

Aproximación psicoanalítica al ensayo teatral: algunas notas preliminares al concepto de «transferencia»

Psychoanalytical Approach to Theatre Rehearsal: Some Preliminary Notes on Transference

Gustavo Geirola

*Whittier College, Department of Modern Languages and Literatures Whittier.
Los Ángeles, California, Estados Unidos.*

ggeirola@hotmail.com

Resumen • El artículo discute la importancia de una aproximación psicoanalítica al ensayo teatral y apoya la necesidad de un enfoque teórico novedoso para la formación y el trabajo del actor y del director. En consecuencia, introduce algunos conceptos psicoanalíticos a la teoría teatral según han sido elaborados por Lacan en varios de sus Seminarios e invita a una revisión del método o sistema de Stanislavski, de la creación colectiva y del psicodrama. Los conceptos de transferencia, fantasma y deseo permiten abrir un debate sobre múltiples aspectos políticos y culturales que operan durante el ensayo, tales como el tiempo, la ficción, la verdad y el cuerpo.

Palabras claves: transferencia, Lacan, deseo, actor, Stanislavski.

Abstract • This essay discusses the significance of a psychoanalytic approach to theatre rehearsal, and supports the need of a new theoretical perspective for the actor and director's training and work. Consequently, the essay introduces some psychoanalytical concepts to the theory of theatre as elaborated by Lacan in many of his Seminars. It also invites readers to revisit Stanislavski's method or system, collective creation and psychodrama's assumptions. Concepts of transference, fantasy and desire allow opening a debate on multiple political and cultural aspects during rehearsal, such as time, fiction, truth and body.

Keywords: transference, Lacan, desire, actor, Stanislavski.

Por supuesto, está en nuestra época la dramaturgia que debe permitir poner en su nivel el drama de aquél con quien tenemos que vérnosla en lo concerniente al deseo.

Jacques Lacan, *Seminario 8*¹

No se puede enseñar a actuar a nadie.

K. Stanislavski, *Ética y disciplina*

como si un sueño se fuera «develando» durante los ensayos.

Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo*

¿Qué desea el director en el ensayo?, ¿cuánto incide la figura del director sobre el actor?, ¿hasta qué punto hay un placer en la dirección escénica?, ¿se puede hablar de un placer o de un goce del actor y del director?, ¿cómo se posiciona el actor respecto del director y del personaje que debe interpretar?, ¿quién es el director para el actor?, ¿qué teoría podría situar topológicamente las relaciones entre el director, el actor e incluso el personaje? No voy ni siquiera a intentar aquí responder estas preguntas. Si las enuncio es para que se vea lo desprovistos que estamos, en el campo de la formación actoral y directorial, de una teoría sobre la economía libidinal (y obviamente política) en el campo teatral.²

Este artículo³ se origina, en primer lugar, en una «certeza», luego se proyecta sobre un «programa» de trabajo investigativo más amplio y, finalmente, se presenta aquí en un estado de «notas», es decir, un texto breve, muy preliminar, que apenas intenta fungir como una rápida comunicación.

La certeza: la formación actoral institucional en el mundo occidental se basa en el método Stanislavski, con múltiples variaciones o derivados. Este sistema o método, a pesar de plantearse como una búsqueda consciente de lo subconsciente y de basarse en «una psicología», no acusa recibo del descubrimiento freudiano, es decir, del descubrimiento del inconsciente y de la batería conceptual que de ello se derivó. Para Stanislavski, el inconsciente está asimilado a la espontaneidad y la conciencia a la precisión (1994: 84), pero éstos no tienen ningún lugar realmente tópico, conceptual en su «sistema». La creación, para el maestro ruso, está del lado del inconsciente, concebido como intuición y diferenciado de los instintos; éstos obstaculizan la labor del actor y lo «llevan a la actuación

¹ No se cita por la publicación oficial realizada por Jacques Alain-Miller, sino por la traducción literal que circula en la Escuela Freud de Buenos Aires, sin fecha. Todas las páginas corresponden a la versión mecanografiada. Hay importantes variaciones entre una y otra versión. El lector puede cotejar las diferencias; a manera de ejemplo, la cita de nuestro epígrafe (clase del día 19 de abril de 1961), tomada de la versión mecanografiada y la que aparece en la versión de Miller (atribuida a la clase del día 3 de mayo de 1961), en la página 306. Agradezco a la psicoanalista Marta Geréz-Ambertín el haberme facilitado el acceso a la traducción no publicada de los Seminarios 8 y 6.

² Raúl Serrano ha realizado un trabajo muy productivo al cotejar el método de las acciones físicas de Stanislavski con algunas tesis marxistas. Sin embargo, más allá de lo debatible de su perspectiva sobre «dos» Stanislavskis —y a pesar de mencionar a Freud apenas un par de veces en su libro— hay algunos puntos de contacto entre nuestra aproximación a la actuación y la suya, que merecerán una investigación por separado.

³ La versión inicial y abreviada de este artículo fue leída en el XV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por el Grupo GETEA en Buenos Aires del 1 al 5 de agosto de 2006.

artificiosa, superficial y a aquella exageración desagradable en la cual lo que cuenta más es el amor del actor para sí mismo y no para su papel» (Stanislavski, 1994: 112). Además, Stanislavski utiliza la noción de subconsciente, al que concibe como una voz que el actor debería escuchar (1994: 113) y, por esta vía, se hace necesario un cotejo con el superyó freudiano. Como vemos, hay mucho que trabajar aquí; si mencionamos esta relación con el superyó, es sólo a manera de ejemplo para insinuar —entre tantas otras cuestiones— el desajuste que habría, en principio, entre esa formación actoral pre-freudiana y la producción cultural de los siglos XX y XXI, epistemológicamente marcados por el psicoanálisis. El «retorno a Freud» que luego inicia Lacan complejiza aún más esta situación. No hay duda del impacto del inconsciente freudiano en las estéticas de vanguardia como el dadaísmo o el surrealismo; también impactó la dramaturgia en diversas direcciones; sin embargo, el aparato teatral como tal, el registro simbólico de la teatralidad del teatro (Geirola, 2000) quedó casi intacto. En consecuencia, la formación actoral también se estancó en ese limbo entre una dramaturgia realista-naturalista para la que había sido creada y una dramaturgia que exigía otros desafíos escénicos. Para suturar ese desajuste, se apeló a la danza, a las tradiciones orientales y populares y otras disciplinas, pero no se conmovió la teatralidad del teatro, que siguió imponiendo su formato y sus convenciones, su política de la mirada. Síntoma de esta situación son muchos espectáculos de calibrada destreza técnica corporal y vocal que, sin embargo, sufren la falta de un cuestionamiento a nivel de la dramaturgia que, obviamente, no va a surgir espontáneamente de esos talleres de formación limitados a las herramientas actorales.

El programa: El trabajo investigativo que he emprendido hace unos años trata de aproximar los conceptos psicoanalíticos freudo-lacanianos a la práctica teatral, más específicamente al trabajo del actor y del director. Por esta vía —empezando, obviamente, por un retorno a Stanislavski vía Lacan— intento retomar la intención del mismo maestro ruso, en el sentido de la necesidad de interrogarse sobre las «causas» que producen un resultado escénico y no sobre la consistencia del resultado mismo. Es un trabajo todavía en su etapa silvestre, lleno de analogías y homologías tal vez no siempre llevadas al extremo de su productividad o propiamente ajustadas al campo teatral. Por ahora yo hago mi juego siguiendo incluso el ejemplo de Lacan; como lo dice él mismo al principio de su *Seminario 10: La angustia*, «[t]omo lo que me conviene de allí donde lo encuentro, le moleste a quien le moleste» (2007: 20). Freud, Lacan y muchos psicoanalistas han tomado lo suyo no sólo de la literatura dramática (*Edipo*, *Antígona*, *Hamlet*, *Ifigenia*, *Don Juan*, obras de Claudel, etc.), sino también mucho del vocabulario teatral (pasaje al acto, *acting out*, escena, otra escena); de modo que no creo que resulte impropio que yo les regrese el gesto tomando algo de la enseñanza y del vocabulario del psicoanálisis. Hasta el momento llevo emprendida una exploración preliminar de la problemática del tiempo (silogismo del tiempo lógico y la certeza anticipada (Geirola, 2006)), del estatus del fantasma en el ensayo teatral (Geirola, 2007b) y el estadio del espejo en relación a la teatralidad del teatro y el realismo (Geirola, 2009). En esos trabajos he intentado situarme en un espacio *nepantla*, es decir, en el espacio que se abre entre dos aproximaciones ya realizadas, una, al texto dramático y la otra a la puesta en escena. Este espacio *nepantla* es el del ensayo teatral, que compete fundamentalmente al teatrista y a sus saberes, los cuales no siempre son los mismos que involucran a estudiosos de la literatura, de la semiología, del teatro, de la crítica, de la filosofía, de la historia, etc. El ensayo teatral, como el amor para el

Lacan del *Seminario 8*, es *metaxy*, es decir, está entre lo bello y lo verdadero, entre la *episteme* y la *doxa*, pero no es ni una ni otra (84). Como ocurría en tiempos de Stanislavski y de Freud, no es nuevo que toda teorización sobre un objeto específico requiera apelar a diversas disciplinas e instrumentar revisiones periódicas. Por múltiples razones que se irán haciendo visibles durante el proceso de nuestra investigación, yo he optado por apelar al psicoanálisis.

Las notas: Se presentan como prolegómenos teóricos, muchas veces planteados como analogía salvaje entre el psicoanálisis y la práctica teatral, orientados a conformar un primer borrador teórico capaz de promover la búsqueda de una «nueva técnica de formación y trabajo teatral basados en la producción del inconsciente» (énfasis del autor) tal como lo descubre Freud y lo teoriza Jacques Lacan. Mi objetivo es fundamentalmente abordar la dinámica de lo que recientemente se está desarrollando en América Latina bajo la denominación de «dramaturgia de actor». Sin embargo, como se verá, aunque a veces pongo en paralelo la figura del director con la del analista y la del actor con la del analizante, no estoy proponiendo que el director o el actor deban funcionar como analista y analizante, respectivamente, ni tampoco que el ensayo teatral sea una terapia grupal o psicodramática. Como se verá, muchas veces trato de hacer jugar esas figuras de diverso modo para despejar así algunas cuestiones que, en el futuro, habrá que teorizar más cuidadosamente. Sin embargo, no tengo la inocencia de pensar que una teorización psicoanalítica del trabajo teatral redunde en un mejor producto artístico. Ninguna teoría puede garantizar eso, como ni siquiera el psicoanálisis —incluso en su dimensión clínica— lo podría garantizar: Lacan insiste siempre en que se trata de ir caso por caso; cada caso singular plantea nuevos interrogantes a la teoría. No hay que pensar, por lo tanto, la teoría como demostración y aplicación sino como contexto de descubrimiento. Una teoría no es un modelo y solo un modelo es aplicable. Mi aproximación psicoanalítica al hacer del teatrista no es nueva; aunque sin mayores desarrollos posteriores, ya había sido iniciada por Enrique Buenaventura en una temprana charla a los actores del Teatro Experimental de Cali en 1969 sobre «La elaboración de los sueños y la improvisación teatral», en la que intentaba teorizar el inconsciente dentro de la práctica teatral y, sin duda pionero, intentaba también articular los conceptos de significante, metáfora y metonimia tal como aparecen teorizados por Lacan. Intento, pues, retomar ese primer gesto del maestro colombiano y darle continuidad.

En este primer acercamiento al tema de la transferencia quiero esbozar algunos puntos que, como director e investigador teatral, me parecen imprescindibles para conceptualizar ese complejo vínculo que se establece entre director y actor (incluyendo tal vez el que ocurre también entre éstos y el personaje o el texto dramático). En este sentido, el concepto de transferencia, de amor de transferencia, tal como lo teoriza el psicoanálisis, permite abrir el juego de una serie de discusiones tendientes a repensar los aspectos más nucleares de la práctica teatral. En este artículo, a pesar de hacer algunas referencias a los Seminarios 8 y 11, voy a centrarme en el *Seminario 1* de Jacques Lacan. Dejo para otra oportunidad retomar la cuestión de la transferencia en relación al trabajo del director y del actor, tal como aparece en el *Seminario 8*, tan fascinante, donde el maestro francés, casi como un director teatral, discute *El Banquete* platónico.

NOTA 1: TRANSFERENCIA Y AUTONOMÍA DE LA ACTUACIÓN

La transferencia permite explorar las relaciones del analizante con su analista y, obviamente, con la articulación de su deseo. En términos vulgares, se puede decir que el analizante verbaliza «lo que no sabe» frente a su analista por medio de la asociación libre pactada dentro del encuadre; sin embargo, a pesar de plantearse como amor —el amor de transferencia es un amor inventado por Freud—, la transferencia, incluso como amor al saber, al supuesto saber del analista, es una relación intersubjetiva en la que cifradamente —sin saberlo— el analizante «revive», repite un pasado, el suyo, frente al analista. Es una escena, sin duda, en la que ambos participantes resultan enmascarados. El analizante manifiesta afectos-amor u odio-muy fuertes en relación al analista, sin saber que repite una escena olvidada, reprimida, en la que esos afectos se dirigían hacia otros. Esta dimensión imaginaria de la transferencia, según Lacan, no debe ocultar su dimensión simbólica, justamente instaurada en la repetición de ciertos significantes fundamentales en la historia del analizante. Así, en el *Seminario 8*, Lacan postula que, para el analizante el objeto de su deseo aparece velado, ocultado, por y en el analista, concebido como «*ágalma*». Un paso más, que Lacan dará ya en el *Seminario 11*, articula la transferencia al supuesto saber del Otro. Por eso la transferencia está involucrada en el registro simbólico con este saber supuestamente localizado en el analista quien, sin duda, rehúsa el poder de utilizarlo, rehúsa generar o garantizar recetas adaptativas para el analizante. Sin entrar ahora en mayores detalles —ya que suponen un trabajo investigativo mayor que no puede desarrollarse aquí— la cuestión, a nivel del ensayo teatral, puede discernirse en la distinción entre un director que opera por sugestión, creyendo «saber» lo que es la realidad (como Stanislavski, que conduce al actor por asociaciones supuestamente «naturales» avaladas a nivel imaginario por un «como si» a veces muy engañoso y hasta extravagante) y otro director que juega el muerto, suspende su idea de la realidad y lleva al actor por otros senderos de descubrimiento. A lo sumo, en ciertos momentos, este último tipo de director operaría interpretando la transferencia, no para cerrar la construcción de la máscara de un personaje sino, por el contrario, para mantener abierto la dimensión deseante del ensayo.

Ahora bien, cuando el analizante hace silencio, cuando no logra verbalizar por causa de la represión, cuando el Otro no parece escucharlo, entonces tenemos el *acting out*, es decir, expresa con su cuerpo algo «reprimido» de su pasado, muchas veces independientemente de lo que verbaliza sobre el diván. El *acting out* es, en cierto modo, una puesta en escena, una conducta cuyo sentido está velado para el analizante: «El *acting out* es esencialmente algo, en la conducta del sujeto, que se muestra. El acento demostrativo de todo *acting out*, su orientación hacia el Otro debe ser destacado» (Lacan, 2007: 136). Sin duda, ese mostrar del *acting out* tiene también su dimensión de ocultamiento. El *acting out* pone en escena el objeto *a*, causa del deseo, pero justamente para desplazar lo real que motiva la angustia; como dice Jacques-Alain Miller en su lectura del *Seminario 10*, «Una vez que sube al escenario, [el sujeto] queda apresado en los engaños de la mostración, los engaños del significante, los engaños de la verdad, y lo real permanece en otra parte» (2007: 123).⁴ Esto parece ser muy similar a lo que vislumbra el director

⁴ En este artículo no hemos incorporado la complejización de la enseñanza lacaniana en cuanto a la verdad y lo real, tal como Jacques-Alain Miller ha trabajado puntualmente en *La experiencia de lo real en la cura*

y actor argentino Ricardo Bartís cuando, en una entrevista que me dio, insiste sobre la autonomía de la actuación, es decir, lo «que la actuación narra independientemente de la obra» (Geirola, 2007a: 128). En efecto, la asociación libre —como la improvisación— es una regla paradójica, en la medida en que permite el acceso a lo reprimido, a lo que no se sabe, pero a la vez produce un discurso «descalificado», que no vale por sí mismo. La resistencia —promovida por la presencia del analista— opera allí interrumpiendo el proceso asociativo verbal. Así, cuando adviene el silencio, eso puede indicar que «algo» se relaciona con la figura del analista y con el «complejo patógeno» (Lacan, 1981: 69); entonces se pasa al acto. La pregunta se plantea respecto de la palabra: ¿qué la interrumpe? Según el *Seminario 1*, cuando «lo que es impulsado hacia la palabra no accedió a ella» (83), entonces el sujeto se engancha al otro transferencialmente. Es decir, comienza a actuar frente y sobre la figura del analista lo que no pudo ser revelado por la palabra, intenta —sin saberlo— hacerse escuchar en el Otro. ¿Qué consecuencia tiene esto en el campo de la actuación, en el trabajo de improvisación durante el ensayo? Es interesante comprobar hasta qué punto la teoría teatral y la formación actoral —ni hablar de la práctica de los teatristas— se han desentendido de estas cuestiones, incluso en aquellos que fervorosamente dicen estar preocupados por un teatro de la memoria.

NOTA 2: IMPROVISACIÓN, *ACTING OUT* Y PASAJE AL ACTO

Lacan dice que «la transferencia es una *puesta en acto* de la realidad sexual del inconsciente» (1987: 152, el destacado es mío). Este «poner en acto» (a diferencia del «pasar al acto») es para Lacan verbalizar lo desconocido mediante la asociación libre en el espacio acotado del encuadre. Como el actor actúa y además habla —afortunadamente en el teatro latinoamericano, a diferencia del estadounidense, muchas veces actúa más de lo que habla— la improvisación sería, en cierto modo, más amplia que el «poner en acto» del que habla Lacan. La improvisación supone verbalizar, pero también involucrar al cuerpo aunque, en este caso, a diferencia del psicoanálisis, este registro corporal no necesariamente corresponde a un *acting out*. Eso no quiere decir que no haya *acting out* en el campo actoral. De modo que, si llevamos estos conceptos psicoanalíticos al campo de la actuación, tendríamos dos momentos transferenciales; un primer momento en el que el actor «pone en acto» mediante la improvisación, es decir, verbaliza lo desconocido de la situación dramática frente a otro, sea al director o —como ocurre algunas veces en Stanislavski— un personaje; allí entraría ya en transferencia con el director o con el personaje. Habría un segundo momento en el que se produciría un «primer» *acting out*, es decir, en el que el actor de pronto interrumpe su proceso de asociación (verbal y corporal) y entra en un silencio más «espectacular», marcado por la resistencia. El *acting out*, en tanto esbozo de transferencia, a diferencia del «poner en acto», del verbalizar, puede —tanto en análisis como en el campo teatral— desbordar el encuadre de la sesión, del ensayo, como una transferencia «silvestre» (Lacan, 2007: 139). Incluso habría un «segundo» *acting out* en el que queda atrapado por los significantes de la escena y así desplaza la angustia de lo real o lo real de la angustia.

psicoanalítica, ya que, como lo especificamos, nos hemos atenido al *Seminario 1*.

Finalmente, tendríamos el pasaje al acto, es decir, el salir de escena, el de pasar de la escena al mundo, a lo real en sentido lacaniano, que no es precisamente a la realidad. Esto podría emerger en dos situaciones puntuales: una, al final de cada espectáculo, cuando el actor se retira de la escena y abandona su personaje, regresando a su propia relación con el goce; otra, cuando el actor es completamente «tragado por el papel», ya no actúa, no «representa» su personaje. Estamos, como puede apreciarse, en una dimensión muy diferente a la del psicodrama, en el que se «representan» roles de una situación conocida de antemano.

Ahora bien, si ese «momento en que el sujeto se interrumpe es, comúnmente, el momento más significativo de su aproximación a la verdad» (Lacan, 1981: 87), las primeras preguntas metodológicas que podríamos formular desde la perspectiva teatral respecto de esta transferencia —que Lacan sitúa en el plano imaginario y distingue de la transferencia simbólica— son: ¿qué debe hacer el director cuando aparece el silencio del actor?, ¿debe dejar que la improvisación fluya sin tomar en cuenta ese silencio?, ¿debe taponar ese silencio con un discurso comprensivo apelando a cualquier tipo de información cultural?, ¿debe partir de lo que comprende o de lo que no comprende? En fin, ¿cómo debe proceder a partir de ese silencio?, ¿cómo alcanzar esa transferencia simbólica en la que «algo sucede que cambia la naturaleza de los dos seres que están presentes» (Lacan, 1981: 170)? Una vez más la cuestión debería estar dirimida desde la interrogación sobre qué ensayamos en un ensayo y para quién ensayamos y dicha interrogación requiere de una teoría, no de un dogma ni de un modelo de entrenamiento. Hasta me animaría a ir más lejos: ¿qué amenaza el teorizar en el campo teatral? No me refiero a un uso ortopédico de la teoría, a un aplicacionismo mecánico, sino a la dimensión peligrosa que asume cuando nos disuelve las percepciones y convicciones más arraigadas de nuestra confortabilidad profesional. ¿Qué es lo que en los teatristas resiste a la teoría?

NOTA 3: ENSAYO TEATRAL, RESISTENCIA Y TROPIEZOS DE LA IMPROVISACIÓN

La cuestión de la transferencia, dice Lacan, se dirime como una «recuperación [delirante] del discurso en otro contexto, que le es propiamente contradictorio» (*Seminario 8*: 57). Para el psicoanalista, como dice Jacques-Alain Miller, es esencial «lo que el paciente dice» (2005: 38); pero no se puede descuidar y hasta toma una dimensión central, especialmente en el campo actoral, lo que el analizante/actor hace y la forma y el lugar desde donde, muchas veces —no sin dejar de ser un enigma para él mismo— habla de lo que hace. Si sumamos a esto la relación entre resistencia y transferencia, sobre las que Freud se explaya desde 1912 en «La dinámica de la transferencia», la dimensión del ensayo teatral y del trabajo del actor y del director hacen surgir preguntas cuya respuesta, sin duda, promoverá un cambio de paradigma en la forma en que hoy concebimos esa tarea. No se nos puede escapar, entonces, a los teatristas, estas cuestiones, si queremos teorizar sobre una práctica que todavía se desenvuelve precariamente a partir de unas pocas certezas técnicas, que tienen a veces veleidades de presentarse como métodos.

La transferencia preocupa a Freud en especial a partir de su fracaso en el caso Dora y es el punto de entrada a la discusión del registro imaginario en Lacan, tal como lo podemos leer en su *Seminario 1 Los escritos técnicos de Freud*; Lacan retomará el tema en el

Seminario 8, dedicado a la transferencia y al final hará de ella uno de los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis en su *Seminario 11*. Ciertamente no podremos aquí recorrer los avatares de la conceptualización lacaniana, pero al menos podemos dejar sentado que, en su trabajo teórico, hay un momento clave, marcado por el *Seminario 10*, en el que Lacan nos presenta el objeto *a* ya no como objeto del deseo sino como «causa» del deseo. Este viraje tendrá consecuencias impresionantes en la teoría y en la técnica, y abre sin duda muchas puertas a la investigación teatral.

La cuestión de la transferencia tiene una larga discusión en el psicoanálisis, a nivel teórico y a nivel técnico. Por una parte, pone en tela de juicio la posición del analizante y, sobre todo, la del analista. ¿Qué lugar ocupan analizante y analista en el encuadre y en el proceso analítico?, ¿se trata de una relación de dos o hay un tercero incluido? Por otra parte, la transferencia se cruza con las cuestiones relativas al fin del análisis (en nuestro ámbito, el difícil momento de la duración y el fin del ensayo) y a la conceptualización del análisis como tal. ¿Cómo y cuándo termina un análisis?, ¿cómo y cuándo termina un ensayo teatral?, ¿cuándo, cómo y por qué un director o un grupo saben que ya pueden estrenar?, ¿cuándo se sabe que una escena está terminada?, ¿en qué consiste un análisis?, ¿en qué consiste un ensayo teatral?, ¿cómo «se pasa» al espectáculo frente al público?

Va de suyo que, si la transferencia supone la actuación del analizante de una situación reprimida que —sobre todo desde la perspectiva de Freud— fue vivida en la infancia, nos cruzamos, por un lado, con el tema del tiempo del análisis y, por otro, con la consistencia misma de lo revivido en el encuadre de las cuatro paredes del consultorio o, para nosotros, del lugar del ensayo. Nos enfrentamos a un acontecimiento traumático ocurrido en el pasado y apartado de la conciencia que, en cierto momento del análisis, comienza a asomar, no tanto en lo que se dice, sino en lo que no se puede verbalizar, en esos momentos de interrupción de la asociación libre. Uno podría interrogarse, siguiendo estas nociones, por qué se traba una improvisación, por qué hay escenas que no se resuelven tan fácilmente. Las he denominado «escenas problemáticas» y les he preguntado a muchos directores latinoamericanos cómo las enfrentan, cómo las resuelven. Sin duda, algunos lo hacen dejando de lado por completo la escena, sacándola del espectáculo, bajo la consigna de que lo que no se puede resolver, mejor dejarlo. Otros, emulando el trabajo del analista, siguen ensayando otras escenas hasta que el proceso mismo del trabajo permite regresar a la escena problemática y arrojar alguna luz. Cuando un actor o grupo de actores de pronto hacen silencio, cuando el trabajo creativo se detiene, se atasca, cuando comienza a repetirse, ¿se trata allí de un obstáculo a nivel de lo reprimido, de lo rechazado o de lo suprimido?, ¿tiene esto que ver con el encuadre del ensayo, la figura del director, la turbulencia política y cultural del contexto, la lectura desviada de la obra? Ya para el Freud de *La interpretación de los sueños*, «todo lo que destruye/suspende/altera/la continuación del trabajo» analítico (Lacan, 1981: 59, subrayado del autor) es una resistencia. ¿Y cómo se trabaja con la resistencia?, ¿es que lo que interrumpe el trabajo teatral no es una resistencia?, ¿puede el silencio del director durante el ensayo también plantearse como una resistencia? Lacan lo formula sin vacilar: «¿Es la resistencia un fenómeno que sólo aparece en el análisis?» (1981: 42).

La resistencia tiene que ver con «el carácter de inaccesibilidad del inconsciente» (Lacan, 1981: 43) y, en lo que a mí respecta —incluso en lo que el teatro significa para el psicoanálisis y para Lacan— el arte teatral constituye, en sí mismo, una escuela para el abordaje del inconsciente. ¿O acaso Freud no designó al inconsciente como «la otra es-

cena»? Nadie parece hacerse estos cuestionamientos. Los teatrístas trabajan y de pronto encuentran soluciones interesantes, pero eso no los salva de caminar a la deriva. Como vemos, en el campo teatral no hay más que soluciones caseras. No hay allí ninguna teoría, ni siquiera una técnica o una estrategia que pudiera abrirnos a interrogantes fundamentales sobre el trabajo del actor y del director. Los actores acuden a formarse en talleres de todo tipo y ese eclecticismo es notorio, especialmente cuando el trabajo corporal y vocal no se desarrolla conjuntamente con una perspectiva teórica, dramaturgica y estética. Sin duda, es cierto que una teoría no garantizará jamás nada en el orden creativo, artístico y menos aún en el analítico. Los teatrístas —muchos de ellos lo dicen con todas las letras— se desentienden de la teoría a la que perciben en su carácter abstracto y dogmático y, por ende, como enfrentada a la creatividad y hasta con efectos paralizantes o limitantes. ¿Ocurre lo mismo en el psicoanálisis?

Desde el *Seminario 1* Lacan no se cansa de decirnos que «[e]l análisis es una experiencia de lo particular» (1981: 40). Si cada analizante, si cada análisis es un particular, si cada obra o propuesta teatral es también un particular, ¿para qué necesitamos una teoría? Los analistas —a diferencia de los teatrístas— saben que no pueden involucrarse profesionalmente en la estupidez de esta pregunta. Si la teoría es la dimensión fundamental desde donde «algo» de la técnica y «algo» de la efectividad del tratamiento psicoanalítico tienen algún asidero y toman algún sentido, ¿por qué no ocurriría lo mismo con el trabajo teatral? La teoría es, pues, lo que diferencia, incluso ideológicamente, a un tratamiento de corte lacaniano, de otro tratamiento basado en la psicología del yo. Y esa diferencia no se puede desestimar. ¿Cuáles serán las diferencias en el campo teatral cuando se trabaja desde distintas posiciones teóricas?, ¿qué convicciones teóricas subyacen al método o sistema stanislavskiano?

Un analista, aunque trabaja con un saber provisto por la experiencia, tiene sin embargo un cierto saber técnico que, sin duda, remite —lo sepa o no— a una teoría. No hay técnica ni metodología que no emerja de una teoría, explícita o no. ¿Es necesario insistir en lo desprovisto que estamos los teatrístas en este aspecto? Mi certeza es que, aún en lo salvaje de mi abordaje, el psicoanálisis puede comenzar a ayudarnos a pensar en estos problemas. Hagamos algunas preguntas: Cuando el actor improvisa, cuando el actor incluso se autosugestiona revolviendo el viejo arcón de su memoria emotiva —en la que muchas veces no puede encontrar lo que busca más que a costa de un autoengaño— ¿en qué tiempo está trabajando?, ¿en el de sus propios recuerdos del pasado que alimentan la ilusión de conectarse con el tiempo y vida del personaje?, ¿en el tiempo en el que se sitúa la narración?, ¿en el tiempo del autor?, ¿en el tiempo presente de su propia vivencia?, ¿en el tiempo que el director ha decidido montar la obra?, ¿incluso en el tiempo cronológico del ensayo? Mis largos años en el teatro, mis extensas lecturas acerca del hacer teatral y mis largas conversaciones con maestros indiscutidos a nivel de la investigación y la dirección teatral, no han podido detectar ni siquiera un atisbo de curiosidad por estas cuestiones y, menos aún, detectar la necesidad de formularlas a fin de contar con una base teórica para poder no solo resolver desde ella situaciones difíciles sino, más importante aún, dejar que el itinerario teórico nos abra a nuevas cuestiones teatrales que todavía ni hemos vislumbrado.

Sin duda, el analista tiene que resolver estas cuestiones a partir de hacerse una cierta concepción del tratamiento analítico: ¿qué tiene que hacer frente al analizante?, ¿a dónde debe conducirlo? ¿Por qué estas preguntas no serían igualmente formulables para el tra-

bajo del actor y del director? Si dichas preguntas son problemáticas para el psicoanalista, no lo son menos para nosotros en el teatro: ¿o acaso solo ensayamos para poner un texto en escena?, ¿qué buscamos en concreto en un ensayo? Aunque el psicoanálisis, como el trabajo teatral, es siempre—ya lo dijimos—una experiencia de lo particular, eso no significa que lo singular de un sujeto, de un analizante, no remita recursivamente a un replanteo completo de la teoría y de los fines del análisis. Cada uno de los análisis fallidos de Freud le hizo modificar su teoría.

NOTA 4: LOS TEATRISTAS, LA TEORÍA Y LA INVESTIGACIÓN TEATRAL

La aversión de los teatristas a la teoría no siempre fue tal. Algunas de las preguntas que he formulado se hicieron, como todos sabemos, durante las décadas del 60 y 70, no sólo en América Latina sino en muchas otras latitudes. Enrique Buenaventura, Santiago García, Augusto Boal, para nombrar los más paradigmáticos, intentaron responderlas a su manera desde el psicoanálisis, la antropología y la lingüística estructural, la semiótica. Surgieron a partir de estos maestros y sus particulares modos de plantearse la cuestión teatral un manojo de métodos y estrategias, como la creación colectiva o las técnicas del teatro del oprimido, que definieron al teatro de nuestra región y sirvieron para que otras comunidades del globo comenzaran a expresarse teatralmente. Sus propuestas tenían una base dramática precisa apoyada en los discursos de la revolución y la liberación de los años 70. Sin embargo, muy pronto los teatristas se desentendieron de continuar con estas investigaciones. ¿Quién retomó el trabajo de 1969 de Buenaventura sobre su lectura del texto dramático y la puesta en escena a partir de la interpretación de los sueños en Freud y la importancia del significante (metáfora y metonimia de por medio) en Lacan?, ¿quién dio continuidad, incluso para oponerse, a las investigaciones de Santiago García sobre «el acto de habla en el teatro» o a las de Enrique Buenaventura sobre «el enunciado verbal y la puesta en escena»? Las propuestas de Augusto Boal corrieron con más suerte gracias a la insistencia, perseverancia y transformación de Boal mismo. Los teatristas, al ser entrevistados o en foros o festivales, dicen investigar, pero no se llega a saber bien qué es lo que investigan. Lo hagan o no, lo deplorable es que no escriben sobre sus investigaciones y probablemente no puedan hacerlo, porque lo que ellos practican son ejercicios provenientes de diversas aproximaciones a la formación vocal y corporal del actor o, con un poco más sofisticación, a ciertas técnicas de algún maestro reconocido que se apoyan en tradiciones teatrales de otras latitudes.

La mentada caída de las utopías revolucionarias parece haber arrastrado consigo la curiosidad de los teatristas por elevarse al campo de la teoría teatral implicada en esas estrategias y tácticas de trabajo; es probable que cierto desencanto con el marxismo y el fracaso de los movimientos revolucionarios hayan dejado un panorama de escepticismo respecto al hacer teórico. Lo cierto es que en las décadas posteriores, dicha curiosidad y afán de saber parecen haberse ocultado, desviado o entretenido por otros senderos que abrieron las compuertas para canibalizar, no sin eclecticismo, propuestas múltiples promovidas por los gurús de turno. La excusa constante que escuchamos siempre entre los teatristas es que no vale la pena intelectualizar en el campo teatral, que eso frena la creatividad. La vieja figura del dramaturgista se yergue como espectro y su falta se hace sen-

tir en muchos espectáculos teatrales contemporáneos. Lo que tendríamos que remarcar aquí es lo que Lacan les invita a hacer a sus oyentes ya desde el *Seminario 1*: «les ruego a cada uno de ustedes que, en el interior de su propia investigación de la verdad renuncien radicalmente —aunque sólo fuese a título provisional para ver qué se gana dejándola de lado— a utilizar una oposición como la de afectivo e intelectual» (Lacan, 1981: 399). Y esto lo recomienda en julio de 1954.

NOTA 5: EL PSICOANÁLISIS Y LA DRAMATURGIA DE ACTOR

No por casualidad el psicoanálisis incide, sin embargo, en lo que se ha denominado «dramaturgia de actor», «teatro de la intensidad o de la multiplicidad» o «poéticas actorales», tal como se han venido desarrollando, por ejemplo, en Argentina a partir de Eduardo Pavlovsky, el mismo psicoanalista que desde los años 70 viene involucrando su práctica profesional clínica (Pavlovsky es psicoanalista) y teatral a partir del psicodrama. No es tampoco casualidad que —implícita o explícitamente y con variado acento— algunos teatristas (ya no simples teatreros) de nuestra América (Rafael Spregelburd, Daniel Veronese en Argentina, Mariana Percovich en Uruguay, Victoria Valencia en Colombia, Ana Harcha en Chile) vengán explorando desde hace unos pocos años —sabiéndolo o no— caminos abiertos por la particular vía de trabajo dramático con base psicoanalítica. En este sentido, la figura de Pavlovsky es iluminante.

Para ser breves y a costa de ser injustos, se puede describir la propuesta de Eduardo Pavlovsky (a la que he dedicado otros ensayos (Geirola 2006, 2007b)) de la siguiente manera: en un momento determinado (fecha incluso retroactivamente) surge en la pantalla mental lo que Pavlovsky denomina, tomando la palabra de Julio Cortázar, el coágulo (Pavlovsky, 2001: 103). Este «coágulo» puede ser un gesto, una palabra, una frase, una imagen; en general este coágulo es enigmático, críptico, incluso para Pavlovsky mismo. De alguna manera, es como un síntoma, especialmente si aceptamos que, como nos dice Jacques-Alain Miller, que «para Lacan el síntoma es un proceso social, como todas las formaciones del inconsciente, que son impensables sin relación con el Otro» (2008: 141-2). Lacan de alguna manera lo define como «[e] centro de gravedad del sujeto [en tanto] síntesis presente del pasado que llamamos historia» (1981: 63). Este coágulo es seguido por la escritura de un texto breve, muchas veces sin personajes identificables. Dicho pre-texto se ofrece a un director y un grupo de actores (generalmente conocidos y en los que se confía plenamente) para iniciar el proceso de ensayos. En estos ensayos Pavlovsky se posiciona no tanto como autor sino como actor, de modo que se ofrece a los avatares, muchas veces crueles, de la creatividad e imaginación del grupo sobre su propio «coágulo». Es más, una vez perfilados algunos personajes, el mismo Pavlovsky —trayendo a colación su experiencia psicodramática— los va asumiendo uno por uno, mientras los otros actores van intercambiándose también sus roles e identidades escénicas. El juego de la improvisación, como todos sabemos, abre caminos insospechados; la relación de cada actor con un cierto personaje o una determinada situación movilizan contenidos que jamás se hubieran visualizado desde la perspectiva monológica de un autor dramático. Se multiplican las voces, los sentidos, se descubren nuevas intensidades (libidinales en sentido freudiano) que estaban reprimidas o que habían sido rechazadas o suprimidas y

que el coágulo, como el nódulo patógeno freudiano, hacía precariamente emerger de una historia que era particular de Pavlovsky pero no necesariamente personal.

Lo biográfico, como puntúa Ricardo Bartís, no es personal (2003: 175-82). Así, para decirlo rápido, Pavlovsky no se interesa tanto por «representar» a los dictadores, como lo hacen muchos dramaturgos, incluso de su misma generación, sino de atravesar en sí mismo los fantasmas del dictador; incluso más, como en *Potestad*, él se ofrece a explorar las fantasías del torturador desde su propio cuerpo, atravesando dolorosamente —e invitando al público a hacer lo mismo— la fantasía horrenda, siniestra, que significa la complicidad civil con la dictadura, ese nódulo patógeno que yace en cada uno de los espectadores, lo sepan o no. Después de cada ensayo Pavlovsky re-escribe el texto inicial y lo que hoy leemos como obra de su autoría es el producto de un proceso donde múltiples voces trabajaron —con todos los riesgos— esa zona escamoteada al saber no sólo de Pavlovsky (una vez más no se trata de psico-drama), sino de una comunidad de artistas que converge en un proceso investigativo teatral que los concierne a todos, porque concierne a la historia de un sujeto (no de un yo, no de Pavlovsky en tanto ego) y de una nación o una coyuntura histórica determinada.

Este proceso no es equivalente —no es epistemológicamente equivalente— a la creación colectiva y no puedo explayarme aquí sobre eso. Baste decir que no se trata de hacer un texto o espectáculo para expresar ficcionalmente lo que «ya se sabe» a nivel de la ideología; no se trata tampoco de correr los velos nebulosos de la ideología para dejar emerger la verdad oculta ni de trabajar sobre lo conocido para elaborar un texto o espectáculo cuya anécdota iluminaría al público, supuestamente miope frente al horror político de su contexto y de su coyuntura histórica. El trabajo actoral que se desarrolla en la dramaturgia de actor es como un trabajo analítico en el que hay que desbrozar el fantasma del que emerge el coágulo (lo desconocido) y llegar dolorosamente a una puesta en escena que, no sin cierta vacilación, he denominado «fantasía civil». Se trata de articular a nivel del lenguaje (verbal y no verbal) el deseo (del que el sujeto nada quiere saber) frente a lo siniestro, es decir, frente a lo familiar. Sin duda, la cuestión de la angustia y, por ende, de lo real, va a surgir aquí, tanto durante el ensayo para los teatristas como durante el espectáculo para los espectadores. La cuestión del objeto *a* como causa del deseo y la función del fantasma en la angustia deberían convocar toda nuestra atención artística. Porque si la ficción, en virtud del significante y lo simbólico, es lo que engaña, la angustia, como plantea Lacan en su *Seminario 10*, es lo que no engaña. Además está decir que, a los efectos de nuestro planteo, la invitación a teorizar sobre la dinámica aquí involucrada y puntualizar lo que el psicoanálisis permite visualizar y puede aportar a una experiencia de este tipo es a todas luces una exigencia.

NOTA 6: TRANSFERENCIA, FICCIÓN, REPETICIÓN Y GOCE

Volvamos a la cuestión de la transferencia. Dijimos que se trata de la presencia en acto del pasado. Este acontecimiento tiene y no tiene que ver con la memoria, esa capacidad tan evocada, tan poco confiable —como nos advierte Freud— y tan poco interrogada. Es memoria suprimida, reprimida, desconocida para el analizante pero, a la vez, fuertemente «emotiva». La transferencia, enfatiza Lacan, «en último término, es el automatismo de

repetición» (*Seminario 8*: 121), pero tiene, a su vez, un factor creativo. Aunque manejable por la interpretación, aunque «permeable a la acción de la palabra» (*Seminario 8*: 122), la transferencia, «por más interpretada que sea, guarda en sí misma una especie de límite irreductible» (*Seminario 8*: 123). La transferencia es «fuente de ficción» (*Seminario 8*: 123), pero no entendida como simulación o representación; consecuentemente, «el sujeto, en la transferencia, fabrica, construye algo» (*Seminario 8*: 123). Demás está decir que no toda repetición involucra la transferencia. Las preguntas aquí son variadas y complejas: ¿por qué se repite, qué repeticiones son válidas a los efectos transferenciales y analíticos, cuál es el estatus de esta ficción y para quién se finge? Durante el ensayo, ¿qué pasado se repite en la improvisación, qué lugar tiene la ficción promovida por dicha improvisación y para quién se la crea?, ¿qué perfil del espectador se tiene como referencia en una improvisación?, ¿qué relaciones tiene ese pasado desconocido con el presente y la actualidad del ensayo?, ¿qué réditos nos darían las respuestas a estas preguntas para teorizar sobre la cuestión del público? Después de la conceptualización lacaniana, ya no podemos afirmar con tanta seguridad que el actor improvisa para un director, que el actor sólo improvisa para alcanzar la identidad o psicología de un personaje o la significación de una situación tal como aparecen en un texto dramático.

La figura del director deviene problemática porque deberíamos saber en qué lugar se pone respecto del actor. Aunque Lacan va a desarrollar más largamente la relación entre amor y transferencia en el *Seminario 8*, ya anticipa algunos comentarios en el *Seminario 1*. Freud no vacila en llamar amor a la transferencia. «La transferencia es el amor» (Lacan, 1981: 142). El amor de transferencia abre un espectro de múltiples cuestiones metodológicas. Menciono al menos un ejemplo y dejo al lector con el trabajo de ponerle un nombre. En su charla sobre el amor, Miller especula sobre la posibilidad de imaginar que el psicoanálisis no sólo introdujo un nuevo amor, sino tal vez un nuevo goce. Muchas veces, el alargamiento del tratamiento, como el alargamiento del ensayo, podría pensarse como un amarramiento del analista/teatrista a un cierto goce, a un goce puro de la palabra. En efecto, así como, según Lacan, «habría una homología entre la posición perversa y la posición del analista» (Miller, 2005: 155), podríamos imaginar también esta misma homología en el campo actoral, cuando el director se hace instrumento del goce del Otro, en tanto su presencia «es necesaria para obtener ese goce» (Id.). Ni qué decir de lo que puede ocurrirle a los actores frente a este tipo de director perverso, seductor y con gran poder de sugestión, casi hipnótico. Sin duda, el analista/director⁵ debe trabajar desde una ética. Tiene, pues, que evitar ocupar esa posición perversa, rechazando tanto el goce masoquista como el sádico, algo que, todos sabemos, no ha sido ni es una práctica muy ejemplar en la actividad teatral. ¿Qué otras posiciones podría ocupar?, ¿qué posiciones ha desbrozado el psicoanálisis? Se nos abre aquí un enorme trabajo investigativo si se involucran tanto las estructuras clínicas (neurosis, perversión, psicosis) como los cuatro discursos (del amo, de la universidad, de la histérica y del analista).

⁵ Obsérvese que evito muy cuidadosamente la inversa: director/analista, que podría escucharse o leerse como «director analista» y que, por el momento, no intento suscribir.

NOTA 7: EL ÁGALMA Y EL DESEO DEL DIRECTOR. LA METÁFORA DEL AMOR

Como vemos, el psicoanálisis conmociona nuestras familiares nociones teatrales y eso moviliza una resistencia. En la actuación transferencial, el analizante, sin saberlo, actúa en el presente frente al analista —considerado ahora como otro/Otro— un personaje del pasado que no reconoce en este presente, pero que remite a alguna figura del pasado, a «[u]n malestar, una marca» (*Seminario 8*: 66) en su historia. Asimismo, el analista se le aparece al analizante como un sujeto supuesto saber, como portando un saber, un secreto o un objeto que dicho analizante desea. La transferencia comienza a hacer sentir sus efectos cuando el analista aparece como envoltura del objeto del deseo del analizante, cuando el analista se instaura como «ágalma», es decir, como escondiendo un objeto precioso, un saber precioso para el analizante, dentro del cofre —a veces no tan bello o valioso— de su cuerpo. Por eso, es importante trabajar en el ensayo esta función de velo, el famoso *i(a)* del álgebra lacaniana, que el director estaría sosteniendo. ¿Cuál sería el objeto velado en el caso del director teatral?, ¿cuál sería ese secreto?, ¿cuál ese saber?, ¿qué supuestamente sabe un director y hasta qué punto ese saber opera durante el ensayo?, ¿es un saber relativo a la obra, al autor, a la época, o bien un saber ligado a su deseo, a su lugar como director, a su relación con el actor?

Lacan nos dice en su *Seminario 8* que en esa «célula analítica, incluso mullida [que] no es nada menos que un lecho de amor» (7) se va a instalar la transferencia. ¿Es el ensayo también un lecho de amor o, en su ambivalencia, igualmente de odio?, ¿qué tipo de transferencia se puede pensar en el ensayo? La respuesta a estas preguntas hay que situarlas y perseguirlas a lo largo de todo el *Seminario 8*, investigación que haremos en un artículo futuro.

Sin embargo, antes de ingresar en dicho *Seminario* sobre La Transferencia, no resulta descaminado retomar algunos comentarios de Lacan del *Seminario 1*, aunque más no fuese para retornar a una lectura de Stanislavski. Los voy a detallar muy parcial y aceleradamente, dejándole al teatrista (actor, director, iluminador, vestuarista, escenógrafo, maquillador, etc.) la tarea de cotejarlos en el campo del ensayo y de su propia lectura:

La transferencia y el tema del tiempo. Ya he dicho algo sobre eso. No es algo que esté muy explorado, por ejemplo, a partir de la propuesta de Stanislavski, por mencionar la más frecuentada. ¿Busca un análisis hacer «revivir» al analizante el pasado? No, precisamente. Lacan nos advierte que Freud fue muy cauto al respecto. No es reviviendo el pasado (en caso de que eso fuera posible) que avanza un tratamiento psicoanalítico y menos si se trata de hipnosis o sugestión; Lacan dice: «que el sujeto reviva, rememore, en el sentido intuitivo de la palabra, los acontecimientos formadores de su existencia, no es en sí tan importante. Lo que cuenta es lo que reconstruye de ellos», ya que «el acento cae cada vez más sobre la faceta de reconstrucción que sobre la faceta de reviviscencia en el sentido que suele llamarse «afectivo»» (Lacan, 1981:28, el destacado es del autor). Éste es un punto muy problemático que también algún día habrá que investigar en el psicodrama. Los teatristas tendemos, como muchos terapeutas no lacanianos, a engolosinarnos con rapidez y por completo cuando la improvisación o la actuación del analizante o el actor, respectivamente, se nos aparecen como habiendo alcanzado un sentimiento «auténtico». Como dice Lacan, no hay nada más tramposo pueril que este entusiasmo: «El

más mínimo sentimiento peculiar —incluso extraño— que el sujeto acuse en el texto de la sesión, es calificado como un éxito sensacional» (1981: 95). Lacan insiste en que «la reconstitución completa de la historia del sujeto es el elemento esencial, constitutivo, estructural, del progreso analítico» (26). El acento no está puesto en recordar sino—como lo vimos en la dramaturgia de Pavlovsky—en «reescribir la historia» (29). Y esa reescritura, justamente por la mediación del analista y gracias a la transferencia, es siempre multivocal e involucra un tiempo socializado.

Transferencia e historia. Sin embargo, aunque Freud estudia cada uno de sus casos en su singularidad, Lacan subraya que «el interés, la esencia, el fundamento, la dimensión propia del análisis es la reintegración por parte del sujeto de su historia hasta sus últimos límites sensibles, es decir, *hasta una dimensión que supera ampliamente los límites individuales*» (26, el destacado es mío). La técnica analítica tiene que conquistar, nos dice, esos puntos (que Freud explora exhaustivamente hasta fecharlos) en el que se produjeron ciertas «situaciones de la historia», no del pasado del sujeto. Para Lacan, «La historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente» (27), justamente porque ha sido vivido en el pasado. Ruego al lector explorar esta diferencia por sí mismo. Si no quiere hacerlo a partir de Lacan, la puede tomar de Walter Benjamin. Es por esta vía que el coágulo llega a conformarse, por medio de la elaboración analítica, en fantasía civil, incluso en fantasía civil de la nación.

Transferencia e inconsciente. Es siguiendo este mismo itinerario que la elaboración analítica, al enfrentar lo reprimido, rechazado o suprimido de la conciencia del sujeto, requiere de un aparato teórico muy ajustado para abordar el sujeto, que no es el yo. El yo, dice Lacan, es el síntoma del sujeto, «un síntoma privilegiado en el interior del sujeto. Es el síntoma humano por excelencia, la enfermedad mental del hombre» (1981: 32). Se trata, pues, no de revivir el pasado ni tampoco de reconstruirlo arqueológicamente bajo una ilusión de objetividad (como ocurre en la creación colectiva, por ejemplo), sino de restituírsele al sujeto tal como él lo «actúa» en la actualidad de la sesión, de la transferencia, es decir, tal como el actor lo elabora a partir del presente del ensayo y, en parte, del presente de su contexto histórico. Hay que situar aquí la dimensión del fantasma, porque lo recordado no es siempre «fiel» respecto de lo vivido. Dejo al lector como tarea puntuar esto —en sus similitudes y diferencias— con los textos stanislavskianos, especialmente en cuanto al estatus de la lectura del texto dramático y el trabajo actoral en la construcción del personaje, la problemática del yo y el estadio del espejo, etc. Se llevará muchas sorpresas. Todos podremos beneficiarnos de retornar a Stanislavski y a Meyerhold desde Lacan.

Transferencia y lenguaje. Ni el tratamiento analítico, ni el amor, ni tampoco el teatro, mal que le pese a nuestro querido maestro Boal (el «Teatro, como o amor, faz-se a dois» dice en *O Amigo Oculto*), se hace entre dos. Hay siempre por lo menos tres. Lacan va a introducirnos a la dimensión del Otro, del lenguaje, del registro simbólico, sin lo cual no hay manera de situar lo imaginario respecto de lo real. El sujeto está capturado en el lenguaje, pero por eso mismo Lacan privilegia el lenguaje como vía de acceso al sujeto, es decir, al no saber del yo. Esto nos lleva de nuevo al tema del fantasma, esa escena que dramatiza el deseo del sujeto y con cuyo guión (consciente o inconsciente) el sujeto se

protege de lo real, de la castración, de la angustia, de la falta en el Otro. No me parece que siga siendo interesante que, mediante el pase mágico del «como si» stanislavskiano, sigamos adaptando el yo del actor al «supuesto» yo del personaje o al yo del director, es decir, cargando, incluso—si se me permite usar una palabra tan compleja en psicoanálisis—«proyectando» sobre los personajes— de Shakespeare o Chejov, por nombrar dos eminentes—con supuestas vivencias de un actor que «no sabe» teóricamente cómo vérselas con la cuestión del fantasma, del suyo, en el presente del ensayo y de la improvisación y que, además, no sabe cómo vérselas con el fantasma del texto, el fantasma que es el texto. ¿Qué lugar ocupa «el personaje» o el texto dramático en los textos stanislavskianos en relación a los tres registros lacanianos de lo imaginario, lo simbólico y lo real? Otra vez invito a trabajar los textos del maestro ruso. Sin ir tan lejos, para quien quiera ahorrarse la lectura de Stanislavski, hay una pregunta siempre presente en todo teatrista que no lo deja tranquilo y que tiene que ver con el fantasma: ¿qué quiere el director/el autor/ el personaje de mí?, ¿qué me quiere el Otro?, ¿tengo que adaptar mi actuación —como la adaptación del yo del paciente al yo del analista en las terapias de la *ego psychology* o las de *two bodies' psychology*— a la medida de lo que cree el director?, ¿quién o qué garantiza que yo o él estemos en lo correcto? No se trata sólo de una ética teatral, como resulta claro, sino también de una política del ensayo. Confío que en función de esto se me entienda bien: no estoy postulando que haya que analizarse o convertir el ensayo en una sesión analítica; simplemente estoy apelando a cuestiones teóricas que me parece merecen no «mayor» atención, sino atención a secas, si queremos pensar una dramaturgia y una formación actoral para el futuro.

Transferencia y verdad. Que el psicoanálisis sea una ciencia de lo particular, puede escandalizar a muchos y créame el lector, no seremos nosotros, los teatristas, los primeros en escandalizarnos desde que Freud inaugura la ciencia del sujeto, es decir, del inconsciente. Baste esto para indicar que en la reconstitución de la historia tal como el sujeto la verbaliza y la actúa no se trata de hacer arqueología o investigación policial. Como con el trauma, «su dimensión fantasmática es infinitamente más importante que su dimensión de acontecimiento» (Lacan, 1981: 61), es decir, no se trata de llegar a lo que «objetivamente» ocurrió, sino a la verdad del sujeto en lo que ocurrió. Esta verdad es lo particular, para lo cual es necesaria una teoría que funde una técnica y, por ende, una ética analítica capaz de trabajar para develarla. La verdad no se ofrece, no se entrega fácilmente. Freud nos enseñó que la verdad emerge en el acto fallido, en el sueño, en el síntoma. La asociación libre es una técnica eficiente para promover la posibilidad de la equivocación, pues de eso se trata, de cómo «la verdad caza al error por el cuello de la equivocación» (Lacan, 1981: 386). En ese discurso liberado gracias al pacto entre analizante y analista, Lacan sostiene que el sujeto siempre habla y lo hace no

sólo con el verbo, sino con todas sus restantes manifestaciones. Con su propio cuerpo el sujeto emite una palabra que, como tal, es palabra de verdad, una palabra que él ni siquiera sabe que emite como significante. Porque siempre el sujeto dice más de lo que quiere decir, siempre dice más de lo que sabe que dice (1981:387).

Toda la cuestión de la resistencia y, por ende, de su relación con la transferencia aparece justamente porque la verdad —siempre en la dimensión de la ficción— se manifiesta en formas residuales, parasitarias, laterales, marginales. Freud la buscó en los sueños, los

lapsus, el chiste, el olvido del nombre, la agudeza, es decir, en lo que no está a disposición de la conciencia.

REFERENCIAS

- Bartís, Ricardo. (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- Boal, Augusto. (2003). *O amigo oculto*. Obtenido el 6 de junio de 2006 desde <file:///C:/Users/Gustavo/AppData/Local/Temp/Temp1_dla108.zip/108.%20O%20Amigo%20Oculto.htm>.
- Buenaventura, Enrique. (2005). 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* (pp. 55-65). Maracaibo: Universidad de Zulia.
- Freud, Sigmund. (1958). The Dynamics of Transference. *The Standard Edition*. Londres: The Hogarth Press.
- Geirola, Gustavo. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine, California: Gestos.
- . (2006). Ensayando la lógica o la lógica del ensayo: construcción de personaje y temporalidad de la certeza subjetiva. *Teatro XXI* 23: 35-48. Año 12.
- . (2007a). *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- . (2007b). Argentina en Cádiz: El psicoanálisis, la nueva dramaturgia y las poéticas actorales. En Beatriz Rizk y Luis Ramos-García (eds), *Panorama de las artes escénicas ibérico y latinoamericanas: Homenaje al Festival Iberoamericano de Cádiz* (pp. 55-82). Minneapolis-Cádiz: University of Minnesota and Patronato de FIT de Cádiz.
- . (2009). Algunas reflexiones psicoanalíticas preliminares sobre la teatralidad del teatro, la ilusión teatral y el realismo: El estadio del espejo lacaniano. En Mauricio Tossi (comp.), *La Quila*. Cuadernos de historia del teatro, n° 1. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Lacan, Jacques. (1981). *Seminario 1. Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.
- . (1987). *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- . *Seminario 6. El deseo* (mimeografiado), sin fecha.
- . *Seminario 8. La Transferencia* (mimeografiado), sin fecha.
- . (2003). *Seminario 8. La Transferencia*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2006). *Seminario 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, Jacques-Alain. (2005). *Introducción al método psicoanalítico*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2008). *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Pavlovsky, Eduardo. (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*. Buenos Aires: Atuel.

Serrano, Raúl. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel.

Stanislavski, Konstantin. (1994). *Ética y disciplina. Método de las acciones físicas*. México: Escenología.

Recepción: septiembre de 2008

Aceptación: marzo de 2009