

El discurso del artista: el sueño que no cesa...

Santiago Serrano¹

Bajo el Muslo de Zeus

El culto a Dionisio se origina probablemente en Frigia (Asia), de allí pasó a Tracia (Grecia), extendiéndose luego por toda la península helénica.

El mito cuenta que Semele, mortal, luego de ser seducida por Zeus queda embarazada. Hera, esposa del Dios, decide vengar su infidelidad y para ello convence a Semele para que le pida a su amante que le muestre toda su potencia en plenitud. Ella lo hace y muere carbonizada por los rayos y centellas del apasionado Zeus. Muere la mujer, pero el pequeño feto permanece intacto. El Dios se apiada de él y lo introduce en su muslo para que allí continúe su gestación. Finalmente, se produce el alumbramiento de Dionisio ("el nacido dos veces"). Zeus teme que sea agredido por Hera, y por ello lo disfraza en primer lugar de niña y luego de cabrito. Durante su adolescencia, el joven aprende todos los secretos del cultivo y la elaboración del vino. Este arte le permite conseguir muchos adeptos que comienzan a rodearlo.

Dionisio se encuentra ante un desafío: ¿cómo llegar a ser un Dios sin tener poderes sobrenaturales? Para ello decide realizar un largo periplo por el mundo antiguo donde, mediante el descontrol de las pasiones que provoca el vino y la lujuria, intentará alcanzar su objetivo.

Hombres y mujeres lo ven llegar rodeado por sus sátiros y ménades (bacantes) invitando a todos a que se unan a sus orgías sin límite. Aquel que se niega a seguirlo es exterminado sin compasión. Finalmente, Dionisio regresa triunfante ya que su culto se ha extendido por todo el mundo antiguo. Ascende a los cielos convertido en Dios y Zeus lo recibe sentándolo a su lado en la mesa de los dioses mayores.

¹ Psicoanalista, dramaturgo y director teatral

Los adeptos a la nueva deidad continúan rindiéndole culto en todo el mundo antiguo con bacanales desbordadas de violencia y sexualidad, con excepción de los habitantes de la Grecia primitiva, quienes adoptan características absolutamente diferenciadas en sus festejos.

Los campesinos celebraban sus fiestas al principio y al fin de la siega. Una procesión de sátiros o *trasgos* (machos cabríos en griego) recorría las calles danzando y cantando sus salmodias (canto monótono) seguidos por un carro con la estatua del Dios mientras el pueblo en pleno los observaba. Al finalizar, se sacrificaba un carnero, que simbolizaba al Dios, sobre un altar y todos los participantes comían de su carne cruda.

Podemos notar en esta somera descripción de la ceremonia, que lo que antes era satisfacción inmediata de cada adepto en la orgía sin fin se ha convertido ahora, en la representación de los instintos perentorios por medio de un ritual pautado y acotado.

Este ritual ofrendado a Dionisio, constituye el más antiguo antecedente del teatro occidental. Encontramos en él, una de las características principales del teatro: gente que mira y gente que actúa por y para otros.

Freud, para referirse al inicio de la cultura, toma el mito del asesinato del padre de la horda primitiva. Resulta imposible evitar relacionar a Dionisio con este protopadre, quien también monopolizaba a todas las mujeres y en sus manos estaba dar la vida o la muerte. Los hijos odiaban e idealizaban al padre del mismo modo que los adeptos lo hacían con su Dios.

El mito cuenta que luego de ser asesinado el padre de la horda por sus hijos, éstos comieron su cadáver. El banquete totémico, realizado periódicamente y en el que se sacrificaba al animal que simbolizaba al tótem, era la recreación de ese crimen y su posterior ingesta.

En las fiestas dionisiacas, el macho cabrío que es inmolado representa a Dionisio y también, es devorado por los adeptos.

Los adoradores de Dionisio, como aquellos hijos, asumen la culpa del crimen y renuncian a la satisfacción sin límite de los instintos. Nadie ocupará el lugar del

Padre ni del Dios. Esta renuncia y prohibición simbólica da lugar al abandono del mundo de la naturaleza y el ingreso al mundo de la cultura.

Eso que fue prohibido y a lo cual renunciamos, nos hace caer de un lugar de completud y nos habilita el deseo dando lugar a la búsqueda de satisfacción no ya inmediata, sino por medio de sucedáneos.

La ingesta del cadáver por parte de los seguidores, es una confirmación del renunciamiento. Cada uno devora sólo una parte del ser idealizado. Nadie lo tiene en su totalidad.

Caníbal es aquel que siente placer de descuartizar y devorar. Aquí se hace presente el canibalismo del significante del Otro. Ya que ha muerto, ahora su eficacia radica en sus significantes.

Un acuerdo entre los pares o fraternía, trae las garantías necesarias para acceder a un lenguaje común y por medio de éste quedan mediatizadas las relaciones de los hombres. Se puede prescindir de la presencia de los objetos o acciones, ya que el significante o la palabra vienen a representarlo en su ausencia. La palabra comienza a ser el instrumento para el intercambio y para tratar de dar cuenta de lo que sentimos.

En las festividades en honor a Dionisio en la antigua Grecia, se observa como la palabra hace su ingreso mediante el texto que los tragos salmodiaban. El canto junto con la danza es lo que se denominó *ditirambo*. Posteriormente, de la simple salmodia de los tragos se pasa al *ritornelo* lanzado como grito por el coro y respondido por el corifeo, probablemente el primer actor pues ya se trata de un diálogo coro-corifeo. De la palabra *tragos* derivará la palabra *tragedia*. De *comos*, otro tipo de grito con connotaciones sexuales lanzado por los danzantes, provendrá *comedia*. Como vemos, son palabras que remiten a otras palabras.

Fue el tirano Pisístrato quien instauró las Dionisiacas Urbanas en las cuales, durante tres días, se llevaban a cabo certámenes trágicos. En su primera versión, el poeta Tespis ganó con lo que se considera la primer tragedia (aquella que, desprendiéndose del antiguo *ditirambo*, agrega un personaje y una monodia - germen de lo que luego será el episodio, en contraste con el estásimo coral-). Esta

introducción de la palabra en la escena (separada del coro que se desplazaba en la orquesta y en otro dialecto) perfiló lo que luego de la evolución sería el género trágico tal como lo conocemos hoy. Esquilo introdujo el segundo actor en la escena, dando así inicio al diálogo propiamente dicho. Posteriormente, Sófocles introduciría un tercer actor y, por un lado, limitaría un poco las intervenciones del coro pero, por el otro, agregaría varios miembros al mismo.

Con Eurípides se introduce el gran cambio, ya que en gran parte de sus obras el coro se ve relegado a una mínima participación, en tanto que la acción dramática se desarrolla en los episodios mediante el *diálogo* o, eventualmente, el *racconto* en boca de los personajes. En su teatro es el logos quien desplaza a la pasión dionisiaca, dando paso a una nueva concepción estética.

Federico Nietzsche plantea un enfrentamiento entre dos concepciones diferentes del mundo en la Grecia primitiva. Por un lado la dionisiaca, que como ya vimos es instintiva y brutal, y por el otro la apolínea en donde la belleza, la razón y la buena forma lo rigen todo. Esta dura batalla, según Nietzsche, es resuelta con una alianza entre Dionisio y Apolo que permitió el nacimiento de la tragedia y a la que él describe de la siguiente forma:

“Aquel cantar y bailar no es ya embriaguez instintiva natural; la masa coral presa de una excitación dionisiaca no es ya la masa popular poseída inconscientemente por el instinto primaveral. Ahora la verdad es simbolizada, se sirve de la apariencia, y por ello puede y tiene que utilizar también las artes de la apariencia.”²

El autor alemán critica la pérdida paulatina del componente dionisiaco, por una tendencia cada vez mayor a centrar todo en el diálogo entre los personajes y quitar la apasionada presencia del coro en escena.

Los cada vez más elaborados textos fueron capturando paulatinamente la atención de los amantes de la tragedia. No olvidemos que Aristóteles llega en su *Poética* a expulsar de su análisis de la tragedia al espectáculo:

² Nietzsche, Federico *El nacimiento de la tragedia*. Alianza editorial, España.

“...el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”.³

Del mismo modo que por sobre los templos elevados a los dioses paganos se construyeron enormes catedrales, el teatro occidental se edificó sobre los cimientos “oscuros” de la muerte y la sexualidad, ladrillo a ladrillo, o mejor dicho, palabra a palabra.

El nacimiento del autor dramático entrona a éste como dueño y señor de la escena. Las palabras que surgen de él se convierten en lo esencial del teatro durante muchos siglos. Los autores llevados por la “ilusión” del racionalismo creen poder decirlo “todo” con sus textos, y compiten unos con otros por quién logra expresar más bellamente la esencia humana.

Fastuosos escenarios son transitados por actores que casi como estatuas apolíneas declaman palabras con perfecta dicción, bajo la mirada de un director de escena que sólo es un cancerbero que hace respetar a rajatabla lo que el autor escribió. Palabra de autor es palabra de Dios.

Esta situación permanece durante muchos siglos con algunas contadas excepciones (Shakespeare, Molière, etc.) en donde no curiosamente el autor es además, actor o director de escena. Pero el teatro, digno heredero de Dionisio, logra escapar del fuego del logos y permanece gestándose bajo las tablas de los escenarios para sobrevivir hasta que se produzca su segundo nacimiento.

Teatro: el nacido dos veces

En Francia, en 1948, Antonin Artaud eleva su voz: “... *La danza / y por consiguiente el teatro / no han empezado todavía a existir.*” Él postula que el teatro occidental ha muerto antes de nacer y que su asesino ha sido el hombre ya que

³ Aristóteles. *Poética*. Versión trilingüe de V. García Yebra. Gredos, Madrid, 1974

éste ha traicionado su esencia afirmativa, su *vis afirmativa*. Para él, el teatro que debe advenir no es un “nuevo” teatro sino aquel que fue asesinado al nacer. Es decir, volver a aquel tiempo en que la palabra no era reina y señora de la escena, en donde todo estaba regido por la pasión y el contacto con lo divino era pleno. Denuncia:

“...el teatro occidental sólo reconoce como lenguaje, sólo atribuye las facultades y las virtudes de un lenguaje, sólo permite llamar lenguaje, con esa especie de dignidad intelectual que se le atribuye en general a esa palabra, al lenguaje articulado, articulado gramaticalmente, es decir, al lenguaje de la palabra y de la palabra escrita, de la palabra que, pronunciada o no pronunciada, no tiene más valor que el que tendría si estuviese solamente escrita.”⁴

Artaud propone su *teatro de la crueldad* como camino para acceder a lo perdido. Crueldad, no en el sentido de un teatro sanguinario sino de un teatro “vivo”, donde no se represente la vida sino que sea la vida misma. Para lograrlo, postula que el teatro debe dejar de ser imitativo. Cada espectáculo debe ser único e irrepetible. Su teatro debe tener el estatuto del “sueño” y para ello propone una nueva escritura teatral:

“Ésta no ocupará ya el lugar limitado de una notación de palabras, cubrirá más bien todo el campo de ese nuevo lenguaje: no sólo escritura fonética y transcripción del habla, sino escritura jeroglífica, escritura en la que los elementos fonéticos se coordinan con elementos visuales, pictóricos, plásticos.”⁵

Artaud sostiene la necesidad de crear un lenguaje de naturaleza diferente nacido en una fuente mucho más profunda, más alejada del pensamiento. Un lenguaje

⁴ Artaud, Antonin *El Teatro y su Doble*. Editorial Fahrenheit, p. 117.

⁵ Derrida, Jacques “El Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación”. En: *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 318-343.

que no implique una representación de “otra cosa” sino una presentación en acto. Un lenguaje irrepetible y siempre presente. Por ello en sus espectáculos comienza a experimentar con sus *glosolalias*, que son series de sílabas encadenadas no por su valor gramatical sino por sus resonancias fonéticas.

Artaud denuncia que hay un algo que está perdido, y que jamás podrá ser representado por el lenguaje ni por el teatro tal como existe. Se anticipa desde otro ámbito a Jacques Lacan cuando habla de la otredad del lenguaje y la imposibilidad del significante de expresarlo todo.

Jacques Lacan plantea que toda palabra tiene una doble vertiente, el significante (Ste) y el significado (Sdo), dualidad separada por una barra que es impenetrable (Ste/Sdo).

Siempre el significante va a tratar de capturar el significado y de la frustración de nunca lograrlo se forma la cadena de significantes S1, S2, S3...., donde cada palabra empuja la otra, porque ninguna sirve cien por ciento. Nada vale por si mismo, siempre nos explicamos usando palabras que se agregan a otras palabras. Lo que se dice nunca es exactamente lo que queríamos decir. Lo que sentimos no podemos abarcarlo en su totalidad con palabras, siempre quedará algo por fuera, algo que no se puede nombrar. La muerte y la sexualidad son dos conceptos imposibles de agotar en palabras.

Jacques Lacan plantea tres registros en el lenguaje: lo simbólico, que se da en el significante; lo imaginario, que se da en el significado que siempre remite a otra significación y también está presente en el uso del lenguaje; y lo real que está en el despliegue diacrónico del discurso y que también puede pensarse como la hiancia, como lo que está perdido en la abstracción del significante.

El París de principios del siglo XX mira indiferente, o con cierta sorna, las búsquedas desesperadas del “loco” Artaud. Todos suponen que, luego de sus reiteradas internaciones psiquiátricas y posterior muerte, los postulados del teatro de la Crueldad conformarían una curiosidad en la historia del teatro.

Sin embargo, en todas partes del mundo comenzaron a aparecer seguidores y nuevos intentos de alcanzar sus objetivos. Antonin Artaud se constituyó en el mayor referente para todo el teatro moderno.

Realizar un hecho teatral único e irreplicable, derogar el lenguaje simbólico y la obligación que en escena se muestre la “vida” misma y no una mera imitación, eran algunas de las banderas que el creador propuso, aunque ni siquiera él mismo pudo alcanzar.

Creo que la mayor ruptura de Artaud proviene justamente de este objetivo imposible que propone. Él plantea un teatro “imposible”, y con ello provoca una herida mortal a la ilusión de que en el teatro es posible representarlo “todo”, ya que siempre hay un resto del que no se puede dar cuenta.

¿Qué significa asumir lo imposible? Estar advertido profundamente de que lo real es este resto que escapa a toda captura imaginaria. Esta imposibilidad relanza el deseo y con él la constante búsqueda.

¿Un discurso del artista?

Freud plantea que el psicoanalizar, educar y gobernar son profesiones imposibles ya que en todas ellas si no se asume que siempre queda un resto sin nombrar, el sujeto cae en la impotencia.

El *discurso* para Lacan es sinónimo de lazo social y es el encargado de regular el goce en la relación del sujeto con el otro. Quiere decir que en mi relación con mi semejante no puedo inventar nada, estoy obligado a pasar por una estructura de lenguaje que me da un lugar, que le da un lugar a mi semejante, a mi interlocutor, y que si quiero que haya una relación, un lazo entre él y yo, no puedo hacer otra cosa que pasar por ese discurso. Este discurso está en relación directa con la lengua aunque la excede en su dimensión. Es decir, que más allá del discurso hablado existe un discurso subyacente.

Según Jacques Lacan existen cuatro discursos, cada uno de ellos resguarda y sostiene un imposible. Él toma los tres imposibles freudianos y plantea que la

imposibilidad de gobernar, educar y psicoanalizar está sostenida por tres Discursos: el del Amo, el Universitario y el Analítico. Además, agrega una cuarta imposibilidad que es la de desear, resguardada por el Discurso de la Histórica.

Si consideramos que el teatro (y el arte en general) tiene la imposibilidad de representarlo “todo”, ya que lo real escapa siempre como resto, deberíamos incluirlo en esa lista de profesiones imposibles. Deberíamos plantearnos qué discurso es propio del artista y cómo es el lazo social que se establece entre el creador y aquel a quien va dirigida su obra.

Cuando un artista intenta en su obra dar cuenta de lo irrepresentable y utiliza para ello todo su “saber”, no cayendo en la tentación de querer explicarlo, deja que se entrevea ese límite y provoca que la mirada del espectador se vuelva penetrante y descubra, velada tras la representación, “la otra escena” que subyace.

El Discurso del artista, similar al del analista, es el de aquel que provisto de un saber no da respuesta sino que genera en el otro efectos que le permiten un cambio de posición subjetiva.

¿Cómo pensar esta actividad a partir de este límite? ¿Cómo intentar ser fiel a un discurso provocador y no obstructivo? ¿Cómo delinear las distintas funciones de sus integrantes siendo el teatro una actividad netamente grupal?

Un autor se nutre de sus sueños diurnos para concretar sus textos. El mecanismo de metáfora y metonimia que se despliega a partir de un estímulo constituye la materia prima y el motor de su obra. Posteriormente, y haciendo uso de la técnica literaria esa argamasa se convierte en un texto teatral al que denominaré “lo soñado”. Un sueño intensamente íntimo y afectivo se torna relato para compartirlo con otro y para que ese otro lo espacialice en un escenario.

El director teatral lee “lo soñado”. Ese texto deberá convertirse en un estímulo, y no en un resultado acabado para el montaje de su puesta. Un director, que también “sueña” para poner en juego sus propios fantasmas e hilar como una araña su tela en el vacío de la escena. El proyecto de puesta en escena que presente a los actores, escenógrafos, diseñadores de luces, etc., será “lo soñado” por él.

El actor se encuentra ante un proyecto ajeno, al que debe prestar su cuerpo, sus emociones. Sólo logrará encarnarlo si se le da lugar para desplegar su propia subjetividad en la búsqueda que implican los ensayos. Un nuevo “sueño” que dará lugar al personaje encarnado y “soñado”.

El mismo mecanismo deberá darse con cada uno de los responsables de las áreas técnicas.

Para concluir, “lo soñado” grupalmente se presenta ante el público y es estímulo para la producción de nuevos significantes y no respuesta acabada.

Todo este proceso es un sueño que no cesa, y que cada vez que llega a coagularse en lo soñado es disparador de nuevos sentidos.

En el teatro nadie es poseedor de un saber absoluto, todos poseemos sólo una parte del saber. Circulación e intercambio de miradas, donde siempre está veladamente presente la falta, que es motor del deseo.

Santiago Serrano

(Dramaturgo y director teatral -Argentina)

santiagoms_2000@yahoo.com