

V a r i t é

Ohhhhh!... los artistas, los artistas...

El síntoma como una metáfora del arte

La grieta de los sueños



Ohhhhhh!... los artistas, los artistas...

“Pienso que un psicoanalista sólo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición, aunque ésta por tanto le sea reconocida como tal: la de recordar que en su materia, el artista siempre le lleva la delantera, y que no tiene por qué hacer de psicólogo donde el artista le desbroza el camino.

Reconozco esto en el raptó de Lol V Stein en el que Marguerite Duras evidencia saber sin mí lo que yo enseño.

Con lo cual no perjudico su genio al apoyar mi crítica en la virtud de sus recursos. Que la práctica de la letra converja con el uso del inconsciente, es lo único de lo que quiero dar fe al rendirle homenaje”.

Así se expresa Jacques Lacan en su Homenaje a Marguerite Duras [*], a quien se negó a aceptar en el dispositivo analítico a pesar de la petición de la escritora. Sus razones: Lacan reconoció en ella un saber hacer por sí sola con su síntoma, a partir de su arte de escribir, que consideró no debía ser interferido por el saber psicoanalítico. Puntualmente, le dijo: “No debe saber que ha escrito lo que ha escrito, porque se perdería y significaría una catástrofe”. Según transmite Duras en su libro *Escribir* [**], esa frase la dejó estupefacta y se convirtió en “una especie de identidad esencial, de un derecho absolutamente ignorado por las mujeres”. ? Al respecto y sólo a modo de comentario, es muy interesante ubicar cómo el acto ético del analista alcanza efectos duraderos en el sujeto, aunque ello no signifique una entrada en el análisis.

Como vemos, los psicoanalistas y los escritores compartimos un mismo instrumento: ambos trabajamos con la lengua. Nos ocupamos del discurso, de los textos. Nos dedicamos a los sentidos y las significaciones.

Según Jean Paul Sartre toda literatura debe tener su autor, quien - según nos afirma Lacan, logra hacer uso de su inconsciente y plasmar con su genio la letra de su texto. Los psicoanalistas, desde nuestra perspectiva, también experimentamos con el lenguaje pero a través de una experiencia particular con la escritura y la palabra, que refiere a un Otro desde el cual retorna el propio mensaje de forma invertida, que promueve en el sujeto un trabajo de análisis.

Por lo cual, cabe la siguiente pregunta: si el escritor mediante su escritura escribe aquello que en el inconsciente del autor no puede escribirse, ¿qué diferencia entonces hay, entre el arte de escribir y un tratamiento psicoanalítico? ¿Podemos pensar asimismo, que un psicoanálisis estorbaría la capacidad del artista con la conciencia de ser en un objeto que el artista por sí mismo recupera con su arte?, como ubica Lacan en el caso de Marguerite Duras. ¿Puede ello universalizarse? Ó más bien, a partir de la confrontación con la grieta del inconsciente, ¿el psicoanálisis también hace surgir un escritor?

A propósito de ello, conformamos esta *Varité* con un texto de Guillermo Belaça [***], *El síntoma como una metáfora del arte* (publicado en la Revista Digital Virtualia #20), donde el autor desarrolla el concepto de sublimación, e indaga sobre la creación y el arte, el síntoma y el recorrido de un análisis.

Asimismo, conversamos con nuestro colega de la NEL-Caracas, Johnny Gavlovski, dramaturgo y psicoanalista, quien en un diálogo sincero nos transmite acerca de su vivencia entre el psicoanálisis y el arte, aportándonos de alguna manera, su respuesta singular a estas preguntas a partir de su propia experiencia subjetiva.

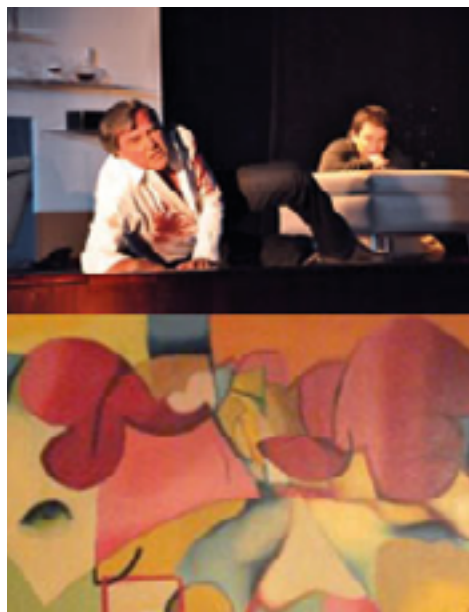
Es particularmente interesante el punto del enfrentamiento entre el psicoanálisis y el arte con el que finaliza su primer análisis, y la vuelta que encuentra a partir de su última experiencia analítica lacaniana, para alojar a ambos en un espacio. En este punto - nos dice, la brújula fue la comprensión del mundo Borromeo.

Lacan, muy poéticamente, en el mismo texto que he citado, escribe: *“las bodas taciturnas de la vida vacía con el objeto indescriptible”*.

En el caso del escritor, escribir desde un vacío, escritura en la que deposita a partir de lo vivido el vacío por él dejado.

En el caso del analizante, la apuesta está guiada por una ética, que conlleva la escritura de un estilo de vida, y cuya narración está orientada hacia la caída de la creencia de la obra misma.

Viviana Berger



El síntoma como una metáfora del arte

Guillermo A. Belaga

"Pienso que un psicoanalista sofo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición (?) la de recordar con Freud, que en su materia, el artista le lleva la delantera, y que no tiene por qué hacer de psicóforo donde el artista le desbroza el camino". J. Lacan

Preguntarse por el síntoma como modo- de-goce ¿que eventualmente incluye otra persona?, en una época donde se presentan insignias, dispositivos, fetiches, postizos, *padgets*, ritmos musicales, objetos artísticos, técnicas cinematográficas, y otros "artificios", como el automóvil, la droga, la nada y la saturación compulsiva de los alimentos, . implica tener en cuenta que Lacan postuló que no hay connaturalidad entre la pulsión ¿1a economía libidinal? y sus ' objetos. Lo que lleva a pensar, que si bien estos artificios pueden tener un carácter histórico, en lo que respecta a lo sexual,• no puede ser entendido exclusivamente de este modo. Es decir, "las prácticas sexuales, la representación de la sexualidad, el lugar del sexo en la relación consigo mismo, puede obedecer a construcciones históricas, (...) no así la imposibilidad de la relación sexual y el plus de gozar propio de la pulsión"¿1_. En ese nivel, donde no hay Otro, se constituye un paso al límite donde cada uno tiene por *partenaire* un síntoma, cuya verdadera naturaleza es el objeto a.

Simultáneamente, a menudo se insiste en la experiencia de fin: por ejemplo, en la historia, en las ideologías, en las artes, en los valores, en los modos de vida. Es desde estos puntos de vista que exploraremos el tema del Arte en relación con el síntoma, como un "artificio" del análisis. Desde el punto de vista de la conexión consistente que guardan entre sí, sin tanto énfasis en el aspecto muchas veces resaltado de que tienen la condición de mensaje y por ello pueden "descifrarse", sino fundamentalmente en que ambos no pueden reducirse totalmente al sentido.

Asimismo, tendremos en cuenta opiniones contrapuestas como la del crítico de arte Arthur Danto, que habla de una disyunción a partir de la conocida afirmación de Hegel: "El fin del arte es el fin de una forma de vida que ya no puede ser vivida"¿2_. En donde también, se suma al debate el problema de la verdad y de la experiencia de lo real, deduciéndose que la definición hegeliana apunta a una práctica del Arte que ya no mantiene un trato con la verdad.

Por otro lado, como se verifica en el pase, la orientación lacaniana intenta sostener el síntoma en su variedad ¿el neologismo que conjuga verdad con variedad?. Que habla menos del arte separado de la vida, y más en lo que hace a un estilo de vida, que contempla la ex-sistencia del sinsentido, y el goce.

¿Pero esto ya aclara las cosas?

Muy poco, en tanto éste término "estilo de vida", también es usado por la publicidad y el marketing para situar una conciliación con el empuje al consumo. Y así, estaría lejos del uno por uno que propone el psicoanálisis.

Es un hecho que el discurso capitalista homogeniza, en cambio, sensible a la "hibridación" descrita por la sociología, el recorrido analítico reconoce como su producto un estilo de vida intotalizable, que comprende la lógica del No-Todo en la vida, y en conexión a los valores de la Ciudad.

1.El par: Creación/Síntoma

En principio partiré de una orientación general del psicoanálisis que como ha dicho con autoridad F. Regnault, consiste en un uso inédito, a veces director y otras veces en diagonal de tres grandes formaciones: la ciencia, el arte, y la filosofía . Así, agrega, estos términos podrían formar un anudamiento que encerraría al psicoanálisis entre sus hilos, a condición de hacerlo avanzar en una orientación literal.

Luego, una cita de Jacques Lacan pensando la pareja creación-síntoma, formula un paralelismo entre la histeria, la neurosis obsesiva, y la paranoia, respectivamente, con los tres términos de la sublimación: el arte, la religión y la ciencia. Y es justamente este concepto, el que interesa situar en el centro de las consideraciones y preguntas: la sublimación, en referencia a la Cosa.

Al respecto, a partir de que Lacan planteara en Aun, un retorno a la Cosa, una disyunción entre el goce y el Otro, Miller lleva a tomar la invención como registro de conexión entre estos dos conjuntos. Formulando una sublimación que no implica al Otro{4}, subrayando la frase: "Cuando lo dejan solo, el cuerpo hablante sublima todo el tiempo".

Así, esta indicación ubica otra perspectiva: la del goce Uno, que se presenta como goce del propio cuerpo, goce fálico, goce de la palabra, y goce sublimatorio.

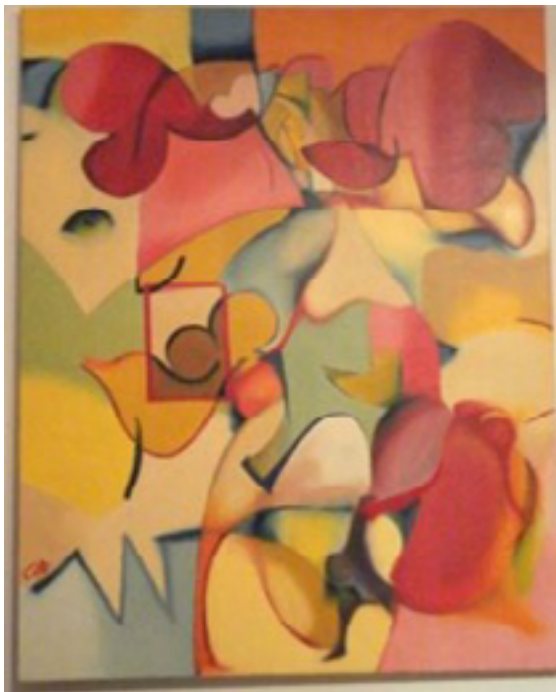
Esto problematiza y lleva a explorar su intersección vacía con el goce sexual del Otro, como ser sexuado.

Aparece pues, lejos de la necesidad, una relación librada a la contingencia,alencuentroyporlotantoalainvincióndeunrelato.

2.Efectos de creación en el recorrido de una cura y/o en el final de análisis, e invención ante la inexistencia de LA Mujer.

En relación a la sublimación, tenemos que este concepto aparece en Lacan a la altura del Seminario 4 como un proceso de desubjetivación del Otro, y correlativamente en el plano imaginario se produce "bajo una forma más o menos acentuada según la mayor o menor perfección de tal sublimación, una inversión de las relaciones entre el yo y el otro"¿5). Señalamientos que surgen de la lectura en torno a Leonardo Da Vinci, y que define un modo de creación como una alienación radical, donde el ser halla una posibilidad fundamental de olvido en el yo imaginario.

De esta manera, se podría hacer una distinción entre la sublimación así planteada, y la salida psicoanalítica: en cuanto que en la primera no habría atravesamiento del fantasma en el sentido de una “deslibidinización” de la retórica del yo, ni tampoco se comprometería la creencia en el Ideal.



A su vez, a los fines de abordar el final de la experiencia E. Laurent describe el siguiente binario: entre sublimación literaria y sublimación analítica{6}. En donde en principio establece que ambas coincidirían, en que cuando el sujeto escribe su obra, escribe su novela, no habría posibilidad de escribirla afuera. Sin embargo, fundamentalmente encuentran su distancia, en que en la sublimación literaria se obtiene una creencia en la obra misma, y en la analítica, “la ruptura con la creencia en el sujeto supuesto saber”.

Asimismo, el literato obtendría un alivio en la posibilidad del olvido de sí comprendida en el eje imaginario. Mientras que desde otro nivel, el psicoanálisis también apunta a un olvido de sí, pero compatible con lo que se llama destitución subjetiva $S(A)^*$. En esta vertiente, se podría afirmar que inadvertidamente es posible en el recorrido analítico la “escritura” de la propia obra, como dice R. Piglia, que cuando se escribe sobre las lecturas “uno escribe su vida”.

Pero, al transcurrir la experiencia en el final de análisis se encuentra un salto, un paso al límite, donde se produce la caída en la creencia de la obra y la posibilidad efectiva de apertura a otras agrupaciones de saberes. Hallando en consonancia con esto, una mayor disyunción del saber referencial con respecto al textual como efecto de la ruptura en la creencia del sujeto supuesto saber.

Es aquí, en este punto que se define la sublimación analítica, en el eclipsamiento de la falta en ser, del cesar de poder ser analizante, del hallazgo de que no hay garantía en el Otro.

Prosiguiendo con el tratamiento de la sublimación, en un pasaje del Seminario 7 se sitúa que: “la creación de la poesía (cortés) consiste en plantear, según el modo de la sublimación propio del arte, un objeto al que designaría como enloquecedor, *un partenaire inhumano*”. Se trata ahí de la Dama exigente y cruel de los caballeros, o de la Beatriz de Dante que funciona realmente como el cráneo en anamorfosis del cuadro de Holbein? que hace girar la representación, y que asume la función de la Cosa.

De esta referencia, no se podrían dejar de considerar dos cuestiones fundamentales que se señalan sobre el amor cortés por sus incidencias en la organización sentimental del hombre contemporáneo: primero, muestra la posición efectiva de la mujer como la describen las estructuras elementales del parentesco, como solo un correlato de las funciones de intercambio social, de bienes y/o de poder. Función social “que no deja ningún lugar a su persona y a su propia libertad”. Y segundo, que el objeto femenino se introduce por la muy singular puerta de la privación, de la inaccesibilidad. A la Dama se le canta bajo el presupuesto de que la rodea y aísla una barrera, y nunca es calificada por sus virtudes reales y concretas, por su sabiduría, su prudencia o ni siquiera su pertinencia.

En este sentido, tenemos en Lacan, una indicación como solución a esta condición amorosa, en la figura del “hombre sin ambages”. Una erótica, en la que se va al grano con una mujer, a condición de que ese objeto de amor se pavonee castrado. Como recuerda Miller, es la “exigencia de un objeto en el cual la falta está subrayada”.

Para ceñir este problema del partenaire-síntoma, Regnault considera que la creación ex nihilo que propone Lacan no se sostiene nada más en el Nombre-del-Padre, sino que se situaría más del lado de los filósofos taoístas, que declaraban que “el vacío está en el comienzo”. Así es como se puede declarar que el campo freudiano, es el campo que supone que lo que recibe el nombre del vacío es la Cosa. Y de ésta, como causa *pathomenon*, podemos declinar considerando el Nombre-del-Padre y lo inenunciable de la Madre, tres consecuencias: si se interpreta como pecado, se obtiene la religión; como la relación imposible del hombre y la madre, el amor cortés. Y por último, como pura cosa, el arte.

Entonces para finalizar este punto, si bien se pudo hallar en el propio análisis momentos de creación, hasta manifestaciones artísticas ligadas a encrucijadas de la vida como la paternidad. Incluso, con la resolución de un viejo síntoma que comprometía el cuerpo. Aún así, cuando el acto de hacerse un nombre frente al otro pueda ser el signo de la salida de una inhibición, esto no significará el despertar a lo real.

Es que como indica la experiencia, el nombre propio, el nombre del padre, no permite designar lo que hay de vivo en el sujeto. Lo designa, pero lo designa como ya muerto. Y aunque, pudiera haber un entusiasmo en el uso de la firma, esto no permite situar una relación de ruptura, de salto, con el inconsciente intérprete.

En cambio, en lo particular, la invención se encarna en una pincelada, en un gesto de la mujer en que se cree, lo que conlleva una inscripción del goce, y presentifica otra relación al objeto pulsional que se presenta en exceso, mas allá de la castración.

Trazo y vacío, enmarcados por significantes que ya no son parte de la combinatoria del Otro, en otras palabras se alcanza crear una metáfora de la metonimia familiar.

3. "Explicar el arte por el inconsciente es muy sospechoso (...) sin embargo explicar el arte por el síntoma es más serio".

Con esta frase dicha en sus "Conferencias en las Universidades Norteamericanas" (1975), Lacan toma distancia del método freudiano de explicar el arte por el sentido, "lo que supondría igualar la obra a una formación del inconsciente".



Así se desprende un cambio conceptual en el cual el lenguaje y su estructura en tanto articulación S1 S2 -como definición del inconsciente- pasan de ser inicialmente tratados como un dato primario a aparecer como secundarios y derivados. Será, el concepto de no relación lo que funda esta nueva etapa, partiendo entonces de tres disyunciones: no-relación entre el hombre y la mujer ("no hay relación sexual"), no-relación entre el significante y el significado (y la referencia está fuera del alcance), no-relación entre el goce (del cuerpo propio) y el Otro.

Por lo tanto la estructura comportará agujeros, que sólo la práctica irá a colmar, ya sea por rutina, encuentro, o invención. Dando lugar para lo nuevo, para una articulación a *posteriori*, para conectores: el Nombre- del- Padre, el falo, o el amor, como tratamiento de lo real sin ley, sabiendo de lo irremediable de la fuga de sentido.

Para acercarnos desde otras referencias a la nueva concepción del síntoma, resulta pertinente el análisis de Walter Benjamin sobre la coyuntura estética en la época de la Técnica, donde muestra cómo de la misma surgen dos productos diferenciados: la "estetización de la política" y la "politización del arte".

Es decir, la disolución de la política en la estética, y /o la disolución de la estética en la política, que se puede extender a la *semblantización* del mundo por los omnipresentes medios de comunicación.

Así, actualmente frente a estos "macro-experimentos históricos" surge claramente una disyunción, por un lado lo que ejemplifica la llegada de la televisión que pretende marcar el tiempo de la irrupción de lo real, y por otro, lo que el psicoanálisis postula: un artificio que implica una demostración de lo imposible, una lectura del acontecimiento, singular.

En este sentido, si en el inicio del análisis se trata del sufrimiento del síntoma como un modo de respuesta a la ausencia universal de una programación sexual ¿como pretenden ofrecer las computadoras?, en la conclusión, el sinfiúome será la invención particular del sujeto para darse su propio modo de relación al sexo, y por lo tanto abierto a la variación y a la contingencia.

De esta manera se puede releer la frase de 1966: "La fidelidad a la envoltura formal del síntoma, (...) verdadera huella clínica a la que tomábamos gusto, (que) nos llevó a ese límite en que se invierte en efectos de creación". Así, en el artificio del final se reúne la forma del síntoma, persistiendo el elemento formal por su articulación significativa pero en este tiempo ya "deslibidinizado", más la constitución de una *estef/zación* del síntoma 1{ }1.

En conclusión, esta podría ser la apuesta ética/estética del psicoanálisis, una política del síntoma que encarna el encuentro de una narración, de un estilo de vida, que incluye el inventarse una relación con los otros ¿según los límites del fantasma particular?, inscripto en lo real. Orientada de esta manera nuestra práctica podría significar un aporte al debate sobre "la comunidad", sobre el lazo que deviene de la Técnica y el discurso capitalista, un saldo que se diferencie de esos dos productos descritos en 1933 por Benjamin, como formas de la barbarie, dicho de otra manera, del culto y el poder mortífero de la Imagen, de la experiencia de inmediatez y/o de "petrificación" del tiempo, del sacrificio, del odio a las diferencias. En suma, el psicoanálisis sería la posibilidad de inventar(se) otra respuesta frente a las imposiciones del superyó.

1. Alemán, J.: "Dossier: Psicoanálisis y Modernidad". Rev. Freudiana n°31, abril-julio. Barcelona, Ed. Paidós, 2001. pgs. 54-58.
2. Danto, Arthur C.: "El arte de pensar el Arte". En Rev. Archipiélago, n° 41, abril-mayo. Barcelona, España, 2000. pgs. 23-28.
3. Regnault, F.: "El Arte según Lacan". Barcelona, Ed. Atuel-Eolia, 1975.
4. Miller, J.A.: "Los seis paradigmas del goce". En "El lenguaje, aparato del goce". Buenos Aires, Colección Diva, 2000. pgs. 141-180.
5. Lacan, J.: El Seminario: "La Relación de Objeto", libro 4, cap. XI/P. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1994.
6. Laurent, E.: "Las paradojas de la identificación", clase del 1- de junio de 1994. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1999.
7. Lacan, J.: El Seminario: "La ética del psicoanálisis", Libro 7, cap. XI. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1988.
8. Miller, J.A.: "Lógicas de la vida amorosa". Buenos Aires, Ed. Manantial, 1991. Pag. 45.
9. Regnault, F.: "Ex Nihilo". Rev. Freudiana, n°32, agosto-octubre. Barcelona, Ed. Paidós, 2001. Pgs. 73-82.
10. Puig, M.: "Dossier: Psicoanálisis y Creación". Rev. Freudiana n°32, agosto-octubre. Barcelona, Ed. Paidós, 2001. Pgs. 63-72.
11. Miller, J.A.: "El ruiseñor de Lacan". En "Del Edipo a la sexuación". Buenos Aires, Ed. Paidós, 2001. pgs. 245-265.

La grieta de los sueños

Viviana Berger

Entrevista a Johnny Gavlovski E

V: Hoy día, en nuestra comunidad analítica, hacemos una referencia frecuente al *sinthome*, a la invención, a la creación. Si bien desde Freud siempre ha habido una convivencia muy particular entre el arte y el psicoanálisis, el último giro en la enseñanza de Lacan más bien, propone el arte en relación al síntoma. Estimado Johnny, queremos platicar especialmente contigo sobre estos aspectos. Quisiéramos indagar a partir de tu obra, sobre la experiencia de un sujeto en su trayectoria singular como dramaturgo y analista.

- Cuéntanos un poco acerca de tu encuentro con el psicoanálisis. ¿Cómo llega a ti el psicoanálisis? ¿Cómo fue? ¿Qué tiempos eran en tu país?

JG: El encuentro con el psicoanálisis es desde mi infancia. Un recuerdo infantil: mi padre leyendo las obras completas de Freud en la sala de la casa hasta altas horas de la noche. Él fue un gran estudioso de Freud sólo por el placer de leerlo y conocer de la naturaleza psíquica del ser humano. El psicoanálisis es una marca de mi padre. Es el sonido de los tomos colocados sobre mi escritorio de adolescente. Cuando le comunico a mi padre de mi deseo de estudiar psicología, él coloca los libros, haciéndolos sonar con fuerza sobre el escritorio diciéndome: "Entonces ahora estos libros son tuyos"... Era el inicio de los 80. Caracas bullía de interés por la psicología. Era la repercusión de las visitas de Carl Rogers y B Skinner. Era la posibilidad de escribirle a Erick Erickson y de escuchar directamente a Lacan. Entonces era también la emigración argentina a Caracas. Tuve grandes maestros de diversas corrientes: Mauricio Goldenberg, Luis Hornstein, y el extraordinario placer y lujo de conocer la enseñanza de Lacan desde Graciela Brodsky.

V: Muy interesante..., el psicoanálisis como el sonido de los tomos colocados sobre el escritorio de un adolescente. Transmite algo de un sujeto, más bien, llamado por ese saber que despertaba el deseo del padre, ¿no? Muy bien. Esto, respecto de la introducción al psicoanálisis. Y, ¿la dramaturgia y el teatro? ¿Qué lugar y qué significación han tenido para ti?

JG: Es familia. Mi familia de ambas partes es arte. No sólo el teatro. La música. La pintura... El canto... Tomé el camino del teatro. Otra vez el padre. Era la familia paterna. Un primo, famoso actor de cine, y desde allí mi nombre... Luego, noches frente a una fogata que mi padre improvisaba dentro de un pote de arcilla, y me contaba historias... historias que luego yo dramatizaba con mis soldaditos de juguete.



*Espectros de Ibsen
(Caracas, 2000)*

V: Es muy habitual escuchar que un artista viene de una familia de artistas, o al menos, atravesada por el arte. Parece que lleva generaciones producir un artista. Obviamente, no en todos los casos, pero en general, hay algo de esto ya en el nido... Y vivencias y recuerdos con alta connotación libidinal. Bueno, pues seguramente no basta con eso. No es sólo talento. Se necesita técnica. Cuéntanos acerca de quiénes han sido tus maestros de teatro...

JG: Maestros directos: Herman Lejter en la dirección. Juan Carlos Gené y Jose Ignacio Cabrujas en la dramaturgia. Anécdota: Teatro era subversión para un adolescente, y más cuando me lo tenían prohibido hasta que me graduara... jajajá... Yo decía que estaba estudiando en casa de algún amigo cuando en realidad estaba estudiando actuación... Luego durante mi postgrado, la repetición... Trabajaba en dos hospitales. Los sábados que tenía que trabajar, en cada uno decía que estaba en el otro haciendo guardia, cuando en realidad me iba a estudiar dirección teatral y dramaturgia... Claro, me tocaba trabajar sobrehoras para compensar esto pero ese era mi plus...



*La Última Sesión
(Venezuela 2009)*

V: Insiste la fuerza del deseo. - ¿Puedes ubicar alguna influencia de tu análisis en tu obra como dramaturgo? Hay alguna marca que puedas transmitirnos de tu paso por el dispositivo en tu arte de escribir?

JG: Pregunta difícil... Mi primer análisis (no lacaniano) se terminó justo por un enfrentamiento entre psicoanálisis y arte. Mi encuentro con el análisis lacaniano justamente le dio un espacio compartido al arte junto al psicoanálisis... Mi analista me recordó que tanto para Freud como para Lacan el arte servía de faro para el psicoanálisis. De entrada me apoyó en un evento que se llamaba "Descubrió Ibsen el psicoanálisis?". Empecé a ver el psicoanálisis de otra manera y a leer a Freud como nunca antes... Entonces volví a leer a los primeros psicoanalistas que conocí: Freud, Ibsen, Shakespeare y Tennessee Williams ... Caray, en mi caso no fue una vuelta a Freud sino a Lacan... a un Lacan prohibido por el grupo que lo rechazó en los '80... Desde mi nuevo análisis intenté entender el universo Borromeo y eso fue algo que redimensionó mi vida como dramaturgo y director. De hecho, el ciclo de obras de Henrik Ibsen que dirigí *Espectros*, *Casa de muñecas*, *Hedda Gabler*, entre otras) así como la escritura de "Error de cálculo", lo hice más como analista que como director y dramaturgo respectivamente. Fue una puesta en escena de los conceptos fundamentales redescubiertos en el dispositivo analítico...

V: ¿Cómo es esta idea de Ibsen, Shakespeare, y Tennessee Williams como "psicoanalistas"? ¿Cómo lo piensas?

JG: Ibsen fue el padre del llamado Teatro Psicológico. Pero junto a él, Shakespeare y Williams me enseñaron acerca de la penetración psicológica del personaje. Recuerdo que el maestro Gené nos obligaba a leer una y otra y otra vez *Hamlet* para poder intentar entender las motivaciones de sus conductas. Gené decía que no hay psicología del personaje. No está en un diván para saber cómo piensa. Entonces lo que te queda es penetrar en el texto, analizar las acciones, las sutilezas del lenguaje que se desliza en el hecho teatral. Y en esto Ibsen, Shakespeare y Williams son maestros... Claro, aunque aquí entre tú y yo que nadie nos oye [risas]. Sino yo no hubiera leído infinitas veces las referencias que Freud hace de las obras de Ibsen, difícilmente que las hubiera podido dirigir como lo hice.

V: Si tuvieras que escoger de las obras que has producido aquella que más te ha convencido, ¿cuál elegirías?, ¿qué satisfacción te ha dejado? Cuéntanos por qué.

JG: Es difícil... Especialmente porque aprendes más de los fracasos que de los éxitos... ¿Qué te nombre satisfacciones?, No dudo en mencionarte de mi autoría Puentes Rotos, Habitante del fin de los tiempos y La Última Sesión. Y de Ibsen, Espectros... Con ellas mi obra se fue a otros países, fue dicha en otras lenguas... Con el ciclo Ibsen tuve el honor de ir a Noruega 5 veces y compartir con colegas de todo el mundo. Dar clases en la universidad de Bergen... Y de los fracasos... Es como ver a un hijo que amas, que lo sabes bueno y con deseos de crecer, y ser testigo impotente de cómo lo rechazan... Es un terrible encuentro con la castración.

V: ¿Qué diferencia encuentras entre la letra del escritor y la letra del sujeto en tanto autor de su inconsciente?



Marat Sade de Peter Weiss
(Caracas 2009)

JG: Pregunta interesante. Hay dos tipos de escritores. Los que creen que escriben desde la técnica y los que asumen que escriben desde el sujeto. Pienso que por más que intentes ajustarte a la técnica ya eso denota tu posición como sujeto. Una escritura honesta, a mi criterio, debe ser escrita, desde el sujeto. ¿Qué es el conflicto dramático sino el goce mismo planteado en escena? ¿qué es aquello que insiste y por lo cual se desarrolla la obra sino eso...? Lee cualquiera de los textos de Freud relativos a ello: Personajes psicopáticos en el teatro, El poeta y la creación artística, Los que fracasan al triunfar, Lo ominoso... Freud no dijo lo Real en sí, pero cuando en "La Interpretación de los Sueños" habla de la grieta del inconsciente..., ¿de qué habla? ¡Alicia en el país de las maravillas!!! Atraviesa la grieta y caes al universo no simbolizable... ¡Allí esta el acto dramático! Allí es donde considero debe dejar fluir la sangre un creador. Que los significantes luego cristalicen alrededor de la grieta es la idea. Sino, ¿cómo puede ser leído..., representado?

V: A propósito de esto que tú comentas, estuve leyendo una entrevista que le hicieron a Jean Paul Sartre en la que él expresa el pensamiento de que le parece imposible escribir si el que lo hace no rinde cuentas de su mundo interior y de la manera en que el mundo objetivo se le aparece. Según él la literatura debe tener, totalmente, constantemente, por horizonte, el mundo en su totalidad, y al mismo tiempo, nuestra situación particular dentro del mundo. Entiendo que, toda literatura tiene un autor. Me preguntaba, en este sentido, ¿qué diferencia encuentras - si es que hay alguna - entre un sujeto escritor de literatura y un sujeto analizante?

JG: Estoy de acuerdo. ¡No hay diferencia! Antes te hablaba de la grieta de los sueños. Ahora recuerdo la grieta en la pared, al lado de mi cama de niño. Fue el terremoto del 67 en Caracas. La pared se agrietó y allí quedó como una marca... Asociación libre. En la vieja casa de mis abuelos había una suerte de pasadizos secretos (así nos gustaba verlos a mi hermano y a mí), y nosotros jugábamos deslizándonos por éstos... Uní estos dos recuerdos y nació una obra "Hombre". El juego con el doble, separados por una pared, utilizando una grieta para que los recuerdos de infancia pudieran escapar... era finales de los 90 y esa era mi aproximación al inconsciente freudiano, y parte de mi vida... O como dirían los existencialistas: en ese momento, mi Dasein.

V: Muchas gracias Johnny. Nos has transmitido un testimonio muy valioso e interesante, que nos humaniza al artista y por qué no, al psicoanalista también!

Johnny Gavlovski E: Psicoanalista, miembro de la AMP y de la NEL- Caracas, ACP. Dramaturgo y director teatral. Docente de la Universidad Metropolitana: Escuela de Humanidades. Cátedras: Psicoanálisis y Arte, y Psicología de todos los tiempos. Escuela de psicología: Coordinador de las cátedras teoría de la Personalidad 1, Evaluación Psicológica 2 e Historia de la Psicología. Centro de Investigación y Docencia en Psicoanálisis: Docente del módulo Estructuras Clínicas. Autor de varios textos de narrativa (entre ellos, Cuerpo de Ambar, El, Ana, recuerdos de la casa verde, El mago de la luz); y de obras de teatro (algunas de las cuales son JSerós feb/z mañana?, El Vuelo, La Cárcel del Olvido, Los Puentes Rotos, Hombre, El Último Verano de Blanche, Ruido de Piedras, La Última Sesión, Hola, Tú, Error de Cálculo, La Bruja). Es director teatral ("La Gran Cólera de Phillip Hotz" de Max Frisch, "El Último Verano de Blanche" de Tennessee Williams; "La Voz Humana" de Jean Cocteau; "Casa de Muñecas", "Hedda Gabler" y "Espectros" de Henrik Ibsen, entre otras). Director de la colección Mundo Psicoanalítico.

Ha recibido varios premios y distinciones: 1978: Premio Poesía. UCAB. 1988 Premio Municipal de Teatro: "LOS PUENTES ROTOS"; 1989: Condecoración Orden "José Félix Ribas". 1991 Orden "Honor al Mérito". Federación de Psicólogos de Venezuela. 1992: Premio del Público al mejor guión de cine: "LUNA LLENA" San Remo - Italia.; Premio Municipal de Cine. Caracas — Venezuela.; Firma el LIBRO DE HONOR de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Carolina de Praga, República Checa.; 1997: Condecoración Mérito al Trabajo, en Tercera Clase. Presidencia de la República de Venezuela. Premio Municipal de Teatro por "Habitante del fin de los Tiempos". 1999: Botón de la Universidad de Los Andes. 2.000: Invitado a la Universidad de Bergen, Noruega. 2001: Invitado al Festival de Teatro Experimental Beijing, China. 2.008 "Ruido de Piedras" obra de su autoría ganadora como Mejor texto dramático del Festival de Interclubes, Caracas. 2008: Ganador del Premio mejor dramaturgo por su obra "LA ULTIMA SESION". Premio Actors of the World, Londres, 2008