



Praxis teatral y puesta en escena: la psicosis como máscara espectacular en el ensayo teatral (1ª parte)¹

Gustavo Geirola

(Whittier Collage, Estados Unidos)

Por eso, en gran medida, el alienado encarna, sin pensarlo siquiera, aquello en lo cual iríamos a parar si empezáramos a tomar las cosas en serio.

(Lacan, *Seminario 3* 178)

Algunas cuestiones preliminares

Considerar la psicosis como estructura espectacular abre a cuestiones teóricas provocativas para la praxis teatral. Será importante, desde el comienzo, tener en cuenta el hecho de que, frente a una serie de diversos rasgos que la psiquiatría había aislado para identificar este cuadro clínico, Lacan se va a proponer darnos en el *Seminario 3 Las psicosis*² un abordaje estructural, en el que tanto los llamados fenómenos elementales como el delirio en tanto interpretación (y hasta como reconstrucción o esfuerzo curativo, tal como ya lo había planteado Freud) no serían dos momentos en el que el segundo daría sentido al primero, sino ambos explicables a partir de la estructura, en la que cada elemento de cierta manera contiene o se explica por la estructura misma. Fenómeno elemental y delirio, cuestionamiento del saber psiquiátrico/psicológico sobre la alucinación y la proyección, crítica y re-conceptualización de lo subjetivo y objetivo, la diferencia entre neurosis y psicosis son los hilos conductores que tendremos que escudriñar en los estudios y en el debate psicoanalíticos, si queremos en cierta medida repensarlos a partir de la *praxis teatral*. Sin duda, el panorama se torna complejo, porque la cuestión de la psicosis en el Lacan del *Seminario 3*, planteada en relación

¹ Este ensayo es la continuación de otro ya publicado en *telondefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, www.telondefondo.org, año VIII, Nº 15, julio 2012, bajo el título "El director y su público: la puesta en escena y las estructuras espectaculares". Disponible en <http://telondefondo.org/numero15/articulo/403/el-director-y-su-publico-la-puesta-en-escena-y-las-estructuras-espectaculares.html>

² 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.



a la forclusión del Nombre-del-Padre, va a tener desarrollos diferentes a partir de su última enseñanza, a partir del *sinthome*, con lo cual los psicoanalistas se han visto en la necesidad de distinguir las psicosis clásicas, en las que estaría incluido el caso del Presidente Schreber, de las neopsicosis, más enfocadas sobre James Joyce y casos menos espectaculares de psicosis en el mundo contemporáneo. Algunos libros recientes -por ejemplo, *El saber delirante* del 2005 o *La psicosis ordinaria* de 2003, reimpresso en el 2011- son el resultado de encuentros psicoanalíticos que muestran cuánto hay todavía que investigar respecto de la psicosis. Tampoco debería escapársenos el hecho de que la enseñanza lacaniana haya impactado los estudios culturalistas y políticos, como se lo observa, por ejemplo, en los trabajos de Slavoj Žižek, quien ha tomado la psicosis para abordar fenómenos contemporáneos de la modernidad, aunque después se haya inclinado hacia el campo de la estructura perversa.³

En primer lugar, uno podría imaginar que, a nivel del público, en muchos casos la *identificación* con la escena es tan intensa que el individuo vive lo que está viendo como una alucinación. Sin embargo, la noción de alucinación como "una percepción falsa", que estaría surgiendo en el mundo externo como un trastorno en lo real (195), y que situaría a ésta en esa realidad, es algo que Lacan cuestionará. La alucinación -particularmente la verbal, en la que el sujeto dice escuchar voces- que ha traído tanta discusión en los ámbitos psiquiátricos y psicoanalíticos, requiere de una aproximación teórica apropiada y, en nuestro caso, se complica, porque, como hemos dicho, no estamos tan interesados en la cuestión del público como en la del espectador como sujeto -como máscara- involucrado en el proceso de puesta en escena, espacio propio del teatrante durante el ensayo, que denominamos aquí *praxis teatral*, para diferenciarla de los *estudios teatrales*, más orientados al estudio académico del texto dramático y del texto espectacular. Respecto a la alucinación, el *Seminario 3* va ir lentamente diseñando una estrategia de aproximación a la psicosis consistente en apreciar la forclusión de un significante inconsciente que no logra significar; se trata de un S_1 para el que no hay un S_2 y que sume al sujeto en la perplejidad. Jacques-Alain Miller llama a ese S "metonimia inmóvil" o "metáfora

³ Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. London & New York, Verso, 2008.



impotente"⁴. Es justamente la falta de S_2 la que "lleva precisamente al sujeto a poner en tela de juicio el conjunto del significante" (289) y la que hace estallar la psicosis. La *Verwerfung* es justamente ese rechazo o expulsión "de un significante primordial a las tinieblas exteriores, significante que a partir de entonces faltará en ese nivel" (217). Este "proceso primordial de exclusión" -cuya *primordialidad* es mítica, porque no se trata de un proceso evolutivo (218)- no se refiere a un interior del cuerpo, sino al "interior de un primer cuerpo del significante" (217). Por eso, en cuanto a la alucinación, Lacan insiste:

Lo que signa a la alucinación es ese sentimiento particular del sujeto, en el límite entre sentimiento de realidad y sentimiento de irrealidad, sentimiento de nacimiento cercano, de novedad, y no cualquiera, novedad a su servicio que hace irrupción en el mundo externo. Esto pertenece a otro orden que lo que aparece en relación con la significación o la significancia. Se trata realmente de una realidad creada, que se manifiesta, aunque parezca imposible, en el seno de la realidad como algo nuevo. La alucinación en tanto que invención de la realidad constituye el soporte de lo que el sujeto experimenta. (204)

Por eso Lacan, en su esfuerzo por captar la economía y la estructura de la psicosis (dejando de lado los abordajes fenomenológicos y la lista de trastornos como vía para un diagnóstico posible a partir de esa sumatoria [207]), se orienta hacia el significante a fin de seguir a nivel temporal el discurso delirante que el psicótico construye como recurso para valerse de una *organización subjetiva* capaz de dar cuenta de los contrastes y oposiciones que observa en sus alucinaciones. Aunque la alucinación parece "realmente exterior al sujeto" (205), se trata de una exterioridad distinta a la de la realidad; es una exterioridad localizada como un "trans-espacio vinculado a la estructura del significante y de la significación" (204)

A diferencia de sus pacientes neuróticos, Freud trata la cuestión de la psicosis fundamentalmente a partir de la lectura de las *Memorias de un enfermo nervioso* (1903), escrita por el propio psicótico, Daniel Paul Schreber, conocido como el Presidente Schreber, es decir, Presidente de la Cámara de Apelaciones de la ciudad de Dresde⁵. Ni Freud ni Lacan conocieron a Schreber personalmente. La

⁴ Jacques-Alain Miller, y otros. *El saber delirante*. Buenos Aires, Paidós, 2009; p. 93.

⁵ Daniel Paul Schreber, *Memorias de un enfermo nervioso*. Buenos Aires, Libros Perfil, 1999.



aproximación a la psicosis *clásica* está mediada, entonces, en primer lugar, por la escritura de Schreber de su propio caso (que de alguna manera es una lectura de su experiencia); y en segundo lugar, por la lectura de Freud de las *Memorias*, primero y la posterior de Lacan sobre lo escrito por Schreber y lo leído por Freud y otros. Escritura, pues, por un lado, en tanto la psicosis no deja de ser un texto, el delirio no deja de ser un texto y, por otro lado, más producción de texto por medio de las lecturas. Como dice Jacques-Alain Miller, refiriéndose a Freud, pero también a Lacan,

[e]s importante que tengamos en cuenta el hecho de que no vio a Schreber, que no lo tocó, ni lo olió, ni lo percibió. No vio cómo se conducía Schreber, no lo recibió en su consultorio, no le hizo pagar sus sesiones, ni jamás cobró sesiones de Schreber”⁶

Ya no estamos en la escena psicoanalítica de la sesión, sino en la escena de la escritura/lectura. En este sentido, Miller en cierto modo nos está indicando que, respecto a la psicosis, el caso Schreber está desprovisto de la teatralidad del encuadre, es decir, de la puesta en escena en la que se instala lo corporal (cuerpo, voz, mirada, vestuario, luz, gestos, movimientos, etc.). Las lecturas de Freud y de Lacan corresponderían, pues, a nuestra lectura de los textos dramáticos. En consecuencia, podríamos tomar esa sugerencia milleriana como un guiño de que, a los efectos de teorizar la praxis teatral en general y lo espectral en particular, tal vez no deberíamos dejarnos llevar únicamente por las lecturas de Freud o Lacan sobre las *Memorias* de Schreber, sino tomar otro camino -como lo intentaremos más adelante-prestando atención a lo que el mismo Miller nos cuenta sobre la presentación de enfermos que hacía Lacan, en la que había un paciente (actor), un director (Lacan) y un público (analistas, psiquiatras, estudiantes). En todo caso, tenemos dos posibilidades y las exploraremos ambas.

Por su experiencia y formación como médico psiquiatra, Lacan escribe su tesis doctoral titulada *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, publicada en 1932 y, posteriormente, en 1955-56, dedica su

⁶ Jacques-Alain Miller, “Estructura y psicosis”. En *Matemas I*. Buenos Aires: Manantial, 1987; p. 133-154. La cita es de p. 135.



seminario, conocido y publicado como *Seminario 3*, a las psicosis (obsérvese el plural), también basada fundamentalmente en la lectura freudiana de las *Memorias* de Schreber, aunque incluye algunos casos de su presentación de enfermos cuya teatralidad, como dijimos, deberá atraer nuestra atención.

Hay, sin embargo, algunas *cuestiones preliminares* que conviene señalar desde el principio y que importan a nuestra praxis teatral. Por un lado, hay que tener en cuenta que el abordaje lacaniano de las psicosis en su *Seminario 3* y en su texto "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis" (escrito en esos años e incluido en sus *Escritos*) se realizaron antes de la teorización sobre lo que Lacan considera su verdadero aporte al psicoanálisis, es decir, su famoso "objeto *a*". Si bien Lacan se refiere al objeto *a* en el *Seminario 3*, todavía es para él el otro (*autre*) de la dinámica especular (60) y no la causa del deseo. Miller más tarde retomará esos tempranos textos lacanianos desde la perspectiva de la última enseñanza de Lacan.

Es importante retener que Lacan afirmó que él mismo se consideraba psicótico para indicar que era riguroso. En el *Seminario 3*, Lacan nos advierte sobre la necesidad de abordar el delirio como un sistema que no es en absoluto discordante, aunque sea inaplicable (174). Y por eso mismo, "la primera regla de un buen interrogatorio, y de una buena investigación de la psicosis, podría ser la de dejar hablar [al psicótico] el mayor tiempo posible" (175). Sin duda, este rasgo de rigurosidad y esta regla son más que fundamentales para el trabajo de un director teatral, tanto en la elaboración del montaje como durante los ensayos, es decir, durante la elaboración de un texto espectacular y en la búsqueda de cierta dinámica de la teatralidad para su puesta, en la organización y administración de la producción, ya que tanto durante los ensayos como en las funciones -así como en la presentación de enfermos- hay *actores* y hay público. La regla fundamental para un director sería, siguiendo estas ideas lacanianas, dejar hablar al actor y a los artistas involucrados (músico, escenógrafo, vestuarista, etc.) lo más posible, dejar, a su vez, fluir la improvisación hasta captar ese momento culminante, conclusivo, donde habría una certeza anticipada que, en cierto modo, permite estabilizar la escena y cerrarla, para pasar a otra. Como lo subrayan los psicoanalistas, hay "un



camino que va desde la perplejidad a la certidumbre⁷ en cierto modo pautada desde ese primer momento en que algo no se entiende, porque le falta una significación determinada, a un segundo momento en que pudiera ser que eso no signifique nada y de ahí a un tercero en el que tal vez "eso significa algo pero no se sabe qué".⁸ Este tercer momento no es de perplejidad sino, por el contrario, de certidumbre: hay certeza de que se trata de "la presencia de una significación indeterminada".⁹ Y esta certeza de alguna manera tiene una significación personal¹⁰ en la medida en que el sujeto sabe que la significación involucrada, aunque no se la sepa, tiene algo que ver con él¹¹. La perplejidad también emerge cuando, más allá de una significación que no se comprende, el sujeto se enfrenta con el agujero, "cuando no se trata del significado sino de la falta de un significante allí donde es llamado y no está"¹².

En efecto, podemos imaginar la puesta en escena como un delirio riguroso construido a partir de la perplejidad para compensar esa falta de significación inicial o taponar ese agujero. Ya no se trata de producir un montaje para ilustrar con gestos y movimientos, escenografía y vestuario, lo que se sabe del texto dramático sino, por el contrario, para acusar recibo de lo que el sujeto (director, teatrista en general) experimentó, no sin perplejidad, durante la lectura del texto dramático o la emergencia de una idea disparadora (concebidos como fenómenos elementales) y que rehúsa el acceso a lo simbólico. La puesta en escena sería el resultado de un riguroso trabajo por el cual se daría cuenta, en su íntima construcción delirante, de aquello que, habiendo sido rechazado en lo simbólico, retorna desde lo real. La dimensión teórica de esta conceptualización del proceso de montaje no oculta la potencialidad de su productividad para nuestra praxis teatral.

Paralelamente, es posible que al abordar estas cuestiones desde la praxis teatral concebida en estos términos, los psicoanalistas mismos se interroguen sobre

⁷ J.-A. Miller y otros. *El saber...*, ob. cit.; p. 73.

⁸ Ibidem

⁹ Ibidem

¹⁰ Jacques-Alain Miller señala que esta significación personal está directamente relacionada con un "eso habla de mí" y por ende remite a una apreciación de Lacan sobre una cierta paranoia primitiva precedida por el significante, como fenómeno elemental, que afectaría a todo sujeto. En consecuencia, es posible afirmar "en esta línea [que] todos somos locos" Idem; p. 74.

¹¹ Ibidem

¹² Idem; p. 75.



las máscaras que se plantean a partir de la teatralidad del encuadre psicoanalítico. Por una parte, la máscara de analizante que pre-existe a la entrada del individuo concreto, histórico, en análisis, o bien la que ellos mismos configuran durante el proceso de análisis, como una máscara siempre entre-medio del analista y del analizante y a la que este último vendría a *ponerle* el cuerpo. Lacan trabajó la cuestión del semblante, del analista como semblante, para indicar, a su manera, esa máscara con la que el analizante enfrenta o concibe al analista, por ejemplo en tanto *sujeto supuesto saber*, para la histeria. Resulta, pues, posible pensar en el semblante de analizante como máscara espectacular que el analista tendría o situaría durante el *tratamiento*, del mismo modo como nosotros, en la praxis teatral, deberíamos cuestionarnos la máscara espectacular de toda puesta en escena, independientemente del público, o la que elaboramos para montar la escena y, por ende, interponemos entre escena y público.

Desde la psicosis clásica

Desde el principio de su *Seminario 3*, Lacan aclara que “[p]sicosis no es demencia” (12); Lacan dice que, si ése fuera el caso, hubiera titulado su seminario, las locuras. No obstante, como veremos, después los psicoanalistas, incluido Miller, hablarán del loco, del mundo que está lleno de locos, afirmando incluso que todos somos psicóticos. No dejemos pasar el dato de que Lacan había colgado en el hospital -como el Tortsov stanislavskiano hacía periódicamente en su escuela- un cartel que decía “No se hace loco el que quiere”. Lo fundamental para nosotros es que, para Lacan, “la psicosis no es un fenómeno de deficit”¹³. En los estudios sobre la psicosis se ha planteado la cuestión de la alucinación como una externalización del inconsciente que, obviamente desconocida para el sujeto, le viene desde lo real. La pregunta lacaniana es “por qué aparece en lo real” (23). Al principio de su seminario, Lacan intenta retomar el término freudiano de *Verwerfung*, que se traduce como *rechazo* y que, al final del seminario, reemplazará por *forclusión* (456). Se trata de *algo* experimentado por el sujeto, pero que rehusó el acceso a lo

¹³ María Graciela Campanella, “De una comprensión al rigor de una lógica de la estructura”. En J.-A. Miller, y otros. *El saber delirante*. Buenos Aires, Paidós, 2009; p. 41-48. La cita es de p. 46.



simbólico, algo rechazado en lo simbólico que le retorna al sujeto desde lo real. Se trata de una experiencia comparable a la de ver una obra de teatro en una lengua extranjera. No casualmente Lacan nos dice que Freud, como el mismo Schreber, lee el delirio como si se tratara de una lengua extranjera que hay que descifrar. Sin embargo, ninguna de estas explicaciones satisface a Lacan. Para él, no se trata de una percepción anómala de la realidad que se le impondría al sujeto desde el exterior, así como para nosotros una puesta en escena, por más *desviada* o *desvirtuada* que esté respecto del texto dramático o del supuesto realismo, no es nunca una percepción anómala del texto o de la realidad textual.

Lacan va a proceder, primero, distinguiendo la *Verwerfung* de la represión, *Verdrängung*. Va a seguir a Freud hasta donde la oposición freudiana de psicosis y neurosis ya no se sostiene o, en todo caso, requiere de una vuelta de tuerca. Veamos cómo procede Lacan. En la psicosis no se trata de represión, como ocurre en una neurosis, donde lo reprimido retorna bajo el ropaje de un síntoma, una especie de enmascaramiento del deseo, sea en sueños o cualquier otra formación del inconsciente y que el sujeto, digamos, percibe como emergiendo de sí mismo o, si se me permite el término, de su propia interioridad o, mejor, de ese *trans-espacio* del que hablamos antes. Lo reprimido, también, a veces aparece bajo condición de estar negado, que el sujeto no reconoce, tal como lo demuestra la denegación. En efecto, en la neurosis, el sujeto sacrifica una parte de la realidad psíquica (70) y el término que Lacan enfatiza es precisamente la *Verneinung*, la negación o denegación –tal como queda más o menos establecido después de la intervención de Jean Hyppolite en uno de los seminarios de Lacan. Lo que el neurótico niega es una parte de su realidad que, aunque olvidada, se sigue haciendo oír “de manera simbólica” (70), es decir, con un sentido secreto, cifrado, tal como lo vemos en los síntomas y las formaciones del inconsciente o bien, en el campo teatral, como ocurrió por ejemplo con algunas obras de Teatro Abierto en Argentina durante la última dictadura, cuyas *alegorías* daban cuenta de algo reprimido y que aparecía en la escena como cifrado pero, todavía, haciéndose oír en lo simbólico. Fue la forma en que los teatristas y el público pudieron *hablar* de lo que en silencio sentían y pensaban –tan discordante de lo que se les exigía sentir y pensar en la realidad social exterior- en un momento de intensa represión de



estado, para la que, dicho sea de paso, el lacanismo mismo sirvió de discurso barroco mediador, una especie de *lalengua* cultural, para mantener la *conversación*. Al neurótico le cuesta, en cierto momento, enfrentar esa parte de la realidad psíquica reprimida que no se articula bien con la realidad exterior. Obviamente, aquí estamos abusando del término *represión*, ya que la represión política no es, o no lo es siempre, como en el psicoanálisis, totalmente inconsciente.

“En cambio -dice Lacan- lo que cae bajo la acción de la *Verwerfung* tiene un destino totalmente diferente [ya que] todo lo rehusado en el orden simbólico, en el sentido de la *Verwerfung*, reaparece en lo real” (24), es decir, como si le viniera al sujeto desde afuera. Desde aquí, se podría instrumentar una lectura muy diferente del corpus dramático de Teatro Abierto; ya no se trataría de *alegorías* o síntomas de lo reprimido en lo social, sino de la escena misma como *real*, en sentido lacaniano, es decir, no en tanto realidad social. En este sentido, *Decir sí* de Griselda Gambaro no sería una alegoría que intentaría *representar* la realidad de la dictadura sobre el escenario, sino lo real mismo de esa dictadura tal como cada uno de los individuos del público la categoriza en sí mismo. No es una representación de lo que el gobierno hace con su gente, más o menos inocente, sino el crimen mismo en escena frente a un público a punto de ser degollado por un tipo cualquiera de esa misma sociedad, tal vez, como en *La Muerte y la doncella*, por alguien sentado en la butaca de al lado.

Trabajar la escena desde la perspectiva de una máscara espectacular psicótica impone hacerse muchos planteos sobre la forma en que va a ensayarse y ponerse en escena *Decir sí*, porque no se trataría de mostrar lo reprimido allá, fuera del teatro. Se trataría de algo mucho más complejo de abordar críticamente, puesto que “bajo el discurso permanente de la libertad” (192) del hombre moderno, que Lacan puntúa como delirante (191), hay que plantearse la situación de “cuando la verdad de la cosa falta, cuando ya no hay nada para representarla en su verdad, cuando, por ejemplo, el registro del padre está ausente” (291). La escena -la que surge durante los ensayos en el trabajo del teatrista, como la que se le ofrece al público en las funciones- estaría concebida así como un delirio riguroso de aquello rehusado en el orden simbólico, que es mucho más *enigmático* -si se nos permite el término- que lo reprimido políticamente en la realidad social. Es algo que no se



sabe, algo no simbolizado -para los represores y para los reprimidos por igual en lo social- y, en ese sentido, es diferente al síntoma que, aún cifrado, el neurótico percibe -queja de por medio- de un saber alojado allí que se le escapa: el neurótico, para decirlo rápidamente, a diferencia del psicótico, sabe que hay un saber que se le escapa, pero que habla en su síntoma.

A diferencia de lo que ocurre en la neurosis, en la psicosis no hubo represión de la realidad psíquica, sino "ruptura, agujero, desgarró, hiancia, pero con la realidad exterior" (71). En la psicosis es la realidad misma "la que está primero provista de un agujero, que luego el mundo fantasmático vendrá a colmar" (71). Un neurótico no quiere saber nada de esa experiencia -como la amenaza de castración-, la niega o deniega en el sentido de la *Verneinung*, en el sentido de lo reprimido, que de alguna manera se articula al significante; pero -en la psicosis- lo rehusado reaparece en lo real como alucinación, como delirio. Como bien lo resume Salamone, "[m]ientras que en la neurosis la realidad es evitada no queriendo saber nada de ella, en la psicosis es reconstruida"¹⁴. Es por eso, quizá, que la aproximación al corpus teatral de Teatro Abierto responda mejor desde la psicosis que desde la neurosis, porque teatristas y público, como sabemos, se abocaron a darle existencia a ese fenómeno cultural, a pesar del incendio de salas y otros atentados del terrorismo de Estado. No hubo un *no querer saber nada de eso en el sentido de lo reprimido* sino, por el contrario -y es una tesis que hay que explorar, porque casi nadie lo ha intentado aún- un teatro que trataba de reconstruir la realidad psíquica colmando el agujero en lo real. Tal vez inclusive lo que conocemos en Argentina como el Teatro de la Memoria o inclusive el ciclo Teatrolaidentidad nos sería críticamente mejor abordado desde la tesis de la psicosis, que desde la a veces engañosa dimensión de la memoria, particularmente cuando no se la piensa en términos de la represión en sentido psicoanalítico.

¹⁴ Luis Darío Salamone, "Comentario de un fragmento de 'Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (*Dementia paranoides*) descrito autobiográficamente'". En Miller, Jacques-Alain y otros. *El saber delirante*. Buenos Aires: Paidós, 2009; 25-31. La cita es de p. 30.



Localización del agujero y cuestionamiento de la proyección

Ahora bien, conviene seguir a Lacan para nuevamente dejarnos disconformes con lo que, en párrafos anteriores, hemos tratado de encorsetar demasiado rápidamente. En efecto, Lacan no puede contentarse con esta oposición entre neurosis y psicosis, tal como surge de los términos freudianos o en la psiquiatría. No le convencen dos cosas: ni la idea de ese agujero, esa falla, esa ruptura en la estructura del mundo *exterior* ni la de que ese agujero se colme con un fantasma o delirio que surgiría de un mecanismo de proyección. En todo caso, Lacan se interroga sobre cómo es posible ese agujero y cómo operaría ese mecanismo de la proyección. Ese mecanismo en la psicosis es, en todo caso, muy diferente del que ocurre en los celos, donde el sujeto proyecta sobre el otro sus propios deseos, "pecadillos" los llama Lacan, es decir, ciertas infidelidades -actuales o imaginadas- de las que se siente culpable. En la paranoia, el delirio de persecución, según Lacan, no puede explicarse como una proyección. Nos dice:

Sería mejor abandonar el término de proyección. Aquí está en juego algo que nada tiene que ver con esa proyección psicológica por la cual, por ejemplo, recibimos siempre todo lo que hacen aquellos hacia los cuales tenemos sentimientos mezclados, con al menos alguna perplejidad en lo tocante a sus intenciones. La proyección en la psicosis es muy diferente a esto, es el mecanismo que hace retornar del exterior lo que está preso en la *Verwerfung*, o sea lo que ha sido dejado fuera de la simbolización general que estructura al sujeto. (73).

Dos aspectos señalados por Lacan tienen tanta relevancia para el orden delirante como para la puesta en escena: por un lado, la idea de que, a diferencia del psicótico, el sujeto *normal* no toma "del todo en serio cierto número de realidades cuya existencia reconoce" (109) y, por otro, el hecho de que la psicosis, a diferencia de la neurosis, no tiene prehistoria. El sujeto *normal*, digamos, neurótico, aunque rodeado de realidades amenazantes, no las toma demasiado en serio, viviendo sus experiencias sobre el fondo de una "feliz incertidumbre" (109). El psicótico, por el contrario, toma en serio su delirio, "sabe que su realidad no está asegurada, incluso admite hasta cierto punto su irrealidad (110). No olvidemos aquí que Lacan define el fenómeno psicótico como



[l]a emergencia en la realidad de una significación enorme que parece una nadería—en la medida en que no se la puede vincular a nada, ya que nunca entró en el sistema de la simbolización—pero que, en determinadas condiciones, puede amenazar todo el edificio (124).

Si para el sujeto *normal* la realidad está asegurada, el psicótico, aunque no cree en la realidad de su alucinación, tiene certeza de que en su delirio hay algo que está en juego y que eso le concierne. En el psicótico, como en el director teatral, “no está en juego la realidad, sino la certeza” (110).¹⁵ Por eso, Lacan recomienda tomar en serio el delirio y abstenerse -como hacen algunos críticos para desentenderse de ciertos espectáculos- de categorizarlo como *anormal* o proceder a una “reducción razonante” (190) del mismo. Como vimos antes, la perspectiva psicoanalítica en Freud y Lacan es no ver la psicosis como un fenómeno de déficit¹⁶,

¹⁵ Escribiendo estas líneas no puedo más que recordar lo que ocurrió en Tucumán, durante la dictadura, cuando estrenamos mi obra *El paraíso de las hormigas* (ver texto completo y algunas fotos en <http://gustavogeirolaparaiso.blogspot.com>) En escena, dos personajes -ambiguamente vestidos como para ser parte de la Comedia del Arte o bien dos locos con chalecos hospitalarios- intentan conocerse, acercarse, intimar, jugar, etc., pero cada vez que están cerca de lograrlo -en transgresión a los terribles mandatos de un Otro obscuro que nunca aparece en escena- suena un timbre, una alarma que los devuelve a su terrible aislamiento. Cada vez más hundidos, casi sepultados en los sótanos del edificio en el que se encuentran, y cada vez más reprimidos o presionados por una plancha de luces que los va aplastando progresivamente en cada escena, terminan vislumbrando un *locus amoenus* delirante, único medio con el que logran re-engancharse con una realidad perdida que les es cada vez más lejana. Recuerdo que al final, las alarmas, que durante la obra sonaban solo sobre el escenario, sonaban ahora en toda la sala. Habíamos dispuesto alarmas bajo muchas de las plateas y, cuando sonaban, generaban—en el terrible Tucumán de ese entonces—la estampida general del público, como si alguien hubiera alertado de un incendio. La gente se abalanzaba sobre la única puerta de salida. El Otro teatral había quedado completamente excluido. Nadie había podido guarecerse en la confortabilidad del “esto es teatro”. Las voces de la escena eran para el público sus propias voces; los personajes eran sus propias marionetas del juego psicótico. Las alarmas eran la injuria que les venía de la escena y que los dejaba perplejos primero y desesperados después; sin duda, por alusión solamente, esa injuria se refería a un S completamente cómplice del horror que se vivía por aquellos años. Como autor y como director amateur, ya que apenas daba mis primeros tropezones teatrales, no sabía nada en ese entonces del funcionamiento de la psicosis y menos aún, como dijeron algunos, estaba interesado en promover un teatro-pánico. Lo que más recuerdo es que durante los ensayos, al principio, con la supervisión de la coreógrafa Beatriz Labbate, fuimos marcando minuciosamente el ideograma corporal a partir de cada palabra del texto. Los personajes se movían como marionetas y además portaban máscaras blancas. Avanzamos escena por escena y todo parecía ajustarse a mis planes, hasta llegado el momento del monólogo final de María, que se resistía a dar continuidad al tipo de actuación que veníamos desarrollando. Probamos de varias maneras y no encajaba en ninguna, hasta que Gabriela Abad, a cargo del personaje y hoy una conocida psicoanalista, me pidió autorización para mostrarme lo que ella sentía cuando decía ese texto. Obviamente, ante la inminencia del estreno y mi casi nula experiencia como director, no me tomé el privilegio de negársela. Cuando Gabriela mostró cómo vivía ella ese monólogo, me espanté. Si hubiera sido eso un monólogo escrito por otra persona, me hubiera quedado en la sala; pero recuerdo que me asusté tanto que me retiré. Lo cierto es que allí se había concentrado la rigurosidad del delirio, de mi delirio, y entonces tuvimos que retomar, recomenzar a ensayar la pieza desde la certeza que nos planteaba ese monólogo final. Obviamente, yo tuve que vérmelas más tarde en el diván con mis propios fantasmas.

¹⁶ Ver J.-A. Miller y otros, *El saber...*, ob. cit.; p. 46.



sino, por el contrario, lo legitiman en tanto descubren en ella y en el delirio el discurso del inconsciente: "El inconsciente en la psicosis está ahí, presente" (208). Hay que dejarse seducir, dejarse captar o capturar por el delirio (como analista, en el psicoanálisis, y como actor, director o público, en el campo teatral). Se trataría, entonces, de tomar en serio aquello que, como sujetos *normales*, dejamos de lado, particularmente en nuestro discurso interior.

La creencia delirante en el psicótico y en el teatrista

Stanislavski ya había planteado la necesidad del teatrista de *creer* en la realidad escénica como único modo de consolidar la fluidez de su actuación.¹⁷ No importa cuán cercana o alejada esté la realidad escénica de la realidad socio-histórica; lo importante para el director y el actor es no dudar, sino sostener esa "creencia delirante" (111), la certeza de la consistencia de lo que está en juego en la escena. Lacan llega a decir que el psicótico es un mártir, es decir, un testigo abierto del inconsciente y que se nos presenta como "fijado, inmovilizado en una posición que lo deja incapacitado para restaurar auténticamente el sentido de aquello de lo que da fe, y de compartirlo en el discurso de los otros" (190). En el campo teatral conocemos posiciones directoriales y actorales que, sobre todo a partir de Grotowski, han hecho de esta posición martirizante un rasgo relevante del actor. Sin embargo, habría que profundizar esta cuestión en su aproximación a la formación actoral -que es deudora del psicoanálisis, aunque algunos estudiosos recientes parecen desconocerla, denegarla como tal en los textos grotowskianos¹⁸- para ver cómo es necesaria una instancia de superación de esta perplejidad de la primera etapa de la psicosis para pasar a la construcción de un orden delirante que permita compartirlo con los otros. No nos olvidemos que Freud habla del delirio en

¹⁷ Constantin Stanislavski, *Preparación del actor*. Buenos Aires, Editorial Quetzal, 2007; p. 124.

¹⁸ En el homenaje a Grotowski recientemente publicado en México (Domingo Adame (coord.) y Antonio Prieto Stambaugh (ed.). *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*, . Universidad Veracruzana, Dirección General Editorial, 2011) los autores parecen más inclinados a enfatizar cierta faz espiritualista, antropocósmica y esotérica del aporte del maestro polaco, dejando absolutamente sin mencionar la importancia que tuvo el psicoanálisis en las primeras etapas fundantes de su aproximación a la actuación y al teatro.



términos de reconstrucción y edificación, que -como subraya Millar-"no son arbitrarios, ya que se pone en juego una verdadera arquitectura delirante"¹⁹ Y si esta creencia delirante como fenómeno elemental, sea coágulo -en términos de Eduardo Pavlovsky-²⁰ o idea disparadora, es la base de la rigurosa construcción del orden delirante que devendrá a partir de allí, no obstante hay que subrayar una diferencia entre el delirio del psicótico y una construcción artística. Lacan señala que

[l]as producciones discursivas que caracterizan el registro de las paranoias florecen, además, casi siempre, en producciones literarias, en el sentido en que *literarias* quiere decir sencillamente hojas de papel cubiertas de escritura. (112-3)

Escribir es, nos aclara Lacan, una manera de asegurar cierta unidad en ese orden delirante, conformado por delirios al principio un poco aislados. Lo mismo ocurre con el proceso de ensayo de una obra teatral, en el que las improvisaciones, al principio aparentemente desconectadas, comienzan a unificarse para dar lugar a la puesta como un orden delirante riguroso. Como sabemos, Eduardo Pavlovsky escribe y re-escribe lo ensayado hasta incluso después del estreno de una obra. La "escritura teatral", aunque no es gráfica como la literaria, no se realiza sobre el vacío; al contrario, se yergue sobre el blanco de un *lugar* escénico que, progresivamente va a ir determinándose como *espacio*. Ahora bien, si el delirio del psicótico -escrito o no- es una manera que tiene para recomponer el mundo, su mundo, su relación con la realidad de la que se había desenganchado, el caso del artista va un poco más lejos. No es, pues, una estrategia de curación²¹ (incluyendo, si queremos llevar las cosas más lejos, a la catarsis del artista o del público), que solo buscaría recomponer su relación con la realidad. Lacan se topa aquí con dos *escrituras* emblemáticas: las *Memorias* del Presidente Schreber y la de San Juan de la Cruz. En ambos hay una *mujerización* del sujeto, en ambos hay una relación con Dios, ambos han sido de alguna manera elegidos por ese Dios, ambos se posicionan

¹⁹ J.-A. Miller y otros, *El saber...*, ob. cit.; p. 27.

²⁰ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*. Buenos Aires, Atuel, 2001; p. 103.

²¹ Vale la pena aclarar que el término "curación" le parece a Lacan un tanto abusivo; prefiere, por lo tanto, hablar del orden delirante como una "compensación" o bien como "un verdadero reordenamiento de su mundo" (125).



receptivamente respecto de esa divinidad y se ofrendan a ella. Lacan no puede eludir diferenciar estas escrituras y, aunque no deja de ser muy general su aproximación, sin embargo, nos hace vislumbrar un posible camino para pensar y diferenciar la escritura artística de la meramente *testimonial* del psicótico. Lacan plantea que en San Juan de la Cruz hay una experiencia auténtica “de una verdadera relación entre dos seres”(113). El discurso de Schreber es una construcción rigurosa orientada a resolver el problema de su desenganche con la realidad y satisfacer su necesidad de ser reconocido socialmente.²² Se trataría, para Lacan, de un escritor que no es poeta. En San Juan de la Cruz, por el contrario, como en Proust o Gerard de Nerval -nombrados por Lacan- la poesía, en tanto “creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo” (114), es la que nos pone en situación de no tener dudas sobre la autenticidad de la experiencia.

La cuestión de las voces

Aunque el psicótico nos participe que escucha voces, como el autor dramático confiesa escuchar a sus personajes o como el director teatral escucha a sus actores, lo cierto es que no tenemos allí el mismo sujeto. Hay un sujeto “que habla en la voces” y otro que “relata esas cosas como significantes” (177). En los estudios literarios, ya desde mediados del siglo XX, se planteó la necesidad de diferenciar al sujeto narrativo del sujeto que escribe; no obstante, este sujeto que escribe puede ser a su vez desdoblado, como lo sugiere el famoso relato “Borges y yo”, entre un sujeto de la escritura que se diferencia no sólo de la voz narrativa, sino también del sujeto histórico, de Borges, como tal, con fecha de nacimiento y muerte. Y si el sujeto narrativo, como el yo, hace lo que puede para dar sistematicidad al delirio, para coordinar esas voces de la mejor manera posible, al sujeto de la escritura no se le escapa el hecho de que también oye un sin-sentido complejo y difícil de verbalizar. Lacan cita a Schreber cuando éste manifiesta que “*iTodo sin-sentido [Unsinn] se anula, se eleva, se traspone!*” (177). Es, nos dice

²² A pesar de todo, Lacan no deja de reconocer que las *Memorias* constituyen un texto “apasionante”, al punto tal que avanzado el *Seminario 3* lo denomina “novela” (177).



Lacan, un sin-sentido positivo, también organizado, que aún en sus contradicciones está articulado y, fundamentalmente, es "en él [donde] está presente todo el sentido del delirio de nuestro sujeto" (177).

A los efectos de nuestra praxis teatral, tal vez podamos traducir estos términos lacanianos pensando en una puesta en escena realizada solamente a partir del oficio, basada en una experiencia de tipo profesional y distinguirla de otra puesta más artística, no importando su calidad o su amateurismo, que estaría orientada a redefinir la relación simbólica con el mundo, la del teatrista y obviamente la del público. Si la puesta en escena es una escritura, entonces no puede dejar de vérselas con ese sin-sentido, tal como lo aprendimos en Artaud. Las puestas profesionales, en general, se desentienden de eso y avanzan sobre las voces, sobre el texto dramático y lo ilustran sobre el escenario con gestos, movimientos, vestuario, luces, sonidos. No es sorprendente que los directores de este tipo de teatro puedan hacer todo el proyecto de puesta con meses de anticipación y que puedan calcular con bastante exactitud el tiempo del montaje, o bien sean capaces de adaptarse perfectamente a las agendas de los productores. Se trataría, en términos barthesianos, de un texto de placer, que da confortabilidad. Pero la puesta artística lidia con el sin-sentido que murmura más allá de las voces de los personajes y, muchas veces, el montaje no avanza hasta que el director y su elenco han podido aproximarse a lo que en ese sin-sentido se articula, ya que, no tratándose de ilustrar, estas puestas artísticas avanzan a nivel escenográfico, musical, etc. una vez que son capaces de seleccionar los significantes que *significan* y no que meramente decoran. Es un proceso cuyo tiempo no es calculable de antemano, que exige el trabajo, usualmente doloroso, sufriente de todo el grupo; en consecuencia, es muy difícil que este tipo de trabajo teatral pueda flexibilizarse al punto de someterse a agendas de producción rígidas. El producto de esta aproximación artística resulta un texto de goce, en el que muchas cosas permanecen abiertas, inconclusas, más allá del fin del relato y del texto espectacular, tanto para el público como para los mismos teatristas involucrados. De ahí la inconformidad que expresan sus participantes y hasta ese apego a poner una fecha de estreno para tener un punto de amarre que garantice, aunque sea



precariamente, la conclusión del proceso de ensayos y la presentación pública del trabajo.²³

Si los montajes profesionales son el pan nuestro de cada día en el campo teatral, el montaje artístico es más esporádico, incalculado e incalculable. Stanislavski no dejó de enfocarse en este punto cuando, más allá de advocar por la creencia -como vimos antes- se vio llevado a definir una ética teatral que, no siendo reaseguro de lo artístico, al menos despeja el camino de vanas pretensiones mundanas en el arduo viaje de las búsquedas estéticas. En términos lacanianos, mientras San Juan de la Cruz y Schreber, como el teatrista, están "habitados por toda suerte de existencias, improbables sin duda [y con un] carácter significativo" (114-5) de progresiva complejidad delirante que da cuenta de su "aventura interior" -alusión de Lacan, sin duda, a la *experiencia interior* de Bataille- la diferencia entre el poeta y el psicótico, entre el director profesional y el director-poeta radica en que, para el psicótico, a pesar de que "él es todo lo que lo rodea" (115), todas esas significaciones que construye están vaciadas de su persona y, en consecuencia, su orden delirante "sólo trata con sombras o cadáveres" (115) o, para decirlo con las mismas palabras de Schreber citadas por Lacan, "todo su mundo se transformó en una fantasmagoría de *sombras de hombres hechos a la ligera*" (115). Para el poeta, en cambio, cada una de las significaciones está *llena* de su persona, se trata de un orden delirante vivo, *gozante*.

La psicosis no tiene prehistoria

El segundo aspecto que debe capturar nuestra atención es la afirmación lacaniana de que "la psicosis no tiene prehistoria" (126). A diferencia de la neurosis, en que lo reprimido invita a pensar en un *antes* que ha quedado inconsciente y que, no obstante, se las arregla para expresarse a través del síntoma, es decir, el neurótico "en el seno de la represión, tiene la posibilidad de arreglárselas con lo que vuelve a aparecer" (126), mediante un cierto restablecimiento del pacto con el Otro; el psicótico, en cambio, está en dificultades para dar cuenta de "algo que aparece en el mundo exterior que no fue

²³ Ver entrevistas a directores de las Américas en mi *Arte y oficio del director teatral en América Latina*.



primitivamente simbolizado [y por eso] se encuentra absolutamente inerte, incapaz de hacer funcionar la *Verneinung* con respecto al acontecimiento" (126). No hay en la psicosis un compromiso simbolizante como en la neurosis, no hay -dice Lacan- "mediación simbólica alguna entre lo nuevo y él mismo" (127) sino "un pulular, una proliferación imaginaria" (127). Pero, a pesar de esa falta de mediación, el significante, con los trastornos o reordenamientos profundos que padece, subsiste "en espejo" (*Seminario 3*, 127). Veremos más adelante la relación entre *a* y *a'*. Por eso, si bien tanto síntoma como delirio son legibles, no lo son de la misma manera ya que están transcritos en diferentes registros. El síntoma opera como una máscara de lo reprimido y "aparece *in loco*, ahí donde fue reprimido" (153), esto es, a nivel de los símbolos, del registro simbólico. Pero el delirio se instala o reaparece "*in altero*, en lo imaginario, y lo hace, efectivamente, sin máscara" (153). Es decir, tenemos dos aproximaciones diferentes para abordar la cuestión del deseo en neurosis y psicosis. Cuando nos ubicamos en la relación *a-a'*, a nivel imaginario, encontramos al sujeto, por un lado, como desarticulado en esa multitud de seres imaginarios que emergen en su delirio, que le hablan; por el otro, donde *a* y *a'* "son dos estructuras que se acoplan estrictamente" (127), lo cual permite al analista captar la dialéctica imaginaria que está aquí en juego y que es, en la psicosis, más elocuente que la que se aprecia en el estado del espejo como tal, ya que "el delirio muestra el juego de los fantasmas en su carácter absolutamente desarrollado de duplicidad" (127). Lacan dice que en la interlocución delirante hay un solo interlocutor (179); así, esa multiplicidad de voces con las que el alienado dice vérselas son en realidad *un* único interlocutor que, en el caso de Schreber, se denomina "Dios". Ahora bien, tanto el sujeto (*a'*) como la multitud de sus personajes (*a*), que son en realidad *otro* personaje diversificado, están hechos uno en referencia al otro y -lo que nos interesa aquí para nuestra praxis teatral- Lacan señala que ese *otro* personaje del delirio nos pone en escena el inconsciente, es decir, "lo que siempre está elidido, velado, domesticado en la vida del hombre normal: a saber, la dialéctica del cuerpo fragmentado con respecto al universo imaginario, que en la estructura normal es subyacente" (127). Pero también nos abre a la cuestión de las voces diversificadas de un relato delirante como siendo *un*



único interlocutor que el director debería saber determinar en su trabajo de montaje.

Si partimos de esta aproximación lacaniana a la psicosis, y si aceptamos aquí -aunque sea a modo de ejercicio teórico- que la puesta en escena es el *otro* personaje diversificado, esto es, "las identidades múltiples de un mismo personaje" (142) que habitan al director (o al autor, si nos situáramos desde la perspectiva del texto dramático),²⁴ ciertas conjeturas no se harían esperar. En efecto, en primer lugar, la idea de que la puesta en escena, desde la perspectiva psicótica, no debería ser abordada como síntoma, tal como ocurriría si la pensáramos desde la neurosis. En este sentido, no estaríamos apelando a la represión y a su *antes* que nos arrojaría a la puesta en escena como el retorno de lo reprimido. Para aquellos directores que dicen ser *fieles* al texto o -más delirantemente- a la intención del autor, la cuestión sería interrogarlos sobre cómo se las arreglan para trabajar ese retorno de lo reprimido en los ensayos y hasta qué punto el proyecto de puesta en escena primero y el montaje final después se articulan con lo reprimido en cuanto tal. ¿Qué es lo reprimido? ¿Reprimido por quién y por qué? ¿Represión localizada en el texto dramático o a nivel de la lectura que hace el director, o en ambos? Si de alguna manera esta postura directorial plantea que el montaje se autentificaría en un "*volver a encontrar el objeto*" (124) del deseo, como no estamos en el mundo instintivo animal, resulta que la puesta en escena no sería, a pesar de cuán arqueológico o realista quiera ser cada director, más que un surgimiento de ese objeto -perdido para siempre en el campo del sujeto humano- en un modo "fundamentalmente alucinado" (124); es decir, desde la perspectiva freudiana, cada montaje es siempre "otro" respecto del texto dramático, es siempre "otro" respecto del objeto del deseo que supuestamente avalaría la idea de un autor que, con genialidad, habría sabido escamotearlo en su texto, pero no tanto como para

²⁴ En su análisis del texto de Schreber, Lacan señala justamente que estas múltiples identidades de un mismo personaje que aparecen en las *Memorias*, los "hombrecitos", habitan al psicótico y, al principio enigmáticas, se van achicando progresivamente y "son absorbidas por la propia resistencia de Schreber (142), al punto que también progresivamente van logrando cierta autonomía. En cierto modo, tenemos aquí algo que nos es familiar en las entrevistas a directores y autores: la idea de que los personajes se autonomizan, ya no responden a lo que ellos quisieran, sino que hablan y se mueven por sí mismos, dejando al director o autor ya no como agentes sino como meros transcritores; más que hablar, son hablados, es decir, tenemos nuevamente la idea de que el delirio es la presencia misma del inconsciente como tal.



que el director no pudiera hallarlo y *representarlo* en el escenario. Lo quiera o no, inclusive para aquellos casos en que el mismo director se plantea la cuestión de remontar un mismo texto -maldición freudiana de por medio- está condenado a encontrar un objeto distinto. No hay una puesta definitiva de un texto dramático, frase a veces ridícula, especialmente en boca de supuestos críticos teatrales.

En este sentido, la perspectiva psicótica nos permite abrir nuestra praxis teatral a otras propuestas. Como vimos, inclusive desde la perspectiva neurótica y en virtud de la represión, estamos frente a un objeto perdido para siempre que no puede ser encontrado, sino re-encontrado en otro distinto, alucinado. Es decir, el objeto causa del deseo se resiste a presentarse y, como lo real, resiste a la simbolización o permanece en lo simbólico, pero éxtimo a dicho registro.²⁵ El yo, en su precariedad imaginaria, trata de capturarlo, pero siempre falla en esa empresa y no puede más que conformarse con la alucinación o el delirio. Al partir de la psicosis, podemos pensar la puesta en escena fuera de la represión. No estaríamos así imaginando o alucinando sobre un supuesto aval del texto o del autor para nuestro montaje ni posicionándonos como capaces de haber levantado la represión para encontrarnos con el objeto prístino del deseo, es decir, la puesta definitiva de un texto dramático. Lo interesante de que la psicosis no tenga prehistoria es justamente el hecho de que el montaje deviene un orden delirante que se reinicia cada vez. Lo que cuenta, entonces, es la rigurosidad de ese montaje como orden delirante. Se puede ir puntualizando, dentro de los límites que le daba su contexto histórico, este progresivo paso del montaje neurótico al psicótico en los textos de Stanislavski, desde sus primeros intentos arqueológicos (con su propuesta de un estudio riguroso de la época del relato o de la vida del autor), pasando por el cotejo con otras puestas en escena de la misma obra por otros directores (como intento de captar la falla de esos intentos previos en función de buscar una versión supuestamente más auténtica y definitiva), a la tímida convicción final de que solamente es posible seguir las reglas de juego propuestas por el texto, es decir, realizar un montaje como un delirio cuya mayor validación es la de una relación en espejo con el texto dramático. Como veremos enseguida, Lacan nos alertará sobre la fuerza estructurante que conecta el fenómeno elemental (digamos, en nuestro

²⁵ Ver el curso de Jacques-Alain Miller titulado *Extimidad*.



campo, el texto dramático) y el delirio (es decir, la puesta en escena).²⁶ Tendremos que esperar a otros directores posteriores para enfrentarnos a la posibilidad de extremar los límites delirantes al punto de llevar la puesta en escena de un texto - por ejemplo, clásico, como serían *Hamlet* o *La vida es sueño*- al astillamiento del espejo y la experiencia escénica del cuerpo fragmentado en cuanto tal, como ya se insinúan en el absurdo y sobre todo en Beckett. La presencia de trastornos de lenguaje en estos textos del absurdo y beckettianos evidencia ya la posibilidad de tratarlos como textos psicóticos. Lacan nos invita a "exigir la presencia de estos trastornos" (133), aunque sea provisionalmente, para hacer el diagnóstico de psicosis.

Delirio y verdad

Lacan, siguiendo a Freud, va a tener una aproximación, digamos, positiva hacia el delirio, en la medida en que éste de alguna manera tiene relación con la verdad. En el psicoanálisis, tal como Lacan lo expresa en el *Seminario 3*, hay que entender la verdad en relación, no a todo lo que ha le ha sucedido al sujeto desde su nacimiento, ya que solamente "lo que cuenta y funciona es lo que se volvió verdadero en la historia" (162). En este sentido, uno podría, desde la praxis teatral, plantear la discusión sobre qué momentos del relato dramático aparecen como verdad de la historia contada; incluso, a nivel de las improvisaciones, sea o no intuitivamente, cómo los directores y actores han sabido reconocer el momento de la verdad de una situación dramática cuando *algo* emerge y se puede saltar al momento de concluir, esto es, aquello que Lacan puntúa como certeza anticipada en relación al tiempo lógico (*Escritos* 193 y ss).²⁷ La situación dramática misma, como ya lo había de alguna manera entrevisto Stanislavski, puede ser pensada como el fantasma fundamental, ya sea desde la perspectiva freudiana, como una frase que insiste, que continúa bajo las diferentes modulaciones que pueda adoptar el relato (164); o bien como una fórmula, desde la perspectiva de la enseñanza

²⁶ Jacques-Alain Miller, volviendo otra vez a la relación entre neurosis y psicosis, desarrolla detenidamente este aspecto de la comunidad de estructura entre el fenómeno elemental y el delirio en su conferencia titulada "La invención del delirio", incluida en su *El saber delirante*, ob. cit.; p. 81-98.

²⁷ Ver mi ensayo "Ensayando la lógica o la lógica del ensayo: Construcción de personaje y temporalidad de la certeza subjetiva."



posterior de Lacan, que estaría repitiéndose con matices diversos, como si se tratara de un tema con variaciones. Obviamente, esa frase o fórmula escapa a la conciencia del sujeto, escapa al yo -cuya función de desconocimiento consiste precisamente en hacer que no tengamos acceso o no oigamos dicha frase- y ese más allá del yo [*moi*] es, como bien lo dice Lacan, "el único sentido que puede darse al inconsciente freudiano" (164). En la psicosis, aunque no sea su rasgo relevante, esa frase "opera a cielo abierto" (164). ¿No es acaso la servidumbre, la esclavitud o el sometimiento tal como aparecen en la dialéctica del amo y del esclavo hegeliana lo que insiste en múltiples versiones en los distintos relatos de las obras latinoamericanas de las décadas de los sesenta y setenta en general y del primer Teatro Abierto en Argentina en particular? ¿No es en ese corpus donde, bajo el discurso permanente de la libertad del sujeto moderno se puede detectar "cierta falta en la función formadora del padre (291)? ¿Se puede leer el comentario lacaniano más allá de la clínica, es decir, en términos culturales y políticos? Lacan nos plantea que

Todos conocimos esos hijos delincuentes o psicóticos que proliferan a la sombra de esos monstruos sociales que se dicen sagrados. Personajes a menudo marcados por un estilo de brillo y éxito, pero de modo unilateral, en el registro de una ambición o de un autoritarismo desenfrenados, a veces de talento, de genio. No es obligatoria la presencia de genio, mérito, mediocridad o maldad; basta con que exista lo unilateral y lo monstruoso. No por azar una subversión psicopática de la personalidad se produce especialmente en una situación así. (291)

Al principio del *Seminario 3*, Lacan se refiere a la "fuerza estructurante [que] está en obra en el delirio" (33). Hay que tener en cuenta que el delirio es lo que viene después del desencadenamiento de la psicosis; producidos los fenómenos elementales, a ese desenganche de la realidad, el delirio opera como un intento de curación, es decir, como un intento de reconstrucción de la realidad y, por lo tanto, corresponde a un re-enganche del sujeto en un momento posterior. Dice Lacan refiriéndose al texto del Presidente Schreber:



Encontramos también en el texto mismo del delirio una verdad que en este caso no está escondida como en las neurosis, sino verdaderamente explicitada, y casi teorizada. El delirio la proporciona, ni siquiera a partir del momento en que tenemos su clave, sino a partir del momento en que se lo toma como lo que es, un doble perfectamente legible, de lo que aborda la investigación teórica. (45).

En la praxis teatral ocurre algo similar. Los directores, bajo diversas modalidades, dan cuenta de que, sea a partir de la primera lectura del texto dramático o sea a partir de una idea que los deja perplejos y que, siguiendo a Eduardo Pavlovsky, quien la toma de Julio Cortázar, él denomina el "coágulo", el proyecto de puesta es una manera de construir el sentido de una realidad, en principio, sentida como ajena, agujereada y hasta extraña.²⁸ A los efectos de nuestra praxis teatral, entonces, nos interesa rescatar de esa cita lacaniana varias cosas: la primera, la *fuerza estructurante* que Lacan ya detecta, como dijimos antes, en el fenómeno elemental mismo y que abarcará toda la producción delirante (llamémosle *discursiva*, entendiendo con Lacan que "discurso incluye actos, gestiones, contorsiones de las marionetas presas del juego" [79]). Así, parece darse en el famoso "coágulo" del que habla Pavlovsky para indicar esa *imagen* o *frase* -casi como un fenómeno elemental- que lo deja perplejo, que carece de sentido, algo necio e insensato que lo desengancha y que él luego lleva a su grupo de actores y su director para comenzar a ensayar como un intento de interpretarlo, de construir una realidad cuya estructura, en cierto modo, estaría ya contenida en dicho coágulo. El coágulo -aunque eso se aprecie *après coup*- ya contiene y forma parte de la misma fuerza estructurante que develará el delirio como interpretación, esto es, el delirio como un intento de reordenamiento del mundo tal como se da en la

²⁸ El cóagulo pavlovskiano es diferente al encuentro con el significante-síntoma. Este último no provoca la perplejidad sino que desata una cadena asociativa muy diferente a la construcción del delirio. Así, por ejemplo, a propósito de la escritura y puesta en escena de *Salomé de chacra*, Mauricio Kartun adhiere al 'error' en el significante, al S₁, una cadena asociativa, S₂. En una entrevista realizada por González De La Rosa y publicada por el diario *Clarín* el 24 de octubre de 2011, dice: "Al principio fue una simple casualidad. Un día caminando por un pueblito de Córdoba vi un cartel de chapa que decía "salame de chacra", pero una de las letras se había perdido en el acanalado y leí Salomé, y en el acto azaroso de unión de sentido entre el salame de chacra y una Salomé trasladada a una chacra criolla, apareció una especie de flash y vi el mito de Salomé diluido en este caldo criollo o guiso carrero. El mito de Salomé durante un día de carneada, el día que se hacen los chacinados que es un día mítico en las chacras. Sentí que valía la pena ponerle el cuerpo y ver adónde me llevaba en términos de sentido".



psicosis, que se despliega con todo rigor, tratando de reconstruir la realidad, de reenganchar al sujeto.

En segundo lugar, esta cita nos abre a la posibilidad de pensar la puesta en escena como un delirio riguroso expuesto frente al público que intenta a su manera reconstruir la realidad cuya verdad no está escondida sino explicitada en dicha escena. Retomando nuestro ejemplo anterior, se podría leer algunas obras de Teatro Abierto en Argentina como formando parte de este tipo de dramaturgia *psicótica*. En efecto, muchas de esas obras se presentaban al público -inclusive con toda su potencia absurdista- como un delirio riguroso que les llegaba desde lo real, desde la escena, y que intentaba, por alegoría o metonimia, un reenganche con la realidad, a partir de aquello en lo real que permanecía no simbolizado. La escena no era algo cifrado, sino un delirio que explicaba la verdad como "un doble perfectamente legible" de algo que ocurre en otra parte, sin necesariamente suscribir esa idea tan abusada de que "el teatro refleja la sociedad". Nada de eso. Si el teatro refleja algo -y hay que cuestionar mucho ese verbo "reflejar"- no es la sociedad; en efecto, la cuestión se torna obviamente más compleja cuando se la considera desde el descubrimiento freudiano del inconsciente y la enseñanza lacaniana. En este sentido, podemos decir que el teatro, más que reflejar la realidad, se hace cargo del trabajo con lo real, lo no simbolizado.

El receptor es el emisor

Hemos hecho referencia anteriormente al uso del plural en el título del *Seminario 3*. Obviamente, hay varios tipos de psicosis, algunas -como la psicosis pasional, los celos- están presentes en todo sujeto, próximas -dice Lacan- "de lo que llamamos normalidad" (37). En los celos o en lo que se conoce como 'delirio de celos', que son una proyección neurótica consistente en "efectivamente imputar las propias infidelidades al otro: [así] cuando se está celoso de la propia mujer -nos dice Lacan- es porque uno mismo tiene algunos pecadillos que reprocharse" (65). En estos casos, como se trata de neurosis, opera la negación, el sujeto proyecta su propio deseo reprimido sobre su pareja: su deseo por otra persona se le presenta



como siendo el de su pareja y, como lo ha visto Freud, puede tomar algunas variaciones frásticas basadas en el reconocimiento que hay entre "yo lo amo y tú me amas": la primera, "no soy yo quien lo ama, es ella, mi consorte, mi doble" (64). Otra forma de la negación del "yo te amo" consiste en "no es a él a quien amo, es a ella"; y la tercera posibilidad es "yo (je) no lo amo, lo odio" (64), que ya incluye la agresividad. Si a esta altura el sujeto llega a la idea de que "él me odia", ya "hemos llegado al delirio de persecución" (64). En la paranoia, en cambio, "el sujeto articula lo que dice escuchar" (39), es decir, el psicótico -si se lo observa con atención- él mismo articula, lo sepa o no, inclusive "*no queriendo saberlo*, las palabras que acusaban a las voces de haber pronunciado" (39, el subrayado es nuestro). Indudablemente, es casi lo que el público puede experimentar respecto de lo que ocurre en el escenario. Reconoce esas voces, esas palabras que le vienen de la escena que, lo sepa o no, o no queriendo saberlo, le pertenecen.

Lacan va a partir de una contribución de Ségla para la alucinación verbal respecto al origen de las voces: "percatarse de que la alucinación auditiva no tenía su fuente en el exterior, fue una pequeña revolución" (39). En efecto, como lo planteábamos antes, Lacan va a rechazar la idea, digamos, de la alucinación como una percepción particular de la realidad, que tornaría a ésta deformada o extraña. Lacan va a ir a buscar esa realidad en lo rechazado en lo simbólico y en la fuerza estructurante que lleva del fenómeno elemental al delirio. De este modo, podríamos conjeturar en términos de nuestra praxis teatral que aquello que ocurre en escena nunca es ajeno al público y, en cierto modo, justamente por eso, podemos afirmar -denunciando nuevamente la falta de sentido de esa idea de que 'el teatro refleja la realidad'²⁹- que no procede del exterior. Sin embargo, Lacan no admitirá esa dimensión de interioridad tan rápidamente; por el contrario, va a tratar de abordar el fenómeno de la palabra en la dialéctica de la relación con el otro. Y esa dimensión de lo teatral es también lo que necesitamos pensar en nuestra praxis teatral. Aún en la experiencia de un sujeto en la comunicación habitual, hay más

²⁹ La frase 'el teatro refleja la realidad' no significa nada hasta tanto no pongamos las cartas sobre la mesa y definamos la realidad, que es justamente lo que Lacan intenta hacer al principio de su *Seminario 3*. La realidad de la que habla el psicoanálisis no es la de los sociólogos sino la "realidad psíquica", que tampoco tenemos que pensar en términos de interioridad subjetiva. Podemos ahora reformular el famoso slogan diciendo que "el teatro refleja la realidad psíquica", con todas las consecuencias teóricas y hasta delirantes, tal como nos dice Lacan, que podamos debatir a partir de ella.



que el emisor, el receptor, el código, etc. El sujeto, además de ser oído por otro, por el receptor, se oye a sí mismo decir lo que dice.³⁰ El emisor es él también un receptor. Esto le ocurre al actor y, en cierta medida, como intentaremos demostrar más adelante, al espectador, tal vez más que al público.

Del agujero, de la forclusión y del Nombre-del-padre

Hemos hecho referencia más arriba a un significante, S_1 , que ha quedado excluido y que retorna desde lo real. Avanzado el *Seminario 3*, Lacan va a ir precisando su conceptualización de ese agujero en lo simbólico. A los efectos de la praxis teatral, esta elaboración conceptual lacaniana nos interesa por cuanto va a darnos algunas pistas en cuanto a cómo el teatrista debería trabajar a partir de un encuadre psicótico, sea particularmente artístico, cultural o político, o bien asumido o postulado *ad hoc* para abordar la puesta en escena. Sabemos que es posible histerizar al sujeto, sabemos que es posible que un director histerice a sus actores, pero tendremos que explorar si hay un modo de psicotizarlos, si hay posibilidad de crear un ambiente artificial para promover cierto proceso psicótico del montaje como tal.

Ya vimos que ese significante sin-sentido lleva al neurótico a postular un S_2 que le daría algún tipo de sentido (o bien, el S_1 sencillamente no le preocupa, tal como Lacan plantea para el sujeto 'normal' y, en consecuencia, no lo desestabiliza). En el psicótico ese S_1 , como ya vimos, es tomado en serio. No sabe de qué trata, pero sabe que lo afecta, tiene certeza de ello. Si la neurosis procede por represión, la psicosis opera poniendo afuera, como viniendo de lo real -como alucinación,

³⁰ Se me ocurre aquí un comentario sobre *Las Meninas* de Velázquez. El juego que esa pintura nos invita a jugar es, justamente, el estatus de esos reyes que aparecen por detrás, como reflejos de los modelos del pintor que estarían ubicados fuera del cuadro y a quienes los personajes del mismo miran, incluso el pintor mismo; pero a su vez existe la posibilidad de imaginar que no sea un espejo sino los reyes mismos que miran desde una ventana alguna otra cosa que sería exterior a la representación y que podríamos ser nosotros mismos, como público. Incluso la posibilidad de que, aún siendo un espejo, éste refleje no solo lo que el pintor estaría pintando—tal vez los reyes—sino el agujero mismo en lo real, localizado más allá de la representación que se nos ofrece como delirio pictórico riguroso. Después de todo, nos es imposible 'ver' lo que está plasmando el pintor en la tela. Mi intención es captar la posibilidad de jugar con la idea, delirante y por eso tal vez con cierta verdad, de un instante psicótico en la inauguración de la modernidad, algo que, por otra parte, no ha escapado a Žižek (*The Ticklish Subject*, o. cit.; p. 315).



como voces- ese significante excluido que deja un agujero en lo simbólico para ser colmado por el delirio. Si hay un momento pre-psicótico, afirma Lacan, éste es justamente cuando el sujeto tiene la sensación "de haber llegado al borde del agujero" (289). El sujeto psicótico es entonces interrogado desde ese agujero, desde esa falta. Lacan nos presenta al sujeto moderno (a los que denomina "hombrecillos solitarios de la multitud moderna" [289]) como un taburete; no necesariamente el taburete requiere de cuatro patas, puede funcionar todavía con tres, pero ya si le sacamos una de esas tres, todo se desbarranca. Aunque no tenga todas sus patas, el taburete puede a veces sostenerse por bastante tiempo hasta que, "en determinada encrucijada de su historia biográfica" (289), el sujeto tiene que confrontarse con un defecto que estaba allí desde antes, pero que había sido rechazado. La neurosis compensa esa falta con otro significante, pero en la psicosis, nos dice Lacan, "el significante está en causa" (289) y, al fallar el par S_1 - S_2 , el sujeto, en su perplejidad, queda como inmovilizado ya que se ve remitido "a poner en tela de juicio el conjunto del significante" (289). De modo que un director debería planificar una estrategia de ensayos en la que fuera posible aislar un significante de modo tal que el elenco, perplejo, sintiera que, a partir de la falta de sentido de ese significante, casi todo el texto pierde sentido y, por lo tanto, es necesario trabajar, como dice Lacan del psicótico, para *reordenar el mundo* de la obra nuevamente.³¹ Veremos más adelante que también esto se puede hacer no tanto con el trabajo de los actores a partir del texto dramático, sino también postulando la posibilidad de una escena o un sujeto espectral psicótico para la puesta en escena.

El psicótico solo puede captar al Otro en la relación con el significante, pero se trata solo del significante a nivel formal, es lo que Lacan denomina la "cáscara", la "envoltura", la "sombra" o la "forma de la palabra" (365). La entrada en la psicosis se da, pues, cuando el sujeto no puede responder al llamado de ese Otro. Solo puede responder, mediante fenómenos alucinatorios, sea alusión, desafío o ironía, a esos otros que, como ya vimos, son espejos que lo interpelan. En lo que al

³¹ En mi libro *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena* cito el ejemplo dado por Donald Freed en su libro *Freud and Stanislavski*, cuando nos cuenta cómo un actor, frente a la aparición del espectro del padre muerto en *Hamlet*, se pone a reír a carcajadas. Se trata de tomar en serio la aparición de esos materiales "inapropiados" y llevarlos hasta su última consecuencia en el ensayo (Freed; ob. cit.; p. 108-109).



Otro se refiere, está "siempre presente, pero nunca visto y nunca nombrado, más que de modo indirecto" (368). Sin embargo, el psicótico se sacrifica, se rebaja amorosamente a ese Otro ausente, a esta falta de significado. Se sitúa así entre una palabra reveladora y una serie de palabras, refranes, estribillos que forman serie y en los que el significante carece de significación, solo conserva sus cualidades formales, que Lacan denomina significancia (366). Uno podría estar tentado de leer aquí el destino cruel de toda vanguardia, cuando llega un momento en que se ha codificado tanto que se desgasta su propuesta inicialmente provocadora. En el caso de Schreber, como hemos visto, éste responde ofreciendo a ese Dios su cuerpo "invadido progresivamente por imágenes de identificación femenina" (367), que lo poseen o a los que se entrega. Tal vez podríamos investigar esta vertiente también en el Body Art o en ciertos performances en los que la sangre y el cuerpo del performer pagan tributo a estos mandatos obscenos del Otro, del superyó.

Si la función del padre en el Edipo consiste justamente en establecer para el sujeto el registro simbólico, con su batería significante, a partir de la cual deberá vérselas para dirimir su deseo, negociando lo imaginario, lo simbólico y lo real, se puede plantear la cuestión de "qué ocurre [para el sujeto] si se produjo cierta falta en la función formadora del padre" (291). Lacan va a intentar partir del Edipo para mostrar la insistencia de Freud en "la noción de padre" (383), que no se limita a la función generadora (454), sino que es el punto de anudamiento, si podemos decirlo así, del significante y del significado, de ahí el hecho de hablar del Nombre-del-padre, de la función del padre, es decir, de "[l]a introducción del significante del padre [que] introduce de entrada una ordenación en el linaje, la serie de generaciones" (444) y que más adelante en Lacan se pluralizará y será de los Nombres-del-padre. Cuando esa ligazón se afloja, aparece el psicótico. Los sujetos *normales* estarían, así, caracterizados por un mayor número o un número mínimo de puntos de ligazón entre ambos planos (384); para lograrlo, han tenido que aceptar la castración que "es el duro precio que el sujeto debe pagar por ese reordenamiento de la realidad" (444). En la psicosis, "[n]o se trata de la relación del sujeto con un lazo significado en el seno de las estructuras significantes existentes, sino de su encuentro, en condiciones electivas, con el significante en



cuanto tal" (455). La psicosis de Schreber se declara, se dispara, no tanto porque no haya podido concebir un hijo, sino cuando es convocado por los ministros, todos mayores que él, a ocupar un cargo de enorme prestigio en la legislatura, un lugar en el cual se espera de él que haga la ley, es decir, se espera que sea un padre. Frente a esto, Schreber se topa con el significante inasimilable, forcluido, "del abordaje del significante en cuanto tal, y de la imposibilidad de ese abordaje" (456). Frente a ese agujero, Schreber procede a la construcción de su delirio, en el que reconstituye un Padre, un Dios-padre que le impone su transformación en mujer para dar lugar a una raza superior.

En el campo teatral, muchas veces se ha dado que el director mismo se comporta como un psicótico cuando, debido a su perplejidad frente al texto dramático y frente a la demanda de ocupar el lugar de la ley, de la autoridad frente al equipo, termina reconstruyendo una figura del autor implacable al punto que su delirio -su proyecto de puesta en escena- termina *mujerizándolo* frente a ese significante, dejando por esa vía escapar la posibilidad de realizar un trabajo verdaderamente artístico. Para él, Shakespeare es Shakespeare, y ese Shakespeare, como S_1 o como Nombre-del-padre, le demanda someterse, es decir, someter completamente su ser y la producción general del espectáculo a una rigurosidad basada en múltiples explicaciones, tomadas de fuentes diversas, a veces innecesarias para la puesta en escena. Procede, pues, por acumulación de materiales y datos, como hacía el primer Stanislavski, negándose a una dolorosa experiencia personal con el significante, razón por la cual queda al margen de lo artístico como tal.

En consecuencia, la imposibilidad para el sujeto de "asumir la realización del significante padre a nivel simbólico" (291), de conservar esas ligazones, hace que solamente le quede una imagen del padre a la que se aliena, pero no en una dialéctica triangular -como la edípica- sino una alineación meramente especular, $a-a'$, en la cual, solamente a nivel imaginario, el sujeto puede engancharse -como ya vimos-especularmente. Si esa imagen cautivante del padre -nos explica Lacan- es desmesurada y, además, sólo se impone por su potencia pero no en el orden del pacto simbólico, producirá en el sujeto "una relación de agresividad, de rivalidad, de temor, etcétera" (292) que, careciendo de la posibilidad de una "significación de



exclusión recíproca que conlleva el enfrentamiento especular" (292), deja al sujeto capturado a nivel imaginario, quedando el Otro simbólico excluido. Queda, pues, solo lo imaginario y sin una instancia de exclusión recíproca capaz de fundar una imagen del yo en la órbita que da el modelo, más logrado, del otro" (292). No se trataría, entonces, de una posible rivalidad de un yo con un otro percibido como otro, sino de un yo (a') capturado en la imagen especular del otro (a), que es él mismo. En este sentido, y siguiendo el ejemplo antes mencionado, Shakespeare o Hamlet es, a pesar de todo su esfuerzo y su sacrificio personal, un espejo de sí mismo que no pasa por un cuestionamiento artístico al Otro como tal.

Lacan califica esta situación de alienación radical, en la que el yo no rivaliza con el padre, es decir, no queda de alguna manera anonadado en su rivalidad hacia el Otro, sino que queda vinculado a un anonadamiento del significante como tal. Esta exclusión del significante *padre* provista por lo simbólico, llevará a que el sujeto pueda por cierto tiempo sostenerse y sostener cierta realidad -el taburete mencionado por Lacan- pueda vivir *normalmente*, colmar esa falta del significante por medio de "identificaciones puramente conformistas a personajes que le darán la impresión de qué hay que hacer para ser hombre" (292), como es el caso del Presidente Schreber. Pero cuando el sujeto es llamado por el Otro con el significante primordial ("tú eres el que es, o el que será, padre"), que estaba excluido para el sujeto (436), en un momento determinado, esas imágenes con las que se ha identificado y que colmaban la falta del significante no logran responder a las exigencias (simbólicas) de dicho significante. El sujeto se ve interrogado por ese significante excluido.

Lacan va a proceder entonces a formularse la cuestión por medio de una pregunta: "¿Cómo interroga e interviene lo que faltó?" (292). Al aparecer esta interrogación, el sujeto entra en una zona que se ha definido como crepuscular, "crepúsculo de la realidad que caracteriza la entrada en la psicosis" (293) y que produce perturbaciones en el discurso interior del sujeto, justamente porque el Otro se ha presentado en su función propia y deja al sujeto perplejo, sin posibilidad de responder a nivel del discurso, "el cual amenaza faltarle por completo, y desaparecer" (293). El sujeto ahora se ve desprovisto de ese Otro, al que perdió o no adquirió, y se ve enfrentado a ese otro puramente imaginario -"disminuido" y



“caído”, tal como lo adjetiva Lacan (299)- que lo frustra y con el que tiene que vérselas, un otro que lo niega y que lo mata. ¿Podríamos hablar de un momento crepuscular a nivel del ensayo teatral? ¿Cómo trabaja un director en ese momento?

Puesto en esta situación, el psicótico da cuenta de una relación con el lenguaje, que Lacan invita a llamar erotización; se trata de una relación global, radical con el significante, al que el psicótico dedicará todas sus capacidades. En ese sentido, no sorprende la afirmación freudiana de que el psicótico ame a su delirio, se aferre a su delirio como a él mismo. Por eso Schreber, superado el tiempo del crepúsculo del mundo, trabaja completando las frases inconclusas o respondiendo las preguntas que le vienen de las voces o de Dios para darles un sentido, ya que carecen de él; Schreber se nos presenta a la vez como agente y paciente en relación al delirio que él sufre, que padece, más que realmente organiza, no sin admitir cierta lógica, que Lacan denomina “locura razonante” (311). En efecto, lo mismo pasa con nuestro director psicótico, que aunque se siente agente y paciente en cuanto a su puesta en escena, su trabajo es, no obstante, casi un sufrimiento y una sumisión, más allá de la locura razonante que exhiba ante su equipo y más allá de sus galas de autoridad.

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