



Aproximación lacaniana a la dramaturgia de actor: de la creación colectiva al teatro de la intensidad.

Gustavo Geirola

(Whittier College, Estados Unidos)

Lo otro de la escena es el no relato de la escena lo que no puede ser apresado; no puede ser pensado y ésta es una ética, además. Creo que cuando actúo estoy experimentando, estoy escribiendo con mi cuerpo un texto de goce.

Eduardo Pavlovsky, "Su máxima rostridad".¹

Debemos actuar de modo que el fantasma no establezca la soledad del sujeto sino, si me permiten, una nueva intersubjetividad.

Jacques-Alain Miller, *Extimidad*, 130.

No cambiemos a los hombres. Cambiemos su lenguaje.

Eduardo Pavlovsky, *Sólo brumas*.

Introducción

En este trabajo me propongo abordar la dramaturgia de actor. Sin embargo, no quisiera detenerme en un planteo de tipo histórico y remontarme a la Edad Media. Tampoco quisiera detenerme en la modernidad occidental, desde la *Commedia dell'Arte* hasta hoy, pasando por otras modalidades como la dramaturgia del divo (en cierta forma una desviación excesiva de la dramaturgia de actor), ni ver los procesos que llevaron a limitar la dramaturgia de actor, tal como la dramaturgia de autor, que siempre estuvo vigente, aunque en el pasado fuera practicada por autores que eran también actores y directores y no exclusivamente literatos, como ocurrirá después. Fue, sin embargo, la dominancia de la dramaturgia de director la que más afectó la dramaturgia de actor, aunque eso no impidió el desarrollo de la creación colectiva que, retomando la práctica teatral de la *Commedia dell'Arte*, va a resurgir con ímpetus notables a partir de la Revolución

¹ Ensayo publicado por *Página 12*, Buenos Aires, el 8 de febrero de 2007.



Rusa,² casi simultáneamente a los desarrollos del Teatro de Arte de Moscú, paladín de la dramaturgia de director, y más tarde florecerá en América Latina y otras partes del mundo, durante las décadas del sesenta y setenta del siglo XX. Es de la experiencia latinoamericana de la que partiré para alcanzar *otra* forma de la dramaturgia de actor que tiene ya desarrollos importantes también en América Latina; se trata de lo que ha comenzado a denominarse -más allá de los planteos sobre lo dramático y lo posdramático- teatro de la intensidad, teatro de estados o de la multiplicidad.

Para mantenernos concisos, vamos a plantear aquí únicamente estas dos formas de la dramaturgia de actor: por un lado, la creación colectiva, que aunque ha tenido y todavía tiene diversas modalidades, podemos imaginar en su formulación *clásica*, para referirnos a la experiencia de algunos grupos líderes en América Latina, como el Teatro de la Candelaria y el Teatro Experimental de Cali; y por el otro, la propuesta del teatro de la intensidad tal como emerge en la práctica de Eduardo Pavlovsky, hasta cierto punto paralela a la creación colectiva clásica y a cierta dramaturgia de autor en las décadas del sesenta y setenta en nuestra región, y con grandes diferencias con ellas. La praxis teatral de Pavlovsky, él mismo un psicoanalista, aunque disidente respecto de ciertas corrientes institucionalizadas del psicoanálisis, ha comenzado a tener ecos -no digo influencias- en el trabajo de teatristas jóvenes latinoamericanos (Victoria Valencia en Colombia; Mariana Percovich en Uruguay; Ana Harcha en Chile; Paco Giménez, Rafael Spregelburd y Ricardo Bartís en Argentina), independientemente de que todos ellos se reconozcan o no deudores del trabajo de Pavlovsky o del psicoanálisis. También es posible que el teatro de la intensidad resulte ser el efecto de la intervención cultural progresiva del psicoanálisis, especialmente lacaniano, en diversos países de lo que llamamos América Latina, particularmente en Argentina.³

² Ver mi ensayo "La creación colectiva y el teatro creativo en la perspectiva de Platon Michailovic Keržencev y la Revolución Rusa" en *Dramateatro Revista Digital*, Caracas, Septiembre 2008. Disponible en: http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=117:la-creacion-colectiva-y-el-teatro-creativo-en-la-perspectiva-de-platon-michailovic-kerencev-y-la-revolucion-rusa&catid=5:ensayos&Itemid=9

³ Para un estudio del desarrollo del psicoanálisis en Argentina, ver Mariano Ben Plotkin, *Freud in the Pampas. The Emergence and Development of a Psychoanalytic Culture in Argentina*, Stanford, CA, Stanford UP, 2001.



Praxis teatral, teatralidad y los tres registros lacanianos

Es mucho lo que puede decirse respecto a las diferencias entre la creación colectiva y el teatro de la intensidad. Sin embargo, en vez de detenerme en cuestiones descriptivas, quiero situar mi contribución en un punto que me parece fundamental para entender cómo cada una de esas propuestas, ambas dentro de la dramaturgia de actor, se sitúan respecto al trabajo con lo real, desde lo imaginario, pero, sobre todo, en relación a lo simbólico, para mencionar aquí, de entrada, los famosos tres registros de Lacan. En cierto modo, puedo anticipar parte de la conclusión de este trabajo al decir que ni la creación colectiva ni el teatro de la intensidad han logrado todavía subvertir o transgredir la estructura de la teatralidad del teatro como tal,⁴ es decir, su intervención política no ha ido más allá del trabajo a nivel del registro imaginario en relación a lo real, que en Lacan no tiene nada que ver -digámoslo desde ya- con la realidad, la cual, además, no se da en bruto: "No hay una realidad prediscursiva"⁵. Afectar el registro simbólico de la teatralidad del teatro,⁶ esa teatralidad consolidada a partir del Renacimiento europeo, esto es, desde los inicios del capitalismo, constituiría la dimensión más radical de un teatro que se quisiera verdaderamente revolucionario. Si se quiere, es éste el nivel más político a partir del cual puede evaluarse una praxis teatral, en el sentido estricto que Lacan dio al término *praxis* al comienzo de su *Seminario 11*, que marca un momento crucial en su enseñanza. Praxis, nos dice Lacan, "es el término más amplio para designar una acción concertada por el hombre, sea cual fuere, que le da la posibilidad de tratar lo real mediante lo simbólico. Que se tope con algo más o algo menos de imaginario no tiene aquí más que un valor secundario"⁷. Hay que subrayar aquí dos aspectos de esta definición:

⁴ Para un desarrollo más minucioso de la teatralidad y las estructuras teatrales, ver mi *Teatralidad y experiencia política en América Latina.*, Irvine, CA, Gestos, 2000 y también "Aproximación lacanianiana a la teatralidad del teatro: desde la fase del espejo al modelo óptico. Notas para interrogar nuestras ideas cotidianas sobre el teatro y el realismo", en Pellettieri, Osvaldo (ed.), *En torno a la convención y la novedad*. Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2009; 33-52.

⁵ Jacques, Lacan, *Seminario 20: Aun*, Barcelona, Paidós, 1985; p. 43.

⁶ Ver mi ensayo "Más allá de la teatralidad del teatro: lo imaginario, lo simbólico y lo real. Un ejercicio de la praxis teatral", *Revista Contraluz 2* (Tucumán, en prensa).

⁷ Jacques Lacan, *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1987; p. 14.



a) En primer lugar, "acción concertada", es decir, pactada, lo cual involucra al sujeto y al otro, por ejemplo, la relación entre autor y director, entre director y actor; entre actor y personaje o bien la de la escena con el público. Se la puede pensar en términos de la primera enseñanza de Lacan, como la relación imaginaria dual entre *a* [*autre*] y *a'*, es decir, una relación especular a nivel imaginario en la que precipita el yo [*moi*] y cuya identidad es justamente la imagen del otro, tal como surge del famoso estadio del espejo. Esta identidad del yo, desprendida de su ser, que cae como objeto perdido para siempre -que no es el otro sino la falta, es lo que de ahora en adelante falta- será la promotora de las identificaciones que buscan -a lo largo de una cadena metonímica- llenar esa falta y también responsable de la agresividad con el otro en tanto doble de ese yo. En este marco, la única satisfacción posible se realiza por medio del reconocimiento del Otro. Ser reconocido es lo que se espera del otro y del Otro. El autor, el director y los actores esperan ser reconocidos y también lo espera el público, por eso la cuestión de la demanda y del deseo, desde la escena como desde el espectador, se torna imprescindible al momento de formular una teoría de la praxis teatral. También se puede pensar lo de "acción concertada" como una relación diferente, mediada ahora por el fantasma $\$ \diamond a$; aquí ya interviene el sujeto dividido, como un significante que implica lo simbólico, y el objeto *a* como causa del deseo y plus-de-goza, que remite al registro de lo real. La satisfacción que se busca en esta segunda posibilidad está en otra dimensión, ya no es el reconocimiento, sino en relación al síntoma y su modo de goce. Conviene aquí enfatizar el hecho de que "[e]l objeto que nos interesa en el psicoanálisis no es un objeto constituido en la objetividad, no es en absoluto el objeto del discurso científico"⁸, no es un objeto fenoménico, sino un objeto perdido, una falta. Será necesario *ensayar* en el futuro en otros trabajos estas fórmulas, al menos en algunas de las cuatro posibilidades que mencionamos antes: autor/director, director/actor; actor/personaje o escena/público, a fin de despejar espacios de creatividad concernientes a la praxis teatral.

b) El otro aspecto de la definición de praxis que hay que enfatizar es el tratamiento de lo real mediante lo simbólico, es decir, el tratamiento de "lo que no

⁸ Jacques-Alain Miller, *Extimidad*, Buenos Aires, Paidós, 2010; p. 192.



se puede decir" por medio del lenguaje y que sólo puede hacerse, no obstante, por medio del significante. Lo imaginario, aquellas ficciones que el Otro nos invita a sostener, constituyen el nivel del relato escénico, que puede hacerse a partir de una linealidad aristotélica o admitir una ruptura de diversos grados a nivel de la sintaxis narrativa, pero que, a pesar de su radicalidad, dejan intacta la consistencia simbólica, convencional, del Otro, es decir, de la teatralidad del teatro tal como se fragua en el modelo de la sala a la italiana. Para decirlo rápido -lo imaginario es ese registro en que creemos hablar por nuestra propia cuenta, imaginamos ser los agentes de lo que decimos y entonces nos engolosinamos frente a ciertos recursos o materiales - estéticos- que usamos para expresar aquello que, como idea o tema, es fundante pero a la vez exterior a la escena. Decir lo que creemos o lo que queremos decir; aún más: intentar decirlo todo es siempre un espejismo del yo. Inclusive el imperativo analítico que invita al analizante a decirlo todo yace en esta dimensión imaginaria. Esto no implica, obviamente, que esos espejismos, esas imágenes, esas ficciones que montamos sobre el escenario, no den cuenta de la realidad, pero no es tan seguro que estén dando cuenta de lo real, en el sentido lacaniano. Lo real lacaniano, ese objeto *a* como resto, como producto, como plus de gozar, que siempre tiene algo de corporal, no puede ser más que entredicho, su posibilidad de ser simbolizado está siempre en la dimensión del mediodecir.

Construcción de escena: el fantasma y las estructuras freudianas

Un director diseña o construye una escena; un actor improvisa una situación: ¿para quién? ¿A quién se dirigen? No hago la pregunta acerca de la consistencia social del público. Dejo esa respuesta a los sociólogos. A nivel de la praxis teatral sólo se trata de un sujeto que apunta no al otro en tanto sujeto, como si se tratara de intersubjetividad, sino al otro como *a*, es decir, como objeto, tal como de alguna manera lo plantea Miller en el epígrafe de este trabajo, al insinuar que el fantasma es lo que permite reconocer a los otros no tanto como



seres razonables, sino como seres que fantasean⁹. En el teatro como en el psicoanálisis, no se trata de comunicar algo, con los grados de radicalidad o crítica social o política que se quiera, con las identificaciones o distanciamientos que resulten necesarios, tal como ocurre en la creación colectiva, sino de atravesar el fantasma, tarea que los integrantes del teatro de la intensidad hacen en los ensayos y, a su vez, proponen con sus espectáculos al público y que, por tal motivo, podría denominarse, para cada experiencia particular, el fantasma civil de la nación.

Esta relación de sujeto y objeto -en particular el objeto *a* lacaniano como meta y causa del deseo- ha tomado diversas modalidades en psicoanálisis. En este sentido, no importa cuántas personas puedan ocupar la posición de objeto o de sujeto; lo cierto es que hay la posibilidad de plantear la relación escena/público a partir de un juego doble con la fórmula del fantasma, $\$ \diamond a$. Convengamos en llamar *espectador* no al individuo que viene a ver nuestros espectáculos (a ese individuo conviene designarlo como *ciudadano*, con todas las implicaciones políticas que eso conlleva), sino al sujeto que tomamos como objeto y para quien nosotros también constituimos su objeto. Ahora bien, si pensamos que el Otro simbólico es el que establece lugares, posiciones, y, si nos atenemos a la relación del sujeto con el objeto, no hay muchas posibilidades para los teatristas de *construir* al espectador y de dejarse ver por éste, tal como lo demuestra el álgebra lacaniana, especialmente a partir de las estructuras freudianas que Lacan nos enseñó: neurosis, perversión y psicosis.

¿En qué posición se ponen director y actor respecto del otro/Otro? La escena, ¿sería la misma si fuera dirigida o actuada para un espectador en posición neurótica, perversa o psicótica? ¿En qué posición se ponen director y actores respecto del espectador? ¿Qué diferencia e impacto cultural y político tendría una obra, más allá de su temática, de su dimensión imaginaria, si se la dirigiese a un espectador en alguna de esas posiciones en vez de otra y desde una escena elaborada según alguna de esas posiciones? ¿Hay consistencia -o debería haberla- entre el tema de la obra y la estructura en que es montada a partir de estas estructuras freudianas? ¿Han pensado alguna vez los teatristas en estas

⁹ Idem; p. 130.



preguntas? Me temo que no. Se me podría contestar, como se hace siempre que no se sabe de lo que se habla, que aunque no se han hecho las preguntas, de algún modo las han formulado y hasta contestado *intuitivamente*. Hay un enorme saber empírico sobre la praxis teatral, tal como se deja ver en las entrevistas compiladas en *Arte y oficio del director teatral en América Latina*,¹⁰ pero no hay una aproximación teórica que permita a los teatristas, durante el ensayo, desafiar creativamente lo simbólico de la teatralidad del teatro y de la cultura en la que se montan sus espectáculos, despegándolos de los espejismos promovidos por el registro imaginario. A esta altura del mundo y su cultura, ¿será apropiado políticamente seguir trabajando en forma intuitiva, dejándose guiar por un saber empírico que más bien obstaculiza que potencia la creatividad artística? Justamente porque han caído las ideologías y los grandes relatos, me parece mejor poder plantearse estas cuestiones en lo concreto, y para ello se requiere una base teórica, no [solo] como ejercicio de intelectualización -típica palabra del teatrista para no preguntarse nada de su hacer- sino como *praxis efectiva de creación* que, como lo dice Lacan, trate lo real mediante lo simbólico. Aquí hay que entender *teoría* desde un punto de vista creativo, no como aplicación: no se puede *aplicar a Lacan*, no se puede aplicar el psicoanálisis. Para evitar la *aplicación*, como si fuera una receta, Lacan va a promover su álgebra, o mejor una logificación de la experiencia por medio de fórmulas vaciadas de significado, permitiendo de ese modo el trabajo caso por caso tomado en su propia particularidad. Gastón Bachelard, por su parte, hablaba de teoría en contexto de descubrimiento y, por ende, en contexto de creatividad. Es desde estas perspectivas que enfocamos aquí la praxis teatral.

Creación colectiva clásica y teatro de la intensidad: diferencias

Aunque no trabajaremos aquí las estructuras freudianas, intentaremos localizar una diferencia estructural, es decir, no anecdótica, entre la creación colectiva clásica y el teatro de la intensidad.

¹⁰ Ver los volúmenes ya publicados de este proyecto continental que he venido desarrollando desde hace varios años: *Arte y oficio del director teatral en América Latina: México y Perú*. Buenos Aires, Atuel, 2004 y *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay*. Buenos Aires, Nueva Generación, 2007.



Como se sabe y se ha dicho muchas veces, la creación colectiva parte de proponer un tema o una idea que, para los integrantes del grupo, tiene importancia socio-política y urge explorar teatralmente desde una perspectiva crítica, usualmente para desenmascarar el discurso ideológico oficial. Se realizan investigaciones de todo tipo durante el proceso de construcción de escena y del espectáculo, se revisan archivos, se invita a profesionales ligados a dicho tema, se entrevista posibles testigos o individuos que por alguna razón están involucrados en la problemática a trabajar sobre el escenario. Es a partir de toda esta documentación que se comienza a construir la trama y el montaje.

En el teatro de la intensidad, el procedimiento es diferente. Aunque no hay una metodología establecida, como ocurre con la creación colectiva, se puede partir de la experiencia de Eduardo Pavlovsky como modelo. Pavlovsky dice que, de pronto, un significativo necio lo toma por sorpresa, lo asalta en cualquier circunstancia; se trata de algo que no entiende, que no hace sentido y que él denomina -tomando el término de Julio Cortázar- el coágulo. Lo participa a su grupo -generalmente actores con estrecha, íntima relación con él- y entonces empieza la tarea de improvisaciones y escritura. Lo que surge se anota. Pavlovsky lo escribe y vuelve a someterlo al grupo; los actores van también rotando en los *personajes* y el proceso sigue este ir y venir de la escena a la escritura, y viceversa. No suele haber investigaciones, ya que no se trata de una idea, de un tema organizador que da sentido, que es externo a cada uno de los actores del colectivo, sino de una imagen, un significativo, que no tiene sentido y que requiere de un trabajo doloroso de desbrozamiento por asociación y transferencia; el proceso es más *subjetivo*, ya que el coágulo convoca los fantasmas de los otros actores, a partir de los cuales se va diseñando la puesta y obviamente el texto, que suele publicarse mucho después del estreno.

Como vemos, la aproximación descriptiva no aporta demasiado. Por eso, vamos a intentar otro camino. Podemos partir de un matema lacaniano aparentemente bastante simple, aunque su dimensión en la enseñanza lacaniana y sus consecuencias a nivel de la praxis sean enormes: $S_1 \rightarrow S_2$. En este sentido, voy a seguir el gesto de dos maestros latinoamericanos, Santiago García y Enrique Buenaventura, es decir, voy a mantenerme a nivel de la praxis teatral. En su



momento, ambos maestros apelaron a los modelos semióticos y lingüísticos para conceptualizar su práctica; hoy yo lo intento con el psicoanálisis y no reclamo novedad en eso: para esquematizar un poco, digamos que entre la creación colectiva clásica y el teatro de la intensidad, media un intento del maestro Buenaventura de acercarse a Freud y Lacan. Me refiero a una temprana charla que Buenaventura dio a los actores del TEC en 1969 sobre "La elaboración de los sueños y la improvisación teatral"¹¹. Ese texto merece un comentario que no puedo intentar aquí. Para ir rápido a lo que quiero plantear, permítaseme nuevamente esquematizar: si la creación colectiva clásica está concebida bajo los auspicios del signo lingüístico, tal como Saussure lo planteó, el teatro de la intensidad va a partir del significante y la lógica del significante, tal como Lacan lo planteara en la primera etapa de su enseñanza. Es ésa una primera diferencia cuya importancia no se puede desestimar, porque marcará diferentes metodologías de trabajo y perspectivas teatrales y, naturalmente, dan lugar a técnicas de construcción de escena y hasta de trabajo actoral también muy diferenciadas. De ahí que no resulte casual que el modelo del sueño, aún con las limitaciones en que Buenaventura intenta repensarlo en su praxis teatral, constituya el punto de clivaje entre una experiencia y otra de estas dos dramaturgias de actor que venimos planteando. Buenaventura vio en 1969 para la praxis teatral los mismos límites y obstáculos que Lacan vio en la lingüística saussuriana para el psicoanálisis. No resulta, pues, sorprendente que la semiótica, deudora del signo, haya tenido poca productividad para los teatristas, a diferencia de la inflación académica que esa disciplina produjo en su momento en relación a los estudios del texto dramático y del texto espectacular.

Volvamos al matema $S_1 \rightarrow S_2$. En Lacan, el S_1 es el significante amo, es decir, un significante cuyo sentido solo puede venir de la cadena, donde entra en contacto con otro significante, S_2 , que Lacan llamará el saber. Un significante, el significante S_1 , *representa* al sujeto para otro significante S_2 (énfasis el término

¹¹ Enrique Buenaventura, "La elaboración de los sueños y la improvisación teatral", en Enrique Buenaventura y Jacqueline Vidal, *Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del Teatro Experimental de Cali y otros ensayos*. Maracaibo, Universidad de Zulia, 2005; 55-65.



representa que nos debería conducir a muchas cuestiones en nuestra praxis). Podemos jugar la fórmula a diversos niveles. Podemos pensar, por ejemplo, al S_1 como el autor o el texto dramático y a S_2 como el significante que le da sentido al primero. Podemos también poner al personaje en S_1 y al actor en S_2 . Lo importante es que no hay signo ni símbolo aquí; no hay un significado adherido de una vez para siempre a un significante, sino que el sentido es efecto del significante, tal como lo muestra Lacan en su famoso algoritmo S/s . Por eso, queda eliminada toda pretensión de *fidelidad* al texto dramático, que no tiene ya posibilidades de realizarse, que resulta una cuestión ya descartable. Por iguales motivos, no es concebible que el actor pueda reproducir el Hamlet original, si es que hay uno. Podemos también trabajar S_1 como la propuesta del director y S_2 como la improvisación de los actores que le da sentido y que, obviamente, puede hasta llegar a la frustración o alelamiento de aquél. Si falta el S_2 , si no hay articulación significante, no hay forma de significar el sujeto. ¿Cuál es el significado del sujeto si falta S_2 ? Ese significado es justamente la parte que resulta *irrepresentable* del sujeto. Me animo a proponer que aquí yace la segunda diferencia fundamental entre la creación colectiva clásica y el teatro de la intensidad. Si en la articulación significante $S_1 \rightarrow S_2$ hay un efecto de verdad que se capta en la interpretación (Hamlet significa tal o cual cosa), en el significante único, en cambio, que se escribe $S(A)$, hay interpretación sin efecto de verdad, de algún modo podríamos decir que aquí hay *efecto de real*. Ciertamente, el teatro de la intensidad se esfuerza por trabajar ese significante único y, por lo tanto, procede como un S_2 , pero no para promover un efecto de verdad, sino de real, por eso -más allá de las rupturas narrativas- desconcierta tanto al espectador, que no logra finalmente dar sentido a un supuesto S_1 . La creación colectiva clásica promueve un teatro en el que hay efecto de verdad, en el que el sentido S_1 está, de algún modo, significado por el S_2 , y además hay un Otro completo, Otro del significante, el A [*Autre*] sin tachadura como campo del saber, que garantiza el sentido. Aunque S_1 se postule como el significante amo sin sentido, ya que hay que dárselo a partir de S_2 , siempre hay cierta certeza de que *eso habla*, de que el inconsciente estructurado como un lenguaje, habla, aunque lo haga como en los sueños, de una manera



cifrada. Además, al dar al Otro como garante, con o sin intención de promover adoctrinamiento, la creación colectiva busca la complicidad del espectador por medio de su identificación/adaptación a ese Otro. Es un teatro en busca de aliados.

En el teatro de la intensidad, por el contrario, el Otro está tachado, es inconsistente y no garantiza, digamos, ni la verdad de la interpretación ni la consistencia del sentido, lo que incomoda al espectador, que no puede visualizar la totalidad del sentido o el sentido como totalidad. Como lo plantea Valenzuela, a propósito de la dramaturgia de Paco Giménez, el trazo -significante único- que proviene de los aportes actorales, no se incrustan necesariamente "en una fábula o en un conjunto narrativo totalizador"¹², lo que obliga al espectador a reposicionarse frente al Otro supuestamente garante del sentido. Más que enfrentarlo al saber, como hace la creación colectiva clásica, logrando en cierto modo una cierta pacificación del espectador, el teatro de la intensidad lo enfrenta al plus de gozar, o al menos propone su espectáculo como semblante del *a* y de allí la aversión que promueve; el teatro de la intensidad enfrenta al espectador justamente con aquello que provoca el horror al saber, lo acerca a eso de lo que nada se quiere saber. En todo caso, como lo plantea Lacan en el *Seminario 20*,

un discurso como el analítico tiende hacia el sentido. Es claro que de sentido sólo puedo ofrecer a cada quien lo que está dispuesto a absorber; lo cual tiene su límite, marcado por el sentido en que cada quien vive. No es mucho decir, decir que éste no va muy lejos. Lo que el discurso analítico hace surgir es justamente que el sentido no es más que semblante.¹³

La improvisación, que opera en ambas prácticas, no funciona entonces de igual manera. Tanto en la creación colectiva como en el teatro de la intensidad se escribe *en* y *desde* la escena, aunque esta práctica sea más radical en el teatro de la intensidad. En ambos se espera la sorpresa, el hallazgo, aunque en la creación colectiva no siempre se contabilice el tropiezo de la improvisación como vía para captar lo que *no hace coherencia*, siendo ésta una forma de encorsetar el sentido a

¹² José Luis Valenzuela, *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro, 2009; p. 236.

¹³ Jacques, Lacan, *Seminario 20: Aun*, ob. cit.; p. 96.



los mandatos del Otro. Tal vez habría que leer aquí cierto atrapamiento de la creación colectiva en la estructura perversa -tal como la plantea Lacan- por cuanto es el perverso el que trabaja para el goce del Otro, sea este Otro -para poner algún ejemplo- el materialismo dialéctico, el feminismo o los derechos humanos. Lo que se rescata en la improvisación es, por lo tanto, lo que no atenta contra el goce de ese Otro, sino lo que lo completa. El perverso se pone al servicio del Otro.

El teatro de la intensidad, por su parte, al no tener garantías en el Otro, está en todo caso en posición histérica, invitado -en su desconcierto frente al sentido- a desestabilizar a ese Otro, insistiendo, aún en su queja, en dar sentido a los significantes insensatos. Es curioso que un estudioso de la creación colectiva en Colombia advirtiera a los grupos no hacer de la improvisación un campo para realizar deseos reprimidos -como si eso dependiera de la voluntad de los actores- y les aconsejaba detenerse ante lo reprimido y retornar a lo que el mismo crítico denominaba "área de seguridad". Sin duda, esto es el reverso de lo que Pavlovsky busca en la actuación, tal como lo plantea en el epígrafe que hemos puesto a este trabajo.

S(A)

En el *S(A)*, en el significante de la falta en el Otro, en cambio, ya vemos al A tachado, de modo que más que el *eso habla* aquí tenemos que pensar, como dijimos más arriba, en el *eso falta*. Hay en el A "una falla, un agujero, una pérdida", dice Lacan¹⁴. Eso que falta en el Otro es justamente la vacuola del goce, un resto "que no se puede decir", que lo simbólico -el lenguaje, la cultura- no ha podido significantizar y que, como ya vimos, es éxtimo, en tanto se sitúa en lo íntimo del Otro simbólico, pero como algo que le falta, que no tiene significante para que lo represente: "El objeto *a* es éxtimo al Otro del significante"¹⁵. No se trata de un real (al que, nuevamente, no hay que confundir con la realidad) que estuviera fuera del Otro, no se trata de un "lo que no se puede decir" como previo al decir, sino, por el contrario, justamente por ser relativo al decir en un sujeto que no es dueño del sentido, este real yace en la intimidad del Otro simbólico, pero como éxtimo. Si el goce está interdicto para el ser que habla, si no hay significante del goce, ese real como plus de gozar, tomado del cuerpo, puede al menos ser dicho a medias,

¹⁴ Jacques, Lacan, *Seminario 20*; ob. cit.; p. 39-40.

¹⁵ Jaques.-Alain Miller, ob. cit.; p.23.



porque el plus de gozar es producto, resto, lo cual supone una instancia simbólica previa; no es el goce bruto. No es, por tanto, ni lo indecible ni lo inefable, a la manera de la mística, por eso Lacan lo representó de diversos modos: como a , como $S(A)$ y como Φ . Se entiende ahora que Pavlovsky proponga sus espectáculos a partir del coágulo. No se trata de una idea, de un tema, sino de algo corporal, sólido, grumoso, que en su necedad lo interroga y lo fustiga, invitándolo a compartirlo con sus colegas para iniciar un arduo proceso de trabajo. Este coágulo es, pues, eso éxtimo que no está afuera, sino en la interioridad del sujeto, pero que le es ajeno. Y es frente a esta extimidad, no frente al saber, que se instala la improvisación en el teatro de la intensidad.

Según lo detalla José Luis Valenzuela en su libro sobre el teatro de Paco Giménez, también allí se sale "hacia la pesca de ese significante insensato, contingentemente producido"¹⁶, de ese "residuo"¹⁷ o "desperdicio"¹⁸ que, operando como "punto o línea de fuga"¹⁹ en una improvisación, en cierto modo escapa a la lógica narrativa con soporte en el registro imaginario; escapa incluso a lo esperado o pautado por el mismo director. Se trata de un trazo inicial que, en cierto modo, interrumpe la imaginaria coherencia que manifiestan las acciones que surgen de la improvisación. Sin embargo, más que afectar la dimensión 'razonable o intelectual', este trazo afecta el cuerpo actoral. La secuencia "AZAR, NECESIDAD, DESEO, TORMENTO, RECREO, TRABAJO..."²⁰, conformadas como trinidades que -según Valenzuela- constituyen el estilo directorial de Giménez, según el cual actores y director se inscriben en el proceso de ensayo como sujetos del inconsciente²¹, habla de un proceso doloroso puesto que supone el trabajo con el fantasma o, como la denomina Valenzuela, con la "anatomía fantasmática"²². Es de ese significante necio que se parte para comenzar a construir la escena; es ese significante insensato el que oficia de "zumo dramático de gestos, espacios,

¹⁶ José Luis Valenzuela, ob. cit.; p. 147.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Idem; p. 143.

¹⁹ Ibidem

²⁰ Idem; p. 226.

²¹ Idem; p.224.

²² Idem; p. 226.



elocuciones, objetos, textos y situaciones de apariencia inerte²³ que, obviamente, no son ni una idea ni un tema. Es allí donde se busca "la materia prima viva"²⁴, ese goce corporal que, siendo éxtimo a lo simbólico, se puede alcanzar "sin las obligadas sujeciones a una lógica al servicio de la coherencia narrativa o de la continua acumulación de tensiones dramáticas"²⁵.

Ensayo y construcción de escena: alternativas de la interpretación

Tenemos así dos alternativas de la interpretación operando en el trabajo de ensayo y en la construcción de escena que nos permiten diferenciar la creación colectiva clásica del teatro de la intensidad. En la improvisación, tanto en una como en el otro tipo de teatro, se pasa del hallazgo, la sorpresa o el tropiezo, que rompe la continuidad del discurso consciente, al fantasma, pero a partir de allí las dinámicas de ambos difieren. Si bien ambas dramaturgias tienen como objetivo en la construcción de escena la desestabilización del Otro dominante, el trabajo con el fantasma va a ser diferente. En su curso de 1986, Miller va a recorrer la elaboración lacaniana del objeto *a*, sus etapas y sus paradojas y eso también nos ayudará aquí para diferenciar estructuralmente la creación colectiva del teatro de la intensidad a nivel de la praxis teatral. En apretada síntesis, podemos decir que el objeto *a* en la fórmula del fantasma $\$ \diamond a$ va a tener dos posibilidades:

1.- En una etapa más temprana de la enseñanza lacaniana, el *a* es concebido, a partir del estadio del espejo, como la imagen del otro, de modo que el sujeto dividido, $\$$, en tanto registro simbólico, va a conectarse en la fórmula con un *a* del registro imaginario, resultado de la alienación especular que divide al sujeto y justamente abre el deseo hacia aquellos objetos que van colocándose en una serie metonímica: $a' \dots a'' \dots a^n$, o que podríamos escribir, acercándonos más al Lacan de los *Escritos*, como $S' \dots S'' \dots S^n$. El objeto aparece aquí como *meta* del deseo, aparece - como lo grafica la fórmula del fantasma- por delante del $\$$. El sujeto, en cierta

²³ Idem; p. 147.

²⁴ Idem; p. 235.

²⁵ Idem; p. 235.



manera anulado o mortificado por el significante, *abastece* su falta en ser a nivel imaginario, con las imágenes que vienen de la relación especular²⁶. Todavía en Lacan está la idea de que esa imagen del espejo es total o que la especularización es de alguna manera completa -piensa en los objetos freudianos, orales y anales, alimento y materia fecal, por ejemplo- que resultarían especularizables y articulados a la demanda, razón por la cual son objetos en cierto modo educables: la sociedad se encarga de eso. El objeto *a* tiene aquí todavía esa consistencia imaginaria y entonces no se entendería cómo podría dividir al sujeto, es decir, cómo un elemento imaginario podría escindir al sujeto, en tanto simbólico y significante.

2.- La etapa siguiente -al menos en lo que aquí nos interesa- retoma la cuestión del síntoma tal como se le aparece a Freud en *Inhibición, síntoma y angustia*, de 1925, es decir, como involucrado en un goce, ese "displacer [que] en el fondo es una satisfacción"²⁷. Lacan va a comenzar con el esfuerzo por elevar el objeto *a* al nivel simbólico, es decir, en cierto modo, logicizarlo. El espejo, en cierto modo, proveía de una imagen total que el sujeto incorporaba como *moi*, *yo*, para quien el otro era una imagen del *a* como meta de su deseo, *i(a)*. Pero es necesario tener en cuenta aquí que aquello que se reflejaba en ese espejo y, hasta cierto punto, estaba también implicado en la imagen era una corporalidad. Recordemos que en el estadio del espejo el niño anticipadamente adquiere su *yo* como la *imagen* total, que le viene del Otro, frente a su concreta incoordinación motriz. Se trata de una experiencia de alienación²⁸. El resultado de la especularización, sin embargo, es un resto que aparece *retroactivamente*: es el cuerpo fragmentado, que no se refleja, que no tiene doble y que ahora aparece como 'habiendo estado allí antes' de verse en el espejo. Este 'cuerpo fragmentado' no es especularizable, es una parte que cae y que ahora Lacan propondrá como *causa* (ya no meta) del deseo. De modo que la fórmula $a \rightarrow \$$ que nos propone Miller parece más ajustada para dar cuenta de este cambio, en la medida en que el sujeto se divide por causa de ese objeto que cae fuera del dominio del *yo*. Se trata entonces de un objeto ya

²⁶ Jacques-Alain Miller, ob. cit.; p.254.

²⁷ Jacques-Alain Miller, *El partenaire-síntoma*, Buenos Aires, Paidós, 2008; p. 65.

²⁸ Para más detalles sobre el estadio del espejo y el modelo óptico lacaniano en el teatro ver mi ensayo "Aproximación lacaniana...", ob. cit.



no solo relacionado con una falta en ser, sino con una *falta en gozar*. Lacan va a poner entonces a este objeto *a* en relación a la pulsión; la insatisfacción de la pulsión va a constituir pues ese plus de gozar, ese residuo causa del deseo que ya no es tan educable y que insiste en la repetición. Lacan va a proponer la mirada y la voz (no el ver o la visión, ni tampoco lo acústico)²⁹ como objetos de la pulsión, ambos no especularizables.

Así, la fórmula del fantasma debe ser entendida en dos vertientes: primero, en tanto el objeto *a* como imaginario, meta del deseo y segundo, en tanto causa del deseo a nivel simbólico. De ese modo el objeto *a* queda restituido al campo del Otro, lo cual le planteará a Lacan nuevos impases. Ese *a* heterogéneo, en lo simbólico pero éxtimo al Otro del significante, en tanto no especularizable, va ahora a instalarse como lo que guía la experiencia analítica, y por ende la teatral, y le plantea su finalidad:

Solo por el rodeo de la elaboración de esta relación de extimidad—hecha justamente para volver perceptible la articulación del significante con lo heterogéneo a él—podemos justificar nuestras esperanzas respecto de la experiencia analítica, que son sobre todo alcanzar, tocar, hasta modificar este elemento heterogéneo a partir del significante...³⁰

En este momento de su elaboración, Lacan va a ir más allá de la narratología, es decir, de pensar que una vez descifrado el síntoma, éste va a desaparecer. Lentamente, va a ir regresando al descubrimiento freudiano de que hay satisfacción en el síntoma, de que ese displacer es no obstante una satisfacción pulsional. De ahí que la narratología, o lo que hemos en este trabajo planteado como el relato imaginario construido en la escena, no llega a tener efectos (entre los actores, sobre el público) en cuanto a la modificación o cambio de posición del sujeto respecto de su modo de goce. El síntoma, muy diferente al sueño o al acto fallido, no se presenta (solamente) a nivel de lo dicho; incluye la instancia corporal, la del cuerpo viviente, no la del cuerpo muerto, mortificado, por el significante. En

²⁹ Creo que Miller confunde un poco esto cuando plantea que voz y mirada lacanianas podrían ser en ciertos casos especularizables (269). Me animo a sostener que voz y mirada en Lacan no se confunden con el ver o campo de la visión ocular ni con las cualidades acústicas de la voz, como el timbre, por ejemplo.

³⁰ Miller, *Extimidad*; ob. cit.; p. 261.



la primera parte de la enseñanza lacaniana, el síntoma aparece ligado al orden significante y como verdad, como una formación del inconsciente que hay que interpretar, de ahí la orientación hacia la ficción; en la segunda parte, Lacan recupera el sentido-gozante del síntoma, es decir, el síntoma como goce, ligado a la pulsión insaciable de satisfacción y ligado a la repetición y lo real. Los efectos políticos de esta segunda perspectiva no se hacen esperar. En la primera aproximación, el analizante se dirige al Otro para hacer sentido a eso que escapa a su saber consciente, se orienta entonces hacia la narratología, hacia la ficción, se apunta a la verdad; en la segunda, en cambio, se trata de una orientación hacia lo real, se apunta al plus de gozar, que es lo más particular del sujeto, y a los medios de goce, para que el sujeto se haga responsable de ellos. En ambos casos, se recurre a los aparatos del lenguaje.

La creación colectiva clásica se desarrolla en la primera vertiente, esto es, donde el objeto *a* en la fórmula del fantasma es todavía meta del deseo; trata entonces de promover sustituciones para ese deseo en la medida en que ideológicamente admite el carácter todavía educable de ese deseo. De ahí cierta dimensión de adoctrinamiento, cierta orientación pedagógica, ligada al teatro de la era científica, con pretensión universalizante. Sus espectáculos, se puede decir, hacen escuela, en la medida en que intentan iluminar o adoctrinar al público sobre los engaños en los que supuestamente está sumergido. Los teatristas se colocan aquí en la posición de un analista de la psicología del yo, que cree saber lo que es bueno para el analizante y entonces procura que éste se identifique con él o que adopte su visión del mundo, garantizada por un Otro consistente. Procede, entonces, por medio de la sugestión, todo en la escena apunta a la seducción a fin de que el analizante (y el espectador) alcance su objeto, el objeto bueno, el objeto que le conviene, garantizado por el Otro y encarnado en el analista o, para nuestro caso, el teatrista, el colectivo.

El teatro de la intensidad, al estar más conectado al significante único, $S(A)$, y al plus de gozar, construirá sus escenas a partir de la segunda vertiente, es decir, tratando de alcanzar ese objeto *a* ineducable, particular, no universalizable, que resiste toda nominación. No está orientado hacia lo representable por medio de la



interpretación, sino que opera con la interpretación para captar lo irrepresentable del sujeto. Al hacerlo, no intenta sustituir metonímicamente al objeto *a*, no intenta quedarse del lado del objeto del fantasma como objeto meta, del cual de alguna manera el sujeto se defiende -el fantasma es la escena o pantalla que estabiliza la relación del sujeto con su deseo- sino que se impone atravesar el fantasma. Aunque trabaja con el significante, lo hace para acceder al goce y los medios de goce. Y más que atravesar el fantasma, lo que el teatro de la intensidad intenta es *saber arreglárselas con* ese goce integrado al síntoma, al coágulo que, en cierto modo, convocó al colectivo.

La posición ética del teatro de la intensidad resulta, obviamente, distinta a la de la creación colectiva clásica. En primer lugar, porque no se trabaja sobre una idea o tema que sería exterior al sujeto; en segundo lugar, porque no se intenta educar el deseo de nadie ni adoctrinar al espectador ya que, para el teatro de la intensidad, el Otro no existe, el Otro es inconsistente. Como lo plantea Pavlovsky en el epígrafe de este trabajo, no importa tanto o al menos no se confía tanto en la coherencia del relato, sino que justamente se apunta al no-relato, ya no a lo que se puede apresar en la ficción imaginaria, sino lo que escapa a ella, lo que no puede ser pensado.

Desde una posición más analítica, en tanto ética analítica, sin intentar legislar sobre un *mejor* objeto para el deseo, esto es, sin pretender ocupar el lugar de amo, el teatro de la intensidad le propone al público *hacerse cargo* de ese modo de goce, como la complicidad civil con la violencia de estado, tal como aparece en *El señor Galíndez, Potestad*, o con la naturalización o invisibilización del horror y de lo siniestro de la sociedad argentina o latinoamericana contemporáneas tal como se plantea en *La muerte de Marguerite Duras* o *Sólo brumas* del mismo Pavlovsky, y también en *Rubiela roja* y las otras obras de la trilogía de Victoria Valencia o las obras de Paco Giménez.

En todas ellas, ya no se busca transgredir, sino saber arreglárselas con el goce, tal como el grupo lo ha trabajado en ensayos para, aún en la precariedad cifrada, ambigua, oracular de su interpretación, promover una deposición subjetiva del espectador. No es necesario en esta aproximación proceder, como en la creación colectiva clásica, a realizar investigaciones de tipo científico, ya que no hay



tema a investigar, sino, como veremos, sólo un S_1 insensato, el *coágulo*, que desata el doloroso proceso de los ensayos, porque el goce implicado en dicho coágulo está supuesto en él, y el sujeto -de ahí la dificultad política de este teatro- goza de su síntoma. En cierto modo, podríamos especular hasta qué punto el teatro de la intensidad toma el relevo de la creación colectiva justamente respecto de ese plus de goce, lo que quedó irrepresentable de la época revolucionaria.

A modo de conclusión

En consecuencia, la construcción o invención de escena va a realizarse en forma diferenciada en la creación colectiva clásica y en el teatro de la intensidad. Si bien ambos, como hemos dicho, intentan desestabilizar al Otro simbólico, el trabajo con el significante va a plantear dos estrategias que, sin duda, han tenido su momento preciso también en la historia de la técnica psicoanalítica, a la que es preciso recurrir -porque ya ha sorteado los avatares e impases más problemáticos- para comprender cómo trabajar en el ensayo. Me refiero a conceptos como el tiempo lógico, la transferencia, la repetición, etc. La creación colectiva trata de *nombrar* ese objeto *a* todavía imaginario, proveerle significantes, interpretarlo por medio de un S_2 que -a pesar de su probable dimensión transgresiva- va a seguir sosteniendo la *consistencia* del Otro. No es casual que apele a la narrativa y a las alegorías. A su manera, la creación colectiva clásica confunde al Otro con el Uno. El Otro no alberga todavía un elemento éxtimo. En la creación colectiva clásica puede ser el materialismo dialéctico, la teoría de la relatividad o el feminismo los discursos que asuman ese lugar del Otro garante, consistente. A pesar de los distanciamientos brechtianos que utiliza o de las rupturas narrativas que admite, lo cierto es que el espectáculo es, sigue siendo, *coherente* desde un Otro consistente, un A completo y no un A tachado inconsistente (que no es lo mismo que 'incompleto'). Apela, entonces, a todo tipo de significantes (verbal, lumínico, gestual, escenográfico, etc.) para dar coherencia a la propuesta.



El teatro de la intensidad, que también apela a los mismos recursos significantes para el montaje, enfrenta sin embargo la tachadura del Otro, su inconsistencia, y el espectáculo entonces asume las rupturas sin englobarlas en una narrativa totalizante, lo cual deja al espectador enfrentado a las faltas, a los agujeros del Otro.

ggeirola@hotmail.com

Abstract

The essay deals with the dramaturgy of the actor in two forms: the collective creation and the theater of states or theater of the intensity. My purpose is to differentiate both forms, not from a mere description of their traits, but from a structural perspective based on a Lacanian approach. A theory of the theatrical praxis must go beyond the imaginary; it must account for the difference between both modalities of theater in their construction of scenes and plots, in their way of working with the real and the symbolic, and the positioning of the audience. Although improvisation plays an important role in the collective creation and the theater of intensity, such improvisation is based on different artistic and political assumptions which can be thought from Lacan's algebra and two specific moments in his teaching.

Palabras clave: teatro de estados o teatro de intensidad- creación colectiva- dramaturgia de actor- Lacan- Pavlovsky-

Keywords: theater of states or theater of the intensity- collective creation- dramaturgy of the actor - Lacan- Pavlovsky-