

PRAXIS TEATRAL: Hacia un teatro para la emancipación

Gustavo Geirola
Whittier College
USA

El presente ensayo pretende seguir los lineamientos presentados en formato Power Point durante la conferencia magistral que, con el mismo título, presenté en Xalapa durante el VI Coloquio Internacional sobre las Artes Escénicas, el cual tuvo lugar entre los días 4 al 8 de septiembre de 2018 y que fuera convocado por la Universidad Veracruzana sobre el tema “Arte y ciencia de la investigación escénica”.¹ Se me sugirió reflexionar sobre mi tarea en Whittier College en un curso que, bajo el nombre de *Workshop in Latin American Performance Experience*, dicté durante más de veinte años todos los semestres de primavera. La invitación me fue cursada para mostrar cómo se relacionaban la teoría y la práctica en este encuadre universitario del Workshop en el cual los estudiantes, que no son actores ni estudian teatro, crean un espectáculo en español. En consecuencia, aunque en este ensayo no se procederá a la descripción de la pedagogía en mi praxis teatral en dicho Workshop (ya realizada en otro trabajo [Geirola 2019b]), me propongo desarrollar las bases conceptuales que sostienen dicha praxis.²

Me propuse, en primer lugar, hablar como teatrista, es decir, desde la perspectiva del hacedor de teatro, no como estudioso del mismo. En segundo lugar, mis esfuerzos —aunque recurrieron a polarizaciones extremas a los fines de la exposición— se orientaron a oponer y separar la praxis teatral de los estudios teatrales y de lo que he llamado la ‘institución teatro’. Por ‘institución teatro’ entiendo la tradición teatral occidental, desarrollada por siglos como práctica de la *representación de la realidad*, lo cual la diferencia, como se verá en este ensayo, de la praxis teatral cuyo trabajo se enfoca en el registro lacaniano de lo Real. En tercer lugar, aunque muchas reflexiones de este ensayo pue-

¹ Este ensayo se escribió en un tiempo inmediatamente posterior a la realización del Coloquio, es decir, en 2018, a los efectos de la publicación de las Actas, las cual hasta la fecha no se ha realizado, razón por la cual procedo a publicarlo en 2024, con revisiones.

² He compilado gran parte de los ensayos referidos en este artículo en mi libro *Introducción a la praxis teatral. Creatividad y psicoanálisis*. Allí he desarrolla *in extenso* gran parte de los temas tratados en el presente artículo.

dan disparar un debate —siempre saludable— sobre diversas cuestiones, lo importante es tener presente que de ningún modo ni mi tarea en el Workshop ni las reflexiones que me provocaron durante años se proponen como un modelo y menos aún como un modelo *a aplicar*.

La demanda a la que fui convocado suponía abordar varias zonas de conflicto: por un lado, la relación entre teoría y práctica; por otro y de forma un tanto velada, la problemática relación entre la creatividad artística y la institución universitaria. La expectativa dada en el tema que convocaba el Coloquio apuntaba a esa relación entre arte y ciencia en la investigación escénica, lo cual abre por lo menos a varios supuestos: que hay una relación posible entre arte y ciencia, que es posible la investigación “científica” en el arte y que la ciencia (¿cuál?) puede tener algo que decir al respecto. Y si, como quería Lacan, toda demanda es siempre demanda de amor y el analista no debe responder a ella, a pesar de ello decidí posicionarme desde el psicoanálisis—además de hacerlo como teatrista— para enfrentar estas cuestiones dirimidas en el Coloquio.

He descrito en otro ensayo el modo de trabajo en mi Workshop y la pedagogía que le corresponde (Geirola 2019b). Solo debe tenerse en cuenta que dicho Workshop se ofrece como un curso que responde en parte a los protocolos académicos de la institución, lo cual limita alguna de las afirmaciones que haré más abajo sobre la praxis teatral. Baste retener que los espectáculos realizados no responden a los protocolos de la narratividad de tipo aristotélica ni a los de la creación colectiva tal como se practicó (y todavía se practica) en las décadas de los 60-70s. Menos todavía responden al formato del teatro comercial o del teatro universitario estadounidense. El guion no tiene *un* autor con nombre y apellido, pero sí remite a *un* sujeto, entendiendo por tal el sujeto del inconsciente, que Lacan quiso transindividual y no colectivo, esto es, a pesar de que el grupo esté formado por varios individuos, el show solo da cuenta de *un* sujeto. Ya Spinoza en su *Ética* advertía que “si varios individuos concurren a una misma acción, de tal manera que todos a la vez sean causa de un solo efecto, en ese sentido los considero a todos ellos como una cosa singular” (78); y respecto al cuerpo agregaba: “Cuando algunos cuerpos de la misma o distinta magnitud son forzados por otros a que choquen entre sí o, si se mueven con el | mismo o con distintos grados de rapidez, a que se comuniquen unos a otros sus movimientos en cierta proporción; diremos que dichos cuerpos están unidos entre sí y que todos a la vez *forman un solo cuerpo o individuo*, que se distingue de los demás por esta unión de cuerpos” (90). Nos queda como tarea releer a Spinoza y sacar tantas enseñanzas para la praxis teatral

como las que Lacan sacó de él para el psicoanálisis. Tendremos que volver sobre estas distinciones más adelante.

Teoría y práctica en la academia

Dentro y fuera de la academia hay un debate en cuanto a cómo debe realizarse, facilitarse, incrementarse el diálogo entre, por un lado, la creatividad cuyos resortes –bajo los significantes de inspiración, intuición, talento, locura— se disparan desde el inconsciente y, por otro, la reflexión metódica y consciente, racional y lógica que la ciencia, con su dimensión teórica entendida como abstracta aportaría para la dilucidación de aquello que ocurre en lo artístico. La esperanza se instala en un ideologema clasicista que aspiraría a formar profesionales capaces de realizar trabajos artísticos a partir –como requería Boileau (1636-1711)—del supuesto de que “Antes que escribas aprende a pensar según la idea” (16). Desde ese ideologema se llega, en nuestros tiempos, al procedimiento de aplicación o aplicabilidad: la práctica resultaría de aplicar la teoría. Se trata, para usar términos epistemológicos, de proceder a la demostración y justificación de la teoría a partir de la práctica y, en algunos casos, a una dialéctica entre ambas instancias, donde con mayor o menor grado de ortodoxia una iluminaría a la otra, corrigiéndose mutuamente. De este modo, se aspira a que la ‘idea’ sea la encargada de fijar el proyecto artístico y poético y de comandar el proceso de su realización. Los estudios teatrales –con sus discursos diversos— se encargarían así de facturar buenas ideas (políticamente correctas o no) que los estudiantes de teatro podrían luego implementar en su proceso creativo. Los estudios teatrales han apelado así a la filosofía, la lingüística y la semiótica, diversos discursos provenientes del feminismo como la teoría queer, los estudios gays y lésbicos, los estudios post-coloniales o subalternos, los estudios de performance con base en lo escénico o en la antropología, etc. Lo cierto es que –me consta— en la academia ocurre justamente lo contrario: los estudiantes parten de elaborar un trabajo creativo siguiendo sus intuiciones, sus intereses e impulsos, y luego deben vérselas con la necesidad de desbrozarlo al momento de la escritura de una monografía o una tesis, rescatando la ‘idea’ supuestamente disparadora, formulando hipótesis que no se discernían al principio y, además, justificarlas apelando a todo tipo de bibliografías de circulación validada por la academia.

Sin embargo, la justificación de las hipótesis en el campo teatral no corresponde a las exigencias epistemológicas con las que trabajan las ciencias ‘duras’; muy por el contrario, la exigencia de

‘justificar’ el trabajo creativo juega en dos vertientes: en primer lugar, elaborar una escritura académica, lo cual ya supone muchas dificultades para algunos estudiantes; en segundo lugar, entender el criterio de justificación como erudición y manejo de bibliografía autorizada. Pero aquí se instala otro problema: como ya lo había planteado a mediados del siglo pasado Gastón Bachelard: “La paciencia de la erudición nada tiene que ver con la paciencia científica” (10). El recurso a citas bibliográficas consagradas o de moda, que hace a veces perder la paciencia de los estudiantes, corresponde a la erudición más que la paciencia científica.

Por el lado de la creatividad, en cambio, se pone el acento en la práctica, entendida como experiencia y sobre todo como técnica (entrenamientos actorales y corpo-vocales diversos, con convergencia de la danza y otras artes). Se confía en la destreza y el oficio como garantía para producir un buen producto artístico. Y como la academia se ve compelida a garantizar la certificación de profesionales idóneos y en la medida en que prioriza la teoría, exige puntualmente dar cuenta de los procesos creativos y de la dimensión práctica desde algunas disciplinas incorporadas a los estudios teatrales. La ‘investigación’ es concebida en una dimensión ‘científica’, esto es, no tanto porque se tenga un conocimiento puntual de los protocolos epistemológicos y metodológicos de la ciencia, en el sentido de conocer la estructura lógica de cada método científico disponible (esencialista o constructivista), sino –tal como mencionamos antes—se la entiende como erudición, a partir de la lectura y la aplicación de bibliografías académicas más o menos consagradas. Incluso para la investigación de la base de algunas técnicas, se apela a disciplinas no necesariamente relacionadas o cercanas al arte, al teatro en este caso. Se confía, por ejemplo, en que la biología o la neurobiología podrían develar o arrasar con los arcanos del sujeto del inconsciente; por esa vía, se apunta a una idea de efectividad y eficiencia en orden a fundamentar un criterio de utilidad: porque la ciencia –vale la pena recordarlo— no está del lado del goce, es decir, de lo que –Lacan *dixit*—no sirve para nada (*Seminario* 2011). La ciencia consolida el utilitarismo; está a su servicio y apunta a la mayor productividad con el menor costo, tal como Stanislavski lo planteo con su Sistema concebido sobre la base del fordismo y el taylorismo (Geirola 2015).

En lo concreto de la formación teatral académica, lo que se observa en las instituciones es un divorcio velado –que los estudiantes y hasta algunos maestros y profesores sufren cada uno a su manera—entre, por un lado, las cuestiones ligadas a la creatividad y el montaje, y, por otro, la necesidad de justificar los procesos artísticos inconscientes por medio de dispositivos basados en la ra-

cionalidad y la objetividad científica, que –se supone— ofician como garantías –cuando no de modas y prestigios académicos— de la investigación *per se*. Así, de un lado hay una creatividad un poco ciega, ligada a empatías diversas de los estudiantes con algún maestro, escuela o discurso estético o con circunstancias sociopolíticas del contexto, y que a su modo resiste la racionalización y, de otro, una ‘investigación’ del proceso a partir del análisis del texto dramático o espectacular según disciplinas autorizadas; en este último caso—y con frecuencia— los estudiantes quedan a merced de un profesor con formación teórica en algunas disciplinas de los estudios teatrales, pero que no siempre ha tenido experiencia de actuación, de dirección, de montaje o de creatividad teatral.

Lo cierto es que, para el teatrista, la ‘idea’ como disparadora del proceso creativo, tal como hace mucho Walter Benjamin había dicho del teatro político de la izquierda, suele oficiar más como restricción que como libertad creativa:

Porque lo que es verdaderamente revolucionario no es la propaganda de ideas, que conduce aquí y allá a acciones impracticables y se desvanece en la nube de humo sobre la primera reflexión sobria a la salida del teatro. Lo que es verdaderamente revolucionario es *la señal secreta de lo que está por venir*, la cual habla desde el gesto del niño. (*Selected Writings* 206, mi traducción).³

Esa “secreta señal” obviamente es para Benjamin el instante de apertura del inconsciente y también el momento en que el pasado arroja un flash sobre el peligroso presente, del cual el artista debería hacerse cargo. En su Tesis IV, Benjamin afirma: “Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo ‘tal como realmente era’ (Ranke). Significa apoderarse de un recuerdo mientras parpadea en un momento de peligro” (“Theses” 255, mi traducción).⁴Y esto es así porque, si la famosa frase de Picasso tan repetida por Lacan, que menta “Yo no busco, encuentro” es elocuente (¿quién podría hoy dudar del arte de Picasso?), es porque justamente el trabajo artístico *no es una ilustración o decorado feliz de una idea*. En arte no se parte del *conocimiento*, de la conciencia, sino del *saber-no-sabido* del inconsciente, que es el saber del deseo. Y aquí nos topamos con la primera impugnación que la praxis teatral, disciplina enfocada en el saber-hacer del teatrista en su proceso creativo, hace a

³For what is truly revolutionary is not the propaganda of ideas, which leads here and there to impracticable actions and vanishes in the puff of smoke upon the first sober reflection at the theater exit. What is truly revolutionary is the *secret signal of what is to come* that speaks from the gesture of the child.

⁴“To articulate the past historically does not mean to recognize it ‘the way it really was’ (Ranke). It means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger”.

los estudios teatrales: *el saber no es el conocimiento*. El *saber* está en la dimensión del inconsciente, del sujeto del deseo y del sujeto gozante; no hay manera de realizar una investigación de campo, encuestas, mediciones, sobre el sujeto, su deseo y su goce, porque siendo sujeto del inconsciente (el gran discurso del Amo al que el sujeto está sujetado), se trata de algo singular que solo es, como cada obra de Picasso, elaborado caso por caso. El *conocimiento* es el que elaboran disciplinas con mayor o menor grado de científicidad, que debe dar cuenta de los procedimientos, apuntar a resultados repetibles y generalizables, cuando no universalizables, arrasando así la *singularidad* del sujeto del deseo. La segunda impugnación que la praxis teatral puede vislumbrar a partir de aquí es *la tensión —no necesariamente contradictoria— entre el saber y el conocimiento en el seno de la academia*.

El arte está, sin duda, del lado de la singularidad del sujeto, del lado del deseo y de lo real y el goce —siempre imposible de decir todo—, y no del lado del “para todos” de la función fálica; el arte apunta al no-toda de La Mujer en las fórmulas lacanianas de la sexuación, esto es, es precisamente esa exploración humana maravillosa del goce que está más allá de la función fálica entendida como un orden regulado por la ley y lo simbólico. La poesía se dirige a un real indecible, que solo se puede captar —tal como Lacan lo planteará en su última enseñanza— mediante la *invención* imaginaria por medio de palabras que medio dicen la verdad y ese real.⁵ De ahí que Jacques-Alain Miller, en uno de sus cursos, tomando un consejo dado por un personaje de Balzac, les pida a los analistas “un esfuerzo de poesía” (101), enfatizando además que “la lógica no borra lo oracular” (37). Y si esto es así, es porque el psicoanálisis —al igual que la praxis teatral y a diferencia de los estudios académicos— no se localiza del lado de la ciencia, tampoco de la religión, sino en el terreno del arte, entendido como una *praxis, un saber-hacer con lo real por medio de lo simbólico y de un imaginario emancipado* del discurso del Otro hegemónico. Y una praxis (πράξις) no es una práctica (πρακτική).

Investigación, científicidad y creatividad

Como hemos descrito más arriba, la academia se organiza a partir de una oposición entre, por una parte, cursos de índole creativa, donde prima la experiencia, la destreza en varias técnicas y

⁵Recordemos que el registro imaginario de la primera enseñanza lacianiana, un poco devaluado luego por la preeminencia del registro simbólico, vuelve a potenciarse otra vez al final de la enseñanza lacianiana, una vez dilucidada la cuestión del goce y el registro de lo real, como diferente de la realidad en tanto construcción fantasmática imaginaria del discurso hegemónico y del sujeto alienado al Otro.

la creatividad artística y, por otro, cursos analíticos –sea del texto dramático o de texto espectacular— con base en los estudios teatrales, todos ellos con referencia a discursos diversos de circulación autorizada por el discurso de la Universidad. El ideal curricular estaría anclado en que, al momento de iniciarse un proceso creativo, en el ámbito del ensayo, esas dos vertientes rindan el fruto artístico esperado a partir de una convergencia entre teoría y práctica. Se trata de que la investigación artística pueda, si no generarse a partir de lo teórico, al menos responder a sus postulados, acoplando las destrezas técnicas, pero sobre todo garantizando que los estudiantes puedan ser capaces en todo momento de analizar detalladamente el proceso y exhibir un conocimiento puntual de los discursos teóricos convocados durante dicha puesta en escena. Sin embargo y a su pesar, la academia no promueve la teoría en *contexto de descubrimiento*, sino solo como demostración y justificación. Como lo planteó hace mucho Gaston Bachelard en su famoso libro *La formación del espíritu científico* [1938] (del que no deberíamos olvidar el subtítulo, porque precisamente constituye el gran intento del autor: *Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*) y también para esa misma fecha Hans Reichenbach, en su *Experience and prediction*, la epistemología y la filosofía dejaron de lado el contexto de descubrimiento para favorecer el de justificación o demostración (Barcenas). El contexto de descubrimiento puede ocurrir en el sueño, en un viaje, a partir de un lapsus o un chiste (en el ensayo teatral, sin dudas también durante la improvisación, siempre fértil para dejar aparecer el inconsciente), y tiene siempre relación con el inconsciente y fundamentalmente con el deseo y lo real; es ese contexto el que dispara la invención, por eso su cercanía a la producción artística. Lo oracular, como lo propone Jacques-Alain Miller, escapa a toda demostración, justificación o corroboración, porque no sólo se refiere al sujeto del inconsciente, sino porque no es generalizable ni universalizable, es caso por caso, tal como ocurre en la praxis artística, espectáculo por espectáculo. Por lo demás, como el goce y lo real no pueden decirse todo, como siempre queda un núcleo no interpretable (el famoso ombligo del sueño en Freud), la praxis teatral no se aleja del mito y del sueño, porque en ambos no prima, como en el inconsciente, el principio de no contradicción, eje de la lógica y la ciencia.

Bachelard reflexiona sobre los obstáculos epistemológicos (observación, empirismo, realismo, lo verbal, sustancialismo, etc.) que impiden desplegar la pulsión creativa inconsciente; son, a su manera, instancias represivas del yo que no benefician a la razón y, por ende, al espíritu científico. Se trata de obstáculos internos al acto mismo de conocer (Bachelard 15), sus “causas de inercia” (ídem). No es casual, por tanto, que Bachelard parta, como el Freud de *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901),

del error. Si Bachelard recurre al psicoanálisis es precisamente porque el pensamiento científico avanza solo a partir de errores rectificables (13), tal como Freud lo hace con la interpretación de los olvidos, las equivocaciones, los lapsus linguae. Al plantear que “una experiencia que no rectifica ningún error, que es meramente verdadera, que no provoca debates, ¿a qué sirve? Una experiencia científica es, pues, una experiencia que *contradice* a la experiencia común” (13), nos da ya una pauta sobre cómo operar a partir del contexto de descubrimiento. De ahí que la cuestión que nos ocupa requiera desplazarse, por una parte, al contexto de descubrimiento y, por otra, que si se entiende investigación como justificación de hipótesis a partir de la ilustración por medio de bibliografía autorizada —tal como se la puede ver en muchas tesis de grado y hasta postgrado de las escuelas de teatro—, se produce un verdadero cortocircuito con la creatividad, el cual muchas veces opera —como es sabido— como descubrimiento, como impugnación de lo conocido. En la praxis artística lo real irrumpe a la manera de la *tyche*, como sorpresa, como sinsentido (Lacan, *Seminario 11*, 60 y ss.). En vez de solicitar a los estudiantes que fundamenten sus procesos a partir de bibliografías académicas del corpus de los estudios teatrales, debería solicitárseles, al menos, comenzar sus procesos creativos contradiciendo, durante los ensayos y a través de la improvisación, esas mismas bibliografías ‘teóricas’. Y, en ese trabajo, prestar además especial atención a los errores, los olvidos, las equivocaciones, esto es, mantener —como insiste Bachelard— “una actitud expectante, casi tan prudente frente a lo conocido como a lo desconocido, siempre en guardia contra los conocimientos familiares, y sin mucho respeto por las verdades de escuela” (14). Es por este camino que se evita la aplicación de la teoría, a la manera de una sumisión de la práctica.

Se puede hoy leer en clave lacaniana la afirmación bachelardiana de que “Frente a lo real, lo que cree saberse claramente ofusca lo que debiera saberse” (16), por eso hay que comenzar los ensayos teatrales en una actitud de destrucción de la *doxa*, de la opinión, en fin, de las ideas —por más políticamente correctas que sean, por más consagradas por la academia que estén— que tienden a instalarse como valores (17), tal como quería Benjamin. “Llega un momento —agrega Bachelard— en el que el espíritu prefiere lo que confirma su saber a lo que lo contradice, en el que prefiere las respuestas a las preguntas” (17), y si esto es grave para la ciencia, lo es todavía más para el arte, por su diferente relación con lo real y la verdad. Es, pues, saludable, tanto en ciencia como en arte alejarse, según Bachelard, “de la certidumbre y de la unidad” (19). Lacan dirá algo similar al final de su enseñanza: “Los no incautos yerran” (*Seminario 21*), porque no se dejan capturar por el inconsciente;

“[h]ace falta no ser incautos de cualquier cosa, es preciso ser incautos especialmente de algo...” (*Seminario 21*, Clase 2, 20 de noviembre de 1973), insiste Lacan, como modo de abordar el saber inconsciente y, a su modo, el contexto de descubrimiento.

La creatividad e invención artísticas podrían en tal caso tener un mejor éxito en la academia si se partiera de un trabajo creativo a partir del contexto de descubrimiento, particularmente con premisas psicoanalíticas, por ejemplo, con la implementación de las dos reglas técnicas fundamentales del psicoanálisis: asociación libre (del lado del analizante/actor/estudiante) y atención flotante (del lado del director, maestro, coordinador).⁶

Una vez más, la aspiración de la academia en sus escuelas artísticas responde a esos principios filosóficos y epistemológicos relativos a los contextos de demostración y justificación —se llegado incluso a hablar de una ‘filosofía del teatro’—, que parecen ser contraproducentes con aquello mismo de lo que se trata: la creatividad escénica. Y ésta sería una tercera impugnación de la praxis teatral a los estudios teatrales: *la incompatibilidad epistemológica que suponen sus protocolos curriculares*. Basta interrogar a cualquier estudiante o profesor de teatro en América Latina —cuyas escuelas de formación teatral, con algunas variaciones, tienen su currículum estructurado de este modo— para comprobar los desajustes, malestares y decepciones generadas en unos y otros por este encuadre pedagógico. La queja más usual se instala en que los estudiantes tienen muchas dificultades al momento de detallar por escrito lo que investigan en las clases técnicas y los sinsabores que atraviesan cuando deben apelar a los estudios teatrales para justificar lo que han realizado, algo que suelen hacer *a posteriori* para completar sus estudios. Lo más común es el montaje de un proyecto a partir de inquietudes diversas promovidas por el contexto político social, organizando el trabajo a partir de temas que, muchas veces, requieren de datos de diverso tipo; al acopio de esos datos (incluyendo, por ejemplo, la exploración de lugares alternativos, archivos, memorias, entrevistas) suelen llamarlo “investiga-

⁶ En el taller-seminario que tuve la oportunidad de ofrecer en Xalapa antes del Coloquio, aun en su brevedad, permitió la producción de dos escenas a partir de improvisaciones basadas en la asociación libre y la atención flotante. Los actores crearon dos escenas muy intensas, llenas de elementos para futuros desarrollos y con la posibilidad de muchas lecturas; a pesar de haber sido creadas por dos grupos diferentes durante la misma sesión, las escenas, también muy diferentes entre sí, dejaban ya vislumbrar un elemento de conexión a partir de un significante (S_2) que, de haber durado más el taller, hubiera llevado al significante S_1 y a muchos interrogantes para desarrollar una matriz espectacular. Como es habitual en este tipo de abordaje, no hice ni permití que se hicieran comentarios sobre el sentido posible de lo producido, evitando así la rápida captura de lo producido por los intereses socio-políticos de los integrantes que, en su angustia frente al sin-sentido, hubieran promovido comprensiones demasiado apresuradas (Lacan alertó sobre la necesidad de evitar estas comprensiones) capaces de cerrar la creatividad más que abrirla y provocarla.

ción”, de modo que habría que realizar también un trabajo más exhaustivo en la conceptualización de ese significativo.

La praxis teatral vs. los estudios teatrales

La descripción que hemos realizado, en su brevedad y probablemente en su injusticia, solo quiere oficiar como marco para situar la praxis teatral. El ámbito en el que la praxis teatral se posiciona y construye su conceptualización es *el ensayo teatral* (dentro o fuera de la academia, con o sin un texto como punto de partida); entendemos que en esta dimensión del ensayo se pone en juego no solo la creatividad, sino todos aquellos aspectos ligados a la pre- y postproducción del espectáculo. La verdad de la escena, como hemos planteado en otros ensayos (Geirola 2017), depende de muchos factores, tanto artísticos como administrativos, financieros, jurídicos, etc. En el ensayo se disciernen cuestiones que involucran al montaje, pero también a todo el grupo, cualquiera sea su tipo de organización. Por eso en lo que sigue vamos a referirnos al teatrista, para no distinguir entre actor, director, dramaturgo, productor, artistas creativos (música, luz, etc.). Además, es ya un hecho de que las fronteras entre estos roles parecen estar en un proceso de evanescencia, en tanto suelen confluir en una misma persona, sea que realice todos los roles en un espectáculo, sea que asuma uno o dos en cada montaje. Por estas razones, la praxis teatral—a diferencia del currículum académico— no opera por una dialéctica entre teoría y práctica, con la prevalencia que siempre ha operado en Occidente en cuanto a los binarios, donde uno de los polos comanda y el otro lo refleja y/o se somete. De modo tal que en la praxis teatral no hay espacio para aplicar nada: la ‘aplicación’ (de la teoría sobre la práctica o de la teoría sobre la técnica) es un ideologema que no tiene ningún rol en la praxis teatral. Para ser más brutales, podríamos incluso afirmar que la praxis teatral destruye o se desentiende de esa dialéctica, justamente porque, como su nombre lo indica, se trata de una *praxis*.

¿Qué es una praxis? Antes de proceder a responder esta pregunta, vale la pena realizar una diferenciación crucial: la praxis teatral, porque apunta a lo artístico, se orienta hacia la cuestión del deseo, del goce y del saber, y sobre todo del saber-hacer con el deseo y con el modo de goce, ambos singulares, no universalizables. Como ya mencionamos antes, entendemos aquí por ‘saber’⁷ el saber-

⁷ “*Savoir*” en el francés de Lacan. Las traducciones al inglés como ‘*knowledge*’ confunden la diferencia que el castellano, como el francés, pueden discernir entre saber y conocimiento.

no-sabido-del-inconsciente. Lo diferenciamos de la producción de *conocimiento*, en la medida en que éste es el producto de la razón y se sitúa a nivel de la conciencia, con o sin pretensiones de objetividad. En este sentido, se podría decir que la academia, cuando se trata de las artes, no ha hecho un trabajo de ajuste entre creatividad y producción de conocimiento.⁸ El arte encuentra, no busca: ese encuentro con lo real —muy diferente a la sobre-determinación de la ‘realidad’ como construcción fantasmática o ideológica— es siempre un encuentro fallido; fallido obviamente para la conciencia, incapacitada a veces para apreciar su potencial o para revisar sus premisas epistemológicas (sus obstáculos); sin embargo, ese fallido es de riqueza extrema desde la perspectiva del inconsciente y, por ello mismo, fundamental en la praxis teatral. Como tal, el arte no pretende ‘acertar’ —no sigue un modelo de exactitud y eficiencia— porque, precisamente al apuntar a lo real, sabe que dicho real escapa siempre a lo simbólico. El trabajo de tipo etnográfico, antropológico o sociológico (encuestas, relevamiento de datos, etc.) solo pretende dar consistencia a la realidad, pero lo real como malestar en la cultura excede esa perspectiva académica. La realidad puede ser representada, lo real no. El arte *inventa* un significante para lo real, en cada caso y cada vez, como los innumerables cuadros de Picasso; ese significante nunca da cuenta de *todo* lo real. El arte vive de muchas euforias, pero no la de la ciencia que cree en totalidades y universalidades; al arte no le interesa la objetividad sino la cuestión de la subjetividad o, mejor, del sentido gozado que hay en ella, porque allí precisamente se disciernen muchos aspectos textuales y contextuales relativos al inconsciente transindividual. Justamente porque el arte inventa un significante para ese real nunca significantizable en su totalidad, es por lo que se enlaza a la subjetividad de una época: “Mejor pues que renuncie quien no pueda unir a su horizonte la subjetividad de una época” (Lacan, *Escritos* 308). Y esa subjetividad epocal no ancla en la realidad, sino en lo real, a nivel del inconsciente, por eso trasciende al artista, porque lo real insiste en repetirse y, por ello, su obra, al inventar un significante a ese real, puede ir más allá del período histórico que le ha tocado vivir.⁹

Regresemos a nuestra pregunta sobre qué es una praxis. Responderla supone ponerse del lado del arte, esto es, del deseo, del sujeto gozado y gozante y del inconsciente, de modo que no es

⁸ Digamos que una obra de arte es un caso que puede ser leído por medio de un trabajo monográfico académico sobre ella. Sin embargo, una obra de arte solo admite interpretaciones, cuyo estatus epistemológico el psicoanálisis no dejó de explorar; la interpretación analítica no responde a los mismos requisitos lógicos que una investigación de las ciencias naturales o sociales. Por otra parte, como lo advierte Lacan en su última enseñanza, el goce no puede ser apalabrado en su totalidad, es decir, ni puede ser interpretado, como el deseo.

⁹ Ver *infra* la conceptualización de real, realidad, inconsciente transindividual, etc.

gratuito ni arbitrario que la praxis teatral busque su fundamento conceptual en el psicoanálisis. Cuando Lacan se aboca a comenzar su *Seminario 11 Los conceptos fundamentales del psicoanálisis*, lo primero que hace es dar la definición de praxis:

¿Qué es una praxis? [...] 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 menos de imaginario no tiene aquí más que un valor secundario. (14)

Hay varios aspectos en esta respuesta de Lacan que exigen un comentario; sin embargo, es importante señalar que el *Seminario 11* se propone, en esos momentos de la enseñanza lacaniana, no sólo dar un cuadro general de los diez seminarios anteriores, no sólo es un intento —probablemente inspirado en Heidegger— de fundar la ontología del psicoanálisis, sino también superar los planteos anteriores más centrados en el registro imaginario (desde el estadio del espejo de 1936 hasta todo lo anterior al *Seminario 10* sobre La angustia). La respuesta lacaniana, como vemos, devalúa en esta etapa lo imaginario; tendremos que esperar a uno de los últimos seminarios, el 23, para recuperar la potencia de lo imaginario, de lo que allí denomina un “nuevo imaginario” y que yo planteo como la invención emancipadora:

Es preciso estrellarse, si puedo decir así, contra un nuevo imaginario que instauro el sentido [...] el sentido como tal, que hace poco definí mediante la copulación del lenguaje, puesto que asiento allí el inconsciente, con nuestro propio cuerpo. (*Seminario 23* 120)

Vamos a reapropiarnos en la praxis teatral de esta aproximación lacaniana, particularmente el giro que ésta toma a partir del *Seminario 20 Aun*.¹⁰En principio, nos resulta familiar que toda tarea teatral sea una “acción concertada”, es decir, humana y acordada, concertada por ser justamente humana. Es una praxis regida por un pacto: hay una ley que se yergue frente a una posibilidad (no frente a un hecho): estamos en el campo del subjuntivo, de lo posible, de lo esperado, en fin, del deseo. Nunca se puede predecir ni calcular cuándo el inconsciente se abrirá por un instante para mostrar la senda hacia lo no-sabido, proceso que muchas veces no se recorre sin sufrimiento y que

¹⁰Imposible en la brevedad de este ensayo desplegar todas las consecuencias de ese giro que Lacan da a su enseñanza final a partir del *Seminario 20*.

exige un “deseo decidido” para su continuación (Lacan, *Otros escritos* 569). La referencia al modo subjuntivo toma relevancia si pensamos que, como lo sostiene Lacan a lo largo de toda su enseñanza y como lo vemos en la cita del *Seminario 23*, la definición del inconsciente en tanto estructurado como un lenguaje se mantiene, aunque ahora ese lenguaje aparezca ligado no al sujeto como en la primera parte de su enseñanza, sino al *parlêtre* y por lo tanto en la dimensión de *lalangue*; ahora el lenguaje deviene ligado al cuerpo gozante y es él mismo aparato de goce. Dos líneas se disciernen aquí: la primera, en la cual el lenguaje (no solo verbal), por medio del significante, mortifica el cuerpo vital, pulsional, desalojando goce; es decir, el goce deviene un residuo pulsional de la operación simbólica que divide al sujeto y lo aliena al deseo y goce del Otro; esta operación es indispensable para que la cría humana integre el lazo social y forme parte de la comunidad; además, ese goce, como satisfacción renunciada para integrar el lazo social tiende a repetirse compulsivamente. La segunda línea es aquella en la que el significante, más que desalojar goce, lo produce, lo causa; el objeto *a* es causa del goce; a partir de allí se desajustan los registros RSI [real, simbólico, imaginario] y emerge un cuerpo gozante —ya no el cuerpo ilusoriamente unificado del primero abordaje del estadio del espejo— con sus huellas pulsionales que ya no está en la dimensión ni de la *res extensa* ni de la *res cogitans*. Lacan introduce esta tercera sustancia, la sustancia gozante, en su *Seminario 20* y las consecuencias de este giro esperan todavía largos desarrollos. Digamos, un poco groseramente, que pasamos de la línea del síntoma a la dimensión del *sinthome*.

Lo real y los objetos *a* (seno, excremento, mirada y voz) nunca pueden ser completamente significantizables y, como registro, lo real va a ir tomando en la enseñanza lacaniana un rol cada vez más relevante, tal como su famoso nudo borromeo que anuda los tres anillos correspondientes a dichos registros.¹¹ Lo real y los diversos valores conceptuales que comenzará a tomar el famoso ‘petit *a*’, van a ir poniendo en primer plano la cuestión del cuerpo trinitario: cuerpo imaginario, cuerpo simbólico y cuerpo real, que no corresponden —como veremos más adelante— a lo que vulgarmente definimos como cuerpo, soma u organismo desde la física y la biología. Por eso la copulación entre lenguaje y cuerpo, que remite a la *sexualidad* (de la que Lacan se desprenderá al momento de construir las fórmulas de la *sexuación*), irá promoviendo en la praxis lacaniana conceptos tales como *la lengua*, el *parlêtre* y el *sinthome*, que ya dan cuenta de un cambio de perspectiva respecto a los residuos de una ontología racionalista y occidental.

¹¹ Lacan al final de su enseñanza agrega un cuarto lazo, el *sinthome*, para amarrar de alguna manera los tres registros que podrían hallarse desanudados, tal como ocurre en la psicosis y, particularmente, como lo analiza en James Joyce.

Así como el *Seminario 11* tuvo que construir la ontología del psicoanálisis a partir de cuatro conceptos fundamentales (inconsciente, transferencia, pulsión y repetición), la praxis teatral se verá requerida de ir conceptualizando lo que sucede en el ensayo, a fin de ir gradualmente despejando aquello que, en el futuro, pueda exigir una revisión para fundar su propia ontología. Para ello, será necesario trabajar en la praxis teatral abordando el corpus de la enseñanza lacaniana, no como etapas que se cancelarían una a la otra, sino como un espiral en la que la línea caracolea y se amplía pasando siempre por las mismas zonas problemáticas y dándoles un giro que las resignifica y las reintegra. Si el sentido es lo que se inventa para significantizar lo real, entonces la tarea no puede partir de un sentido dado de antemano: en psicoanálisis lo retroactivo es una estrategia de trabajo con el significante. En efecto, a medida que se suman significantes a una cadena, el sentido va configurándose, contorneándose; se lo puede leer desde atrás hacia adelante, como cuando Lacan introduce el punto de almohadillado y la famosa fórmula $S_1 \leftarrow S_2$: “un significante representa al sujeto para otro significante”. Esta *instancia retroactiva* es una cuarta impugnación que la praxis teatral realiza a los estudios teatrales. Digamos que no estamos aquí pensando en el sentido según lo que el diccionario da como significado para cada palabra de la cadena, sino aquel que el sujeto va produciendo a partir de significantes cualesquiera (metáfora y metonimia mediante), que obviamente se dejan leer sobre el fondo de lo simbólico, pero que a su vez se despegan de él para significar lo singular de ese sujeto o *hablante ser* [parlêtre]. El algoritmo S/s es la versión lacaniana que reelabora y transforma lógicamente el signo biplánico saussuriano: en ella, el significado, bajo la barra de la represión, es efecto de significación del Significante, colocado en la parte superior. En el ensayo teatral se pretende inventar significantes a lo real, y para ello hay que poner en tela de juicio —como nos sugería Bachelard— la realidad como una construcción imaginaria, individual y colectiva. En la praxis teatral la escena no refleja la realidad, sino que, en tanto escritura escénica, postula un enigma a ser leído a la que el montaje propone al modo del semblante de la verdad, un semblante inventado y singular del teatrista. Es por ello que el ensayo teatral debería estar atento al error, al olvido, a la equivocación, al chiste, porque en ellos el inconsciente se abre y, al hacerlo, elocuentemente apunta a un sujeto capturado por un real entendido como *sinsentido*, como un *agujero* que abre la serie de la repetición en la historia del sujeto y cuyo malestar no deja de insistir. No se trata, hay que decirlo una vez más, de una ilustración de un sentido o idea previa, sino de lo no-sabido que emerge, irrumpe a la manera del *tyche* aristotélica como un hallazgo fallido. Y es desde allí que el teatrista debe partir si realmente quiere desafiar su creatividad imaginando aquello que todavía no ha sido imaginado.

En síntesis, a partir de la praxis analítica, podemos afirmar que la “praxis teatral” es una designación apropiada para aquello que se hace/se-sabe-hacer en el ensayo; designa una acción concertada por los teatristas involucrados en el proyecto, y posibilita tratar lo real por medio de lo simbólico, inventando, imaginando un sentido, un *sinthome*, a ese real imposible de significantizar; y esta tarea ancla en la copulación del lenguaje y el cuerpo, sin la cual no hay teatro o performance posibles. Esa invención, por lo demás, elabora las huellas o marcas inscriptas por el Otro en el cuerpo trinitario y, al hacerlo, abre la posibilidad emancipatoria —no liberacionista— frente a los mandatos de la cultura (Geirola 2021a).

Praxis teatral: algunas conceptualizaciones

Si bien no sabemos aún cómo determinar cuáles conceptos —como los cuatro analíticos— van a resultar fundamentales para la praxis teatral, mi trabajo de muchos años ha dado como resultados algunos que pueden ser operatorios para el trabajo del teatrista hasta nuevo aviso. No podremos aquí dar explicación expandida para cada uno de ellos, ya que los hemos tratado *in extenso* en otras publicaciones que daremos como referencia. Se trata de términos usados en el habla cotidiana de los teatristas y que, a pesar de tener tonalidades diferentes en cada discurso en particular, parecen dar la ilusión de que hay comunicación cuando, en realidad, todos hablan de cosas diferentes, lo cual no puede más que conducir al malentendido propio de toda comunicación, como quería Lacan.¹² La mayoría de estos vocablos tienen una fuerte impronta empírica, lo que resulta en el espejismo de constituir aspectos observables y describibles; sin embargo, la falta de fundamentos para dichos términos no se hace esperar si uno apura un poco la conversación con el teatrista. Esto no significa que los conceptos de la praxis teatral resulten más “científicos”; como en el psicoanálisis, estos conceptos se sostienen uno a otro en una arquitectura conceptual, en un sistema siempre temporal, revocable, pero, en su misma precariedad, siempre a la espera de que un acto o la singularidad de un sujeto —tal como ocurrió con los casos clínicos de Freud— los ponga en tela de juicio y nos obliguen a una reformulación. Es decir, no son conceptos científicos porque no pueden ser aplicados, porque no son ni generales ni universales, no responden a una objetividad que podría resultar de su demostración o justificación. Son apenas indicadores para orientar la praxis:

¹² Ver mis entrevistas a directores latinoamericanos compiladas en *Arte y oficio del director teatral en América Latina* (seis volúmenes).

Teatralidad vs. espectáculo. Tal vez sea “teatralidad” el vocablo que más abusos ha sufrido por parte de los teatristas. En la mayoría de los casos, se lo utiliza como sinónimo de espectacularidad o de puesta en escena, como una decoración del texto verbal. El teatro sería así el texto verbal, el texto dramático más la materialidad del montaje (actores, luces, colores, sonidos, texturas, etc.). Y esto parece presentarse con tal evidencia que nadie parece estar interesado en cuestionar demasiado; sin embargo, no se sabe qué operatividad podría tener dicho vocablo en tanto *noción* durante el ensayo. Por todo esto, y a partir de mi praxis teatral durante muchos años, habida cuenta de las dificultades y desafíos que se me presentaban en los ensayos, he tenido que hacer todos los esfuerzos posibles que estuvieron a mi alcance para pasar esa *noción* a un nivel más conceptual. Al hacerlo, y como se irá viendo en este ensayo, se comienza a vislumbrar una arquitectura conceptual en la que muchas nociones del discurso vulgar comienzan a funcionar diferentemente y en forma sistemática y hasta estructural.

Para decirlo brevemente, siguiendo a Foucault y Lacan, hemos concebido la teatralidad como *política de la mirada*, es decir, en un encuadre agonístico, de lucha, que descalifica todo intento de promover cualquier tipo de convivialidad teatral. A partir de una aproximación de tipo fenomenológico, una vez aislados los elementos básicos, se fueron construyendo seis estructuras de teatralidad a las que bautizamos como: seducción, ceremonia, contra-rito, rito (con dos variantes, popular y despótica), teatro y fiesta. Cada una de ellas remite a una economía y una política libidinal, como las ha denominado Silverman, específica y también a una institucionalización del poder que le es inherente (Geirola 2018 [2000], 2009). Las rúbricas no responden al uso frecuente en las bibliografías. Así, la teatralidad del teatro es una entre otras teatralidades con una política de la mirada que le es inherente; es una estructura de teatralidad que tiene un comienzo histórico a partir del siglo XVI y se va consolidando como metáfora arquitectural y discursiva del capitalismo como tal. Por eso no podemos hablar de teatralidad del teatro, por ejemplo, cuando nos referimos al teatro griego, cuyo anfiteatro responde a otra política de la mirada.

Espacio vs. lugar. Usados como sinónimos en el habla vulgar de los teatristas, carecen de todo potencial de operatividad conceptual. Un *lugar* es un observable, describible en términos de altura, ancho y largo; es mensurable y puede registrar variaciones diversas debido a la existencia de puertas y ventanas, pasillos, etc. Se lo puede ‘mapear’. Un espacio es, en cambio, un discurso y, como tal, tienen consecuencias estéticas y políticas. Aunque se habla de teatro ‘alternativo’ cuando se realiza en luga-

res que no son salas teatrales tradicionales, a la italiana, lugares elegidos por el teatrista por razones diversas, no se visualiza hasta qué punto se puede caer en un espejismo porque, más allá de la textura o del diseño de un lugar determinado, nada asegura que no se reproduzca allí la política de la mirada del teatro más tradicional o lo que he dado en llamar institución-teatro o teatralidad del teatro. En una esquina de barrio se puede reproducir tal cual la dinámica perversa de la teatralidad del teatro, cuya culminación arquitectónica se da en el modelo de sala a la italiana. De modo que un lugar no es garantía de una teatralidad diferenciada o alternativa. *Espacio*, en cambio, es un concepto que se refiere a un discurso.¹³ En un mismo lugar se pueden construir espacios diversos, con políticas de la mirada también diversas en sus planteos estéticos y a nivel de estrategias de poder.¹⁴ De modo que, a la inversa, en la sala a la italiana se puede subvertir sus códigos fundacionales. Un discurso es siempre contractual ('acción concertada'), se instala a partir del registro simbólico; impone sus reglas de juego a partir de lo permitido, pero deja abierta la posibilidad para la creatividad: como ocurre con toda ley, basta que prohíba para que se abra al deseo la posibilidad de la transgresión. La teatralidad del teatro, tal como fue construida desde los inicios de la Modernidad, no solo estableció protocolos perversos¹⁵ de actuación y recepción, sino que además se fue solidificando y apuntalando con una estética realista y psicologista y dio también lugar a muchas técnicas actorales. Esa teatralidad del teatro es la que podemos señalar como discurso del Amo en la praxis teatral o bien, en sus variantes de la institución-teatro. Se erigió como primer arrasamiento del sujeto del inconsciente, sobre todo en lo que respecta al público, ahora masificado, paralizado y silenciado en la oscuridad, en posición voyerista, obligado a la contemplación pasiva y diversos procesos de identificación, incluso cuando se ha querido reformularla en términos de distanciamiento (Geirola 2019a). El espacio, en tanto discurso, establece una convención; es, como todo discurso, la construcción de un lazo social con una lógica de poder específica, por ello la responsabilidad ética y política del teatrista se juega al momento de esta construcción. Consciente o no al momento de decidir la forma en que la escena se-da-a-

¹³Para la cuestión del discurso, se recomienda leer mi libro *Los cuatro discursos lacanianos y las dramaturgias* (hay también traducción al inglés).

¹⁴Indudablemente, el 'lugar' elegido para la puesta en escena, no es solo empírico, sino en primera instancia, porque en muchos casos también ha sido determinado por algún discurso arquitectónico.

¹⁵Usamos aquí el vocablo "perversión" tal como se registra en el discurso laciano: por un lado, como *père-versión*, es decir, una versión del padre, de la ley y, por otro lado, según la estructura clínica de la perversión. Recordemos aquí que no hay en el psicoanálisis laciano categorías de enfermedad o normalidad, de modo que no debe leerse el término 'perversión' desde esa perspectiva médica. En la estructura de la perversión se trata de una relación del sujeto del inconsciente con el objeto y con el Otro, inversa a la fórmula de la neurosis; cada estructura tiene o impone una cierta economía libidinal propia.

ver, lo cierto es que allí se juega su primera definición estético-política, que podrá o no ser coherente con aquello que se quiere dar-a-ver en cuanto al ‘tema’ elegido. La creatividad en el ensayo va a depender de cómo se opere con el concepto de espacio, más allá de los lugares elegidos para el espectáculo.

Tiempo lógico vs. tiempo cronológico. El tiempo-reloj, sin duda, tiene en el ensayo un rol determinante: en primer lugar, debe ser pactado con el elenco y, según las circunstancias histórico-sociales y de profesionalidad involucradas, puede extenderse, sea cuando en cierto momento las improvisaciones se muestran muy dinámicas y ricas, o bien cuando se pospone el estreno. Sin embargo, hay otro tiempo, que Lacan, en su ensayo “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma” (1945), va a explorar con detenimiento. Habría un tiempo lógico a tener en cuenta y la praxis teatral no debería descuidarlo. ¿Cuándo debe un ensayo o una improvisación detenerse? ¿Cuándo se ha producido la certeza anticipada de aquello que realmente es valioso para el proyecto? Lacan planteará allí el instante de la mirada, el tiempo para comprender y el momento de concluir, los cuales tienen un enorme potencial cuando se los trabaja en la praxis teatral (Geirola 2006).

Espectador vs. público. Haciendo sistema con las cuestiones de la teatralidad, del espacio y del tiempo, el uso sinonímico de estos vocablos va a exigirnos una conceptualización. El público está compuesto por individuos o ciudadanos que asisten a un acontecimiento teatral con sus diferencias de clase, raza, credo, sexo, género, orientación sexual, etc. Aunque el teatrista tenga un conocimiento estadístico o intuitivo del tipo de público que usualmente se congrega frente a sus propuestas, el público en sí mismo es numéricamente incalculable y a la vez medianamente predecible en su conformación (depende de factores tales como la ubicación de la sala, el precio de la entrada, los medios de transporte, la publicidad del espectáculo, las reseñas críticas, etc.); dependerá de la trayectoria del teatrista y su grupo, de la permanencia en su comunidad, de sus logros y premios, de sus giras, del manejo de la promoción de sus espectáculos, etc. Si el teatrista trabaja para un público muy pautado, su tarea se facilita, pero es probable que su arte y su creatividad se debiliten. El teatro comercial es ejemplo elocuente de esto. Lo importante aquí es reservar el vocablo “espectador” como un concepto cuya operatividad se mide en el ensayo, y que no hay que confundir con el público, que es un factor externo. El espectador, como *construcción discursiva interna inherente a la puesta en escena* es, además, un concepto que le permite al teatrista disparar su creatividad e imaginación. En trabajos sobre este concepto (Geirola 2012, 2013^a, 2013b) hemos usado también el constructo “máscara espectral”, para com-

pletar la tarea artística del teatrista. En efecto, si el actor construye la máscara de su personaje, el teatrista a cargo del montaje también construye la máscara del espectador deseado o apelado. Se da-a-ver una escena y no se lo hace de cualquier forma. Lacan hizo un trabajo muy puntual de las posibles relaciones entre el sujeto y el objeto. Partió de desconstruir la posibilidad de la intersubjetividad, esa relación de sujeto a sujeto, que incluso sostiene la ilusión de convivio. El otro [i(a)] en Lacan es especular; es el otro yo, el semejante, el prójimo, el enemigo. Es, pues, un objeto al que se inviste imaginariamente de amor y de agresividad. Si solo hay relación de un sujeto (dividido) a un objeto (a), a la vez como otro y como objeto causa del deseo, debemos preguntarnos por las variaciones posibles de esa fórmula que Lacan escribe $\$ \backslash a$ para la neurosis, y como $a \backslash \$$ para la perversión. A estas dos estructuras, Lacan agrega la psicosis. De modo que, a partir de estas tres modalidades, me fue posible conceptualizar tres máscaras espectatoriales (neurótica, con sus variaciones histérica y obsesiva; perversa, con sus variaciones exhibicionismo/voyerismo, sadismo/masoquismo y fetichismo; y psicótica). Una misma escena producirá un sentido diferente si es dada-a-ver con una máscara neurótica, perversa o psicótica, en virtud de que cada una admite una dinámica libidinal y política particular. Aquí precisamente, al someter la escena a las variaciones de estas máscaras espectatoriales con sus respectivas economías libidinales, es donde se aprecia la confluencia entre praxis teatral y contexto de descubrimiento durante el ensayo, porque ambas operan disparando la creatividad hacia zonas no contempladas previamente. De modo que se instaura así otra responsabilidad ético-estético-política del teatrista, más allá de sus convicciones conscientes o de los temas elegidos para representar.¹⁶ Y así como en el estructuralismo más ortodoxo se pudo diferenciar *autor* de *narrador* y ya nadie se confunde con eso, mi tarea consistió en recuperar el concepto —no tan desarrollado— de *narratario*, que no se confunde con el *lector*. Autor y lector son individuos mortales, ciudadanos que varían históricamente frente al texto; pero narrador y *narratario* (‘lector implícito’) son funciones, marcas en el texto que permanecen mientras ese texto exista, son producto de la creatividad del autor. Similarmente, el teatrista enmascara la escena con el espectador buscado, diseña y selecciona la máscara espectatorial para dar-a-ver dicha escena, la cual materializa el espectador implícito que anima su deseo. Cada miembro del público decidirá si entra o no en el juego que la máscara espectatorial

¹⁶ No deja de ser paradójal que tantas obras que quieren denunciar las violencias que atraviesan nuestras sociedades actuales, recurran a su vez a la violencia de someter al público a la oscuridad, a la pasividad, en posición voyerista, inmóvil en una butaca, y a su vez amordazándolo, obligándolo a permanecer en silencio.

le propone; se le brinda así la posibilidad de ejercer su emancipación y responsabilidad frente a lo dado-a-ver.

Real vs. realidad. Ya hemos aludido a la diferencia entre estos dos significantes. Lo real no se confunde con la realidad; esta última es una construcción imaginaria, fantasmática del sujeto y de la comunidad en la que trabaja. “Lo real –dice Lacan—se diferencia de la realidad” (*Radiofonía & Televisión* 17); es el discurso el que “modela la realidad” (Lacan, *Radiofonía & Televisión* 21). En psicoanálisis, además, cuando se habla de realidad, siempre se refiere a ‘realidad psíquica’. La realidad, como no-yo, está siempre construida a la medida de cada yo por medio del fantasma, por ello podemos decir que la ‘realidad’ es una construcción fantasmática, ideológica, usualmente hegemónica y de la que habría artísticamente que emanciparse. Cada miembro del grupo de teatristas, cada miembro del público, en su singularidad, aunque concuerden en algunas cosas, sostienen una perspectiva de la realidad condicionada por su realidad psíquica singular. Lo real, como ya lo hemos expuesto, es aquello que escapa a la conciencia, que escapa a lo simbólico, al Otro y que tiende a repetirse; ese real es el malestar en la cultura que insiste en repetirse, es aquel vacío que no puede significantizarse, un resto de la operación por la cual la cría humana pasa ser sujeto dividido e ingresar a lo humano, al lazo social, a la ley y la cultura. Castración y alienación al Otro es la instancia ineludible para que dicha cría forme parte de la comunidad. Para ello, la intervención del lenguaje lo ha dividido, dejando un residuo pulsional que siempre opera como tentación. Este residuo pulsional (*Trieb*, no instinto), que separa Naturaleza y Cultura, es el goce que quisiera recuperarse, y es también el objeto perdido del deseo que metonímicamente disparará los anhelos del teatrista para continuar trabajando. Sujetado por el Otro, marcado por el lenguaje con los significantes-amo que le impone la cultura (familia, escuela, tradiciones), el sujeto sufre por aquello a lo que tuvo que renunciar para ser parte del contrato social que lo protege; en efecto, si no tuviéramos prohibiciones, las establecidas por la ley, la sociedad humana no sería posible; y si el objeto a no causara el goce no nos arriesgaríamos a la búsqueda de aquella satisfacción renunciada. Toda prohibición supone un renunciamiento siempre al borde de la tentación de transgredir. Hay mandatos como “no matar”, como la prohibición del incesto, que fundan la cultura, pero la autoridad de la ley o del Padre (‘padre’ en psicoanálisis no se refiere al biológico sino al que instala la prohibición, y puede obviamente estar encarnado en una mujer o en una institución como el Estado) pueden debilitarse. Hoy, en estos tiempos de neoliberalismo, hablamos de la caída de la función paterna, de la debilitación de la autoridad, de la ineffectividad de la ley. Cuando esto sucede,

lo real despliega sus poderes y las violencias se multiplican en progresión geométrica. Por eso la praxis teatral no se focaliza sobre la representación como espejo sobre el cual el teatrista procedería a reflejarla, sino que apuna a lo real, porque es allí donde hay que intervenir para poderle *inventar* nuevos significantes capaces de desalienar al público, separarlo del goce del Otro a fin de que pueda, desde su singularidad y por debate democrático, reinventar la ley de acuerdo a los cambios históricos registrados en la cultura que afectan la vida cotidiana de su comunidad y su subjetividad más preciada. Muchos teatristas ceden demasiado rápido y demasiado fácilmente a la realidad como imaginario, por eso los dramaturgos hablan de representar y reflejar, que son vocablos típicos de la verborragia nocional con la que discurren sobre su oficio.

Sujeto vs. individuo. De lo dicho anteriormente emerge con claridad la diferencia: la praxis teatral trabaja a partir del sujeto, como sujeto del inconsciente, sujeto sujetado al deseo del Otro (lenguaje, cultura), dividido por el lenguaje, alienado al registro simbólico. El sujeto es un *vacío*, la brecha que se abre entre dos significantes, en la medida en que, como Lacan lo definió, el significante —y el inconsciente está formado por significantes— es lo que representa al sujeto para otro significante ($\$ / S_1 \rightarrow S_2$). No importa cuántos individuos, cuántos *hablantes eres* con nombre y apellido formen el grupo teatral, por cuando al tratarse de una acción concertada, opera *un* sujeto. El individuo, al que el discurso nocional puede también designar como persona, ego, yo, con una supuesta identidad, es un *moi*, un yo ilusorio, tal como Lacan lo designa en su ensayo sobre el estadio del espejo: una imagen —registro imaginario— a la que el sujeto se aliena frente al Otro, que le anticipa incluso la ilusión de suunidad (logos=conciencia=yo) con la que se vive y con la que mide, percibe, juzga, ataca al mundo (no-yo). Se distingue, pues, del sujeto: “[e]l sujeto va mucho más allá de lo que el individuo experimenta “subjetivamente”, tan lejos exactamente como la verdad que puede alcanzar, y que acaso salga de esa boca que acabáis de cerrar ya” (Lacan, *Escritos* 256). El registro simbólico captura, así, al sujeto con sus Ideales del yo y los imperativos superyoicos, por eso poca confianza puede depositarse en *la percepción y la observación* a cargo del yo —responsable por lo demás de los obstáculos epistemológicos—, poca objetividad puede derivarse de este yo cuya percepción está atravesada de esos determinantes. No hay que olvidar que en Freud el yo tiene también raíces en el Ello pulsional. Si el descubrimiento freudiano del inconsciente tuvo y sigue teniendo impacto, es porque afecta precisamente los protocolos epistemológicos racionalistas sobre los que se construyó y construye la ciencia moderna. De ahí que Heidegger afirmara, para escándalo de muchos, que “la ciencia no piensa” (Geirola

la 2022). Por ello, cuando hablamos de sujeto, hablamos de un significante desconocido (S_1) a partir de otro (S_2) que ha tomado su lugar y lo representa; hablamos también de sus *identificaciones* a los Ideales del yo que le propone la cultura, y no tanto de ‘identidad’, como un constructo imaginario de tipo esencialista que estaría incluso a disposición de la conciencia y a disposición del yo. Resulta, pues, sumamente imprescindible durante el ensayo teatral distinguir más allá de los ‘yoes’ del grupo, el sujeto de ese grupo. Un proceso creativo, al partir del saber-no-sabido del inconsciente, pone en juego retroactivamente la construcción de ese sujeto. Recordemos, una vez más que, para Lacan, el inconsciente no es fundador de hermenéuticas, particularmente a la manera de depositaciones de símbolos culturales, esenciales, ahistóricos y universales, que estarían operando como arquetipos desde cierta profundidad psíquica de la cultura. Lacan define el inconsciente como parroquial, *transindividual* y no colectivo. “El inconsciente —escribe Lacan—es aquella parte del discurso concreto en cuanto transindividual que falta a la disposición del sujeto para reestablecer la continuidad de su discurso consciente” (*Escritos* 251). El inconsciente tampoco es lo oculto, escondido o sepultado; es lo reprimido, pero está *patente*, como cuando entramos a un teatro y ya nos esperan las butacas que, dado nuestro presupuesto y situación de clase, pudimos adquirir. La distribución de asientos en una sala, con privilegios para ver y escuchar muy especificados, ya es un inconsciente —discurso del Amo—que nos espera y nos posiciona frente al escenario; un inconsciente que es geo-histórico y no general ni universal. Porque esa disposición discursiva —para la que desde cada lado se juega la relación sujeto/objeto en un campo agonístico lejos de cualquier idealización pacificante y convival—naturaliza e invisibiliza la micro y macropolítica del poder. Los individuos pueden, además, formar masa, tal como Freud lo trató en *Psicología de masas y análisis del yo* (1921), con consecuencias políticas y culturales tremendas, razón por la cual la izquierda lacaniana (Laclau, Žižek, Copjec, Alemán, Merli y muchos otros) se ha visto en la necesidad de retomar dichas conceptualizaciones para repensar las estrategias de los movimientos colectivos en pro de su emancipación frente a las atroces imposiciones del capitalismo neoliberal (Geirola 2019a, 2021b). Estas cuestiones no pueden estar lejos, ni mucho menos, de la praxis teatral en tanto disciplina tal como la vengo planteando desde hace años frente a la concordia sospechosa de los estudios teatrales y performáticos basados en la noción de identidad, en las celebraciones conviviales y masificantes, en la autocomplacencia de la trasgresión y en la institucionalización de subjetividades, arrasando de ese modo y siempre al sujeto del inconsciente, al sujeto del deseo, a las singularidades de cada cual, imponiendo un “para todos”, ya no tanto el de la función fálica, de la ley, sino un “para todos” superyoico, obsceno y atroz, cuya meta es libe-

rar la dimensión pulsional de la cultura y orientar la vida por el camino de la necropolítica, como la ha explorado A. Mbembe, esto es, llevar —con ayuda y complicidad de la ciencia y la tecnología— a la catástrofe de la humanidad (narcotráfico, terrorismo, fanatismos diversos, fascismos de toda clase, destrucción del medioambiente, etc.).

Cuerpo vs. organismo. Tenemos aquí una sinonimia implícita: en el campo de la formación actoral y teatral hay una tendencia a pensar el cuerpo fenomenológicamente como un organismo, un soma; de ahí que haya cierto entusiasmo por imaginar que la biología —como neurobiología— va a tener algo interesante que aportar al teatrista. Y es probable que lo haga a nivel de la técnica, a pesar de que, a nivel del ensayo y de la praxis teatral como arte, el cuerpo con el que tenemos que vernos no es solo esa materialidad con dimensión anatómico-fisiológica, sino algo diferente. Las técnicas actorales están, sin duda, dirigidas a proveer destrezas y habilidades a nivel del organismo, pero su mayor impacto habría que explorarlo a nivel de los *cuerpos* del actor, dicho en plural, porque tenemos por lo menos tres: cuerpo imaginario, cuerpo simbólico y cuerpo real o pulsional. Además, hay otro campo de intervención para la praxis teatral, cuando se sopesan las técnicas actorales desde una perspectiva histórica y política. En otros trabajos (2013c, 2015) hemos ya señalado la relación de las técnicas actorales con el capitalismo (por ejemplo, el método de las acciones físicas y el fordismo/taylorismo), en tanto están orientadas a definir una corporalidad capaz de responder económica y eficientemente a los requerimientos del mercado teatral. Queda mucho por hacer en la praxis teatral en este sentido, desbrozando la genealogía —en sentido foucaultiano— de propuestas como las de Grotowski (Geirola 2021a), Barba, Brook, por citar los maestros europeos más evocados por los directores latinoamericanos. Y también queda mucho para desbrozar sobre el cuerpo gozante en la praxis teatral. Lacan, siguiendo su postulado del inconsciente estructurado como un lenguaje, va a insistir en recordarnos que el hombre piensa “porque una estructura, la del lenguaje — la palabra lo implica — porque una estructura recorta su cuerpo, lo que nada tiene que ver con la anatomía. La prueba el histérico” (*Radiofonía & Televisión*88). Es desde esta perspectiva que Lacan puede afirmar que el lenguaje, al marcar el organismo del viviente, lo cadaveriza (*corps/corpse*) (*Radiofonía & Televisión*19). El significante, como insistirá Jacques-Alain Miller, mortifica. De ahí que Lacan no se apoye en lo biológico para aproximarse al cuerpo, así como tampoco —desde el estadio del espejo— sostenga que la unidad de ese cuerpo sea del organismo *per se*, ya que dicha unidad es provista por la alienación a una imagen [i(a)]; y esa imagen supone nuevamente la presencia del Otro hegemónico,

que también es cuerpo, aunque incorporal, porque podemos hablar con Lacan del goce del Otro: “el lenguaje no es inmaterial. Es cuerpo sutil, pero es cuerpo” (*Escritos* 289). De ahí que podamos decir que no *somos* un cuerpo, sino que *tenemos* un cuerpo, y lo tenemos porque el Otro, el lenguaje nos lo provee. Lacan, debido a esto, podía sostener que la anatomía no era destino, sino que el destino era el discurso del Otro. ¿Tendríamos que hacer mención aquí, aunque sea de paso, a las desapariciones de los cuerpos y a la lucha por hacerle justicia a la memoria de los significantes que los sujetaban, tal como vemos diariamente en nuestras sociedades actuales? Lo fundamental para la praxis teatral es revisar todo el arsenal de técnicas actorales que trabajan con el cuerpo-organismo sin plantearse la dimensión del Otro en cada ejercicio propuesto; necesitamos explorar una técnica actoral que dis-cierna el cuerpo simbólico, el cuerpo imaginario y el cuerpo real (Unzueta Nostas y Lora).

Fundamentalmente, como lo vemos en la última enseñanza lacaniana, el cuerpo es la sede del goce, hay cuerpo porque se goza y viceversa, hay goce porque hay cuerpo (Lacan, *Seminario 20* 14), pero ese cuerpo es el cuerpo signifi-cante del Otro y de su goce. O, como lo dice Lacan en *Radiofonía & Televisión*, “no todo es carne” (19), hay cuerpo y carne. Estamos así en un concepto de cuerpo muy ligado a la dimensión pulsional. El analista —como lo hace el teatrasta— no focaliza su atención únicamente en el dolor, sino en la forma en que el analizante lo relata porque, vía el signifi-cante y la asociación libre, el psicoanálisis apunta a la cuestión del sujeto y al saber no-sabido del inconsciente —lo que lo diferencia de la psicología limitada al yo y a la conciencia— para alcanzar ese real del goce que, a pesar del sufrimiento, satisface al sujeto incluso en el dolor, más allá del principio del placer. Las consecuencias de esta conceptualización psicoanalítica del cuerpo son múltiples y no podemos desarrollarlas aquí. Baste decir que, si el cuerpo es una construcción ligada al deseo y goce del Otro y si ese Otro hoy da cuenta de la crisis de la función de la ley, de la función paterna, si a la postre ese Otro no existe o es inconsistente, entonces no es sin lógica que hoy sea muy difícil poseer un cuerpo y, por tal razón, los individuos recurran a múltiples violencias para hacerlo existir. Además, la ciencia con sus avances no deja de perturbar lo real, generando nuevos malestares en una sociedad cuya ley ha perdido eficacia y donde el superyó atroz y obsceno violentamente despliega toda la potencia del goce, de la pulsión de muerte, arrasando al sujeto. ¿Hasta qué punto, entonces, los estudiantes de teatro son aquellos que quieren hacer existir su cuerpo?

Tal vez haya que pensar el ensayo teatral desde esta dimensión, en la medida en que el teatrasta, en cuanto actor, tiene que hacer existir el cuerpo del personaje, mortificar su/s propio/s cuer-

po/s para permitirle advenir. Por eso es imprescindible retornar a esa genealogía de las técnicas, desde la perspectiva analítica y, sobre todo, desde la perspectiva foucaultiana y la biopolítica. Si Lacan subraya el hecho de que “la técnica no puede ser comprendida, ni por consiguiente correctamente aplicada, si se desconocen los conceptos que la fundan” (*Escritos* 239), Foucault nos alerta sobre la importancia de explorar una genealogía de las técnicas: “Necesitamos conocer las condiciones históricas que motivan nuestra conceptualización” (“El Sujeto...” 4). No habría que desconocer —como lo plantea Colette Soler— que todas las técnicas del cuerpo “son técnicas del significante Amo, técnicas cuya esencia se basa en hacer marcar el paso” (1), esto es, se inscriben y funcionan como lo disciplinario *per se*. Recordemos que Foucault retoma la cuestión de la genealogía de Nietzsche: si la genealogía se encuentra “en la articulación del cuerpo y de la historia” (“Nietzsche” 15), se hace imprescindible desandar la historia de sangre y poder que yace olvidada en la aparente inocencia de una técnica. La genealogía, en tanto *emergencia* y *procedencia*, nos permite abordar las inscripciones en el cuerpo, como un tatuaje invisible, puesto que *emergencia* apunta al “punto de surgimiento” (“Nietzsche” 15) y la *procedencia*, en el sentido de una fuente, remite a una herencia concebida como “un conjunto de pliegues, de fisuras, de capas heterogéneas” (“Nietzsche” 13) que tornan inestable a esa herencia, que la fragmentan, la desunen. La técnica stanislavskiana, por ejemplo, no surge de la nada ni en cualquier momento, tiene una genealogía. Si el significante, al mortificar el cuerpo, tal como lo hace en la técnica, deja un resto de goce; si el Otro le ha extraído el goce que el sujeto quiere recuperar, ¿cómo se dimensiona en el ensayo teatral lo relativo al objeto *a* como plus-de goce? El goce no es utilitario como el placer: “El goce es lo que no sirve para nada” (Lacan, *Seminario 20* 11). ¿A qué cuestiones nos abren estas afirmaciones en la praxis teatral? ¿Hay una utilidad del teatro? ¿Vienen los estudiantes a estudiar teatro con algún sentido de utilidad, solo por placer, o compulsados por algún modo de goce? ¿Hacen los teatristas teatro —donde pocas veces recuperan la inversión— como plus-de-goce, como recuperación de un goce perdido, extraído de su cuerpo por la cultura? Una vez más: el ensayo teatral no se las ve con organismos, sino con cuerpos afectados por el significante, cadáveres de la cultura agitados por la posibilidad de recuperar un plus-de-goce o sacudidos por un superyó que les impone el ¡Goza!, como imperativo de goce (Lacan, *Seminario 20* 11). Hay aquí un campo a explorar, un campo de suma delicadeza y sutilidad que todavía el discurso cotidiano de los teatristas no registra.

Academia vs. praxis teatral y el teatro para la emancipación

El *teatro como praxis emancipadora* que desaliena al sujeto mortificado por los Ideales del yo y/o los imperativos de goce superyoicos, apunta a impedir que el sujeto del inconsciente, el sujeto del deseo, sea capturado por los dispositivos de poder del capitalismo neoliberal, masificantes y además alentados por una necropolítica cuyo objetivo es la producción de *nuda vida*, como lo ha planteado G. Agamben o de *in-empleados estructurales* según J. Alemán, seres ya completamente descartados e irrecuperables por el sistema, impelidos a la animalidad, matables, anónimos e insacrificables. La praxis teatral apuesta por un teatro que, al empeñarse en inventarle un significante a lo real que duele, sin embargo no masifica, no adoctrina, no ilustra discursos académicos de moda, no impone un sentido a la manera de dogma, sino que ofrece enigmas, cifras, letras; desbroza narrativas con lógicas perimidas, invita a la interpretación desde la singularidad de cada cual como única alternativa para redefinir la democracia, impugnar las leyes ineficientes y excluyentes, desde la posibilidad de acción colectiva a partir de significantes vacíos o flotantes (Laclau) y de actos instituyentes (Geirola 2018a y 2019a).

Desde este marco, me permito ahora enumerar la diferencia de objetivos entre la academia y la praxis teatral:

1.- Si academia y praxis teatral no pueden eludir el discurso del Amo, como discurso del inconsciente, con el cual hay siempre que vérselas, lo cierto es que, frente a esta contingencia, la academia –por sus exigencias institucionales— no tiene demasiadas chances de alojar la praxis teatral, porque sus protocolos le imponen la transmisión de conocimientos, la validación de dichos conocimientos a partir de fuentes autorizadas por el discurso de la Universidad o del Amo. La academia se responsabiliza por las credenciales profesionales y por ello –más que sobre la creatividad y el talento, difíciles de evaluar— atiende al oficio concebido como aquello que ha sido ya validado, justificado, probado y que, fundamentalmente, es lo establecido, lo rutinario y lo trasmisible.

2.- Frente a lo singular del arte y del artista, la academia requiere de lo general y universal. La praxis teatral, por su trabajo desde el inconsciente transindividual y por su apuesta a la singularidad y a la contingencia, permanece parroquial, esto es, muy ligada al *aquí y ahora* del teatrista, no apunta a lo general universalizable, no ofrece recetas y no valida oficios. Solo en la medida en que el teatrista sea capaz de inventarle un significante a lo real, podrá como sujeto sobrevivir a su cuerpo.

3.- Como acto performativo (diseñado sobre el concepto de “acto analítico”, tal como Lacan lo trabajara en el *Seminario 15* [Geirola 2019b]), la praxis teatral, en el caso por caso de cada performance, intenta desestabilizar lo conceptual ya elaborado. Rehúye la dogmatización. No hay fórmulas probadas para la praxis teatral, no hay posibilidad de *aplicar* nada.

4.- La praxis teatral asume una ética de las consecuencias. No hay una idea previa al hacer, una intención previa al acto —buena o atroz— a la manera kantiana, como usualmente exige la academia y aquellas instituciones que suelen financiar a los teatristas y que, obviamente, al imponer ciertas condiciones y exigencias, intervienen en la verdad de la escena y los avatares de la creatividad. La academia prefiere hablar de “experiencia”: confía en la experiencia de sus maestros o profesores, porque la experiencia supone repetición, rutina, memoria, garantías de todo tipo. Pocas veces puede la academia alojar un acto performativo pleno, incluso por razones curriculares. La praxis teatral, al apostar al deseo y el goce inconscientes, al asumir la ética de las consecuencias —no la de la intención—, no tiene parámetros para adoctrinar; por eso la praxis teatral ofrece enigmas y no paquetes de sentido, tales como esas versiones de ‘lo ya sabido’listas (*readymade*) para el consumo.

4.- Si la academia trabaja desde el discurso del Amo y del de la Universidad, la praxis teatral trabaja, en cambio, desde el discurso de la Histeria o del Analista, esto es, desde la duda que, formulada como demanda, desestabiliza al Otro, o desde colocarse en posición de sujeto supuesto saber para provocar la desobjetivación y emancipación del teatrista y de cada miembro del público respecto de su alienación a los mandatos del Otro (Padre, Familia, Estado, tradiciones), respectivamente.

5.- La academia termina en general produciendo e institucionalizando subjetividades como “formas de ‘coherencia’ unificadas ideológicamente” (Alemán 115), las cuales, a la postre contribuyen a una lógica de la segregación. Se nos aparece como una *fábrica de subjetividades*—y de modas e identidades— que capturan al sujeto en lo tolerado, admitido e institucionalizado por el discurso hegemónico. Al contrario, la praxis teatral evita convertirse en propaganda de los discursos validados por la academia.¹⁷ Como lo plantea Alemán, hay un catálogo de subjetividades —conservadoras o progresistas— a

¹⁷Por ejemplo, hubo movilizaciones y luchas colectivas, actos instituyentes progresistas contra lo heteronormativo, pero pronto se institucionalizaron como subjetividades a costa de excluir la diferencia; y ahora queda entonces volver a iniciar nuevamente la movilización como acto instituyente en resguardo de los erotismos no heteronormativos que, además, rechazan ser absorbidos por instituciones normativizantes, como el matrimonio igualitario. Así, hay que ser gay a la manera de la agenda instituida por la subjetividad y la política gay y, como ya había dicho Sartre en *El ser y nada* hablando del mozo homosexual, ahora que el Otro lo signa como tal, “[l]e exige, pues ser lo que es para no ser más lo que es” (111). Una vez más, la singularidad erótica de cada sujeto queda excluida. Más allá de los beneficios otorgados a la co-

partir de las cuales los sujetos tienen que definirse, procediendo a excluir aquello que constituye su singularidad. Estas subjetividades son discursivas y por ello operan como un elemento ya no tanto de identidad sino de identificación, como lo han sido desde los inicios de la Modernidad con sus instituciones policiales, disciplinarias y de control. Y es aquí cuando, en procura de la emancipación del sujeto y la afirmación de su diferencia, opera la praxis teatral.

Queda, pues, mucho camino por recorrer: en principio, hay que explorar la posibilidad de establecer ciertos puentes entre la praxis teatral y el tipo de academia que podría alojarla. Este campo debería imaginar una pedagogía para la enseñanza de la praxis teatral, que nuevamente se vería necesitada de recurrir al psicoanálisis para visualizar los marcos en que se podría imaginar o inventar sus procedimientos. En segundo lugar, como lo hemos planteado desde el principio de este ensayo, procede matizar la polarización a la que hemos recurrido para facilitar los argumentos, explorando e investigando matices según surjan de propuestas artísticas novedosas.

© Gustavo Geirola

munidad gay por la subjetividad gay y el matrimonio igualitario, lo cierto es que, al quedar el erotismo homosexual capturado por la institución matrimonial, ha quedado resguardada, entre otras cosas, la propiedad privada, razón por la cual, tarde o temprano, para impedir un debate radical sobre dicha propiedad, los sectores conservadores terminan cediendo a estas movilizaciones. Va de suyo que los 'malestares' del matrimonio heterosexual también se inscriben en el homosexual (infidelidades, divorcios, abuso doméstico, etc.).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- Alemán, Jorge. *Horizontes neoliberales en la subjetividad*. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2016.
- Bachelard, Gastón. *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. México: Siglo XXI Editores, 2000.
- Bárceñas, Ramón. “Contexto de descubrimiento y contexto de justificación: un problema filosófico en la investigación científica”. *Acta Universitaria* 12.2 (Agosto 2002): 48-57. <http://www.redalyc.org/html/416/41600206/>
- Benjamin, Walter. “Para una crítica de la violencia”. https://www.dooos.org/articulos/textos/walter_benjamin.pdf
- . *Selected Writings*. Vol. 2 1927-1934. Cambridge, MA, and London: The Belknap Press of Harvard UP, 1999.
- “Theses on the Philosophy of History”, en *Illuminations. Essays and Reflexions*. New York: Schocken Books, 1968. 253-267
- Boileau, Nicolás. *El arte poética*. Valencia: Joseph y Tomas de Orga, 1787.
- Foucault, Michel. “Nietzsche, la Genealogía, la Historia”. En *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta, 1979. 7-29
- . “El Sujeto y el poder”. *Revista Mexicana de Sociología* 50.3 (Jul-Sept. 1988): 3-20
- Geirola, Gustavo. *Introducción a la praxis teatral. Creatividad y psicoanálisis*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts&Humanities, 2022.
- . *Los discursos lacanianos y las dramaturgias*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts&Humanities, 2022. También *Lacanian Discourses and Dramaturgies*. Idem, 2023.
- . “Reflexiones a partir de la pandemia: el teatro, ¿piensa o no piensa?” *Revista ArEscena* 14 (2022).
- . “Una reflexión sobre las nociones de ‘liberación’ y ‘emancipación’. Su pertinencia en la praxis teatral”. Stephan ArnulfBaumgartelLuiz Gustavo Bieberbach Engro, José Ricardo Goulart [ORGS.]. *Ensañando o olhar latino-americano: insistência de uma cena situada*. Rio de Janeiro: Mórula, 2021b.
- . *Grotowski soy yo. Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts&Humanities, 2021a.
- . “La praxis teatral y lo político: La demanda, el teatrista, el público”. *Telondefondo Revista de teoría y crítica teatral* XV.29 (Julio 2019a). <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6510>
- . “Pedagogía y deseo: Praxis teatral y creatividad en español en Estados Unidos” En, Mauro, Karina, *Artes y producción de conocimiento. Experiencias de integración de las artes en la universidad*. Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2019b. 75-110.
- . “Justicia, neoliberalismo, extimidad: A propósito de *Hambre*, de Merly Macías”. *Revista Argus-a Artes y Humanidades / Arts & Humanities* VIII.30 (2018a).
- . *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. (2000). 2da. Edición. Buenos Aires/Los Angeles: Argus-a Artes y Humanidades /Arts & Humanities, 2018b.

- . “Una posible genealogía de lo político teatral: El régimen de verdad de la escena teatral.” *Revista Artescena* (Chile) 3 (Mayo 2017): 13-41. <http://www.artescena.cl/una-posible-genealogia-de-lo-politico-teatral-el-regimen-de-verdad-de-la-escena-teatral/>
- . “Los cuerpos del actor.” Encinas, Percy, ed. *Stanislavski desde nuestros teatros. Recreación de su legado*. Lima: AIBAL/PUCP, 2015. 29 – 54 <http://gustavoгеirolaensayos.blogspot.com/>
- . *Arte y oficio del director teatral en América Latina*. (6 volúmenes). Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades /Arts & Humanities.
- . *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena. Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral en Stanislavski*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades, 2013c. Also Online: <http://www.argus-a.com.ar/ebook/360:ensayo-teatral-actuacion-y-puesta-en-escena.html>
- . “Praxis teatral y puesta en escena: la psicosis como máscara espectral en el ensayo teatral (2ª parte)”. *Telondefondo Revista de teoría y crítica teatral* 9.18 (2013b). <http://www.telondefondo.org/numero18/articulo/487/praxis-teatral-y-puesta-en-escena-la-psicosis-como-mascara-espectatorial-en-el-ensayo-teatral-2-parte-.html>
- . “Praxis teatral y puesta en escena: la psicosis como máscara espectral en el ensayo teatral (1ª parte)”. *Telondefondo Revista de teoría y crítica teatral* 9.17 (2013a). <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero17/articulo/464/praxis-teatral-y-puesta-en-escena-la-psicosis-como-mascara-espectatorial-en-el-ensayo-teatral-1-parte.html>
- . “El director y su público: la puesta en escena y las estructuras espectralas.” *Telondefondo Revista de teoría y crítica teatral* 8.15 (2012). <http://telondefondo.org/numero15/articulo/403/el-director-y-su-publico-la-puesta-en-escena-y-las-estructuras-espectatorias.html>
- . “Aproximación lacaniana 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.” Pellettieri, Osvaldo, ed. *En torno a la convención y la novedad*. Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2009. 33-52.
- . “Ensayando la lógica o la lógica del ensayo: Construcción de personaje y temporalidad de la certeza subjetiva.” *Teatro XXI* 12.23 (2006): 35-48.
- Lacan, Jacques. *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- . *Seminario 23 El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- . *Escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- . *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- . *Seminario 20 Aun*. Barcelona: Paidós, 1985.
- . *Radiofonía & Televisión*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1977.
- . *Seminario 21 Los incautos no yerran (Los nombres del padre)*. <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/26%20Seminario%2021.pdf>
- . *Seminario 15 El acto analítico*. Biblioteca Jacques Lacan. <http://www.psicoanalisis.org/lacan/seminario15.htm>

Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Barcelona: Editorial Melusina, 2011.

Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada*. Buenos Aires : Losada, 1966.

Miller, Jacques-Alain. *Un esfuerzo de poesía*. Buenos Aires: Paidós, 2016.

Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.

Soler, Colette. “El cuerpo en la enseñanza de Jacques Lacan”.
[https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/colettesoler-
elcuerpoenlaensenanzadejacqueslacan.pdf](https://agapepsicoanalitico.files.wordpress.com/2013/07/colettesoler-elcuerpoenlaensenanzadejacqueslacan.pdf)
<https://revistas.unlp.edu.ar/Estrategias/issue/view/428/N%C3%BAmero>

Spinoza, Baruj. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Ed. y traducción de Atilano Domínguez. Madrid: Editorial Trotta, 2000.

Unzueta Nostas, Carla y María Elena Lora. “El estatuto del cuerpo en psicoanálisis”. *Revista Ajayu* I.1 (2002): 1-19. <https://www.ucb.edu.bo/publicaciones/ajayu/v1n1/v1n1a09.pdf>