

ENTRE LA ESCENA TEATRAL Y LA ANALÍTICA: PONIÉNDOLE CUERPO Y VOZ AL DIÁLOGO CONVERSACIÓN CON ROXANA BLANCO Y NATALIA MIRZA LABRAGA

María Victoria Patrón

Asociación Uruguaya de Psicoterapia Psicoanalítica
Montevideo, Uruguay

Correo electrónico: mavi.patron@gmail.com

ORCID: 0009-0004-8414-6636

María Penengo Salisbury

Asociación Uruguaya de Psicoterapia Psicoanalítica
Montevideo, Uruguay

Correo electrónico: mmpenengo@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9626-2878

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

PATRÓN, M. y PENENGO SALISBURY, M. (2023). Entre la escena teatral y la analítica: poniéndole cuerpo y voz al diálogo. Conversación con Roxana Blanco y Natalia Mirza Labraga. *Equinoccio. Revista de psicoterapia psicoanalítica*, 4(1), 131-155.

DOI: doi.org/10.53693/ERPPA/4.1.8

Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

Roxana Blanco es egresada de la Escuela de Arte Dramático Margarita Xirgu, de Uruguay. Es primera actriz del elenco estable de la Comedia Nacional de Montevideo desde 2012. Ha protagonizado más de cuarenta estrenos teatrales de obras de envergadura y múltiples largometrajes de cine realizados en Uruguay, Argentina, Chile, Colombia y España. Ha recibido importantes reconocimientos nacionales e internacionales como mejor actriz, entre los que se destacan ocho premios Florencio Sánchez de teatro y numerosos galardones en festivales internacionales de cine. En 2022 realiza su primera dirección teatral: *El salto de Darwin*, de Sergio Blanco, y obtiene el premio Florencio como «Revelación a la dirección teatral». Actualmente continúa su trabajo como actriz y prepara su segunda dirección teatral para 2023.

Natalia Mirza Labraga es licenciada en Psicología por la Universidad de la República (Udelar) y magíster en Psicoanálisis por la Asociación Psicoanalítica del Uruguay (APU), de cuya institución es la actual directora científica. Ha sido docente en Udelar y en la maestría del Instituto de Formación de APU. Ha presentado y publicado trabajos sobre psicoanálisis, cuerpo, sexualidad contemporánea y teatro en numerosos congresos locales e internacionales y en revistas psicoanalíticas indexadas. Ha formado parte del equipo editorial de la revista *Calibán*, de la Federación Psicoanalítica de América Latina y de comisiones de trabajo de APU. Está escribiendo su tesis de maestría de Teoría e Historia del Teatro (Udelar), titulada *Personaje, psicoanálisis y subjetividad en la dramaturgia contemporánea*.

INTRODUCCIÓN

Desde que existe el psicoanálisis, que es mucho más joven que el teatro, este no le ha sido ajeno a aquel; incluso podría decirse que le ha servido de inspiración. Desde que el temprano psicoanálisis describiese los síntomas de la histeria a partir de unas muy particulares puestas en escena, han sido múltiples y frecuentes las referencias a la dramaturgia, a la tragedia griega o a la literatura dramática —con Edipo, Antígona o Hamlet, por ejemplo— en sus formulaciones. Más allá de la ineludible dimensión trágica, que podría considerarse tan inherente al proceso analítico, en psicoanálisis se habla con frecuencia de lo que podríamos denominar *lengua de teatro*, en lo que se privilegian palabras como *escena*, *actuación* o *acto*, entre otras.

Sin embargo, las coincidencias antes mencionadas bien podrían ser tramposas y empujarnos a creer que entre ambos campos —entendiendo *campo* de una forma amplia, como un ámbito real o imaginario propio de una actividad o conocimiento— existen superposiciones donde tal vez no las haya, por una pretensión de producir amalgamas que, en el intento de ser tales, no son más que mezcolanzas. La polisemia del lenguaje nos recuerda que las coincidencias son tanto parecidos como casualidades. A cada uno de estos campos le cabe su especificidad, que conviene cultivar si se procura establecer entre ambos un diálogo con posibilidades de mutuo enriquecimiento.

Si bien en todo diálogo —y más allá de él— es inevitable que uno quede capturado por el (saber del) otro, el diálogo puede ser más rico cuando uno se olvida por un rato de lo que sabe y abre los oídos y las

fronteras para dejarse afectar por el decir del otro. Como esta propuesta surge en tiendas del psicoanálisis, la invitación es a permitirnos aprender del teatro, porque, como dice Natalia Mirza (2016), «Los artistas, tal como siempre reconoció Freud, tienen esa captación lúcida, anticipatoria y penetrante de lo que trabajosamente después se intenta conceptualizar y teorizar desde las disciplinas del conocimiento» (p. 42).¹

Nos disponemos ahora a compartir esta conversación.

1 MIRZA LABRAGA, N. (2016). Ficción y autoficción en *Tebas Land*, *Ostia* y *La ira de Narciso*. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 122, 39-48. <http://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/230/201>

LA CONVERSACIÓN

MARÍA VICTORIA PATRÓN: Se apagan las luces, se levanta el telón, de haberlo. En el centro de la escena hay dos sillones bajo una sugerente luz tenue que transmite un aire de cierta intimidad. Hoy se han citado a conversar el psicoanálisis y el teatro. Estos dos, tan difíciles de corporizar en alguien, porque no son nadie en particular, ni tampoco son de nadie. Aunque, también, pueden ser muchos e incluso ser de muchos. En ese diálogo estarán a solas, mano a mano, sin interferencias... ¿Qué sucedería en ese encuentro? ¿Qué es el teatro para Natalia, psicoanalista? ¿Qué es el psicoanálisis para Roxana, actriz y directora?

NATALIA MIRZA LABRAGA: De golpe pensé: «¿Esta es una escena de hoy?, ¿del psicoanálisis y del teatro hoy? ¿O es una escena antigua?». Se me ocurrió algo provocador que el teatro le podría decir al psicoanálisis: «Vas a desaparecer», y que el psicoanálisis le podría decir al teatro: «Vas a desaparecer». Y, a la vez, pienso que la respuesta es que no, que hay formas renovadas y distintas. Por eso decía: «¿Es el psicoanálisis y el teatro de hoy?».

El teatro para el psicoanálisis siempre fue una referencia ineludible. Esto que desde Freud estaba planteado como *la otra escena*, al referirse a la escena del inconsciente o de los sueños como una escena teatral también, con sus desplazamientos, condensaciones y transformación en imágenes que son muy teatrales —también cinematográficas, pero muy teatrales—. Cuando hablaba con Fliess, le decía *mi público*. La propia escena del análisis tiene algo muy teatral, con sus rituales de bienvenida, de despedida, de encuadre. Entonces, creo que el teatro estuvo allí siempre para el psicoanálisis, y ni que hablar en los contenidos. Freud permanentemente recurría al teatro. Los mitos, como también los personajes

shakesperianos, están presentes en toda su obra. Los mismos historiales clínicos² podían ser leídos como novelas o piezas teatrales (y él se quejaba de eso porque lo veía como un posible demérito por una supuesta falta de cientificidad). Se habla de que los directores levantan escenas, ponen el texto en el espacio y en el cuerpo de los actores; y en los historiales de Freud hay algo de eso, una cosa muy vívida, muy posible de levantar escenas.

ROXANA BLANCO: Preparando la reposición de *Estudio para la mujer desnuda*, de Armonía Somers,³ Leonor Courtoisie (la directora) preguntaba: «¿Por qué hacen teatro?». Una pregunta bien simple y que es interesante visitar. Entonces, mi respuesta fue: «Me habría gustado ser escritora, y el teatro es una forma de escribir con el cuerpo»; tal vez porque ahora estoy más en esa búsqueda. Y otra cosa que dije después fue: «A mí lo que más me gusta es leer y no me gusta estar sola; el teatro es una forma de leer acompañada». Y todo esto del cuerpo y la palabra y la escena, que traés, Natalia...

En el teatro, cuando ingresamos en un texto, en un primer proyecto, una de las metas es descubrir el alma que se hizo palabra, para que la palabra se vuelva cuerpo. Hago un trabajo muy exhaustivo con el «¿Qué quiso decir con esta palabra?». Entonces, es descubrir el alma, que se hizo palabra, para que esa palabra, que a mí me toca en un texto, se vuelva cuerpo, porque el teatro es cuerpo. Hago una tríada de alma, palabra, cuerpo. Y voy al análisis, a mi experiencia personal del análisis, y qué

2 Tradicionalmente se considera que son cinco los historiales clínicos de Freud, aunque la inclusión de otros relatos de casos podría ser admisible. Los cinco considerados principales pueden encontrarse en los volúmenes VII, X, XII y XVII de la colección de *Obras completas* de Sigmund Freud, de editorial Amorrortu.

3 Obra de la Comedia Nacional estrenada en abril de 2022 y repuesta en febrero de 2023 en el Teatro Solís, de Montevideo. Con textos y dirección de Leonor Courtoisie, es una versión libre de la novela *La mujer desnuda*, de Armonía Somers, en la que Roxana Blanco encarna el personaje de Eva y Florencia Zabaleta, el de Rebeca Linke.

interesante me resultan estos tres conceptos, porque siento que el análisis es el cuerpo que se hace palabra para descubrir el alma. Es como un juego. Entonces pongo en el teatro alma, palabra, cuerpo; y en el análisis, cuerpo, palabra, alma. Me costó entender o descubrir que el análisis es cuerpo; incluso hago un chiste: «Voy al club y hago ejercicio para mi cabeza y voy al análisis y lo hago para mi cuerpo». Un ejercicio tan mental como el análisis es lo que me permite funcionar y que el cuerpo se libere. En el club, al revés. Y todo esto porque me puse a pensar mucho en la vinculación como actriz —ahora como directora— y como analizante, y lo que puede aportar el análisis para un lado o el otro.

MIRZA LABRAGA: Freud y, quizá, sobre todo, los postfreudianos trabajan justamente la palabra como cuerpo. Cuando hablamos del significante o la materialidad significante, no es una palabra abstracta, intelectual. Es una palabra hecha cuerpo, que marca; pero, a la vez, del cuerpo no tenemos la menor idea qué es. Cuando decimos: «Me duele adentro», ¿qué es ese *adentro*?, ¿de dónde sale lo que llamamos *interno*? El cuerpo es quizá lo más íntimo y lo más exterior y ajeno, es palabra. Solo podemos conocerlo nombrándolo, esa es la única forma de cercar algún sentido. Ahora, el alma..., ahí me mataste. [Risas] Porque justamente ese es el meollo. Y pensaba que eso que traías, Roxana, como directora, como autora y como actriz, es el desafío de contactarte con aquel que escribió, con el alma de aquel que escribió.

BLANCO: Para mí, ahí empieza todo. Incluso ahora, con el teatro contemporáneo, tener autores y autoras vivas es súper interesante. Y me digo: «Pero ¿cómo no lo voy a llamar para preguntarle!». Ojalá pudiera hablar con Shakespeare, como si fuera tan fácil.

MARÍA PENENGO SALISBURY: *Alma*, tal vez, es un intento de ponerle nombre a eso otro a lo que nos podemos aproximar únicamente con palabras. En definitiva, las palabras siempre nos quedan cortas para

describir aquello que es desconocido. *Alma* probablemente sea una pretensión de nombrar aquello innombrable.

MIRZA LABRAGA: Un real inexpresable, digamos. Inventamos imágenes, inventamos palabras, pero no... Y, a la vez, es lo más encarnado. Porque cuando decimos *alma*, decimos *emoción, ideales, convicciones...*, todo.

PATRÓN: Parecería ser una categoría en sí misma. En el corte mente-cuerpo, que por ahí está más trabajado o se puede hacer, ¿dónde entra el alma?, ¿hacia dónde se aproxima?; ¿cuál es la naturaleza del alma?, ¿es decible?, ¿es nombrable?, ¿hay que experimentarla?, ¿va por el plano de lo corpóreo solamente? Al mismo tiempo es lo que le da el color, el gusto a las cosas, la singularidad.

BLANCO: Y el comienzo, ¿no? Porque, cuando uno va a analizarse, no sé si es porque le duele el cuerpo. Siempre hay algo intangible, del alma o no sé cómo llamarle. Un sufrimiento que no podemos asir, y por eso necesitamos de ese otro, de esa otra, y de la palabra como sanadora, en mi caso.

MIRZA LABRAGA: La angustia. Lacan dice que es el único sentimiento que no es mentiroso. Todos los demás sentimientos y emociones tienen algo del orden de la ficción, de lo distorsionado, pero la angustia no miente. Ahí se muerde algo y ese, creo, es el motor del análisis.

Y ahora, vos, Roxana, en esta pregunta de la segunda parte, ¿por qué te acercaste al psicoanálisis?

BLANCO: Por angustia. [Risas] Pienso que sí, me encantaría creer que es un ejercicio de palabra, pero sí, es por angustia. Es un gran descubrimiento eso de nombrar. Cuando pasa por la palabra hay algo en mí que se calma. Me animo a pasar por cualquier experiencia estando analizada. Tal vez, no sé, es como raro, de circo. Me animo a estar en peligro, en situación de peligro. Para mí, enamorarme es estar en situación de peligro.

Hacer teatro, estar en un escenario, es estar en situación de peligro. Me refiero a eso, al peligro como la sal, lo que nos mueve. Y siento que, no sé, es la red —ya que hablé de circo—.

MIRZA LABRAGA: ¿Sentís que te enriquece en tu trabajo también?

BLANCO: Muchísimo. Es fundamental. El pasaje de actriz a directora no hubiera sido posible, y lo hablo así porque me parece una cosa positiva, al menos para mí. Cada proyecto, cada personaje, estar en escena. Cuando realmente lo hacés a niveles más profesionales, ya no es una cosa de ego o de *qué lindo ser actriz*. Al revés: es un vértigo. Necesito mucho el contacto conmigo y con el afuera de la escena teatral. Ir a la escena analítica para hablar de la escena teatral. Para mí, es fundamental; si no, sería imposible y estaría en la locura, totalmente desdoblada.

MIRZA LABRAGA: Y pensando un poco del otro lado, está el mito de que el análisis podría obturar la creatividad, ese motor de locura necesario, ese desajuste, lo desadaptativo que supone la brillantez de la creatividad. Lo cito, no es que lo piense. Incluso se dice que cuando Marguerite Duras consultó a Lacan, él le dijo: «Siga así, escriba, no se analice». Seguramente es un mito a deconstruir y a pensar en cada situación, pero vos lo vivís muy diferente, entonces.

BLANCO: Yo sí, y me encanta hablar de la *escena analítica*, les robo esa frase. En mis apuntes puse: «En el teatro, mi creación y mi creatividad dependen mucho de lo que se pone en juego en relación a ese otro». En el análisis, en mi discurso, depende quién sea ese otro. Ustedes le llaman *transferencia*. Eso que se produce en esas dos disciplinas es fundamental. En el teatro es imposible, y por suerte puedo dar clases, porque está en el otro. Cuando estamos perdidos, está en el otro. Es impresionante eso, es tal cual y no falla.

MIRZA LABRAGA: Pensando también en mi acercamiento al teatro, creo que tiene mucho que ver con eso de *está en el otro*. El psicoanálisis cerrado se me hace asfixiante. Siempre necesito abrir y permearlo con otras

disciplinas, muy particularmente con lo artístico. Empezar la parte formal de la maestría fue uno de los últimos eslabones, pero ya desde antes, como público, como lectora de teatro, como investigadora, se nutre mi trabajo como analista, me hace mejor analista. Esa cosa de los bordes y de la exterioridad te da a la vez un centro, una especificidad, te conforma; si no, todo se empobrece. Sobre todo, en relación al teatro, que es una disciplina —y vuelvo a lo del alma— de lo humano.

BLANCO: Y es que tiene que ver con el cuerpo, con la palabra, con la literatura. El teatro incluye mucha cosa.

MIRZA LABRAGA: Por eso creo que no va a desaparecer (volviendo al inicio, a la vigencia de las dos disciplinas). Porque, además, la teatralidad no es solo inherente al teatro. La escena analítica tiene una teatralidad que le es propia, pero múltiples prácticas sociales la tienen. Es algo que forma parte de la cultura, desde el árbitro de fútbol, el juez, el inspector de tránsito. Los estudios de género trabajan mucho sobre eso, lo performativo que se ejecuta repitiéndose y que vehiculiza saberes, poderes, roles asignados; estamos en eso en lo cotidiano, permanentemente. Entonces, no es una cosa solamente del teatro. Permea todas las prácticas.

Volviendo al teatro contemporáneo, es todo un desafío también. Esa zona —ahora que traías lo de *Estudio para la mujer desnuda*— de intermitencias entre realidad y ficción: qué tema, ¿no? Como psicoanalistas nos interesa mucho porque trabajamos permanentemente en la frontera. Eso que Lacan modeliza con la banda de Moebius como continuidad adentro-afuera, consciente-inconsciente, realidad-ficción. Aquello que Winnicott llama *transicional*. La zona de los sueños, de los actos fallidos, de los traspies en el hablar, de los olvidos. Winnicott también lo dice de las pelusas y los globos. Es muy lindo eso.

PENENGO SALISBURY: Alguien podría argumentar que el teatro establece un marco de ficción dentro de la realidad, ya que se trata de una

representación, una puesta en escena, una mostración, un montaje, un artificio o incluso un engaño. ¿Qué dirían que es lo más relevante que el psicoanálisis y el teatro se pueden enseñar mutuamente en relación con la ficción y la realidad, con la verdad y la mentira?

BLANCO: Lo primero que se me ocurre es lo más verdadero y lo más real: un cuerpo ahí. Luego entiendo el concepto de *ficción*, *mentira* y todo eso. Pero, para mí, como ha dicho Leonor Courtoisie a partir de su trabajo con el texto de Armonía Somers, «No hay nada más real que una idea». No hay nada más real que un cuerpo ahí, con otro cuerpo que mira, y eso podemos decir también de la escena analítica. Hay algo de performático vivo, muy vivo. Entonces, creo que ahí podemos hablar de ficción, mentira, realidad, todo; pero hay algo que es ineludible, que es el cuerpo ahí.

MIRZA LABRAGA: El cuerpo ahí es un montón. Y, entonces, ¿vos dirías que es una verdad a pesar de que esté el personaje? ¿Es Roxana Blanco a pesar de que estés haciendo de Eva en *Estudio para la mujer desnuda*?

BLANCO: Sí, siempre. Y eso creo que es lo interesante. La subjetividad y la impronta que vos le ponés, de la persona que hace ese personaje. No es solo ahora, siempre sentí que era importante. Con los alumnos me doy cuenta y ahora dirigiendo también. ¿Qué cuerpo tengo?, ¿qué me da esa persona?

MIRZA LABRAGA: Eso, el personaje.

BLANCO: Pero ¿qué es el personaje? No existe el personaje, incluso ahora hay que estallar el *physique du rôle*⁴ y terminar con todo, para mí. Y con todo esto que está sucediendo con la deconstrucción, con una cantidad de cosas que me interesan mucho. Creo que eso tiene que aportar al

4 Expresión de origen francés que alude al aspecto, principalmente físico, de un actor que sería el más adecuado para interpretar determinado personaje o rol.

teatro para terminar con lo hegemónico y con la Julieta joven, preciosa. Claro que son jóvenes, Romeo y Julieta incluso tienen catorce años; así que tampoco lo podríamos hacer. Por eso, que estalle todo. ¿Qué cuerpo tengo? Entonces, vamos a ver qué Romeo tengo. Creo que tenemos que ir hacia ahí y poder hacer clásicos y visitar clásicos, por supuesto; soy una de las primeras. Estoy fascinada porque vamos a hacer una puesta en escena de *Edipo rey*⁵ este año con la Comedia Nacional.

MIRZA LABRAGA: Una de las líneas que trabajo en mi tesis de maestría —que estoy haciendo, no está terminada— es sobre el estallido del personaje. La crisis del personaje es una noción que ya tiene mucho tiempo, pero creo que hoy, más que la crisis del personaje, es el estallido a partir de la irrupción del psicoanálisis en la escena del conocimiento. Ahí tenemos una zona de hibridez, porque es imposible seguir hablando de un personaje lineal, cohesivo, que tiene noción de sí mismo y de su cometido en la vida después de la irrupción del psicoanálisis. Y no solo del psicoanálisis, sino de todo el resto de las disciplinas de lo humano contemporáneas a ese momento de crisis de la subjetividad y surgimiento de nuevas formas de pensarla. Sin dudas que ya no es aquel personaje, el héroe de la dramaturgia aristotélica, sino que hay personajes multiplicados, divididos, dobles, identidades que se disuelven, personajes ubicuos, que están en distintos lugares, que se descomponen en varios otros; como en *Estudio para la mujer desnuda*, en que la protagonista son tres. Eso pasa permanentemente en el teatro contemporáneo.

Y, por otro lado, me pasa que hay líneas, como el teatro postdramático y los cuestionamientos actuales del teatro, que se salen del texto y proponen esto del *actuar de verdad*, como vos decías, Roxana, que ya venías haciendo mucho antes de estos planteos. Un actuar de verdad

5 Obra de la Comedia Nacional a estrenarse el 10 de junio de 2023 en el Teatro Solís, de Montevideo. Será una versión del texto *Edipo Rey*, de Sófocles, hecha por Alfredo Sanzol y Andrés Lima, con dirección de Andrés Lima.

que estaría más cerca de la *performance* que de la interpretación de un texto escrito previo. Y ahí se me cruza con planteos psicoanalíticos que podría condensar así: cuando tenemos una estructura, aun ficcional —y Lacan dice que la verdad tiene estructura de ficción—, ahí es más probable que emerjan cosas que puedan ser justamente del orden de una verdad; mientras que, si nos proponemos, ahí plantados en el escenario, decir «Soy honesto y hablo de verdad: yo soy...», ¿qué hay más de ficcional que decir «yo soy»? Yo soy Natalia. Esa es la ficción más pura. En cambio, quizás, Roxana Blanco haciendo una Ofelia, de realidad y época absolutamente alejadas de ella, se toca el pelo, se detiene un rato más de lo habitual en ese gesto..., y ahí aparece algo que es absolutamente genuino de ella. Algo antiguo que no sabemos de dónde viene, pero que le es absolutamente propio y que se lo permitió la estructura ficcional de Ofelia.

BLANCO: Hay dos corrientes, en realidad hay muchas, pero se habla mucho de la memoria emotiva que trae Stanislavsky o de la memoria sensorial. Si tuviera que ponerle un nombre, para mí, es más la memoria sensorial, incluso por el respeto al que tengo enfrente, sobre todo cuando es un alumno. Yo no me puedo meter en su mundo emotivo y tratar de que busque sus emociones. Eso me parece un horror. Pero sí con la sensación. ¿Qué siento? Bueno..., la magdalena de Proust. Por eso yo me nutro mucho más de la literatura que del teatro, a veces. Bueno, literatura..., teatro. O de la filosofía. A lo que me refiero es al mundo de las sensaciones. Si estoy incómoda, porque justo estoy con una calza con la que no me siento cómoda en el ensayo, entonces uso eso. ¿A qué me recuerda?: a cuando estuve incómoda en algún momento de la vida, que estuve triste; y ahí la sensación. ¿Cómo estás vestido?, ¿qué pasó hoy?, ¿qué pasó hoy cuando venías en el ómnibus? Para mí, el hoy, el ahora, es fundamental. Y no ir a cuando se le murió el perrito de niño, porque

probablemente los jóvenes no tengan experiencia de muerte, entonces van a los animales.

MIRZA LABRAGA: Y, además, eso de los afectos engañosos se distorsiona mucho más fácil que algo —como vos decís, Roxana— en el cuerpo. Sí, una vivencia de incomodidad, de placer, que no tiene texto preformado, se puede adaptar después al personaje que se le proponga. Es como si tuvieras una materia mucho más maleable.

BLANCO: Tuve una experiencia el año pasado en una obra que hacíamos, *La trágica agonía de un pájaro azul*.⁶ Se trabajó mucho el concepto de personaje, el ir a la farsa, a la comedia absurda, con un gran director que es Domingo Milesi. Estuve encantada en ese trabajo, en el que revisitamos todo eso de armar personajes, era muy interesante.

Cuando dirigí, elegí la sala Zavala Muniz, pero, si hubiera estado en la sala principal del Solís, levantaba el telón. Y me hizo acordar a esa pregunta preciosa que ustedes hicieron de «si hubiera un telón...». Esa cosa de volver, de alguna forma, a la magia que la ficción propone. El telón que se levanta y... Lo contemporáneo también tiene sus fallas; me pregunto cómo recuperamos ese espacio de personaje, de ficción, que también es muy interesante.

MIRZA LABRAGA: En relación con lo que decía de una estructura que permite a la vez la emergencia de una verdad, una estructura de ficción, me pasa, por ejemplo, con *Estudio para la mujer desnuda*, que es absolutamente metateatral. El escenario está pelado y enorme, es esa boca que muestra todo eso que no se debería ver, todos los artilugios de la ficción. Las tramoyas, las parrillas, las patas. Y a la vez Florencia Zabaleta, la actriz que encarna el personaje de Rebeca Linke, entrando y saliendo. Y eso, que obviamente es deliberado, por momentos genera un distanciamiento algo

6 Obra de la Comedia Nacional estrenada a mediados de 2022 en el Teatro Solís, de Montevideo, a partir de un texto de la dramaturga chilena contemporánea Carla Zúñiga y con la dirección del uruguayo Domingo Milesi. Roxana Blanco encarna el personaje de Ema.

intelectual. Como si faltara algo del orden de la conmoción, propia del pacto de ficción del teatro. Eso de: «Yo soy actor, hago algo que no es real y vos lo sabés. Y si grito “¡Fuego!”, no vas a salir corriendo, porque sabés que eso forma parte del pacto de ficción». La ficción tiene como una cualidad muy mágica, desde el origen de la civilización. Y estas formas, que están más permeadas por «la realidad», me parece que corren el riesgo de sacarle un poquito de esa magia, de ese encantamiento. Ahora me acordé de *Cien años de soledad*, cuando llegaba la caja del hielo y la fascinación de José Arcadio Buendía, ese momento de descubrimiento, de sideración.

PENENGO SALISBURY: Entendemos que, tanto en el teatro como en el psicoanálisis, importan el cuerpo, la voz y la mirada. Los tres —múltiples, herederos y esclavos de sus trazas y amarres pulsionales— se ponen en juego en la escena, en un enmarañado juego de ritmos subjetivos, semblantes y espejos. El actor habla y mira, al tiempo que es hablado y mirado por otros —tal vez muchos—. ¿Qué lugar les darían a esas tres cosas desde sus respectivos roles?

MIRZA LABRAGA: La mirada y la voz, desde el psicoanálisis, son movimientos pulsionales que nos sostienen como sujetos. Lo que vehiculiza de algún modo el deseo del otro que nos quiere vivos y lo que nos envuelve, nos permite sobrevivir, lo que salva de la indefensión, del desamparo en el que nacemos, que es absoluto. Se me viene la imagen que tantos psicoanalistas han trabajado como envoltura pulsional, libidinal, erótica. Ese necesario erotismo del otro que nos desea y nos hace existir. En la sesión analítica no es una palabra, es una palabra hecha cuerpo y la voz del analista y del paciente son un cuerpo, una materialidad. Pensaba en situaciones de pacientes con la agonía de la angustia en un tono de voz. Cuando se puede percibir y lo percibo —como analista— en mi propio cuerpo; un tono o un tipo de tono, agudo, una velocidad del decir que

parece un quejido, que me perfora y me hace vivir en mi propio cuerpo un dolor extremo, que no tiene contenido de palabra. Sacarle toda la articulación lenguajera y dejarle el [hace sonido de quejido], como hacía Benny Hill cuando hablaba con su esposa por teléfono. Eso me parece impresionante y lo trabaja de forma maravillosa el teatro, porque, justamente, es como si pudiera desprenderse de las palabras en relación con los contenidos y quedarse con la palabra-cuerpo, transmitiendo esa contundencia.

Transmitiendo —ahí sí, insisto— ante una mirada, que en la escena analítica podríamos decir que es transferencial; es un decir, pero no cualquier decir. Es un decir a otro/Otro. Ese quejido está dirigido. En la escena teatral, el actor, que tal vez en esa estructura toca algún punto de la verdad, también dirige su decir, siempre es consciente de que está hablando a otros. Hay como un desdoblamiento —no sé si coincidís ahí, Roxana—: el actor actúa, pero no pierde de vista, por más que esté absolutamente compenetrado con lo que está haciendo, esa mirada del público, de sus compañeros de escena, del otro.

BLANCO: Te escucho, y ese otro, que nos quiere vivos, me encanta.

MIRZA LABRAGA: Una analista uruguaya, Myrtha Casas de Pereda, enfatizaba mucho eso del otro que nos quiere vivos.

BLANCO: Me da la sensación de que respondí un poco cuando hablaba, al comienzo, de cuerpo, alma, palabra. Me parece que ahí podría estar un poco esta respuesta.

Hay algo con la mirada. El teatro es mirada, hasta etimológicamente viene de ahí. Hay algo ahí que puede ser interesante y no sé cómo meterme con eso en mi pasaje de actriz a directora. Se produce también en una edad especial, aunque todas las edades de la mujer son especiales. Pero para mí hay algo en esta edad, cuando muere mi madre, hay algo ahí que siento que no tengo entendido y que quizá nunca entienda del todo. Hay algo ahí con la mirada...

A mí me está pasando que estoy como desplazando, prefiero mirar a ser mirada. Por eso hablo de la mujer, con esta edad, que tiene algo que ver también. Hay algo que me produce mucha más paz, el lugar de la directora (me da gracia decirlo: dirigí una vez y todavía no me siento como para tomar esa palabra, me siento hasta ridícula..., pero lo digo de manera de ponerlo en lenguaje).

En el lugar de la actriz siento que hay un lugar de demanda casi infantil, «Mírenme, mírenme, mírenme», cuerpo, acá estoy. Hago la crisis para que me miren. En el drama, más que en la comedia, siempre hay una crisis en escena. En broma les digo a mis compañeras, las actrices: «Tengo la fórmula del Oscar. Una crisis de llanto, una crisis de nervios». Si estuviera en otro lugar, te gano un Oscar seguro. Entonces hay algo infantil que, para mí, está relacionado con la actriz.

Ahora estoy trabajando este tema en el pasaje de la actriz a la directora y cómo hacer para retomar el deseo de actuar, porque estoy en la Comedia Nacional como actriz. Si fuera por mí, no actuaría más, me está pasando eso. Hay algo en el camino a dirigir que, como directora, siento como un lugar de no demanda. Sino de, al revés, albergar tal vez la demanda de los demás. De darme cuenta de que son seres sufrientes en el fondo. ¿Y cómo calmo eso? Hay algo que me gusta muchísimo de estar en ese lugar, por lo que me devuelve como persona.

MIRZA LABRAGA: Parecería que hay como un corrimiento: de ser el centro de las miradas, como actriz, a un descentramiento y un ponerte vos a mirar a otros. Como si fuera, también, un acto de generosidad. De esas formas como de maternaje, pero en el sentido de...

BLANCO: Sí, me iba a meter por ahí, pero después dije *no*...

MIRZA LABRAGA: Porque son miles los maternajes, las formas en que uno se desdibuja como protagonista y permite que emerja lo del otro.

BLANCO: Hay algo ahí que me resulta interesante y que quiero ver en este camino: cómo vuelvo a salirme del protagonismo y de esa demanda infantil. Y cómo volver a actuar libremente.

MIRZA LABRAGA: Seguro que como directora lo has logrado, porque yo te vi en los ensayos a los que fui y también en la obra misma, y me pareció que lograste armar un equipo con muchos jóvenes que funcionaban como una familia, muy sostenidos por tu dirección. Se notó esa generosidad de un lugar muy poco de diva —y sabemos que hay tantos directores divos—, porque eso no es inherente a la función de la dirección, sino a cómo se la ejerza. Creo que lo hiciste desde un lugar que tuvo mucho que ver con esa actitud y que eso permitió que el elenco creciera y se cohesionara de una manera muy especial.

BLANCO: Es una búsqueda muy grande en la que estoy, y todo esto del género, que me interesa muchísimo. ¿Qué hacemos las mujeres en situación de poder? La dirección es una situación inmensa de poder. ¿Qué hacemos cuando tenemos eso?

PENENGO SALISBURY: Podemos volver a lo que decía Natalia hoy y conectarlo con lo que vos estabas diciendo, Roxana, de la mirada dando vida y los efectos que eso tiene. Esta lectura que hace Natalia de lo que vio mientras vos dirigías tiene que ver con los efectos de esa forma de mirar en el conjunto de los actores.

BLANCO: Sí, tuvo que ver con muchas cosas. Yo ya dirigía, para mí dar clases es dirigir, porque además hacíamos ya muchos espectáculos al público. Entonces, es más lindo cuando es profesional, no sé por qué. Ya había vivido la experiencia de la dirección, pero igual en este momento —e insisto en esto porque es importante— muere mi madre; diez días después yo empiezo a dirigir. El director artístico me dijo: «¿Querés parar?, ¿lo dejamos para otro año?, ¿cómo estás?». Y yo dije que no, que iba a ver si

podía. Yo sentía que estaba paralizada y entonces me dije: «Bueno, acá me dejo acompañar, armo un colectivo». Me acuerdo de dos periodistas que querían hacer un seguimiento y una suerte de entrevista e ir a los ensayos. Les dije que sí, que fueran. Y venías vos y venía gente y venían amigos y amigas. El espacio estaba abierto para quien quisiera, porque sabía que quien fuera lo haría con una mirada amorosa. Hay muchos directores que dicen: «No, se cierra y que acá no venga nadie». Era una fiesta y todo el tiempo eran comidas y cosas. Fue una fiesta esa dirección y yo estaba en una situación de relax. Y quizá sentía que eso que sucedió, tan triste, me había quitado todas las presiones del pasaje de actriz a directora: que si no lograba estar a ese nivel, que yo sentía que tenía que estar porque era una obra de Sergio —mi hermano menor—, con mucha expectativa en el medio, y era la primera dirección en la Comedia Nacional... Yo estaba llena de presiones. Y el acto de la muerte de mi mamá —e insisto en esto, porque es fundacional para mí—, ese pasaje, me liberó. En el fondo fue un regalo que me hizo, inmenso. Me liberó. Disfrazado de «Más triste que esto no hay nada», fue un «¿De qué me voy a preocupar?: de nada». No me importaba más nada. Por eso lo uno y hablo al respecto, porque tiene que ver con el análisis y más en este momento fundamental. Me liberó de esa situación de demanda infantil que, para mí, tiene la actriz.

MIRZA LABRAGA: Pero que tampoco es que sea inherente a la condición de actriz, porque, pensando en todos tus papeles anteriores, también se requiere mucha capacidad para desdibujarse y descentrarse de uno mismo en eso de ponerse en manos de un director y de permitir tolerar esas indicaciones, interrupciones, repeticiones... Ese «De nuevo, lo hacemos de otra manera». Entregar el cuerpo y el alma a ese otro que marca tanto y quedando, de esa manera, tan expuesta. Porque el actor busca una fibra y el director dice, de golpe: «¡No!» y te bajó y te esgrachó. O sea, también, el acto de ser actriz es muy generoso.

BLANCO: Se produce mucha invasión en ese cuerpo...

MIRZA LABRAGA: Y mucha violencia y presión sobre ese cuerpo.

BLANCO: Es divino hacerlo de otra manera. *El salto de Darwin*⁷ tenía hasta escenas eróticas, de mucha fuerza, y yo les decía: «Hasta donde quieran». Nunca lo marqué, hasta donde quieran, el que quiera. Incluso con el vestuario y las cosas: «¿Te sentís bien? ¿Estás cómodo así? Dale». Tengo un cuidado con lo que no han tenido sobre mí, inmenso.

Y tiene que ver —aunque parece que nos fuimos— con la mirada, que es la pregunta. La mirada. Entonces es eso: tengo la necesidad de mirar, más que de ser mirada. Y uno eso al terreno del análisis, que es en donde descubris que todo, para mí, surge en la infancia. Esa demanda infantil de ser mirada y el abismo que provoca cuando no sos mirada.

MIRZA LABRAGA: El abismo o pensaba también la *poiesis*, ese poder generador a partir del duelo por la muerte de tu madre. Que, más que hundirte —o además de hundirte— en la tristeza, te disparó a lo creativo.

BLANCO: Nunca hubiera pensado que el duelo, que la obra *El salto de Darwin*, también lo proponía, el duelo como descubrimiento. Para mí, eso es lo más.

MIRZA LABRAGA: Es que ahí hay un punto que aún no hemos tocado y que es en relación a la creación y la muerte. «No va a haber nada más triste que esto». Es como si dijéramos: «Igual me voy a morir, ¿por qué no hacer?, ¿por qué no explotar?». Esa finitud que le da potencia y sentido a todo. Y, seguramente, la muerte de tu madre algo tuvo que ver con ese momento liberador, como vos decís.

7 Obra de la Comedia Nacional estrenada en octubre de 2022 en la sala Zavala Muniz del Teatro Solís, de Montevideo, a partir de un texto de Sergio Blanco y con la dirección de Roxana Blanco, cuya primera experiencia en ese rol le valió el premio Florencio como «Revelación a la dirección teatral». En la obra destaca la reaparición del personaje de Cassandra, a quien diese cuerpo y vida por primera vez la propia Roxana Blanco en 2010, y que en este caso encarna Joel Fazzi.

PATRÓN: Quizá algo que me queda resonando, volviendo al principio, es que vos, Natalia, empezaste hablando del dolor que a veces sentís en el cuerpo cuando hay presencia de angustia en el paciente. Y me puse a pensar en la tensión, necesaria y suficiente, entre lo técnico, tanto para la analista como para la actriz y directora, y lo afectivo. Hay una tensión que, de alguna manera, parece que vos, Roxana, pudiste resolver desde un movimiento más afectivo que técnico. Te pudiste explorar técnicamente cuando te pudiste mover afectivamente de lo que para vos suponía ser la actriz berrinchuda, hasta estar en otro lugar. Esto, de alguna manera, para los analistas también es una tensión. ¿Hasta qué punto me dejo sentir, me dejo atravesar? Lo siento, ¿cómo lo devuelvo?, ¿lo tengo que metabolizar o lo tengo que saber sentir? ¿Cómo se transforma?

MIRZA LABRAGA: Creo que todo eso está muy emparentado, sí. Es imposible separar el *hasta dónde siento* del *hasta dónde estoy siendo analista*, porque están unidos irresolublemente; aunque, a la vez, no estamos en pura emocionalidad. Lo sabemos. Es como el actor que sabe que está actuando frente a otro; uno sabe que está siendo analista y —es verdad— que las cosas te atraviesan de otro modo. Podés sentir la angustia en el cuerpo, pero no te ponés a llorar con el paciente. Hay un hiato, como ese que nos separa también del otro. Una zona siempre de malentendido, de ruido, de agujero, de desencuentro. A partir de ahí, igual, pasan cosas maravillosas. A partir de ahí se produce ese cruce entre un corpus teórico, una técnica, una terapéutica, una experiencia. Por algo el dilema siempre es si el psicoanálisis ¿es un arte?, ¿es un oficio?, ¿es una ciencia?, ¿es una técnica? Y no hablamos de aprendizaje o enseñanza, sino de transmisión, porque hay algo del orden de la experiencia que es imposible de enseñar.

Creo que en el teatro pasa algo de eso. Lo que sucede es del orden de la experiencia, del acontecimiento. Y si ves teatro en las plataformas

audiovisuales actuales, todo bárbaro, pero no te atraviesa la experiencia. Es como la sesión de análisis: si no estás ahí y te lo cuenta otro, no entiendes nada. Y salís de la sesión y se la tratás de contar a otro, y lo que a vos te conmovió y estabas al borde del llanto, al contarlo, parece una pavada. Nadie te lo puede entender, ni vos mismo. Eso me parece que es un punto interesante: a la vez que están el desdoblamiento, el conocimiento y la técnica, están el arte, la experiencia y el acontecimiento.

BLANCO: Creo que ya hablé un poco de esto cuando dije que está en el otro. El otro me construye. Hablás y sos mirado, y sos hablado y mirado por alguien. Y también el silencio construye un discurso. El silencio del analista construye mi discurso y también lo hace el silencio del público. Actuando, uno siente cuándo hay un silencio sostenido, y eso construye y vos decís: «Ta, están ahí». Y eso sucede también en el análisis. Tanto que nos quejamos de que los analistas no hablan mucho. Qué importante cuando sentís ese silencio, no sé cómo expresarlo. Ustedes lo saben.

En el teatro también es fundamental un estado de alerta y disponibilidad. Y ni hablar en el análisis, estar alerta y disponible. En el teatro, para que la inspiración aparezca, es importante estar cerca de la intuición, intentar seguir esas zonas, como los sueños. De esos sueños que se te escapan, querés hablar de un sueño y se te va..., se te va... y se te fue. Eso es precioso y tiene que ver con lo creativo, con lo que nos pasa en escena. Hay algo que estaba en el aire y hay un ensayo que termina y seguís, porque está sucediendo algo que, si no, se va a escapar.

MIRZA LABRAGA: El sueño confronta con esa pérdida, esa dilución. Esa inminencia, siempre, de lo que se escapa.

BLANCO: Y a la vez con algo vívido. Eso tiene que ver con el teatro y la creatividad. Esos sueños que te atraviesan y quedás todo el día con una sensación en el cuerpo.

MIRZA LABRAGA: Roxana habla del teatro como una analista. Disponibilidad, escucha. Lo que nosotros llamamos *atención flotante*. El analista

pudiendo escuchar, sin demarcaciones, el discurso como un hilo, en el que de golpe se destaca algo. Como vos decís, algo que queremos asir y, por ahí, no es un sentido ni un relato; es simplemente un punto a marcar, connotado por los silencios y con una cadencia. Es como si estuvieras hablando de una sesión analítica, mientras estás hablando de teatro.

BLANCO: El teatro, a veces, es un viaje lleno de crisis y riesgos. No es una línea recta, es un zigzag. No se sabe lo que estás haciendo, hasta que lo estás haciendo. De alguna manera hablaste de esto, con esos preciosos dibujos.⁸ Dijiste: «No sé dónde termina o empieza una cosa o dónde va a terminar». Y eso es una sesión: «¿Hoy de qué voy a hablar?».

El teatro es un lugar de ficción donde se descubre algo de uno mismo. Ustedes hablan del análisis como un lugar de ficción. «Hola, llegaste». Es un encuadre de ficción, como un escenario. Es como hasta ridículo, si lo vemos de afuera. Es como el teatro. ¿Qué más ridículo que un telón que se abre y...?

MIRZA LABRAGA: La teatralidad de la situación analítica es innegable. Justamente, algo que se supone que es del orden de la verdad se sostiene en una cuestión muy ficcional para poder emerger. La propuesta —esta correlación a la atención flotante del analista— es que el analizando pueda asociar libremente. O sea, decir todo lo que se le ocurra, en el momento en el que se le ocurra; esa es la consigna. Pero ¿quién logra eso?

BLANCO: El personaje tiene un mundo interior que implosiona y presiona por salir. Creo que hay una cosa muy importante en el teatro cuando hacemos personajes, que es el no juzgar. Me acuerdo de cuando hice de Frida Kahlo, con Jorge Denevi, un gran director de teatro psicológico. Había un momento en el que Frida tomaba mucha morfina o se drogaba para no sentir el dolor, y él me decía: «No te juzgues, estás sintiendo placer con esa droga. Vos estás mostrando que está mal drogarse». Le ponía

8 Se refiere a dibujos realizados por María Penengo Salisbury con motivo de esta conversación, que estaban expuestos y a la vista en el lugar donde transcurrió el encuentro.

como una moral, y eso creo que también tiene un punto. Me imagino la cabeza abierta y despojada de la moral y del juicio que tienen que tener para poder analizar. Eso me parece que puede tener un punto de conexión interesante con los límites que debo tener de la ética y de todo. Lo llamo *no juzgar*, lo que estoy escuchando acá no entra en la moral, el bien, el mal, con los límites que tiene.

PENENGO SALISBURY: Me gustaría agradecerles por la apertura, por la disponibilidad para tener esta charla, por la intimidad que mostraron y la capacidad de decir cosas que a veces son difíciles de decir o de revelar. La experiencia tiene esa riqueza que es intransferible y ahí radica buena parte de la gracia de una conversación de este tipo, que no es un texto académico, sino más bien una conversación distendida donde nos contamos cosas. En nombre del Consejo Editorial de la revista, que ambas representamos hoy, estamos enormemente agradecidas.

PATRÓN: Les agradecemos el tiempo, la disponibilidad y la generosidad, esa es la palabra. Qué generosas y qué lindo encuentro. Igual que en el encuentro en la escena terapéutica, como en el del actor con el público, aquí también se dio un encuentro que tiene ese color de lo afectivo y que permite intercambiar, pensar juntas. Así que agradecerles por el tiempo y la generosidad, sin dudas.

BLANCO: Gracias por la escucha y la atención flotante.

MIRZA LABRAGA: Yo quería agradecerles, además, por el interés, el respeto, la preparación, la profundidad, el compromiso con el que se metieron a investigar, a crear y a dar cuenta de sus recorridos, que no son nuevos y que, también, tienen muchísima riqueza con relación a estos temas. Gracias por darle lugar a esta confluencia, no todo el mundo lo hace dentro del psicoanálisis. Una cosa es decir *las artes y el psicoanálisis*, pero

otra cosa es meterse y sumergirse como lo hicieron ustedes; y permitirnos a nosotras, también, meternos por acá. Para dejar también una zona de divergencias, que les hace justicia a los seres conflictivos y divididos que somos, atravesados por el lenguaje, por la incompletud, por la confusión, por el malentendido. Creo que vale decir, entonces, también que son zonas nunca yuxtapuestas ni superponibles. Cada una tiene sus puntos de contacto con la otra, pero a la vez son profundamente diferentes y con aspectos que nunca van a ser completamente abordados. Siempre va a quedar un punto insondable, como en los sueños, de misterio, en donde actor o director —el teatro en sí— tenga sus secretos; y el psicoanálisis y el psicoanalista, los suyos. Creo que también esa es la riqueza. Cuando hablamos de lo híbrido, no significa que todo pueda interpenetrarse, sino que hablamos de lo que, a su vez, cada ámbito guarda para sí. Y me gusta eso de ese misterio o de esa zona incognoscible para el otro.

BLANCO: Ni hablar del agradecimiento que tengo por la escucha, compromiso, preparación. Una belleza todo. Radica en las preguntas, que fueron más que interesantes. Pero hay una pregunta que no explicitamos hoy: ¿qué le preguntarías a un analista? No es para que la respondan, dejo la pregunta. Si yo tuviera que preguntarle algo a un analista, sería esto: ¿sueñan con los pacientes? [Risas]

PENENGO SALISBURY: No la vamos a contestar.

PATRÓN: Quedará en el misterio.

PENENGO SALISBURY: ¿Vos creés que es posible que no soñemos con los pacientes? Si no soñásemos con los pacientes, deberíamos preocuparnos. Soñar con ellos quiere decir que estamos poniendo en juego todo de nosotros, con todo lo que tenemos; incluso, si querés —y cerramos por donde empezaste—, con toda el alma.

