, en este caso, prestan la fuerza psíquica suficiente para la puesta en escena del personaje representado que deberá ser amado para que sea lleno de vivacidad conmovedora.

Es esto por lo que se ha vuelto fundamental para el investigador servirse de lo que le aporta el psicoanálisis para desenvolverse mejor en la orientación del proceso creativo, pues es valioso que el director, aparte de su formación en lo estético, lo poético y lo teatral, tenga noticia de los aportes del arte al psicoanálisis y de este al arte, para saber hacer con las particularidades que de cada actor se ponen en juego, por ejemplo, en el montaje de una obra.

Que un director teatral se interese por conocer el psicoanálisis y se sirva de algunos de sus presupuestos teóricos en su práctica estética, no implica por ello que pretenda conducirse como un analista con sus dirigidos. Del mismo modo, un psicoanalista no ha de autorizarse a ser director teatral sin conocimiento alguno del método teatral. El conocimiento de cualquiera de las áreas implicadas no autoriza al investigador a ser un analista, ni al analista ser un director teatral, sin embargo, si le permite servirse de ambas áreas del saber para crear desde sí mismo con los actores.

Es por lo que se acaba de decir, que el realizador de este trabajo intenta combinar lo estético y lo psicoanalítico en la escritura, contando con las limitaciones epistémicas propias de alguien que no entró a la maestría en investigación psicoanalítica formado teóricamente en el psicoanálisis, sino en lo estético. No es común, al menos en Colombia, que un director teatral haga una apuesta como la que requiere la formación de una maestría referida en psicoanálisis, pues requiere ocuparse de un campo ajeno a su formación. Sin embargo, guiado por la pasión de saber cada vez más acerca de cómo funciona el alma del actor teatral, se ha realizado esta apuesta, contando con los límites que implica venir de otro campo del saber.

La investigación titulada *De la sublimación a la experiencia teatral* permitirá comprender las lógicas de la experiencia sublimatoria y cómo se manifiestan sus efectos en el sujeto de la experiencia teatral. Para lograr este objetivo, se analizarán los modos de expresión de lo íntimo y se articulará la relación entre lo íntimo y la transgresión en la experiencia teatral. Entiéndase como transgresión el término teatral que alude a referirse a la confrontación con lo íntimo de sí mismo en el teatro por sutil que sea su encuentro, será considerada una transgresión en el proceso creativo del actor (Prada Ardila, 2017).

Justificación

La pretensión con *De la sublimación a la experiencia teatral* es comprender las lógicas de la sublimación y cómo se manifiestan sus efectos en el sujeto de la experiencia teatral. Por lo que se analizan los modos de expresión de lo íntimo y su articulación relacionando lo íntimo y la Transgresión en la experiencia teatral. Entendiendo para este trabajo, que se trata a la transgresión como un término teatral que alude a la confrontación con lo íntimo de sí mismo en el teatro y que por sutil que sea su encuentro, será considerada una transgresión en el proceso creativo del actor. Dicha transgresión teatral es la que me pone a sentir y a pensar como sujeto, es una pequeña confrontación consigo mismo en los ejercicios artísticos, que permite sobrepasar límites propios, ya sea a través del personaje o en el texto o en el ensayo teatral.

La investigación se inscribe en el psicoanálisis en conversación con el teatro, por ser el campo de experiencia del investigador. En este sentido, la apuesta de esta investigación consiste en servirse lo mejor posible del psicoanálisis, desde el punto de vista epistémico, para comprender las lógicas que se ponen en juego en el actor y repensar el método teatral.

Objetivos

Mostrar una vía de articulación del saber psicoanalítico con la estética teatral, pues en ambos casos se pone en juego, de distinta manera, lo horroroso y lo sublime, lo más pulsional de cada uno y también las posibilidades creadoras de un sujeto.

Para responder a este objetivo, se ha realizado un recorrido por algunos textos de Freud y Lacan con el interés de analizar el recorrido teórico del concepto de sublimación puesto a favor de la creación, ya que como director teatral el trabajo con lo íntimo de los actores y actrices denota una responsabilidad.

Metodología

Existen dos grandes fases de la investigación, la primera dedicada a la construcción conceptual de la sublimación que entreteje categorías teóricas de diversas áreas de las artes como el teatro, la pintura y la literatura y otras áreas de investigación como la estética, la filosofía y el psicoanálisis, una vez realizada la investigación conceptual de antecedentes sobre el concepto de sublimación, se elaboró un recorrido teórico de este en el psicoanálisis en algunos textos de Freud

y algunos apartados de Lacan, investigando a su vez comprensiones sobre ellos en Miller, Laplanche y Gérard Wajcman.

La segunda parte de la investigación fue la creación elaborada desde la obra de Carolina Vivas (2009) *Donde se descomponen las colas de los burros*, queriendo poner en práctica la teoría construida sobre el concepto de sublimación, para esto se investigó sobre la obra seleccionada, se realizó conversaciones con la autora de la obra y se intentó con un grupo de actores llevar a cabo en la puesta en escena por medio de laboratorios de creación teatral desde lo íntimo transgresor experiencias estéticas con carácter de experiencias de sublimación.

Para poder llegar a ese punto se partió de una pregunta íntima por los temores y lo que implica en estos la desaparición desde sí mismo, una pregunta existencial que posibilita la subjetividad y el enriquecimiento de experiencias de sublimación el preguntarse ¿en qué me he desaparecido como sujeto? con el fin de llevar a la escena lo *unheimlich* propicia a los creadores experiencias vivenciales en el proceso donde se encuentran con posibles respuestas en la creación que parte del vacío. Aquí la experiencia de Sublimación consiste en la pasión desde la subjetividad de encontrar posibles soluciones o respuestas de carácter efímero, sin embargo, que generan plena satisfacción al actor o actriz.

Debido a esta pregunta íntima se leyeron varias dramaturgias, artículos, textos, historias y obras que abordaban el tema de la desaparición forzada, los falsos positivos y la violencia sistemática en Colombia, porque este tema al ser externo a los actores no deja de permitirles considerar la importancia de poner en escena lo horroroso que también puede habitarles como sujetos actores. Algunos de los textos abordados fueron: *Hasta encontrarlos. El drama de la desaparición forzada en Colombia* del Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH] junto a Mónica Márquez, Andrés Suárez, Martha Albarracín; *Entre la incertidumbre y el dolor: impactos psicosociales de la desaparición forzada* también del CNMH. Que les sirvió a los actores como referentes investigativos para la creación artística y como pretextos creativos para la representación de sí mismos en la obra, obteniendo un valor sublimatorio, poniendo lo bello en lo ficcional, logrando exponer el horror al espectador desde la puesta en escena.

A su vez, se conversó con Carolina Vivas (2009), autora de la obra *Donde se descomponen las colas de los burros*, en la que compartió su experiencia de cómo llegó a este tema con su dramaturgia, decía que al verse confrontada con el tema de la guerra en Colombia se preguntó ¿cuál es la utilidad del arte en estas problemáticas? Una pregunta que para la presente investigación es

de gran relevancia respecto a los efectos de sublimación que pueden connotar sus diversas respuestas. Su pregunta se orientó hacia el cuerpo como fiesta y memoria en sanación.

El cuerpo en fiesta y memoria en sanación, y la indignación sin lágrimas son dos referencias que Carolina Vivas hace desde el teatro y posibilitan la exploración escénica identificando gracias a la teoría del psicoanálisis lo *unheimlich*, porque permiten entender los efectos de sublimación en el sujeto actor debido a su producción artística, a través de las lógicas de la sublimación en la experiencia teatral. En consecuencia, el teatro y la pregunta por lo que allí sucede con los actores, se ha convertido en el mejor pretexto para abordar la pregunta de investigación, ¿Qué es la sublimación y cuáles son sus efectos en el actor teatral contando con su producción artística?

La investigación permitió rastrear escenarios en los que se tuvo que ir a la fuente de conceptos como sublimación, íntimo, *unheimlich* y posteriormente, identificación, éxtimo y bello. Conceptos que, pensados desde el trabajo como actor y director teatral, no eran fácilmente reconocibles antes de ingresar a la Maestría en Investigación Psicoanalítica. Los conceptos surgieron en la investigación debido a la pregunta por los efectos subjetivos de la puesta en escena en el actor teatral. Los antecedentes a esta pregunta permitieron hallar investigadores del área teatral y psicoanalítica, algunos de ellos con experiencia en ambas áreas de trabajo.

Desde sí mismo, la creación como interés personal, ocasionó que los conceptos de sublimación e íntimo aparecieran repetitivamente como principios para esta, en este punto la pregunta se transformó por ¿Cuáles son los efectos de sublimación en el sujeto actor debido a su producción artística? En el psicoanálisis se encontraron investigaciones de interés como el artículo de Antelo et al. (2013) *La supuesta felicidad de la sublimación*, en el que se destaca la conjunción entre síntoma, felicidad y sublimación, desde el –arte, la religión y la ciencia– una triada que refiere los modos de hacer algo con eso desconocido del sujeto debido a la creencia de, o por algo.

Para luego comprender cuál es el desarrollo e importancia que tiene la sublimación, qué significaba para cada autor este concepto y desde que teoría justificaban sus tesis. Para tal fin se abordaron autores como: Bornhauser y Ochoa (2012) con su obra *Los derroteros de la sublimación en la obra Freudiana*, en la que se propone de manera interesante una elaboración análoga en la que se contrasta el concepto de sublimación y alquimia, lo que condujo a rastrear en la obra de Freud cómo fue el desarrollo de estos.

Por su parte, Domínguez (2015) en su *Defensa del Dea: recorrido de la sublimación*, realizando un miramiento también en Lacan, analiza el concepto de sublimación desde la

singularidad radical; es decir, la sublimación en tanto un ideal que se emparenta con el deseo, elevando “la singularidad a la dignidad del resto” (Domínguez, 2015, párr. 32) interés que condujo la investigación a preguntarse por el deseo de saber a qué se refiere con el resto, con elevarlo a la dignidad de la cosa.

Lo anterior, requirió el abordaje de otros autores en los que también aparece un llamado resquicio de goce, a saber: *La sublimación artística y su objeto* (González, 2012); *El fundamento de los diques pulsionales en la segunda tópica freudiana* (Laznik et al., 2012); *Sublimación: No sin el cuerpo* (Lutterbach Holck, 2013); Hugo Martínez con tres investigaciones: *Aproximaciones a un concepto psicológico de la intimidad* (2010a), *La intimidad asediada: psicoanálisis, deontología y cultura* (2010b) y *La invención Freudiana de la intimidad* (2016); *Sublimación y perversión* (Otero, 2017); *Sublimación, arte y educación en la obra de Freud* (Palacios, 2007); *Sublimación: La burocratización de la pulsión* (Repetto, 2019); *Lo bello y lo sublime en el psicoanálisis lacaniano* (Saldivia, 2018); *La sublimación, entre Freud y Lacan* (Sica, 2017).

La gran mayoría de autores psicoanalíticos coinciden con el resto de goce que contiene el proceso de sublimación, por tanto, en la investigación se hace necesario la importancia hallar de dónde surge dicho resquicio y cómo opera en el proceso de este. Se encontró que algunos lo desarrollan y profundizan más desde un enfoque freudiano con la sustitución del objeto de deseo, y otros enfatizan en el resquicio que aparece como aquel escabel del que Lacan habla en tanto elevación del objeto a la dignidad de la cosa bella. Esta última perspectiva, el escabel, se hizo fundamental para abordar la experiencia de sublimación en la experiencia teatral, sirviéndose del área del psicoanálisis para el reconocimiento subjetivo del trabajo actoral.

En este puente de reconocimiento mutuo entre las áreas del psicoanálisis y el teatro, también fue importante saber cómo han abordado los investigadores teatrales el concepto de sublimación y su aplicación en sus creaciones. En estos, aparece la creación subjetiva o desde sí mismo como un factor que se repite o un análisis del actor pensándose de donde parte la creación. En el caso de Basauri Mata (2019) desde su análisis literario a la obra de José María Euguren «Sala Ambarina» es de interés para evidenciar que la sublimación no es equiparable al paso al acto, pero en la ficción, una representación de este puede llegar a ser lo más bello que puede suceder y crear efectos de sublimación destacables en el actor que representa dicha situación.

Un ejemplo es la exploración creativa con actores que se realizó para la investigación, “N”, actor de la obra ‘unheimlich: la juventud teme por cumplir’ conversó consigo mismo en un ejercicio y esto fue lo que se sistematizó.

N le dijo a su otro yo en un ejercicio del método teatral: “La forma de liberarse es sacando todo lo que tiene adentro.” Luego del proceso, la nueva conversación consigo mismo fue de la siguiente manera: “He tenido que ir superándome a mí mismo, me atreví. voy a volver a retomar el camino de otra manera, me voy a sujetar. Era solo saberlo hacer.” (Proceso creativo de N consigo mismo)

Esto verifica el contenido inconsciente que trae consigo la creación de lo íntimo transgresor y como no es solo un momento efímero catártico como la purificación de las almas de las que nos habla Aristóteles.

En estas lecturas aparecen también: *La función del Teatro y el Psicoanálisis* (Berdiel Rodríguez, 2014); Menestrina (2020) con su reseña del libro de Sergio Blanco *Autoficción: Una ingeniería del yo; Análisis de los procesos de sublimación e identificación vistos en el proceso de construcción de un personaje escénico* (Briceño Huertas & Franco Guerra, 2012); *Poéticas del desarraigo: La palabra y el cuerpo en las dramaturgias femeninas contemporáneas* (Camacho López & Carrillo Mora, 2015); *Antígona viaja a Colombia* (Carrera Garrido, 2017); *Actuar la Emoción* (Herrera, 2016) *Aproximación psicoanalítica al cuerpo del actor en escena* (Idiáquez, 2011); *Teatro de lo íntimo trasgresor : método de creación experiencial teatral. Lo personal, lo social y lo natural* (Prada Ardila, 2017) y de Sarrazac, *El Impersonaje: una relectura de la crisis del personaje* (2006) y *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013)

En las producciones e investigaciones de estos autores teatrales, el teatro íntimo converge y aparece la identificación como una constante, contienen miradas de interés o aproximación al psicoanálisis, que posibilitaron la comprensión de la otredad del ser, la alteridad, la disyunción, la catarsis y la crisis creativa a partir de la puesta en escena de lo íntimo, proceso que caracteriza uno de los pasos para sublimar en la producción artística. Para el trabajo de investigación acerca de la sublimación en la experiencia teatral se hizo necesario comprender cómo la aplicación de lo íntimo es un eje que permite que en el actor aparezcan efectos de sublimación en la creación artística.

Esto condujo el rastreo de otras investigaciones que contemplaban el concepto de sublimación desde otras áreas, tal es el caso de Wild Fernández y Zuluaga Gómez (2012) con *Análisis interpretativo del texto de Jean Laplanche sobre la sublimación en los años de 1975 a*

1977; (Pereira Da Silva, 2013) *La intimidad de la casa*; Sibia (2013) *La intimidad como espectáculo* y por último, (Bohórquez Moncaleano, 2016) con *El concepto de sublimación en psicoanálisis, una revisión de literatura*, este último, es una serie de artículos entre los años 2006-2016.

El acercamiento a estos autores, vislumbro que el resquicio de goce en la sublimación sigue siendo la constante en estos, lo que ocasionó la necesidad de elaborar un rastreo teórico en autores fundamentales para el psicoanálisis como Freud, Lacan, Miller y Wajcman.

Por su parte, en el rastreo en la obra de Freud, se profundizó en algunos textos como: *El sepultamiento del complejo de Edipo* (2007e); *Pulsión y destinos de pulsión* (2007b); *Lo ominoso* (2007c); *Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras* (2007g); *El malestar en la cultura* (2007d). Estos textos se abordaron con el objetivo de comprender como operan las elecciones de objeto y el deseo en el sujeto, en donde se constituye la moral y qué papel juega el ideal a la hora de tomar decisiones creativas en la puesta en escena.

Con Lacan, se hace lo mismo con toda su obra; sin embargo, se destaca la importancia para el desarrollo de este trabajo del *Seminario, libro 7, La Ética del psicoanálisis* (1988) y el *Seminario, libro 20, Aún* (1981b). Con el fin de observar el desarrollo que hace a los conceptos de sublimación en relación con la ética, lo bello, la cosa y lo entredicho. Con Lacan, se logra evidenciar la importancia de la estética en el proceso creativo potenciando que los significantes y símbolos completen tal vez partes de los resquicios que el sujeto actor en la sublimación no logra decir por completo desde lo imaginario.

También aparece un concepto que Lacan nombra éxtimo y se hace necesario observar el desarrollo que le dan Miller y Laurent (2006) en *El Otro que no existe y sus comités de ética* y Miller y Brodsky (2010) en *Extimidad*. Abordaje que conduce a lo íntimo como parte fundamental de la investigación y que en la búsqueda permite la aproximación a un último autor de gran importancia, Wajcman con sus textos *Las fronteras de lo íntimo* (2018) y *El ojo absoluto* (2011) quien analiza lo éxtimo, lo horroroso, lo *unheimlich* y lo íntimo que, puestos en la escena teatral desde lo público, posibilitan la observación de lo bello en la ficción revelando verdades que el sujeto desea, pero que en su cotidiano es imposible, dada su constitución como sujeto, pues su moral se lo impide, eh ahí la importancia de analizar los conceptos y los efectos que causa en el actor sublimar.

Se retorna a la autora Carolina Vivas (2009), en su obra *Donde se descomponen las colas de los burros*, porque con su dramaturgia se realizó el trabajo de puesta en escena con un grupo de actores. La dramaturgia se tomó como pretexto para identificar los efectos de sublimación en los sujetos actores debido a la producción artística. Con la autora, se tuvo una comunicación personal el 14 de septiembre de 2020 y se sistematizaron muchos de sus argumentos y justificaciones de la creación dramática, logrando que al final se pudiera concluir con la identificación y análisis de todo el rastreo teórico aplicado a la producción artística.

Para la presente investigación no se incluyó el trabajo detallado con los actores caso por caso, pues el objetivo era evidenciar cuáles fueron los efectos de sublimación en los actores debido a su creación artística; por tanto, el análisis se centró en la teoría encontrada y contrastada con la obra *Donde se descomponen las colas de los burros* de Vivas, que fue la dramaturgia base para la creación con el grupo actoral.

En las conclusiones se puede observar cómo se avanzó en el desarrollo del concepto de sublimación a partir de la teoría psicoanalítica con el interés teatral, dando efectivamente, gracias al reconocimiento del psicoanálisis, algunos apuntes sobre los efectos de sublimación en el actor, encontrados debido a su creación: la alucinación, el objeto creado, la homosexualidad y la producción artística.

Se anexan al trabajo también las conversaciones con los actores y el análisis de la dramaturgia de la obra de Carolina Vivas con el objetivo de contextualizar al lector referente al trabajo elaborado a la par de la investigación en campo teatral y creativo

Capítulo 1. Tras el velo de lo bello

1.1 Antecedentes

En este capítulo dedicado a la elaboración del estado de la cuestión del presente trabajo de investigación, se procedió inicialmente a examinar algunos autores que, desde el campo teatral, se han ocupado de indagar acerca de la identificación propia de los actores con sus personajes, los que se han referido directa o indirectamente a la sublimación que denominan estética, lo íntimo y lo ominoso. Con esta indagación se pretende vislumbrar qué exponen acerca de lo ominoso los autores examinados y cómo lo aplican en el teatro, para ubicar en ese contexto la pregunta de esta investigación y mostrar en qué consiste el abordaje del problema de la relación entre lo ominoso, la sublimación y lo íntimo, desde el punto de vista del psicoanálisis en conversación con el teatro.

Así mismo, se pretende señalar las relaciones que hacen los autores entre estos términos o si no hacen ninguna y qué función consideran que tienen estos fenómenos en lo teatral. Para ello, se indicará quienes cuentan en su investigación con el psicoanálisis, en qué sentido o con qué objetivo y quiénes abordan el problema, sin contar en su elaboración con esta área del conocimiento.

Se analizaron veinte investigaciones que han aportado al desarrollo de los conceptos de sublimación e íntimo en el psicoanálisis. La mayoría latinoamericanas: Colombia, Argentina, Brasil, México, Chile y Perú, solamente una de las investigaciones es de Francia y otra de España. Todas se encuentran entre el año 2004 y 2019, se destaca la relevancia en la pregunta por estos conceptos en el año 2013 con cuatro investigaciones y en 2017 con tres. Estas investigaciones fueron seleccionadas por la concordancia que tienen con la presente y orientan contextualmente hasta donde se ha llegado con el desarrollo del concepto de sublimación e íntimo en el psicoanálisis, en relación con el teatro.

En las investigaciones se puede observar cómo lo íntimo en el psicoanálisis comprende diversas maneras lo heimlich y lo unheimlich, los hallazgos sobre esta noción parten de Freud con lo ominoso y de Lacan, con lo íntimo y lo éxtimo. Los trabajos abordan otras nociones, por ejemplo: la ética y la deontología como elemento para la sublimación gracias a la transgresión.

1.2 Identificación ominosa: Autores en el teatro

Los investigadores teatrales, Briceño Huertas y Franco Guerra (2012) realizaron un análisis del proceso de construcción del personaje escénico donde los actores elaboraron contenidos inconscientes a través del conflicto direccionado en el proceso, creando identificación y sublimación, utilizando las técnicas propias de las teorías del actor. Los investigadores teatrales dicen que permitieron la catarsis y explican la doble perspectiva en el teatro y el psicoanálisis en el trabajo aplicado con el grupo de actores del teatro R101 y su obra 'El encierro'.

En este sentido, reconocieron que el actor en la construcción de su personaje hay técnicas y herramientas teatrales que vinculan el uso de objetos bien sean internos o externos que permiten la identificación del actor con el objeto, el cual se convierte en material para la construcción del personaje. Es así como nombran la identificación como un campo prerequisite para la sublimación, en tanto espacio de reconocimiento del actor sobre sí mismo y una resignificación del proceso creador. Expresan que el actor libera sus contenidos inconscientes; para Concluir en que el teatro es un espacio psicoterapéutico, dado que el arte proporciona, desde otra perspectiva un conocimiento profundo de la dinámica psíquica.

Por su parte, la investigadora peruana, Basauri Mata (2019) propone analizar al personaje de la mujer enferma en La sala ambarina, relato en el cual se presenta a una heroína debilitada por la enfermedad, ejemplo del canon de belleza degenerada e idealizada. Según la autora, la enfermedad es un medio que conduce a la muerte y, por lo tanto, a la sublimación del personaje. Ella realizó el análisis literario de 'La enfermedad como medio de sublimación del personaje femenino en "La sala ambarina"', de José María Eguren. Concluyendo que identificó sublimación en la obra 'La mujer ambarina'

Plantea que el goce del amor en Eguren es doloroso; de aquí que el personaje femenino de La sala ambarina fallezca, negándose la posibilidad a futuro de la consumación del sentimiento amoroso. Como resultado encuentra que el actor que representa al personaje que fallece en la obra, ha logrado comprender la enfermedad como medio de sublimación estética en la obra literaria desmaterializando a la mujer, para llevarla al destino final que es el fallecimiento. La autora equipara la muerte del personaje con la sublimación del actor, para ella este acto potencia lo estético, liberando al personaje de la agonía y el dolor. Sin embargo, para la presente investigación esta comparación no es coherente, pues la sublimación asume más bien el papel de desviar la

muerte en el acto poético y permite al sujeto actor liberarse de culpas, miedos y cargas alejándolo del peligro que es para sí mismo.

Estas dos últimas investigaciones, Basauri Mata (2019) y Briceño Huertas y Franco Guerra (2021) con el grupo de teatro R101, junto con el análisis literario de la mujer ambarina, proponen, desde el teatro y la literatura una perspectiva de la catarsis y el nombramiento, a través de un personaje desde la identificación simbólica, una forma de hacer algo con eso íntimo que habita en los sujetos actores desde el arte, bien sea por medio del personaje o las palabras, logran contornear lo unheimlich en el proceso creativo, siendo la obra literaria una sublimación comprendida desde la muerte como acto poético y no una salida diferente de la pulsión de muerte.

La identificación que se observa en la primera investigación es de carácter simbólico y permite nombrar lo innombrable a través del personaje escénico en la obra de teatro del grupo R101; en esta investigación los autores proponen un acercamiento al yo íntimo de los sujetos actores, sin ahondar en lo unheimlich. Mientras en la sala ambarina, no se encuentra relación con lo ominoso, salvo la muerte como única salida que el autor propone en tanto un acto sublimatorio. En este sentido, se observa que estos autores no se interesan por el desarrollo psicoanalítico desde el teatro y por tanto no realizan una conexión entre lo íntimo unheimlich y la sublimación.

De otro lado, Idiáquez (2011) en el artículo *Aproximación psicoanalítica al cuerpo del actor en escena*. Plantea unas aproximaciones psicoanalíticas al cuerpo del actor en escena ubicándolo como un estudio en transversalidad, en el cual se busca contrastar empíricamente las nociones de cuerpo en un grupo de actores chilenos de distintas edades, género y formación, con algunas de las aportaciones teóricas del psicoanálisis. El investigador intenta dar cuenta de las implicancias subjetivas para los actores de su estar en el escenario. Para ello metodológicamente, recurre al concepto de cuerpo como vehículo de expresión estética, a través del cual interroga nociones como lo erógeno, el proceso creador, y con este último “trabaja” al artista, en tanto sujeto psíquico.

Por su parte, la investigación surge de la pregunta por la motivación misma del actor en escena, para entender el acto, en cuanto a la acción, a la ejecución de un deseo, a su realización, pero diferido, no realizado en primera persona, sino por otro. Es desde ese lugar descentrado del cotidiano que el actor busca interpretar otro ser, tomando como partida sus propias condiciones existenciales, busca ser otro, moverse a sí mismo del lugar en que se puso y lo pusieron sus configuraciones estructurales como sujeto. Esta investigación al igual que la de Basauri, busca a

través del proceso creativo poner en escena con el personaje lo unheimlich, para potenciar una catarsis en los actores por medio de la identificación con otro y la sublimación. Acto iniciático, violento en cuanto a sus implicancias simbólicas, a su relación con lo inerte, con lo detenido, con lo fijado, con el punto de repetición descrito por Freud en el complejo de Edipo, el punto sin elaborar, sin simbolizar, sin integrar. Ilusión por alcanzar la totalidad, el ser completo.

Prada Ardila (2017), en su investigación propone un método de creación teatral desde lo que llama teatro de lo íntimo transgresor. En la investigación sistematizó el proceso de creación-acción participativa de la obra *El cuarto del desahogo* de la autora Chery Ramírez (2013), dicha dramaturgia la tomó como pretexto para hablar de una problemática social general, propiciando en las actrices sus propias perspectivas frente al tema y a través de sus personajes generando identificaciones en sus problemáticas íntimas.

El proceso tuvo como objetivo transgredir a través de la puesta en escena esos temas íntimos que en lo público poéticamente les permitió a las actrices descargarse, liberarse, soltarse de miedos, culpas y demás sensaciones de inconformidad con las que convivían en su cotidianidad. El producto de esta sistematización dejó un método de creación desde lo experiencial teatral para transgredir problemáticas íntimas que puestas en lo público generan identificación, que Prada Ardila (2017) nombra como que lo íntimo es social, pero distinto para todos y explica la transgresión, en tanto:

No importa lo sutil que sea, mientras permita asumir y realizar cambios, o posibilite soluciones a una problemática. En el Teatro de lo Íntimo Transgresor ésta puede ser sutil pero no por eso deja de ser transgresión. Es poner a pensar, sentir y reflexionar ante una situación, un acto o una intención. La transgresión es, por lo general, asumida como violenta y descarada, sin embargo, podemos hablar de una transgresión amena y considerada. (p. 11)

Se trae a consideración la cita ya que este trabajo de investigación dará cuenta del desarrollo en este tipo de teatro, profundizando desde el psicoanálisis los conceptos considerados entretejiendo la necesidad del trabajo con los actores desde lo íntimo transgresor y asumiendo de una manera responsable el proceso que implica desde lo psíquico dicha creación. Por su parte, Briceño Huertas y Franco Guerra (2012); Idiáquez (2011); Prada Ardila (2017) coinciden en su mirada desde el campo teatral y se preguntan por la psique de los actores en el proceso creativo

que le permiten a través del arte a los actores explorar sobre temores, miedos y demás demandas psíquicas desde los personajes interpretados, creando una realidad paralela que potencia la identificación y la sublimación de lo *unheimlich* se realice. Estos autores aplican sus propias metodologías y las relacionan con el psicoanálisis para el análisis de lo íntimo; Wajcman (2018) lo explica en su investigación de lo *unheimlich* y que Antelo et al. (2013) plantea por medio del arte como un saber hacer con el resquicio de goce.

Entre las investigaciones teatrales también encontramos autores como Camacho López y Carrillo Mora (2015), quienes conciben lo íntimo similar a lo que el psicoanálisis freudiano plantea con lo *unheimlich*. Sin embargo, retomando a Idiáquez (2011) y Prada Ardila (2017) se percibe una mirada Freudolacanianista de este concepto, encontrando concordancia nuevamente, con algunos investigadores psicoanalíticos, con la perspectiva del resto de goce que no sale por completo, pero los actores logran hacer algo con eso (Antelo et al., 2013; Martínez Álvarez, 2010b; Palacios, 2007).

Con Menestrina (2020) se resalta la desubjetivación del sujeto para ser ahora un objeto, como forma de reconocerse y la autoficción como una posibilidad contra ese individualismo desubjetivador, encontrándose a un yo polisémico. Menestrina (2020) plantea la posibilidad de ser y no ser desde la otredad, lo real y la ficción. Ese concepto de otredad que aparece en Camacho López y Carrillo Mora (2015) y que también es ese otro yo de la investigación de Prada Ardila (2017). Por otra parte, Camacho López y Carrillo Mora (2015) en su investigación desarrolla un análisis de las poéticas femeninas y concibe lo íntimo como aquello que estando en el adentro, en el interior del interior puede percibirse en el afuera éxtimo.

Lo íntimo de estos personajes (...) desde diversas circunstancias y, a la vez, las vivencias del mundo, permiten entender que lo mínimo de la vida, lo pequeño, pero vivido cada día, en lo cotidiano o en medio del desastre, es tan importante como los temas “mayores”, porque es allí, en lo subjetivo, que la noción de alteridad, la del otro que es también el sí mismo, recupera lo que del mundo se comparte. (Camacho López & Carrillo Mora, 2015, p. 29)

La comprensión y claridad que Camacho López y Carrillo Mora (2015) propone sobre lo íntimo como la alteridad del ser en relación con lo exterior y externo no es una mirada únicamente de esta autora, Menestrina (2020) coincide desde su perspectiva de la Otredad y alteridad del ser,

para nombrar y llegar a lo desconocido íntimo que habita en el sujeto identificado a través del objeto personaje, punto que converge también con los investigadores teatrales Idiáquez (2011) y Prada Ardila (2017) al relatarse a sí mismo, ser y no ser al mismo tiempo, transustanciarse, encontrarse.

1.3 Saber hacer con eso: autores en el psicoanálisis y el teatro

Para el desarrollo de este trabajo se hizo necesario analizar y abordar las investigaciones realizadas en el ámbito del psicoanálisis y teatro, entre las cuales se destaca a *Sublimación, arte y educación en la obra de Freud* (Palacios, 2007); *Lo bello y lo sublime en el psicoanálisis lacaniano* (Saldivia, 2018); *Análisis de los procesos de sublimación e identificación vistos en el proceso de construcción de un personaje escénico* (Briceño Huertas & Franco Guerra, 2012); *La enfermedad como medio de sublimación del personaje femenino en la «Sala Ambarina» de José María Eguren* (Basauri Mata, 2019); *Aproximación psicoanalítica al cuerpo en escena* (Idiáquez, 2011); la tesis de pregrado *Teatro de lo íntimo trasgresor : método de creación experiencial teatral. Lo personal, lo social y lo natural* (Prada Ardila, 2017); *Poéticas del desarraigo: La palabra y el cuerpo en las dramaturgias femeninas contemporáneas* (Camacho López & Carrillo Mora, 2015) y *Reseña de Ser o no ser : Esa es la autoficción. Sergio Blanco* (Menestrina, 2020)

La investigadora mexicana Palacios (2007), plantea una reflexión en torno a los conceptos de sublimación, arte y educación, presentes en la obra de Freud. En esta dirección, se propone dar relieve a la forma como estos conceptos se entretajan y resultan determinantes en la conformación de la personalidad humana. De igual manera, se destaca el papel que el arte desempeña como forma de sublimación y vía creativa para la canalización de pulsiones negativas, así como el papel de la educación en dicho proceso.

Por su parte, Saldivia (2018) expresa que hay en Freud una crítica a la estética, por no dar cuenta de un sector que, perteneciendo a la sensibilidad, va más allá de lo bello y que se relaciona con lo unheimlich. Saldivia (2018), dice que sí existe en la estética moderna un concepto adecuado para este campo, lo sublime; su análisis se fundamenta en Burke, y Kant, en tanto intenta rastrear la estética lacaniana. Lacan (1988) lo aborda en el *Seminario, libro 7, La ética del psicoanálisis*, para llegar a esta ética, haciendo un rodeo por la estética, estableciendo como una de sus tesis, que lo bello –tal vez lo sublime–, es el último velo antes de la Cosa freudiana –el Real–. Expone que el bien funciona como primera barrera, pero reprime, tapa lo Real. Lo bello/sublime en cambio,

acorde con la sublimación y no con la idealización moral, satisface sin reprimir, protege, permitiendo vislumbrar el horror y concluye que la sublimación artística tiene como referencia el campo para el cual Freud reclamaba un saber a la estética.

Así mismo habla de lo *unheimlich*, que conduce al sujeto a la fuente de los temores y deseos que lo constituyen, el temor de la castración. Plantea su “tesis estética lacaniana”, construida no sobre el temor de la castración en tanto lo Real, sino lo *unheimlich* que lo constituye. Sin embargo, dice que para esto se encuentra con la cosa que vislumbre lo real, debe haber algo que lo desborde. Es decir, según la autora para que haya sublimación debe haber transgresión, una que sobrepase los límites de lo permitido, si no, por lo menos, una que permita vislumbrar el horror de lo íntimo.

Finalmente, la sublimación es la única satisfacción que la ética del psicoanálisis permite, el cambio y elevación de la meta pulsional sin que haya represión, la elevación del objeto a la categoría de cosa. La autora finaliza exponiendo que el arte —como el psicoanálisis— es un “saber hacer” con el exceso de goce irreductible, que nuevamente entra en concordancia con algunos de los autores psicoanalíticos frente a esta perspectiva de resquicio de goce.

1.4 El resquicio: autores e investigadores desde el psicoanálisis

Encontramos investigadores de la línea freudiana como Antelo et al. (2013); Bohórquez Moncaleano (2016); Bornhauser y Ochoa (2012); Wajcman (2018). Los dos primeros afirman que no hay una teoría en Freud de la sublimación, coincidiendo con Bohórquez en ese planteamiento, en el cual argumentan en sus investigaciones que Freud no concluye esta teoría. Sin embargo, logran llevar a cabo, a partir de los conceptos que enlaza Freud a lo ominoso, un desarrollo del concepto en sus investigaciones.

Por su parte, Antelo et al. (2013), desde la teoría freudiana tampoco plantea una perspectiva fuera de los anteriores, sin embargo, esta autora entrelaza varios conceptos para la definición de sublimación ubicándolos en el arte, la religión y la ciencia, en tanto plantea: “la supuesta felicidad de la sublimación.” Desarrolla esta perspectiva proponiendo que los restos del goce quedan sueltos y no se logran encausar por completo, coincidiendo con la autora colombiana Bohórquez Moncaleano (2016), en esta lógica de sublimación, en la que es tomada como aquella que puede generar una satisfacción efímera que oculta un goce que se carga consigo, la obra es un constructo patológico del artista y lo justifica desde la teoría freudiana con los análisis de Freud a varios artistas presentándolo como un síntoma que se manifiesta en ellos.

Wajcman (2018) coincide con Antelo et al. (2013), en la perspectiva de lo íntimo con relación a la obra de un artista proponiéndolo desde la mirada, que el arte es un medio para hablar de lo más íntimo, lo siniestro que Freud elaboró como aquello que es desconocido para sí mismo, pero que habita en lo familiar desconocido, lo *unheimlich*, es un concepto que el autor desglosa y encuentra en lo que llama núcleo del yo, el surgimiento del síntoma, de eso que está más allá y se repite incansablemente, una marca indeleble que está fijada y que habita en lo más profundo del sujeto.

De acuerdo con los postulados de Wajcman (2018), lo íntimo de manera histórica a través de varias áreas del conocimiento, lo ubica en lo siniestro de Freud, donde el sujeto mismo se desconoce y saca lo que le es más familiar, por no tener la mirada del otro que le observa. Analiza lo éxtimo Lacaniano como eso que “Lacan, inventó como antónimo a lo íntimo: lo éxtimo, sino por la urgencia de una amenaza, que se cierne sobre lo íntimo y abrumba hoy a cada sujeto” (Wajcman, 2018, párr. 9) que se hace evidente en su discurso, con una posición Freudiana del concepto justificando su teoría sobre la pérdida de lo íntimo en la actualidad.

Al respecto propone que el arte en la actualidad se ubica ahí en lo íntimo, al lado de ese real, que las imágenes vergonzosas vienen a inscribirse precisamente allí donde existe algo que no se arregla en la sexualidad, algo que no puede ser dicho del todo ni puede ser visto del todo, en esa parte de lo íntimo desconocida que, en Freud, con lo ominoso se puede describir como lo horroroso, *unheimlich*.

Según, Sica (2017) en *La sublimación, entre Freud y Lacan*, plantea que esta es en la creación y cualquiera que sea su relevancia social, tendrá una recuperación parcial de goce mediante la función del objeto a del fantasma, debido a que el sujeto emprende la tarea de bordear el agujero de lo Real de una forma, no sintomática. Es por eso que no cualquier acto que sea considerado artístico tendrá el carácter de sublimatorio para determinado sujeto. El autor compara la existencia del vacío en el centro de lo real con lo que Lacan llama la cosa, como un nihil, como nada, a partir del agujero, y con Lacan (1988) concluye que “(...) hay identidad entre el modelamiento del significante y la introducción en lo real de una hiancia, de un agujero” (p. 151); es decir, la creación surge bordeando lo Real, la cosa, lo que está ahí y no se logra ver a simple vista, pero existe. Si analizamos lo que el autor propone y lo asemejamos con lo que dice Wajcman (2018) sobre lo *unheimlich*, se encuentra una cercanía entre la teoría lacaniana de la sublimación y el *unheimlich* freudiano.

Por otro lado, Otero (2017) en *Sublimación y perversión*, propone que la perversión suele mostrar una destacada aptitud para la vía sublimatoria, en detrimento de la formación de síntomas como vía de satisfacción sustitutiva, de manera que se constituye un punto de referencia esencial para indagar el campo clínico de la sublimación. Coincidiendo con la investigadora mexicana Antelo, quien en su hipótesis plantea que, no todo lo pulsional puede ser sublimado, siempre queda un resquicio de goce que no accede al campo de sublimación. En su investigación la autora da cuenta que la cultura es el soporte de lo que el sujeto es, pues no sería quien es sin la cultura, paradoja que expone la verdad del sujeto y encuentra el resorte en su malestar estructural, ver no todo lo pulsional puede ser sublimado.

También Lutterbach Holck (2013), en *Sublimación: No sin cuerpo*, coincide con la resquicia de goce que proponen estos autores, con su hipótesis de que la sublimación no es sin el cuerpo, pero, además, esta resquicia es un resto que habita en el sujeto y se presenta en el goce, pero, proviene de lo unheimlich.

La investigadora Domínguez (2015) con *Defensa del Dea: recorrido de la sublimación*, también analiza el concepto de sublimación en Freud y en Lacan, encontrando en ambos, que dicho concepto es externo al psicoanálisis, proveniente de la física. Concluye que la sublimación es excepcional y va unida a la creación, como un ideal, lo que permite inventar modos de saber-hacer con el resto que somos, aspecto que muestra nuevamente una concordancia con los autores anteriores, quienes también hablan del resto.

Según la autora en la sublimación existe el bordeamiento, la producción de un significante nuevo, el cambio de régimen de la satisfacción, la función del escabel, formas que invitan a pensar lo que está en juego en el pase (Domínguez, 2015). Concluye que la sublimación es a lo que apunta idealmente un análisis y el deseo del analista, como una invitación a crear eso que no está disponible en el Otro, eso que no se ve, pero, está en lo más íntimo del sujeto y que este goza de manera repetitiva. La perspectiva de la sublimación es lacaniana, se orienta por lo Real, puesto que contribuye hacer del deseo que nos habita algo que no sea anónimo, cuestión que corresponde a una forma más digna de permanecer en esta vida.

Continuando con los autores con una perspectiva lacaniana, encontramos a el psicoanalista argentino Hugo Martínez en sus artículos *Aproximaciones a un concepto psicológico de la intimidad* (2010a), *La intimidad asediada: psicoanálisis, deontología y cultura* (2010b) y *La invención Freudiana de la intimidad* (2016), encuentra en la intimidad desde el punto de vista

psicológico, un concepto esencial de la singularidad del sujeto, desde las dimensiones simbólicas, imaginarias y reales, en su relación con un "Otro", con los "otros", o con el goce; propone una responsabilidad que hace límite en el carácter profesional psicoanalítico, reafirmando su postura del concepto haciéndosele necesario una ética profesional desde la deontología. También se encontró en estos autores que el psicoanálisis creó una dimensión de la intimidad absolutamente innovadora, afirmando que uno es otro situándose en un análisis Freudo-laciano:

Consideramos que el neologismo laciano íntimo permite analizar los rasgos más excepcionales de la intimidad freudiana, permitiendo pensar la intimidad como aquello que es enigmático para el sujeto y que a la vez es marca esencial; lo íntimo como aquello que siendo lo más propio es a la vez lo más ajeno para el sujeto; lo íntimo rechazado, temido y a la vez familiar y constitutivo. (Martínez Álvarez, 2016, p. 483)

Martínez nos hace recordar nuevamente a Camacho López y Carrillo Mora (2015) y a Menestrina (2020) una línea que permite dar pie a un camino desde lo singular con miradas sociales y generales, lo íntimo como externo al sujeto por desconocido para él pero constitutivo en sí mismo. Por último, se encontraron dos investigaciones propuestas desde la perspectiva de Laplanche, es el caso de Wild Fernández & Zuluaga Gómez (2012) con su tesis *Análisis interpretativo del texto de Jean Laplanche sobre la sublimación en los años de 1975 a 1977* y el psicoanalista argentino Repetto (2019) con *Sublimación: la burocratización de la pulsión*. Los primeros diferenciaron entre lo "sexual" y lo "no-sexual" desde los conceptos de apuntalamiento, síntoma y sublimación. La sublimación en tanto una "neocreación" de la energía sexual, tal y como Laplanche lo propone. Es decir, una nueva creación de esta, una misma energía circulando según una nueva forma y es indispensable para entender los procesos de creación y cambio que tienen lugar en la vida de los individuos, sea de manera espontánea o a través de la terapia psicológica.

También en la obra de Laplanche los autores encuentran que la vida intrapsíquica (Lo interno) y lo cultural (Lo externo) juegan un papel fundamental para la sublimación; en lo interno juegan varios elementos: pulsión, libido, pulsión de vida y pulsión de muerte. En lo externo, en cambio juegan otros elementos cultura, represión, sofocación, cura psicoanalítica, yo, ello y psicoanálisis.

Repetto (2019), aborda la diferencia y articulación que plantea Jean Laplanche entre sublimación e inspiración, concepto que acuña para describir el carácter traumático de aquello

pulsional que insiste, en tanto no puede ser procesado ni evacuado, y encuentra una alternativa transitoria de ligazón en el proceso creativo. Luego, aborda la propuesta conceptual en la que Silvia Bleichmar (2009, 2014) plantea que la sublimación, en tanto solidaria a ideales culturales, implica un ordenamiento tierno, no agresivo, “que responde a metas culturalmente prefijadas y, por lo tanto, no responde a lo creativo.” (Repetto, 2019, párr. 1)

Repetto (2019), estudió el análisis del concepto de sublimación contrariando y alejándose de Laplanche, acercándose más a Hornstein (1993), quien concibe la sublimación “como formación de compromiso en la cual el deseo es realizado transaccionalmente, respetando tanto las exigencias del ideal como de la realidad” (Hornstein, 1993, citado en Repetto, 2019, párr. 15). Frente al ideal, señala que, en tanto este es adquirido históricamente puede comprobarse por medio de la transgresión a los valores culturales oponiéndose al discurso social hegemónico, en la sublimación, lo cual implica una exigencia colectiva exterior, al individuo, concluye que aquello imposible de ser metabolizado es lo que ingresa en la posibilidad de la creación y argumenta que la sublimación no produce nada, sino que es prerrequisito para la creación.

En conclusión, los autores psicoanalíticos de la línea lacaniana (Otero, 2017; Repetto, 2019; Sica, 2017), orientan la investigación a la búsqueda de un real que se encuentra en la cosa, éxtima, los autores Freud–lacanianos. Por su parte (Domínguez, 2015; Martínez Álvarez, 2010a; Wajcman, 2018) relacionan dicho concepto Lacaniano con lo *unheimlich* freudiano y los investigadores de la línea freudiana Bornhauser y Ochoa (2012), Bohórquez (2016) y Antelo (2013) observan este concepto de lo *unheimlich* como aquello que es desconocido en el sujeto, pero que es familiar y horroroso coincidiendo en el 80% de las investigaciones con una resquicia de goce que no se socava por completo y que retorna de otras maneras, repitiéndose.

Por último, Wild Fernández y Zuluaga Gómez (2005) y Repetto (2019), desde la perspectiva de Laplanche traen a colación el deseo y el ideal como aquello que complementa las miradas Freud–lacanianas del concepto de lo *unheimlich* y su posible sublimación o por lo menos algo de ella. Repetto contraria a Laplanche y se acerca más a la teoría de Hornstein, encontrando un camino que coincide con Wajcman (2018) y lo siniestro freudiano. Las tesis de cada uno de los autores observadas en el texto introductorio dan cuenta de unas elaboraciones muy diversas frente al concepto de lo *unheimlich* en el psicoanálisis.

Para esta investigación se extrae la información consultada y se dialectiza con el análisis del trabajo del actor en relación con la experiencia teatral, aproximándose a la tesis de la

investigadora Antelo et al. (2013) frente al resquicio de goce que se puede percibir en el hacer este tipo de teatro. Sin embargo, se piensa que es posible desarrollar creativamente el concepto de sublimación articulándolo con la experiencia teatral, articulación que constituye el aporte realizado por esta investigación.

El vasto recorrido de investigaciones teóricas y prácticas de los conceptos de sublimación, íntimo, *unheimlich* y los conceptos relacionados transgresión e identificación, ha permitido discernir cómo se han abordado los últimos 10 años estos conceptos en el psicoanálisis y el teatro. Se tomará la experiencia teatral de lo íntimo para aplicar desde la teoría psicoanalítica un acercamiento a lo *unheimlich* del actor, elaborando una comprensión de los efectos de sublimación a través de la exploración teatral.

Se abordaron varias dramaturgias, artículos, textos, historias y obras que exponen el tema de la desaparición forzada, los falsos positivos y la violencia sistemática en Colombia tales como: *Hasta encontrarlos. El drama de la desaparición forzada en Colombia* y *Entre la incertidumbre y el dolor: impactos psicosociales de la desaparición forzada* ambos del CNMH, lo que sirvió como referentes investigativos para la creación artística.

En diálogo con Carolina Vivas, autora de la obra *Donde se descomponen las colas de los burros*, nos contó porqué llegó a este tema con su dramaturgia, decía que ella al verse confrontada con el tema de la guerra en Colombia se preguntó ¿cuál es la utilidad del arte en estas problemáticas? Pregunta que la condujo a desarrollar una investigación en varios municipios, pueblos y corregimientos afectados, la cual orientó a el cuerpo como fiesta y memoria en sanación.

En la investigación evidenció varios casos: el Caso Charco arena – Ovejas – Sucre, víctima del ejército. Una madre que vivió la desaparición forzada de su hijo a causa del ejército colombiano. De allí surge la obra titulada: *Donde se descomponen las colas de los burros* y como subtítulo, *La indignación sin lágrimas* (Vivas, Comunicación personal, septiembre de 2020).

Intentaré dar un análisis a lo que quiere decir Vivas con el cuerpo en fiesta y memoria en sanación, y la indignación sin lágrimas son dos referencias que desde el teatro posibilitan la exploración escénica identificando gracias a la teoría del psicoanálisis lo *unheimlich*. La sanación de la que aquí habla Vivas es una liberación del sujeto al poderse narrar no es una clínica psicoanalítica, ni una terapia basada en hechos científicos, se trata de un acto liberador similar a la

catarsis aristotélica. Debe entenderse también que la catarsis es una purificación del alma según Aristóteles en su texto sobre la comedia y esta no se equipara a la sublimación porque es efímera mientras que la sublimación tiene un proceso de elaboración desde el vacío y es repentina.

El objetivo ahora era comprender cuál es el desarrollo e importancia que tiene la sublimación, que significaba para cada autor este concepto y desde qué teoría justificaban sus tesis. Se continuó el rastreo con los autores: Bornhauser y Ochoa (2012). Los derroteros de la sublimación en la obra Freudiana, en esta investigación contrastan el concepto de sublimación con otros conceptos. Para eso tomaron la obra de Freud distinguiendo el concepto de sublimación en diferentes momentos. Los autores se alejaron de la investigación freudiana de sublimación planteando una analogía con otra elaboración alquímica, sin embargo, en su desarrollo del concepto de Freud se logran percibir muchas claridades referentes al concepto de pulsión que allí tiene juego.

Por su parte, Domínguez (2015) también analiza el concepto de Sublimación en Freud realizando un miramiento también en Lacan. La autora concluye su artículo así:

El psicoanálisis, a través de la sublimación, apuntó a orientarse desde el inicio por la singularidad radical. La sublimación es un ideal que se emparenta con el deseo, es su horma dice Lacan y podría decirse que ella “eleva la singularidad a la dignidad del resto” (párr. 32)

La investigación de Domínguez (2015) apunta a una construcción a la que esta investigación desea llegar proponiendo desde la exploración teatral con el vacío experiencias sublimes en la creación elevando el objeto a la dignidad de cosa bella. Y así mismo como esta investigación se encontraron otros autores del área psicoanalítica como: *La sublimación artística y su objeto* (González, 2012); *El fundamento de los diques pulsionales en la segunda tópica freudiana* (Laznik et al., 2012); *Sublimación: no sin el cuerpo* (Lutterbach Holck, 2013); Hugo Martínez, con tres investigaciones: *Aproximaciones a un concepto psicológico de la intimidad* (2010a), *La intimidad asediada: psicoanálisis, deontología y cultura* (2010b) y *La invención Freudiana de la intimidad* (2016); *Sublimación y perversión* (Otero, 2017); *Sublimación, arte y educación en la obra de Freud* (Palacios, 2007); *Sublimación: La burocratización de la pulsión* (Repetto, 2019); *Lo bello y lo sublime en el psicoanálisis lacaniano* (Saldivia, 2018) y *La sublimación, entre Freud y Lacan* (Sica, 2017).

En el rastreo de investigaciones la gran mayoría de autores psicoanalíticos coinciden en el resto de goce que contiene el proceso de sublimación, algunos lo desarrollan y profundizan más desde el tema freudiano de la sustitución de objeto de deseo, otros se enfocan en el resquicio que aparece como aquel escabel del que habla Lacan como elevación del objeto a la dignidad de la cosa bella. Esta última perspectiva fue fundamental para abordar la experiencia de sublimación en la experiencia teatral, sirviéndose del área del psicoanálisis para el reconocimiento subjetivo del trabajo actoral.

En este puente de reconocimiento mutuo entre las áreas del psicoanálisis y el teatro, era importante saber cómo han abordado los investigadores teatrales el concepto de sublimación y cómo lo han aplicado. En sus creaciones aparecen otras perspectivas como la de Basauri Mata (2019) y su análisis desde la obra literaria con la enfermedad como medio de sublimación del personaje femenino en la «*Sala Ambarina*» de José María Eguren; Berdiel Rodríguez (2013) con *La función del Teatro y el Psicoanálisis*; Menestrina (2020) con su reseña del libro de Sergio Blanco; *Análisis de los procesos de sublimación e identificación vistos en el proceso de construcción de un personaje escénico* (Briceño Huertas & Franco Guerra, 2012); *Poéticas del desarraigo: La palabra y el cuerpo en las dramaturgias femeninas contemporáneas* (Camacho López & Carrillo Mora, 2015); *Antígona viaja a Colombia* (Carrera Garrido, 2017); *Actuar la Emoción* (Herrera, 2016); *Aproximación psicoanalítica al cuerpo del actor en escena* (Idiáquez, 2011); *Teatro de lo íntimo trasgresor : método de creación experiencial teatral. Lo personal, lo social y lo natural* (Prada Ardila, 2017) y Sarrazac, con sus dos textos *El Impersonaje: una relectura de la crisis del personaje* (2006) y *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013)

En estos autores teatrales se encontró en la gran mayoría una importancia significativa de la creación subjetiva, desde sí mismo. El teatro íntimo converge y aparece la identificación como constante en todos sus trabajos; muchas de las investigaciones contienen miradas de interés o aproximación al psicoanálisis. Los autores hablan de la otredad del ser, la alteridad, la disyunción, la catarsis y la crisis creativa debido a la puesta en escena de lo íntimo. Para el trabajo de investigación sobre la sublimación en la experiencia teatral se hizo necesario comprender la aplicación de lo íntimo como eje que permite que en el actor aparezcan efectos de sublimación en la creación artística.

Se encontraron otras investigaciones que contemplaban desarrollos del concepto de sublimación en otras áreas, es el caso de Wild Fernández y Zuluaga Gómez (2012) *Análisis*

interpretativo del texto de Jean Laplanche sobre la sublimación en los años de 1975 a 1977; La intimidad de la casa (Pereira Da Silva, 2013); *La intimidad como espectáculo* (Sibilia, 2008); por último, *El concepto de sublimación en psicoanálisis, una revisión de literatura* (Bohórquez Moncaleano, 2016). Este último trabajo, es una revisión de literatura que abarca una serie de artículos disponibles en la base de datos de la Universidad del Rosario, publicados entre los años 2006-2016. En total revisa 52 artículos y presenta el concepto de sublimación según el psicoanálisis, el cual ha sido investigado en áreas como la religión, la filosofía, el arte, la cultura y en algunos casos en donde este se evidencia; finalmente presenta conclusiones sobre dicho concepto durante ese rango de 10 años.

Comprender por qué los autores habían concluido sus investigaciones la gran mayoría con el interés por el resquicio de goce en la sublimación, hizo que la pregunta por lo íntimo y los efectos de sublimación en los actores ocasionara la necesidad de elaborar un rastreo teórico en autores fundamentales para el psicoanálisis como Freud, Lacan, Miller y Wajcman.

Por su parte, en el rastreo en la obra de Freud, se profundizó en algunos textos como: *El sepultamiento del complejo de Edipo* (2007e); *Pulsión y destinos de pulsión* (2007b); *Lo ominoso* (2007c); *Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras* (2007g); *El malestar en la cultura* (2007d). Estos textos se abordaron con el objetivo de comprender como operan las elecciones de objeto y el deseo en el sujeto, en donde se constituye la moral y qué papel juega el ideal a la hora de tomar decisiones creativas en la puesta en escena.

Con Lacan, se hace lo mismo con toda su obra; sin embargo, se destaca la importancia para el desarrollo de este trabajo del *Seminario, libro 7, La Ética del psicoanálisis* (1988) y el *Seminario, libro 20, Aún* (1981b). También revisando Miller y Laurent (2006) en *El Otro que no existe y sus comités de ética* y Miller y Brodsky (2010) en *Extimidad*. Encontrando un último autor de gran importancia como Gérdad Wajcman con sus textos *Las fronteras de lo íntimo* (2018) y *El ojo absoluto* (2011)

Con estos rastreos fundamentales en el desarrollo del concepto de sublimación se avanza a una comprensión del por qué los autores de los antecedentes teóricos llegaron a sus conclusiones, permitiendo que en esta investigación se aclare cómo opera en la creación del actor el problema de sublimación evidenciado en Lacan y lo íntimo que Wajcman propone.

En el rastreo investigativo se hizo necesario acercarse a la autora de la obra *Donde se descomponen las colas de los burros*, Carolina Vivas (2009), porque con su dramaturgia se realizó

el trabajo de puesta en escena con un grupo de actores. La dramaturgia se tomó como pretexto para identificar los efectos de sublimación en los sujetos actores debido a la producción artística. Con la autora Vivas se tuvo una comunicación personal, en 2020 y se sistematizaron muchos de sus argumentos y justificaciones de la creación dramática, logrando que al final se pudiera concluir con la identificación y análisis de todo el rastreo teórico aplicado a la producción artística desde sí mismo de los jóvenes actores.

Para la presente investigación no se incluyó el trabajo detallado con los actores caso por caso, pues el objetivo era evidenciar cuales fueron los efectos de sublimación de los actores debido a su creación artística; por tanto, el análisis se centró en la teoría encontrada y contrastada con la obra Donde se descomponen las colas de los burros de Vivas, que fue la dramaturgia base para la creación con el grupo actoral.

En las conclusiones se puede observar cómo se avanzó en el desarrollo del concepto de sublimación por la teoría psicoanalítica con el interés teatral, dando efectivamente, gracias al reconocimiento del psicoanálisis, algunos apuntes sobre los efectos de sublimación en el actor, encontrados debido a su creación: la alucinación, el objeto creado, la homosexualidad y la producción artística.

Capítulo 2. De la sublimación y el teatro: apertura de una ventana

Luego de haber consultado las diversas investigaciones sobre el concepto de sublimación en el teatro y el psicoanálisis, queda la siguiente cuestión ¿Qué es sublimación y cómo se manifiestan sus efectos en el sujeto actor? Si lo que se sublima son las pulsiones, entonces debe despejarse ¿qué se entiende por pulsión y en qué consiste la sublimación de esta?

La pulsión es eso que presiona desde el interior, que empuja, motivo por el cual requiere una respuesta del sujeto, por ejemplo, una descarga, un límite, o también una sublimación. Este apartado connota varios componentes que acompañan a la sublimación a los que nos acercaremos con detenimiento para comprender cómo operan en el actor durante el proceso creativo; elementos como, el vacío de ser, la operación artística, el arte, el ideal del yo y lo que se oculta.

2.1 Sublimación y vacío de ser

Dado que la pulsión necesariamente nos introduce en una reflexión sobre el objeto, y que dicho objeto no es ajeno al problema de la sublimación, acudimos a Jacques Lacan (1988), en el *Seminario 7* en donde introduce, en relación con la sublimación, la idea de un vacío de ser imposible de cubrir. Siguiendo esta lógica, la sublimación será una de las respuestas posibles del sujeto a dicho vacío. Entre las definiciones que nos aporta Lacan de la sublimación, tenemos la siguiente: que consiste en elevar el objeto a la dignidad de la cosa, concepto que entra a relacionar con lo que denomina Das Ding, término que evoca un fuera de sentido.

La fórmula de la sublimación que usted dio es elevar el objeto a la dignidad de la cosa. Esa cosa no está al inicio, pues la sublimación nos llevará a ella. Formulo la pregunta de saber si esa Cosa no es exactamente una cosa, sino por el contrario la No-Cosa, que por la sublimación se llegará a ver cómo siendo la Cosa (Lacan, 1988, p. 165)

Entonces ¿la sublimación es de algo que en principio se puede definir como fuera de sentido? ¿Es un mecanismo psíquico que tiene entre sus posibilidades que el sujeto convierta, lo en sí mismo externo al sentido, por ejemplo, la guerra, en algo que se puede plasmar de manera bella, por ejemplo, en la producción poética, en la pictórica, la escultura o la puesta en escena teatral? Me atrevería a decir que la sublimación es el producto creativo que surge de esa pregunta por el ser.

En *Tres ensayos de teoría sexual*, Freud (2007f) decía que sublimación era “una desviación de las fuerzas pulsionales de sus metas, y su orientación hacia metas nuevas” (p. 161). O sea que la pulsión tiene metas directas, pero también podría orientarse hacia metas desviadas del fin original, gracias a la sublimación.

De acuerdo con la definición anotada, la función de la sublimación consiste en desviar la pulsión de la satisfacción directa y, por su intermedio, se buscaría proponerle a la pulsión que se conforme con una satisfacción, si bien igual de intensa que la satisfacción directa, deberá ser esta vez mediante un objeto y una meta diferente a la que originalmente aspira dicha pulsión. También aduce Freud que las fuerzas pulsionales se pueden anudar a fantasías elaboradas satisfactoriamente como medio protector para una descarga.

Las fantasías provienen de lo oído, entendido con posterioridad, y desde luego son genuinas en todo su material. Son edificios protectores, sublimaciones de los hechos, embellecimientos de ellos, y al mismo tiempo sirven a la autodescarga (Freud, 2007f). O sea que, si la fantasía es asociada por Freud en un principio con la sublimación, se debe a que es asociada con el acto embellecer, con la acción de volver bello algo que en sí mismo no lo es. En el desarrollo de la teoría freudiana, se observa que el tratamiento de sublimación está encaminado a la orientación satisfactoria de la libido por medio del cambio de objeto, permitiendo la descarga a través de procesos culturales, tal como lo hace notar en el caso Dora refiriéndose a las perversiones:

Las perversiones [...] son desarrollos de gérmenes, contenidos todos ellos en la disposición sexual indiferenciada del niño, cuya sofocación o cuya vuelta { *Wendung* } hacia metas más elevadas, asexuales – su sublimación está destinada a proporcionar la fuerza motriz de un buen número de nuestros logros culturales. (Freud, 2007f, p. 45).

Aquí la sublimación aparece diferenciada de un intento de sofocación de lo pulsional contenido en la disposición sexual del niño. La sublimación no sofoca la pulsión, sino que le proporciona la fuerza necesaria para orientarse hacia metas elevadas que ayudan al desarrollo de la cultura. Frente al empuje perverso que caracteriza a la pulsión en cuanto a su satisfacción, hay dos salidas para el sujeto: la satisfacción a la que ínsita la pulsión del sujeto: la sofocación, o sea la represión, o, por el contrario, la sublimación.

Entonces para Freud, represión y sublimación no se complementan, sino que se oponen. La primera sirve a la contención y en cambio la segunda la refuerza, pero en un sentido contrario a la

satisfacción perversa. Freud también emplea la palabra sublimación en relación con uno de los sentidos de la transferencia, la referida a transferir a otro lugar. Una forma de transferir la satisfacción pulsional puede ser a través del arte, que evoca con respecto a lo pulsional una redirección de su meta.

Hay transferencias de estas que no se diferencian de sus modelos en cuanto al contenido, salvo en la aludida sustitución. Son entonces, para continuar con el símil, simples reimpresiones, reediciones sin cambios. Otras proceden con más arte; han experimentado una moderación de su contenido, una sublimación, como yo lo digo, y hasta son capaces de devenir conscientes apuntalándose en alguna particularidad real de la persona del médico o de las circunstancias que lo rodean (Freud, 2007f, p. 101).

Se destaca el reconocimiento del arte en Freud y su interés por lo que sucede en la creación artística como forma de hacer algo con las fuerzas pulsionales que cambian de meta para encontrar una satisfacción no agresiva, en el caso del teatro, para el sujeto actor, quien se ocupa de crear una poética propia a través de la escena teatral.

Parecería entonces apropiado extraer la afirmación de Briceño Huerta y Franco Guerra (2012), en la que dicen que el actor, gracias a su actuación, libera sus contenidos inconscientes. Concluyen que el teatro es un espacio psicoterapéutico, ya que el arte proporciona desde otra perspectiva un conocimiento profundo de la dinámica psíquica.

Sin embargo, puede ser una afirmación que no hay que generalizar, pues no todo el teatro es, ni pretende ser, psicoterapéutico y, no todo director conoce, ni sabe orientar a los actores, sirviéndose del psicoanálisis, hacia la sublimación de sus pulsiones más apremiantes. Lo que sí puede suceder, es que tanto el director de teatro como el actor, pueden haber experimentado un cierto alivio de algunas de sus posibles alteraciones psíquicas gracias a su actividad artística y, en tal sentido, testimoniar que el arte ha sido para ellos terapéutico.

No es entonces que los actores puedan ser orientados hacia la sublimación, por ejemplo, por el director teatral, sino que gracias a su actuación y a la pasión que puede haber generado el personaje representado, se puede lograr un alivio de ciertos males. El actor puede decir y sentir que su trabajo en el teatro ha sido para él terapéutico, pues a lo mejor le ha permitido saber hacer mejor con algunos de sus síntomas.

¿Qué es lo que la poética teatral, la dirección y la actuación, podrían permitir sublimar? Freud comenta que para que haya sublimación se debe desviar la meta pulsional a una meta más elevada, pero también afirma que no todas las personas logran hacerlo:

Sólo una minoría consigue el dominio por sublimación, por desvío de las fuerzas pulsionales sexuales desde sus metas específicas hasta metas culturales más elevadas; y aun esa minoría, sólo temporalmente, y con máxima dificultad en la época de su ardoroso vigor juvenil. Los más se vuelven neuróticos o reciben algún otro daño. La experiencia muestra que la mayoría de las personas que componen nuestra sociedad no están constitucionalmente a la altura de la abstinencia (Freud, 2006, p. 173)

Con lo anterior Freud, adjudica un carácter especial al concepto de la sublimación, proponiendo que no todo tipo de persona logra cambiar la meta de la pulsión sexual, ni todo sujeto se encuentra a la altura de hacerlo, es decir que en el proceso creativo los actores pueden o no llegar a la sublimación, sin embargo, pueden vivir experiencias semejantes en la creación.

Cosa diferente son los efectos que pueda tener, por ejemplo, la muerte del personaje en el actor que lo representa en determinada obra teatral. Puede llegar a ocurrir en el actor, gracias a su actuación, que la muerte del personaje que representa en la obra tenga un efecto liberador, sobre todo si se trata de un personaje, por ejemplo, lleno de maldad. En este sentido, habría que preguntarse e indagar, caso por caso, qué efectos puede producir en el actor la muerte del personaje en la obra que representa.

En mi experiencia como director teatral, si he podido observar que la muerte del personaje en la obra puede llevar al actor a sentir que se ha liberado, mediante el acto poético, de culpas, miedos y cargas que antes lo agobiaban, alejándose del peligro de estos afectos para sí mismo. Sin embargo, el análisis que Basauri Mata (2019) hizo a la obra literaria la mujer ambarina fue una salida contundente, planteada desde una poética y estética que posibilitó poner el tema de la muerte como una sublimación elaborada a través del personaje, es decir, la autora posibilitó una salida ficcional al conflicto; motivo por el que, si fuera en el mundo real y no ficcional de la literatura, no tendríamos una lectura sublimatoria en la mujer ambarina, sino un paso al acto.

2.2 De la sublimación y la operación artística

En la obra Freudiana, se percibe que el desarrollo del concepto de sublimación crece y se enlaza cada vez más hacia el cambio de meta de la pulsión sexual. Sin embargo, se halla en el uso del término, en determinados momentos, en el que Freud alude a una sinonimia con eso que falta y se encuentra fijado en lo más adentro del sujeto. Esa parte que no se logra nombrar por completo, pero que, debido a la sublimación, se elabora un contenido no concluido de eso a través de la producción artística.

[...] Nos vemos precisados a reconducir tanto la inclinación a reprimir como la aptitud para sublimar a las bases orgánicas del carácter, que son precisamente aquellas sobre las cuales se levanta el edificio anímico. Y puesto que las dotes y la productividad artística se entraman íntimamente con la sublimación, debemos confesar que también la esencia de la operación artística nos resulta inasequible mediante el psicoanálisis (Freud, 2007a, p. 126)

Freud, al afirmar esta postura de inaccesibilidad, hace que esta investigación por la sublimación sea de mayor interés, ya que siendo artista me compete comprender ¿a qué se refiere Freud con “operación artística”? Señala que el artista es un sujeto único. Esto quiere decir que no cualquiera merece el nombre de artista y por ello no todo neurótico puede alcanzar una sublimación a partir de la creación. No todo sujeto accede tampoco a la posibilidad de sublimar.

La sublimación, de un modo semejante al trabajo terapéutico, puede servir al levantamiento de la represión, entendiéndola esta como una resistencia interna cuyo efecto es el olvido. Entiéndase aquí por levantamiento de la represión el hecho de que gracias al proceso de sublimación se puede expulsar, sacar a la luz verdades íntimas de las que nada se sabe.

Podría decirse entonces, que es en este punto donde se produce “el conflicto interno” en el sujeto, ya que lo reprimido sale como satisfacción poética, pues debido a la creación ficcional genera un efecto de sentimiento de liberación. El comprender resulta un triunfo erótico, que es bello y valioso para el creador, la sublimación es por tanto una vía de acceso a la puesta en escena de lo pulsional a condición de que sea mediante la producción artística.

No todos los neuróticos poseen un gran talento para la sublimación; de muchos se puede suponer que en modo alguno habrían enfermado si poseyeran el arte de sublimar sus pulsiones. Esforzándolos desmedidamente a la sublimación y segregándolos de las

satisfacciones pulsionales más inmediatas y cómodas, la mayoría de las veces se les tornará la vida más dificultosa todavía que antes. (Freud, 2007h, p. 118)

Freud habla de una sublimación forzada, exponiendo que está tiene que ver, según la cita anterior, con la segregación de las satisfacciones pulsionales. En algunos casos donde se resisten al quehacer sexual, Freud también evoca la sublimación en relación con la homosexualidad.

Tras alcanzar la elección de objeto heterosexual, las aspiraciones homosexuales no son — como se podría pensar— canceladas ni puestas en suspenso, sino meramente esforzadas a apartarse de la meta sexual y conducidas a nuevas aplicaciones. Se conjugan entonces con sectores de las pulsiones yoicas para constituir con ellas, como componentes «apuntalados», las pulsiones sociales, y gestan así la contribución del erotismo a la amistad, la camaradería, el sentido comunitario y el amor universal por la humanidad. En los vínculos sociales normales entre los seres humanos difícilmente se colegiría la verdadera magnitud de estas contribuciones de fuente erótica con inhibición de la meta sexual. Y, por otra parte, en este mismo nexo se inserta el hecho de que homosexuales manifiestos, justamente —y entre ellos, de nuevo, los que resisten el quehacer sensual—, descuellan por una participación de particular intensidad en los intereses de la humanidad, unos intereses surgidos por sublimación del erotismo. (Freud, 2007h, p. 57)

Debo aclarar con la anterior cita que Freud no quiso decir “que por el solo hecho de ser alguien homosexual”, habría automáticamente una mayor capacidad o facilidad para la sublimación, lo que afirma él es que en quienes “resisten el quehacer sexual”, tal como es el caso de Leonardo, puede producirse un particular interés en las cuestiones referidas a la humanidad y que estos intereses surgen de la sublimación del erotismo.

Se observa en esta cita que Freud (2006) específicamente habla de “una particular aptitud de la pulsión sexual para la sublimación cultural” (p. 170) y el contexto en el que lo dice es dentro del análisis de Leonardo, con el planteamiento de un cambio de meta; en sus palabras, “la meta sexual fue apartada del sexo opuesto” (Freud, 2006, p. 170) Argumentando en su análisis que el homosexual o invertido, se reconduce a un “carácter complejo y compuesto de la pulsión sexual” (Freud, 2006, p. 170) Hablando luego de su constitución en la que da cuenta de la sublimación cultural.

2.3 Sublimación y arte: a propósito de Leonardo

El planteamiento de la sublimación cultural teniendo en cuenta la cuestión de la orientación sexual, es algo que Freud realiza apoyándose en las enseñanzas de Leonardo Da Vinci, es pertinente en esta investigación por el análisis al artista y los efectos de sublimación que se evidenciaron en él. Inspirado en este dice lo siguiente:

Sublimación. El tercer desenlace de una disposición constitucional anormal es posibilitado por el proceso de la «sublimación». En ella, a las excitaciones hiperintensas que vienen de las diversas fuentes de la sexualidad se les procura drenaje y empleo en otros campos, de suerte que el resultado de la disposición en sí “peligrosa” es un incremento no desdeñable de la capacidad de rendimiento psíquico. Aquí ha de discernirse una de las fuentes de la actividad artística; y según que esa sublimación haya sido completa o incompleta, el análisis del carácter de personas altamente dotadas, en particular las de disposición artística, revelará la mezcla en distintas proporciones de capacidad de rendimiento, perversión y neurosis. (Freud, 2007f, p. 218)

Es decir, que la actividad y la producción artística, no es un proceso en sí sublimatorio y no todo el que haga arte o cree algo está sublimando. Para que haya una sublimación, el proceso creativo o la actividad artística tendrá como base una capacidad de rendimiento, perversión y neurosis. Freud continúa sustentando el planteamiento de sublimación con el análisis de Leonardo, como el cambio de meta sexual, elevando al artista a un grado casi ideal debido a la creación y expone su tesis de que los “homosexuales tienen una participación de particular intensidad en los intereses de la humanidad, intereses surgidos por la sublimación del erotismo” (Freud, 2007h, p. 57)

Lo anterior se podría comprender de la siguiente manera: el carácter homosexual ha permitido que dos hombres o dos mujeres, amigos o amigas, así no sean homosexuales, se demuestren afectos homosexuales sin tener sexo. Estos caracteres homosexuales hacen una desmezcla de las pulsiones sexuales y propician un carácter sublimatorio a través de la amistad. Freud, también plantea el apetito de saber cómo una fuente para la sublimación, entrelazando nuevamente a Leonardo con el arte, el apetito de saber y su homosexualidad, como las diversas maneras de llegar a la sublimación. Todos como un cambio de la meta sexual reproductiva al igual que lo dijo con la masturbación. Comprendamos entonces lo que acabo de decir por medio de la

siguiente cita: “En términos generales, sólo una parte favorece a la vida sexual; otra es desviada de las metas sexuales y vuelta a metas diversas, proceso este que merece el nombre de «sublimación»” (Freud, 2006, p. 154)

La desviación de la meta sexual es aquella primera pista que da Freud para que haya lo que entiende por sublimación, una idea inicialmente que pone en desarrollo en sus escritos y de la que en la investigación nos serviremos para dar análisis más adelante referente a la semejanza y diferencia que Lacan propone.

2.4 Sublimación e ideal del yo

Freud habla de la importancia del ideal del yo para la formación de sublimación, pero también aclara que no es el ideal del yo el que ordena su realización. El ideal del yo es aquella fuerza que se entrelaza con el objeto y lo que pasa con la sublimación está relacionado principalmente con la pulsión. Lo que hace la sublimación es cumplir con las exigencias del ideal cambiando la meta y permitiendo la descarga sin represión alguna.

Que alguien haya trocado su narcisismo por la veneración de un elevado ideal del yo no implica que haya alcanzado la sublimación de sus pulsiones libidinosas. El ideal del yo reclama por cierto esa sublimación, pero no puede forzarla; la sublimación sigue siendo un proceso especial cuya iniciación puede ser incitada por el ideal, pero cuya ejecución es por entero independiente de tal incitación (Freud, 2007b, p. 91)

O sea que, el ideal incita a la sublimación, la favorece, pero no la causa. Del mismo modo que el ideal del yo puede ayudar a la sublimación, también podría perjudicarla en caso de ser empleado por el sujeto para fortalecer la represión, en lugar de potenciar a la pulsión en la vía creativa. El sujeto, en nombre del ideal, puede verse impulsado a introducir en su vida fuertes exigencias, por ejemplo, morales al yo, cuestión que lo conducirá a reprimir en lugar de crear. “La formación del ideal aumenta las exigencias del yo y es el más fuerte favorecedor de la represión. La sublimación constituye aquella vía de escape que permite cumplir esa exigencia sin dar lugar a la represión” (Freud, 2007b, p. 92)

Es inevitable, estar en este punto donde se habla de la represión como un fracaso para la sublimación, sin preguntarse por ¿qué es lo que se reprime? o mejor si se alcanzará a sublimar, ¿qué es lo que se sublima?, más allá de decir que es la pulsión. Ya sabemos que es una fuerza

pulsional la que sale y se sublima de manera inadvertida para el sujeto, pero ¿qué hay más allá de esa pulsión? Digo que es inevitable preguntarnos porque para reconocer los efectos de sublimación en el sujeto actor en el proceso creativo desde el teatro, se requiere saber también qué de la exigencia pulsional puede llevar a ese proceso.

2.5 La sublimación de lo que se oculta

Freud introduce en su texto *Lo ominoso*, al concepto de lo *unheimlich* argumentando que este es familiar y a su vez desconocido para el propio sujeto, proveniente de lo íntimo. Es una fuerza pulsional de lo horroroso fijada en el sujeto como huella que marca, más allá de las exigencias del ideal y busca salida de manera repetitiva. Se trata de una fuerza que se descarga de forma inconsciente la mayor parte del tiempo. En este texto también dice que el psicoanálisis requeriría un carácter estético; sin embargo, no se ha ocupado de ello debido a otros intereses, dejando allí una deuda con el manejo de las emociones y la sublimación por medio de la producción artística.

Es muy raro que el psicoanalista se sienta proclive a indagaciones estéticas, por más que a la estética no se la circunscriba a la ciencia de lo bello, sino que se la designe como doctrina de las cualidades de nuestro sentir. El psicoanalista trabaja en otros estratos de la vida anímica y tiene poco que ver con esas mociones de sentimiento amortiguadas, de meta inhibida, tributarias de muchísimas constelaciones concomitantes, que constituyen casi siempre el material de la estética (Freud, 2007c, p. 219)

Es muy interesante la connotación que Freud le da a la estética como un estudio de lo sensible, emotivo y de carácter bello, ya relacionaré más adelante en el capítulo de sublimación en Lacan, esta perspectiva de la que se encuentra un desarrollo un poco más evidente y a profundidad. Sin embargo, Freud ya lo pone sobre la mesa en este capítulo, en el que lo ominoso aun siendo lo horroroso de ser visto, lo que tiene carácter de oculto y que es *Unheimlich*, no deja de ser aquello a lo que se pretende llegar con sublimación: “Nos dice que *unheimlich* es todo lo que, estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 2007c, p. 235)

Podría ser algo acelerada mi lectura, pero ya les aclarare que esto se da en el teatro, Freud lo desarrolla en los sueños, pero es por medio de un cambio de meta en la que eso que me asusta desconocido familiar sale forzado por la pulsión, la mayoría de las veces sin que el sujeto tenga

conocimiento de que esto ocurre. También se encontró que eso que se repite habita en una parte oscura y se reprime porque es horroroso de ser visto, se evita hablar de ello y hace obstáculo al cumplimiento de los ideales.

El superyó se ha engendrado, sin duda, por una identificación con el arquetipo paterno. Cualquier identificación de esta índole tiene el carácter de una desexualización o, aun, de una sublimación. Y bien; parece que a raíz de una tal trasposición se produce también una desmezcla de pulsiones tras la sublimación, el componente erótico ya no tiene más la fuerza para ligar toda la destrucción aleada con él, y esta se libera como inclinación de agresión y destrucción. Sería de esta desmezcla, justamente, de donde el ideal extrae todo el sesgo duro y cruel del imperioso deber-ser (Freud, 2007e, p. 55)

Freud introduce el superyó, explicando la fuerza desmedida con la que opera de manera opuesta a la sublimación, obligando al sujeto a reprimir y a obedecer. Sin embargo, también explica que si este superyó contiene unas identificaciones con el padre podría, tal vez y esto no lo asegura, generar con la sublimación una desmezcla de pulsiones gracias a la transposición. Ahora bien, el cambio de meta de la pulsión sexual se hace necesario para la sublimación, dando al sujeto una satisfacción con un sentimiento de liberación que necesita para resolver eso que está en el adentro, en el imperio de lo ominoso, si bien puede durar eternidades y la sublimación no será tal vez la solución de esto, algo si es seguro, permite una descarga que facilita alcanzar la meta evitando el encuentro directo con algo que le pueda ocasionar daños irreversibles. “He aquí la tarea a resolver: es preciso trasladar las metas pulsionales de tal suerte que no puedan ser alcanzadas por la denegación del mundo exterior. Para ello, la sublimación de las pulsiones presta su auxilio” (Freud, 2007d, p. 79)

Ósea que el yo busca la satisfacción y el superyó la permite hasta cierto punto para luego retornar a la represión. El yo busca la felicidad, el superyó le propone la dicha y luego la sensación de culpa. ¿Es acaso la finalidad de sublimar, como último efecto, encontrar la felicidad tan anhelada y buscada por el sujeto? Esto constituye todo el malestar en la cultura de Freud, en el que nos dice que la felicidad es efímera, pero también sabemos que esta es placentera. En el Texto lo ominoso Freud nos habla de la constitución del yo y de su conciencia moral donde podríamos analizar lo que ahora en el malestar en la cultura está desarrollando con el superyó, veamos lo que dice:

En efecto, puede cobrar un nuevo contenido a partir de los posteriores estadios de desarrollo del yo. En el interior de este se forma poco a poco una instancia particular que puede contraponerse al resto del yo, que sirve a la observación de sí y a la autocrítica, desempeña el trabajo de la censura psíquica y se vuelve notoria para nuestra conciencia como «conciencia moral» (Freud, 2007c, p. 235)

Con esto, podríamos pensar que lo ominoso que está en el interior del sujeto es aquello que produce una sensación ambigua de felicidad y malestar. La pregunta es ¿Dónde se constituye la felicidad del sujeto y porque la cultura es quien ocasiona el malestar con el superyó? Se requiere ahondar en este punto, debido a que, lo que se sublima aborda estos rasgos y propician al sujeto satisfacción por su encuentro con el rasgo de felicidad. Aunque aparece también el llamado resquicio de goce, que no es más que eso que genera placer por un lado y sufrimiento por el otro. En malestar en la cultura Freud dice lo siguiente:

¿Qué es lo que los seres humanos mismos dejan discernir, por su conducta, como fin y propósito de su vida? ¿Qué es lo que exigen de ella, lo que en ella quieren alcanzar? No es difícil acertar con la respuesta: quieren alcanzar la dicha, conseguir la felicidad y mantenerla. (Freud, 2007d, p. 76)

Para esta investigación, sea dicha o felicidad lo que se adquiriera en el proceso creativo. El interés es el grado de satisfacción plena que produce la sublimación en el sujeto actor.

Intentemos comprender ¿qué fin tiene la cultura en el proceso de sublimación y porque es importante para el proceso creativo? Freud, analiza en el *Malestar en la cultura* cómo se manifiesta en el sujeto el malestar y cómo vincula al Otro en este. Inicia su texto con el antagonismo entre las exigencias pulsionales y las restricciones impuestas por la cultura. *El malestar en la cultura* está dedicado a indagar y elucidar la naturaleza del sentimiento de culpa. El autor declara que su “propósito es situar al sentimiento de culpa como el problema más importante del desarrollo cultural” (Freud, 2007d, p. 67)

Para eso plantea segregarse del yo todo lo que pueda devenir en displacer, obligándolo a arrojarlo hacia afuera, permitiendo puro yo-placer, al que se contraponen un ahí-afuera ajeno, amenazador. El yo se deshace del mundo exterior. Explica que originariamente el yo lo contiene todo, pero, más tarde, segrega de sí un mundo exterior. Aclara que: “el sentimiento yoico de hoy

es sólo un comprimido resto de un sentimiento más abarcador —que lo abrazaba todo, en verdad, que correspondía a una atadura más íntima del yo con el mundo circundante” (Freud, 2007d, p. 69)

Con lo anterior referente al yo, podría decirse que el proceso de sublimación lo que hace en el teatro es crear un mundo paralelo a ese del afuera, un mundo extra cotidiano, permitiendo a los sujetos actores desde lo ficcional alcanzar satisfacciones de sus fuerzas pulsionales. Haciendo que el teatro sea para el sujeto actor una ventana abierta para sentirse pleno. Estas son las satisfacciones sustitutivas que ofrece el arte como ilusiones de la realidad, las cuales permiten que la fantasía se vuelva productiva.

Freud se pregunta ¿por qué fantasear? Y concluye que los seres humanos quieren alcanzar la dicha, conseguir la felicidad y mantenerla. Pero explica que esta aspiración tiene dos lados: una meta positiva y una negativa. El ser humano quiere la ausencia de dolor y de displacer y también quiere sentimientos de placer, de dicha, como lo analizamos iniciando el punto del malestar en la cultura. Pero lo que no sabe el ser humano es que la satisfacción pulsional equivale a dicha, y que está es una causa de grave sufrimiento, porque el mundo exterior se rehúsa a la saciedad de las necesidades de placer, un ejemplo sería el análisis que Freud trae a colación con lo ominoso donde expone lo siguiente:

Entonces se apoderó de mí un sentimiento que sólo puedo calificar de ominoso, y sentí alegría cuando, renunciando a ulteriores viajes de descubrimiento, volví a hallar la que poco antes había abandonado. Otras situaciones, que tienen en común con la que acabo de describir el retorno no deliberado, pero se diferencian radicalmente de ella en los demás puntos, engendran empero el mismo sentimiento de desvalimiento y ominosidad. (Freud, 2007c, p. 237)

Con lo anterior pretendo introducir que justo esa satisfacción pulsional que equivale a dicha es causada por aquello ominoso. Freud plantea trasladar las metas pulsionales denegadas por el mundo exterior a través de la sublimación de las pulsiones, al prestar su auxilio consigue elevar la ganancia de placer proveniente de las fuentes internas del sujeto. “Esta actitud estética hacia la meta vital ofrece escasa protección contra la posibilidad de sufrir, pero puede resarcir de muchas cosas” (Freud, 2007d, p. 82) El autor define la sublimación como un destino de pulsión forzosamente impuesto por la cultura, pero no es la cultura quien decide si es o no sublimación. El tipo de carácter y la sublimación son los otros dos factores que participan en el proceso cultural.

A la cultura le interesa hacer semblante y evitar a como dé lugar cualquier tipo de perversión, lo que hace que la sublimación aparezca como un proceso que permite hacer algo con esas fuerzas pulsionales sin reprimirlas ni castigarse, ni tampoco ocultarse, pues la sublimación permite al sujeto hacer semblante protector para hacer de lo horroroso algo estético.

Sin embargo, las pulsiones denegadas por la cultura no dejaron de vivirse, estas pasaron a ser de un plano privado y oculto, no desaparecieron, estas persisten en el ser humano. Estas son transgresiones cuando se salen de la dimensión privada que moralmente se impuso para subsistir con el otro. Es una sociedad culta que acepta en secreto muchas transgresiones. Así se da la represión sexual junto con la cultura y entre los secretos se encuentra la bisexualidad, el homosexualismo y las relaciones incestuosas, que no cumplen con la procreación, como los abusos y violaciones, temas íntimos que se tapan y se callan, porque son prohibido hablarse. “El trabajo de la cultura es poner límites a las pulsiones agresivas de los seres humanos. La sublimación es, en general, un destino de pulsión forzosamente impuesto por la cultura” (Freud, 2007d, p. 96)

Con esta lectura de Freud sobre la sublimación vemos como el trabajo de la sublimación en el teatro por el contrario es permitirles a los sujetos actores ser libremente en la puesta en escena, los límites los plantea cada sujeto y este mismo se permitirá encontrar los porqués de dichos límites, la creación protege al sujeto de agredirse o agredir a otro, sin embargo, confronta y permite la exploración transgresora de lo íntimo.

La agresión es introyectada, interiorizada, pero en verdad reenviada a su punto de partida; vale decir: vuelta hacia el yo propio. Ahí es recogida por una parte del yo, que se contrapone al resto como superyó y entonces, como «conciencia moral», está pronta a ejercer contra el yo la misma severidad agresiva que el yo habría satisfecho de buena gana en otros individuos, ajenos a él. Llamamos «conciencia de culpa» a la tensión entre el superyó que se ha vuelto severo y el yo que le está sometido. Se exterioriza como necesidad de castigo (Freud, 2007d, p. 119)

Es decir que, dicha agresividad del superyó causa al sujeto sentimiento de culpa y se reprime, se autocastiga, se avergüenza y en casos extremos se agrede. En el caso específico para el teatro, el actor también explora esos sentimientos de culpa, de vergüenza, miedos y deseos negativos, no solo busca ser feliz, por el contrario, desahoga su agresividad y se permite soltar y sacar a la luz lo oculto, negado y reprimido.

Freud introduce a la culpa con el superyó y explica que la dicha puede causarla, pues argumenta que, malo no es solo lo dañino o perjudicial para el yo; al contrario, puede ser también lo que anhela y espera contento. Aclara que lo malo, es aquello por lo cual uno es amenazado con la pérdida de amor y se puede evitar con el mecanismo de defensa de la angustia frente a esa pérdida: “La sublimación de las pulsiones es un rasgo particularmente destacado del desarrollo cultural; posibilita que actividades psíquicas superiores —científicas, artísticas, ideológicas— desempeñen un papel tan sustantivo en la vida cultural” (Freud, 2007d, p. 95)

Con esto Freud ¿Qué quiere decir? Se podría entender que el desarrollo cultural se debe a la sublimación. Sin embargo, es demasiado arriesgado deducir algo de tal magnitud, de todos modos, si es sabido que algunos desarrollos humanos se deben a este proceso; no obstante, el objetivo de esta investigación tiene una delimitación en el teatro, por lo que este interrogante se lo dejaré a otros investigadores que se interesen por ese tema.

En conclusión, el malestar que el sujeto experimenta es impuesto desde el afuera en el adentro debido al superyó quien castiga al yo generando culpa e inconscientemente reprimiendo y negando esas fuerzas pulsionales que contienen lo ominoso. El trabajo del actor en el teatro es reconocer y ser consciente del proceso que sucede íntimamente en cada ejercicio actoral, proceso en el cual es acompañado por el director teatral que le orienta, lo anima y lo sostiene simbólicamente en su ejercicio estético.

Finalmente, debe decirse que en la experiencia teatral es común que se evidencien en los sujetos actores, pero de una forma estética, esas fuerzas autodestructivas *unheimlich* y se produzcan mediante la re-presentación de un personaje, descargas pulsionales. El teatro es una posibilidad entre otras de sacar la agresividad de sí mismo y ponerla en la puesta en escena gracias al proceso sublimatorio que el teatro puede llegar a permitir.

El rastreo que se realizó en este capítulo del concepto de sublimación en Freud nos abre el camino para dar un paso más en esta misma dirección, pero esta vez con apoyo en la enseñanza de Jacques Lacan. Se trata de comprender qué avances hace Lacan con respecto al problema de la sublimación y extraer de ahí una inspiración que nos permita continuar adelante en la formación de actores naturales, que es de lo que nos ocupamos en el trabajo diario. “La actividad profesional brinda una satisfacción particular cuando ha sido elegida libremente, o sea, cuando permite volver utilizables mediante sublimación inclinaciones existentes, mociones pulsionales proseguidas o reforzadas constitucionalmente” (Freud, 2007d, p. 80)

Cierro con esta cita en la que argumento con Freud la necesidad profunda que me hace inmiscuirme en el psicoanálisis y es el deseo de saber ¿cómo opera la sublimación y cuáles son sus efectos en el actor cuando realiza una creación poética desde sí mismo?

En Freud se observa un desarrollo del concepto de sublimación que da pautas para analizar el cómo los efectos de sublimación pueden tener connotación en el arte a través de la creación cambiando la meta sexual por una meta sublime que le permita descargar la pulsión y encontrar satisfacción, para esta investigación se decide continuar con una mirada más abierta y es por esto que se analiza a Lacan y el desarrollo que da a la sublimación para encontrar las posibles maneras de orientar el proceso creativo en el teatro de lo íntimo transgresor.

Luego de este capítulo quedan sin resolver varias preguntas y cuestiones a las que intentaré dar resolución a través del siguiente análisis de una de las actrices con los que se ha venido creando desde el teatro de lo íntimo transgresor:

La constante en A es el reproche con ella misma por las culpas y los miedos. “En mi labor también me ha ayudado mucho como docente, yo trabajo con niños, también le ayuda a uno mucho a abrirse a ese campo con los papas, a entregarse a esos niños y a lo que uno hace a esas luchas” (A, comunicación personal, 2020). A sublima por medio de Dolores la rabia con su madre y se identifica con ella por ser maestra porque tiene a su cuidado muchos niños(as), Dolores tiene un hijo y simboliza a su propia madre, la ve trabajadora, luchadora y creyente; genera en ella seguridad y confianza para hablar y hacer consciente sus miedos y a luchar por lo que ama.

Uno está en una lucha constante por los sueños contra sus ideales, ese miedo no lo deja seguir adelante y salir. Uno mismo se limita por los temores, uno no deja que las cosas fluyan y se queda ahí como en eso (Proceso creativo de A consigo misma)

Después de este apartado de A, responderemos las cuestiones que este capítulo dejó ¿La sublimación es de algo que en principio se puede definir como fuera de sentido? Claro que sí, sin embargo, como se percibe en el anterior fragmento de A, que poco a poco el sentido el mismo actor lo va encontrando, pues solo para sí mismo tendrá el sentido necesario que le permite significar y simbolizar, ese sentido puede ser fuera de significativo para otros, no por esto deja de ser importante y coherente para el actor.

¿Es un mecanismo psíquico que tiene entre sus posibilidades que el sujeto convierta, lo en sí mismo externo al sentido, por ejemplo, la guerra, en algo que se puede plasmar de manera bella,

por ejemplo, en la producción poética, en la pictórica, la escultura o la puesta en escena teatral? En el caso de A puede percibirse la rabia y el dolor que siente con su madre, la culpa de renegar de ella y la vergüenza con Dios por haber sentido ira con su madre, nada de esto A lo había dicho antes de encontrarse con el Teatro de lo íntimo transgresor, en el proceso creativo ella pudo decir eso que le generaba culpa y vergüenza, A se permitió nombrar eso que requería a través de su personaje Dolores, este sujeto teatral le propició una experiencia sublimatoria dentro de una poética pues la ficción de ser madre y de no encontrar a su hijo fue lo que experiencialmente posibilitó encontrar algunas respuestas a ese vacío que sentía.

¿Qué es lo que la poética teatral, la dirección y la actuación, podrían permitir sublimar? podría decir con firme convicción que se sublima lo que el sujeto actor permita, no reprima y poética, afirmo esto debido a la investigación teórica pero también a la praxis misma en la creación teatral, no toda persona puede llegar efectivamente a una sublimación, pero sí puede experimentar en el arte posibles sublimaciones si se lo permite consciente e inconscientemente. ¿qué es lo que se sublima más allá de la pulsión? se subliman cosas pertenecientes a lo unheimlich a lo íntimo desconocido y familiar del sujeto, en el proceso creativo es la intensión sin embargo puede o no lograrse, pues no se debe forzar una sublimación, algo si es seguro, se puede experimentar en el arte posibles resoluciones o confrontaciones con la angustia, el miedo, el deseo, la vergüenza y la culpa.

¿Es acaso la finalidad de sublimar, como último efecto, encontrar la felicidad tan anhelada y buscada por el sujeto? No es la única finalidad, esta finalidad es diversa para cada sujeto tendrá que ver con algún complemento satisfactorio, pero como el mismo Freud lo dice esta sensación es efímera, sin embargo, cabe aclarar que es una construcción de un proceso y es justo ahí donde se diferencia de la catarsis aristotélica que no necesariamente tiene un carácter sublime. ¿Qué fin tiene la cultura en el proceso de sublimación y porque es importante para el proceso creativo? Como puede observarse en A, la moral es una cuestión con la que el sujeto debe vérselas cuando intenta acercarse a un acto íntimo transgresor pues es poner, exponerse en lo público así sea dentro de una obra de teatro, así sea en una ficción teatral performática, el sujeto se está desnudando y eso hace que sea vulnerable ante los ojos del espectador, esto causa lo bello, una develación estética, sublime que no es evidente para nadie más que para el actor, para sí mismo.

¿Cómo opera la sublimación y cuáles son sus efectos en el actor cuando realiza una creación poética desde sí mismo? opera de diversas formas pues es subjetiva para cada actor y actriz, sin embargo, los efectos confrontan al sujeto actor consigo mismo, con su moral, dentro de una ética

estética que le permite no reprocharse, pero sí, analizar y encontrar respuestas a preguntas sobre su construcción identitaria, existencial y sus preguntas por su ser.

Para comprender de qué ética y estética hablo, se debe analizar la concepción y el desarrollo que Lacan da a la sublimación. Dejamos en este punto a Freud encontrando en este desarrollo un cambio de objeto y una vía donde el sujeto actor logra verse con lo ominoso, ahondaremos en el seminario de la ética del psicoanálisis y el seminario XX aún para diferenciar y encontrar el desarrollo que potenciará el análisis de las respuestas del proceso creativo de los actores en esta investigación.

Capítulo 3. Sublimación, Ética y Extimidad

Se ahondará en el problema de la sublimación en la obra de Lacan, con el objetivo de extraer consecuencias con respecto a la experiencia teatral. Se expondrá cómo se relaciona la sublimación con la ética, sobre todo en lo referente a la dimensión trágica, la cual connota un acercamiento a lo desconocido de sí mismo y al resquicio de goce del Otro en el sujeto actor.

Lacan introduce el concepto de sublimación y se ocupa de analizar el uso que hace Freud de este. Como ya se indicó en el capítulo anterior, Freud relaciona la sublimación con el superyó, entendido como equivalente al ideal del yo, y al mismo tiempo lo diferencia. Mientras el ideal del yo propicia la represión, la sublimación se distingue de ésta pues es un proceso que se da sin represión, en cambio para el ideal la represión es innegable.

Lacan trae consigo otros aspectos relevantes en los que se realizará una detallada observación con el fin identificar cómo estos operan en los actores en la sublimación. Aspectos como la idealización e identificación, el otro personaje que habita en el actor, lo social y lo íntimo, la creación como verdad particular, el pre-texto para lo entredicho y, la pulsión creacionista y la cosa.

3.1 Sublimación, idealización e identificación

Freud pone los puntos sobre las íes a propósito de la diferencia entre sublimación e idealización. (...) formuló pues la existencia del yo ideal, que luego llama ideal del yo, o forma del ideal del yo. Dice que no hay sino un paso desde este punto a la investigación de las relaciones entre la formación del ideal y la sublimación. La sublimación es un proceso de la libido objetal. Por el contrario, la idealización concierne al objeto que es agrandado, elevado, sin modificaciones en su naturaleza. La idealización es posible tanto en el dominio de la libido del yo como en el de la libido objetal. (Lacan, 1981a, p. 204)

Comprendamos entonces con la anterior cita que, si se está operando desde el ideal del yo, lo único que se encontrará será la represión, debido a que la sublimación no tiene garantías cuando el ideal del yo se impone, mientras que, si nos acercamos a la libido objetal para cambiar de meta pulsional, sin que el ideal opere, podrá elevarse el objeto, por ejemplo, la obra de arte, y alcanzarse la sublimación.

Lacan continúa con el desarrollo del concepto de sublimación en el seminario tres, introduciendo el simbolismo para explicar el término de defensa. Refiere la defensa contra una tentación de una pulsión y lo relaciona con la homosexualidad como aquello que amenaza la completitud; sin embargo, él mismo cuestiona esto, presentando más adelante el problema de la sublimación.

La castración no tiene más sentido simbólico que el de una pérdida de integridad física. Se nos dice terminantemente que el yo, no siendo lo suficientemente fuerte como para encontrar puntos de ligazón en el medio exterior con el fin de defenderse contra la pulsión que está en el ello, encuentra otro recurso, que es fomentar esa neo-producción que es la alucinación, y que es otra manera de actuar, de transformar sus instintos duales. Sublimación a su manera, pero que presenta grandes inconvenientes (Lacan, 1984, p. 154)

La cita anterior nos presenta un esquema diferente en el que no ahondaremos, pues, aunque allí existe un cambio de meta pulsional, se toma como eje central la alucinación, como una salida que, aunque permite transformar lo que se reprime ocasiona en el sujeto otros inconvenientes ¿Qué quiere decir con otros inconvenientes? ¿De qué otro inconveniente se trata? ¿Qué relación puede establecerse entre sublimación y alucinación? “La alucinación en tanto que invención de la realidad constituye el soporte de lo que el sujeto experimenta” (Lacan, 1984, p. 204) Esta requiere de unas percepciones externas al sujeto para instaurarse en una realidad íntima en la que éste se ve envuelto entre la ficción y realidad. Más adelante en su obra se relaciona con la fantasía, el fantasma y el objeto a, pero son inquietudes que tal vez en Lacan quedaron en punta.

Volvamos al otro aspecto que se relaciona con la sublimación, el homosexualismo, ese punto que también Freud tocó cuando habló de sublimación. Es común en ambos autores, pero no se desarrolla en Freud, solamente lo introduce y propone como ya se vio en el análisis del capítulo anterior a este, con el caso de Leonardo Da Vinci.

Lacan también analiza el caso de Leonardo, exponiendo el término de sublimación en él y su análisis lo lleva a encontrar que en Da Vinci, Freud también evidencia unas huellas de un pasaje crítico, lapsus obsesivos y compulsión a curiosear como rasgo obsesivo. Dice que en este artista no se aplica todo por la neurosis e introduce la sublimación. Lacan recorta unas ideas para dar a la sublimación una estructura y habla de la trinitaria de Leonardo para explicar la sublimación desde la inversión de este.

¿Qué quiero decir con esto? Leonardo fue ciertamente un hombre situado en una posición profundamente atípica en cuanto a su maduración sexual, que contrasta, asimétricamente, con lo que por otra parte hay en él, es decir, esa sublimación llevada a un grado excepcional de actividad y de realización. En la elaboración de su obra, cien veces repetida y verdaderamente obsesiva, no pudo estructurarse nada sin que algo reprodujera esa relación del yo con el otro y la necesidad del Otro con mayúscula. (Lacan, 1994, p. 437)

Ósea, vale la pena aclarar, que Lacan apunta cuando habla de una posición atípica de la maduración sexual de Leonardo, a su homosexualidad y como esta se tornó hacia una sublimación que se puso de manifiesto incansablemente en sus obras de arte, pues gracias a su creación artística logró hacer un vínculo social con el Otro y con los otros de su época.

Por ejemplo, J un actor en el proceso dijo que “sentía carga y culpa, un remordimiento de no ser mí mismo” La mayor motivación de J en este proceso es que por medio de la obra a través de Uno y otro pueda hacer lo que él no puede en su vida cotidiana, dice que puede brillar y que puede hablar sin miedo a que lo reprochen “Puedes ser tú mismo sin miedo a ser juzgado, sin límites” él mismo lo dice “he cambiado mucho esa percepción, un 90% yo ya he liberado toda esa carga. He construido mi libertad” (Proceso creativo de J)

En *Tres ensayos de teoría sexual* Freud (2007f) habla del problema de la inversión, como llama a la homosexualidad, y trata de exponer como la amistad misma puede tener un carácter homo erótico sin necesidad de ser homosexual, el sujeto siente y se permite sentir el erotismo y su objeto de deseo puede variar. El hombre heterosexual puede entonces tener encuentros homo eróticos con otro hombre, allí está cambiando de objeto de deseo, sin necesidad de ser homosexual ni tener sexo como pasa con la obra de arte. ¿Será que el homoerotismo se puede considerar sublimación siendo un cambio de meta de la pulsión sexual por medio del objeto de deseo? En la siguiente cita me permitiré ir comentando su punto de vista referente al homoerotismo y la sublimación.

Ferenczi (1914) ha presentado una serie de importantes puntos de vista sobre el problema de la inversión. Critica, con razón, que bajo el nombre de «homosexualidad» (que él propone sustituir por el más adecuado de «homoerotismo») se confundan una cantidad de estados muy diversos, de desigual valor tanto en lo orgánico como en lo psíquico. Pide que se distinga con claridad al menos entre estos dos tipos: el homoerotico en cuanto al sujeto,

que se siente mujer y se comporta como tal, y el homoerótico en cuanto al objeto, que es enteramente masculino y no ha hecho más que permutar el objeto femenino por uno de su mismo sexo (Freud, 2007f, p. 132)

De acuerdo con el contexto actual el uso del término homoerótico, cuando habla del hombre que se siente mujer y se comporta como tal, allí no habría homosexualidad, allí encontramos un transexual que no se asemeja al segundo ejemplo que da Freud; pues este biológicamente tiene un pene o puede incluso no tenerlo, pero no deja de ser una mujer en su psiquis, es decir es una mujer con pene.

No profundizaremos mucho en el tema puesto que se sale del carácter de la investigación, sin embargo, se hacía necesario pensar por qué la homosexualidad es valiosa para la comprensión del concepto de sublimación. El segundo hombre del ejemplo puede ser o no ser homosexual, quiero decir puede ser heterosexual (hombre al que le gustan mujeres y viceversa) u homosexual (hombre al que le gustan los hombres o mujer a la que le gustan las mujeres).

El homoerotismo no depende de la identidad de género, por tanto, puede ser transexual, homosexual, heterosexual o bisexual y en todos los casos el homoerotismo puede existir, esto se debe a que somos seres sexuados y sentimos, por tanto, reaccionamos al contacto piel con piel, del otro ser humano. La meta en este sentido si cambia, se orienta a una descarga de las pulsiones sexuales que posibilita sublimar gracias al objeto de deseo. “Aun admitiendo estos dos tipos, es lícito agregar que en muchas personas hallamos, mezclados, cierto grado de homoerotismo en cuanto al sujeto con una cuota de homoerotismo en cuanto al objeto” (Freud, 2007f, p. 132)

Lo que afirma que, si puede haber sublimación, aclaro, no en todos los casos, pero este elemento de homoerotismo si posibilita el cambio de meta y descarga de pulsiones, posibilita una sublimación. Lacan, habla de la identificación del yo con el otro, analizando cómo se constituyen las identificaciones por las cuales progresa el yo del sujeto; Es decir, trata de explicar cómo el yo del sujeto se identifica desubjetivándose con la sublimación, equiparando ambos procesos con la naturalización del Otro con mayúscula, que constituiría su fenómeno esencial en todo el grado imaginario. Todo lo anterior se concluye en el ejemplo siguiente: Sublimación = inversión entre el yo y el otro. Dicha identificación de desubjetivación no es más que una identificación simbólica, que hace en el artista encontrarse a través de la obra de arte, como medio en el que siendo otro logra encontrarse consigo mismo.

Por decirlo todo, la relación de identificación del yo con el otro que en este caso se instauró me parece esencial para comprender cómo se constituyen las identificaciones a partir de las cuales progresa el yo del sujeto. Se diría, me parece, que correlativamente a toda sublimación, es decir, al proceso de desubjetivación o de naturalización del Otro que constituiría su fenómeno esencial, vemos siempre producirse en el plano imaginario, bajo una forma más o menos acentuada según la mayor o menor perfección de tal sublimación, una inversión de las relaciones entre el yo y el otro (Lacan, 1994, p. 438)

Con el propósito de analizar esta cita iniciaremos el siguiente apartado donde ponemos a conversar a la sublimación con el otro personaje que habita en el actor, un sujeto que le apunta a la desubjetivación del creador.

3.2 De la sublimación y el otro-personaje que habita en el actor

Veamos este ejemplo con relación a la sublimación en el teatro: el personaje es el que propicia que el actor se vea desde afuera en el adentro, es decir el personaje es el otro que habita en el actor, es un producto creado en el plano imaginario que propicia la desubjetivación de su superyó a través de la obra. Con esto quiero decir que el personaje en la obra posee un grado de libertad de hacer, decir, actuar y ser, diferente al que el actor puede ser en su vida real cotidiana, ya que este es producto de su ficción.

En este sentido, Lacan propone varias formas de nombrar la sublimación como psicologización, alienación, yoización, con el fin de pensar una dimensión en la que el ser se olvide a sí mismo, como objeto imaginario del otro. “Para ser hay una posibilidad de olvido en el yo imaginario” (Lacan, 1994, p. 438). Pasados dos años, en el seminario seis Lacan introduce un punto de vista que concluye esta tesis, habla de la obra de arte y argumenta que esta no se puede considerar sublimación o transposición de la realidad, porque ella misma introduce lo real del sujeto, más allá de lo que dice, es el sujeto del inconsciente, es decir la sublimación no es la obra, es lo que la obra genera en el actor. En el teatro Sarrazac se pregunta por esto mismo en el personaje donde dice que:

En el teatro contemporáneo, el personaje parece, a menudo, estar de más. Es como un filtro inoportuno, una pantalla que no termina de interponerse entre el actor y el público. Y, a partir del momento de los ensayos, entre el director y el actor. Casi, incluso, en el momento

de la escritura, entre el autor y su propio texto. ¿El personaje como fantasma? ¿El personaje como ficción parasitaria de un extremo a otro del proceso teatral? ¿El personaje como algo a liquidar, a erradicar? O bien, ¿el personaje como entidad –como “potencia”– que no terminaremos nunca de matar, como el dios de ciertos ateos? (Sarrazac, 2006, p. 353)

Sarrazac (2006), coincide con la mirada del fantasma que Lacan justifica con el acceso al inconsciente, sólo que en el área teatral Sarrazac, no desarrolla este concepto, aunque se interese por el psicoanálisis. Lacan por su parte plantea que lo real es cerrado para el sujeto y que con la sublimación ese acceso se da con la experiencia del fantasma mediado por la relación del deseo. La relación del fantasma está íntimamente entrelazada con la obra. Luego de esa introducción del deseo analizado en la obra de Hamlet, por el mismo Lacan para dar crédito a su tesis, propone que el deseo deja un resto de significante que se extiende gracias a las relaciones con el Otro. Con esto argumenta que la Sublimación no es un subrealismo, está en el deseo con la materialidad significativa. A continuación, otro ejemplo con Sarrazac y su texto del impersonaje:

El personaje, desde hace tanto tiempo amenazado de destrucción, no ha cesado de renacer ante nuestros ojos, adaptado cada vez, pero siempre irreductible . . . Se diría que es como ese pájaro fabuloso que bebe en la muerte la fuente de una vida nueva, emergiendo sin descanso del fuego donde parecía consumirse. . . La crisis del personaje sería entonces el signo y la condición de su vitalidad, a lo largo de los cambios del mundo (Sarrazac, 2006, p. 354)

El personaje será entonces el medio por el cual en el teatro el actor sublima, por medio de este se significa, se identifica y se representa, el personaje se convierte en una parte, de sí fuera de sí, que le hace completarse en cada obra. Ahora bien, podemos interpretar lo que Lacan pretende decir: la sublimación no es la obra de arte, pero si es la que la contiene gracias al resto de significante que posee del deseo y este en el teatro se vive a través del personaje en la obra.

¿Qué significa esto, sino que debemos situar el proceso de la sublimación, si queremos dar a ese término un sentido conveniente, dentro de la reconversión del deseo en esa producción que se expresa en el símbolo? -el cual no es la superrealidad que creen, sino todo lo contrario: en esencia, está hecho de la fractura de la realidad, de su descomposición en

partes significantes. La sublimación – digo- está en la reconversión del atolladero del deseo en la materialidad significativa. (Lacan, 2014, p. 513)

Veamos, Lacan se aparta de Freud o más bien se sirve de lo que Freud elaboró para darle un desarrollo más preciso, aportando a la sublimación una forma directa de lo que esta significa para el psicoanálisis. Freud la introduce como la expresión de una actividad pulsional desexualizada, Lacan, por su parte, la considera como una reconversión del deseo que se expresa en el objeto creado.

“Dicho de otra manera, la pulsión puede fundamentalmente reducirse al puro juego del significativo. Y así también podemos definir la sublimación” (Lacan, 2014, p. 536). Es decir, la sublimación es la vasija que contiene los resquicios del deseo, en este caso la obra de teatro sería lo que Lacan propondría como la vasija, obra = vasija y esta contiene la sublimación. En la obra el personaje vierte simbólicamente su deseo y en ella puede vaciarse la pulsión sexual o ni siquiera vaciarse porque en ella está en juego la pulsión misma. Lo que expone aquí Lacan se interpreta como: pulsión expresada de un modo significativo, que sería donde se juega la sublimación. Concluyendo que la sublimación es igual a que el deseo y la letra equivalgan, retomemos aquí el rizoma:

Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de argots, de lenguas especiales. El locutor-oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea. La lengua es, según la fórmula de Weinreich, “una realidad esencialmente heterogénea” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 13)

El personaje en el teatro de lo íntimo transgresor es el eslabón semiótico, es ese que permite ser y no ser al mismo tiempo, es la pregunta y la respuesta de lo íntimo es el recipiente vacío que se llena de sentido y se derrama de preguntas para el sujeto de la acción, el actor o la actriz se identifican y se desconocen en este otro yo, este es la alteridad de su ser y lo éxtimo de sí mismo lo contiene. A continuación, para comprender lo social de lo íntimo pasaremos al siguiente apartado

en donde la escena teatral se enriquecerá de conocimiento desconocido de los creadores con el fin de dar experiencias sublimes a la pregunta que desató el encuentro en el teatro.

3.3 La escena de lo social y lo íntimo

La sublimación, como escribí en algún lugar, es lo que permite que el deseo y la letra equivalgan. Aquí -en un punto tan paradójico como la perversión, entendida en su forma más general como lo que, en el ser humano, resiste toda normalización- podemos ver producirse ese discurso, esa aparente elaboración sin contenido que denominamos sublimación y que, tanto en su naturaleza como en sus productos, se distingue de la valoración social que ulteriormente se le dará. (Lacan, 2014, p. 536).

Llegamos con Lacan a un punto en el que Freud también se detuvo en el malestar en la cultura. Donde la cultura se hace necesaria para la sublimación, eso no significa que sea la que determina si una sublimación sea posible o no, socialmente una obra debe considerarse una producción valiosa desde el punto de vista cultural, tal como puede serlo, por ejemplo, la producción teatral; sin embargo, la obra puede ocuparse de lo más siniestro y no por ello dejar de ser bella. La sociedad está preparada, como dice Freud, para las transgresiones ocultas en lo íntimo y lo privado, pero no está preparada para aceptarlas en lo público, por esto la sublimación en el arte es valiosa. “Únicamente en el escenario encuentra el personaje su materialidad, el signo su significación, y la palabra su destinatario” (Abirached, 2000, p. 14)

Abirached, en su texto la crisis del personaje en teatro moderno también habla de una figura fantasmagórica que va más allá de una realidad, en la que dice que el actor encarna al personaje siendo este a su vez él de otras maneras, significándolo y dándole valor real en lo imaginario al vivirlo en la puesta en escena desde lo ficcional que le significa. El personaje es a su vez como lo explican Deleuze y Guattarí, un rizoma con el sujeto actor.

Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre $n-1$ (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir: escribir a $n-1$. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las

raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas (Deleuze & Guattari, 2004, p. 12)

Ya se mencionaba en el apartado anterior, el personaje es el rizoma que teje y posibilita la conexión de lo real y lo simbólico con lo ficcional, es ese que conecta y posibilita al creador verse desde adentro y entenderse desde la mirada externa estando en el escenario, la actuación de ser otro que es realmente porque es quien le propicia existir en el teatro y no ser porque es una ficción que se vive de verdad en las tablas dándole vida a un papel en la interpretación. Lacan, al iniciar el *Seminario 7*, habla de la sublimación, diciendo que esta contiene un problema para los teóricos del psicoanálisis, debido a que es en sí una ética bajo las interdicciones de la conciencia moral con la filosofía de los valores.

A nivel de la sublimación, el objeto es inseparable de las elaboraciones imaginarias y muy especialmente de las culturales. No es que la colectividad simplemente los reconozca como objetos útiles -encuentra en ellos el campo de distinción gracias al que puede, en cierto modo, engañarse sobre Das Ding, colonizar con sus formaciones imaginarias el campo de das Ding. En este sentido se ejercen las sublimaciones colectivas, socialmente aceptadas (Lacan, 1988, p. 123)

Aquí Lacan plantea el problema de la función del objeto en la sublimación. Dice que el valor de sublimación no solo lo da el reconocimiento colectivo de la utilidad social del objeto, también está que tenga la función de engañar con respecto a lo innombrable que caracteriza a la cosa horrorosa llamada das Ding y no se necesita la cultura para determinar si es un objeto útil o no, la obra puede o no ser aceptada y generar en el creador efectos sublimatorios.

Ni la sublimación deberá ser aceptada socialmente ni tampoco el objeto creado, la obra de arte debe generar sensaciones y percepciones estéticas, estas pueden o no ser agradables. La sublimación es del sujeto, el objeto es lo que el sujeto crea y entrega a la sociedad esperando ser por ello reconocido. Hay artistas que producen cosas bellas y esto puede no alcanzar a tener para ellos el valor de una sublimación que los salve, por ejemplo, del suicidio. Se sostienen por un tiempo y luego se hunden porque la creación no logra sostenerse y sostenerlos en el tiempo.

En el plano del teatro, por ejemplo:

El personaje se concibe [...] a la vez como una figura surgida de la realidad y como una entidad autónoma que actúa en un espacio concreto y ficticio al mismo tiempo: palabra y cuerpo, movimiento que se ofrece para ser mirado y forma que se hurta... le describen como un continente que pide ser llenado de contenido (Sarrazac, 2013, p. 15)

La sublimación es del sujeto, nadie externo a él le da el valor a la sublimación, pues lo que juzga la sociedad es la obra de arte. Un sujeto puede producir algo pésimo desde el punto de vista artístico, pero para él es ser algo que lo tranquiliza, lo edifica, lo hace sentir bien y para los demás ser algo ridículo y sin validez estética.

Por otro lado, Jung nos habla por ejemplo del inconsciente colectivo diferenciándose de Freud y Lacan, pues para estos últimos el inconsciente es un modo de pensar que es universal, pero no es colectivo, pues cada quien tiene un modo diferente de relacionarse con su inconsciente y el modo como se estructura en un sujeto tiene que ver con el Otro social y familiar. Veamos que dice Jung sobre la figura del arquetipo para diferenciar lo que nos compete respecto a la sublimación:

Esa denominación es útil y precisa pues indica que los contenidos inconscientes colectivos son tipos arcaicos o – mejor aún- primitivos. Sin dificultad también puede aplicarse a los contenidos inconscientes la expresión “representations collectives”, que Lévy Bruhl usa para designar las figuras simbólicas de la cosmovisión primitiva, pues en principio se refiere casi a lo mismo. En las doctrinas tribales primitivas aparecen los arquetipos en una particular modificación. En verdad aquí ya no son contenidos de lo inconsciente, sino que se han transformado en fórmulas conscientes, que son transmitidas por la tradición, en general bajo la forma de doctrina secreta, la cual es una expresión típica de la transmisión de contenidos colectivos originalmente procedentes de lo inconsciente (Jung, 1989, p. 11)

Como podría evidenciarse con Jung (1989), se pretende diferenciar a la sublimación del arquetipo como un proceso de carácter colectivo que es transmitido por la cultura y la tradición. La sublimación no es algo que se impone ni se encuentra con las ideologías míticas, lo que sucede con el arquetipo se desprende del ideal del yo, donde el sujeto en vez de sublimar encuentra eso que, Jung llama colectivo, impuesto por la cultura que ocasiona el proceso de represión. Es por lo anterior, que se hace necesario tener un equilibrio entre lo social y lo íntimo, la cultura y el yo, para que surja la sublimación, sin esos estadios la sublimación no verá frutos y se retornará a la represión.

Lo íntimo lo encontramos con Freud en lo ominoso, esa característica que propone ver lo horroroso de sí mismo que es *unheimlich*, familiar desconocido, ¿Cómo poner eso horroroso de ser visto en lo público sin que cause estragos en los otros? Por medio del teatro se puede gracias a la sublimación en la obra a través del personaje, ese que equipara como decía Lacan a la inversión del yo en el otro.

Partiendo de la noción de mimesis propuesta por Aristóteles: si el teatro es imitación, aplica, en efecto, para relacionar el mundo y el escenario, un conjunto de reglas que le son específicas, a través de un sistema de intercambios cuyas variantes y finalidades originales es posible describir... Hasta el siglo XVIII, al menos es constante que el teatro represente las acciones de los hombres en su ejemplaridad, que no produzca imágenes sin significación, sino siempre llamadas de diversas maneras, a modificar la mirada de los espectadores frente a la vida, las cosas y la gente; que el papel preexista al actor que lo encarna, y que la interpretación se despliegue en un espacio siempre más o menos metafórico y en una temporalidad más o menos arbitraria (Abirached, 2000, p. 16)

He aquí la importancia del teatro como barrera protectora donde el sujeto actor desde la poética y estética teatral se permite ser otro que le ayuda a decir lo que en su vida cotidiana no se atrevería. Abirached, propone que el teatro está acompañado por tres elementos de los cuales el psicoanálisis también nos habla y son la realidad, la verdad y la ficción. Elementos valiosos para Lacan al hablar de la sublimación, más adelante entraremos en estos detalles por ahora, comprendemos que el proceso de sublimación en el teatro tendrá entonces efectos de confrontación del ego, el sentimiento de culpa y el sentimiento de reproche en el actor, debido a que en este punto tendrán que vérselas con eso ominoso y de carácter oculto que le da pena, le avergüenza, pero que gracias a la sublimación no causará estragos en él, ya que siendo otro se permitirá liberarse en la re-presentación¹, ahora comprendamos esto mismo dicho en palabras de Lacan:

La sociedad encuentra alguna felicidad en los espejismos que le proveen moralistas, artistas, artesanos, hacedores de vestidos o sombreros, los creadores de las formas imaginarias. Pero el mecanismo de la sublimación no debe buscarse simplemente en la sanción que la

¹ Presentarse a sí mismo de otra manera. Siendo otro el actor podrá ser sí mismo. Desde el otro yo personaje se re-presenta el actor. Re-presentación = presentación en doble instancia de sí mismo.

sociedad les aporta al contentarse con ellos. Debe buscarse en una función imaginaria, muy especialmente aquella para la cual nos servirá la simbolización del fantasma (\$O a), que es la forma en la que se apoya el deseo del sujeto (Lacan, 1988, p. 123)

El teatro propicia los espejismos, fantasías e ilusiones de aquello que el sujeto desea y propicia sentirlo como si fuese algo real, gracias a la ficción el actor vive verdades que solo él sabrá hasta qué punto son parte de una realidad o una ficción, es valioso encontrar este tipo de afirmaciones de Lacan en el seminario de la ética del psicoanálisis. Se observa el desarrollo que da al elemento fundamental de la búsqueda de la felicidad que Freud en el malestar en la cultura argumenta como único fin. Lacan añade en este punto al Fantasma, como ese que se apoya en el deseo del sujeto para simbolizar, lo que sería una construcción imaginaria en el caso del artista.

Por ejemplo, la obra *Donde se descomponen las colas de los burros* de Carolina Vivas (2009) es una construcción imaginaria, no es más que un pretexto para hablar de cada uno de los actores por medio de palabras que no son suyas pero que permiten nombrar cosas del horror poéticamente. Pues, aunque la obra es de carácter social y toca el tema de la desaparición forzada en Colombia, los actores llevan esas desapariciones mucho más allá e identifican y reconocen en que se han desaparecido ellos mismos por temor, miedo o por cumplir a los demás o a lo que ellos mismos creen que los demás les piden.

No podemos dejar desapercibida la construcción de la felicidad que Freud nos indicó en el malestar en la cultura, como la búsqueda que el sujeto requiere y es confundida siempre con el encuentro de la dicha, cayendo en una sensación de culpa que le hace agobiarse y reprimir lo que creía ya liberado. Aparece nuevamente en esa dicha lo ideal, la deidad esa que se confunde con el Mito, llamado por Jung, donde el sujeto se vierte identificándose, pero a su vez perdiéndose, porque con esta figura se retorna al proceso de represión sin que haya habido sublimación alguna. Esto es algo que, en el proceso creativo con los actores, el orientador guía por la exploración singular simbólica y no por el camino del arquetipo y si se trabaja el mito se propone desde la perspectiva que cada sujeto interpreta en su singularidad.

Nadie ha entrado hasta ahora a considerar la idea que los mitos son ante todo manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma. Poco le importa al primitivo una explicación objetiva de las cosas que percibe; tiene, en cambio, una imperiosa necesidad o, mejor dicho, su psique inconsciente tiene un impulso invencible que lo lleva a

asimilar al acontecer psíquico todas las experiencias sensoriales externas (Jung, 1989, p. 12)

Esto nada tendrá que ver con el proceso de sublimación, la elaboración del arquetipo de Jung nos aleja del plano sublimatorio, hace que la ruta encuentre un camino diferente en la que el mito, la leyenda, la tradición, la cultura y la tribu, se conviertan en los pilares creativos imposibilitando el paso a la sublimación y abriendo un camino que abordaron ya varios teóricos del teatro como Jodorowsky y Grisales. Dos maestros que desarrollaron teorías desde el sueño, el arquetipo y el mito para crear. Sin embargo, la represión aparece notoria en sus desarrollos, podría llegar a confundirse como lo que decía Freud en el malestar en la cultura con la dicha en vez de la felicidad. El proceso que creemos satisfactorio que causa una gran decepción en el sujeto retornando siempre a la repetición incansable de aquello que se reprime.

Por otro lado, la investigación desde Freud y ahora con Lacan nos acerca al problema de la sublimación, donde ésta debe vérselas con lo que Lacan llama el fantasma del cuerpo materno que, sin duda, no puede confundirse con lo arquetípico infundado de Jung, aunque contenga en sí lo más primitivo del sujeto:

Les digo de inmediato que la reducción de la noción de sublimación a un esfuerzo restitutivo del sujeto en relación al fantasma lesionado del cuerpo materno no es ciertamente la mejor solución del problema de la sublimación ni del problema topológico, metapsicológico mismo. Sin embargo, hay allí una tentativa de abordar las relaciones del sujeto con algo primordial, su ligazón con el objeto fundamental, el más arcaico, cuyo marco da mi campo operacionalmente definido, de das Ding (Lacan, 1988, p. 132)

Lacan comienza en este punto a hablar de la cosa como aquella fuera de significado en el sujeto que significa sin saberse, esa cosa que es desconocida pero profundamente familiar, de la que encontramos por ejemplo en los ejercicios con los actores C,N,L,A y J. Retomemos el malestar en la cultura donde el superyó es quien designa el castigo o el sentimiento de culpa, en este punto ambas teorías coinciden frente a la concepción del Otro como aquel que está en sí mismo y es un extranjero que aflige. “Lo cual perfila esta nueva configuración según la cual el peligro no está afuera, sino adentro, Pero esto deja pendiente el problema de saber si existe un afuera” (Wajcman, 2011, p. 165)

Intento aquí darles las coordenadas exigibles de la sublimación para que podamos dar cuenta de su relación con lo que llamamos la Cosa -en su situación central en lo tocante a la constitución de la realidad del sujeto. ¿Cómo definirla más precisamente en nuestra topología? (Lacan, 1988, p. 146)

En la continuación del análisis a esta nueva categoría que aparece como la supercapa de la que hablaba Camacho López y Carrillo Mora (2015) en poéticas del desarraigo, debemos situar la importancia de dar contexto en donde y como se plantea el desarrollo estético de la creación, ese trabajo es co-creativo entre los actores y la dirección sin embargo se convierte en algo crucial pues es desde lo singular de cada sujeto donde se pone en evidencia la diversidad de desarrollos contextuales para cada sujeto y la conexión que genera lo íntimo y sus preguntas creativas en el proceso de exploración de sublimación.

3.4 La creación como una verdad particular

El vacío juega el papel del éxtimo en el íntimo, es ese que hace que se reprima y se niegue lo que está en lo más íntimo del sujeto, eso que se encuentra como una hiancia que no se completa y el sujeto lo único con lo que cuenta es con el franqueamiento y la aceptación; sin embargo, gracias a la sublimación se permite crear un acercamiento sirviéndose de lo bello, que hace límite desde lo estético y bordea ese vacío. Lo podríamos evidenciar con Wajcman cuando trae consigo lo íntimo del sujeto.

Este poder de mirada sobre el mundo marcó el nacimiento de la modernidad, abrió el campo de la ciencia, del conocimiento de la creación visible, de la exploración científica del mundo. Es decir que dos cosas se crearon al mismo tiempo, recíprocamente: la iluminación del mundo y la constitución de un territorio de sombra que protegía al hombre de las miradas. Con la Edad Moderna, se instauró lo íntimo (Wajcman, 2011, p. 197)

Es un límite que vislumbra que el resquicio de goce no es más que un goce del Otro impuesto en el sí mismo, “El enemigo es íntimo; el enemigo es lo íntimo. Todos nosotros somos los enemigos potenciales de la sociedad, y de nosotros mismos” (Wajcman, 2011, p. 89) Es decir, ya no hay que buscar afuera de sí, para encontrar ese límite que hace aparecer lo desaparecido y desconocido, sacar a la luz lo oculto de sí mismo, eso que en Freud es ominoso, lo unheimlich, con

el objetivo de evidenciarlo y confrontarlo, hacer algo con eso que lo único que hace es repetir sin saberse, hacerlo consciente o por lo menos permitirse identificarlo gracias a la poética teatral, si no todo, por lo menos algo. Me permitiré traer una cita de Wajcman, en la que propone esto mismo, analizándolo a través del arte como un lugar en el que se hace posible ver eso que está oculto.

Conocemos la fórmula de Paul Klee: «El arte no reproduce lo visible, vuelve visible». De esto depende la esencia del arte: la obra del arte consiste en mostrar; el arte despliega esta capacidad en todas sus formas, hacer ver, dar a ver, abrir los ojos. Está lo oculto, está lo invisible, está lo imposible de ver: el arte lo muestra (Wajcman, 2011, p. 159)

Esto es lo que se pretende saber hacer en el teatro para permitir al creador la sublimación debido a la obra, pero no es tan sencillo como parece y es precisamente lo que Lacan desarrolla en este seminario, el intenta ir más allá de esa falta oscura que clama por dicho castigo. La falta, dice Lacan, no sólo es algo que se impone en su carácter formal se encuentra en ella el Superyó:

Esta génesis del superyó, veremos, no es solamente una psicogénesis y una sociogénesis... Algo se impone allí, cuya instancia se distingue de la pura y simple necesidad social; esto es aquello cuya dimensión intento aquí permitirles individualizar bajo el registro de la relación del significante y de la ley del discurso. Es aquello cuyo término debemos conservar en su autonomía si queremos poder situar de modo riguroso, incluso simplemente correcto, nuestra experiencia (Lacan, 1988, p. 15)

Retomemos *El malestar en la cultura*. Ya sabemos que la experiencia moral no es solo el sacrificio como se presenta en cada experiencia individual. En el teatro se toma la experiencia como lo fundamental para la creación, en esta el sujeto se permite explorar, narrar, contar, hablar, ser y hacer lo inimaginable, cosas que no haría o hablaría en su cotidiano para analizarlas y preguntarse porque como Lacan dice: “el comprender liberará al sujeto, no sólo de su ignorancia, sino de su sufrimiento mismo” (Lacan, 1988, p. 17). Es por eso por lo que desde lo experiencial el sujeto actor crea para percibirse y reconocerse, para salir de la ignorancia que concibe de sí mismo.

El actor también identifica lo que desea, eso que posiblemente le avergüenza, dicho deseo se vierte en una paradoja, al provocar placer, este lo rechaza, lo censura, no lo quiere debido a su constitución moral. La ley moral se afirma contra el placer; por tanto, hablar de lo real parece cuestionar el valor de lo ideal. Pero como actor, sabe que es un juego ficcional en el que puede

vivir eso que desea, es allí donde el personaje teatral se convierte en “el Otro, es una imagen del hombre, el Otro, enteramente artificial, que produce ciencia, es la imagen perfecta del Mismo, una réplica” (Wajcman, 2011, p. 270)

Lacan afirma que con el psicoanálisis se busca una verdad liberadora, dice además que esta es una libertad que el psicoanálisis busca en un punto de ocultamiento de nuestro sujeto. Y la llama la verdad particular. Esta se encuentra en lo que anteriormente vimos como el vacío, bajo una forma regresiva, infantil, irrealista y tiene el carácter de un pensamiento liberado del deseo, considerado como la realidad:

Pero, si la forma de articulación con que la encontramos en cada uno, podemos volverla a encontrar -siempre nueva-la misma en otros, es en la medida en que se presenta para cada uno, en su especificidad íntima, con un carácter de Wunsch (deseo) imperioso. Nada podría oponérsele que permita juzgarla desde afuera. Lo mejor que podemos encontrarle como cualidad es la de ser el verdadero Wunsch que estaba en el principio de un comportamiento extraviado o atípico (Lacan, 1988, p. 35)

Wajcman (2011) también trae a colación en su texto el ojo absoluto, la verdad del sujeto, esa que propicia que su deseo se haga realidad a través del arte por medio de la sublimación, uno de los efectos de la sublimación es entonces contar la verdad íntima del sujeto, sin saber si esta es ficción o realidad. Si analizamos esto y lo ponemos a través de la obra de teatro, el actor puede permitirse muchas libertades en la creación, correspondiendo a la satisfacción de la pulsión gracias a la sublimación encontrándose con una verdad íntima que lo libera de cargas.

De un modo o de otro, si lo más íntimo está fuera de uno, lo íntimo se perfila como un lugar, no de pura libertad, sino de verdad; es decir, donde el sujeto surge en su opacidad, en su irreductible división. Lo cual explica que, siendo un lugar de secreto y de sombra, lo íntimo pueda serlo también de pudor. El deseo de transparencia que asalta hoy al mundo se realiza con el propósito de extraer lo íntimo por la fuerza, de arrancarle al sujeto su verdad (Wajcman, 2011, p. 44)

Esto es precisamente lo que hoy vemos en el teatro de Sarrazac y Abirached, un teatro donde lo íntimo prevalece y se requiere para encarnar al personaje, Abirached lo muestra como una crisis del personaje, plantea que está en crisis porque ya no es y a su vez es un personaje, a lo que

Sarrazac propone como impersonaje, y que en esta investigación se nombra como otro yo personaje. Poniendo en conversación ambas partes con el proceso de sublimación como la inversión del yo y el otro que aprendimos con Lacan.

3.5 Pre-texto para lo entredicho

Lacan habla de los procesos del pensamiento y parafrasea a Freud al expresar que “estos sólo nos son conocidos por palabras, lo conocido del inconsciente nos llega en función de palabras” (Lacan, 1988, p. 44)

El hombre tiene que ver con trozos escogidos de la realidad, ese deseo del otro está infundado en el sí mismo, ese es aquel que es exterior en lo más interior y es primitivo, la Cosa freudiana, la cual no debe confundirse con lo arquetípico, sino con aquello éxtimo que veremos en el desarrollo de la investigación. Por ahora, basados en Lacan y en su experiencia sobre la teoría freudiana, el objeto -Das Ding-es ese Otro absoluto del sujeto y es lo que se trata de volver a encontrar, este a pesar de ser unheimlich va más allá de lo íntimo porque es éxtimo en el sí mismo; por tanto, Das Ding es el afuera de significado. La represión con relación a ese das Ding realiza la primera elección, Neurosenwahl, la elección de la neurosis, regulando toda la función del principio de placer.

La cosa se puede encontrar en la negación -*Verneinung*- bajo la forma de un no, no es cualquier no. Allí existe todo un mundo de lo no dicho, lo entredicho y la forma bajo la cual se presenta es el reprimir como inconsciencia. Pero la *Verneinung* es a su vez lo que podría denominar lo entredicho. Lo que se puede decir diciendo-Yo no digo, dice Lacan “Je ne dis pas”. Es por esto mismo que el texto o dramaturgia tiene una gran importancia en el teatro porque el actor en la puesta en escena nombra y dice lo no dicho, lo entre dicho, lo que está más allá de las palabras, simboliza y transforma los sentidos de las palabras, las frases, juega con las figuras literarias e interpreta desde aquello que necesita decir, haciéndolo por medio del otro yo personaje en la obra y, en otras palabras.

En su individualidad, estos significantes siguen siendo modelados por el hombre y probablemente más todavía con sus manos que con su alma. Aquí estamos en nuestra cita con el uso del lenguaje, que al menos para la sublimación del arte, nunca duda en hablar de creación. La noción de creación debe ser promovida ahora por nosotros, con lo que ella entraña, un saber de la criatura y del creador, porque ella es central, no sólo en nuestra terna,

el motivo de la sublimación, sino en el de la ética en el sentido más amplio. Planteó lo siguiente: un objeto puede cumplir esa función que le permite no evitar la Cosa como significante, sino representarla, en tanto que ese objeto es creado (Lacan, 1988, p. 148)

La obra de teatro, por ejemplo, es el objeto que le permite al actor hablar de eso que no tiene palabras en lo poético, poner en escena y evidenciar gracias a la sublimación eso que del Otro está en el sí mismo. No como en un análisis porque el sujeto acá solamente se permitirá ser gracias al teatro sin juzgarse, sin autoflagelarse, sin reprimirse, su ficción le servirá de soporte para hacer catarsis. Por tanto, el actor no tendrá que verse obligado a dar cuentas a nadie sobre su creación y solo allí, en ese mundo creado, no tendrá tampoco que enfrentarse a la ética trágica que en la cotidianidad el yo le exige.

Para aclarar el conflicto de la ética presentada anteriormente, Lacan elabora un recorrido por varios autores, Aristóteles, Kant, Sade y Freud, tomando de todos estos algo en común y es el malestar que produce en el sujeto regido por el principio de placer satisfacción/insatisfacción. Pues allí juega un papel muy importante el deseo, que es el deseo de Otro, lo que constituye al sujeto para la interacción con otros semejantes. No podemos soportar el extremo del placer, en la medida en que consiste en forzar el acceso a la Cosa.

Esto genera en el sujeto ese vacío, el signo de un agujero, de un más allá en relación con toda ley. El sujeto, en este caso el actor, se ve envuelto en la confrontación de su deseo y sus ideales, estos se presentan en el proceso creativo como paradojas que, aunque el sujeto desee no debe o no puede, me refiero a eso que está catalogado en su moral propia como mal hecho y se niega o reprime a sí mismo. Con confrontación entre deseo e ideales me refiero a la dualidad entre lo bueno y lo malo catalogado desde la moral propia, es deseo aquello que puede ser prohibido para sí mismo y el ideal es lo que debe cumplir como obligación o regla así en lo más íntimo no lo quiera hacer.

Se trata del hecho de que el hombre modela el significante y lo introduce en el mundo-- en otros términos, de saber qué hace al modelarlo a la imagen de la Cosa, cuando ésta se caracteriza porque nos es imposible imaginarla. Aquí se sitúa el problema de la sublimación (Lacan, 1988, p. 154)

El problema de la sublimación se analiza desde la ética del psicoanálisis de Lacan, en donde la creación ex nihilo que parte del vacío llega a un punto definitivo que hace límite para el sujeto

encontrándose frente a frente con la transgresión concebida como un problema ético que raya con la ley moral, cosa que en el teatro siendo una capa que protege al sujeto se puede vivenciar generando experiencias de sublimación desde lo ficcional simbólicamente sin necesidad de que el actor o actriz se cause daño en la vida real.

3.6 La pulsión creacionista y la Cosa

Lo íntimo y lo éxtimo parten del Entwurf freudiano. Se trata de ese interior excluido que, para retomar los términos mismos del Entwurf, lo excluido en el interior, el Real-Ich (Real del yo). Por tanto, das Ding es una paradoja ética, se trata de la reproducción en la escala psíquica de los desórdenes de la ciudad. Todo esto surge de una problemática que no es freudiana. Se trae a colación a Klein para analizar su perspectiva sobre la transgresión:

La articulación kleiniana consiste en lo siguiente --el haber colocado, en el lugar central de das Ding, el cuerpo mítico de la madre. La tendencia agresiva, transgresiva, más primordial, las agresiones primitivas y las agresiones retaliativas, se manifiestan en primer término con relación a él (...). Sin embargo, hay allí una tentativa de abordar las relaciones del sujeto con algo primordial, su ligazón con el objeto fundamental, el más arcaico, cuyo marco da mi campo operacionalmente definido, de das Ding (Lacan, 1988, p. 131)

La psicoanalista Klein, logra ver la transgresión como una manera, que tampoco Kant consideró, en dos formas de esa transgresión, más allá de los límites del principio del placer frente al principio de realidad. Considerando como un criterio fundamental en la sublimación excesiva del objeto y lo que se llama comúnmente la perversión. Como en este apartado hablamos de la ética se hace necesario comprender la mirada de Klein de la pulsión creacionista a la que Lacan hace referencia en el *Seminario 7*, pretendiendo llegar al campo de la sublimación de lo unheimlich. Sin embargo, el camino es arduo y no es sencillo, por esta razón nos acercamos desde la identificación con el otro yo personaje a lo bello, proponiendo desde el deseo el franqueamiento de lo ideal.

La sublimación en el teatro se puede concebir obteniendo un cambio o sustitución de objeto de deseo a través de la ficción que el sujeto actor se plantea, por medio de esta sustitución el actor adviene una formación que le empuja a las artes, en relación con la Cosa y cómo nos comportamos en el plano de ella. Para la sublimación propia de las artes, nunca se duda en hablar de creación.

Con esta frase Lacan aborda el tema de la creación ex nihilo y explica que con la sublimación se busca llenar ese espacio vacío:

Digamos hoy que si ella ocupa ese lugar en la constitución psíquica que Freud definió en base a la temática del principio del placer, es porque ella es, esa Cosa, aquello que de lo real -entiendan aquí un real que todavía no tenemos que limitar, lo real en su totalidad, tanto lo real del sujeto como lo real con lo cual tiene que ver como siéndole exterior-aquello que, de lo real primordial, diremos nosotros, padece del significante (Lacan, 1988, p. 146)

La perspectiva a la que se refiere en este punto Lacan propone que, en el límite, se descubre la hiancia, es decir que el sujeto actor sólo podrá poner en escena lo horroroso de ser visto si se permite llegar a lo bello a través de su trabajo teatral. Si el sujeto actor se acerca al límite representado por lo bello, sirviéndose del vacío que lo habita, logrará acceder a un mayor desarrollo creativo. La sublimación se describe como ese lugar central, la exterioridad íntima, esa extimidad, que es la Cosa. Es decir, la sublimación es de aquello que no se logra decir por completo, que se pone en la palabra de otra manera y se significa por medio de símbolos o metáforas poéticamente.

Como el punto de vuelco en el que el artista invierte completamente la utilización de esta ilusión del espacio y se esfuerza por hacerla entrar en el objetivo primitivo, a saber, hacer de la misma como tal el soporte de esa realidad en tanto que oculta -en la medida en que, de cierto modo, se trata siempre en una obra de arte de cercar la Cosa (Lacan, 1988, p. 173)

Por esto es imprescindible para sublimar en el teatro bordear el límite que pone al sujeto actor en el acto de acercamiento a lo *unheimlich*, a esa cosa exterior que gobierna en su interior abogando por la pulsión sin reprimir el deseo que se oculta tras un velo que genera en el sujeto un vacío desbordante y que solo en la ficción logra entreverse para desahogarse. Lacan introduce:

Esta Cosa, todas cuyas formas creadas por el hombre son del registro de la sublimación, estará representada siempre por un vacío, precisamente en tanto que ella no puede ser representada por otra cosa- o con más exactitud ella sólo puede ser representada por otra cosa. Pero, en toda forma de sublimación el vacío será determinante (Lacan, 1988, p. 160)

Gracias a este proceso de sublimación el sujeto se descubre horroroso y desconocido, identifica el mí mismo como un horror que él mismo desconoce (*unheimlich*). Esta es la barrera

donde está la Cosa. Este punto de revelación de lo bello. El acercamiento a la cosa tiene una relación sensible con lo que está en juego con la ética del deseo. Justo en el problema del goce. Este se presenta envuelto en un campo central, de inaccesibilidad, de oscuridad y de opacidad, rodeado por una barrera de acceso al sujeto. El goce aquí es la satisfacción de una pulsión y podría ser equivalente a la dicha pulsional del malestar en la cultura de Freud. Aclaro, la dicha pulsional para Freud connota la felicidad del sujeto en lo mortificante y en cambio la infelicidad del yo.

La fórmula de la sublimación que usted dio es elevar el objeto a la dignidad de la Cosa. Esa Cosa no está al inicio, pues la sublimación nos llevará a ella. Formulo la pregunta de saber si esa Cosa no es exactamente una cosa, sino por el contrario la No-Cosa, que por la sublimación se llegará a ver como siendo la Cosa (Lacan, 1988, p. 165)

En Sade, por ejemplo; la noción de pulsión de muerte es una sublimación creacionista vinculada al ex nihilo sobre la que se funda y se articula la cadena significante. La necesidad de un punto de creación ex nihilo se la da el significante. Sin él es imposible articular la pulsión concluyendo con Lacan que se debe introducir el ex nihilo en la estructura del campo analítico. Ese campo que llamó el de la Cosa, el algo más allá, en el origen de la cadena significante, lo que es lugar del ser, donde se produce la sublimación. Veamos en qué contexto Lacan propone esta noción de sublimación creacionista:

Esta dimensión es introducida una vez que la cadena histórica es aislable y cuando la historia se presenta como algo memorable y memorizado en sentido freudiano, algo registrado en la cadena significante y dependiente de su existencia. Esto es lo que les estoy ilustrando al citarles este pasaje de Sade. No es que la pulsión de muerte que Freud nos aporta sea una noción científicamente injustificable, sino que ella es del mismo orden que el Sistema del papa Pío VI. Como en Sade, la noción de pulsión de muerte es una sublimación creacionista, vinculada con ese elemento estructural que hace que, desde el momento en que tenemos que vérnosla en el mundo con cualquier cosa que se presenta bajo la forma de la cadena significante, hay en algún lado, pero ciertamente fuera del mundo de la naturaleza, el más allá de esa cadena, el ex nihilo sobre la que se funda y se articula como tal (Lacan, 1988, p. 257)

Lacan propone entonces que la creación *Ex nihilo* es fundada en el apartado sobre Sade con la sublimación creacionista, queriendo explicar cómo vincula la pulsión de muerte con un elemento de carácter estructural ligado a una cadena de significantes, instalada en el punto de partida, en el núcleo posiblemente de lo íntimo pero que proviene del exterior. Es decir, cuando habla de lo de afuera del mundo de la naturaleza está indicando lo que más adelante en su obra llamará lo éxtimo, veamos cómo lo aborda por ejemplo cuando alude al capítulo de Ella Sharpe:

La última vez les hice una síntesis del sentido o del objetivo del arte, en la acepción común que damos actualmente a este término, las Bellas Artes. No sólo a mí me interesó esto en el psicoanálisis, ya aludí al artículo de Ella Sharpe sobre el tema de la sublimación, que toma su punto de partida en las paredes de la caverna de Altamira, primera caverna decorada descubierta. Quizá lo que describimos como ese lugar central, esa exterioridad íntima, esa extimidad, que es la Cosa, esclarecerá la pregunta que aún subsiste, el misterio incluso que representa para quienes se interesan en el arte prehistórico -a saber, precisamente su emplazamiento (Lacan, 1988, p. 171)

Esta cita se interpretará entonces como la exterioridad íntima, es decir la cosa éxtima se emplaza en el proceso de sublimación. Luego de este rastreo en la teoría psicoanalítica tanto en la obra freudiana como en la Lacaniana, esta investigación retoma una mirada sobre ese acercamiento a la cosa desde la sublimación con la creación *ex nihilo*. Está sin embargo tiene límites, lo que hace que la sublimación de la pulsión de muerte se diferencie de la postura sadiana y se oriente hacia la mirada del franqueamiento y la transgresión del goce del Otro, propuesta por Lacan. “Freud despliega allí su sublimación en lo concerniente al instinto de muerte, en tanto que esa sublimación es fundamentalmente creacionista” (Lacan, 1988, p. 258)

La verdadera barrera que lo detiene en el fenómeno estético es la experiencia de lo bello, el esplendor de lo verdadero. Lo verdadero, como dice Lacan, no es demasiado bonito de ver, es bello, entendiendo a éste como lo ominoso freudiano. Así en el teatro los actores crean desde lo *unheimlich* por medio de la identificación con su otro yo personaje donde se hace posible la sublimación de lo oculto en sí mismo a través de la obra.

Freud hace notar que el artista, luego de haber operado en el plano de la sublimación, es beneficiario de su operación en la medida en que la misma es luego reconocida, cosechando precisamente en forma de gloria, honor, incluso dinero, las satisfacciones fantasmáticas que

estaban en el principio de la tendencia, la cual de este modo es satisfecha por la vía de la sublimación. (Lacan, 1988, p. 178).

Toda la investigación nos ha propuesto el carácter fantasmagórico que posee la sublimación alejándose del ideal del yo. También se ha observado como lo bello cumple la función de separar del campo central del ideal del yo, sin lo arquetípico, permitiendo el acercamiento al campo del deseo. En la lectura a Lacan se rastrea la siguiente ecuación: El bien es la primera detención, lo bello es la segunda y se acerca más. Es decir, lo bello está más cerca del mal que del bien, lo mejor es el enemigo del bien; Aquí entra el campo de la moral donde la culpa hace cuestionar al sujeto, debido a haber realizado algo no aceptado socialmente. La función de lo bello se articula con los conceptos de goce, pulsión y sublimación, respondiendo a la demanda del hombre y lo desconocido de dicha demanda. A través de la obra de teatro *Abirached* nos dirá que a lo largo del teatro diversos autores se han alejado del teatro como imagen arquetípica y se han interesado por lo íntimo, por ejemplo:

Brecht anuncia el fin de una sociedad y utiliza para proceder a su liquidación un nuevo espíritu científico; Artaud llega a la necesidad de un teatro apoyado sobre el dinamismo vital, que barrena toda la cultura de occidente. Uno se despide de Aristóteles para acabar con la forma dramática del teatro de imitación, en beneficio de una teatralidad que permita reproducir activamente lo real, haciendo que la interpretación del actor lo reconstruya y recomponga. La otra dinamita el teatro que conocemos, poniendo fin a la intervención privilegiada de la literatura en el espacio teatral y denegando al personaje todo derecho a existir, para ceder la palabra a las fuerzas de la vida y de la muerte a través del cuerpo del actor (*Abirached*, 2000, p. 18)

El actor en su obra sin saber habla de lo no dicho, como ya lo decía Lacan el inconsciente está estructurado en palabras. Cuando Lacan se acerca a la noción de producción explica como allí el mundo de la cosa predomina y debido a la sublimación se permite cambiar en sí mismo, pues en este proceso se emplaza la cadena de significantes y el artista elabora su creación *ex nihilo*, una creación desde sí mismo.

La producción es un dominio original, un dominio de creación *ex nihilo*, en la medida en que introduce en el mundo natural la organización del significante. Dado que esto es así, no

podemos encontrar efectivamente el pensamiento -no en un sentido idealista, sino el pensamiento en su presentificación en el mundo- sino en los intervalos del significante. Ese campo que llamo el de la Cosa, ese campo donde se proyecta algo más allá, en el origen de la cadena significante, lugar donde está puesto en causa todo lo que es lugar del ser, lugar elegido donde se produce la sublimación, cuyo ejemplo más masivo nos presenta Freud. (Lacan, 1988, p. 259).

Ahora, la cuestión de la pulsión de muerte es el movimiento del deseo, que está atravesando la raya de develamiento desde lo bello y con la creación exnihilo este se permite acercar a lo oculto y desconocido, reconociéndolo para hacer algo con este gracias a la sublimación en la puesta en escena.

En la definición de la sublimación como satisfacción sin represión hay, implícito o explícito, paso del no-saber al saber, reconocimiento de lo siguiente: que el deseo no es más que la metonimia del discurso de la demanda. Es el cambio como tal. Insisto en ello -esa relación propiamente metonímica de un significante con el otro que llamamos el deseo, no es el nuevo objeto, ni el objeto anterior, es el cambio de objeto en sí mismo. (Lacan, 1988, p. 350).

Se podría concluir entonces que, para Lacan, la sublimación es un proceso que confronta al sujeto con la ética trágica de la vida. El sujeto se sitúa y se constituye con relación al significante produciendo una división en la cual se ubica la tensión del deseo. Aquello de lo cual el sujeto se siente culpable. El teatro a través de la obra y sirviéndose del concepto de sublimación en la investigación psicoanalítica puede propiciar la catarsis como un efecto de liberación para el actor, con una elaboración poética, permitiendo descubrir o entrever desde lo horroroso de ser visto, algo de su verdad singular, por medio de la creación exnihilo, es decir desde el vacío. La sublimación en el personaje por medio de la obra de teatro genera un segundo efecto el que podríamos denominar con la identificación de lo bello, que a través de una cadena de significantes se logra entrever la cosa Real que habita en dicha creación, es el caso por ejemplo del drama:

Si el fin del drama consiste en provocar «terror y piedad», en producir una «purificación {purga} de los afectos», como se supone desde Aristóteles, ese mismo propósito puede describirse con algo más de detalle diciendo que se trata de abrir fuentes de placer o de goce

en nuestra vida afectiva (tal como a raíz de lo cómico, del chiste, etc., se las abre en el trabajo de nuestra inteligencia, el mismo que había vuelto inaccesibles muchas de esas fuentes). A este fin cabe mencionar en primera línea, no cabe duda, el desahogo de los afectos del espectador (Freud, 2007f, p. 277)

Tanto Freud como Lacan, llegan a puntos diversos frente al concepto de sublimación, en Freud se desarrolla todo con el cambio de meta de la pulsión sexual, mientras que en Lacan se desarrolla esa mirada freudiana, permitiendo comprender los efectos de liberación e identificación de lo íntimo horroroso de ser visto que opera en el sujeto como lo éxtimo fijado en lo más interior. La sublimación en el proceso de creación desde sí mismo será entonces el campo donde el sujeto, en este caso el actor, podría permitirse hacer, decir, nombrar, simbolizar lo que no puede o no es capaz porque la cultura no lo permite, porque socialmente no es debido o porque su moral se lo reprime.

La sociedad no es la que juzga si hay o no sublimación, ella juzga sobre el objeto producido: que tan bello, artístico, sublime, útil o no puede ser, pero no si hay ahí o no sublimación. Cuando alguien produce un desnudo o se hace fotografiar desnudo, la sociedad no dice que ahí hay o no una sublimación, sino que juzga si le parece estético, bello o, por el contrario, pornográfico y escandalizador. Fue lo que pasó con los desnudos de Devora Arango, pero solo ella puede testimoniar qué función tenía para ella en su intimidad pintar desnudos. En el próximo capítulo se intentará dar cuenta de cómo la investigación se llevó al campo teatral y cuáles fueron los efectos de la sublimación en algunos actores.

Antes es necesario aclarar para terminar la construcción conceptual sobre la sublimación como se comprendió para esta investigación este concepto. Mientras que para Freud la sublimación es uno de los destinos de pulsión y entre estos destinos está la desviación de la pulsión en objetos que no son sexuales. Para Lacan no se trata de una desviación de objetos no sexuales, sino que a partir del vacío se logre crear y producir objetos que se eleven a la categoría de cosa bella es allí donde se enfocó la investigación psicoanalítica de este concepto con el objetivo de crear desde lo íntimo transgresor del teatro desde la exploración de sublimación.

Debe entenderse que la sublimación no es igual a la catarsis ni mucho menos se debe comprender como una solución a los problemas del sujeto, cuando se habla de sanación específicamente se trae a colación la palabra directa de la autora Carolina Vivas, en la que dice que en su investigación teatral, al darle la palabra a las personas víctimas del conflicto, les propició una

sanación, entendiendo que en el teatro se libera y se permite la catarsis que es efímera, mientras que la sublimación es un proceso que en lo creativo puede o no llegarse a ella permitiendo una exploración desde lo íntimo del sujeto en lo simbólico y semiótico.

Capítulo 4. Sublimación y desnudez del creador

¿Qué se entiende por desnudez de los actores en la producción artística? ¿Los efectos de sublimación son en su trabajo como artista? ¿Qué valor tiene para el actor como sujeto sublimar? Estas preguntas surgen por el interés de comprender qué efectos causa sublimar en los actores, en los artistas y creadores. Incluyendo a la dramaturga como escritora y a los actores como creadores de una obra.

Será de importancia tener en cuenta la precisión que encontramos con Lacan en el capítulo anterior a este, donde evidenciamos que no es la sublimación la que puede producir efectos en la creación artística, sino los efectos de sublimación que puede producir en el sujeto actor la obra. Dichos efectos se intentarán desarrollar en el transcurso de este capítulo, tales como la tranquilidad psíquica, lo poético del horror y la producción artística de la verdad del actor.

Se toma como pretexto para hablar de la sublimación en el actor, el trabajo realizado con los actores de la obra *Donde se descomponen las colas de los burros* de Carolina Vivas Ferreira (2009)², cuyo tema central es la desaparición forzada, los falsos positivos y la violencia sistemática de los pueblos de Colombia. Vivas, da la aprobación de realizar la adaptación a su dramaturgia para este proceso, nombrada: Unheimlich: la juventud teme por cumplir, propiciando en los actores buscar sus propias desapariciones y no sentir ese tema como algo ajeno.

La desaparición forzada, los falsos positivos³ y la violencia sistemática, son fenómenos que han llenado de horror a la sociedad colombiana y han dejado al descubierto la connivencia del Estado con estructuras criminales. Recrear en la escena teatral semejante horror, y además lograr que produzca en el espectador la vivencia de lo bello y en el actor una puesta en escena de sus tendencias pulsionales más acuciantes, pero esta vez al servicio de la creación artística, implica transformar lo en sí mismo destructivo en algo apreciable para la cultura. Es por este motivo que

² Carolina Vivas Ferreira (Bogotá, 1961). Es dramaturga, directora y actriz. Ha escrito y dirigido con Umbral Teatro obras como: Segundos (1993), Filialidades (1996), Gallina y el otro (2000), Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos (2003), Antes (2009), Donde se descomponen las colas de los burros (2008), De peinetas que hablan y otras rarezas (2011), La que no fue (2012). Tiene otras obras como: Vocinglería (Volcanes de sueño ligero), El bar del silencio, Los Mártires, Mordiscos de vida, Animalitos y otras más. Algunos de estos textos han sido traducidos al francés y al portugués.

³ En el marco de estos sucesos, oficiales del ejército ejecutaron civiles y vistieron sus cadáveres para pasarlos por guerrilleros caídos en combate. Esto causó la destitución de altos mandos de la institución militar y procuró duras críticas a la llamada política de Seguridad Democrática, propuesta por el gobierno Uribe. Desgraciadamente, las investigaciones nunca arrojaron los frutos deseados: multitud de militares involucrados en los homicidios han sido puestos en libertad, y casos semejantes continúan produciéndose pese a los cambios en el Estado y los acuerdos de paz. Son esta injusticia e impunidad lo que denuncia la obra de Vivas

la obra referenciada hace un momento, es empleada como pretexto para continuar desarrollando la relación entre sublimación y creación teatral.

Los actores elaboraron una búsqueda de las circunstancias que los movilizaban, los conmovió el tema de los falsos positivos y los líderes sociales desaparecidos y asesinados, luego cada actor se preguntó por eso que ha desaparecido de sí mismo, por diversas circunstancias, por la cultura, por la familia, la sociedad, su religión, el trabajo, etc. Estos cuestionamientos llevaron a los actores a preguntarse por sus contextos rurales y urbanos campesinos, contextos que les permitió ponerse, aún más, en los zapatos de aquellos que han sufrido la desaparición forzada de alguien.

La pregunta creativa fue ¿en qué me estoy desapareciendo o en que me he desaparecido por temor? Los miedos influyeron al tomar la decisión de esta elección.

Este punto de partida proporciona el hilo conductor: se tratará del relato de un objeto perdido, de un desecho sin nombre y sin memoria, sin pasado, sin historia, desnudo y despojado de todo. Este objeto va a atravesar el mundo en busca de una identidad y de una memoria. El Otro posee de manera absoluta el secreto de su nombre y de su pasado. En el Otro debe él recuperarlos. Es la historia de una cosa vacía que intenta llenarse, de un cuerpo silencioso que busca recobrar la memoria. Historia de un hombre sin historia en pos de su historia. De un desecho que busca hacerse sujeto (Wajcman, 2011, p. 144)

Tal como lo explica Wajcman en esta cita, con la obra de Carolina Vivas, de la cual nos serviremos en este capítulo para dar unas puntadas más sobre el problema que nos convoca en esta investigación, nos propone tener en cuenta un contexto en el que habitan unos personajes, los actores se identificaran con estos y les crearan su propia historia, desnudándose, abriéndose sin necesidad de decirlo.

Por su parte, Vivas (2009) afirma que la sanación no es posible y argumenta que el objeto permite ver lo universal de lo íntimo, como condición para hablar de lo necesario para sí mismo y el teatro es el medio para esto: Aunque el teatro no tiene el objetivo de sanar, debido al proceso de sublimación si permite obtener una tranquilidad por lo menos psíquica, pues el actor puede servirse del teatro tomándolo como recipiente vacío que se llena de las fuerzas pulsionales de los sujetos actores y propicia en cada uno una liberación catártica sirviéndose de la poética y estética puesta en juego en las artes escénicas.

4.1 ¿Para qué sirve el teatro?

La finalidad del teatro no es sanar a quienes se comprometen con esta empresa, pero la sublimación que allí posiblemente llegue a lograrse, si contiene efectos sanatorios en el actor que crea desde sí mismo, efectos que permiten al sujeto actor descargarse y desahogarse en el pacto ficcional de la puesta en escena.

No es posible volver al objeto con grietas, pero se puede llenar algo de esas grietas y fisuras. Se necesita reflexionar sobre nuestro tiempo con el teatro como lo propone Ítalo Calvino. Lo propio es universal. Las herramientas del teatro nos pueden servir en pos del trabajo de memoria. (Vivas, Comunicación personal, 2020).

O sea que para Vivas escribir la obra y montarla no trajo consigo plenitud, pero sí implicó hacer algo con las fisuras y las grietas del objeto de la felicidad que siempre se escapa. El trabajo de memoria mediante el teatro, si bien entonces no es la solución a los dramas de la vida, si habla de un saber hacer poético con dichos dramas, saber hacer que impide dejarse arruinar por el dolor y la nostalgia. En este sentido es que el teatro puede tener un efecto de sanación de las heridas psicológicas. Volver poético lo que en sí mismo produce dolor.

La autora, al encontrarse con las anécdotas e historias de las comunidades evidencia los crímenes del estado y la desaparición forzada, dos temas pertenecientes al horror. En este punto ya no solo se pregunta por la utilidad del arte frente a esta problemática, ahora su pregunta era ¿Qué tan útil y para qué el arte en esa circunstancia? Encontró la necesidad del personaje desaparecido con conciencia de ser personaje y la analogía de contar la obra a manera de justicia con los personajes, lo que llama la presencia del desaparecido.

Así como decía Lacan (1988): “Las cosas de un mundo humano son cosas de un universo estructurado en palabra, que el lenguaje, que los procesos simbólicos dominan, gobiernan todo”. (p. 59). Esta última frase permite entre ver que la obra va más allá de lo que dicen las palabras textuales, esta dramaturgia dice cosas no dichas con las palabras, toca un tema que mueve a madres, hermanos, amigos, vecinos, gente de todo tipo, a los jóvenes actores esto los movilizó aún más.

Vivas plantea en su obra algo más allá de la repetición sin sentido de la guerra, no pretende hacerle una apología a ella. “No es solo la línea sino la otra línea, el teatro lamentoso no nos conduce a nada. ¿Además de llorar qué podemos hacer? Yo no quiero una obra en la que el espectador esté de acuerdo en todo” (Vivas, Comunicación personal, 2020) El subtítulo de su obra

La indignación sin lágrimas, eso es lo otro que podemos hacer: indignarnos mediante el esfuerzo de poesía que exige la escritura de una obra, el trabajo con los actores y la puesta en escena teatral de eso que aterra, que revela y devela lo que no se quiere ver, lo que no se permite poner en la palabra, lo que se debe ocultar y callar por el miedo a nombrar para no ser señalado, mirado y juzgado por el Otro.

No está bien para la cultura y para la sociedad hacer y ser lo que se desea en lo más íntimo, de ahí que el teatro sea un recurso admitido para hacer poéticamente lo que yo realmente deseo en la puesta en escena. El actor se siente cómodo en lo íntimo durante la escena, aunque esta no sea privada y escondida, y se permite decirle al Otro lo que de otro modo habría que callar por temor.

El psicoanálisis nos ha enseñado que el sujeto necesita semblantes para convivir con el otro, si estos semblantes desaparecen no somos más que lo mismo que el otro. Desde la posición de actor es posible mostrarnos sin tener que reprimir nada de lo que el Otro nos exige reprimir, nos mostramos ante el Otro tal como lo explica Miller:

La extimidad implica que el sujeto no es más que lo que él cede o sacrifica y esto es tan radical que imagina que puede huir. No es solamente un sujeto que descubre que se reduce a lo que él sacrifica de sí mismo, sino —y esto no es menos verdadero— también del Otro. Lacan lo formula en el amor de transferencia, donde el analizante dice al analista: “Te amo, pero porque inexplicablemente amo en ti algo más que tú, el objeto a minúscula, te mutilo. (los remito a la página 276 de El seminario 11 de Lacan). En esto reside la paradoja que tendremos que tratar este año, esta paradoja de que el Otro, este Otro disimétrico respecto del sujeto, este Otro que es el lugar de la verdad donde se desarrollan las cadenas del significante y se condensa su tesoro, este Otro contiene en él alguna otra cosa que produce amor y que Lacan llamó objeto a (Miller & Brodsky, 2010, p. 22)

Es el lugar de la verdad lo que se requiere poner en escena en la creación teatral, una verdad regularmente no dicha y que no es absoluta por ser íntima. Vivas se pregunta por la objetividad del arte y dice creer que una obra no debe ser objetiva. “una obra es y genera singularmente, permite la subjetividad y la multiplicidad de lecturas sobre ella” (Vivas, Comunicación personal, 2020) La verdad connota dichas características, subjetivas y singulares. Sin embargo, agrega que es muy directa con la obra Donde se descomponen las colas de los burros y también que no es para nada ambigua en el carácter que les da a sus personajes. Por su parte “Los autores jóvenes sienten la

necesidad de hablar y nombrar, pero los hechos ya se saben, lo irrepresentable y lo innombrable, no hay ambigüedad, es claro y literal, tremendos problemas de consciencia” (Vivas, Comunicación personal, 2020)

4.2 El lugar de la verdad

El actor tiene la tarea de vivir en escena lo horroroso de ser visto y hacerlo disfrutando de ello, transmitiendo esos deseos a los espectadores. Donde se descomponen las colas de los burros es una obra analizada por varios autores del teatro colombiano algunos de estos análisis fueron tenidos en cuenta en este proceso investigativo, por ejemplo, Lamus Obregón (2017) dice que esta obra: “Trata sobre los infames hechos perpetrados por agentes estatales, quienes atraían por medio de engaños a jóvenes indefensos, los asesinaban y luego enmascaraban sus acciones al presentarlos a la sociedad como producto de enfrentamientos militares” (p. 15).

Este tema tan sensible movilizó a los actores a ponerse en el papel de esos desaparecidos, aunque muchos de ellos no vivieron de manera directa el tema de la guerra, por su juventud y su contexto social, aun así, pudieron ir más allá de una simple representación de estos.

Develar la mirada implica también poder sustraerse a ella. La exigencia es nueva -por lo menos en ciertos aspectos- y parece contradecir la esencia mostrativa del arte. No someterse al imperativo de transparencia impone no incrementar lo visible sino quitar de lo visible. Por lo tanto, la fórmula de Klee deberá ser revisada y deberá enunciar para el arte un nuevo programa: El arte no reproduce lo visible, vuelve invisible (Wajcman, 2011, p. 159)

El teatro tiene la virtud de permitir nombrar lo innombrable y hacer ver lo que no se puede ver de una forma amena, pero no por ello menos conmovedora. Volver estético lo trágico y espantoso, es el secreto del trabajo poético. El personaje llamado El personaje en la obra de Vivas, según los investigadores colombianos Camacho López y Carrillo Mora (2015) y Lamus Obregón (2017) hablan de la figura del fantasma y la liminalidad de este:

Con la figura del fantasma errante aparece un mundo fantasmal también, en el que, en medio de los destrozos, el hombre ya no existe, o lo que de él queda es solo un espectro... es a partir de este terror que produce la guerra y la violencia que estas autoras construyen las

situaciones que deben recorrer sus personajes (Camacho López & Carrillo Mora, 2015, p. 39)

Recordemos que, en Hamlet su padre es un fantasma que retorna y le exige vengarlo. La diferencia que hay entre este fantasma de la obra de Vivas y el fantasma en Hamlet, es que el primero no busca venganza, si bien es un espectro que en el teatro busca decir verdades ocultas en los textos de Vivas, este es un personaje que no lo ven los otros personajes, solo se presenta en sueños para hablar con su madre, ambos fueron asesinados y deambulan, Salvador desea que se sepa la verdad y está indignado por su muerte. El Rey Hamlet se siente traicionado y ese sentimiento hace que busque venganza, se presenta como espectro ante otros personajes y marca la tragedia al hablar con su hijo.

En el análisis de estos personajes tanto Salvador como el rey Hamlet, son la razón por la que se da la tragedia o el conflicto de la obra, ellos marcan una ruta en los demás, el uno a Hamlet su hijo y el otro a Dolores su madre, ambos en busca de satisfacer los deseos propios ya sea de venganza o justicia en el caso de Dolores. Shakespeare y Vivas, son el reflejo de sus épocas y sus escritos, aunque haya en estos mucha imaginación y ficción, no deja de evidenciarse la realidad, en el caso de la época del teatro Isabelino con el incesto y en el caso de Vivas la desaparición forzada, temas que les desnudan como autores desde sus posturas y miramientos frente estos.

El trabajo del actor es representar personajes y cuando estos tienen características de lo liminal, lo otro, el otro extraño, el extranjero de sí mismo; se da un compromiso y responsabilidad de habitar la escena desde una verdad subjetiva, que lo desnuda ante el público, aparece lo que Camacho llama la alteridad del ser en su libro Poéticas del desarraigo. Los personajes son y no son a su vez, permiten ver en ellos la realidad externa del teatro en el teatro, son como el espectro en la obra de Hamlet que es una sombra misteriosa que causa el horror:

La fusión hace, paralelamente, coincidir la faceta de observador con la de cómplice, ya no tanto de los desmanes de la dramaturga, sino de la injusticia que tiene lugar los muros del teatro; y es que el cuestionamiento, recuerda Vivas, se aplica “no solo al poder, sino a la sociedad civil, cuyo silencio se ha constituido en cómplice del horror” Por esta vía se evidencia, una vez más, la impronta brechtiana del discurso crítico: el juego conduce a la

denuncia tanto como esta conduce a aquel; la simulación encubre una verdad, de la misma manera que la realidad oculta mentiras (Carrera Garrido, 2017, p. 94)

La ficción genera no solo para el espectador, sino también internamente para los actores, el lector e incluso la dramaturga, una metáfora para decir verdades, un juego en el que se muestra literalmente lo escondido, la producción artística propicia la sublimación de lo íntimo gracias a la estética, al contexto singular desde la mirada de lo universal como lo podíamos observar en el caso Da Vinci con Freud. En Vivas se refleja a través de sus personajes los dolores y la desaparición, temas que son difíciles de asumir y tocar, con aspectos que van mucho más allá y que se repiten en los diálogos de sus personajes con simbologías para lograr traducir algo de esos asuntos innombrables.

4.3 Complicidad subjetiva

El en-sí es una expresión que nos justifica completamente recordar a Sartre hoy. En efecto, es uno de los dos términos que él pone en escena en *El ser y la nada* respecto del para sí, que es su nombre para la reflexividad. Este en-sí, en su uso sartreano, es lo que aún no tiene significación, por ser lo dado puro; es pues ciertamente un ser real, entendiendo que lo real sería exterior a lo simbólico. Si por una operación ficticia deducimos de la realidad todo lo que es del orden simbólico, y bien, admitamos que nos quedaría un en-sí (Miller & Brodsky, 2010, p. 341)

El en-sí de Vivas lo podemos analizar con sus personajes y los temas tratados en la obra, por ejemplo, el poder y la corrupción son los que generan el conflicto en la obra, este se desata con la desaparición de Salvador. Como también hay un en-sí en Hamlet la avaricia es la que provoca todas las muertes. Los autores ponen en los textos su voz, pretendiendo confrontar desde lo singular la postura del arte frente a las mencionadas problemáticas; no se pretende generalizar identificaciones desde lo arquetípico sino en lo subjetivo de cada espectador a través de estos personajes. Carrera Garrido (2017) nos propone una lectura de este tema:

Estos acompañan lo dicho creando un todo congruente, en conformidad con lo esperable en un sujeto que, a poco que escarbemos, podemos identificar ya no solo con un arquetipo,

sino con un estereotipo... me refiero a las representaciones del ser humano codificadas en y por la sociedad, más en particular del contexto Latinoamericano. (p. 91).

Donde se descomponen las colas de los burros no es una obra para contar el dolor de unos padres frente a la desaparición de su hijo, esta obra trasciende a la necesidad de hablar de los personajes y su analogía con la realidad. En ella se manifiesta la indignación sublimada de una autora frente a una problemática que se convirtió en el pan de cada día de los pueblos en los que realizó su investigación; en ella se les da palabra a las injusticias, se les da voz a los espectros a través de personajes como Hamlet y salvador; personajes conscientes de dirigirse a un público espectador, posiblemente indolente o que también calla por miedo como los personajes centinelas de Hamlet o los personajes de la obra de Vivas. Carrera Garrido (2017) en la siguiente cita nos hace percatarnos de su lectura: “Yo digo... que es la historia de un personaje que no está de acuerdo con el destino que se ha escrito para él” (p. 78).

La sublimación mediante la creación de algo bello es precisamente una forma estética de poner en acto la rebeldía con respecto al destino ya escrito, como el oráculo de cualquier tragedia. El personaje, Salvador, es un ser que se resiste a repetir la historia, es un personaje meta teatral que señala a su creadora por obligarlo a ser lo que ella quiere que él sea, a decir lo que ella quiere que él diga y hacer lo que ella quiere que él haga. Dentro de la ficción de la historia es Salvador Cangrejo, como lo apellida la dramaturga, es un espectro, una figura fantasmática que ve, pero no lo ven, habla, pero no le escuchan los demás personajes, lo que lo diferencia de la figura fantasmagórica de Hamlet, pues a este si lo ven otros personajes.

En uno de sus discursos dice que los personajes solo sueñan, el sueña hablándole a su madre para consolarla y decirle que todo estará bien, que no se preocupe más y llora. Lo mismo sucede con el fantasma del padre de Hamlet. Camacho López y Carrillo Mora (2015) describe el personaje de Vivas así:

Es un cuerpo-fantasma, desarraigado de la vida y de su mundo ficcional, por lo que no sabe en realidad quien es. Él busca abandonar el lugar de su identidad, fluctuando en el dilema que lo separa de la vida que es la muerte y en su análoga relación de personaje que transita entre la ficción y la realidad. Es el personaje que se marcha, que se está despidiendo durante toda la obra, sin embargo, su acción se compagina como parte de la identidad que aún le queda, por lo menos en el seno de su familia: el apellido... cangrejo. Esto hace pensar que

es el cuerpo que va en vía contraria al sentido de la historia, es el cuerpo que atraviesa los otros cuerpos, por la vida y su propia muerte, logrando incluso traspasar el cuerpo de su madre. (p. 65).

Dolores es una madre y como madre no se cansa, no se rinde. En la conversación Vivas cuenta que esta madre nace de la investigación realizada en los campos, esa mujer es producto de una realidad llevada a la ficción. Una madre que lleva consigo un dolor profundo pues le arrebataron a su hijo y peor aún, no sabe dónde está su cuerpo. Como la Antígona de Sófocles esta busca justicia, aunque esta tragedia contemporánea como la llama la autora no es igual a la clásica, la diferencia es que esta desea encontrar y enterrar a su hijo y hacer justicia por su propia cuenta.

Antígona, en cambio, se ubica en medio de dos muertes, la primera muerte que es la de su hermano y la propia. La tragedia se da porque ella decide hacer justicia por su propia cuenta por encima de las leyes del rey y de las leyes de Dios. Antígona toma una elección de muerte y debido a la caída de sus ideales desemboca en el Ate.

Ate, es la Diosa de la fatalidad, esta lleva a la perdición o la muerte. Las pasiones de Antígona son opuestas a la hamartía, son opuestas al error, al yerro, al pecado. La hamartía es la marca de la peripecia de la tragedia. Sin embargo, la pasión de Antígona se opone a está llegando directamente por medio de su decisión y acción a la locura, a la calamidad, a la fatalidad y al extravío. A pesar de que Antígona transgrede el Áte, ese lugar fijo, eso que fija el límite, eso bello, eso real; también carga con el Dique de la Culpa heredada del padre. “Este lugar donde la cadena significativa se origina y de la cual el sujeto (Antígona) es aquello que falta, que se encuentra elidido, transportado sin percatarse” (Jaramillo, 2010, p. 8)

Antígona al igual que Dolores, se aferran a su idea de hacer justicia, una justicia que sobrepasa las leyes del hombre, pues en Antígona el rey proclamó la muerte para quien se atreviera a enterrar el cuerpo de Polinices, mientras que en la obra de Vivas el cura se niega a darle entierro a Salvador por haber sido abatido en guerra como si fuera un ilegal guerrillero. Ambas mujeres sobrepasan los límites impuestos por la ley de la sociedad y guiadas por su deseo de justicia divina, se atreven a darle sepultura a sus muertos, Antígona a su Hermano y Dolores a su hijo.

Dolores, la madre, quiere encontrar el cuerpo de su hijo para resignificar su muerte, para reconstruir una despedida digna y enterrarlo, quiere a través del cuerpo de su hijo desarraigarse de su vida, del dolor y de su “pena sin cuerpo”, un cuerpo que también es el

suyo porque es el del hijo que tuvo en sus entrañas. (Camacho López y Carrillo Mora, 2015, p. 66).

Vivas pone aquí en consideración la solidaridad de madre, envuelta en un conflicto sin fin, producto de la violencia. Dolores dice, “Desde hoy mi hijo se llamará Moisés, será rescatado de las aguas por otra madre huérfana que quiera llorar al despojo de sus entrañas” (Vivas, 2009, p. 30) y lo echa al río para que otra madre lo encuentre y le dé sepultura. Aquí la autora da cuenta de esas mujeres y se solidariza con el dolor, tal vez como otra ella misma, a través del personaje de Concepción, quien, como el oráculo de la tragedia, es una mujer que, con sus palabras sabias y sus acciones y presagios, trae lo que otros desaparecen en los cauces de ese río, en este caso en la dramaturgia. Carrera Garrido (2017) analiza este río en la obra de Vivas, concluyendo que este:

Es signo de tiempo y lugar... representa el devenir, el testigo, el camino hacia el futuro y el pasado, en tanto da la posibilidad de irse por él y en cuanto trae consigo los indicios de lo irremediable, de lo ya ocurrido. El río como metáfora de la vida y receptáculo de la muerte (p. 86)

En esta obra, también la dramaturga es ese personaje omnipresente que permite realizar la analogía de Dios, pues se hace la voluntad de ella; los personajes tienen el destino que ella les asigna. En la entrevista, la autora nos relata cómo ella se involucra directamente en esta dramaturgia, se nombra como la demiurga de la que hace alusión el personaje Salvador Cangrejo y a través de los diálogos de este, denuncia con su propia voz titulando los cuadros de su obra:

I Gente de bien. II Estaba en el aire. III Rebelión. IV Con las manos vacías. V Viejos no. VI Sus huesos me pertenecen. VII A salvo de ustedes. VIII Pescadora. IX En busca de tus ojos. X Dueño de mis sueños. XI Quieren quitarle a Dios. XII La autorización. XIII Él tiene derecho. XIV Me declaro en silencio. XV Trasegar. (Vivas, 2009, p. 1 - 30)

Por la forma en como titula cada fragmento de su obra y como nombra a sus personajes: Dolores, Concepción, Salvador y Uno y Otro, se puede evidenciar la indignación de la autora frente al tema tratado, ella toma partido y para no decirlo a través de sus propias palabras, hace que los personajes lo digan, ella se nombra en la obra como la demiurga, la creadora, se observa entonces la relación de la sublimación con la sanación nuevamente pues realizó con las fisuras y grietas

ocultas una poética del horror y el dolor “Los personajes se hallan determinados por coordenadas... Siempre están en el umbral, en el límite” (Vivas, 2009, p. 65).

Ese límite se da en el proceso creativo con los actores poniendo en escena el horror, eso que en lo cotidiano no se atreverían, pero que en el teatro desde la ficción se permiten porque existe cierto grado de deseo de hacerlo, claro está que el límite llega hasta donde cada actor permita su acercamiento desde lo estético, en este punto podría hablarse de lo bello lacaniano, aproximándose a la verdad del actor en la obra de teatro.

Una vez que tenemos este saber completado, hay razones para retraducir la verdad tiene estructura de ficción en términos del efecto de semblante. Ya mencioné por qué la verdad tenía para nosotros una definición temporal y que debía ser concebida como una variable, lo que es necesario para captar al menos el funcionamiento de la interpretación (Miller & Brodsky, 2010, p. 425)

En la producción artística, la sublimación propicia hacer semblante otorgando a la creación una desnudez del creador frente a temáticas que le conflictúan como sujeto, la ficción hace que el personaje sin historia se llene de sentido, se viva desde sí mismo y simbólicamente nombre tal vez verdades ocultas, de esto se hablará en las conclusiones de esta investigación. Es la creación de las artes, estética, bella en todo el sentido, siendo horrorosa, permite ver lo invisible y hace lazo social con el otro semejante, el espectador.

Conclusiones

Los resultados de esta investigación dejan un método de creación teatral con fundamentos en el psicoanálisis, un avance en la conceptualización de lo íntimo y la transgresión para la creación en lo *unheimlich*, permitiendo al sujeto actor encontrarse en la ficción para la creación. Para los investigadores teatrales y psicoanalíticos este es un método que potencia desde el teatro entrar al psicoanálisis y desde el psicoanálisis crear alternativas y formas de hacer con eso no sabido, que el sujeto goza, reprime, se culpa y se niega.

Sé deja el método de creación experiencial teatral del teatro de lo íntimo transgresor, con el firme objetivo de identificar lo *unheimlich* de los sujetos actores y permitirles vivir a través de lo ficcional, ser libremente, acercarse a sus deseos íntimos, transgredir sus moralidades y prejuicios, eso con lo que cree que está cumpliendo al otro, a los otros, a la sociedad, a la religión, a la cultura, incluso a sí mismos.

La investigación deja puertas abiertas para que el psicoanálisis y el teatro continúen teorizando y preguntándose por la desaparición del sujeto desde sí mismo y cómo por medio del teatro de lo íntimo transgresor los sujetos actores, ya sean naturales o profesionales, pueden acercarse a lo *unheimlich*, elaborando sus propias poéticas en la puesta en escena, reconociendo lo desconocido familiar y éxtimo de sí mismos, identificando sus posibles goces, franqueando esos caparazones de semblanza que como seres humanos nos ponemos y que como sujetos idealizamos, nos identificamos y nos censuramos.

En esta investigación no se profundiza en el análisis de los sujetos éxtimos espectadores, pero deja entrever que con ellos también suceden cosas que vale la pena en otra investigación profundizar desde esa perspectiva.

El actor teatral se caracteriza por poner en escena, empleando el cuerpo que tiene, los sentidos y convirtiendo en palabras la letra del texto, realidades que en el escenario son puestas a circular como si fuera una ficción capaz de producir diversas reacciones afectivas y un sentido estético, tanto en quien representa determinado personaje, por ejemplo, relacionado con el conflicto armado en Colombia, como en el espectador.

¿La sublimación es causada por la creación o es la creación posibilitada por la sublimación? Existe primero una pregunta subjetiva por el sentido de la vida que moviliza y busca el teatro como herramienta donde se permite crear poniendo en escena desde el vacío desde el orden del ser, este vacío de ser apuntala la pregunta que se tiene sobre la existencia y se potencia la satisfacción

produciendo arte, tranquilizando, efecto de sublimación. Poéticamente es como introducir luz donde hay oscuridad. En lo íntimo transgresor el actor o actriz se pregunta por su ser, buscando respuestas posibles. La sublimación no es lo mismo que una descarga emocional a través del teatro o una catarsis, la sublimación se da en un proceso de elaboración creativo. No es lo mismo descargar tensiones, sacarse de encima ansiedades por medio de técnicas de descarga, que hacer una elaboración creativa que pacífica y hace sentir ennoblecido el ser.

El personaje será entonces la figura que representa la fábula de lo real cotidiano, es el que le da vida a la mimesis aristotélica, es el que, como decía Abirached (2000), contiene un carácter, además de ser un rol y un tipo articulando lo social y lo íntimo.

El personaje es el que vive la paradoja en la que se ve envuelto el sujeto actor, convirtiéndose en un fantasma en el que se quiere alcanzar el deseo propio, este es casi una presencia ausente o una ausencia vuelta presente como diría Sarrazac, o según lo vemos en Hamlet y Salvador el personaje de Vivas. Esta figura fantasmagórica a su vez le da a la autora voz para expresarse por medio de él, para comentar y conversar.

Esto nos llevaría a la siguiente pregunta: ¿el personaje es un medio en la obra para que la sublimación se propicie en los actores y se dé la identificación con los espectadores? Y Más allá de esto ¿qué sentido tiene para mí montar una obra en la que intervengo al mismo tiempo como actor y director? Aquí hay que referirse a un deseo creador y también a la necesidad interior de confrontar los temores, los miedos, de ponerle cara a los dolores y a las angustias, de propiciar experiencias nuevas que el teatro posibilita por ser ese que hace barrera entre la realidad y la ficción.

La escena teatral es el espacio que descubrí para sentirme seguro y confiado, en donde siento que no va a pasar nada más que desahogarme y decir todo eso que como sujeto tengo guardado, pero también, todo eso que no sabía que me podía permitir. En mi trabajo de director de teatro, hay una responsabilidad que se pone en evidencia después de haberme acercado a conceptos psicoanalíticos como el de sublimación en relación con la experiencia teatral.

Descubrí que el personaje aparece en fragmentos y re-presenta una realidad que en ocasiones no es bonita de ver. Esa realidad escondida, muda, que existe.

La obra, al ser el marco en el que se encuadra el proceso creador, permite que lo íntimo se ponga en lo público, y en el teatro se vivan tensiones entre el mundo y el yo. No siempre relacionadas con los arquetipos como en el caso de Grisales con al acontecimiento íntimo social,

pues este tiene una connotación de la mirada arquetípica de Jung que se aleja de lo que puede llegar a ser sublimación.

Algunos aspectos referidos a lo teatral con los que se relaciona la sublimación en esta investigación son: el subtexto y el pretexto, la identificación con el personaje y la elaboración poética con metáforas, metonimias, oxímoron, analogías y demás figuras literarias dispuestas para la creación.

Lo que se logró evidenciar puede resumirse así: que mediante la puesta en escena teatral sirviéndose del personaje que ha de ser representado, un actor puede recrear preguntas relacionadas con su ser y con su existencia, y hacer algo estético con el vacío estructural que lo habita. Es siguiendo esta vía que, a medida que se avanzó, se fue imponiendo la exigencia epistémica de ocuparnos del concepto de sublimación, específicamente en relación con el actor teatral.

La sublimación sirvió de puente para acercar el psicoanálisis al teatro, siguiendo la orientación de Freud y de Lacan, en conversación con algunos teóricos de las artes escénicas. Otros aspectos que fueron volviéndose necesarios en la perspectiva de anudar teatro y psicoanálisis, fueron los de objeto creado, alucinación, lo siniestro, homosexualidad y producción artística.

La sublimación es una operación subjetiva que se articula con lo social, gracias a la mediación de un objeto producido que resulta valioso, y que por este medio vivifica a quien lo produce, pues le permite su inscripción en tanto artista en una comunidad. En la producción artística intervienen elementos como el ingenio, la fantasía, la imaginación poética e incluso la alucinación.

El teatro propicia una transición entre ficción y realidad, pues es una representación de la vida real. La obra es el objeto creado, moviliza en el actor singularidades y refleja exterioridades. La obra hace el puente entre la ficción y la realidad, la verdad y la fábula, lo social y lo íntimo. En la obra como objeto creado se plasman lenguajes simbólicos donde los actores se protegen del exterior para ser y hacer lo que desean.

La obra no es la sublimación, pero sí puede producir efectos de sublimación en su creador, pues el objeto creado se soporta de la fuerza pulsional orientada hacia lo estético en lugar de lo obscuro y monstruoso. La sublimación no es entonces el objeto creado, sino lo que este puede llegar a producir en el sujeto creador: actores, autores, director.

El texto podría considerarse en el proceso creativo como aquel que propicia que los actores elaboren desde lo íntimo un mundo imaginario, recreando no solo lo que pretende el autor del texto,

sino también sus propios demonios interiores, sirviéndose de la voz, del cuerpo y animado por el público que sigue la escena.

El objeto creado es en conclusión otro aspecto de la sublimación que genera una capa protectora al actor, posibilitando que este sea honesto, sincero, verdadero en su actuación y al generar confianza en el proceso creativo se atreva a nombrar, a exponerse y elaborar desde sí mismo una poética que incluye aspectos ominosos, vergonzosos y culposos en la obra. Este objeto tiene límites creativos que hacen barreras significantes para que el sujeto actor no se lastime en lo real y a su vez construya una obra bella.

Tal como se puede ver en la investigación, Freud, evoca el caso de Leonardo da Vinci en donde privilegia un aspecto singular del artista como lo es la homosexualidad sublimada. El objeto creado prácticamente sustituye en Leonardo el objeto de la satisfacción pulsional directa, pues el artista se condujo en su vida como si se bastara con crear objetos que de algún modo remiten a la homosexualidad, pero es algo que al parecer nunca práctico

Volviendo al teatro, ¿cómo hacer ver el interior sobre el escenario? Algunos autores teatrales de los que nos servimos en la investigación, tales como Strindberg, Pirandello, Sarrazac, Brecht, entre otros, se preguntaron por lo íntimo del sujeto actor. Desde el psicoanálisis este aspecto fue abordado por Gérard Wajcman sirviéndose del concepto de mirada. La mirada como ese proceso que puede articularse con la sublimación en el arte.

En los tiempos anteriores al renacimiento, nos decía Wajcman, la Mirada estaba oculta y el hombre era pecador en potencia, penetrado por la mirada oculta de Dios. Luego en el Renacimiento, el mundo visible se abrió a la mirada del hombre, quién podía, a su vez, ver sin ser visto. Escapando a la mirada del Otro. Ser un vidente o un voyerista oculto, ejerciendo su mirada como poderes de mirada sobre el mundo, nos dice Wajcman (2011), como un lugar de casi-dios.

Este lugar de la mirada nos pone hoy en día, en la posmodernidad, en un mundo que todo lo ve, Wajcman lo nombra como una hipermodernidad, aquí el hombre es equiparado a Dios por ser omnividente. El poder verlo todo, observarlo todo y querer saberlo todo, hace que las artes también se transformen y se avance a un punto en el que el proceso de sublimación se vea afectado por la angustia de ser visto en escena como se es, sin comprender tal vez que existen unas capas protectoras de la ficción, sentirse evidenciado y expuesto en el teatro angustia al sujeto actor.

En Leonardo observaron, tanto Freud y Lacan, los rasgos de inversión que se entienden como la alteridad de su ser. Los efectos de sustitución y de sublimación en Da Vinci, constituyen

toda una forma de realización personal, un sujeto que, como analizó Lacan al final del seminario IV, logró ver a través de sus obras lo que otros no ven, se encontró consigo mismo y se permitió ser ese otro que deseaba, se observaba a sí mismo y se escribía. En J con el personaje de Uno y Otro también se evidencia una bipolaridad o un doble carácter que el sujeto simbólicamente trata de poner en contexto desde lo ficcional para hablar de la muerte de un ser que necesita matar para ser libremente en su cotidianidad y exponer sin miedo ni culpa su ser homosexual.

Es aquí donde podría verse como opera el efecto de la homosexualidad como un carácter no solo del homosexual, es el caso del artista, específicamente en el actor, entendiendo que este efecto lo que hace es permitir la sustitución del objeto de deseo, de la pulsión sexual del creador, desde lo poético y estético, logrando, tal vez, expresar y decir lo que no es capaz por la angustia de ser observado. Ya lo veíamos en Lacan en el momento que evidenció los rasgos ocultos de la trinitaria⁴ y el cuarto personaje que en repetidas obras aparece como una obsesión de Da Vinci con la muerte y con la figura representada de Juan Bautista, ese sujeto que en tanto significativo para el artista potenciaba su inversión como lo apuntó Lacan en su observación al final del Seminario IV. Y lo vemos también en C con Concepción una mujer que se busca a sí misma y encuentra pedazos que la completan, esos pedazos, dice son ficcionales pero que pueden significar algo más para ella como actriz, esto manifiesta C a través de su otro yo en la obra.

Ahora bien, la producción artística contiene en-sí la sublimación del actor, esta genera un contexto, marca el límite, propone una estética y genera una interlocución en diversas líneas como el rizoma de Deleuze y Guattari (2004)

El en-sí se podría considerar un rizoma, este elemento del aspecto de la producción artística, evidencia cómo el sujeto actor parte de su propia historia, si retornara a Da Vinci pondría el ejemplo del espejo para hablar consigo mismo desde otro, ese que es semejante, pero es imaginario, el en-sí, se da en el personaje como ese otro yo que re-presenta simbólicamente al sujeto actor. Este está cargado de deseos y se permite cuestionar para crear otras posibilidades de uno en otro, este lleva caracteres que producen en el actor transformaciones para su cotidianidad, diríamos que el actor que crea desde sí mismo vive realidades alternas que traen consecuencias en su cotidiano, por más

⁴ Trinitaria de Da Vinci. Es una obra de Santa Ana, la Virgen y el niño Jesús, sin embargo, en diversos bocetos que nunca fueron terminados se pintó un cuarto personaje, San Juan Bautista, una figura masculina que significó su espejo, pero también su deseo, en algunos cuadros este cuarto personaje es un cordero y significa la muerte. En los análisis de Lacan al final del seminario IV, se evidencia lo aquí planteado

que se aleje de sí en el personaje que lo representa, este lo toca para su vida, le abre otras percepciones del mundo para sí.

El personaje está enmarcado en un contexto que encarna el sujeto actor, este contexto le es íntimo y es ficcional, en él se da como encuadre un tema pretexto que permite hablar desde otro de sí mismo, en el caso de la obra de Vivas, Donde se descomponen las colas de los burros, ya habíamos dicho que el tema pretexto es la desaparición forzada, un tema del cual no se quiere saber por el horror que trae consigo, pero que los actores en la escena representan de manera bella, este tema hace que los actores se piensen a sí mismos y reflexionen sobre eso que han desaparecido de sí mismos o eso que han permitido que otros les desaparezcan.

Se ve que el tema conflictúa no solo en la dramaturgia al personaje, sino en la acción del sujeto actor, ese conflicto habita dos esferas en la creación del actor, el conflicto externo se da con el otro y con el entorno, mientras que el conflicto interno se da consigo mismo. En el caso de A se evidencia la rabia que necesita poner y el dolor de esa Madre por no encontrar a su hijo, ella allí logra transgredir el miedo de expresar lo que sintió, la culpa y el sufrimiento de haber sido grosera con su propia madre, esa fue una sublimación notoria de A a través de Dolores, el cómo significativo y representó la indignación con Dios y su madre, con las figuras autoritarias en su vida.

El efecto que se produce en el actor es reconocerse dentro de un tema que puede no haberlo vivido en su cotidianidad, pero que no le es ajeno. Representarse así mismo en ese otro, causa en el actor reminiscencias, dolores y culpas, tal vez no asumidas o no identificadas. El teatro, en el marco de la producción artística, ocasiona que el sujeto actor tome todo ese equipaje para crear nuevos resultados sobre eso en lo poético. En este punto aparece el elemento de la estética, una manera de contarlo con las palabras y con el cuerpo, ya sea una farsa, una comedia, una tragicomedia, un melodrama, un drama, un clásico o un performance postraumático. Cualquiera que aparezca en la creación se acepta y en este se ponen elementos escénicos significantes para el actor, todo lo que está en el escenario cuenta o hace parte de la historia ficcional del actor además de pertenecerle al personaje interpretado en la ficción.

Para terminar, con interlocución rizomática se hace referencia a la recepción de la producción artística y esta tiene connotaciones que parten del actor consigo mismo, con el otro yo personaje, con el otro actor de la escena, con el director, con el espectador. En la medida en que los efectos pueden ser muchos y de variadas naturalezas resulta importante afirmar que esta investigación buscó precisar los efectos subjetivos de la sublimación.

Se puede afirmar que el actor, a lo largo de su proceso creador en una obra determinada, se va empoderando de sí mismo, preguntándose y cuestionando no pocas cosas de su realidad cotidiana. Lo común es que encuentre verdades que le eran ocultas, verdades que le permiten, por la vía de la sublimación, empoderarse cada vez más en la perspectiva de su producción artística, el actor se encuentra con verdades íntimas gracias a la experiencia teatral. El saber del inconsciente está del lado de la verdad del sujeto.

Referencias

- Abirached, R. (2000). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Asociación Directores de Escena.
- Antelo, M., Cavalcanti Bernardes, A., França, O., & Riavitz, V. (2013). La supuesta felicidad de la sublimación. *Virtualia: Revista virtual de la EOL*, 12(26).
- Basauri Mata, K. L. (2019). La enfermedad como medio de sublimación del personaje femenino en «La sala ambarina» de José María Eguren. *Desde el Sur: Revista de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Científica del Sur*, 11(2), 75-85.
- Berdiel Rodríguez, O. (2014, febrero 17). La función del teatro y el psicoanálisis. *Política y Psicoanálisis*. <https://bit.ly/40CxqqU>
- Bohórquez Moncaleano, P. (2016). *El concepto de sublimación en psicoanálisis, una revisión de literatura* [Universidad del Rosario]. https://doi.org/10.48713/10336_12722
- Bornhauser, N., & Ochoa, D. (2012). Los derroteros de la sublimación en la obra freudiana. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 32(116), 757-769.
- Briceño Huertas, A., & Franco Guerra, G. (2012). *Análisis de los procesos de sublimación e identificación, vistos en el proceso de construcción de un personaje escénico* [Tesis de grado, Universidad de la Sabana]. <https://intellectum.unisabana.edu.co/handle/10818/2284>
- Camacho López, S., & Carrillo Mora, N. (2015). *Poéticas del desarraigo: La palabra y el cuerpo en las dramaturgias femeninas contemporáneas*. Instituto Distrital de la Artes [IDARTES].
- Carrera Garrido, M. (2017). Antígona viaja a Colombia (Dramaturgia de donde se descomponen las colas de los burros). En J. L. García Barrientos (Ed.), *Análisis de la dramaturgia colombiana actual* (pp. 65-96). Antígona.

- Chery Ramírez, D. (2013). El cuarto del desahogo. En B. Camargo Estrada & M. Lamus Obregón (Eds.), *Dramaturgia colombiana contemporánea*. Paso de Gato.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Domínguez, I. (2015, junio 5). *Defensa del Dea: Recorrido por la sublimación*. Colochos.
<https://bit.ly/3L6eTgM>
- Freud, S. (2006). *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras* (Vol. 9). Amorrortu.
- Freud, S. (2007a). *Cinco conferencias sobre psicoanálisis, Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras* (Vol. 10). Amorrortu.
- Freud, S. (2007b). *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico Trabajos sobre metapsicología y otras obras* (Vol. 14). Amorrortu.
- Freud, S. (2007c). *De la historia de una neurosis infantil y otras obras* (Vol. 17). Amorrortu.
- Freud, S. (2007d). *El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura y otras obras* (Vol. 21). Amorrortu.
- Freud, S. (2007e). *El yo y el ello y otras obras* (Vol. 19). Amorrortu.
- Freud, S. (2007f). *Fragmento de análisis de un caso de histeria, Tres ensayos de teoría sexual y otras obras* (Vol. 7). Amorrortu.
- Freud, S. (2007g). *Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras* (Vol. 18). Amorrortu.
- Freud, S. (2007h). *Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente, Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras* (Vol. 12). Amorrortu.
- González, D. (2012). La sublimación artística y su objeto. *Affectio Societatis*, 9(17), 1-11.
<https://doi.org/10.17533/udea.affs.14047>
- Herrera, J. (2016). *Actuar la emoción*. Poemia.

- Idiáquez, C. (2011). *Aproximación psicoanalítica al cuerpo del actor en escena* [Tesis de maestría, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/112759>
- Jaramillo, J. I. (2010). *La Antígona de Lacan: Comentario al apartado «La esencia de la tragedia» del seminario 7, la ética del psicoanálisis*. 7(12). <https://revistas.udea.edu.co/index.php/affectiosocietatis/article/view/6319/6521>
- Jung, C. G. (1989). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós.
- Lacan, J. (1981a). *El seminario, libro 1. Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Paidós.
- Lacan, J. (1981b). *El Seminario, libro 20. Aun (1973-1974)*. Paidós.
- Lacan, J. (1984). *El Seminario, libro 3. Las psicosis (1955-1956)*. Paidós.
- Lacan, J. (1988). *El Seminario, libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Paidós.
- Lacan, J. (1994). *El Seminario, libro 4. La relación de objeto (1956-1957)*. Paidós.
- Lacan, J. (2014). *El Seminario, libro 6. El deseo y su interpretación (1958-1959)*. Paidós.
- Lamus Obregón, M. (2017). Claves de la dramaturgia de Carolina Vivas. En J. L. García Barrientos (Ed.), *Dramaturgia colombiana contemporánea* (pp. 97-113). Antígona.
- Laznik, D., Kligmann, L., & Petriella, C. (2012). *El fundamento de los diques pulsionales en la segunda tópica freudiana*. IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. <https://www.aacademica.org/000-072/815>
- Lutterbach Holck, A. L. (2013). Subleación, no sin el cuerpo. *Consecuencias. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento*, 11.
- Martínez Álvarez, H. (2010a). *Aproximaciones a un concepto psicológico de la intimidad*. 2do. Congreso de Investigación. <https://bit.ly/3V40bLW>
- Martínez Álvarez, H. (2010b). La intimidad asediada: Psicoanálisis, deontología y cultura. *Perspectivas en Psicología: Revista de Psicología y Ciencias Afines*, 7(1), 58-65.

- Martínez Álvarez, H. (2016). *La invención freudiana de la intimidad*. VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. <https://www.aacademica.org/000-044/780>
- Menestrina, E. M. (2020). Reseña de Ser o no ser: Esa es la autoficción. Sergio Blanco. *Autoficción: Una ingeniería del yo*. Madrid, Punto de Vista Editores, 2019. *Badebec*, 10(19), 332-337.
- Miller, J.-A., & Brodsky, G. (2010). *Extimidad*. Paidós.
- Miller, J.-A., & Laurent, É. (2006). *El otro que no existe y sus comités de ética*. Paidós.
- Otero, T. (2017). *Sublimación y perversión*. IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. <https://www.aacademica.org/000-067/960>
- Palacios, L. (2007). Sublimación, arte y educación en la obra de Freud. *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 9(2), 13-24.
- Pereira Da Silva, A. S. (2013). *La intimidad de la casa: El espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid]. <http://oa.upm.es/16773/>
- Prada Ardila, V. H. (2017). *Teatro de lo íntimo trasgresor: Método de creación experiencial teatral. Lo personal, lo social y lo natural* [Trabajo de pregrado]. Universidad de Antioquia.
- Repetto, A. (2019). Sublimación: La burocratización de la pulsión. *Psicoanálisis ayer y hoy. Revista digital*, 20. <https://bit.ly/41EXiDF>
- Saldivia, F. (2018). *Lo bello y lo sublime en el psicoanálisis lacaniano*. NODVS. L'aperiòdic virtual de la Secció Clínica de Barcelona. <https://bit.ly/3Ne6A57>
- Sarrazac, J.-P. (2006). El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 8, 353-369.

Sarrazac, J.-P. (Ed.). (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato.

Sibilia, P. (2013). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.

Sica, S. (2017). *La sublimación, entre Freud y Lacan*. El sigma.

<https://www.elsigma.com/introduccion-al-psicoanalisis/la-sublimacion-entre-freud-y-lacan/13337>

Vivas Ferreira, C. (2009). *Donde se descomponen las colas de los burros*. Umbral Teatro. Bogotá.

<https://bit.ly/3V8BHBc>

Wajcman, G. (2011). *El ojo absoluto* (I. Agoff, Trad.). Manantial.

Wajcman, G. (2018, julio 4). *Las fronteras de lo íntimo*. Colegio de Psicoanálisis.

<https://colegiodepsicoanalisisdemadrid.es/las-fronteras-de-lo-intimo/>

Wild Fernández, C., & Zuluaga Gómez, N. (2012). *Análisis Interpretativo del texto de Jean*

Laplanche sobre la sublimación en los años de 1975 a 1977 [Tesis de grado, Universidad

de La Sabana]. <https://intellectum.unisabana.edu.co/handle/10818/4361>