Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Facultad de Psicología
Secretaría

PUCE

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE SALUD Y BIENESTAR

MAESTRIA EN PSICOLOGÍA CLÍNICA CON MENCIÓN EN PSICOPATOLOGÍA Y PSICOANÁLISIS

POTENCIAL TERAPÉUTICO, DESDE LA TRANSFERENCIA, EN EL ENTRENAMIENTO DEL TEATRO POSDRAMÁTICO

CAPÍTULO DE LIBRO

ELIZABETH VALERIA RIOFRÍO CHAMORRO

DOCTORA SOLEDAD LARREA

QUITO, 2026

GRACIELA ALEXANDRA RAMIREZ IGLESIAS
Firmado digitalmente por GRACIELA ALEXANDRA RAMIREZ IGLESIAS
Fecha: 2026.03.13 16:47:39 -05'00'

ÍNDICE

RESUMEN *3*

ABSTRACT *4*

INTRODUCCIÓN *5*

MARCO METODOLÓGICO *9*

RESULTADOS *10*

Advenimiento de la transferencia y su potencial terapéutico **10**

Delimitación teórica de la Transferencia 10

Breve recorrido por la historia del psicoanálisis para explorar la transferencia . 17

Manifestaciones de la transferencia en el entrenamiento teatral posdramático **23**

Breve reseña y conceptos fundamentales del teatro posdramático y su relación con el psicoanálisis 24

Relación entre el entrenamiento del teatro posdramático y la transferencia 31

DISCUSIÓN *36*

CONCLUSIONES *43*

Referencias Bibliográficas: **46**

RESUMEN

Las técnicas teatrales han demostrado su valor para el bienestar y la salud mental. El teatro, como herramienta terapéutica, ha cobrado relevancia en disciplinas como la psicología clínica, la educación, la rehabilitación social, etc. Sin embargo, este estudio pretende distanciarse del modelo psicológico y buscar investigar cómo, utilizando las técnicas teatrales posdramáticas, se puede revelar un potencial terapéutico donde emerge el inconsciente desde un enfoque psicoanalítico y donde, además, se manifiesta la transferencia.

Esta investigación analiza la transferencia, conceptualizada por Freud y Lacan, como un fenómeno que emerge en el entrenamiento teatral posdramático bajo un contexto clínico y que podría denominarse "Espacio Performático Transferencial". La pregunta que guía el presente estudio es: **¿Cómo analizar el potencial terapéutico, desde la transferencia, en un entrenamiento de teatro posdramático?** Se han considerado aportes de autores que estudian el arte escénico y las nuevas formas expresivas de una corriente contemporánea que causa controversia y es producto de diversas investigaciones debido a la ruptura de perspectivas de un teatro moderno y clásico. No se toma en cuenta la mirada del espectador ni la construcción de un personaje, como suele considerarse en el teatro tradicional, sino un entramado donde el sujeto creador se ve afectado y movilizado.

Palabras claves: Entrenamiento posdramático, Transferencia, teatro posdramático, performance, proceso clínico.

ABSTRACT

Theatrical techniques have demonstrated their value for wellbeing and mental health. Theater as a therapeutic tool has gained relevance in disciplines such as clinical psychology, education, social rehabilitation, etc. However, this study aims to distance itself from the psychological model and seeks to investigate how, using post-dramatic theatrical techniques, they can reveal a therapeutic potential where the unconscious emerges from a psychoanalytic approach and, furthermore, how transference manifests itself in that post-dramatic theatrical space.

This research analyzes transference, conceptualized by Freud and Lacan, as a phenomenon that emerges in postdramatic theatrical training under a clinical context, and that could be called "transferential scenic space". The question that guides the present study is: How to analyze the therapeutic potential, from the transference, in a postdramatic theatrical training? The author has considered the contributions of authors who study the scenic art and the new expressive forms of a contemporary current that causes controversy and is the product of diverse investigations due to the rupture of perspectives of a modern and classic theater. It does not take into account the viewer's gaze or the construction of a character, as it is usually considered in traditional theater, but a framework where the creative person is affected and mobilized.

Keywords: Post-dramatic training, Transference, postdramatic theatre, performance, clinical process.

INTRODUCCIÓN

El siguiente escrito se fundamenta en la necesidad de estudiar, la perspectiva psicoanalítica de Freud y Lacan, el concepto de transferencia que es fundamental para la existencia de un espacio analítico. Es decir, según Freud (2002 [1911-1913]) los acontecimientos psíquicos vividos en el pasado son traídos en la actualidad hacia el analista. La transferencia surge cuando se comprende cómo el paciente actúa y aviva una serie de reacciones, que se alineen con su deseo, frente al analista. El paciente ha despertado experiencias construidas a lo largo de su vida que han repercutido en su edad adulta.

Del mismo modo, de la transferencia se investiga los puntos de convergencia entre el entrenamiento de teatro posdramático y el psicoanálisis, particularmente desde el concepto de transferencia. Se analiza cómo el entrenamiento teatral posdramático sitúa el cuerpo y la subjetividad del actor o la actriz en el centro de su propuesta. Dolto (1986) sostenía que todos los individuos poseen un esquema corporal y una imagen del cuerpo. La primera, es la relación externa y carnal al contacto con el mundo físico. Y la segunda, está en conexión al sujeto y su historia, proyecta un cuerpo simbolizado mediante la palabra "y las representaciones gráficas, en fantasmas de satisfacciones erótica, en el intercambio de sujeto a sujeto" (p.19). Es posible que en el entrenamiento teatral posdramático se evidencien las construcciones, favorables o no, de estas dos instancias.

A través de esta disertación se ofrece la posibilidad, de estudiar los fenómenos inconscientes que emergen en un contexto creativo utilizando el cuerpo, y esto permite que

en el entrenamiento teatral posdramático, también emerja la transferencia, entre el actor y el director escénico.

En este marco, el presente estudio tiene como hipótesis que el entrenamiento teatral posdramático posee un potencial terapéutico, ya que propicia "un espacio performático transferencial" que actúa de manera equivalente al espacio transferencial en el análisis. Por lo que se pretende argumentar y sustentar cómo las dinámicas escénicas y relaciones propias de este tipo de entrenamiento pueden activar procesos de proyecciones y afectos, conscientes e inconscientes que se manifiestan a través de expresiones, acciones e interacciones con un otro, el analista o el director de escena; o más bien, al inconsciente.

Cabe mencionar que este estudio responde a un cuestionamiento propio al contar con dos profesiones tanto en las artes escénicas como en psicología clínica y cómo en la práctica de ambas, se manifiesta el inconsciente. Es por esto, que pensar el potencial terapéutico, desde la transferencia en el entrenamiento teatral posdramático, es a partir de estas dos formaciones. Sería muy aventurado decir que el rol del director escénico devuelve lo mismo que un analista, o que el espacio de entrenamiento teatral cumple con los mismos fines que un espacio de análisis. Pero esto no quita que tanto en el arte teatral como en el análisis se activan los fenómenos inconscientes propios del sujeto. El presente estudio podría contribuir con otra forma de enunciación que no solo sea la palabra hablada, sino la palabra expresada en el cuerpo, a partir del recurso del entrenamiento actoral posdramático. Con esta aclaración pretendo continuar con la siguiente investigación académica, para comprender de manera más amplia la convergencia del entrenamiento teatral posdramático y el espacio terapéutico desde la transferencia.

Para Taylor (2011) el *performance* funciona como actos vitales de transferencia, entendida como una trasmisión de saber social, político y colectiva. Se transfiere sensaciones, memorias, gestos, rituales y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, sirviéndose de un espacio físico, del cuerpo y del *performance* en la imposibilidad de repetir en el tiempo una situación generada, la finalidad es explicar la persistencia de un trauma social, de la violencia política, eventos que se repiten en colectividad en la historia de una sociedad. Quizás esta reiteración puede ser equivalente al concepto freudiano de repetición, aunque con una diferencia relevante: Taylor la expone desde una colectividad mientras que Freud la aborda desde la subjetividad individual y el dispositivo clínico, "el analizado no recuerda, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo actúa, no lo produce como recuerdo, sino como acción; lo repite, sin saber, desde luego, que lo hace" (Freud (2022 [1911-1913]), p151-152). Diana Taylor toma el termino de Freud de la transferencia, pero la transmuta radicalmente. La transferencia, para Diana Taylor (2011), es una trasmisión de un proceso cultural, del drama social y político para transferir en el espacio público la demanda de justicia y memoria, hace un escenario traumático y de resistencia donde el cuerpo se expone y trasmite historia. Para Freud (2022 [1911-1913]), la transferencia es individual y utiliza la palabra hablada; en ella se repite afectos, actos y puestas en acto etc. Cuando el analista explorar el pasado inaccesible y el inconsciente del paciente, la transferencia da cuenta de lo reprimido a través de la repetición de patrones del pasado; es decir, el paciente actúa reviviéndolos en el presente, a través de la transferencia. En ambas posturas acerca de la transferencia está latente la repetición, pero con un distinto enfoque, como se ha explicado anteriormente. Para Freud la transferencia es un proceso de cura. Para Taylor es un proceso cultural, político y social que

trasmite traumas y memorias, poniendo énfasis en lo corporal, lo performático y lo colectivo.

Para hablar de lo performático existen dos puntos de vista: en el sustantivo en inglés *performance* quiere decir toda acción, toda lo que pueda ejecutar. Mientras tanto el término en francés *La performance* es ejecución de una acción o de un texto, es el acontecimiento que resulta de ahí. Una acción escénica que desafía las convecciones tradicionales del teatro. "La *performance* se hace *live*: al mismo tiempo en directo y corporizada por seres vivos" (Pavis, 2016, p227). Así pues, los estudios del *performance* para Taylor (2011) tienen influencia de la lingüística propuesta por Austin, Searle y Saussure quienes examinaron la función performativa de la comunicación y este modelo lingüístico enfatiza la importancia del actor cultura en el uso de la lengua. Las personas no solo adoptan una lengua, sino que la usan de manera creativa. "Los estudios performáticos como esta corriente lingüística, que vendría a llamarse *speech act theory* [teoría del acto del habla], se dedicó a reconocer la creatividad de los usos del habla, es decir, no sólo las instancias formales de enunciación, sino también sus formas particulares de expresión" (Taylor, 2011, p16). En lo que concierne al psicoanálisis, para Lacan el inconsciente no se instaura en el lenguaje, se produce en los espacios entre significantes. Es un efecto del lenguaje en tanto registro simbólico y se evidencia con el uso de la palabra, llegando a concluir que no hay nada que pueda existir fuera del lenguaje y considera el lenguaje y la lingüística para explicar cómo el inconsciente se estructura en el lenguaje (Braunstein, 2019).

Se busca analizar el potencial terapéutico del concepto "Espacio performático transferencial" desde la transferencia, vinculándolo con lo que ocurre en el espacio

performático del entrenamiento teatral posdramático y el espacio de análisis. En estos dos lugares surge el inconsciente, pero, por un lado, en el psicoanálisis requiere un trabajo específico de interpretación en privado, y, por otro lado, en el teatro posdramático propuesto por Lehman (2013) y en los estudios de *performance* de Taylor (2011), se intenta hacer visible, latente, sensible a pesar de que evidencie ausencia, trauma o fragmentación y se dirige al público. Para Taylor el inconsciente no solo es represión sexual sino lo silenciado en la historia social y el trabajo del performance es poner el cuerpo como una forma de habla que va más allá del diván y se convierte en una transformación social que lo causó. El inconsciente deja de ser una estructura intrapsíquica para convertirse en un fenómeno intersubjetivo y cultural que se genera en el encuentro entre cuerpos, espacio y tiempo. Este estudio propone generar un puente innovador entre el arte escénico y el psicoanálisis, abriendo nuevas posibilidades para la intervención clínica que integran el cuerpo, la subjetividad y la transferencia.

MARCO METODOLÓGICO

La presente investigación académica tiene formato de capítulo de libro y utiliza un enfoque cualitativo, basado en un diseño de investigación descriptiva – documental, que permite explorar el análisis crítico de textos, textos académicos, artículos y conceptos. Se pretende recolectar información de textos de Freud y Lacan que aborden el análisis de la transferencia. Del mismo modo, se cuenta con bibliografía de HansThies Lehmann[1] quien

[1] Hans-Thies Lehmann es un teórico y académico alemán especializado en teatro y estudios de performance. Es conocido principalmente por su contribución al estudio del teatro posdramático, un concepto que desarrolló en su obra más influyente, "Teatro posdramático" (publicado originalmente en alemán en 1999 y traducido a varios idiomas). (Lehmann, 2013)

conceptualiza y analiza el "Teatro Posdramático" y DianaTaylor[2] para analizar el espacio y *performance*. Se tomarán en cuenta textos escritos en francés, inglés y español ya que son idiomas en los que se encuentran las obras principales y sus interpretaciones. Los textos con referencia al teatro clásico o tradicional, no serán considerados en este estudio.

RESULTADOS

Advenimiento de la transferencia y su potencial terapéutico

Delimitación teórica de la Transferencia

La Transferencia está llena de significado e historia del paciente, en ese espacio y tiempo algo está sucediendo a cada momento, el pasado del paciente activa la relación y las creencias sobre los objetos de amor construidos en la niñez. El analista establece vínculos en la transferencia para que el paciente construya un sentido de su propia continuidad e individualidad, logre cierto desapego y, de ese modo, se libere de su sentido anterior y más distorsionado del pasado (Greenson, 1973).

Freud (2003 [1901-1905]) determina que la transferencia "son reediciones, recreaciones de las mociones y fantasías que a medida que el análisis avanza no pueden menos que despertarse y hacerse concientes; pero lo característico de todo el género es la sustitución de una persona anterior por la persona del médico" (p.101). Estas reacciones se expresan en la transferencia, ahí se puede observar la naturaleza de las defensas que utiliza

[2] Diana Taylor es una académica, teórica y escritora estadounidense especializada en estudios de performance, estudios latinoamericanos y cultura contemporánea. Es una figura destacada en el campo de los estudios de performance (performance studies) y ha contribuido significativamente a la comprensión de la performance como una forma de conocimiento y resistencia cultural. (Wikipedia, s.f.).

y el nivel de organización psíquica dentro del cual está operando el paciente. La transferencia ofrece al analista una oportunidad inestimable para explorar el pasado inaccesible y el inconsciente (Freud, 2022 [1911-1913]).

De estas experiencias, en el desarrollo infantil, solo algunas mociones de la vida amorosa son accesibles en el plano consciente y otras se encuentran en el inconsciente permitiendo que algunas se manifiesten en fantasías. La transferencia tiene su papel fundamental alrededor de la cura. El ser humano desde el nacimiento y durante el desarrollo de sus experiencias en la infancia, genera una forma de amar no fijas. Para Freud (2022 [1911-1913]) "adquiere una especificidad determinada para el ejercicio de su vida amorosa, o sea, para las condiciones de amor que establecerá y las pulsiones que satisfará, así como para las metas que habrá de fijarse" (p.97). Como consecuencia de estas formas de amar, se genera un patrón que se repite y se mantiene frente a cada nueva persona significativa. El analista es un Objeto primordial en la transferencia, pero también lo son todas las personas importantes en la vida del sujeto.

En la transferencia se puede reestructurar estas maneras de amar, frente a uno mismo y los demás, se presenta como una relación viva en la que hay movimiento y cambio constantes, de esta manera se indica "cómo todo lo que es importante en la organización psíquica del paciente, basado en sus formas tempranas y habituales de funcionamiento, sus fantasías, impulsos, defensas y conflictos, se vivirá de alguna manera en la transferencia" (Joseph, 2014, p.453)[*].

[*]Esta cita fue traducida por la autora.

Del mismo modo en las primeras etapas de la vida, como lo menciona Dolto (1986), la construcción del esquema corporal responde a situaciones y eventualidades físicas que se presentaron en el desarrollo infantil; de igual manera, la relación con los cuidadores primarios o personas relevantes en esa etapa, contribuye a que la imagen de cuerpo se estructure. Por lo tanto, debido a estas relaciones con el otro, se constituye un esquema corporal y una imagen del cuerpo, que puede ser saludables o no y que se evidenciará en la transferencia.

Estas reacciones transferenciales pueden ser experimentadas como sentimientos, impulsos, deseos, miedos, fantasías, actitudes e ideas o defensas contra ellas. Se entienden de diversas maneras y aparentemente desempeñan varias funciones. Sin embargo, la repetición también ha sido entendida como un medio para evitar el recuerdo, una defensa contra el recuerdo, y por eso se manifiesta una compulsión a la repetición. Se puede duplicar exactamente el pasado, una réplica, una reviviscencia, o puede ser una nueva edición, una versión modificada, una representación distorsionada del pasado (Freud, 2022 [1911-1913]).

La transferencia y la resistencia se presentan en el análisis, de ahí la importancia de liberar las trabas o bloqueos que el paciente presenta. Freud intenta, cuando algo se está denegando, seguir indagando, devolver su propio discurso al paciente para que asocie y siga su proceso de cura. Al presentarse estos bloqueos, Freud propone que el problema que presenta el paciente pase por el analista para que se instale una transferencia y se trabaje sobre eso, ya que si el paciente deja de hablar es imposible continuar con el movimiento en lo simbólico que intenta disminuir la libido consciente y aumenta la libido inconsciente (Freud, 2022 [1911-1913]).

La resistencia en la transferencia presenta dos fuerzas, la una que quiere aliviar su malestar, y la otra que intenta resistirse a la cura. Para el paciente el síntoma es el resultado de una situación conflictiva y reprimida, para Freud su origen está en la represión de una pulsión generalmente sexual que retorna de manera disfrazada. El trabajo del paciente en análisis es llegar la raíz en lo inconsciente, y si de esto, hay una pizca que se puede trasladar al analista es ahí donde sobreviene la transferencia, con el fin de que ocurra una cura "sólo si uno penetra en sus vínculos con la resistencia" (Freud, 2022 [1911-1913], p.102).

La transferencia "es un anacronismo, se funda en un engaño. Se ha producido un desplazamiento; impulsos, sentimientos y defensas pertenecientes a una persona del pasado se han trasladado a una persona del presente" (Greenson, 1973)[*]. Se trata principalmente de un fenómeno inconsciente, y la persona que reacciona con sentimientos de transferencia en general no es consciente de la distorsión. Y si fuera consciente, no comprendería y, más aún, no podría dar sentido a lo que estaría sucediendo, sería otra escena.

Freud dice que todos los seres humanos tienen una necesidad de amar y si esta necesidad no es resuelta se entiende que estas representaciones libidinosas estén destinadas hacia nuevas personas. Es ahí que el vínculo con el analista "la investidura libidinal apronta en la expectativa de alguien que esta parcialmente insatisfecho se vuelva hacia el médico" (2022 [1911-1913], p.98). En otras palabras, esta investidura se anuda a modelos preexistentes en la persona y va a colocar al analista en una serie psíquica que el paciente ha establecido hasta ese momento, por ejemplo, respondiendo frente a su imago paterno,

[*] Esta cita fue traducida por la autora.

materno, fraternos, etc. Lo cual ejecutara una serie de representaciones conscientes como inconscientes.

Para Freud (2022 [1914-1916]), la transferencia es positiva y negativa, la primera son sentimientos favorables, amigables hacia el analista de manera consciente, que permiten un análisis adecuado; y la negativa, donde la transferencia se presenta como resistencia, es decir, en el trabajo de análisis, el paciente indaga la procedencia de su malestar y cuando está a punto de develar su origen, este se resiste, deja de asociar o transfiere sentimientos hostiles o erótico sobre el analista.

En el proceso psicoanalítico se utiliza una transferencia positiva para que el paciente se cure, un vínculo adecuado con el analista posibilita las distintas elaboraciones y receptará de mejor manera las interpretaciones que el analista realice. Para rebasar el impedimento de una transferencia negativa, es necesario hacerla consciente en el paciente, en otras palabras, se desprende esos sentimientos que impiden el trabajo analítico, del analista, y se trabaja en ellos ya que poseen contenidos de mociones inconscientes. No obstante, Freud (2022 [1911-1913]) dice que cuando una transferencia se ha tornado en su totalidad absolutamente negativa hacia el analista, el análisis se imposibilita y por ende la cura no se lleva a cabo.

Este tipo de identificación es profundamente inconsciente y no verbalizada. Si se trabaja sólo con la parte verbalizada, no se tiene en cuenta realmente los vínculos con los imagos que están actuando en la transferencia; y es esto lo que forma la base de la historia del paciente; que ha desarrollado defensas en las que argumenta o plantea ideas aparentemente lógicas, pero no dan satisfacción y silencian la experiencia de incomprensibilidad aferrándose consciente e inconscientemente a algo.

Frente a estas limitaciones, si el analista se esfuerza por dar interpretaciones detalladas del significado de las asociaciones del paciente, entonces entrará en el sistema defensivo del propio paciente, generando un pseudosentido a lo incomprensible, en lugar de intentar establecer contacto con la experiencia del paciente de vivir en un mundo incomprensible.

El padecimiento subjetivo de los pacientes con sus figuras primordiales han dado lugar a una estructura de carácter de aparente o pseudonormalidad, permitiéndoles alcanzar la edad adulta con bloqueos y una compulsión a la repetición instaurada en una satisfacción inconsciente en el síntoma mismo, sin llegar a una elaboración psiquica y acomodandose a un sufrimiento naturalizado. Las interpretaciones que se ocupan sólo de las asociaciones individuales solamente tocarían la parte más adulta de la personalidad. La parte que realmente necesita ser comprendida, en cambio, se comunica a través de las presiones ejercidas sobre el analista (Joseph, 2014)[*].

Se podría afirmar que la transferencia y la interpretación poseen una cualidad dinámica y vital. A través de ellas, se experimenta una serie de reacciones que fluyen y se transforman, respondiendo a los vínculos primarios de amor y odio con las figuras significativas, así como a la organización defensiva y a la manera en que se comunican los conflictos. Las interpretaciones deben ser capaces de captar y expresar esta complejidad. El trabajo del analista en la transferencia consiste en reconocer que lo que probablemente está ocurriendo en la interpretación es la proyección del material privado del propio paciente.

Sin embargo, es crucial no perder de vista la atmósfera emocional que el paciente ha construido a partir de su historia personal, cómo esta se fracturó en la relación con sus

[*] Esta cita fue traducida por la autora

figuras significativas y qué defensas emergieron como respuesta. Estas defensas, que se activan y se revivencia en la transferencia, pueden llevar al paciente a intentar controlar al analista. A partir de este reconocimiento, el analista puede trabajar para facilitar un cambio atemporal en la relación del paciente con sus objetos internos, promoviendo así un proceso de transformación y elaboración psíquica.

> Si el paciente no ha encontrado en su infancia ningún objeto en el que pueda depositar algo de amor y confianza, por poco que sea, no vendrá a nosotros en el análisis. Seguirá solo un camino psicótico. Pero lo que podemos hacer, al rastrear el movimiento y el conflicto dentro de la transferencia, es revivir sentimientos dentro de una relación contra los que se ha defendido profundamente o que sólo se han experimentado fugazmente, y permitirles echar raíces más firmes en la transferencia (Joseph, 2014, p.451)[*].

Para Joseph (2014), el movimiento y el cambio son aspectos esenciales en la transferencia; por lo que, hacer consciente la naturaleza de las ansiedades del paciente, permite que éste pueda regular estas ansiedades. Adicionalmente, el autor plantea que ninguna interpretación puede verse como una explicación pura, sino que debe reproducirse en el paciente de una manera específica para él y su funcionamiento en un momento determinado. Así, los cambios visibles que se producen activamente en la transferencia son una parte esencial de lo que conduce a un camino psíquico real.

Freud (2022 [1911-1913]) habla sobre una lucha entre el analista que quiere que el paciente recuerde, pero este, pretende recordar y no es así. Si el analista maneja la

[*] Esta cita fue traducida por la autora.

transferencia cambia el acto en recuerdo, al inhabilitar la presencia de una transferencia negativa es más factible sostener una transferencia positiva necesaria, ya que se personifican varios sentimientos inconscientes que, al ser analizados, permiten conseguir la cura.

Se podría decir que, en la actualidad, desde una visión freudiana, la transferencia ocurre en el análisis y fuera del análisis, en neuróticos e incluso con psicóticos y en personas sanas. Todas las relaciones humanas contienen una mezcla de reacciones realistas y de transferencia; y contienen experiencias que incluso van más allá del uso de la palabra. Punto de vista que luego se explicará y diferenciará de la postura de Lacan.

Breve recorrido por la historia del psicoanálisis para explorar la transferencia

El concepto de transferencia nace junto al psicoanálisis. Freud a partir de 1892 comienza a interesarse y escribe sobre un tratamiento psicoanalítico para una cierta enfermedad mental llamada la neurosis. El caso de Elizabeth Von R. es descrito por Freud (2022 [1893-1895]), como su «primer análisis completo de una histeria». Breuer y Freud trabajaban atendiendo distintos pacientes quienes, a menudo, sentían vergüenza al hablar sobre ciertas vivencias o experiencias personales. Y varios de ellos no profundizaban en la conexión entre el proceso ocasionador y el fenómeno patológico (Freud, 2022 [1893-1895]). Los primeros escritos de Freud pretenden dar respuesta al funcionamiento fisiológico de las enfermedades de la neurosis y así se crea el proyecto para psicólogos. Sin embargo, durante sus investigaciones alrededor del funcionamiento del aparato psíquico, se da cuenta que gran parte de los enfermos que atendía, con el hipnotismo y la técnica de sugestión, no presentaban alteración neurofisiológica.

A partir de esta interrogante comienza Freud, (2022 [1886-1899]) a investigar y profundizar en el psiquismo humano, traduce <psique> del griego al alemán «*Seele*» que significa <alma> y crea un «tratamiento psíquico», es decir, «tratamiento del alma». En sus intervenciones con sus pacientes considera que hay una afectación del sistema nervioso, pero, para Freud, "el estudio del cerebro y de los nervios de enfermos […] no ha permitido descubrir hasta ahora ninguna alteración visible, y aun muchos rasgos de su cuadro patológico nos disuaden de esperar que alguna vez, con medios de exámenes más finos, pudiéramos comprobar alteraciones capaces de provocar la enfermedad" (2022 [1886-1899], p.117).

Entre los síntomas más comunes en este grupo de pacientes sin daño neurofísico estaban: contracturas, parálisis, amnesias, epilepsias, tics, vómitos, alucinaciones, entre otros. Estos síntomas, en esa época eran más frecuentes en mujeres y se los llamó "síntomas histéricos". La palabra histeria proviene del griego "*hystera*" que quiere decir "útero". Esto hacia creer que el trastorno se vinculaba con el útero, convirtiendo la enfermedad en algo exclusivo de las mujeres. En la actualidad se sabe que los hombres también presentan síntomas histéricos. Con los estudios en el siglo XIX, primero de Charcot luego con Breuer y Freud comienzan los cimientos del psicoanálisis, pero especialmente este último, comenzó a estudiar los síntomas histéricos bajo una óptica neurológica y psicológica; sin embargo, para Freud ni la neurología ni la psicología representaban lo que quería trasmitir, así se dio paso al psicoanálisis a través del trabajo con pacientes histéricas que tienen su origen en conflictos inconscientes y no en el útero, es decir, se apartan de la creencia de que la histeria es de origen físico y, más bien, se centran en lo psíquico.

A partir de esta elucidación, Freud investiga sobre el tratamiento psicoanalítico y cree que hay un nexo entre la carne que siente y el alma que significa. Además, cae en cuenta de que las perturbaciones psicológicas del cuerpo y del alma pueden eliminarse mediante la palabra. Con este acierto de Freud, los médicos se encontraban frente a la tarea de investigar la naturaleza y origen de estas manifestaciones patológicas, que en personas denominadas nerviosas o neuróticas provienen de un influjo alterado de su vida anímica sobre su cuerpo (Freud, 2022, [1886-1899]).

Freud (1991[1893-1899]) dice que los problemas de la neurosis se dividían en dos grupos: "los concernientes a lo que más tarde dio en llamar: «neurosis actuales» (neurastenia y estados de angustia) «La sexualidad en la etiología de la neurosis» y los vinculados con las «psiconeurosis» (histeria y obsesiones)" (p.44). Al primer grupo, les dedica ciertos estudios, pero, el segundo, marca el nacimiento de la teoría psicoanalítica y, del corazón de la experiencia analítica, el concepto de transferencia. Este breve recorrido histórico, sobre los inicios del psicoanálisis, es necesario para comprender la transferencia. Este concepto, desarrollado por Freud, por su trabajo con síntomas histéricos, evoluciona desde el tratamiento hasta la cura, a través del habla del paciente.

Posteriormente, Lacan entiende la transferencia como el corazón de la experiencia analítica. En el seminario ocho, Lacan (2006 [1960-1961]), hace un análisis sobre el texto platónico del discurso de Sócrates alrededor del amor "El Banquete o del Amor". En su análisis de la relación entre Sócrates y Alcibíades, el autor coloca a Sócrates como el primer analista en la historia, de la siguiente manera: Sócrates se coloca en la posición: sabe que no sabe, situación que un analista tiene en un proceso analítico como sujeto supuesto saber. Alcibíades es el analizante, quien supone que Sócrates tiene un saber y eso es motivo de su

amor. En esta transferencia, Alcibíades no ama a Sócrates como persona, sino como objeto a, causa de su deseo y Sócrates se mantiene distante a la demanda de Alcibíades, similar a como lo hace un analista con su paciente. Lacan (2006 [1960-1961) se sirve de varias metáforas del amor, e introduce de Platón la postura del amante y el amado. “Al amante como el sujeto del deseo, con todo el peso que tiene para nosotros este término, el deseo – Al amado como el único que, en dicha pareja, tiene algo” (p.45). Para Lacan (2006 [1960-1961]), el pasado inconsciente irrumpe y se hace presente en el discurso del analizante en la transferencia y el analista es una función, más que una persona, sobre el cual el analizante proyecta su fantasma.

Volviendo a Freud (2022 [1911-1913]), el amor de transferencia es un principio fundamental del psicoanálisis y se origina en la relación entre el paciente y el médico. En otras palabras, los pacientes proyectan sobre el analista sentimientos y emociones de situaciones del pasado, creadas por las experiencias infantiles con sus cuidadores primarios o personas relevantes en su cuidado.

Las bases teóricas de la transferencia se generan en la relación entre Breuer y su paciente Anna O., a quien la atendió desde 1880 hasta 1882, era una joven inteligente y culta que presentaba una serie de síntomas histéricos. Esta paciente “había inventado el nombre serio y acertado de <*talking cure*> (<cura de conversación>) y el humorístico de <*chimney-sweeping*> (<limpieza de chimenea>)” (Freud, 2022 [1893-1895], p. 55). En su tratamiento, cuando Breuer se ausentaba por periodos de tiempo, ella retrocedía en sus progresos. Breuer notó que la paciente desarrollaba un fuerte afecto hacia él, fenómeno que rápidamente Freud conceptualizó como transferencia.

Con el caso de Anna O. de Breuer, Freud (2022 [1893-1895]) observa cómo los pacientes desarrollan afectos amorosos hacia el médico, llama a esta relación amor de transferencia; al principio determina que la presencia de este acontecimiento obstaculiza el proceso del cura. Sin embargo, esta idea es descartada y reconoce a la transferencia como una herramienta fundamental para el análisis de los fenómenos inconscientes.

Conviene resaltar que, durante el proceso terapéutico, Anna O. expuso sus afectos hacia Breuer. Éste, sin saber cómo responder, pone fin al tratamiento de su paciente, deja abierta la posibilidad de cuestionar si, tal vez, Breuer poseía alguna emocionalidad hacia su paciente. Esta situación hace que Freud (2022 [1893-1895]) desarrolle el concepto de transferencia, concibiéndolo como un espacio donde los pacientes reviven experiencias infantiles con las figuras significativas de su infancia y la trasladan hacia el terapeuta. Situación que fue ignorada por Breuer. La paciente presentaba "una intensa transferencia positiva y no analizada hacia Breuer, de inequívoca naturaleza sexual" (p. 64). Según Freud, fue esto lo que movió a Breuer a postergar las publicaciones y finalizó el tratamiento con Anna O.

Tras los aportes de Freud sobre la transferencia, Lacan (2006 [1960-1961]), hace una relectura del concepto y trata la "*Disparidad subjetiva*", es decir, una disimetría entre los sujetos; esta diferencia en la subjetividad de los individuos influye en la forma en cómo interpreta y percibe la realidad en relación consigo mismo y con los demás. Lacan con este término distingue entre el sujeto y el Otro (el analista o la figura que representa inconscientemente para el paciente). Profundiza la cuestión del objeto bajo diversas manifestaciones, abordado en el sentido de objeto de deseo, objeto con el cual el sujeto se identifica y reintegra su *ego* (Lacan, 2015 [1958-1959]).

A diferencia de Freud, quien pensaba que se podía hacer transferencia con cualquier persona, Lacan (2006 [1964]) propone que si no hay analista no existe la transferencia, “La transferencia es la puesta en acto de la realidad inconsciente” (p. 152), no existe si no hay un significante, es decir, el analista establece un análisis en el momento en que lee un significante de la transferencia. Esta experiencia transferencial es un artificio que se crea entre el analista y el paciente, cuando comienza a operar, se crea un ámbito de trabajo, un análisis a la cadena de significantes que se presentan en la transferencia.

Lacan (2006 [1964]) cuestiona pensar la transferencia como una repetición, la verdadera naturaleza de la repetición está siempre velada en el análisis. “No digo que sea falso, y que no haya repetición en la transferencia. No digo que Freud no se haya acercado a la repetición a propósito de la experiencia de la transferencia. Digo que el concepto de repetición nada tiene que ver con el de transferencia” (p.41). Lo que se repite es algo que se produce frecuentemente y se relaciona como encuentro con lo real, con el azar.

La transferencia comúnmente suele presentarse como afecto. Se presenta de manera positiva y negativa. La transferencia positiva está asociada con el amor. Asociación que se equipara a conceptos como error, ilusión o fantasía; en término Lacaniano transferencia imaginaria. En cambio, la seguridad del analista respecto al inconsciente no puede surgir simplemente del concepto de transferencia, que es un eje fundamental de la estructura del tratamiento psicoanalítico; sin embargo, el analista debe trabajar con la transferencia sin olvidar la estructura autónoma del inconsciente, la cual, como desarrolla Lacan (2006 [1964]) se manifiesta como una cadena significante que escapa al control del yo. Es decir, le da un lugar a la transferencia imaginaria para servirse de ella y dar paso a la transferencia simbólica (ya no a la persona del analista, sino a la palabra).

En este contexto, fuera de que la transferencia sea un fenómeno afectivo, es una herramienta que permite acceder a los conflictos del inconsciente del paciente. Al utilizar estos recursos, el analista y el paciente construyen un espacio donde las fantasías, repeticiones de situaciones pasadas, deseos, etc., pueden ser exploradas y reinterpretadas. De este modo la transferencia es un elemento principal en el proceso analítico, es una conexión entre el mundo interno del sujeto y la realidad exterior, facilitando la cura.

Manifestaciones de la transferencia en el entrenamiento teatral posdramático

En este apartado se toma en cuenta el teatro posdramático y el distanciamiento con el teatro clásico y moderno, a su vez, se aclara que el estudio del teatro posdramático es amplio y contiene más elementos que el cuerpo que se considera en este escrito. También se propone al actor como un sujeto creador, cuya práctica no se agota en la mímica o la representación, sino que constituye un acto donde se moviliza y pone en juego la propia subjetividad. Este enfoque permite inscribir su quehacer dentro de un plano analítico, interrogando los procesos psíquicos que fundan la escena creativa.

En el entrenamiento teatral se manifiesta acciones y expresiones de manera única (*performance*) que produce afectos en el sujeto creador. A lo largo de esta investigación, se propone comprender la palabra como parte de la voz del actor. Esta voz, a su vez se concibe íntegramente corporal, unificando la concepción de cuerpo en una entidad singular y expresiva.

Breve reseña y conceptos fundamentales del teatro posdramático y su relación con el psicoanálisis

El teatro moderno se aleja del teatro clásico al comenzar a entrenar los cuerpos de los intérpretes en escena. Se desarrollan metodologías teatrales en la preparación del actor o actriz, se establece el cuerpo como recurso fundamental del arte escénico (Lehmann, 2013). En la época en que el psicoanálisis empezaba a nacer con Freud, al mismo tiempo, el teatro moderno se configuraba, centrándose en el oficio de ser actor o actriz con Stanislavski[3]. El psicoanálisis permitía a los pacientes expresarse abiertamente, a través del habla, Freud observó que sus pacientes mejoraban significativamente al usar este recurso. Del mismo modo descubre una serie de fenómenos psíquicos que estructuran al sujeto y que no es consciente, a partir de este momento el inconsciente se hace presente y con ello una estructura psíquica a la cual se puede acceder por medio del habla en un espacio transferencial.

Mientras tanto, el teatro moderno se centraba en el cuerpo del actor y cómo trasmita sus sensaciones al espectador. La preparación física y afectiva son fundamentales en los entrenamientos teatrales, comienza a considerarse la exploración de las sensaciones en lo vivencial, la expresión verbal y corporal. Las posturas impostadas del teatro comenzaron a cuestionar al interprete en la escena (Stanislavski, 2009)

Ahora bien, el teatro moderno en la época de Freud y Stanislavski; como hasta ahora, en algunas corrientes teatrales en la actualidad, analizan el trabajo del actor frente a las

[3] Konstantín Stanislavski, contemporaneo a Freud, nació en Moscú el 17 de enero de 1863 y falleció el año de 1938. Fue actor, director escénico y pedagogo teatral ruso. Se lo conoce como el creador del método interpretativo Stanislavski; además, fue cofundador del Teatro de Arte de Moscú. (Wikipedia, s.f.).

distintas sensaciones que despierta al espectador. Por ejemplo, en el escrito de Freud (2003 [1901-1905]) sobre los personajes psicopáticos en el escenario dice:

> 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. Y el goce que de ahí resulta responde, por una parte, al alivio que proporciona una amplia descarga, y por la otra, acaso, a la coexitación sexual que, según cabe suponer, se obtiene como ganancia colateral a raíz de todo desarrollo afectivo y brinda al hombre el sentimiento que tanto anhela tener, de una tensión creciente que eleva a su nivel psíquico (p. 277).

Con la anterior cita queda al descubierto, cómo el trabajo de los intérpretes en escena despierta sensaciones en el espectador. Sin embargo, el estudio actual, no se centra en colocar la mirada en el espectador, sino en el proceso creativo del sujeto creador, es decir, en el teatro posdramático; donde podría emerger el inconsciente como función de creación para la puesta en escena.

Esta posición del teatro moderno que piensa desde el espectador, al principio permitió un arte escénico llamativo, por pretender ser similar a la realidad psíquica de los personajes que se representaban. Sin embargo, con el pasar del tiempo, algunas, por no decir la gran mayoría, de las interpretaciones perdieron su contenido. Para Lehmann (2013) las

actuaciones se enmarcaban en una carencia de sentido, con movimientos y voces impostadas y vanidosas, sin posibilidad de reflexión por el hecho escénico. En La Poética Aristóteles (2009) reflexiona sobre el artista, a quien resume como un imitador que representa algo de la vida humana, sin tomar en cuenta la distinción esencial de su interpretación en las maneras de expresar la creatividad. Para Aristóteles (2009), la poesía es una imitación humana – una mímesis- según sus propios principios universales vinculados a su naturaleza que le son inherentes.

Es ahí, que comienza a germinarse una mirada innovadora y fascinante ante nuevos medios teatrales, como: el teatro de vanguardia, teatro grotesco, happening, entre otros; para concebir al teatro posdramático en los años 70 (Lehmann, 2013). Pero, el movimiento teatral posdramático implica una dualidad de tensiones. Por un lado, la autonomía del arte escénico respecto al drama, la cual, no niega el texto ni el drama, sino una colaboración o diálogo con lo dramático o no. Es decir, se reconfigura la concepción misma del drama (Lehmann, 2013). Con esto no se quiere decir que el teatro posdramático no posee drama, sino que plantea un conflicto con el teatro tradicional y moderno que había puesto el drama literario por encima del espectáculo escénico, en cambio, en el teatro posdramático, el drama está ubicado en la piel, la voz, las sensaciones, los movimientos, las expresiones, el esquema corporal, la imagen del cuerpo, entre otros; concluyendo que todos estos elementos componen el cuerpo y se entrenaran en el teatro posdramático (Lehmann, 2013). Por otro lado, la reivindicación del teatro de cambiar la narración por el *performance*. Es decir, el teatro hace una ruptura de una visión de un teatro estético predominante, con

formas establecidas, y abandona la formalidad tanto en el espacio físico como en la representación (Lehmann, 2013).

A partir de lo ya mencionado, se plantea la hipótesis de que en medio de esta situación se encontraría la figura del director/a escénico/a, quién durante un trabajo artístico recibe la información, se podría decir, de manera similar a la figura del analista en la transferencia. Aunque estos dos espacios tienen objetivos diferentes, en ambos se manifiesta el inconsciente y su acción incide de manera decisiva en el sujeto. Los roles tanto del director/a en escena como del analista son diferentes. El primero durante un proceso creativo recoge las propuestas inconscientes del sujeto creador para la puesta en escena, mientras el segundo ocupa un lugar en la estructura para posibilitar un cambio subjetivo. Para Pavis (2016) conceptualiza la función del director/a escénica/o de la siguiente manera: "aconseja y guía a sus actores desde los primeros ensayos hasta los reajustes durante la presentación pública del espectáculo" (p.132). Para Freud y Lacan el analista no es un consejero, se podría decir que es una función de un proceso que muestra al paciente su propia repetición, toca heridas antiguas y es espejo donde refleja sus propios fantasmas.

Es preciso puntualizar que el presente estudio propone que ciertos fenómenos en el entrenamiento teatral posdramático podrían ofrecer metáforas conceptuales valiosas para comprender la manifestación del inconsciente. Desde una visión psicoanalítica, al denominar "espacio performático", se designa a la transferencia donde se repiten inscripciones corporales significantes. Y con esto, se podría redefinir un espacio creativo por un analítico que priorice la palabra inscrita en el cuerpo y sobrepase el habla, para posibilitar el acceso más dinámico de los fenómenos psíquicos.

Durante las intervenciones del entrenamiento posdramático el actor o actrices se colocan frente a su propia construcción y formación de su estructura, permitiéndole un acceso a su realidad psíquica, no consciente y tal vez no hablada; provocándole una catarsis. Término similar a lo que Freud y Breuer introdujeron en su estudio sobre la histeria "La reacción del dañado frente al trauma sólo tiene en verdad un efecto plenamente *«catártico»* si es una reacción adecuada, […]. Pero el ser humano encuentra en el lenguaje un sustituto de la acción; con su auxilio el afecto puede ser *«abreaccíonado»* casi de igual modo" (Freud, 1991[18931899], p.34). Es decir, durante el entrenamiento teatral se presentan distintas expresiones afectivas acompañadas de recuerdos traumáticos, colocados en el inconsciente; cuando estos traumas no pueden ser elaborados psíquicamente, se manifiestan a través de síntomas psíquicos y físicos que, en ocasiones, en el entrenamiento pueden reconstruirse o congestionarse; pero, en el análisis, a través del discurso hablado se reconstruye el sentido de esa experiencia traumática.

El trabajo con el cuerpo y la voz, en los y las artistas devela una serie de traumas que no tenían como fin ponerse en descubierto. Sino que responden a un trabajo de entrenamiento que busca avivar la creatividad, a través de una descarga emotiva de energía que libera el afecto en el hecho escénico. Esta descarga crea momentos únicos, singulares elaborados en un tiempo irrepetible. En este espacio físico del entrenamiento, se presentan momentos inconscientes que conmueven a los actores y actrices, "el misterio dramático es cuando se eleva del ámbito del lenguaje que le es propio a uno que es, sin duda, superior y, además, para este inalcanzable. Por tanto, aquello que no puede expresarse nunca con palabras, sino única y exclusivamente en la representación, es lo dramático en sentido

estricto" (Lehmann, 2013, p.20). Si bien en el psicoanálisis, por medio del habla y de las interpretaciones, se llega a la cura; en el entrenamiento posdramático se intenta que lo inconsciente sea una función creativa que también pueda estar ejecutada en el cuerpo, o al menos eso se podría decir, que es lo que busca la presente investigación al utilizar las técnicas del teatro posdramático como potencial terapéutico, desde la transferencia.

Ahora bien, regresando a la transferencia, es necesario aclarar que no es un término exclusivo del psicoanálisis, pero implica un desplazamiento de valores, de derechos, de entidades, más que un desplazamiento material de objetos. En el espacio de transferencia, la palabra tiene una extensión amplia, "llegando a designar el conjunto de los fenómenos que constituyen la relación del paciente con el psicoanalista" (Lagache, 2022, p.439-440)". En el entrenamiento la palabra está inscrita en el cuerpo del actor o actriz. Las revelaciones del ser consciente e inconsciente del sujeto creador se aprecian en un espacio performático que concibe "el valor del ahora; aunque se repita, se trata de un nuevo *performance* que debe ser considerado en su singularidad y no como reproducción del anterior. La característica fundamental que define al *performance* […], llega a ser lo que es a través de la desaparición" (Taylor & Fuentes, 2008, p. 93). El análisis conduce a comprender el teatro posdramático como un cruce singular donde lo estético consciente y lo real se interceptan. Desde una postura psicoanalítica, para Lacan (2006 [1964]), lo real se conceptualiza como lo que escapa o resiste a la consciencia, constituye el terreno mismo del inconsciente.

Durante el entrenamiento se construye una totalidad de procesos comunicativos evidentes y ocultos, un lenguaje de significantes, expresados por el cuerpo más que la palabra hablada, desaparecen los principios de narración y figuración, alcanzando una

autonomía de lenguaje, así pues, en un entrenamiento de teatro posdramático, el actor, en vez de destacar en imágenes predeterminadas, en su actuación traerá nuevas posibilidades de pensamiento. En el entrenamiento posdramático se entiende que la palabra se presenta en el cuerpo y voz del actor o actriz, dentro de un espacio performático que a pesar de que se repita en el tiempo siempre será una vivencia única (Taylor & Fuentes, 2008).

La voz en el teatro es cuerpo. Esta premisa se fundamenta en que la palabra en escena está cargada de significantes y trasciende lo lingüístico para convertirse en un fenómeno sensorial y vital, se materializa como un acto sonoro. Osipovna (2000) lo llamó "el arte de la palabra escénica, logrando con su sonido una profunda fidelidad hacia la vida" (p.17). Este planteamiento se sustenta desde la teoría de Pavis (2016):

> La voz considerada en su dimensión material, física, pulsional, afectiva. Para el teatro, ése constituye su valor estético. No es, la voz en tanto portadora de sentido del lenguaje articulado es la voz como material musical y físico que los artistas pueden utilizar para el canto, la dicción, la expresividad afectiva, en una palabra, para todo lo que puede servir a la representación escénica (p.360).

Desde esta perspectiva, se establece la voz como la prolongación del cuerpo; a su vez el cuerpo se concibe como la parte visible de la voz. fundamento que también se sustenta en la antropología teatral propuesta por Eugenio Barba (citado en Pavis 2016), el cuerpo y la voz son inseparables de la presencia escénica. Es aquí donde se hace una distinción entre la voz hablada como expresión a menudo pasiva y el cuerpo hablante como realidad activa y encarnada de la voz.

Relación entre el entrenamiento del teatro posdramático y la transferencia

En este escrito se propone destacar el potencial terapéutico, desde la transferencia, entendida como el espacio donde ocurre un análisis entre dos sujetos: el analista y el analizante. Es importante señalar que hay efectos terapéuticos en el psicoanálisis, sin embargo, el psicoanálisis en realidad no es sólo una terapéutica. Desde esta perspectiva, se plantea la hipótesis de que pudiera haber una equivalencia entre lo terapéutico del psicoanálisis y del entrenamiento posdramático. Dentro del análisis se hacen presentes las distintas formas de amor del analizante y su traslado hacia el analista, necesario para que el análisis avance, aunque cabe recalcar que el análisis no es sólo una relación de amor.

Siguiendo a Lacan (2021) y a Freud (2022 [1911-1913]), cuando ese amor se queda en lo imaginario se bloquea el acceso al inconsciente. A partir de sus asociaciones libres, lapsus, postura corporal, tono de voz, etc., se organiza el deseo inconsciente y eso cambia el sentido de la cadena de significantes, produciendo cambios en la realidad del sujeto, no por el deseo de agradar o por obtener el amor del analista, sino porque se permite la interpretación y elaboración simbólica para que surja la veracidad de sus síntomas.

Si se toma en cuenta la postura, desarrollada en la primera parte de este trabajo, de pensar la transferencia en todas las relaciones humanas, esta concepción permite cavilar que en el entrenamiento teatral posdramático, también se hace presente. La dirección escénica del teatro posdramático es testigo de los diferentes acontecimientos que se presentan en el escenario durante el proceso creativo. Los actores y las actrices exploran, con las técnicas teatrales, diferentes afectividades que moviliza la psiquis de los sujetos creadores. Esta posibilidad del teatro posdramático permite explorar un mundo desconocido

y cuestionar otro conocido. Claro está que estos dos espacios, tanto el análisis como la exploración en el entrenamiento teatral, son espacios con diferentes objetivos. Sin embargo, ambos espacios traen a la consciencia recuerdos y situaciones que se encontraban reprimidos y que movilizan procesos internos en los sujetos.

Con los aportes de Stanislavski y su método en la preparación del actor, el teatro comienza a centrarse en el trabajo del actor en escena, la verosimilitud de la escena con el texto y su contexto comienza a hacer el foco de atención con el fin de crear una red de experiencias, que dé cuenta de lo vivido en la actuación. “La teoría stanislavskiana crea una red más o menos sistemática a partir de una serie de operaciones para que la representación teatral se aleje del artificio y los actores puedan presentar en cada función una verdad que se vincule a la experiencia de cada actor” (Arguello, 2013, p.11). Esta visión da paso al trabajo corporal en el actor y pone en cuestionamiento el trabajo interpretativo. Surgen nuevos conceptos superadores y extensivos de la teatralidad como el *performance* o la performatividad, anteriormente ya explicados.

En el arte escénico, lo performático analiza los acontecimientos fronterizos, de límites borrosos; el término comienza a ser utilizado para hablar de dramas sociales y prácticas corporales. Este término es considerado como acción que va más allá de la representación, para complicar la distinción aristotélica entre la representación mimética y su referente real (Taylor, 2011). Para Jodorowsky[5] (citado en Taylor, 2011, p9), “el performance podía dejar huella de un acto real”. A partir de esta concepción surgen diferentes tipos de teatros como

[5] Alejandro Jodorowski nace en Chile en 1929, escritor, artista escénico, cineasta, dramaturgo, director de cine y teatro, músico, filósofo, psicomago, entre otros. Fundador del movimiento pánico. (Wikipedia, s.f.).

por el ejemplo, el teatro invisible de Augusto Boal[6], donde involucra a los espectadores en la escena sin saber que están participando. Estos actos, aunque escenificados, interpelan e inscriben lo real de manera muy concreta. Cabe mencionar que lo performático en este escrito se refiere a lo espontáneo y pulsional en la expresión del artista, a pesar de que se puede repetir una acción en escena, la sensación que le genera al artista y al espectador es una vivencia única.

Pero ¿qué es lo que sucede en el entrenamiento teatral posdramático? En la presente investigación se toma en cuenta, principalmente, el esquema corporal y la imagen del cuerpo del sujeto creador en su proceso creativo y cómo gracias a estos, puede atrapar el potencial expresivo o bloquear e interrumpir su oficio como actor. El cuerpo del sujeto creador es todo en lo que respecta a su existencia; referirse al cuerpo, en el entrenamiento teatral posdramático, es hablar del mundo interno como externo, de su vida anímica, sus traumas y alegrías, sus palabras, su habla, su voz, su tono, sus ritmos y melodías, su lenguaje, su estructura, etc.

> El teatro acarrea un significado que no puede expresarse con palabras o que, en cualquier caso, […], está siempre a la espera de ser nombrado. Esta circunstancia se debe a un desplazamiento de la comprensión de la producción de signos que opera cuando en el teatro posdramático tiene lugar la manifestación extrema de una corporalidad impuesta directamente y, a menudo, temible. El cuerpo se convierte en el

[6] Augusto Boal nace en Rio de Janeiro en 1931 y fallece en el 2009. Dramaturgo, escritor, diector de teatro, desarrollo el Teatro de Oprimido, método y formulación teórica de un teatro pedagógico para la transfromación social. Nominado al Premio Nobel de la Paz en 2008. (Wikipedia, s.f.).

> centro, no como portador de sentido, sino en su physis y gesticulación (Lehmann, 2013, p.165).

Es posible que el cuerpo del actor, durante el entrenamiento, rehúse servir como significante. Tal como lo desarrolla Lehman (2013), el teatro posdramático se presenta, en el cuerpo del actor, su corporalidad autosuficiente, lugar donde expone sus pulsiones con sus particulares intensidades expresadas en lo gestual y sus tensiones trasmitidas tanto interiormente como hacia afuera. Desde la perspectiva de Lehman (2013), el trabajo del cuerpo pone la atención en lo desviado, se aleja de la norma a través de la enfermedad, la minusvalía o la deformación; despertando una fascinación inmoral, malestar o miedo. Desde una perspectiva psicoanalítica, podría ser que en el trabajo del actor en el teatro posdramático, se devele su vida psíquica reprimida y excluida de la consciencia. Al no acceder a la representación verbal, se podría expresar en formas más físicas, confrontar las percepciones establecidas y distinguirse de los marcos de normalidad.

> El teatro posdramático sobrepasa continuamente los límites del dolor para revocar la división entre cuerpo y lenguaje, y reintroducir en el reino del espíritu -voz y lenguaje- la dolorosa y placentera corporalidad […] lo semiótico dentro del proceso de significación. Ya que la inmediatez y la fascinación por el cuerpo se convierten en aspectos cruciales, el cuerpo deviene ambiguo en su potencial de significación hasta el punto de volverse un misterio indisoluble. Asimismo, la intensidad y turbulencia del teatro pueden desembocar en configuraciones trágicas, o también hilarantes y placenteramente extáticas (Lehmann, 2013, p. 165-166).

En el entrenamiento teatral posdramático se generaría lo que en este trabajo se ha denominado un espacio performático transferencial. En este espacio se atraviesa la estructura psíquica del sujeto creador, confrontándolo con su inconsciente, sus sueños, recuerdos reprimidos, goces, deseos y demandas. La mirada de esta investigación es entender como todas estas posiciones subjetivas y significantes construyen palabras en el cuerpo. Según Merleau Ponty (citado en Pavis 2016): "la fusión del alma y del cuerpo en el acto, la sublimación de la existencia biológica en existencia personal, del mundo natural en mundo cultural, es hecha posible y precaria al mismo tiempo por la estructura temporal de nuestra experiencia" (p.67). El sujeto no piensa su conflicto; lo vive y lo encarna en el espacio escénico, describiendo así, a través de su actuar, su propia estructura psíquica.
Es precisamente en este proceso en lo que se centra el presente estudio: en el análisis de cómo estos momentos de exteriorización revelan y articulan los conflictos de quién practique esta técnica teatral.

El teatro posdramático provoca en actores y actrices estas situaciones al entrenar. El cuerpo se absolutiza, se podría decir que el cuerpo simbólico se enfrenta con lo real del cuerpo; o en palabras de Dolto (1986) se confronta el esquema corporal con la imagen del cuerpo. Este cuerpo real no es el organismo biológico, sino el cuerpo instaurado como alojamiento del goce que no puede completamente ser simbolizado. Se podría pensar que cuando se absolutiza, algo no está respondiendo al lenguaje y se presenta como algo incómodo para el sujeto. En palabras de Lacan (2006 [1964]) se podría decir que el entrenamiento llegaría a bordear lo real, esto sería incomprensible para la consciencia del

actor y por ende sería difícil de colocarla en palabras, pero, por medio del cuerpo podría simbolizarse.

La corporalidad en el entrenamiento se destaca por las intensas acciones de los actores, llega a tener un cierto goce en movimientos peligrosos y despierta recuerdos; esto trastorna en lo profundo y exige reflexión. El cuerpo despierta una memoria asociada a lo sensorial y al momento de ser apreciada por el espectador, también, mueve algo en el interior de éste que le es difícil de descifrar. Para Lehmann (2013), "El cuerpo físico, cuyo vocabulario gestual podría leerse e interpretarse […] formalmente como texto, en el teatro posdramático es una realidad autónoma que no narra gestualmente esta u aquella emoción, sino que mediante su presencia se manifiesta como lugar de inscripción de la historia colectiva" (p.168). Una historia inscrita que se expresa en la palabra en el análisis, como en la escena de un teatro posdramático.

DISCUSIÓN

Las investigaciones de Freud, a lo largo de su vida, permitieron descubrir un sistema psíquico. El inconsciente se caracteriza por la acción de la represión como su proceso fundamental, este descubrimiento determinó que, en cada sujeto existe una fragmentación. Es decir, un sujeto dividido que responde ante una realidad construida por un lado consciente y por otro lado inconsciente sometido a principios tanto de realidad como de placer. Este descubrimiento abrió un mundo de investigación y de conformación psíquica en los sujetos abriendo paso a la creación del psicoanálisis y con ello un camino de investigación hacia la cura.

Este sistema psíquico está presente en los artistas. El entrenamiento teatral aviva sensaciones y afectos inconscientes que atraviesan la existencia de un sujeto creador, este inconsciente se estructura y expresa en un lenguaje que dice y usa la palabra hablada en el análisis. Sin embargo, en el entrenamiento teatral, la palabra brinda un lenguaje que sobrepasa el habla y se inscribe en el cuerpo del sujeto creador.

Los aportes de Lacan sostienen, por un lado, el inconsciente está estructura como un lenguaje que se descifra en un espacio transferencial entre el analista y el analizado con el uso de la palabra, pero que, en este decir, no todo puede decirse. En el entrenamiento teatral también se presenta esta falta imposible de comprender. Queda abierta la brecha de que no existe la posibilidad de acceder al cien por ciento a los registros inconcientes, hecho que genera insatisfacción.

Braunstein (2019) afirma que el habla evoca un goce imposible y el lenguaje es efecto de esta imposibilidad. El sujeto trata de repetir su placer originario y hacer su realidad; su cuerpo es entregado al orden simbólico y busca su placer jugando con el significante, sublimando, haciendo chiste, representando y haciéndose representar en el teatro en esa tentativa de purificación a través de la catarsis, para mostrar en escena, un sujeto partido por el significante consciente e inconscientemente. De lo expuesto se desprende que la catarsis y la abreacción estarían en el orden de lo terapéutico, el orden de la transferencia imaginaria, pero, la función del habla en análisis va más allá de esas dos acciones opera en la función simbólica del lenguaje. Las propuestas analíticas se centran en profundizar el acontecer inconsciente en este espacio transferencial con el uso de la palabra hablada. Y en

el teatro posdramático se expone la corporalidad intensa apartada de la estructura mental, en un espacio que se lo podría llamar espacio performático transferencial.

Por otro lado, se ha visualizado cómo a través del arte, se presenta un lenguaje inconsciente. Para Valenzuela (2004) en el teatro posdramático, la espontaneidad se muestra restaurada, es decir vivida nuevamente, reescrita, reconstruida, otorgándole una nueva oportunidad a lo que era un encierro, de desamparo, de mutismo o de tinieblas convirtiéndole todo esto en un éxtasis expresivo, en goce de la palabra, de las imágenes, de los sonidos o de los cuerpos. Durante el proceso de entrenamiento se manifiesta una infancia sublimada que se distancia a la fantasía de completud. El objeto de esta sublimación sería la reproducción de la falta originaria. Propone Lacan (citado por Valenzuela 2004) el artista parte de la falta y con la ayuda de ésta construye su obra que es siempre reproducción de esa falta. Esto implica en el interior del acto una repetición, esto quiere decir que la obra se constituye al retrabajar la falta de manera repetitiva indefinidamente, pero siempre de manera única.

Para el psicoanálisis, el cuerpo no es biológico, sino una construcción psíquica determinada por el lenguaje, el deseo y el trauma (Freud, 2022 [1914-1916]). Estas construcciones quedarían al descubierto durante el entrenamiento teatral posdramático. Las representaciones reprimidas hablan en el cuerpo como mensajes codificados. Se podría decir que en el teatro la materialización corporal se vincula con la pulsión. Freud (2003 [1901-1905]) formuló el concepto de pulsión como un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos de origen interno que se fijan a fantasías o en síntomas. En el proceso creativo, la pulsión opera como límite entre lo

corporal (somático) y lo psíquico (anímico), se ancla en lo corporal, en los gestos, posturas, acciones y movimientos que realiza el sujeto creador, el cuerpo se establece como un medio y mensaje de una excitación somática de origen interno.

En el espacio performático del entrenamiento teatral se puede observar en el cuerpo los tres registros fundamentales de la enseñanza de Lacan: lo real, lo simbólico y lo imaginario. Chemama (1996) explica estos tres registros en el cuerpo. En lo imaginario, la propuesta de Lacan en el estadio del espejo "trata la constitución de la imagen del cuerpo en tanto totalidad y del nacimiento del yo [moi]" (Chemama, 1996, p.69). La imagen unificante del cuerpo tiene su cimiento a partir de la imagen del espejo, es decir, lo que un niño observa al mirarse en el espejo no es solo su cuerpo, sino la mezcla de lo que es físicamente y como el Otro lo mira, lo nombra y lo reconoce. "La imagen del cuerpo es la síntesis viva de nuestras experiencias emocionales: interhumanas, repetitivamente vividas a través de las sensaciones erógenas electivas, arcaicas o actuales" (Dolto, 1986, p.21).

En lo simbólico, Lacan (citado en Chemama, 1996) introduce el cuerpo de los significantes que designa "al conjunto de los significantes conscientes, reprimidos o forcluidos de un sujeto, así como su modalidad general y singular de organización" (p.70). El lenguaje y los significantes que constituyen el sujeto del inconsciente ya estaban construidos antes de que el niño naciera. Para Dolto (1986) "el sujeto inconsciente deseante en relación con el cuerpo existe ya desde la concepción" (p.21). Estos significantes sitúan al sujeto bajo una identidad cargada de deseos conscientes e inconscientes de los Otros parentales. Algunos de los significantes de las primeras inmersiones en el lenguaje del niño se inscriben en la memoria psíquica para, posteriormente reflejarse en la palabra encarnada;

una manifestación que es visible en el entrenamiento teatral posdramático de los actores y actrices. Por lo tanto, ciertas palabras, sílabas, fonemas pueden afectar el cuerpo; a este impacto de la palabra sobre el cuerpo se le dice que el cuerpo es hablado. Lacan (citado en Chemama, 1996) afirma que el sujeto emite una palabra que desconoce como significante, el sujeto dice más de lo que quiere decir y sabe más de lo que quiere expresar. Como diría Braunstein (2019) este hablante sabe más de lo que cree saber.

Continuando con Chemama (1996), citando a Lacan, precisa que el concepto de lo real tiene tres significaciones específicas: evoca lo imposible, lo resistente y el objeto de rechazo. En lo imposible, lo real del cuerpo está constituido por todo lo que escapa a lo imaginario y simbólico, es decir, la palabra es imposible de articular. Lo real del cuerpo escapa de la palabra, es incompleto y no dice todo, no por imperfección sino por la estructura misma de la existencia simbólica. El segundo, la resistencia pone obstáculo a las aspiraciones y deseos. Al cuerpo se lo llama real al reunir las diferencias anatómicas de los sexos y la muerte en tanto destrucción del soma, del cuerpo biológico o material en sentido fisiológico. O lo que Dolto (1986) denomino esquema corporal:

> Especifica al individuo en cuanto representante de la especie, sean cuales fueren el lugar, la época o las condiciones en que vive. Este esquema corporal será el intérprete activo o pasivo de la imagen del cuerpo, en el sentido de que permite la objetivación de una intersubjetividad, de una relación libidinal fundada en el lenguaje, relación con los otros y que, sin él, sin el soporte que él representa, sería, para siempre, un fantasma no comunicable (p.21).

Finalmente, el tercero, “no todo lo que resiste del cuerpo es necesariamente objeto de un rechazo cultural o particular” (Chemama, 1996, p72). Esto quiere decir, el cuerpo reconoce situaciones intensas difíciles de manejar, pero no todas estas vivencias son rechazadas o negadas, sino que se podrían decir que se instauran como fijación traumática (Freud, 2003 [1901-1905]) y desencadenan estructuras defensivas como son: resistencia a la diferenciación sexual, el acto sexual, rechazo a la muerte como destino del cuerpo. Estas realidades se tornan imposibles de simbolizar y hace que el sujeto recurra a la represión y renegación, haciendo evidente el conflicto que existe entre el deseo humano y lo real.

Se considera que en el entrenamiento teatral posdramático constituye una manera de arte singular que moviliza los tres registros de Lacan: lo Imaginario (identificaciones imágenes), lo Simbólico (lenguaje y estructura significante) y lo Real (goce y traumas). Esta activación de los tres registros alcanzaría una fuerza erótica y un compromiso subjetivo distinto a otras manifestaciones artísticas, debido a su carácter de evento presencial compartida, irrepetible y simultáneamente corporal y lingüístico, donde la transferencia se actualiza en tiempo real entre cuerpos presentes, lo que generaría una condensación de lo pulsional distintas a otras artes, mediadas o fijadas en soportes estables que no llegan a producir de manera inmediata y con la fuerza disruptiva.

En el entrenamiento de teatro posdramático al igual que en la transferencia analítica se presenta la pulsión movilizada por la fuerza del deseo y desde una continua excitación proveniente del interior del organismo e irrumpe lo psíquico (Freud, 2022 [1914-1916]). La pulsión es la fuerza que mantiene en vida al ser humano, por sus características de: fuente, empuje, objeto y fin; estas dinámicas construyen el inconsciente y sus mecanismos de

conservación. Para Lacan (citado por Chemama, 1996) la pulsión si bien busca la satisfacción, no llega a completarla, su naturaleza parcial es inacabada gira alrededor de un objeto perdido, el objeto ‘a’ causa del deseo, que constituye y asienta una falta existencial. El entrenamiento teatral posdramático al alejarse del texto, movimientos coordinados y posturas ensayadas, propias de un teatro tradicional, se hace presente sin la intención de representar de modo simbólico el vacío en el cual gira la pulsión. El teatro posdramático performatiza la imposibilidad de la satisfacción, se enlaza con lo erótico y vincula con el goce. Lacan (2006, [1964]) introduce como objetos pulsionales a la voz y la mirada. La voz no como significados sino como objeto parcial que excede la comunicación, y la mirada no es el acto ver sino el objeto que mira desde un Otro, lo que lo hace visto. En el teatro posdramático la voz se presenta con sonidos guturales, silencios, ruidos, susurros conectados con lo pulsional; y la mirada cuestión el posicionarse como individuo desde la mirada de un Otro, se abre un espacio liminal donde lo pulsional no es simbolizada a la distancia, sino que se moviliza en la crudeza y la escena gira alrededor del objeto ‘a’.

Para Lacan (citado en Braunstein, 2019) el inconsciente se estructura como un lenguaje que deja vestigios en el cuerpo desde las primeras relaciones con un Otro. En el *performance* existe actos que escapan a la representación y se presentan como temblores, gestos fragmentados, repeticiones, pausas, entre otros; que manifiestan la formación del inconsciente de manera similar a los sueños, lapsus, asociaciones libres. Para Lehmann (2013) el cuerpo vivo se compone de una compleja red de pulsiones, intensidades, energías en la que coexisten recuerdos corporales almacenados. En cada ejercicio, el cuerpo es uno y varios a la vez: un cuerpo para el trabajo, un cuerpo para el deseo, un cuerpo público y uno

privado, un cuerpo de carne y otro de esqueleto. Para Freud (2003, [1901-1905]) el teatro es un provocador de afectos impactantes que purga y abre las fuentes del deseo, placer y goce de la vida afectiva.

Según Lehmann (2013) el cuerpo, sin una existencia como significante, puede ser un agente provocador de una experiencia libre de sentido que no encarna algo de la realidad ni un significado, sino que es una experiencia de lo potencial. En el entrenamiento posdramático los actores y actrices no son intérpretes, porque no representan algo, sino que restituyen el tiempo en los primeros encuentros en la relación con un Otro en la infancia.

CONCLUSIONES

El presente estudio desarrolló el concepto de transferencia como un espacio donde las experiencias psíquicas del pasado, se estructuran como un lenguaje inconsciente elaboradas por las primeras relaciones del sujeto con sus figuras primordiales y el mundo exterior. Esta relación hace que el sujeto experimente: afectos, impulsos, miedos, entre otros; que se han acumulado debido a deseos, goces y placeres frustrados, coartado o prohibido y han dejado huella en su aparto psíquico. Estas construcciones desde la transferencia imaginaria, en el sujeto, demuestran que en el análisis se resignifican y se elaboran de manera simbólica para hacerse conscientes con el uso de la palabra hablada.

Asimismo, se ha explicado el entrenamiento posdramático, una técnica teatral donde los actores y las actrices no toman en cuenta un drama lineal textual literal ni la representación de emociones, sino que experimentan una serie de afectos, recuerdos y conflictos internos inconscientes; que, sin intención, se reviven en un proceso creativo con

el uso del cuerpo. Se considero el termino de *performance*, concepto utilizado en este tipo de técnica escénica, para entender como estas manifestaciones inconscientes se presentan en un espacio y tiempo único e irrepetible, a pesar de que la técnica se pueda repetir, la sensación en cada encuentro siempre será diferente. Si bien los objetivos son distintos tanto del teatro posdramático que genera una experiencia estética y conmoción en lo real, como en el análisis psicoanalítico donde su función es una elaboración simbólica y por ende una modificación psíquica, en ambas propuestas la pulsión se activa, el objeto a se presenta de similar manera con actos fallidos, equívocos, silencios en la voz, el tono, gritos sofocados, y en la mirada con vergüenza y evitación. La pulsión gira en el vacío.

Articulando ambos conceptos, se vislumbra un espacio performático transferencial donde el cuerpo: se mueve, está vivo, explora niveles, sensaciones, pasa de lo cotidiano a lo extra-cotidiano, de la expansión a la contracción, despierta formaciones inconscientes y evidencie los mecanismos que lo conservan; e incluso genera experiencias que no pueden ser explicadas con el uso del habla. Un dispositivo cargado de un potencial terapéutico que no es pasivo sino activo y hace visible lo inconsciente. Su funcionamiento no solo se da por la palabra hablada, sino que se hace sensible y compatible con la experiencia límite del cuerpo evidenciando la exposición del deseo en la falta. En este espacio no se pretende entrenar con fines estéticos e interpretativos, ni formar a actores o actrices, sino que se espera utilizar el potencial terapéutico del entrenamiento posdramático en un ámbito clínico.

Es posible que en el entrenamiento teatral posdramático se movilice la represión; en algunos casos, esto pudiera problematizar la creatividad, interfiriendo o bloqueando los

procesos creativos y perjudicando la salud mental de quien lo realiza. No obstante, lo reprimido se puede resignificar y pudiera utilizar el cuerpo como vía de expresión directa. El sujeto creador no actúa, no representa ni interpreta con su cuerpo; su cuerpo es hablado y trasciende la palabra hablada. Dicha noción abre la posibilidad de utilizar el cuerpo en un espacio creativo, dotado de movilidad, para restituir y reelaborar los núcleos traumáticos de la existencia del sujeto.

Este trabajo intenta profundizar en las dinámicas transferenciales y en cómo estas pueden emerger en el marco del entrenamiento teatral, donde los participantes intercambian afectos y sensaciones que actúan como vehículos de proyecciones inconscientes. Con esta información, se busca comprender y conceptualizar el fenómeno de la transferencia que surge en el entrenamiento teatral posdramático, de manera diferente que en la transferencia habitual en un proceso analítico. Se intenta, finalmente, la integración del concepto de *Espacio Performático Transferencial,* como un fenómeno de la transferencia, entendido dentro de un ámbito donde se entrelazan la práctica teatral y el proceso psicoanalítico. En este espacio se pudiera unir las dinámicas transferenciales del psicoanálisis con las prácticas performativas, generando un espacio de interacción y resignificación.

Es importante destacar, que este estudio, se realizó con el fin de analizar el uso del entrenamiento teatral posdramático bajo un contexto clínico, donde el potencial terapéutico desde la transferencia, podría ser un espacio performático que permita una elaboración simbólica en la relación del sujeto con su propio inconsciente sin exigir narrativas habladas. Si el psicoanálisis descubrió la transferencia, el entrenamiento teatral posdramático la pudiera escenificar, en ese acto se fundamenta su potencial terapéutico y su desafío.

Referencias Bibliográficas:

- Arguello, C. (2013), *Ensayos Teoría y Práctica del acontecimiento escénico*, Alción Editora.
- Aristóteles. (2009), *Poética.* Ediciones Colihue Clásicas.
- Braunstein, N. (2019), *El lenguaje y el inconsciente Freudiano,* Siglo XXI ediciones.
- Cancina, P. (2008), *La investigación en psicoanálisis,* Homosapiens ediciones.
- Chemama, R. (1996), *Diccionario del Psicoanálisis,* Amorrortu editores.
- Dan, J. (2014), How We See Others: The Psychobiology of Schemas and Transference, *CNS SPECTRUMS. 14.* 10-14. https://doi.org/10.1017/S1092852900020009[Opens in a new window]
- Dolto, F. (1986), *La imagen inconsciente del cuerpo,* Editorial Paidós.
- Dubatti, J. (2007), *Filosofía de Teatro,* Editorial Atuel.
- Freud, S. (2022 [1886-1899]), *Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud Tomo I,* Amorrortu editores.
- Freud, S. (2022 [1893-1895]), *Estudio sobre la histeria (J. Breuer y S. Freud) Tomo II,* Amorrortu editores.
- Freud, S. (1991[1893-1899]), *Primeras publicaciones psicoanalíticas Tomo III,* Amorrortu editores.
- Freud, S. (2003 [1901-1905]), *Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora) Tres ensayos de teoría sexual y otras obras, Tomo VII.* Amorrortu editores.

- Freud S. (2022 [1911-1913]), *Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber) Trabajo sobre técnica psicoanalítica, (pp. 93-105). Tomo XII.* Amorrortu editores.
- Freud, S. (2003, [1906]), *El Delirio y los Sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras. Tomo IX,* Amorrortu editores.
- Freud, S. (2022 [1914-1916]), *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico Trabajo sobre metapsicología, Tomo XIV,* Amorrortu editores.
- Freud, S. (1991 [1915-1916]), *Conferencia de introducción al psicoanálisis (Partes I y II) Tomo XV,* Amorrortu editores.
- Freud, S., (2022 [1923]), *El yo y el ello*. *Obras Completa, Tomo XIX*. Amorrortu editores.
- Greenson, R. (1973), Transference. *La Técnica y la práctica del psicoanálisis. 1,* 151-190.
- Grotowski, J. (2006), *Hacia un teatro pobre*, Siglo veintiuno editores.
- Josseph, B. (2014), Transference: The total Situation, *International Journal of Psychoanalysis. 66,* 447-454.
- Lacan, J. (2021), *Escritos 1,* Siglo XXI Ediciones.
- Lacan, J. (2022), *Escritos 2,* Siglo XXI Ediciones.
- Lacan, J. (2015 [1958-1959]). *El deseo y su interpretación, seminario 6,* Ediciones Paidós.
- Lacan, J. (1990 [1959-1960]), *La Ética del Psicoanálisis, seminario 7,* Ediciones Paidós.

- Lacan, J. (2006 [1960-1961]), *La transferencia, seminario 8,* Ediciones Paidós.
- Lacan, J. (2006 [1964]), *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, seminario 11,* Ediciones Paidós.
- Lagache, D. (2022), *Diccionario de Psicoanálisis,* Editorial Paidós.
- Lehmann, H. (2013), *Teatro posdramático*, Ediciones Paso de Gato.
- Ósipovna, M. (2000), *La palabra en la creación actoral,* Editorial Fundamentos.
- Pavis, P. (2016), *Diccionario de la Performance y del teatro contemporáneo,* Ediciones Paso del Gato.
- Platón. (2012), *El banquete o del amor*, Edimat Libros.
- Riofrío E.V. (2010). *Ruptura y Manejo de las Corazas corporales en la preparación del Actor* (Tesis de Licenciatura, Universidad Central del Ecuador).
- Riofrío, E.V. (2013). *Estudio del Impacto del Proceso Creativo en el desarrollo del autoconcepto en nueve adultos con Discapacidad Intelectual y Autismo a través de las técnicas teatrales* (tesis de licenciatura, Universidad Politécnica Salesiana, Ecuador). https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/4137
- Riofrío, E. V. (2021). *Análisis del Proceso Creativo de la obra "Epifanios, no apta para menores" llevada a cabo por el Colectivo Artístico Integrarte, conformado por Adultos con Discapacidad Intelectual y Autismo* (Tesis de maestría, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina). https://www.ridaa.unicen.edu.ar/items/f8fdcd0a-b65f-4c19-972e-55b9efa45304
- Stanislavski, K. (2009), *El trabajo de actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* ALBA.

- Stanislavski, K. (2010), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia.* ALBA
- Taylor, D. (2012), *Performance*, Asunto impreso ediciones.
- Taylor, D. & Fuentes, M. (2011), *Estudios avanzados de performance*, Fondo de la Cultura Económica.
- Valenzuela, J. (2004), *Robert "Bob" Wilson La locomotora dentro del fantasma,* Editorial La Avispa S.L.
- Wikipedia. (s.f.). *Diana Taylor*. Recuperado 3 de noviembre del 2025, de https://en.wikipedia.org/wiki/Diana_Taylor_(professor)
- Wikipedia. (s.f.). *Konstatín Stanislavski.* Recuperado 3 de noviembre de 2025, de https://es.wikipedia.org/wiki/Konstant%C3%ADn_Stanislavski
- Wikipedia. (s.f.). *Alejandro Jodorowsky*. Recuperado 3 de noviembre de 2025, de https://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro_Jodorowsky
- Wikipedia. (s.f.). *Augusto Boal.* Recuperado 3 de noviembre de 2025, de https://es.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal