

UNA REVALORIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA SUBJETIVA: TEATRO EXPERIMENTAL Y PSICOANÁLISIS

A revaluation of subjective experience: experimental theater and psychoanalysis

Lic. Bernarda Hopp Ansaldi*

RESUMEN

En este artículo nos permitimos analizar al teatro experimental desde una perspectiva psicoanalítica. El foco está puesto en la particularidad de este tipo de teatro y su vinculación con la salud mental. El cuerpo en escena y la representación de este son una de las nociones más importantes del escrito, invitándonos a pensar en una revalorización a través del arte, de la experiencia subjetiva frente al vacío, frente a lo que no puede ser dicho. Además, consideramos a la creatividad como una potencia existente en todo ser humano que permite crear “lo nuevo”, trazando un recorrido simbólico subjetivante, logrando establecer y restablecer las relaciones metafóricas con el cuerpo y con el mundo externo.

Palabras clave: teatro experimental, salud mental, experiencia subjetiva, psicoanálisis.

ABSTRACT

In this article we analyze experimental drama from the perspective of psychoanalysis. The focus is on the particularity of this type of drama and its connection with mental health. The body on stage and its representation are one of the most important topics in this article, inviting us to think of a revaluation through the art of subjective experience in front of the vacuum, in front of what cannot be said. We will think the creativity as an existing potential in every human being who enables create “the new”, tracing a symbolic subjective route, establishing the metaphorical relationships with the body and with the external world.

Keywords: experimental drama, mental health, subjective experience, psychoanalysis.

* Licenciada en Psicología (Universidad de Congreso). Contacto: bernardahopp@hotmail.com

UN ACERCAMIENTO AL TEATRO EXPERIMENTAL

“El teatro es un encuentro [...] que nunca se repite”. (Grotowski, J., 1970, p.181).

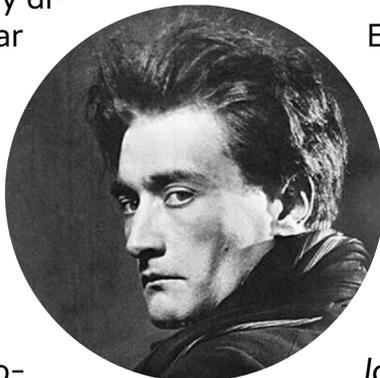
Jerzy Grotowski y Antonin Artaud son fundamentales para comprender la revolución teatral del siglo XX. Grotowski, director de teatro polaco, propone un método que va más allá del texto, del personaje y de la representación, toda una revolución en aquella época. Con estos autores, el teatro deja de ser solo una ocasión para el entretenimiento y, aunque no pierda esta característica, se convierte en un instrumento de conocimiento espiritual eficaz. Ellos proponen la superación del espectáculo, un más allá del espectáculo. Este tipo de teatro consiste en el trabajo del individuo sobre sí mismo, propuesto ya por Stanislavski, actor y director ruso, quien pudo observar que el trabajo teatral produce resultados en quien lo lleva a cabo y no solo en quien lo presencia (De Marinis, M., 2004, p. 13-16).

Para Grotowski, el actor alcanza el acto total y la autenticidad cuando deja caer las máscaras de lo cotidiano y se enfrenta a su propia verdad. Sostiene el hilo de la idea iniciada por Stanislavski: lo más importante es el “trabajo del actor sobre sí mismo”, título de uno de los trabajos fundamentales del estudioso ruso (De Marinis, M., 2004, p. 19-24).

Otro gran referente de lo experimental en teatro es Vsévolod Meyerhold. Nacido en 1940 en Rusia, ha sido uno de los grandes creadores de la escena moderna. Fue también alumno de Stanislavski, de quien toma distancia al considerarlo cultor del teatro concebido como espejo de vida –teatro naturalista–, como búsqueda de una verdad en escena que sería provista por la psicología de los personajes y de la figuración escenográfica (Berlante, D., septiembre, 2009, p. 23). De manera muy resumida, lo que Meyerhold proponía “consistía en ‘despegar’ de

lo cotidiano, del realismo, e impulsar a sus actores a contar las historias desde un registro extracotidiano; relato escénico que, en consecuencia, encierra matrices simbólicas” (Llagostera, L., septiembre, 2009, p. 64).

Asimismo se nombra a Tadeusz Kantor, artista polaco nacido en 1915, reconocido internacionalmente por su vigor creativo. Su obra abarca múltiples campos del espectro artístico. “Su concepción del arte no reconoció fronteras de lenguajes”. Lo que propuso Kantor fue la idea de un teatro que se reconozca como arte con sus propias normas y posibilidades de libertad, de fascinación, de gusto por lo absurdo y con apertura a lo imposible. Crítico del teatro de su época, lo consideraba una ilustración mediocre y una copia naturalista (Brill, R., 1995, p. 50-54).



El teatro, para Artaud, tendría la capacidad de drenar el dolor y la crueldad del mundo, de hacer caer las máscaras de la mentira:

(Artaud, 1896-1948)

El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues solo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados (Artaud, A., 1978, p. 31).

LA PARTICULARIDAD DEL TEATRO EXPERIMENTAL Y LA VINCULACIÓN CON LA SALUD MENTAL

“El artista desde su alma coloreará, gestará una obra, bordeará el vacío que dejará de ser nada y pasará a realizar una creación en la cual habrá modos en que el ser humano habita el mundo”. (Cela, M. A., 2014, p. 94)

El teatro experimental, visto desde una perspectiva psicoanalítica, es una práctica que permite al sujeto un acceso satisfactorio al mundo de lo simbólico, a través del cual poder decir y decirse. Es una experiencia al servicio de Eros, sin desconocimiento de la muerte, de las pulsiones de muerte que también nos anidan; no existe actividad de las pulsiones de vida sin el reverso que portan las de muerte. El teatro experimental es el teatro de la muerte, un teatro que permite “conquistar como realidad todo lo que llevamos dentro, todo lo que somos simultáneamente con lo que hemos sido, nuestros recuerdos, nuestros seres queridos, lo que está en nuestra vida y no es visible más que para nosotros” (Kantor, T., 1991. En Birll, R., 1995. p. 57, prr. 5). Hay en el teatro “una especie de sol extraño, una luz de intensidad anormal, donde parece que lo difícil, y aun lo imposible, se transforma de pronto en nuestro elemento normal” (Artaud, A., 1978, p. 34).

Cuando pensamos en el teatro o en cualquier otra actividad artística, la creatividad es un elemento presente. Para Cebolla Lasheras, esta es una potencia existente en todo ser humano, un espacio dinámico de intersección entre lo sublime y lo tántrico que puede dar lugar a la génesis de lo nuevo. La vinculación que tiene el teatro con la salud mental se traduce en poner en acto aquello de lo psíquico que pertenece a lo reprimido o parcialmente estructurado del sujeto. Lo configurado, lo nuevo, podría funcionar a modo de sueño revelador de afectos, favoreciendo en el hoy el acceso a la conciencia de aquello que estaba a nivel de sensaciones y representaciones arcaicas:

El arte como hacer que implica tanto a lo real como lo imaginario y simbólico posibilitando la existencia, de un tiempo-espacio nuevo en la subjetividad facilitador de la interiorización y posterior exteriorización de otro modo de ser y estar en el mundo (Cebolla Lasheras, M. J., 2014, p. 17).

El arte, según Cebolla Lasheras, experimentado desde la salud mental, produce y reproduce impresiones y expresiones

que inciden en la sensibilidad y permiten la afluencia del deseo, de un deseo de vida que ayuda a mantener la distancia del horror, de lo que resulta difícil comunicar.

El lugar y función del arte en psicoanálisis es el de ser manifestación social y subjetiva, siendo las obras de arte compromisos que intentan restablecer un contacto con el otro. Las obras de arte cumplen la función de ser un enigma por descifrar y el intento de desciframiento acerca a Eros, al amor, porque toda ruptura de sentido implica un trabajo de la pulsión de muerte y el enigma invita a percibirse humanos finitos y fallidos, en esta búsqueda constante e incesante de saber, que sostiene la vida. Podemos pensar a la Salud Mental y al Psicoanálisis como método abierto a constante recreación:

La clínica nos muestra que utilizar el arte como herramienta a su servicio estimula el acceso del analista y paciente al campo de la creatividad. Ambos, como receptores del potencial del arte podrán lograr mayor capacidad de representar aquello que se encuentra más allá de lo visible. El analista, ante la obra que lo atrapa, se interroga sobre lo desconocido, sobre lo enigmático, y busca a través de la cura lograr claridad y figurabilidad respecto a la representatividad de aquello parcialmente percibido o simplemente vivenciado tanto en él como en el paciente (Cebolla Lasheras, M. J., 2014, p. 37).

Lo enigmático nos notifica la diferencia y abre camino a percibir lo heterogéneo. Lo enigmático nos cuestiona y tratamos de dar respuesta a eso que nos interpela a partir de las distintas representaciones singulares. Se trata de la respuesta al vacío, al horror, a lo imposible, a lo invisible; respuesta que se dirige a un otro para volver luego a uno.

En el seminario “El fracaso de Un-desliz en el amor” (1976-77), Lacan propone al arte como un saber hacer más allá de lo simbólico, un saber hacer que apunta a lo real, a aquello que no posee representación, sino justamente a condición del armado o montaje en torno a él:

Trato de decir que el arte en este caso está más allá de un saber hacer y el simbólico está en el principio del hacer. Yo creo que hay [...] más verdad en el decir del arte que en cualquier bla-bla (Lacan, J., 1967, pág. 92).

Este saber hacer, que incluye la vida y la muerte, está en conexión a su vez con el vacío, con lo ausente. El teatro experimental nos convoca a mirar la ausencia, una ausencia que permite la génesis de lo nuevo, y la posibilidad de conquistar lo imposible, de transformar lo irrepresentable.

La ausencia, el agujero que llevamos dentro, potencia un vuelo propio, totalmente único e irrepetible. Este vuelo no es superficial y se construye como algo extimo¹, que condensa lo íntimo y lo externo, que no solo sale y flota por el exterior, sino que también vuelve a entrar para volver a salir, realizando un trazado, un circuito que barre el malestar producto de la cultura y de las indicaciones de esta de cómo transitar la vida, de cómo volar. Salir de la comodidad de lo chato y lo terrenal, nos conduce a una incomodidad que no desearemos luego abandonar. La incomodidad proviene de la consciencia de reconocernos como títeres de un sistema sin posibilidad de construir nuestro espantapájaros favorito, un sistema que cree saber lo que necesita un ser humano, un sistema que ofrece objetos “fascinantes” para nuestra satisfacción y que a veces impone al objeto que colmará nuestra necesidad. Esta lógica solo traduce como lleno al vacío. La noticia, la buena noticia, es que el teatro nos enseña y demuestra que este vacío ya es hermoso por sí mismo, y lo es porque nos habita de manera única, porque no se encuentra en las

¹ Lo “extimo” es un concepto de Lacan que lo trabaja en el Seminario 11, en su último capítulo “En ti más que tú”. Lo que propone con este concepto es una formulación paradójica, ya que refiere a lo que está más próximo, más interior, sin dejar de ser exterior. El término se construye sobre intimidad pero no es su contrario. Se construye justamente en lo más íntimo, pero lo más íntimo está en el exterior; es como un cuerpo extraño. Está en relación al Otro. El cuerpo es un cuerpo con otros. Se puede pensar en un cuerpo extimo. Lo extimo es un lugar desde donde se espera encontrar y conocer lo íntimo. La extimidad nombra la presencia de lo real en lo simbólico.

góndolas del supermercado. El hecho de que el vacío sea único e imposible de decir, entra en conflicto con las lógicas hegemónicas que no toleran lo no universal. Ese es el vacío que se conquista en la experiencia del hacer teatro experimental.

A continuación se expone un poema escrito por un actor experimental. Los relatos subjetivos son aquellos que invitan a revalorizar la experiencia subjetiva del arte en cualquiera de sus formas:

*El teatro experimental es una llama al con-
torno,
un horno
de ceros en progreso
entregarse los sesos
al escenario agua
mirarse el imaginario
para recrearlo recrearlo y crearlo.
Digo imaginario como fthondo antiguo an-
cestral,
allí hay sonidos de campanario
viviendo sin alma
en el cuerpo teatro desde siempre sepultado.
Vacío de palabra
el actor agujero cuerpo se estrangula bus-
cando
la irregularidad,
fragmentación inarticulada que condensa
matices,
detalles de figura.
Irreconociblemente resonantes
como materia con pulsos fugitivos
que luchan por escapar
que chocan la piel,
deformándola
y dando a luces contracciones que serán
futura belleza experimental.
Un cuerpo nunca jamás antes visto
de voces sonidos polígonos
removiendo la zona de donde vienen
para advenir
nuevo sello del ser
ex puesto a la experiencia.
Como el expectador:
agujero cuerpo ya no tan
sepultado.*

El poema seleccionado es un claro ejemplo para demostrar que en el arte podemos encontrarnos frente a diferentes maneras subjetivas de resolver lo imposible, el vacío. Son, en cierto modo, relatos subjetivos que hablan de la ficción propia de la naturaleza de cada ser. Ficciones que pueden resultar enigmáticas para el otro, y por ello lo meritorio: la diferencia que cada representación singular provoca en cada sujeto, y se dirige a otro, como respuesta a algo, al vacío, al horror, a lo imposible, lo invisible. Cada sujeto presenta en esencia una modalidad que le es propia para darle forma, esas modalidades son estas actuaciones creativas, mediante las cuales el vacío pasa a ser “eso nuevo” que marca y dice acerca de lo inexistente, de la falta de cada uno, de esa búsqueda infinita (Cebolla Lasheras, M. J., 2014, p. 17-21).

EL CUERPO EN ESCENA, LA REPRESENTACIÓN Y LO INDECIBLE

“Desde la infancia los hombres tienen inscritas en su naturaleza, una tendencia a representar y al mismo tiempo una tendencia a encontrar placer en las representaciones”. (Regnault, F., 1995, p. 88)

El cuerpo es de lo que se ocupa el psicoanálisis: el cuerpo que habla. Algo del orden de la verdad lo encontramos justamente en el cuerpo en escena. El ser humano es el único animal que tiene cuerpo y este es un cuerpo atravesado por los discursos de la época. Hay en el arte la posibilidad de producir algo que no se puede expresar, pero que se siente en el cuerpo, que deja un registro en él. Las experiencias y la relación con el objeto permiten cierta organización del representante simbólico del cuerpo.

¿Cuál es la función del teatro en el adulto? Regnault señala que el hecho de participar con la mirada en el juego del teatro, cumple la misma función que el juego para el

niño. El niño, a través del juego, satisface el deseo de ser grande, es decir, de igualarse con el adulto. En el teatro, el espectador, quien quizás vive demasiadas pocas cosas, que se siente como un miserable, al que no le sucede nada grandioso, y que ahoga y desplaza aquella ambición de ser el centro del universo quiere sentir, actuar y moldearlo todo según su deseo, ser un héroe, y “los actores-poetas del teatro se lo hacen posible permitiéndole la identificación con un héroe”. Pero he aquí lo beneficioso, esta circunstancia le ahorra algo al espectador, este sabe que ser héroe no es posible sin dolor, sufrimiento, ni penas que suprimen al goce, sabe además que no tiene más de una vida y que en un combate puede morir (Regnault, F., 1995, p. 89-90).

El actor re-presenta, vuelve a presentar algo, y lo hace de un modo particular, porque el teatro ocurre en el aquí y el ahora y nunca es lo mismo, nunca es igual. La representación es la obra, la obra que a su vez re-presenta algo de la realidad: “Es en realidad una re-re-re-presentación. Un juego de reflejos espejados”. El actor, en este juego de representaciones, está inmerso en una serie de preguntas imposibles ya que representa algo que él no es, pero lo vuelve a presentar como si fuera (Videla, R., 2014, p. 154).



¿Cuál es la lucha del sujeto que hace teatro? Videla dice:

... es el intento de dejar en la historia de la sociedad y del arte algo de uno, algo así como un marca que borre la imposibilidad, el vacío casi incolmable,

la precariedad de lo artístico y específicamente de lo teatral (Videla, R., 2014, p.155).

Videla plantea que se trata de intentar llenar el vacío (de sentido, de ideales, de belleza, de creatividad) y de modificar la vaciedad del teatro en general. Es una preocupación por la verdad y “la búsqueda por encontrar un nuevo tipo de actor y una nueva actitud ante

el teatro y ante el mundo”. Actualmente predominan espectáculos basados en efectos superficiales y los actores no demuestran un compromiso verdadero en rigor a su profesión y discursos: “Se llena el vacío con adornos innecesarios”(Videla, R., 2014, p. 156).

Hay que apostar a los aventureros, inconformes, a los que se cuestionan e intentan colmar el vacío. En función de esta necesidad surgen los sucesivos movimientos teatrales de las últimas décadas la danza-teatro, el Tercer Teatro, el Happening, el Teatro Pobre, la creación colectiva, como “un intento de asir lo inasible, de dejar una huella, de encontrar respuestas, de colmar la insatisfacción profunda y necesaria” (Videla, R., 2014, p. 156). El arte permite representar lo indecible, como el grito de Munch, que muestra un hombre dando un grito desesperado y sus propias manos en sus oídos para no escuchárselo (Paulozky, D., 2014, p. 147).

LO TEÓRICO Y LO FICCIONAL: LA DIFICULTAD DE TRANSMITIR LO IMPOSIBLE

“Pero así como las teorías pueden ser ficcionalizadas, también las ficciones pueden ser teorizadas reafirmando la posibilidad de juego entre lo teórico y lo ficcional”.
(Mario J. Buchbinder)

No se trata de hacer de la ficción algo teórico, aunque admitamos que lo teórico siempre tiene algo de ficción. Las ficciones al teorizarse perderían su verdadera función. Nos preguntamos por lo tanto por la función del teatro. Pensar en la función en teatro o del teatro, nos traslada a su espacio, el de los telones, el del escenario, el de aquel momento único, mágico e irrepetible.

¡QUE COMIENCE LA FUNCIÓN!

Entonces, la función es lo irrepetible, nunca sucede más de una vez de la misma manera. Cada función nos aplastará poéticamente el espíritu y el cuerpo, reproduciendo en nuestra psiquis representaciones y sensaciones nuevas y propias; estas emergerán



de los registros que la viven, la recuerdan, la reconstruyen, la relatan. Todo brotará de nuestro cuerpo, nos encontraremos en sintonía con diferentes formas de sentir algo que nunca más volverá a ocurrir. ¿Cómo algo que no volverá a ocurrir, ocurre de otras maneras o de una manera única y permanece dentro de uno? ¿Cómo sigue aconteciendo en nosotros tan intensamente? Se reproducen formas conocidas y desconocidas y las intentamos contar, las volvemos letra y palabra, las historizamos, necesitamos siempre trasladar lo que no puede decirse al campo del lenguaje, para comunicar claro, porque somos seres parlantes que a veces hablamos de más o de menos, pero hablamos. Tan inmenso puede ser un acontecimiento, que este no puede ser dicho “en general” como si se leyera un prospecto, es más, nunca podría reducirse a una explicación puntual, porque el acontecimiento es singular, corta la palabra y corta toda representación, pero a su vez estas, la palabra y la representación, son llamadas para salvarnos: “Lo que no puede ser dicho debe ser dicho, lo que no puede ser representado debe ser representado. Depende de cada sujeto el tomar partido” (Wajcman, G., 2014).

El saber que se despierta nos sumerge en un inconsciente lleno de restos de pequeñas y grandes porciones de verdad, esas que impactan en lo fugaz de un transitar ciego, ciego por la urgencia. El inconsciente es la

lógica que lo mediato llamaría desorden, poesía, metonimia, por soportar lo policromático de un alma que se habita a sí misma, que guarda y selecciona la imagen y la acústica propia de su poética, a pesar de la existencia del ruidoso orden normativo que le implora opacidad.

El arte para Wajcman, tendría precisamente como objeto mostrar ese real: “Que el arte apunte a lo imposible, imposible de decir, y a representar [...] lo irrepresentable o lo inexpresable son parte del arte [...] solo el arte, fuera del discurso, puede transmitir algo de un real irrepresentable” (Wajcman, G. 2014, p. 29-30).

Por lo tanto el arte tiene una función de transmisión y acto de presencia. El arte nos enseña algo de la subjetividad de la época. Históricamente el arte ha sido el testigo del siglo, especialmente en el siglo XX, ya que, a través de las intervenciones de las más diversas formas, ha hecho la elección de apuntar al punto de lo imposible: “Las obras de arte no dicen nada más, ellas se despliegan en su pura presencia. La obras de arte de este tiempo hacen, verdaderamente, en el sentido fuerte del término, acto de presencia” (Wajcman, G., 2014, p. 30-32).

ENTRE TANTA DIFICULTAD: LA POSIBILIDAD DE REVALORIZAR LA EXPERIENCIA SUBJETIVA

Revalorizar la experiencia subjetiva de un artista, de un espectador, de un sujeto que abraza el arte, es tolerar y soportar la falta, nuestra castración, el no saber. El no saber se transforma en una valiosa porción de verdad sobre aquel, sobre nuestra dificultad de comunicar. Vivir la ficción y hacerla propia se transforma en una de las posibilidades más reveladoras de un sujeto, un acercamiento a lo más conocido y no obstante a lo desconocido de uno mismo, una manera singular de responder acerca de lo imposible. Lacan advierte de la enseñanza de Freud, de que en su materia, el psicoanálisis, el artista siempre lleva la delantera, y que no se tiene por qué hacer de psicólogo donde este desbroza el camino.

Por suerte, hay un real que lo teórico nunca podría alcanzar, que los discursos hegemónicos de la época intentan esquivar, tapar, negar... y a veces la cultura nos conduce a saturar los sentidos. El arte y el teatro nos devuelven la posibilidad de localizar estos verdaderos registros, el saber del cuerpo, y anexarlos, darles formas y crear, a pesar de las restricciones y de la problemática del lenguaje, lo nuevo.

Para Lacan el actor no presta solo su cuerpo, es decir, su imaginario, sino también su “inconsciente perfectamente real” al Discurso del Otro. Y a su vez, lo que constituye el valor del teatro es que el significante se encuentra articulado en torno a un real específico. Lo que viene a rellenar como un picadillo el significado es el significante, siendo este lo que se oye (Regnault, F., 1995, p. 31-32).

El hecho de enfrentarse con las piezas reales y residuales al percibirnos desde todas nuestras dimensiones, sobre todo desde las inconscientes, nos confronta con la muerte, y es a condición de esta que se desprende la libertad, y así la multiplicidad de formas perdidas vuelven a encontrarse como nunca perdidas pero como imposibles, imposibles para nuestro andar y decir cotidiano. La ficción nos devuelve las piezas de un rompecabezas que no contiene la imagen global para comprobar que lo hicimos bien, porque no hay una única imagen, ni una correcta. En su caja no encontraríamos la imagen completa para replicar.

Será desde el mundo interno simbólico y simbolizante que el sujeto logra establecer y reestablecer las relaciones metafóricas con su cuerpo y con el mundo externo, manteniendo la diferenciación sin perder la capacidad de atribuirles significados propios, derivados de su historia vincular que son lo que le otorgan sentido e incrementan la necesidad de mantener y establecer nuevas ligazones (Lieberman, D. et ál., 1982, p. 355). Se puede pensar a la actividad artística, al teatro experimental específicamente como una experiencia subjetivamente que posi-

bilita establecer y reestablecer nuevas ligazones, trazar nuevamente el cuerpo y sentir el cuerpo. Las experiencias y la relación con el objeto permiten cierta organización del representante simbólico del cuerpo.

Revalorizar la experiencia subjetiva o resaltar la poética de cada uno, como lo explica Mario J. Buchbinder (1993), implica recono-

cer la originalidad, la creatividad, la singularidad, lo que es desvalorizado por la cultura y el sentido común. La revalorización de la experiencia subjetiva acentúa el discurso singular y la autenticidad, además de tener en cuenta lo semántico (contenidos) y lo sintáctico (el estilo), el modo de comunicarse único de cada sujeto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Berlante, D. (septiembre, 2009). Vsévolod Meyerhold: Un hombre escindido. En Instituto Nacional del Teatro (Coord.). *Presencia de VSÉVOLOD MEYERHOLD / Cuadernos de Picadero*. (pp. 23-28) Cuaderno Nro.18. Buenos Aires.
- Buchbinder, M.J. (1993). *Poética del desenmascaramiento: caminos de la cura*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Brill, R. (1995) Tadeusz Kantor: una estética teatral del s.XX. *Cassandra Revista de Cultura Contemporánea*. Nro.1. Buenos Aires.
- Cebolla Lasheras, M.J. (2014). Arte y creatividad en salud mental. En Calisti, T.M. et ál. *Arte, Psicoanálisis y Salud Mental: Teoría-Clinica: 1. El proceso creador*. (pp. 17-23) 1ªed. Buenos Aires: Letra Viva.
- Cebolla Lasheras, M. J. (2014). Lugar y función del arte en psicoanálisis (1). En Calisti, T.M. et ál. *Arte, Psicoanálisis y Salud Mental: Teoría-Clinica: 1. El proceso creador*. (pp. 35-44) 1ªed. Buenos Aires: Letra Viva.
- Cela, M.A. (2014). Vacío y creación en referencia al arte y psicoanálisis. En Calisti, T.M. et ál. *Arte, Psicoanálisis y Salud Mental: Teoría- Clínica: 1. El proceso creador*. (pp.89-96). 1ªed. Buenos Aires: Letra Viva.
- De Marinis, M. (2004). *La parábola de Grotowski: el secreto del "novechento" teatral*. 1ªed. Buenos Aires: Galerna.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. (Margo Glantz trad.). México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Lacan, J. (1999 [1964]). Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2008 [1976-77]) Seminario 24: El fracaso de Un-desliz en el amor. México: Ortega y Ortiz editores.
- Lacan, J. (1988 [1985]). Homenaje a Marguerite Duras, del rapto de Lol V. Stein. En *Intervenciones y textos 2*. Buenos Aires: Manantial.
- Llagostera, L. (septiembre, 2009). La dama de las camelias: punto de partida para reflexionar. En Instituto Nacional del Teatro (Coord.) *Presencia de VSÉVOLOD MEYERHOLD / Cuadernos de Picadero*. (pp. 62-68) Cuaderno Nro.18. Buenos Aires.
- Liberman, D., Grassano, E., Neborak, S., Pistiner, L. y Roitman, P. (1982). Del cuerpo al símbolo: sobreadaptación y enfermedad psicósomática. Buenos Aires: Ediciones Kargieman.
- Regnault, F. (1995). *El arte según Lacan y otras conferencias*. Barcelona: Atuel-Eolia.
- Rodríguez Gómez, G., Flores, G. y García Jiménez, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Granada: Ed. Aljibe.

- Videla, R. (2014). La página blanca. En Wajcman, G. et al (Coord.) *Arte y Psicoanálisis: el vacío y la representación*. (pp. 9-37). 1ª ed. Córdoba: Brujas: Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba
- Wajcman, G. (2014). Tres imposibles. En Wajcman, G. et al (Coord.) *Arte y Psicoanálisis: el vacío y la representación*. (pp. 9-37). 1ª ed. Córdoba: Brujas: Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba.