

EL UNIVERSO DE PINA BAUSCH: ARTE, FILOSOFÍA, PSICOANÁLISIS

Andreza Ribas*
Luciane Fioravanti Morais*
Vanessa Basso*

Y qué es el psicoanálisis sino la oportunidad para que nazca lo que nunca nació, se cree lo que nunca fue creado o surja algo en el analizando que le permita tener placer o satisfacción en la existencia.

(Cecil Reze)¹

Ver el documental “Pina” de Wim Wenders nos sumergió en una experiencia estética y emocional que nos animó a llevar a cabo este trabajo.

La intensidad de la obra de Pina Bausch, su creatividad, su vivacidad y su manera provocativa de buscar la verdad a través de los movimientos, nos llevaron a buscar una conexión entre la experiencia artística, el placer estético y el psicoanálisis contemporáneo.

Nos inspiró la idea de que el deleite estético en la vida cotidiana es una experiencia que le da significado a la existencia, que nos enriquece y nos une como seres humanos vivos emocionalmente. Tanto el arte, como la experiencia psicoanalítica pueden proporcionar momentos en los que el ser humano tiene la capacidad de encantarse consigo mismo y con lo que lo rodea.

* A. Ribas. Psicóloga clínica. Miembro afiliado a la Sociedad Brasileira de Psicoanálisis de São Paulo (SBPSP). <andrezaribas@hotmail.com>

L. Fioravanti Morais. Médico Pediatra. Miembro afiliado al Grupo Psicoanalítico de Curitiba (GPC). <lucianefioravantimorais@gmail.com>

V. Basso. Psicóloga clínica. Miembro afiliado al Grupo Psicoanalítico de Curitiba (GPC). <vanbasso@hotmail.com>

Revisión de traducción al español: comité editorial.

1. Reze, C. (2015/2016). *Placer auténtico: una fractura*. Ponencia del XXV Congreso brasileiro de Psicoanálisis. São Paulo, octubre 2015; Panel “Más allá de los límites de la representación: comunión, fruición estética y placer auténtico”, SBPSP, febrero 2016.

Nuestro mundo emocional se alimenta de la experiencia estética en los pequeños actos cotidianos y de la capacidad de percibir el placer real y el dolor como vías de crecimiento. La experiencia artística en su plenitud y las obras de arte se acercan a esa forma de existencia. El trabajo de Pina tiene estas características y nuestro contacto con ella permitió conexiones con el psicoanálisis contemporáneo, el arte, el placer auténtico, y las experiencias de comunión en la vida mental.

Historia

Philippine Bausch, mejor conocida como Pina Bausch, consagrada coreógrafa alemana, fue directora de la compañía de danza de Wuppertal desde 1973 a 2009. Creó con su trabajo innovador un encuentro entre danza y teatro.

Pina nació en 1940, en Solingen en Alemania del Este. Además de coreógrafa, fue bailarina, profesora de danza y directora de Ballet. Disfrutó de libertad e independencia en su infancia pues sus padres, propietarios de un café, vivían ocupados en la lucha por la supervivencia en el período de posguerra. Según Cypriano (2006, p. 24), desde que era pequeña, Bausch estableció una forma de comunicarse con el mundo a través de la mirada.

A los quince años se trasladó a Essen y comenzó sus estudios de danza en la escuela Folkwang con Kurt Joss, el gran maestro expresionista. La joven bailarina llamó la atención de los profesores que no le escatimaron elogios. Su superioridad le valió, en 1958, una beca a Nueva York adónde se mudó sin conocer el idioma inglés. Ésto fue un hito en su vida. El viaje en barco con 1.300 pasajeros a bordo duró ocho días. Pina estaba sola y el comienzo de esa nueva fase dio lugar a descubrimientos y movilizaciones emocionales. Timidez, llantos constantes, vulnerabilidad, y problemas por una excesiva delgadez fueron características que marcaron a Pina en esa época.

Cuando la joven Pina entraba al aula dejaba a la niña frágil fuera de la clase. Su singular talento como bailarina llamaba la atención de los profesores y colegas. Los dos años que Pina permaneció en Nueva York le permitieron una amplia variedad de experiencias en el campo de la danza, contribuyendo a la formación versátil de la futura coreógrafa.

En 1962, Pina decidió volver a Alemania, a Essen, y trabajar de nuevo con Kurt Joss. En ese momento su impulso creativo empezó a tomar forma. Siete años más tarde, en 1973, se convertiría en Directora de la compañía de danza de Wuppertal, realizando giras internacionales y recibiendo premios

por su destacada labor, convirtiéndose en uno de los grandes nombres de la *Tanztheater*, danza-teatro.

Sus principales coreografías fueron a partir de obras del compositor alemán Gluck (*Ifigenia en Táuride*, 1974; *Orfeo y Eurídice*, 1975), Stravinsky (*Consagración de la primavera*, 1977) y Weill (*Los siete pecados capitales*, 1977). El éxito llegó después de que el grupo empezara a viajar. Fue sólo después de ser aclamada en Londres y París que los ciudadanos de Wuppertal comenzaron a apreciar la dimensión de Pina.

Pina amplió el alcance de la danza, creando un método en el que el testimonio de sus bailarines, a través del habla, del gesto o incluso del silencio, desencadenaba movimientos inusitados. Así como en el psicoanálisis, cuando Freud identificó en el discurso del paciente un valor inigualable para descubrir los significados de los conflictos emocionales y se dio cuenta de la importancia de crear un ambiente que permitiese a los pacientes expresarse espontáneamente, dando prioridad a la asociación libre. De esta manera, ambos han creado procesos que dieron voz al inconsciente, permitiendo así que la subjetividad emerja.

Bausch usaba inicialmente el método tradicional de enseñar coreografías, en el que el coreógrafo muestra la secuencia de los movimientos y los bailarines adornan y repiten. Ella se reinventó y con eso desarrolló su propio método de creación. Fundó un proceso de construcción dramático, un híbrido del lenguaje de la danza, del teatro, de las artes visuales y del cine.

Para esto fue necesario soportar el no saber, la duda, dar más espacio a su creatividad y en consecuencia producir algo nuevo y auténtico:

La pieza venía lista no porque sabía lo que quería o por tener confianza en sí misma, sino precisamente por lo contrario, porque estaba asustada, porque temía que alguien tuviera preguntas y ella se sintiera obligada a responder “no sé” (Galhós, 2010, p. 111).

Con el paso del tiempo, Pina fue ganando confianza en su trabajo y conquistando la complicidad y el apoyo de los bailarines. Fue dándose cuenta de que al transmitir sus ideas, aparecían cosas inusitadas. Comenzó a preguntarse si debía seguir su plan o lo que estaba viendo. En ese momento comenzó a considerar la posibilidad de utilizar las ideas surgidas entre los bailarines. Según sus palabras:

Siempre seguí lo que era nuevo, nunca mi plan. Siempre pensé “esta otra idea, lo que acabo de ver, puede ser tal vez más importante” aunque no tuviera

ninguna idea de adónde me conduciría. En un momento tuve el coraje de no hacer planes (Bausch citada por Galhós. 2010, p. 112).

Desde entonces el proceso de creación de la coreógrafa se transformó. Cada participante revivía escenas y sentimientos de la infancia, como sus miedos, inseguridades y deseos. Su objetivo era tocar deliberadamente lo que los amedrentaba, viejas heridas, culpas y zonas dolorosas. El bailarín era invitado a exponer su subjetividad. El resultado fue un proceso de creación colectiva basado en el encuentro y el intercambio.

Pina quería bailar, no por la belleza de la danza, sino para penetrar en los misterios del ser. Entendía la danza como una forma de investigación de la condición humana y la búsqueda de una manera moderna y adecuada de representarla.²

La artista fue construyendo una obra que rompió paradigmas, que hasta hoy choca y hace pensar, usando la plasticidad de los movimientos como una invitación a mirar dentro de uno mismo. Este movimiento de intenso contacto con el mundo interno permite cuestionamientos sobre su correlación con el psicoanálisis contemporáneo y la importancia de la relación intersubjetiva.

Psicoanálisis, arte y filosofía

En su desarrollo histórico el psicoanálisis presenta ampliaciones y transformaciones en su forma de abordar la transferencia y las representaciones, partiendo del trabajo de investigación y del develamiento del material reprimido para poner al descubierto la importancia de la experiencia emocional compartida por la dupla analítica.

... Trabajar analíticamente más allá de los límites de las representaciones existentes en la mente del analizando, era la demanda histórica del psicoanálisis a partir de 1915 en su constante investigación del campo mental. Esta fue la tarea que Freud pretendía lograr recorriendo las construcciones (segunda tópica). Melanie Klein continuó esta tendencia con el recurso de interpretar las fantasías inconscientes, identificaciones proyectivas y las relaciones de objeto parcial, y Bion (1962) con la integración de la actividad soñante del

2. Documental (1991), Alemania, Colonia: Transfer.

analista en la formación de pensamientos involucrados en la situación analítica (Braga, 2016).³

La aparición de la teoría de las transformaciones (Bion, 1965) hace que surja una nueva propuesta que sobrepasa los límites del conocer y del no conocer, saliendo del campo de las representaciones y yendo en dirección a colocarse en *comuni3n* con la realidad. El foco est1 en la experiencia emocional compartida y fen3menos como la intuici3n, alucinaci3n y turbulencia se convierten en instrumentos de este contacto.

Inicialmente Bion estaba interesado en c3mo se formaban los pensamientos. Su origen serían las impresiones sensoriales provenientes del contacto con el mundo y de la interacci3n con otras personas. Estas impresiones sensoriales se transforman en ideogramas generalmente visuales, para que podamos guardarlas y hacer asociaciones en busca de un significado. Esta transformaci3n en im1genes tendría la funci3n de un continente para lo sensorial. Bion (2000) trae el ejemplo de una experiencia de dolor que se asocia a un rostro en l1grimas y así el proceso de pensamiento liga la sensaci3n de dolor a una imagen que la representa.

Este proceso es permeado por los principios de realidad o de placer/dolor. Si el principio de realidad es predominante, la impresi3n sensorial se transformará en un recuerdo duradero que podr1 ser sentido por el analista como una invitaci3n a la comunicaci3n, si es el principio de placer/dolor el que predomina, la transformaci3n se producir1 en el sentido evacuativo de la experiencia y el interlocutor puede sentirse pasivamente invadido por identificaciones proyectivas.

El trabajo de Pina parece tomar en cuenta el principio de realidad, de manera que fuerza algunos cuestionamientos y provoca inquietudes ofreciendo al espectador una experiencia emocional compartida. Incentiva el autoconocimiento y la aproximaci3n a ciertas ansiedades humanas, aunque no elabora de manera particular y artesanal como lo hace la dupla analítica.

El viaje que el analista inicia junto a su analizando requiere un estado de contacto amplio con el dolor mental, ejerciendo las virtudes de la paciencia, perseverancia y reaseguramiento, para mantener la fluidez de la capacidad inconsciente de vigilia. Para apoyar estas condiciones es importante una libertad

3. Cita de un texto no publicado. Ponencia en el panel "M1s all1 de los lmites de la representaci3n: comuni3n, fruici3n est1tica y placer aut1ntico". SBPSP, febrero 2016.

interna que depende de lo que Bion (2000) llamó de “opacamiento” de memorias, deseos y necesidad de comprensión, volviéndose capaz de manejarse con receptividad y continencia en niveles profundos, acogiendo comunicaciones de fantasías e ideas inconscientes del analizando. Esta condición está estrechamente relacionada con el trabajo de *rêverie*. Pina Bausch vive esta condición de acogimiento y contacto con el dolor emocional junto con sus bailarines, y no junto al público.

La función de *rêverie* se apoya y se nutre de las reservas de ciertos elementos mentales, elementos alfa, que están directamente involucrados en la elaboración del sueño alfa, haciéndose posible aprender de la experiencia emocional y en consecuencia ampliar la realidad psíquica. Sin eso, hay un predominio de amenazas que implican el agotamiento y muerte psíquica, que aparecen en varias formas, como concretud, omnipotencia, omnisciencia, fanatismo, rigidez y estrechamiento mental, a través de una intensa dependencia del mundo sensorial y su fenomenología: alucinaciones, *acting-out*, miseria mental, estupor, megalomanía, entre otros (Sapienza, 1997).⁴

La capacidad para desarrollar el dispositivo que nos permite formar los pensamientos, representar experiencias, formar una realidad psíquica, proviene de la condición de tratar con lo que no está presente, no es objetivo, no es concreto. Para aprender, tenemos que lidiar con la frustración de no saber y tener contacto con lo que se desconoce.

Meltzer, en *Aprehensión de la belleza* (1988) afirma:

... en la lucha contra la fuerza cínica de los vínculos negativos, esta capacidad para tolerar la incertidumbre, el no saber, la “nube de desconocimiento”, es constantemente requerida en la pasión de las relaciones íntimas y se sitúa en el centro de la cuestión del conflicto estético (p. 42).

Cuando una persona va en busca de análisis lo hace como una forma de aliviar su sufrimiento, pero en cambio se ve invitada a aumentar su capacidad de soportarlo. En este trabajo de expansión emocional la realidad última es incognoscible y estamos apenas haciendo siempre aproximaciones posibles hacia ella. Bion (1965) nombra a esta realidad, “O”.

4. Trabajo presentado en Forum sobre sueños, *Aprendiendo de la experiencia emocional en la sesión analítica: trabajo de sueño alfa*. Brasil. Octubre 1997.

Bion, refiriéndose a “O”, señala que la realidad no es para ser conocida, sino para ser vivida. En su libro *Transformaciones* (1965), hay un hito en este sentido y una ruptura de paradigma, porque el autor inserta las dinámicas mentales teniendo en cuenta las diferentes transformaciones que podemos hacer de la realidad. Según su terminología una de las transformaciones posibles serían las transformaciones en “K” (conocimiento acerca de), siendo que éstas, aunque con alguna emoción, estarían más cercanas a lo racional. Ahora en “O” (al convertirse la realidad) lo que predomina es la intuición. Al acercarse a estas cuestiones, Bion introduce la idea de que es importante encontrar un lenguaje para usar con el paciente.

Para el autor, este lenguaje tendría que ser un lenguaje de las emociones, estando el analista despojado de conocimientos previos y siendo capaz de compartir la experiencia emocional en curso y hacia un lenguaje de logro (*achievement*). Esta idea se basa en Keats y su concepción sobre el Hombre de Logro (*Man of Achievement*), que tiene una capacidad para tolerar la incertidumbre, las dudas y misterios (capacidad negativa). Sería equivalente a un estado de realidad “O”.

En *Cogitaciones* (2000) reflexiona:

La sesión es el único momento en que puedo tener contacto con lo que no sé (...). Es una oportunidad que no puede ser perdida, porque si pierdo, puede no suceder otra vez. Por lo tanto, merece una descripción tan precisa como pueda encontrar para delinear la experiencia emocional a la que atribuyo importancia suprema (p. 222).

Con esto, hay un cambio de paradigma tanto en psicoanálisis como en las artes, ya que a través del arte contemporáneo el artista pasa a compartir la experiencia emocional, sacando al crítico de su postura de puro observador y lo invita a interactuar de manera viva con las obras. Esta es la característica fundamental de toda verdadera obra de arte, ya sea plástica, literaria, musical, cinematográfica o dramática, realizada con o sin conciencia por parte del artista. Este es un momento de disfrute estético, o en términos de Bion, un momento de aproximación a “O”, estando el observador al unísono con su trabajo. Las palabras en esta situación, son incapaces de traducir la experiencia vivida, así como ocurre en ciertos momentos de la situación analítica cuando es posible una interacción viva entre el analista y paciente.

En palabras de Castelo Filho (2004), el artista plástico provee material, imágenes, de los cuales otros seres humanos pueden servirse para percibir y dar significado a experiencias que ven, pero no notan (p. 157).

Encontramos en el propio Bion un ejemplo de lo que estamos desarrollando. Según Castelo (2004), en su libro *Un largo fin de semana*, Bion describe sus recuerdos de guerra de tal manera que el lector experimenta un impresionante y desorientador torbellino. El autor fue en busca de un lenguaje de logro para comunicar lo que importaba, es decir, la experiencia. Por tener en cuenta el fracaso del llamado lenguaje “científico” como un método de comunicación de lo que intuía, buscó un lenguaje capaz de transmitir y provocar las experiencias emocionales que realmente precisaban ser captadas para que se pudiera saber lo que se buscaba informar. Este lenguaje aparentemente no científico también tendría por finalidad no someterse a entendimientos racionales que carguen de significados lo que se manifiesta, impidiendo con esa saturación un real *insight* a través de la experiencia.

Al entrar en el campo de la filosofía, Edgar Morin (2005) surge con la idea de “objeto complejo”, que sería precisamente la inclusión en el campo de todos los fenómenos que forman parte de él, incluso los que causan “desorden, confusión, ambigüedad e incertidumbre”. Al evitarlos, se incurre en el riesgo de omitir elementos significativos y que el fenómeno prevalente pueda confundirse con otro. De esta manera, se convierten en parte del campo analítico —además de las manifestaciones del analizando— aquellas manifestaciones que involucran el funcionamiento de la mente del analista. Son precisamente los rasgos inquietantes de vaguedad, de confusión, de desorden, de ambigüedad, de incertidumbre y de vulnerabilidad las que componen el campo haciendo el objeto del psicoanálisis un objeto “complejo”.

Para el filósofo John Dewey, como lo señala en su libro *El arte como experiencia* (1989), lo que proporcione en alguna medida enriquecimiento en la experiencia inmediata es estético. La creación artística es estética, pero también lo es el pensamiento, *el pensador tiene su momento estético cuando sus ideas ya no son meras ideas y se convierten en significados colectivos de los objetos*.

En palabras de Dewey:

...para que la habilidad sea artística, el sentido final, tiene que ser “amoroso”; necesita involucrarse profundamente con el tema en el que la habilidad se ejerce [...] para ser verdaderamente artística, una obra también tiene que ser estética, es decir, moldeada para una percepción receptiva placentera (p. 127).

Se puede considerar que sólo es posible la existencia de una obra de arte y la vivencia de una experiencia estética, si quien la produjo tuvo la necesidad de compartir la experiencia emocional de su creación con el espectador.

El mismo Freud se ocupó de eso en 1914, en su texto *El Moisés de Miguel Ángel*:

A mi parecer lo que nos atrae tan poderosamente sólo puede ser la intención del artista; hasta dónde consigue expresarla en su trabajo y nos la hace entender. Me doy cuenta de que esto no puede ser simplemente una cuestión de comprensión intelectual; su intención es despertar en nosotros la misma actitud emocional, la misma constelación mental que produce en él, el impulso para crear (p. 212).

Claudio Castelo (2004) resalta, sobre esa observación de Freud, la función de la comunicación en el arte, la búsqueda de transmisión e intercambio de experiencia emocional e *insights* asociados a ella.

Como una encarnación externa de la energía en la materia, y según el patrón en que las energías son liberadas y canalizadas *el arte en su forma une la misma relación entre el acto y el sufrir, entre energía de salida y de entrada, que hace que una experiencia sea una experiencia completa* (Dewey, 1989, p. 128).

Cecil Rezza (2016) contribuyó en gran medida a la cuestión de la experiencia estética cuando elabora el concepto de placer auténtico. El autor propone un acercamiento al placer no sólo del orden del principio del placer, que conduce a un distanciamiento del contacto con la realidad y del dolor como única vía para el crecimiento emocional. El verdadero placer es el que surge del contacto con la realidad emocional trayendo continencia, sentido, ampliación del campo, orientándose por el amor a la verdad.

La experiencia estética puede ocurrir durante una sesión de análisis, al apreciar una obra de arte o en actividades cotidianas que nos despiertan a lo bello, al contacto con nuestro mundo emocional. Experiencias que nos llevan a un tipo específico de placer que no es evacuativo y que puede ser un momento de quiebre de paradigmas, como un rayo, que trae consigo lo desconcertante, lo impresionante, y lo nuevo.

De esta manera podemos abordar las creaciones de Pina Bausch que evocan el surgimiento de una experiencia emocional en general intensa, dando la oportunidad para que la dupla analítica o la platea en este caso, pueda comunicarse con:

... un estado específico de placer, propio del contacto con la realidad a través de las experiencias de crecimiento mental, un momento de integración entre las

etapas material y psíquica de la percepción de la realidad. Subjetivamente, puede ser experimentado como la gracia y el encanto de vivir. (J.C. Braga, 2016).⁵

El arte sirve para transmitir y compartir una experiencia emocional, proporcionando un continente capaz de darle forma y hacerla disponible para el artista (narcisismo) y el público (socialismo). Y conforme a la propuesta de este trabajo, es inseparable de la función de *rêverie*.

Para Dewey (1989) la experiencia estética placentera, a menudo llamada la experiencia completa, es una necesidad humana que fue siendo relegada a un plano idealizado y lejos de la vida cotidiana. El advenimiento del capitalismo, la revolución industrial y la producción en masa trajeron consigo la idea de que el arte y la vida común se separan y el goce estético es como algo casi divino. De esta manera, el ser humano se alejó cada vez más del placer íntimo del contacto con lo nuevo, lo hermoso, lo que altera y rompe paradigmas, para alienarse en placeres evacuativos que están disponibles de forma más inmediata.

Pina Bausch y el viaje de la creación artística, o del conocer al ser

En 1975 se produjo, con *Barba Azul*, un gran cambio de paradigma en la obra de Pina Bausch. En ese momento la coreógrafa rompió definitivamente con el ballet clásico. Representando con esta pieza la imposibilidad de la comunicación y la violencia en la relación matrimonial, a través de la repetición —característica muy propia de sus trabajos coreográficos— pone en evidencia contradicciones y paradojas para enviar mensajes claros al espectador. Inició un revolucionario método de trabajo, propiciando en sus bailarines momentos de intenso contacto con sus propios mundos internos y en consecuencia elaboró una producción de impacto, movilizadora y verdadera.

Como Freud en *El malestar en la cultura* (1930), Pina puso en escena temas primordiales comprobando la violencia, la crueldad, la soledad, la guerra, la barbarie que atraviesan las relaciones entre los hombres, dejando al descubierto toda la crudeza e impotencia de la condición humana.

¿Pero qué hace que algo que retrata nuestro lado “feo” pueda ser tan bello, estético, artístico?

5. Cita de texto no publicado. Presentación en la X Jornada Científica del Grupo Psicoanalítico de Curitiba: *Legado de Bion: un nuevo paradigma para pensar el Psicoanálisis*. Octubre 2016.

Bion (1985) afirma que poetas y artistas tienen su propia manera de registrar las percepciones y los estímulos, eso desconocido que a menudo es tan terrorífico y que estimula poderosos sentimientos que no se pueden describir en términos sencillos:

...debo confesar que estamos tratando con algo, algo que es muy difícil de describir. Los artistas tienen una gran ventaja porque pueden hacer uso de la estética, como lenguaje universal” (p. 135).

En la definición de Rodin en palabras de Castelo Filho (2004):

Lo que de hecho llamamos “feo”, en el arte puede convertirse en una gran belleza. Llamamos “feo” lo que es informe, demente, que sugiere enfermedad, sufrimiento, destrucción, que es contrario a la regularidad, el signo de salud. También llamamos feo e inmoral, a lo vicioso, criminal y cada anomalía que produce el mal —el alma parricida, el traidor y egoísta... Pero permite que un gran artista pueda apropiarse de esta fealdad. Inmediatamente la transfigura con un toque de su varita mágica en belleza (p. 161).

José Gil (2001), filósofo y erudito del método de Pina afirma que:

...es como si el método Bausch hiciera emerger a la superficie montos enterrados de emociones o sentimientos que ningún otro tipo de movimiento (ballet y danza moderna, las áreas de donde provienen los bailarines de Wuppertal) consigue alcanzar (p. 216).

Para este filósofo, la comunicación gestual está situada en un estrato no-verbal que palabras y frases traen consigo y que no es inconsciente, u olvidado; es un estrato arcaico e infantil que también puede albergar elementos presentes y recientes.

Nuestra percepción es que el trabajo de Bausch va más allá de develar lo reprimido, lo infantil, y propone deconstrucciones de patrones y mitos que dejan abierta la posibilidad de que el espectador entre en contacto con la angustia inherente a la existencia humana y construya percepciones más genuinas de la vida y de sí mismo.

En este sentido, Castelo Filho (2004) explica que dentro del propio psicoanálisis hay diferentes concepciones del arte. Contempla que para Freud:

...el arte sería en gran medida una manifestación de naturaleza neurótica o primitiva, en la que el artista, frustrado en sus experiencias de vida, realiza de forma alucinatoria aquello que no sería capaz de obtener en la vida real. Es decir, el arte se concibe como “evasión”. Hay sin embargo otra concepción de arte que “se acerca al hecho seleccionado, al sueño, al mito, a la formulación matemática y a la teoría científica, sintetizando las elucidaciones (insights), aumentando la percepción” y reformulando la propia concepción de sentido común (como hace la ciencia) y por lo tanto no es una manifestación insalubre o primitiva (p. 158).

Pina se deshacía del cuerpo artificial, mentiroso, que impone patrones de belleza imposibles y propugna cuestionamientos constantes. Incitó a mirarse a uno mismo y a la búsqueda de la verdad.

Del mismo modo, en el psicoanálisis se busca, incesante e inagotablemente, la verdad. Para Bion (1994):

...poderosas emociones se asocian a la pretensión del paciente (o del analista) de tener los atributos necesarios que se exige a aquellos que buscan la verdad, especialmente la capacidad para tolerar las tensiones asociadas a la introyección de las identificaciones proyectivas. En otras palabras, el objetivo implícito del psicoanálisis para buscar la verdad a cualquier precio es considerado como sinónimo de pretensión de poseer la capacidad para albergar los aspectos descartados, escindidos, de personalidades ajenas, al mismo tiempo que se mantienen la ponderación y el equilibrio (p. 104).

Es también en este sentido que un análisis que no despierte ansiedad y transformación para la vida quizás no sea “análisis”. El lenguaje que nos toca logra llegar a lo desconcertante, lo absurdo, lo contradictorio, generando un tipo de turbulencia que pueda ser constructiva y que pueda ser compartida.

Asimismo Bion, alerta frente al peligro de un contacto sin turbulencias cuando relata acerca de un paciente que parecía estar haciendo un análisis que iba extremadamente bien y se suicidó después de una sesión. Según sus palabras:

Y allí estaba mi análisis tan exitoso —realmente un resultado bastante desconcertante y sin ninguna manera de averiguar o aprender, ni para mí, lo que exactamente había salido mal— excepto el hecho de que sin duda había ido mal (p. 137).

En palabras de Dewey:

No hay expresión sin agitación, sin turbulencia [...] Expresar es quedarse con la turbulencia, llevarla hacia adelante en su desarrollo, elaborarla hasta su conclusión” (2010, p. 148).

Pina entraba en contacto con esta turbulencia de forma intensa y era su intensidad emocional lo que traía vida y luz a sus creaciones. Según Perrini (2011) la intensidad de las emociones que emergen da un colorido particular a la sesión de análisis. La calidad y la fuerza de esta intensidad son peculiares a cada persona, para cada par, o impar, en distintos momentos de la sesión o del análisis.

A través de su método Bausch desarticulaba hábilmente y con precisión los sistemas de freno en cada uno de sus bailarines. Realizaba muy pocas intervenciones, permitiendo que bailaran sus terrores, sus angustias, sus dolores y sus sobresaltos, y con eso pudieran liberar su creatividad. Pero así como ocurre en la experiencia del trabajo analítico, también reconoció ciertas resistencias. Bion, en *Transformaciones* (1965, p. 172) dice que *la resistencia a la interpretación es la resistencia al cambio de $K \rightarrow O$* ”.

De esta forma, Sapienza⁶ también propone otras maneras de observar la resistencia no sólo como patología, sino como una defensa; como la inmunidad lo es para nuestro cuerpo, una protección; como también lo toma el modelo de la electricidad, donde la resistencia de materiales produce luz y calor por fricción.

Podemos pensar que Pina lo hacía intuitivamente, siendo una facilitadora del acto expresivo. Se ponía en contacto con los estados de desintegración y caos interno de sus bailarines trabajando como continente para las emociones en su forma bruta, utilizando el ensueño, dejando este material disponible para representaciones posibles. Pero su resultado es colectivo y público y no privado, como en la relación analista/analizando donde se construye un sentido particular en la intimidad del *setting*.

Pina lograba un acceso directo al espacio potencial creativo de cada miembro de su compañía. Para Winnicott (1975) el espacio potencial entre el bebé y la madre, entre el niño y la familia, entre el individuo y la sociedad o el mundo,

6. Sapienza. Conferencia en el Grupo de Estudios de Psicoanálisis de Reibeirão Preto y NPRP. Abril 1994.

depende de la experiencia que conduce a la confianza. Puede verse como algo sagrado para el individuo ya que es allí donde se experimenta el vivir creativo. (pp. 100-142).

Winnicott es quien traza una evolución directa de los fenómenos transicionales del juego compartido y de éste a las experiencias culturales. En su texto *Realidad y juego* afirma que el impulso creativo puede considerarse como una cosa en sí, y que éste es naturalmente necesario para el artista cuando produce una obra de arte, pero también es necesario cuando cualquier persona se inclina saludablemente hacia algo o realiza deliberadamente alguna cosa.

La coreógrafa y la función analítica

¿Cuáles serían entonces esas características personales necesarias para que Pina pudiese desarrollar su trabajo? ¿Y cuál la similitud con las características necesarias para el analista?

Pina a través de su escucha, su mirada y su presencia, de una manera muy similar a la del analista, se permitía una libertad interior que, respaldada en una disciplina mental, ampliaba la capacidad de aceptación y recepción de experiencias compartidas. Había una proximidad, una convivencia frecuente, una relación de escucha atenta y continua, y guardando las debidas proporciones, había una intimidad que nos remite a la relación analítica.

Pina lograba captar lo que era universal en cada manifestación particular y estimulada por el niño que existía en sí misma, dio libertad a la creación de su compañía. Transformaba sueños en piezas de danza.

Freud, en *El escritor y la fantasía* (1908), relata que la persona en crecimiento, cuando deja de jugar, sólo abandona el soporte en objetos reales y en vez de jugar, fantasea, devanea.

Pina estaba constantemente disponible para una creación conjunta y si bien existen diferencias significativas entre la conducción de un proceso psicoanalítico y la creación de una pieza, encontramos en común el hecho de que las respuestas que Pina recibía eran no saturadas y formaban una imagen caleidoscópica que mostraba en aquel momento verdades muy genuinas del individuo y el grupo. Estas imágenes se formaban como en un sueño que puede contener múltiples significados y despertar diferentes emociones.

Este continente activo supone una construcción de dos, la construcción de una intersubjetividad que reorganiza lo intrapsíquico de cada participante. Y a partir de esta aceptación es posible la construcción de un lenguaje en que la locura pueda ser expresada.

Perrini (2011) señala que la condición madura de la función continente de la madre (y el analista) es vital para que la explosión sea contenida y pueda propiciar algún logro creativo.

En algún momento hemos llegado a comprender que los movimientos que los bailarines crean, estimulados por ella, expresan deseos, sensaciones y emociones que no podrían expresarse con palabras, al igual que no se conseguiría del ser humano, a través del dominio de la racionalidad, la profundidad deseable para lograr la transformación y la comprensión de la realidad, que se obtiene al ponerse en contacto con la experiencia emocional viva, como propone el psicoanálisis.

El trabajo de Pina solía ser amado u odiado por el público probablemente por tener como característica una gran intensidad, causando ansiedad y perplejidad sin ofrecer un camino único de respuesta a las preguntas que suscitaba. Este resultado artístico tan intenso, a menudo causaba un gran dolor a la audiencia, por haber sido llevada a un punto muy cercano a la desintegración o a la memoria de una desintegración emocional y abandonada ahí, sin un significado dado o una respuesta inmediata.

Claudia Galhós (2010) nos lo dice así:

Pina Bausch veía más, escuchaba más y sentía más. Y la delicadeza, humildad e intensidad con la que lo hacía despertó en los bailarines y en el público una reacción similar en intensidad. Animados por ella, vimos más, escuchamos más y sentimos más. Cosa cada vez más rara en una sociedad donde la apatía se instala con facilidad frente a la pantalla de TV o computadora y donde la convivencia de la diferencia, de la cultura y de las personalidades es una riqueza que existe sin que le demos su debido valor. Y así, en la escena —pero no sólo— los ojos se cerraban, pero no para ver menos, sino para sentir más y ver más profundamente lo que estaban sintiendo.

Recordamos los ojos del analista, que se cierran y le permiten ver mejor lo que está pasando en el interior, mirar dentro de sí mismo y del mundo mental. La sensorialidad y los estímulos del mundo exterior a menudo ciegan la percepción de las sutilezas y de lo que está encubierto por las demandas del mundo.

Pina propone un tema, despierta en sus bailarines una capa atmosférica no verbal. No es una cuestión de silencio, pero sí de todo lo que pasa entre el habla y el silencio; es el rumor del cuerpo que compone un sentido irradiante, y es que según ella misma hay situaciones que nos dejan absolutamente sin palabras; palabras que podrían apenas insinuar algo. Allí es donde entra la

“danza” (Wenders, 2011).⁷ Tal como lo afirma Winnicott, que partiendo de la comunicación inconsciente, la habilidad de comunicarse no está fundada inicialmente en la adquisición del lenguaje, sino en una interacción verbal previamente establecida a través de la “mutualidad” (Abram, 1996).

Bion considera que:

Puede ser que estemos tratando con cosas tan sutiles hasta al punto de que sean prácticamente imperceptibles, pero que son tan reales que podrían destruirnos y hacerlo casi sin nuestra conciencia. Este es el tipo de zona que tenemos que penetrar (1985, p. 137).

Consideraciones finales

El universo de Pina Bausch, su danza-teatro y su método de creación han sido puntos de partida de cuestiones estéticas, filosóficas y psicoanalíticas. La idea de que el ser humano necesita sentir placer estético en la realización de sus actividades cotidianas, y que ésta es la base de la experiencia artística, fue un descubrimiento inspirador que nos llevó a planteamientos sobre la importancia del arte y el psicoanálisis como catalizadores de este proceso.

La conceptualización de Bion sobre estados mentales que trascienden la dualidad consciente-inconsciente y que están fuera del área del conocer, contribuyó mucho a la discusión y comprensión del psicoanálisis y del arte que hemos abordado en este trabajo. La experiencia de ser uno con la realidad y compartir la experiencia emocional ayudó a percibir qué áreas del funcionamiento mental son tocadas por obras de arte como la de Pina. La obra de Bausch presenta la posibilidad de este contacto con lo bello, no la mera belleza alienada en los modelos sociales y superficiales de la estética, sino lo bello que despierta lo que tenemos de más íntimo, y que nos cuestiona, que permite la experiencia de fluir con la vida, sirviendo de continente a nuestra realidad emocional.

La intensidad del trabajo de esta artista amplía potencialmente la percepción de la realidad de sus espectadores, haciéndonos ver lo que siempre estuvo presente, pero no era posible de ser percibido, aprehendido. Esto nos llevó a establecer un paralelo con la apertura de la mente al que el trabajo analítico puede conducir. En el psicoanálisis y en el método de Pina se hilvanan ideas,

7. “Pina”, documental realizado por Wim Wenders, Alemania, 2011.

una por una, sin un destino establecido, ni preocupación rígida con el destino. La ruta es tanto o más importante que el producto final. El resultado experimentado por la dupla en la sala de análisis —o visto desde un palco— es un espectáculo verdadero e intrigante como la propia vida.

Tal vez lo que Pina Bausch y su compañía de danza nos ofrecen específicamente —además de un bello espectáculo estético— sea una serie riquísima de fantasías, ensoñaciones en forma de danza, un alimento para nuevos sueños en nuestro trabajo como analistas.

Referencias bibliográficas

- Abram, J. (1996). *A linguagem de Winnicott*. Rio de Janeiro: Revinter (2000).
- Bion, W. R. (1965). *Transformações: Do aprendizado ao crescimento*. Rio de Janeiro: Ed. Imago (2004).
- _____. (1985). Evidência. En: *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 19, n. 1, p. 129-41. São Paulo.
- _____. (1994). *Estudos psicanalíticos revisados: Second thoughts*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1997). *War memories*. London: Karnak Books.
- _____. (2000). *Cogitações*. Rio de Janeiro: Imago.
- Braga, J. C. (2016). Transferências? Transformações? Encontros Estéticos? Como me encontro hoje com esses conceitos na prática clínica? En: Bion: *Transferência, transformações, encontro estético*. Editado por Cecil Rezze, Evelise de Souza Marra, Marta Petriccioni. São Paulo: Primavera Editorial,
- Cypriano, F. (2006). *Pina Bausch*. São Paulo: Editora Cosac & Naify.
- Castelo Filho, C. (2004). *O processo criativo: Transformação e ruptura*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Dewey, J. (1989). *A arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes (2010).
- Freud, S. (1908). O escritor e a fantasia. En: *E. S. Brasileira*. Volume VIII. Rio de Janeiro: Imago (1969).
- _____. (1914). Moises de Michelangelo. En: *E. S. Brasileira*. Volume XIII. Rio de Janeiro (1969).
- _____. (1930). O mal-estar na civilização. En: *E. S. Brasileira*. Volume XVIII. Rio de Janeiro: Imago (1969).
- Gil, J. (2001). *Movimento total: O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'água.
- Meltzer, D. & Williams, M. H. (1988). *A apreensão do belo*. Rio de Janeiro: Ed. Imago (1994).
- Morin, E. (2005). *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Editora Salinas.
- Perrini, E. (2009). Uma aproximação ao mundo dos conteúdos oníricos e a cesura. En: *Revista Brasileira de Psicanálise*, (vol. 43, n. 03, p. 71-79).

- . (2011). A intensidade da vida psíquica e seus terrores na experiência psicanalítica. En: *Revista Brasileira de Psicanálise* Vol. 45, (4).
- Rezze, C. (2016). Prazer autêntico o belo— estesia: ideias embrionárias. En: *Bion: Transferência, transformações, encontro estético*. Organizado por Cecil Rezze, E.de Souza Marra, M. Petriccioni. São Paulo: Primavera Ed.
- Winnicott. D.W. (1975). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.

Resumen

La intensidad de la obra de Pina Bausch su creatividad, su vivacidad, y su manera provocativa de buscar la verdad a través de los movimientos, lleva a las autoras a buscar una conexión entre la experiencia artística, el placer estético y el psicoanálisis contemporáneo. La idea de que el deleite estético en la vida cotidiana es una experiencia que le da significado a la existencia, nos enriquece y nos une como seres humanos vivos emocionalmente. Tanto el arte como la experiencia psicoanalítica podrían proporcionar momentos en los que el ser humano tiene la capacidad de encantarse consigo mismo y con lo que lo rodea.

Palabras claves: danza, arte, estética, filosofía, psicoanálisis

Abstract

The intensity of Pina Bausch's work, her creativity, liveliness, and her inquisitive way of searching the truth through movement, inspired the authors to make connections between the artistic experience and contemporary psychoanalysis. The idea that esthetic pleasure in daily life is an experience that gives meaning, enriches us and bonds us as emotionally alive human beings, was inspiring. Art as psychoanalytic experience could provide moments in which human beings could feel charmed with themselves and with their surrounding.

Key words: dance, art, esthetics, philosophy, psychoanalysis