



## **Praxis teatral y puesta en escena: la psicosis como máscara espectral en el ensayo teatral (2ª. parte) <sup>1</sup>**

**Gustavo Geirola**

**(Whittier College, Estados Unidos)**

### **Del decir y del significante en la psicosis**

Para Lacan, la ambigüedad de la significación atribuida al delirio debe resolverse en el decir psicótico mismo<sup>2</sup> (50), es decir, es el sistema del delirante el que da la clave para su comprensión, en la medida en que el lenguaje del delirante toma "un sabor particular y a menudo extraordinario" (51), especialmente si uno logra captar, por ejemplo, cómo cierta palabra admite una densidad especial al punto de alterar la consistencia del significante para convertirlo en un neologismo cuya significación -a diferencia de lo que ocurre en el discurso habitual donde la significación surge de  $S_1 \rightarrow S_2$ - "no remite más que a sí misma" (52), al punto tal que el mismo psicótico admite que dicha significación es algo que remite a sí misma, ya que "la palabra en sí misma pesa" (52). En estos casos, resulta ineludible escuchar atentamente y encontrar la palabra clave, que aparece en medio de la palabra gastada, repetida, machacada, vaciada de significación, estereotipada, que Lacan denomina "estribillo". Hay que señalar que, en esta época, Lacan oponía la "palabra plena" a la "palabra vacía", o bien "las palabras fundantes y las palabras mentirosas" (58), términos que más adelante en su enseñanza dejará de usar. Esto llevará a la cuestión de la interpretación. Pero, antes de entrar en la interpretación, nos conviene seguir el hilo del desarrollo lacaniano en el *Seminario 3*.

---

<sup>1</sup> La primera parte de este ensayo fue publicado en el número 17 de julio 2013. Asimismo, "Praxis teatral y puesta en escena: la psicosis como máscara espectral en el ensayo teatral" constituye la segunda parte de otro ensayo ya publicado en *telondefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral* año VIII, Nº 15, julio 2012, bajo el título "El director y su público: la puesta en escena y las estructuras espectatoriales".

<sup>2</sup> Jacques Lacan, *Seminario 3*. Salvo indicación en contrario, todas las citas de Lacan remiten a este seminario, y solamente se indica la página de la edición de Paidós, Buenos Aires, 1995.



¿Cómo distinguir la palabra pesada de la machacada? No deja de ser ésta una pregunta pertinente para el director y para el actor, pero, sobre todo, para el crítico o el estudioso teatral. Solamente porque tanto el psicótico como nosotros compartimos el mismo lenguaje. Como lo expresa Lacan,

Un delirio no carece forzosamente de relación con el discurso normal, y el sujeto es harto capaz de comunicárnoslo, y de satisfacerse en él, dentro de un mundo donde toda comunicación no está interrumpida. (128)

El hecho que admitamos el registro simbólico, que *delirantemente* Lacan designa como A, como el Otro con mayúscula, donde el lenguaje del psicótico es nuestro mismo lenguaje, nos permite justamente apreciar ese momento de "plomada en la red del discurso del sujeto" (53). En el campo teatral, sería fácil encontrar muchos ejemplos de esto particularmente en el teatro del absurdo. Además, es importante tener en cuenta, primero, que el decir de un sujeto se realiza sobre la relación con otro al que puede potencialmente engañar, inclusive diciendo la verdad para que el otro crea lo contrario y, segundo, que "no sólo habla al otro, habla también del otro en tanto objeto [y] de esto exactamente se trata cuando un sujeto les habla de él" (59). Lacan dará el ejemplo de "tú eres mi mujer" o "tú eres mi amo", lo cual inmediatamente nos deja ver cómo se sitúa el sujeto respecto de lo que dice y cómo hace del otro un objeto. Lacan, muy marcado por Kojève en estos seminarios tempranos en su enseñanza, va a plantear el tema del reconocimiento: la relación entre el sujeto y el otro con minúscula, supone el previo reconocimiento del Otro con mayúscula: cuando la realidad habla, no es la realidad o el otro los que hablan, sino Otro que está más allá de esa realidad (78). Uno se hace reconocer en el Otro: así, "tú eres mi mujer", implica hacerse reconocer como "soy tu hombre". La reconocen como "mi mujer" en la medida en que se hacen realmente reconocer como su hombre. No importa si se trata de una palabra mentirosa, lo que importa es que, a partir de ella, se ha capturado cierta *realidad* en términos de lenguaje, del Otro, y el discurso que sigue -vocablos, "actos, gestiones, contorsiones de las marionetas puesta en juego" (79)- va a estar condicionado por ese primer reconocimiento. Se puede uno comprometer a sostener esa palabra, o bien a



negarla, como dice Lacan, recusándola, confirmándola, refutándola -como uno podría imaginar las etapas del feminismo- "pero -agrega Lacan- puede llevarlos a muchas cosas que están en la regla del juego" (79). Es decir, que "cuando una marioneta habla, no habla ella sino alguien que está detrás" (79) y ese alguien, más que el otro con minúscula, es el Otro, la ley del juego. Decir que habla el Otro, es decir que se trata del significante y no de la experiencia o percepción de la realidad. Por eso, en el *Seminario 3*, Lacan va a plantear que el significante "es signo de una ausencia" (238) para indicar que no remite a un objeto en la realidad, sino a otro significante. Los significantes *día* y *noche* que comenta Lacan valen por su oposición en el lenguaje y no por la "serie de modulaciones, de transformaciones, incluso de una pulsación, una alteridad de luz y oscuridad, con todas sus transiciones" (238), es decir, *día* y *noche* son significantes que nada tienen que ver con las variaciones lumínicas que el ojo podría captar en la realidad y en la experiencia; en realidad, la percepción que un individuo pueda tener está desde antes *marcada* por el significante, por Otro, tanto para noche y día, como para los matices del color o las diferencias de género sexual.

Cuando los actores hablan, no sólo hablan lo que está en el texto dramático, lo que escribió un autor, no sólo lo que habla el director (autor y director también como figuras del Otro), sino que también habla en ellos el gran Otro del teatro, con sus reglas, su momento histórico, con sus malestares. Para Lacan, estas frases del tipo "tú eres mi mujer" son, además, de alguna manera delirantes, porque uno no puede estar seguro de lo que pretenden sostener: ¿qué sabe uno si es realmente su mujer? ¿Cómo estar seguro de que realmente sea su amo? El teatro, y no solo el absurdistas, están desbordados de situaciones como éstas, en las que el personaje dice algo que, aún en su banalidad, resulta sospechoso de significar otra cosa. Tomemos un ejemplo al azar: en *Pablo* de Eduardo Pavlovsky escuchamos:

- V. - Creo que estaba cerca de... una glorieta.
- L. - ¿Una glorieta?
- V. - ¿O un almacén?
- L. - ¿Almacén? (66)



Si ni L. tiene certeza de lo que dice V., menos aún el público. En *La espera trágica*, obra temprana de Pavlovsky, a cada momento hay una sospecha que cae sobre la palabra misma e, inclusive, sobre la sintaxis; hay estribillos y repeticiones y hasta frases hechas que llegan al límite de su propia descomposición: "En ese caso debería tratarse", dice un personaje, y el otro replica: "¿Y en el otro caso?", a lo que el primero interroga: "¿Qué otro caso?" Los personajes mismos repiten el mismo texto al unísono (lo cual no deja de ser sorprendente desde una perspectiva realista y su ideología de la percepción) y hasta dicen ver a la Tía Eustaquia en la fiesta un instante después de haberla evocado (una percepción -alucinada o no-posterior al significante). Además, se interrogan sobre quién habla, dudan de hablar o ser hablados; hasta se presenta un personaje que dice llamarse Jorge Ottis no habiendo razón para no creerle, pero, lentamente, sospechamos que estamos frente a una situación delirante; otro error de percepción promovido por el significante, ya que varios personajes dicen llamarse Jorge Ottis e, inclusive, una mujer. Vemos allí, además, muy claramente cómo lo delirante utiliza nuestro propio lenguaje y, por dicha razón, es que hay palabras como "glorieta" o "almacén", "caso" e inclusive "Jorge Ottis" que podrían tornarse, como dice Lacan, pesadas. En todos estos ejemplos, si hiciéramos un trabajo pormenorizado de esas piezas, veríamos hasta qué punto esos personajes cuando hablan al otro hablan también de ellos, de cosas que les son acuciantes, que los comprometen, que testimonian de ellos mismos. Y esto, obviamente, es lo que pasa en nuestra manera de hablar diaria, cotidiana. La comunicación es un malentendido, porque no es posible usar las palabras como signos, es decir, como una relación estable entre significante y significado, en la que, idealísticamente, algo del objeto, de una esencia, de un arquetipo, podría quedar designado.

Frente a esta implacabilidad del Otro, que impone sus reglas del juego, usualmente binarias, hay algo que se desplaza debajo del significante y que supera al diccionario, ya que el yo [*moi*] que emerge del estadio del espejo como otro, es precario; en su encuentro con el otro en el espejo dispara no solo la identificación, sino también su rivalidad y competencia, es decir, desestabiliza la palabra del pacto simbólico, para cargarla con aquello que testimonia de su propia fragilidad como síntesis imaginaria frente a las irrupciones del inconsciente. Es un yo en cierto



modo amenazado por el retorno de esa "colección incoherente de deseos -éste es el verdadero sentido de la expresión *cuerpo fragmentado*" (61), que trabaja por sostenerse ilusoriamente unificado. Lacan nos propone que situemos la dialéctica del delirio justamente en ese *gap* entre el Otro "y el otro con minúscula, vale decir el otro que es yo, fuente de todo conocimiento" (63) y fuente también de desconocimiento de sí. En la operación del espejo, algo cae, algo no se especulariza; esa falta da origen al deseo cuyo objeto, causa del deseo, es lo que no se puede designar y, como lo real en la enseñanza más tardía de Lacan, escapa al significante o queda éxtimo a lo simbólico.

En el psicótico, la cuestión es no sólo saber si el sujeto nos habla, sino de qué nos habla. Nos habla, dice Lacan, "de algo que le habló" (63). Y agrega, siempre refiriéndose a "testis", es decir, testimonio, lo que habla "sobre los propios cojones" (62): "El paranoico testimonia acerca de la estructura de ese ser que habla al sujeto" (63). Es decir, el paranoico habla del Otro, del lenguaje mismo, del inconsciente "que habla en el sujeto, más allá del sujeto" (64) y que está estructurado como un lenguaje; da testimonio, pues, de la estructura del lenguaje que habla en él y que parece venirle desde afuera y, por eso mismo, no son "máquinas con palabra", no dicen cualquier cosa, porque están, como cualquier otro sujeto, capturados por el Otro del registro simbólico al que, de alguna manera, necesitan para dar cuenta de lo propio. Dar ejemplos en la dramaturgia es muy fácil, pero pensar estas cuestiones en el campo del ensayo teatral, para todo lo relativo al montaje y a la actuación, es un poco más difícil. Volveremos sobre esto más adelante.

A propósito de una presentación de enfermos, donde una mujer le dice a un hombre "vengo del fiambbrero", y según ella el otro, para su estupor y perplejidad, le dijo "marrana" (ver descripción pormenorizada en el capítulo IV del *Seminario 3*), Lacan intenta ir más allá de su famoso slogan de que "en la palabra, el sujeto recibe su propio mensaje en forma invertida" (76). En el caso de esta psicótica, el mecanismo es diferente al que se da en la neurosis:



Nuestra paciente no dice que otro habla detrás de él [no es una marioneta, no es una máquina de reproducción], ella recibe de él su propia palabra, pero *no invertida, su propia palabra está en el otro que es ella misma*, el otro con minúscula, su reflejo en su espejo, su semejante. (80, énfasis nuestro)

A los efectos de nuestra praxis teatral y nuestro intento de pensar la psicosis como máscara espectral, esta cita es contundente. La marioneta aquí no es ella; si hay una marioneta, ésta es el hombre que le dice "marrana"; es lo real que se expresa en esa marioneta; se trata de otro que, no obstante, es ella. El Otro, dice Lacan, que está "en juego en esta situación no está más allá de la pareja, está más allá del sujeto mismo -es la *estructura de la alusión*: se indica a sí misma en un más allá de lo que dice- (80, el subrayado es nuestro). Lacan trata de apelar a sus cuatro elementos: el *a* con minúscula (que en esta época es el otro [*autre*]), es el señor; el *A* [*Autre*] no existe, el *a'* es ella, que dice "vengo del fiambrero", y eso se dice del *S*, del sujeto, al que se dirige el "marrana". Quien habla, *a'*, recibe el mensaje -aún si queremos mantener lo de 'en forma invertida'- no del *A* sino de *a*, y ese mensaje que recibe "conciérne al mismo más allá que ella misma es en tanto sujeto, y del cual, por definición, sencillamente porque es sujeto humano, sólo puede hablar por alusión" (80). Se puede, pues, hablar del *S* que somos en relación al Otro y recibir el mensaje en forma invertida ("tú eres mi mujer"/"eres mi hombre"), o bien recibirlo de *a* como alusión, cuando el Otro está excluido y, entonces, ya el "marrana" no se sabe bien qué significa: los otros, los pequeños *a*, son marionetas que frente a ella le hablan, le hacen resonar su propio mensaje y la hacen resonar a ella misma como *S* por una alusión ("marrana"), que la sume en la perplejidad y que percibe como injuria. Lo que alude, como en Góngora, también elude: así, el *S*, al estar eludido el Otro, le retorna del *a* por vía alusiva; la alusión ("marrana") solo replica lo que ella ha dicho: "vengo del fiambrero", aunque elude justamente mentar(le) su posición de *S* como "un cochino cortado en pedazos" (80-81). Lacan nos muestra cómo, al hacer uso de la alocución diciendo "vengo del fiambrero", es ella misma quien recibe de su marioneta, por vía alusiva: "Yo, la marrana, vengo del fiambrero, ya estoy disyunta, cuerpo fragmentado, membra disjecta, delirante, y mi mundo se cae en pedazos, al igual que yo" (81).



Lacan agrega que en el discurso de esta psicótica hay un problema de temporalidad: no se sabe quién habló primero. "Vengo del fiambrero" es la alocución y presupone la respuesta "marrana". "En la palabra verdadera, por el contrario, la alocución es la respuesta" (81), decir "vengo del fiambrero" sería la respuesta a "marrana", como alocución. Al estar excluido el Otro, el psicótico recibe "marrana" con *perplejidad*, no logra articular el sentido; a esa perplejidad inicial de la psicosis corresponderá más tarde la construcción del delirio, que intentará "restituir alrededor de esto un orden al que llamaremos orden delirante" (81). Ese *a* que le ha dicho 'marrana' no es, como ya hemos dicho, el Otro, sino un pequeño otro, "sombras del otro" dice Lacan, un ser irreal.

Caminando por la calle, imaginamos un Tato Pavlovsky psicótico que dice algo y luego que otro le responde con algo alusivo, que él no sabe bien qué significa. Eso que viene del otro (*a*) lo deja perplejo. Si Pavlovsky fuera psicótico escribiría una obra tratando de dar sentido, con toda rigurosidad, a esa alusión, para reconstruir un mundo que, en cierto modo, quedó suspendido, crepuscular. Como Pavlovsky no parece ser un psicótico, no obstante, ante la imposibilidad de asociar, con ese  $S_1$  que ha quedado desenganchado, se precave de delirar solo y lleva su perplejidad a un director o su grupo de actores para trabajar ese coágulo en conjunto. Quizá deberíamos leer su teatro de la intensidad o de la multiplicidad como un esfuerzo enorme, riguroso, de re-engancharse vía el teatro con esa realidad que, en su momento, se le presentó agujereada y que, además, es probable que lo esté también para el público. Su doloroso proceso de delirar a partir del coágulo, de delirar grupalmente -por su entrenamiento psicodramático- es lo que justifica que nos hable de una ética del cuerpo. Lo interesante aquí, en este teatro de la multiplicidad o intensidad, es que hay la convicción de que la obra que va a surgir por medio de improvisaciones durante los ensayos, que se escribirá y rescribirá a partir de muchas aproximaciones basadas en técnicas del psicodrama, tiene relaciones estructurales con ese coágulo y, además, comparte en su ficción la verdad con algo que ha sido rechazado en lo simbólico o bien está reprimido (si, a pesar de todo, leyéramos la propuesta de Pavlovsky desde la neurosis).



Intentemos delirarnos un poco aquí a partir de estas indicaciones lacanianas. Esos pequeños otros, en nuestra praxis teatral, podríamos pensarlos en varios registros: el primero, tal vez psicótico, como voces que los autores dicen recibir de los personajes cuando están escribiendo. Sin duda, un dramaturgo escribe a partir de algo que lo molesta, que lo inquieta. Muchos de ellos dicen que cuando empiezan a escribir más bien transcriben lo que les dictan los personajes. Están, según ellos, poseídos, escuchando como Schreber unas voces que no pueden acallar. Algunas de esas voces emiten palabras pesadas, otras, estribillos, palabras machacadas, repeticiones. Incluso algunos dramaturgos llegan al extremo de diferenciar, como Schreber, una lengua fundamental que se diferencia del murmullo y del estribillo. Otro registro posible aparece cuando un director quiere montar un texto dramático. Muchos afirman estar capturados por el texto o por algún personaje en particular y hasta afirman, como Schreber, aunque usando otros vocablos, que su propuesta de puesta en escena responde a la voz del autor como padre del texto y por lo tanto el director se posiciona como la mujer que va a parir el montaje, tal vez reactuando aquel "tenía que ser muy grato ser una mujer que es sometida al coito" que dispara el delirio de Schreber (*Memorias* 84). La perplejidad de Schreber, como se sabe, aparece en el momento en que un pensamiento lo conmueve, lo indigna. En las *Memorias de un enfermo nervioso* leemos "tenía que ser muy grato ser una mujer que es sometida al coito"<sup>3</sup>. Y luego escribe su libro para dar cuenta del orden delirante que puede dar sentido a ese algo que no fue simbolizado y que se le presenta como sorprendente y viniendo desde afuera. Lacan nos da dos traducciones, de esta perplejidad, una en el *Seminario 3*, donde dice: "sería algo hermoso ser una mujer sufriendo el acoplamiento" (92); otra versión -al menos en la traducción castellana- la propone en "De una cuestión preliminar...", cuando dice "sería *bello* ser una mujer que está sufriendo el acoplamiento" (*Escritos* 521, el subrayado es de Lacan). Es curioso que haya subrayado ese 'bello' y que no lo haya trabajado más. Bruce Fink, en su traducción al inglés de los *Escritos*, dice: "be *beautiful* to be a women submitting to

---

<sup>3</sup> Daniel Paul Schreber, *Memorias de un enfermo nervioso*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1999; p. 84.





the act of copulation"<sup>4</sup>. Más allá de la relación con la versión original alemana [*Memorias S 36*] o de las versiones francesas de los textos lacanianos y la versión inglesa, lo interesante es que, si se tratara de un texto dramático, el resultado escénico trabajado como un orden delirante desde una máscara espectacular psicótica sería, sin duda, sensiblemente diferente para cada director, según su tiempo y lugar histórico, aún cuando ese resultado todavía se pueda leer como una variación del orden delirante schreberiano, según el cual, "el hombre debe ser la mujer permanente de Dios" (94). Lo grato no es equivalente a lo bello y *someterse* a la copulación no es tampoco equivalente a *sufrir* el acoplamiento. Esta belleza del sufrimiento y esta mujerización de Schreber no dejan de sernos iluminantes para captar en su delirio una verdad de la historia humana. Lo que resulta fascinante es que Schreber va a intentar, por medio de la escritura, sistematizar su delirio con un rigor sorprendente ya que toma muy en serio (a diferencia del sujeto normal) "cierto número de realidades cuya existencia reconoce"(109). Por eso, al leerlo, uno no deja de imaginar estar leyendo el negativo de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel.

De ahí que la relación de estos directores con la figura del autor llegue a todos los extremos de euforias y gozosa sumisión en cuanto a la fidelidad, de delirios de erotomanía (el autor casi escribió ese texto para ellos, posicionados ahora como los elegidos por el autor); o bien de queja, por sentirse manipulados, abusados, en su tarea servil a un dios que, en cualquier momento, podría dejarlos plantados.

Un nuevo registro podemos pensarlo en la relación del actor con el personaje. Se trata aquí de cómo los personajes le hablan al actor durante el ensayo o bien durante la función, siendo ellos meros resonadores que, obviamente, repiten a su manera la saga psicótica del director que hemos descrito antes. Los actores se dedican, en este caso, a elaborar una técnica que les permita ser poseídos por el personaje; durante el proceso de ensayos, el actor entra en un

---

<sup>4</sup> Jacques Lacan, *Écrits. The First Complete Edition in English*. Trad. Bruce Fink. New York & London: W. W. Norton & Company, 2005; p. 455



momento crepuscular de su mundo para entregarse de lleno a la construcción, restitución rigurosa del proyecto de puesta del director, con quien, seguramente, no dejan, a su vez, de imaginar, en el placer y el displacer, lo grato (o bello) de ser una mujer sufriendo o sometida al coito. Y, por último, tendríamos el registro en el que los actores-personajes le hablan al público durante el espectáculo. El público, si seguimos esta propuesta lacaniana, recibiría desde el escenario un mensaje que le viene por alusión. Más allá o más acá de que asistan por el afán de ser manipulados por un dios que los insemine (ideológicamente) sin piedad, lo concreto es que, en el caso de un espectáculo que haya sido montado para una máscara espectral psicótica, el A no existe, está excluido y "lo que concierne al sujeto es dicho realmente por el pequeño otro" (81).

¿En qué circunstancia podríamos encontrar esta exclusión del Otro en la praxis teatral? ¿En qué situación la relación escena-público se desarrollaría en exclusión del Otro? Obviamente, no tan excluido como para que no se entiendan, ya que hablan el mismo lenguaje. Reformulemos la pregunta: ¿en qué momento la relación escena-público no se instala sobre la posibilidad de recibir del Otro su propio mensaje en forma invertida, para dejarlo, digamos, en suspenso, excluido, al punto de recibir del otro (*a*) ese mensaje como alusión? Es posible imaginar esa instancia en momentos de alta represión social, en la que la vida social se desarrolla bajo condiciones de alto control, cuando existen extremas situaciones disciplinarias y alto nivel de riesgo y ese Otro no opera como garantía. También es posible imaginarla en situaciones en que la sociedad registra transformaciones muy radicales para las cuales ya no hay un Otro capaz de otorgarles sentido. Si hay Otro, está bajo la figura de un superyó atroz. Tanto artistas como público irían a relacionarse con la escena, lo sepan o no, inclusive no queriendo saberlo, en condiciones de complicidad tal como para promover una exclusión del Otro simbólico tiránico que queda, digamos, afuera. En este caso, recibirán su mensaje por alusión. El intercambio queda reducido a la relación *a-a'*. La posición del público sería la del *a'*, y la escena con sus marionetas estaría en posición de *a*. No hay un Otro que permita sostener la verdad; los significantes "se aíslan, se hacen pesados, adquieren otro valor, una fuerza de inercia particular, se cargan de una significación, de una significación a secas" (84). La palabra que el público capta y



que le regresa del *a* por alusión es una palabra delirante que, en principio, lo deja perplejo y que, más adelante, tiene el potencial de restituir la realidad por medio de un orden delirante. Como dice Lacan, el sujeto *se da cuenta* cuando el significante está cargado.

Sería interesante pautar en la historia del teatro estos momentos en que la alusión da cuenta de una exclusión del Otro. Tal vez uno de esos momentos de corte es el famoso "Merdre!" que abre la pieza de Jarry, *Ubu Roi* (1896); indudablemente, es una injuria que, como tal, da cuenta, denuncia "una ruptura del sistema del lenguaje" (85). Quizá el teatro del absurdo configure otro de esos momentos de perplejidad que, más adelante, da lugar a órdenes delirantes como, por ejemplo, el famoso libro de Martin Esslin y la crítica que siguió a las puestas en escena de los autores que a partir de allí clasificamos y reconocemos como absurdistas. Al fin y al cabo, Lacan ya nos ha advertido que el delirio es "un doble perfectamente legible, de lo que aborda la investigación teórica (45)" y, como él mismo deja constancia en la nota 8 en "De una cuestión preliminar...", Freud reconoce en el delirio de Schreber una anticipación de su teoría de la libido (*Escritos*, 516). Del mismo modo, muchos espectáculos anticipan el cambio de paradigma dramático que será teorizado con posterioridad. Tendríamos que explorar la escritura teatral (dramática y espectacular) para captar esos momentos de verdadera consistencia psicótica que, en general, denominamos o reconocemos como vanguardista. Son momentos en que los órdenes delirantes tienen la función de redefinir los términos simbólicos del pacto social y del registro simbólico, por cuanto éstos -no menos delirantes- ya no logran dar cuenta de la realidad o bien hay en la realidad agujeros, algo forcluido que no logra simbolizarse. No es por tanto sorprendente que en dichos momentos fructíferos, proteicos de la psicosis, "lo que fue rechazado en lo simbólico apare[za] en lo real" (71). Porque si actuar sobre lo reprimido "es saber algo acerca de ello" (72), lo rechazado que retorna desde lo real es justamente lo que ha quedado "fuera de la simbolización general que estructura al sujeto" (73). No se trata, entonces, de trabajar en el ensayo o en la dramaturgia o en la puesta en escena lo que está en la dimensión del síntoma neurótico o de las formaciones del inconsciente, sino de algo más radical que es el retorno, vía el delirio, desde el exterior de "lo que está



preso en la *Verwerfung*" (73) y que deja perplejo al sujeto, porque justamente suspende el orden del saber.

### **La máscara espectatorial psicótica durante el montaje**

Si pensamos ahora en el público -que de alguna manera, siempre está, al decir de Miller, puesto entre paréntesis<sup>5</sup>- más que en la máscara del espectador psicótico<sup>6</sup> que el director dispondría para organizar desde allí la escena durante el ensayo teatral, deberíamos partir de la idea de que el psicótico insiste en que el otro *comprenda*, y eso porque hay algo ahí del orden de la significación que se ha roto, significantes que se han cargado, que rompen la continuidad del discurso. La significación, dice Lacan, se le torna inefable; en efecto, da cuenta de una ruptura de la realidad del sujeto y de la fragmentación en la que ahora se debate y que solo puede captar por alusión y constatar por la injuria que le viene, desde el otro, desde la marioneta que es *su propio* otro. Así, más allá del individuo concreto que "ocupa lugar" (*Seminario 3*, 85), de lo que éste ve y que lo captura (orden imaginario), es decir, más allá del público, está el Otro "que también puede ser el sujeto, pero que no es el reflejo de lo que tiene enfrente, y tampoco es simplemente lo que se produce cuando se ven verse" (85). La máscara espectatorial psicótica que el teatrista se plantearía para el montaje de su escena no resulta ser un espejo del Otro, un reflejo de lo social (como hacen algunos autores, directores y actores empeñados por reflejar las conductas, normales o desviadas, de la escena social), que le podría de alguna manera dar garantías de una verdad. Esa máscara psicótica no se posiciona, digamos, como un representante del Otro. El juego en la psicosis, como lo plantea Lacan en el *Seminario 3*, se da entre *a* y *a'*, y el sujeto surge por alusión entre ambos, pero no pasa por el Otro ni le regresa del Otro en forma invertida.

---

<sup>5</sup> Jacques-Alain Miller y otros, *El saber delirante*. Buenos Aires, Paidós, 2009; p. 101

<sup>6</sup> Remitimos al lector otra vez a nuestro ensayo publicado en *telondefondo* nº 15, julio 2012, para los desarrollos teóricos que diferencian al 'público' de lo que teorizamos como 'espectador' o 'máscara espectatorial'; proponemos no confundir a los individuos históricos que asisten a una representación teatral, con la máscara espectatorial que el director dispone para construir su escena.



Proponemos plantear la máscara espectacular psicótica en dos dimensiones: la primera, como *a'* de una escena concebida como *a*, y la segunda, como *a* de una escena concebida como *a'*. Dependerá de la opción que realice el director para 'construir' su puesta en escena, es decir, para restituir delirantemente una realidad sobre aquello que ha sido rechazado, forcluido de lo simbólico.

### **Escena máscara psicótica o bien Escena máscara espectacular**

<i>a</i>	<i>a'</i>	<i>a'</i>	<i>a</i>
'marrana'	'vengo del fiambrero'	'vengo del fiambrero'	'marrana'

En el primer caso, la máscara espectacular psicótica recibiría alusivamente de la escena una injuria, como respuesta a su propia alocución. El director debería disponer de su ensayo en forma tal que lo que allí ocurra responda injuriosamente y por alusión a una *supuesta* alocución inicial que, como vimos por el ejemplo de "vengo del fiambrero", daría paso a un "marrana" que alude a una situación subjetiva de fragmentación. ¿A qué alude el famoso "Merdre!" de Jarry? Porque sin duda se trata de una injuria al público teatral y al tipo de teatro de su época. Trabajar el ensayo desde una alocución supuesta a la que la escena respondería injuriosamente es abrir el juego del sentido para aludir a una situación subjetiva particular frente a un S que, si admite esa alusión con perplejidad, quedará invitado a restituir la realidad por medio de un orden delirante, en cierto modo concebido como intento curativo socio-cultural. Obviamente, para el teatrista trabajando en el ensayo, la constatación de esa perplejidad le vendrá desde el público y desde la crítica, en la medida en que ambos respondan con un orden delirante frente al espectáculo. Tal vez, la queja que se manifiesta como "este espectáculo no se comprende" constituya la prueba de que el público o los críticos no pudieron sobrepasar la perplejidad y elaborar un orden delirante; por el contrario, la aceptación festiva de que se trata de un espectáculo delirante donde todo se comprende y hasta entretiene, demostraría más la inercia del público o los críticos a caer en la trampa del sujeto psicótico, que siempre intenta ser comprendido y la imposibilidad de éstos para captar lo que Lacan denominaba la palabra "pesada" o



“densa”, el neologismo, que invitaría a apreciar la construcción misma del orden delirante como respuesta a una realidad que ha caído crepuscularmente y donde el Otro ya no tiene vigencia.

Sin embargo, no estamos aquí pensando en el público, sino en la máscara espectral que el director debería proponer como estrategia para el montaje y que, más allá de lo que ocurra con el público durante el espectáculo, es la que guiaría a dicho director y a su grupo (actores y otros artistas invitados) en el trabajo de ensayo, es decir, lo que hemos designado aquí como la *praxis teatral*. Durante el trabajo con los actores, el director tendría que proponer una máscara espectral basada en aquel elemento del texto que pudiera funcionar como alocución, de modo tal que la respuesta de la escena, mediante la injuria, vaya lentamente convirtiéndose en una alusión a un S que no se hallaría presente. Sin duda, él puede ponerse en el lugar de esa máscara, encarnarla, para provocar la injuria desde la escena. Los actores en la escena serían los otros, las marionetas de esa máscara espectral, y el Otro estaría excluido. Se trata de un proceso de alto riesgo que solo puede ocurrir en un campo de experimentación. Sin duda, hay muchos temas en nuestra sociedad contemporánea que podrían funcionar excelentemente, cruelmente, si se los tratara no desde una perspectiva progresista o conformista, sino desafiando el buen sentido, el sentido normal.<sup>7</sup>

En el segundo caso, no menos difícil de implementación en un ensayo teatral, es la escena la que se hace cargo de la alocución frente a una máscara espectral psicótica devenida marioneta y que, a partir de ese desajuste temporal mencionado por Lacan, alude a una experiencia subjetiva de fragmentación causada por la forclusión del Nombre-del-Padre. Es la escena la que ahora resulta injuriada por la alusión de una máscara espectral; es la escena la que cae en perplejidad y se atasca; sin duda, es la escena la que debería, a partir

---

<sup>7</sup> En el 2003 construí un espectáculo bastante delirante, que se tituló *Virginity.com*, basado en el cuento “La virginidad de Karina Durán”, de Pedro Mairal. Una muchacha, aunque no consuma sexo con nadie, vende su virginidad en el Internet. La palabra “virginidad” y su consecuente venta o prostitución comenzaban a tomar sentidos extraños cuando se la acercaba a la consistencia de la red global. Muchos hombres en el cuento apuestan para ganar la virginidad de Karina; en mi puesta, además de los personajes, puse computadoras para que el público pudiera cotizar la virginidad de la muchacha, cosa que hicieron sin mayor inconveniente. Lo cierto es que la cuestión de la virginidad y la prostitución se tornaba viscosa, ponía en tela de juicio su misma carnalidad, para tomar visos inesperados y difíciles de aceptar, incluso más difíciles de aceptar, en y desde la sociedad globalizada.



de ese momento, comenzar la construcción o restitución de un orden delirante. El director debería disponer, lo sepan o no los actores y técnicos, queriendo inclusive no saberlo, un trabajo de ensayo a partir de una máscara que injuriosamente alude a aquello que la escena está incapacitada de abordar. Sin duda, es aquí donde más valdría, técnicamente, recurrir a la afirmación de Lacan respecto a que la función del psicoanalista es la "histerización del discurso... mediante condiciones artificiales" (*Seminario 17*, 33); y esta convicción psicoanalítica -que configura una entrada en análisis "universalizable" (*El saber delirante* 143)- de que no hay análisis sin una instancia de histerización, puede también llevarse al campo de la praxis teatral; es esta histerización -en sentido discursivo- la que permite el trabajo de desciframiento del síntoma. Aunque no se vuelve loco el que quiere, uno podría también imaginar una situación artificial de psicotización en el ensayo, especialmente en el caso de esta máscara psicótica que en su perplejidad inicial, que no deja de manifestar cierto momento de detención, de estancamiento y hasta de vacío de la producción de sentido, puede ser continuada con un momento de construcción del orden delirante. Por eso, lo que surja de la improvisación o de cualquier otro modo de montaje como orden delirante es una interpretación. Miller nos recuerda en *El saber delirante* que la única frase verdaderamente lacaniana de la temprana tesis de Lacan sobre la psicosis es justamente la que sostiene que "el delirio es una interpretación" y que "en el texto mismo del delirio encontramos una verdad explícita y casi teorizada" (95). Pero también nos advierte -retomando la cuestión del  $S_1$ - que todo sujeto normal se ve a veces en la necesidad de descifrar un significante -como ocurre con el fenómeno elemental en la psicosis- y, además de la paranoia inicial que lo hace suponer que ese significante puede tener algo que ver con él, hay al comienzo del análisis -como sin duda al comienzo de todo proceso de montaje y ensayo- el "significante de la transferencia", tal como lo denominó Lacan, "que precipita la emergencia del sujeto supuesto saber, sostén de la interpretación, cuya relación con este fenómeno elemental [permite] sostener que dicho significante es equivalente al inicial de un delirio" (*El saber delirante*, 94). De ahí que Miller concluya que si ponemos al fenómeno elemental como  $S_1$  y al delirio como  $S_2$ , es decir, como el saber, entonces "todo saber es delirio y el delirio es un saber" (*El saber delirante*, 94). El psicótico, en consecuencia, tiene la virtud



de no retroceder frente a su perplejidad, frente a su elaboración de saber. El delirio del psicótico resulta entonces ser una interpretación de ese  $S_1$  y por eso se entiende la afirmación lacaniana de que "el delirio es una interpretación". Y, por esta vía, volvemos a la nota 8 que Lacan pone en "De una cuestión preliminar..." que hemos citado anteriormente.

Resulta importante subrayar la idea de que hay, digamos, una regla universal analítica necesaria que impone histerizar el discurso al iniciar un análisis, más allá del tipo clínico de que se trate. ¿Qué significa esto? Es el procedimiento por el cual el síntoma, es decir el \$, es puesto en el lugar del agente en el discurso de la histérica,<sup>8</sup> pues, como sujeto dividido, sufre de un síntoma cuyo sentido se le escapa. Sin embargo, esa universalidad no supone sofocar, aplastar la particularidad del caso o del síntoma sino, por el contrario, abordarlo fuera de toda referencia a tipos o listas, lejos de todo diccionario o manual, es esto, escucharlo en su propia particularidad y, obviamente, apreciar su propia relación con el Otro y el modo de goce. Se puede decir lo mismo para todo ensayo teatral: sin importar la dinámica que se utilice (montaje de un texto previo, creación colectiva, improvisación, etc.), corresponde al teatrista histerizar el discurso de que se trate al iniciar el proceso de montaje.

Por eso, a partir de un trabajo con una máscara espectral psicótica - como sin duda ocurre en el teatro del absurdo e inclusive en el teatro de la intensidad o multiplicidad- el público es posicionado de manera tal que no puede unir los cabos sueltos; se da cuenta de que hay una ruptura, que la escena es un orden delirante el cual, a pesar de su ambigüedad significativa, no deja de tener coherencia, consistencia, es decir, a pesar de todo, es un *orden*, una locura razonada que trata de dar cuenta de una perplejidad inicial. Si el director no estimula el trabajo actoral a partir de esta sensación de estar desamparado del Otro, si no estimula la construcción de un orden delirante, si él mismo no se deja llevar por la exigencia de comprensión que incluso le exige el *a'*, si no admite llevar la escena hasta el nivel de la injuria, entonces no está trabajando sobre la máscara

---

<sup>8</sup> Ver mi ensayo "Los cuatro discursos lacanianos y las dramaturgias." Argus-a Vol. 1 No. 2 Diciembre 2011/Enero 2012. <http://www.argus-a.com.ar/ensayos-essays/195:los-cuatro-discursos-lacanianos-y-la-dramaturgia.html>



espectatorial psicótica. El director que trabaje a partir de esta máscara es el que, sin duda, puede decirse que efectivamente *escribe*, como Schreber, la escena. El salto que lo sacaría de esa posición psicótica hacia un trabajo artístico puede darse en cualquier momento de ese proceso; solo basta que el director y el grupo no vacíen su experiencia de su persona, no hagan que esas voces, como en el caso de Schreber, permanezcan como sombras o cadáveres; lo artístico requiere que el grupo lleve su experiencia hasta el extremo -como dice Lacan- de definir "un nuevo orden de relación simbólica con el mundo" (114).

### **La máscara psicótica espectatorial desde las *neopsicosis***

una mirada desde la alcantarilla  
puede ser una visión del mundo  
la rebelión consiste en mirar una  
rosa  
hasta pulverizarse los ojos

Alejandra Pizarnik, "Una mirada desde la  
alcantarilla..." (*Árbol de Diana* [1962])

Hasta aquí nos hemos basado en el *Seminario 3* de Lacan para abordar la psicosis y llevar sus planteos a nuestra praxis teatral. Como mencionamos al principio, tanto el trabajo de Freud sobre Schreber como la aproximación lacaniana del *Seminario 3* y "Una cuestión preliminar...", entre otros textos, se enfocan sobre lo que los psicoanalistas denominan la psicosis 'clásica' para diferenciarla de otros fenómenos psicóticos, que aparecen en los consultorios en tiempos más recientes y que han comenzado a definir un campo de debate bajo el nombre de *neopsicosis*. Hay que reconocer que el Otro -a pesar de que no existe, de que "es una ficción del lazo social" (*La psicosis ordinaria* [LPO]<sup>9</sup> 293)- cambia y, en consecuencia, los síntomas también lo hacen. Lo mismo ocurre en el campo teatral, donde las vanguardias se van codificando frente a los cambios sociales y culturales y, por

---

<sup>9</sup> Jacques-Alain Miller, y otros. *La psicosis ordinaria*. Buenos Aires, Paidós, 2011, es una colección de ensayos firmados por diferentes autores; para no distraer al lector, citaremos en general, sin mención del autor en cada caso, bajo la sigla LPO.



ende, las prácticas artísticas también se enfrentan a nuevos desafíos, confrontan nuevos interrogantes. Bastaría citar el desarrollo e impacto de las tecnologías en las artes en general y el teatro en particular para dimensionar la enormidad del fenómeno, la forma en que se ha afectado la consistencia del lazo social, modificando además los sistemas perceptivos, redefiniendo la conceptualización de lo corporal, de lo temporal y del espacio, por mencionar unos pocos. Frente a esto, no es casual que haya más desencadenamientos o desenganches del Otro que en el pasado o, tal vez mejor, formas diferentes, más sutiles o menos espectaculares de delirar que las del Presidente Schreber.

La psicosis clásica responde a una clínica de tipo estructural que, como hemos intentado mantener en nuestra aproximación teatral en los párrafos anteriores, se basa en la primera enseñanza lacaniana, es decir, en la distinción diagnóstica entre neurosis y psicosis, apoyada fundamentalmente en "la presencia o ausencia de ese operador que es el Nombre del Padre" (*LPO*, 17). Los psicoanalistas van a abordar las *neopsicosis* desde la última enseñanza de Lacan, es decir, teniendo en cuenta lo que denominan "clínica borromea", basada particularmente en los últimos seminarios, particularmente dos: el 22, *RSI* (1974-1975)<sup>10</sup> y el 23, *Le sinthome* (1975-1976). Se trata ahora de abordar la psicosis 'ordinaria', que "es la psicosis en la época de la democracia [...] la psicosis de masa" (*LPO*, 224). En efecto, como lo afirma Jacques-Alain Miller, "a partir del momento en que las normas se diversifican, se está evidentemente en la época de la psicosis ordinaria. La psicosis ordinaria es coherente con la época del Otro que no existe" (*LPO* 225). Si la primera enseñanza se centraba en el sujeto del significante, la segunda, como un polo opuesto, va a basarse más en el sujeto de goce, es decir, en los modos en que el sujeto se relaciona con el goce mudo. Si el Presidente Schreber, según hemos visto antes, se desenganchaba del Otro en el momento en que se enfrentaba a un significante que lo dejaba perplejo, frente a un agujero en lo real que debía compensar con un orden delirante, ahora los psicoanalistas nos hablarán más del desenganche como un momento en el que se produce un "encuentro fortuito con un goce -goce del Otro y/u Otro goce- y la imposibilidad con

---

<sup>10</sup> *RSI* se refiere a los tres anillos engarzados -real, simbólico, imaginario- del nudo borromeo.



la que el sujeto se encuentra confrontado para arreglárselas con él y encontrarle un modo de subjetivación" (*LPO*, 20). Se trata del enfrentamiento del sujeto a un goce enigmático, "que solo le asigna el lugar de objeto y lo pone en extremo peligro" (*LPO*, 21). Desde la clínica borromea, el neodesencadenamiento se observa como un desanudamiento de los registros RSI, "ocasionado por la insuficiencia de la relación imaginaria con el cuerpo, que desnuda la imposibilidad de limitar el goce y también su carácter totalmente xenopático" (*LPO*, 22). De esta forma, el sujeto "se desengancha del lazo social para engancharse en lo que cifra en secreto el goce [y] se sustrae a la ley" (*LPO*, 25). De ahí que se vea en estos *neopsicóticos* una agencia más creativa en la medida en que se procuran un modo de relación con el mundo que no sacrifica tanto el goce.

Si en el abordaje a la psicosis desde la perspectiva clásica o estructural se enfatizaba el sentido del síntoma, en la última enseñanza lacaniana se insiste más en lo real incluido en el síntoma. En las *neopsicosis* pueden estar ausentes los neologismos o palabras pesadas, las alucinaciones, los trastornos de lenguaje, es decir, lo que conocemos como fenómenos elementales (*LPO*, 47). La perspectiva clásica ponía mucho el acento sobre el significante y la lógica binaria (presencia/ausencia de un significante, el Nombre del Padre como metáfora del deseo de la Madre), acentuaba más el determinismo de la estructura, mientras que la perspectiva actual, basada más en la exploración de la posición del sujeto frente a lo real y a su elección de goce, es más comprensiva para captar otros fenómenos corporales o imaginarios más variados y hasta más sutiles que los tan espectaculares del Presidente Schreber. De ahí que la cuestión del diagnóstico se ha pulverizado en la necesidad para el analista de estar atento a múltiples detalles sin apresurarse a encorsetar al analizante rápidamente en un cuadro clínico. En este sentido, vemos cómo la transferencia se instala en toda su potencia epistemológica para captar la forma en que el sujeto establece su modo de goce más allá de querer hacerlo responder a una estructura clínica determinada o de querer reinsertarlo en el lazo con el Otro. Obviamente, en este nuevo debate sobre las *neopsicosis*, la transferencia no conserva tampoco el lugar clásico en el que el analista funcionaba como sujeto supuesto saber, "puesto que el saber ya está ahí, del lado del psicótico" (*LPO*, 132).



La dificultad que estos abordajes nos presentan a los teatristas es considerable, habida cuenta de que nos imponen, sin duda, recorrer toda la elaboración lacaniana, con sus transformaciones conceptuales periódicas. Sin embargo, las *neopsicosis* y el debate alrededor de ellas es una fuente de nuevos recursos para repensar y dinamizar nuestra praxis teatral y las estrategias de trabajo actoral y de montaje. En lo que sigue, la propuesta es recorrer dos publicaciones enfocadas en la *neopsicosis* y el delirio, resultado de dos encuentros internacionales: uno de ellos, *La psicosis ordinaria* y el otro, *El saber delirante*, que hemos trabajado en los párrafos anteriores. Sin pretender brindar aquí un panorama completo de las discusiones actuales sobre estos temas incorporadas a esos dos volúmenes, vamos sin embargo a intentar un breve señalamiento de algunos puntos que pudieran ser de interés para futuras relaciones entre el psicoanálisis y la praxis teatral en general, y de la psicosis y el delirio con el trabajo del teatrista durante los ensayos en particular.

Si solamente imaginamos un proceso de ensayos en el cual el director dispone la posibilidad para que sus actores y artistas invitados se desenganchen del lazo social para confrontar el goce del Otro allí donde ellos no pueden responder, allí donde se topan con lo enigmático de ese goce, tendríamos un trabajo colectivo que ya no respondería a la creación colectiva clásica -siempre a nivel del yo y del ideal del yo-, sino más a lo que conocemos como teatro de la intensidad o la multiplicidad donde el riesgo de los teatristas puede alcanzar momentos muy graves. Este tipo de trabajo no necesariamente va a producir una respuesta psicótica, puesto que, como hemos visto, el encuentro con lo real puede promover un nuevo paradigma artístico y redefinir el lazo social si en vez de quedarse atrapado en el juego especular  $a - a'$ , si en vez de desplazarse metonímicamente, de pronto los involucrados logran metaforizar y volver a situar al Otro como un supuesto saber que les abre la posibilidad de trabajar el significante, es decir, los retorna a la significación fálica, *pero para definir un nuevo Otro*. El ensayo deviene así un lugar de riesgo, que los teatristas conocen desde Artaud y, hasta inclusive, desde las propuestas grotowskianas, pero que implementan muchas veces quedándose en superficialidades o formalidades, es decir, sin realmente llevar esas experiencias hacia sus verdaderos y potenciales extremos. La *neopsicotización* del



ensayo teatral promovería momentos de intenso peligro, en la medida en que hasta podría llegarse al grito inarticulado, al murmullo incomprensible o apenas inaudible, al graznido elocuente, una especie de deshilar el significante, acceder a la experiencia -más primitiva, más infantil, el significante no capturado por lo simbólico, si puede decirse así- de *lalengua*, pero sin realmente salirse del lenguaje.<sup>11</sup> Sin embargo, bajo ciertas condiciones, este encuadre puede permitir la realización de un trabajo sutil, obviamente dentro de un contexto artificial en el que se procede a rechazar la mirada y la voz, dejando al cuerpo en una instancia casi fragmentada, donde el espacio no logra consistencia, porque se molecularizan las instancias de visión y percepción. El resultado puede ser un delirio que vislumbra "un nuevo modo de lazo con el Otro" (*LPO*, 48). Todavía necesitamos recorrer un largo camino para vislumbrar la técnica que permitiría realizar un trabajo semejante en el campo teatral. Especialmente, porque si toda técnica se asienta en una base ética, la cuestión de la psicosis en el campo teatral nos plantearía algunos problemas. No se trata de reinsertar el delirio sometiéndolo y reduciéndolo a una significación que lo enganchara nuevamente al Otro sino, por el contrario, de aceptar que "el psicótico es aquel que rechaza trocar el goce por la significación" (*LPO*, 48). Lo que intentamos enfatizar, no obstante, es la idea de que se podría trabajar en el ensayo sin imponer una estructura y dar lugar a la posibilidad de que

---

<sup>11</sup> En *PLO*, Jacques-Allain Miller reflexiona sobre *lalengua* y la forma en que ésta aparece en la enseñanza de Lacan. Según nos dice, frente al lenguaje tomado en bloque en la primera enseñanza de Lacan, hay que pensar su descomposición en dos "partes correlativas: *lalengua* y el lazo social" (*LPO*, 286), tal como se dan en su enseñanza más tardía. Las leyes de composición del lenguaje pueden estudiarse y describirse, las de *lalengua*, no. Luego Miller parece inclinarse por pensar *lalengua* como lo que escapa a la normalización impuesta por el amo. Nos dice: "Bajo el lenguaje normalizado, que pasa esencialmente por lo escrito, está lo oído, *lalengua* a la deriva [...] *lalengua* "en libertad", los malentendidos infantiles sobre *lalengua*, las homofonías, las significaciones investidas, los sentidos gozados, que imantan la lengua. El amo se encarga de normalizarles *lalengua*" (*LPO* 286). Este enfoque milleriano ubicaría *lalengua* en lo que los lingüistas reconocen como "uso", incluso como habla, llevados al extremo de la dimensión personal idiolectal donde, a partir de la lengua, "cada uno hace su *lalengua*" y por ende, "nadie comprende a nadie" (*LPO*, 289). Sin embargo, me atrevería a enfatizar el aspecto de puro significante, no abrochado simbólicamente a un significado: así, *lalengua*, fuera de todo marco evolucionista, se nos presenta como ese mundo del lenguaje anterior al estadio del espejo y al Edipo, un poco como esa instancia pre-semiótica que Julia Kristeva denominaba "la chora", que incluso se mantiene siempre activa para el sujeto (lo que permanece *infans* del lenguaje, no necesariamente infantil) y sin duda siempre en íntima relación con lo Real y las pulsiones. En última instancia, *lalengua* es lo incalculable, lo no predecible, lo inesperado. Por eso al centrar la cuestión de las *neopsicosis* en *lalengua*, como lo plantea Éric Laurent, "tenemos que ocuparnos de la cuestión de saber cómo comprender lo que se nos dice, cómo comprender *lalengua* del otro, que está afectada por una significación personal a niveles inimaginables" (*LPO*, 291).



emerjan fenómenos de goce no fálicos. Y esto como una instancia que pronto, al superarse, es capaz de reintegrar el cuerpo de otra manera y diseñar el espacio también de otra forma, bajo otras categorías.

Recordemos que inclusive para la psicosis, el desencadenamiento no necesariamente tiene que ser irreversible (*LPO*, 39). El director debería saber manejar bien la transferencia a fin de captar los anudamientos -más que los desencadenamientos- más sutiles a nivel libidinal (no quedándose solo a nivel del significante y en el desciframiento de lo que éste tuviera que comunicar), que dejarían apreciar las modalidades de la relación de los actores con el goce -que no comunica, que es inclasificable- esto es, el *sinthome* de ese grupo, sin descuidar la cuestión estética—como Lacan la apreció en Joyce. Estamos, entonces, en un campo muy diferente al del lenguaje, en donde “la articulación  $S_1 - S_2$  desencadena los efectos de sentido” (*LPO*, 137). Es, al contrario, “por la promoción de la relación del sujeto psicótico con *lalengua*, con el significante asemántico, y no con la cuestión previa de la articulación, [que] damos mejor cuenta de los fenómenos psicóticos contemporáneos a menudo parcelarios, dispersos, pluralizados, por estar menos referidos a la figura unificante del amo” (*LPO*, 48). Según nos dejan saber los analistas lacanianos, si el psicótico clásico reconstruía la cadena rota dándole un  $S_2$  delirante al  $S_1$  de su perplejidad, “La lección que debemos extraer de las *neopsicosis* es que la norma no está a priori sino que se constituye a partir de la cadena rota [...] la respuesta del psicótico contemporáneo... es tratar ese  $S_1$  solo, en sus efectos de goce del ser” (*LPO*, 221).

El director, como el analista, debería así promover “la *invención* del sujeto en su trabajo con la *lalengua*, en su capacidad para encontrar una solución *singular* que concilie lo vivo y el lazo social” (*LPO*, 50-51, el subrayado es nuestro). Los mismos psicoanalistas se interrogan sobre esto: “en el plano de la estrategia del analista, ¿cómo se puede sostener el trabajo creador del sujeto psicótico, cómo contribuir a esa *poïesis*? (*LPO* 303). Teniendo en cuenta que la relación del psicótico con *lalengua* es la de quien la habita, más que un *saber sobre lalengua*, el director -en este encuadre psicótico de la praxis teatral en la que se ubica como destinatario a fin de permitirle al actor ser capturado por un discurso, es decir, orientándose así hacia el lazo social- debería promover un *saber hacer con lalengua*



(LPO 136) -ambos inconscientes- en la medida en que “[s]i la cadena significativa de *lalengua* produce un efecto de verdad, es en acto” (LPO 139), en ese desencadenamiento de una cadena significativa impulsada por la repetición, ya no capturada por el sentido, sino por lo real y el goce que el significante deja emerger en ese acto.<sup>12</sup>

### **Neopsicosis e invención**

La palabra clave que nos permite hacer el puente entre estos planteos sobre las neopsicosis y la praxis teatral es *invención*; Lacan la usa reiteradamente en su *Seminario 23 El sinthome*, e incluso Jacques-Allain Miller titula una de sus conferencias “La invención del delirio” (incluida en *El saber delirante*). La *inventio* era una de las partes u operaciones de la retórica clásica, concebida como una *tekhné*, es decir, “una institución especulativa de un poder para producir lo que puede existir o no” (Barthes, 118), es decir, lo que no forma parte de lo natural. Se trata de un arte, pero también una práctica social y lúdica, una técnica, una protociencia y hasta una moral orientada a producir, más que a crear. En “La retórica antigua”<sup>13</sup> (incluida en *La aventura semiológica*), Barthes nos recuerda que la *inventio* se refiere a “encontrar qué decir” (Barthes, 121) y se relaciona más con un descubrimiento de lo que ya hay, que de una verdadera invención, en el sentido de sacar a la luz algo nuevo. Es una tarea más bien extractiva que creativa de algo que está en la *res*, es decir, “de lo que ya está comprometido con el sentido” (Barthes, 122-3). No es éste el lugar para incorporar a nuestra praxis teatral el magnífico trabajo de Barthes que, en muchos puntos, se relaciona no solo con la *actio*, es decir, con esa dimensión dramática y actoral que la retórica antigua

---

<sup>12</sup> Recuerdo cuando entrevisté a Ricardo Bartís para mi proyecto *Arte y oficio del director teatral en América Latina*. Al constado de una mesa, había un enorme pizarrón lleno de papelitos pegados con frases. Me resultaba muy difícil vencer la tentación de mirarlos y—lo que no fue posible—leerlos. Estaba preparando, si mal no recuerdo, *De mal en peor*. Por esos papelitos escritos y por lo que dijo en esa entrevista sobre las poéticas actorales, pero sobre todo por haber incluso hablado de una “pulsión poética”, me imagino que los ensayos de Bartís no deben estar lejos de este encuadre psicótico en el que lo real, el goce y el cuerpo del actor se conjugan en un forzamiento del lenguaje y lo simbólico para toparse con *lalengua* y capturar la verdad en el acto.

<sup>13</sup> Roland Barthes, *La aventura semiológica*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1993.



reservaba a todo discurso, sino también con la memoria, el cuerpo, la red y hasta me atrevería a decir con los nudos. Lo interesante para nuestra aproximación desde el psicoanálisis es que la *inventio* tiene que ver con lo re-encontrado, lo cual nos sitúa a nivel del inconsciente y de la verdad, pero no tanto como el *sinthome* en relación a morder ese real que se sitúa más allá de la verdad. Y a nivel del sentido, si se reencuentra algo en ese fantasma impresionante que es la historia, es porque se cree que ya había sido encontrado, y por lo tanto, no habría aquí idea de progreso, sino más bien de un dar vueltas en círculo (*Seminario 23*<sup>14</sup>, 123). Y si el riesgo es quedar cautivo del mito y de los arquetipos, pensando que son lo re-encontrado, que esencial y ahistóricamente estaban siempre allí; el desafío, por el contrario, está en abordar desesperada y desesperanzadamente lo real como imposible, esa muerte que a su manera también nos dice que no hay progreso, sino deriva, como en el famoso cuento quiroguiano.

Dice Miller en sus notas al *Seminario 23* de Lacan, que "se impone la necesidad paradójica de inventar y de nombrar lo real "desnudo", distinto de lo verdadero, ex-sistente al "orden simbólico", sin ley, desconectado, azaroso" (*Seminario 23*, 232). Lacan hace referencia algunas veces a esa frase atribuida a Picasso, que dice "yo no busco, encuentro", y de alguna manera, hay que decir que ya en el *Seminario 23*, Lacan se ve un poco en dificultades: "ahora -dice- me resulta más difícil abrirme camino" (89). De alguna manera, sabe que inventó algo, que conocemos como lo real y el objeto *a*: "en lo que llamo real, inventé" (*Seminario 23*, 130). Después de ese invento, le es más difícil volver a inventar porque lo que se propone encontrar está más allá de la verdad, que "no puede más que *mediodecirse*" (*Seminario 23*, 31) y más allá del significante, del semblante, de la ficción, de lo fantasmático que se interpone entre el sujeto y lo real, es ese real "que no tiene sentido, que excluye el sentido, o, más bien, que se decanta por estar excluido de él" (*Seminario 23*, 63) y "que no ex-siste más que en el nudo" (*Seminario 23*, 64). Es a ese real al que apunta el *sinthome* queriendo abrochar con su nudo los tres registros RSI cuando éstos se han desajustado, como ocurre

---

<sup>14</sup> Jacques Lacan, *Seminario 23. El sinthome*. Buenos Aires, Paidós, 2006.





en la psicosis. En efecto, Lacan define el *sinthome* como "lo que permite al nudo de tres, no seguir siendo un nudo de tres, sino mantenerse en una posición tal que *parezca* constituir un nudo de tres" (*Seminario 23*, 92).

Si Lacan aborda el *sinthome* a partir de los nudos y de James Joyce es porque allí puede instalar su pregunta: "Todo el problema está allí, ¿cómo un arte puede apuntar de manera adivinatoria a sustancializar el *sinthome* en su consistencia, pero también en su ex-sistencia y en su agujero?" (*Seminario 23*, 39). La pregunta se plantea sobre el arte porque éste justamente no involucra el saber, sino *el saber hacer*: "¿Qué es el saber hacer? Es el arte, el artificio, lo que da al arte del que se es capaz un valor notable" (*Seminario 23*, 59); por eso le interesa Joyce, porque sabe hacer con la escritura, ya que "[c]uando se escribe, se puede tocar lo real pero no lo verdadero" (*Seminario 23*, 77). Joyce trabaja la palabra, la rompe, la destroza, la descompone hasta el extremo de que "termina disolviendo el lenguaje mismo" (*Seminario 23*, 94). Joyce, nos dice Lacan, "no sabía que él construía el *sinthome*, quiero decir que él lo simulaba. No era consciente de ello. Y por eso es un puro artífice, un hombre de saber hacer, lo que también se llama un artista" (*Seminario 23*, 116).

Y es a partir de esto que podemos distinguir en nuestra praxis social entre aquellos directores que montan obras, desde lo placentero y desde lo verdadero; son los que construyen más que destruyen; construyen un todo sometiendo los fragmentos y borrando, velando las costuras; y, luego, están esos otros directores que destruyen, que llevan el lenguaje y la teatralidad hasta su descomposición; sufren más, porque trabajan desde el goce para escribir la escena, para que la escena sea una escritura. Pero, al menos, tienen la posibilidad de morder un real - "solo podemos alcanzar un fragmento de real... lo real es siempre un fragmento, un cogollo" (*Seminario 23*, 121)- y cambiar las reglas del juego teatral. El psicoanálisis, como Lacan lo plantea en su seminario sobre el *sinthome*, funciona para los teatristas (además, obviamente, para los analistas) haciendo "cortocircuito que pasa por el sentido" (120) y eso es lo que interesa, por cuanto en nuestra praxis teatral, especialmente la actual, la que nos es contemporánea -muy embarullada en esa discusión tan mal planteada de lo *postdramático*- está demandando eso que Lacan, muy cautamente, define como una forclusión que ya



no es solamente la del Nombre-del-padre, sino una forclusión -elucubrada, pero todavía no advenida- que sería "la forclusión del sentido por la orientación de lo real" que nos abriría la posibilidad de estrellarnos contra un nuevo imaginario capaz de instaurar un nuevo sentido. Un director que se ponga como *sinthome* es alguien que se pone en el lugar de la basura -como la famosa alcantarilla de Alejandra Pizarnik- porque solo desde allí puede captar, morder, alcanzar un fragmento de real y para ello hay que pensar en un inconsciente que, en cierto modo, va más allá del Nombre-del-Padre, en tanto "conlleva una referencia al cuerpo" (*Seminario 23*, 133) y, por esa vía, puede distinguirse allí la función de lo real, que es "sin ley. El verdadero real implica la ausencia de ley. Lo real no tiene orden" (*Seminario 23*, 135). El psicoanálisis, según el Lacan del seminario sobre el *sinthome*, puede prescindir del Nombre-del-Padre, pero "con la condición de utilizarlo" (133).

Por lo tanto, más allá de trabajar como "secretario del alienado" -descifrando el delirio para reinscribir al sujeto, al actor, "bajo los significantes ideales de antes del desenganche" (*LPO*, 64), integrándolo así nuevamente al lazo social- el analista/director debería enfocar atentamente su escucha en esas señales ínfimas del sujeto *neopsicótico* para abrirle a éste la posibilidad de reenganchar por sí mismo su goce al significante, por medio de una construcción que promueve su invención sin sancionarla. Es importante subrayar que el psicótico, "afectado a nivel del lazo social, más o menos desenganchado del Otro, del Nombre del Padre, sigue correlativamente más conectado con su *lalengua*" (*LPO*, 288) y, en su trabajo con ella, aunque logre en cierto modo socializarse, no significa que vaya a entrar en el discurso, como lazo social (*LPO*, 283): "[n]o es lo mismo [...] estar socializado, llevar una vida social, y entrar en un lazo social, tal como Lacan lo definió" (*LPO*, 283).

Esta producción delirante, con su potencial inventivo, puede vérsela como "un *work in progress* que puede durar toda una vida" (*LPO*´, 73), que también puede detenerse después de lograr cierta estabilización a nivel del registro imaginario, o incluso "se estabiliza durante largos períodos, sin descomposición del orden simbólico" (*LPO*, 73). Conocemos las declaraciones de muchos directores que dicen fijarse una fecha artificial, la del estreno, para detener una producción delirante, es decir, un trabajo sobre la puesta en escena que podría proseguir



indefinidamente. En otros casos, declaran que no saben muy bien por qué una escena no prospera; se improvisa, se debate, se hacen ejercicios de todo tipo, se la aborda desde distintos puntos de vista, pero la escena permanece *seca*, insípida. Se detiene el proceso delirante y sin tener una teoría o una metodología clara, más bien basados en sus experiencias anteriores, la mayoría propone el abandono temporario de dicha escena y la continuación del trabajo en la exploración de otras escenas de la obra. No es casual que más adelante, al volver sobre la escena estancada, después de un trabajo por otras instancias del proceso de ensayo, la actuación se destrabe y retome el impulso inventivo. Muchas veces ese retornar al punto en que se trabó la producción delirante impone, especialmente en el teatro experimental o independiente, una reconsideración de todo el trabajo de la puesta en escena, ya que aquello que bloqueaba se devela ahora como un motor de producción delirante que, destrabado, se expande exigiendo la relectura y el ajuste de todo lo realizado hasta el momento.

La producción delirante de un grupo teatral, además, puede continuar en otro espectáculo; la detención de la producción delirante se establece sobre cierto consenso del grupo por razones estéticas o de producción, aún cuando se tiene conciencia de que no se ha agotado la construcción de dicho orden delirante. En algunos casos, la producción delirante del grupo puede inclusive estancarse o estabilizarse por mucho tiempo y su inventiva tiende a repetirse y codificarse al punto que define su postura estético-teatral, reconocida en el mercado cultural. El grupo produce diversos espectáculos bajo el mismo *esquema*, pero su inventiva no se modifica, sus procedimientos de construcción se han estabilizado y se repiten, sin manifestar ninguna sacudida provocada por los cambios en el contexto social. El cambio de algún integrante -alguien se ausenta, otro se incorpora- sea actor o director puede provocar un replanteamiento general y, entonces, se instaura una crisis que el colectivo tiende a vivir negativamente o, digamos, tan negativamente cuanto más se empece en mantener el esquema anterior, ya desconectado de lo vivo del goce y que demanda un relanzamiento de la invención delirante.

Desde la perspectiva del actor, se pueden plantear las mismas posibilidades. Algunos actores asumen que su arte no se detiene en un personaje ni en cien; que su búsqueda como actor continúa y crece con cada personaje. Otros actores



detienen su producción delirante en cada puesta y recomienzan cada vez con cada proyecto escénico, pero sin continuidad en la búsqueda. Su producción delirante se circunscribe a cada espectáculo y su trabajo solo se estabiliza imaginaria y temporariamente. Finalmente, están aquellos actores que se estabilizan tanto en su trabajo que terminan repitiendo su actuación o bien se convierten en estereotipos, inclusive, lamentablemente a veces, de sí mismos. El público los reclama, porque justamente, amén de reconocer su trayectoria y calidad actoral, sabe que estos actores no van a provocar, provocarle o provocarse ninguna desestabilización imaginaria o simbólica, no importando aquí el tipo de personaje que le toque representar.

### **De la intervención del director**

La intervención del analista en estas *neopsicosis* es un campo de debate. Sabemos que el neurótico, particularmente el histérico, pone al analista en posición de sujeto supuesto saber; en cierto modo, cree que el analista sabe algo sobre su deseo cifrado en el síntoma. Estaríamos así en una relación en la que la intervención del analista se daría a nivel significativo. Otra manera, como intentábamos esbozar rápidamente en los párrafos anteriores, parece instalarse del lado del goce, a nivel del goce. Si nos situamos en una praxis teatral en la que se dispone un encuadre artificialmente psicótico, el director no podría ocupar el lugar de supuesto saber, el lugar del Otro, ya que esto podría ser totalmente patógeno. En primer lugar, porque nuestro psicótico -en este caso, los actores y el equipo de artistas convocados- se posiciona como sabiendo, puesto que su relación con el saber inconsciente es lo que lo caracteriza. Así, aunque el psicótico solicite un Otro que sabe, esta posición se tornaría inmediatamente en algo persecutorio. ¿Qué posición puede tomar, entonces, el director en este encuadre? No es ni la de autoridad ni siquiera la de semblante de autoridad o garantía. ¿Podría ponerse en posición de un Otro incompleto, "presentándose él mismo como faltante" (LPO, 168)? Seguramente no, porque aún intentándolo daría lugar a pensar en un Otro al que nada le falta. "Inmediatamente parece que tal maniobra no puede hacerse ni pensarse sino a partir de un lugar de excepción, de un lugar donde el Otro no sería



justamente faltante. Solo puede asumirse sobre sí la falta desde un lugar en el que el Otro sabe, porque es precisamente lo que resulta patógeno para el psicótico" (LPO, 168). Entonces, ¿qué le cabe hacer? Podría "optar por una posición de abstención. Descompletar al Otro es primeramente intervenir desde un lugar donde eso no sabe" (LPO, 168-169). Concretamente, una manera de mantenerse en ese lugar es negándose a "cualquier mensaje de esperanza, a cualquier forma de promesa" (LPO, 169) que, por otra parte, podría precipitar a los actores a un pasaje al acto en el intento de desmentir dichas esperanzas y dichas promesas. Podría también "[d]esdoblar al interlocutor allí donde el psicótico sitúa al Otro de su delirio" (LPO, 169), limitando el goce en su emergencia invasiva, destructiva, a la vez que se alienta o se sostiene al sujeto -en nuestro caso, los actores y el equipo artístico- en su construcción de "los bricolages que pone en práctica para defenderse de ese Otro gozador" (LPO, 169). También podría el director intentar "una lenta restauración del Otro de la alienación a partir de la localización de los signos y de las huellas de que ese Otro dejó en la historia del sujeto" (LPO, 169).

Nos podríamos delirar pensando en la forma en que ciertos teatreros trabajan hoy en sus múltiples facetas de actor, director y dramaturgo, rodeados de un grupo muy afín y con el que se han compartido muchas experiencias, lo que permitiría de alguna manera poner en funcionamiento un encuadre de ensayo del tipo que estamos intentando esbozar, con los riesgos compartidos, renunciando al lugar del sujeto supuesto saber (más típico del director tradicional), motivando al grupo y, a la vez, motivándose para confrontar al Otro gozador mediante esos bricolages delirantes que podrían limitar la invasión de ese goce destructivo y que no tienen porqué tomar dimensiones muy espectaculares, sino ínfimas estrategias parecidas a los juegos infantiles: "Una manera de destituir al Otro podría ser aquí llevarlo [al psicótico] al terreno de los juegos para chicos" (LPO 169). En este sentido, el director -como el analista- trabajando con su grupo en un encuadre *neopsicótico*, no se ocuparía, como ocurre en un encuadre neurótico, de descifrar el síntoma, de construir el fantasma, de resolver la transferencia y menos de interpretar; por el contrario, debería tratar de "obtener un anudamiento allí donde tiene dificultades para efectuarse, de evitar un desanudamiento allí donde el sujeto se expone a ese riesgo, o de ayudar a rehacer un nudo allí donde el precedente se



desanudó" (*LPO*, 176). Si Freud pedía docilidad para con la histérica, ahora hay que plantear esa misma flexibilidad con el psicótico. El director, en este encuadre, debería entregarse al trabajo de grupo, ya no como semblante del sujeto supuesto saber y mucho menos como ley, sino en una forma "suficientemente masoquista [...] para que se hagan usos de [él] que no están normalizados, ni son completamente previsibles..." (*LPO* 293). No olvidemos aquí que -como planteamos antes- escribir la escena se realiza desde el goce y lo real y, en este sentido, desde Freud sabemos que "[e]l masoquismo es lo máximo del goce que da lo real" (*Seminario 23*, 76). Además, a diferencia del sadismo que es para el padre, este director masoquista se coloca desde la posición de hijo: "el masoquismo es para el hijo" (*Seminario 23*, 82). Si asume que la lengua del grupo, como neopsicótico, es una lengua privada, que el Otro es una ficción de lazo social, su trabajo consistirá en conversar mucho y ofrecerse para que el grupo se sirva de él y no viceversa. El ensayo teatral, en cierto modo, debe metodológicamente concebirse como una suspensión de la lengua pública.

De alguna manera, el trabajo del analista se acerca al del teatrante en la medida en que, durante el ensayo, se trabaja no solamente sobre lo que no es cierto, sino también sobre lo que no es seguro. En ambas disciplinas, lo cierto "es muy raro" (*LPO*, 203); sería muy difícil probar que algo que surge de una improvisación sea cierto. ¿Cierto con respecto a qué? ¿Qué podría haber de cierto en el teatro? Es seguro, pues, que lo que nos plantea la escena no es cierto. Y esto sería un segundo grado: lo seguro, pero no cierto.

### **La presentación de enfermos y su teatralidad**

Los seminarios de Lacan, a medida que pasaban los años, iban convocando cada vez a mayor cantidad de público, proveniente de muchas disciplinas y con los más diversos intereses, al punto que ya para los últimos seminarios, el mismo Lacan se queja frecuentemente de la cantidad de personas a las que se debe dirigir y manifiesta públicamente su preferencia por una audiencia menos numerosa (*Seminario 23*, 27) y más participativa, menos obsecuente. Lacan parece sentirse abrumado no solo por la cantidad de gente, sino por la imposibilidad de modificar el



diseño espacial; en efecto, en el mismo *Seminario 23*, plantea que “esperaba que la sala estuviera aligerada, gracias a lo cual esperaba pasar a las confidencias, instalarme en medio de la sala, no sé. Si solo hubiera la mitad de la audiencia, sería mejor, podría hablar de manera más íntima” (89). Es como un actor que se quejara de las grandes salas a la italiana y anhelara el trabajo más íntimo que usualmente suele otorgar la sala tipo estudio o *black box*, como se la designa en inglés. Parece, además, que Lacan quisiera un cambio de teatralidad; de la teatralidad del teatro, que también se da en el modelo pedagógico tradicional -con los estudiantes, ese sujeto supuesto aprender, diseminados en bancos frente a un escritorio y una pizarra donde se ubica el sujeto supuesto saber- a la teatralidad del ritual, en la que, como es el caso del juglar, el actor se sitúa en medio de un círculo de personas. No podría asegurar que ese encuadre conlleve en sí mismo garantías de intimidad, pero, sin duda, le hubiera exigido a Lacan desplazarse, girar constantemente para mantener a toda su *pequeña* audiencia atenta y en sus manos, y quizá no hubiera resultado tan interesante como él lo imaginaba.

Y luego Lacan agrega: “De todos modos, sería simpático si pudiera lograr que me respondan, que colaboren, que se interesen. Me parece difícil interesarse en lo que se vuelve una búsqueda. Quiero decir que empiezo a hacer lo que implica el término búsqueda, es decir, dar vueltas en círculos” (*Seminario 23*, 89). Y es allí mismo que recuerda cómo en el pasado le gustaba citar la frase atribuida a Picasso de “yo no busco, encuentro”. Sin duda, aunque no pueda desplazarse por el lugar y cambiar las relaciones con su público, no puede evitar, en otro nivel, girar en círculos, como el juglar. Pero lo que busca al final de su enseñanza se hace difícil de *encontrar*, porque no hay ya tanta posibilidad de sorpresa, porque tal vez ya no se trata de re-encontrar, o porque ahora se trata más de descubrir, de llevar el psicoanálisis más allá incluso de su enseñanza anterior. Si antes se apoyaba en el significante, ahora nos plantea que “se piensa contra el significante”, lo que denomina *apensamiento* (*Seminario 23*, 153). Hay, pues, como un cambio de paradigma de teatralidad, en la que Lacan manifiesta a todas voces sentir su “decepción por no haberlos encontrado menos numerosos” (*Seminario 23*, 99).

Este malestar con la teatralidad en la que instala su enseñanza tardía, no se manifestaba como tal en el pasado, quizá más eufórico frente a su público.



Paralelamente a sus seminarios, Lacan mantuvo durante mucho tiempo la presentación pública de enfermos, es decir, una conversación con ciertos enfermos que le eran adjudicados –usualmente- los denominados ‘casos difíciles (Miller, *Los inclasificables de la clínica psicoanalítica [LICP]* 417)- realizada en un auditorio frente a estudiantes y profesionales de psicoanálisis, psicología, psiquiatría, etc. Sin embargo, ninguno de esos pacientes tenía la espectacularidad de un Schreber; eran sujetos “promotores de disturbios, que las comisarías expiden al asilo, y que arriesgan pasar muchos días de sus vidas entrando y saliendo del mismo, porque no fueron convenientemente capturados por lo simbólico, y porque guardan respecto del mismo un flotamiento, una inconsistencia, cuya reabsorción, con frecuencia, no puede esperarse” (Miller, *LICP* 427). No debería extrañarnos encontrar este tipo de sujetos, apenas un poquito más capturados, en nuestras escuelas de actuación. Para nosotros, lo interesante es subrayar que en estas presentaciones se instalaba indefectiblemente lo que hemos definido como la teatralidad del teatro. Estas presentaciones promovieron un debate, causaron resistencias en ciertos sectores, “que iban de la acusación de arcaísmo a la de violaciones al secreto, hasta la de atentar contra los derechos del hombre” (Léger, *LICP* 29).

En la escena de esta presentación de enfermos, vemos “dos personas charlando la mayoría de las veces tranquilamente ante un auditorio atento [como si fuera] una burbuja creada por lo general alrededor de los dos protagonistas de este coloquio tan singular” (Léger, *LICP*, 29). Como teatristas, reconocemos en esta descripción la soledad pública stanislavskiana en la que dos actores que han alcanzado un nivel óptimo de relajación mantienen un coloquio que no deja de tener cierto matiz realista. Esa burbuja es lo que Léger denomina, apelando a términos brechtianos, “el círculo de tiza de la entrevista” (*LICP*, 29). Se nos dice que casi habitualmente los pacientes comenzaban sus entrevistas con Lacan abriendo el juego, es decir, poniendo “las cartas sobre la mesa de su construcción” (Léger, *LICP*, 30), una especie de comienzo *in media res* a partir de la cual emergerá el pasado como flashback, quedando a cargo del interlocutor, esto es, Lacan (no tanto como si se tratara de otro actor, sino como director, no obstante lo que se nos dijo antes de que paciente y Lacan sean *protagonistas*) la tarea de





“ordenar los meandros de estos enunciados”, incitando al paciente- como usualmente hace un director en un ensayo con las improvisaciones -a ‘recapitular’, a que él mismo haga la ordenación del relato “en una coyuntura diferente e inesperada cada vez” (Léger, *LICP*, 30).

El trabajo entre director y actor, entre actores entre sí, lleva mucho más tiempo y, en ese sentido, se parece más al encuadre de un tratamiento psicoanalítico que a la presentación de enfermos. En estas presentaciones, además, ni para el público y casi tampoco para los pacientes, especialmente los psicóticos, se trataba de enseñar/aprender. “Enseñanza, Lacan no profesa ninguna en ese lugar”, nos dice Miller (*LICP*, 417). El pacto, si se quiere, pedagógico del seminario, queda en estas presentaciones desplazado al pacto teatral en virtud de la escena y el público. Lacan, como director de escena, conversa con el paciente-actor y toma notas, pero no diserta. El ensayo teatral es, como sabemos, un espacio de descubrimiento, pero no de enseñanza. La enseñanza se ejerce en las escuelas. De ahí que “[l]o que se aprende [en las presentaciones de enfermos] se capta al vuelo, de la boca de uno o de otro, y nunca se está demasiado seguro de asir algo con la mano, o nada” (Miller, *LICP*, 417), como en el teatro contemporáneo. No olvidemos que Stanislavski también imponía a los actores primerizos, además de asistir a la escuela, estar presentes durante los ensayos, ya que el ensayo no es una escuela, sino un contexto de descubrimiento. En estas presentaciones de enfermos, como en el caso citado por Léger, la entrevista no va muy lejos porque carece de la posibilidad de la confianza; un paciente muestra el tope hasta el que está dispuesto a llegar y le dice a Lacan:

Señor, señor, una entrevista de este tipo solo puede llegar a un resultado si se tiene entera confianza en el interlocutor que está enfrente. No es su caso y no es mi caso. No es lo que ocurre aquí y ahora. No confío en usted. (Léger, 30)

Y Jacques-Alain Miller no deja de señalar: “Hay que actuarlo más. Es Molière” (*LICP*, 30). Este paciente piensa que va a ser mejor entendido cuando se lo lea, ya que escribe; otra paciente plantea dar una conferencia y algún otro invita a Lacan a tener otras entrevistas para que entienda lo que tiene que decirle, “porque es un



poco complejo" (Léger, *LICP* 31). Todo esto no deja de parecerse a lo que ocurre en algunos ensayos teatrales, sobre todo con actores primerizos, como lo vemos en tantos ejemplos en *Preparación del actor* de Stanislavski. Lo cierto es que esta función, o mejor, este ensayo abierto ante un público que hace Lacan, por realizarse en general una única vez con cada paciente, no admite la temporalidad del ensayo teatral en la que, a veces, esa confianza se instala, para bien o para mal.

Las presentaciones se realizaban, además, como una especie de teatro dentro del teatro. Si pensamos en que estos pacientes estaban hospitalizados, es decir, dentro de una prisión atenuada, al decir de Fourier, el marco de la entrevista promovía en ellos un "empuje a la definición" (Léger, *LICP*, 32) —como el director teatral promueve un empuje hacia el [descubrimiento del] personaje. Tanto el ensayo teatral como estas presentaciones y, obviamente, como el encuadre de la sesión psicoanalítica, requieren cierto pacto y hasta cierto aislamiento del mundo. Las presentaciones se realizaban como dentro de una burbuja, es decir, como un montaje que adquiriría cierta excepcionalidad por su misma extraterritorialidad, al menos temporaria, en la que el interlocutor no siente el terapeuta a cargo del paciente -Lacan no era usualmente el profesional que atendía regularmente esos casos- era eventual y, a la vez, aunque sin duda médico, psiquiatra y psicoanalista, Lacan era íntimo a la institución, una especie de director invitado. Volvemos a aquella idea de que, primero el mundo, que sube a escena y, en dicha escena, como tercer momento, la escena dentro de la escena, que Lacan planteaba en el *Seminario 10*<sup>15</sup> (43). El paciente viene del mundo, está ahora en la escena hospitalaria -con sus protocolos y estatutos- y luego admite la entrevista con Lacan, como una escena dentro de la escena, con la ventaja, sin duda teatral -como en *Hamlet*- de que a causa de ella se produzca ese empuje a la definición, capaz de admitir una acción (*Seminario 6*). Lacan, como el sujeto del fantasma, está dentro y fuera de la escena, está en el hospital, dentro del fantasma psiquiátrico, pero es íntimo a dicha institución, como psicoanalista.

---

<sup>15</sup> Jacques Lacan, *Seminario 6. El deseo* (mimeografiado), sin fecha. Escuela Freudiana de Buenos Aires.



En esta escena dentro de la escena, realizada en soledad pública, "el enigma puede entonces revelar su estructura lógica" (Léger, *LICP* 32). Si muchos pacientes podían salir radiantes de la entrevista, se debía quizá al hecho que el público cambiaba las reglas del juego: ya no eran las del hospital, sino las del teatro. El testimonio frente a Lacan, como director y co-protagonista, y frente al público, como materialización del Otro, promovía justamente la sorpresa del paciente más allá de la perplejidad -si se trataba de un psicótico- por cuanto se venía motivado a ponerla en discurso para comunicarla. Beneficiosa o no para el paciente, lo cierto es que en esta presentación el enfermo sentía que el interlocutor le permitía el acceso a la palabra (*LICP*, 420). Casi lo mismo se observa con esos actores tímidos, retraídos que, frente al público, en posición de captar todas sus miradas, pero sin realmente verlas, son capaces de alcanzar niveles de comunicación, de elocuencia, de transmisión de energía, impensables en otras circunstancias. Es que el enfermo, un ciudadano más, sufriente, recluso en un hospital, está ahora fuera de la típica consulta con su terapeuta y porta una máscara de actor, es el enfermo-actor, frente a un Otro que hay que seducir, casi histéricamente. No es, pues, de extrañarse si el marco de la presentación de enfermos, de la entrevista pública, es aceptado gustosamente y hasta solicitado por el paciente (Léger, *LICP*, 33), si la presentación de enfermos es "un dispositivo adecuado para el sujeto psicótico" (Léger, *LICP*, 34), por cuanto el paciente puede empujar a su definición, encontrar "allí sin saberlo el rostro de su destino" (Miller, *LICP*, 417) frente a un sujeto que toma nota, que transcribe, que tiene todo el semblante de no saber.

La dinámica de la presentación no está lejos de aquello que usualmente se hace en los ensayos teatrales, particularmente los más tradicionales, aquellos del teatro comercial profesional. En efecto, aunque el tiempo del ensayo teatral -como dijimos antes- supera en mucho las dos horas de este ensayo lacaniano con un enfermo frente al público, ambos comparten el hecho de que el enfermo/actor "será escuchado, preguntado, sondeado, manejado, finalmente calibrado" (Miller, *LICP*, 417) por el director. Miller agrega que las pocas palabras que salían de la boca de Lacan pesaban mucho. Lo interesante aquí es que, por los relatos de Léger y Miller, pareciera que Lacan estaba más interesado en sorprender a su público que en atender a su paciente. Durante la entrevista, el público no dejaba de tener una

empatía con el enfermo, de alguna manera, se movilizaban identificaciones con la escena que Lacan, al final, astillaba. Como si de pronto instalara un distanciamiento brechtiano abrupto, la audiencia quedaba sorprendida y, en cierto modo, expulsada de la sala para promover afuera su propio orden delirante. Miller testimonia de haberse sentido engañado por Lacan y por la enferma, como si esa empatía por el maestro y por el paciente hubiera sido una trampa y como si su posición de espectador -espectador tonto, voyeur, escuchador, típico del teatro comercial- y encima de aprendiz, donde no quedaba muy claro lo que se debía aprender, lo enfureciera (*LICP*, 418).

Miller detalla los efectos tradicionales de esta teatralidad del teatro en las presentaciones. Por un lado, tenemos esa supuesta complicidad que el público esperaba de Lacan, por el hecho de establecerse como resultado de la relación maestro y alumnos (Miller no dice "discípulos" [*LICP*, 418]), en la que éstos deberían sentirse alentados por el trabajo de aquél y también protegidos "del riesgo del ejercicio" por él. Esta complicidad de pronto se veía defraudada por Lacan, como si se tratara de un director que, seduciendo a su audiencia, al final la sorprendiera con un juego inesperado que dejara en suspenso el pacto por el sentido, como si asistiendo a un espectáculo comercial de pronto la audiencia se viera arrojada a otra experiencia, más de vanguardia, en la que allí donde debiera sentirse halagada por el cierre del sentido, por  $S_2$ , fuera engañada con algo incomprensible, en la que no habría más que un  $S_1$  implacable. Mientras el paciente, como el actor, se retira colmado de entusiasmo y júbilo del escenario, la audiencia rumia decepcionada su sorpresa y el director, que ha mantenido su actitud de no comprender, se retira "con una patada [ya] que le gusta el efecto zen" (Miller, *LICP* 418), es decir, se desinteresa de lo decorativo, porque el zen es un arte escénica que intenta sugerir, que deja para el público adivinar por sí mismo el final.

#### **Cuarta pared y cámara de Gesell**

Por otro lado, Miller señala la función de la cuarta pared en las presentaciones, algo que a nadie se le ocurre suponer en un encuadre pedagógico



como el del seminario. Eso no quiere decir que no la haya en los seminarios, simplemente es que su carácter de invisibilidad se hace más sofisticado. Dice Miller, retomando ese sentido de burbuja que ya habíamos mencionado antes: "Ninguna barrera física existe en la sala, y sin embargo, podríamos igualmente estar detrás de un espejo sin azogue, o más bien es como si una cápsula transparente aislara a Lacan y su enfermo, envuelto, sostenido por una tensión invariable, perceptible en la inmovilidad casi completa de quien pregunta" (*LICP* 418).

Lacan nos es presentado aquí como un Tadeuz Kantor presente, pero inmóvil. En esto ya nos salimos del encuadre tradicional de la puesta en escena en la que el director es el gran ausente, pero presente en cada detalle de la misma. La asociación milleriana con el "espejo sin azogue" remite indirectamente a la cámara de Gesell, y vale la pena detenerse en esto: como sabemos, dicha cámara -tan abusada en las películas hollywoodenses y las series televisivas- permite observar a alguien sin ser visto, para mantener el anonimato de testigos. Asimismo, impide que se modifique la conducta de los niños -para cuya investigación fue creada- o también de los delincuentes por los detectives cuando se trata de un interrogatorio policial o de los locos por los psiquiatras a nivel hospitalario. La cámara Gesell no es visible como tal en la teatralidad del teatro, pero no obstante allí está. Y tal vez por eso dicha teatralidad del teatro, conformada a partir del Renacimiento y con su perfeccionamiento arquitectónico a fines del XVII, no deja de tener su complicidad con las instituciones hospitalarias, educativas y policiales, a pesar de que el teatro se le haya escapado a Michael Foucault como "prisión atenuada". El hecho de que en el teatro tradicional de sala se apague la luz, dejando al espectador en la oscuridad como voyeur, como testigo anónimo, apenas resguardando una ciudadanía sin nombre (sin nombre propio) por el marco discursivo del teatro mismo, permite a los actores desenvolverse en escena en esa soledad pública stanislavskiana a la vez que hace de la cuarta pared un espejo sin azogue.

La presentación de enfermos lacaniana y la estrategia del mismo Lacan, como fácilmente puede comprobarse, se instauraron en contra de esta cámara. No dice nada Miller sobre la iluminación de la sala, pero estimo que no se la oscurecía durante las presentaciones. Esta audiencia de aprendices quedaba expuesta, pero igualmente atrapada y engañada, con lo cual Lacan no podía más que sacarla de



ese sopor empático por medio de una conclusión sorpresiva y disolvente, que apuntara a reinsertar el enigma. ¿Qué clase de aprendices pueden ser aquellos que se dejan llevar por la comprensión y se identifican con el paciente? Lo mismo puede decirse para el público teatral: ¿Qué sentido tiene ir al teatro para comprender? ¿Habrá que ir a entretenerse? La Real Academia Española define *entretener* -palabra que los teatristas no saben bien cómo enfrentar- como un "distraer a alguien impidiéndole hacer algo", lo cual muestra claramente la función del entretenimiento en la sociedad capitalista, desde el Renacimiento -sin importar el grado de democracia con el que se presente o los "buenos" valores que predique o con los que se embandere- sobre todo por la devastación y el sufrimiento que ese sistema de producción genera, y que el diccionario nuevamente detalla a la perfección, cuando agrega que entretener es "hacer menos molesto y más llevadero algo", de ahí la obligada función del teatro dada por el tercer sentido de entretener, a saber el de "divertir, recrear el ánimo de alguien", para sobrellevar y mantener la continuidad de la explotación afirmada por el cuarto y quinto sentidos de entretener: "dar largas, con pretextos, al despacho de un negocio" (impidiendo el cambio, revolucionario o no) y "mantener", es decir, dejar las cosas como están. Lacan hubiera disfrutado de esta constelación semántica del castellano.

### **La doxa y la comprensión: el teatro como aparato ideológico**

Otra asociación milleriana que interesa comentar aquí es la siguiente: "La asistencia está ahí silenciosa, pero se adivina que si hablase, hablaría como un coro antiguo. Cuando somos esta asistencia, nosotros representamos la doxa, la opinión media, la opinión pública, la civilización moderna, y la connivencia se establece más bien entre el enfermo y nosotros" (*LICP*, 418). Frente a esta confabulación entre enfermo y aprendices, entre actor y público, se yergue la insistencia lacaniana de no comprender. El coro antiguo era el encargado de confrontar el *pathos* trágico con el *logos* o doxa, encausando las aristas más filosas de la circunstancia trágica por los derroteros del bien común, que no son nunca los del héroe. A Lacan no le interesaba, evidentemente, contar como aprendices a esos "pichones de la civilización", como los llama en alguna parte, urgidos por comprender. Frente al



enfermo, Lacan parece que viene de otro mundo y lo interroga en cosas que todo el mundo conoce, como el ejemplo de "fórmula uno", que el público se sorprende que Lacan desconozca como relativo a los coches de competición. Pero es que Lacan no está interesado en la referencia dóxica del significante, sino en aquello que ese significante importa para el discurso del sujeto que tiene enfrente.

En los ensayos teatrales, y sobre todo cuando se trata de la creación colectiva, esta dimensión es amén de falaz completamente terrible. Un actor improvisa, los otros lo observan y comprenden. ¿Qué comprenden? ¿Para qué comprenden? Lo que pueda emerger como irrisorio o necio, sin un sentido inmediatamente capturable por la doxa -tenga la dimensión discursiva que se quiera- es inmediatamente desechado o, lo que es peor, pasa sin ser notado. ¿Debe el artista negociar su trabajo con este aparato de la doxa? Sin duda hay que diferenciar un teatro de arte de un teatro que funciona como aparato ideológico del estado -sea o no subsidiado por él- y cuya función es, obviamente, entretener, sostener la doxa, divertir el sufrimiento del público. Los aprendices que asistían a las presentaciones de enfermos de Lacan funcionaban como ese público que va calculando, frente a la escena, el desenlace del espectáculo. De alguna manera, esperaban que Lacan cerrara la entrevista con un diagnóstico que pusiera en entredicho el ya emitido por el servicio hospitalario, que orientara o re-orientara el tratamiento, que confirmara o no esos cálculos de su audiencia, poniendo etiquetas aprendidas y comprendidas. Pero Lacan no da nombre al destino de su paciente y eso decepciona a su audiencia, como lo haría un director que no diera pistas sobre el desenlace, porque de lo que se trata es de que "algo del sentido qued[e] en suspenso" (*LICP*, 419). El desciframiento mismo de Lacan del enigma del paciente es a la vez enigmático, sobre todo porque Lacan sostenía -y por muchas razones contra los disparates que puedan leerse, incluso en las mentes supuestamente más iluminadas que hablan del teatro como comunicación- que no hay metalenguaje, de modo que no hay un discurso que podría descifrar el enigma con significantes pretendidamente 'más claros'. No debe sorprendernos que Miller nos diga que el supuesto diagnóstico de Lacan afecte el sentido tan pronto como éste parece querer congelarse: "Pero curiosamente, en el momento en que ese sentido va a aparecer, va a congelarse, se encuentra suspendido, deviene una pregunta, se



vuelve sobre la referencia que lo inspira, la cuestiona, la suspende. No puedo dejar de pensar, cuando veo cómo se hace esto, en lo que Roland Barthes escribía hace poco de Brecht: que sabía afirmar y suspender un sentido con el mismo movimiento, ofrecerlo y decepcionar. Todas sus obras, decía, terminaban implícitamente con *busquen el desenlace* dirigido a los espectadores. (LICP 419)

El problema con Brecht es que, aún implícito, el desenlace que nos ofrece es evidente, puesto que es un teatro político, de crítica, pero política y entonces su función no puede estar desembarazada de la doxa; la obra brechtiana “está hecha para convencer” (LICP, 420). Lacan, en cambio -como debería ocurrirle a un artista radical—no está interesado en convencer a su audiencia de su diagnóstico, porque para él hay una dimensión trágica de la clínica, en la medida en que- como el héroe trágico, dicha clínica “es lo real como lo imposible de soportar” ((LICP, 420). En el enfermo, como en el héroe trágico, el desenlace ya está dado desde el comienzo, “ya lo encontró, es su enfermedad” (LICP, 420), solo es desenlace para un aprendiz.

[ggeirola@hotmail.com](mailto:ggeirola@hotmail.com)

**Abstract:**

This essay is the second part of a previous one already published by telondefondo Nº 15, July 2012. In the former article we focused on the theatrical rehearsal and the staging process from the Freudian structures as Lacan taught them. In particular, we worked with neurosis and perversion in our first essay. In this new one we focus on psychosis and neo-psychosis. We were interested in investigating the possibilities and aesthetic and political consequences of rehearsing when it is conducted from the perspective of a psychotic or neo-psychotic spectatorial mask. Also, we are interested in rethinking, beyond psychoanalytic and theatrical scene, theatricality as it emerges in Lacan’s seminars, and especially that one which involved Lacan and some patients during the presentation of patients at the hospital, both as potential areas of debate for theatrical praxis.

**Palabras clave:** Teatralidad, Lacan, ensayo, psicosis, neopsicosis

**Keywords:** Theatricality, Lacan, rehearsal, psychosis, neo-psychosis