

Sueño y praxis teatral (Primera parte)¹. Enrique Buenaventura y Sigmund Freud

Dream and Theatrical Praxis (First Part). Enrique Buenaventura and Sigmundo Freud

Dr. Gustavo Geirola²
ggeirola@whittier.edu

Resumen

La praxis teatral es una disciplina en formación –diferenciada de los estudios teatrales— que aborda conceptualmente el trabajo del teatrista durante los ensayos y el montaje. Su base conceptual es el psicoanálisis freudo-lacaniano. En este ensayo se revisa el aporte de Enrique Buenaventura, maestro colombiano fundador del Teatro Experimental de Cali, quien ya por la década de 70 diera una charla a sus actores relacionando la improvisación teatral con *La interpretación de los sueños* (1900) de Sigmund Freud. Esta revisión es una propedéutica orientada a hacer puente con cuestiones ligadas a la praxis teatral actual.

Palabras claves: Praxis teatral, Enrique Buenaventura, Sigmund Freud, improvisación teatral, sueños

Abstract

The theatrical praxis is a discipline in training -differentiated from theater studies- that deals conceptually with the work of the theater player during rehearsals and *mise en scène*. Its conceptual basis is Freud-Lacanian psychoanalysis. In this essay the contribution of Enrique Buenaventura, Colombian master founder of the Experimental Theater of Cali, is reviewed; Buenaventura already in the 70s gave a talk to his actors relating the theatrical improvisation with *The Interpretation of Dreams* (1900) by Sigmund Freud. This revision is a propaedeutic aimed at bridging issues related to current theatrical praxis.

Key words: Theatrical praxis, Enrique Buenaventura, Sigmund Freud, theatrical improvisation, dreams

Recibido: 14/05/19. Aceptado: 10/08/19

1 La segunda parte de este ensayo, muy extensa y de próxima publicación, se enfoca en mi lectura de *La interpretación de los sueños* y mi propia praxis teatral.

2 Profesor Department of Modern Languages and Literature, Whittier College, Los Ángeles, Estados Unidos.

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 dice más de lo que quiere decir, siempre dice más de lo que sabe que dice.

Jacques Lacan, *Seminario 1*, 387

Introducción

Me propongo en este ensayo profundizar algunas cuestiones ligadas a la relación entre el sueño y su interpretación, tal como Freud la estableció en su libro fundamental, *La interpretación de los sueños* (1900), y cuestiones diversas ligadas a la praxis teatral, cuyo antecedente se encuentra en “La elaboración de los sueños y la improvisación teatral”, una charla de Enrique Buenaventura a sus actores.

Mi investigación de muchos años construyendo puentes entre el psicoanálisis freudo-lacaniano y la praxis teatral se originó y se sigue orientando por mi trabajo como teatrera,³ enfrentando las complejidades del ensayo y el montaje —lo cual diferencia a la praxis teatral de los estudios teatrales, estos últimos más orientados al análisis de textos dramáticos y espectaculares—. ⁴ Por esa vía, me he visto en la necesidad de desconstruir el discurso cotidiano de otros colegas teatreros, en los que se presiente el depósito de múltiples experiencias valiosas, pero que no llegan a superar cierto nivel nocional, con las imprecisiones que esto usualmente conlleva. La praxis teatral, sin llegar al grado de logicización con que Lacan abordó el psicoanálisis, no obstante (me) ha permitido durante estos años despejar algunos enredos que obstaculizaban la creatividad; esta confusión me llevó a buscar una conceptualización más sistematizada capaz no sólo de dar cuenta de lo que se hace en un ensayo teatral sino, y sobre todo, de *promover la creatividad*.

3 Apelo al vocablo ‘teatrera’ en la medida en que desde hace años la praxis teatral es realizada por sujetos en los que ya no se discierne una división de roles o especialidades compartimentalizadas: hoy un mismo sujeto es dramaturgo, actor, director, escenógrafo, iluminador, etc., sea que varios de estos roles coincidan en una persona en un mismo espectáculo o bien que haya una rotación temporal de ellos acordada por el colectivo. ¿Quién monta el espectáculo, quién es el autor? La respuesta es todos y ninguno, aun cuando alguien, a veces, pueda asumir la responsabilidad del proyecto con su nombre.

4 Desde la etimología y también a partir del marxismo, se puede hacer una diferencia entre praxis y práctica. Aunque el vocablo ‘praxis’ (de πράξις) puede traducirse por ‘práctica’ (πρακτική), ambos cubren campos conceptuales diferenciados. La práctica tiene que ver con las habilidades de un sujeto, remite a una rutina de hábitos; se la opone, generalmente, a teoría, concebida como una actividad cognitiva abstracta. La teoría y la práctica conforman una secuencia de tipo dialéctica, en el sentido de que cierta ecuación abstracta y mental promueve una actividad de tipo material para confirmar o demostrar dicha ecuación. En la praxis, acción y elaboración teórica coinciden, se realizan al mismo tiempo: acción y reflexión o puesta a prueba de la teoría constituyen una unidad. La praxis constituye un proceso constantemente desafiado por la singularidad de cada caso (clínico, dramático, etc.) que se quiere explorar a partir de lo desconocido (se suspende lo que se conoce a la manera de una ignorancia docta) y cuyo resultado puede ser, precisamente, una modificación de la dimensión conceptual que fundamenta esa praxis. La práctica tiene como horizonte de validación una teoría que se considera completa o totalizante, mientras que el horizonte de la praxis está siempre desafiado por lo sorprendente de aquello sobre lo que se ejerce. En el *Seminario 11* (1987), Lacan da la definición del psicoanálisis como una 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 tome con algo más o menos de imaginario no tiene aquí más que un valor secundario (p.14). En este sentido, es que concebimos los estudios teatrales en la dimensión académica, atravesada por la dialéctica teoría-práctica, mientras que la actividad del teatralista se desarrolla en los ensayos a partir de la praxis, como un saber-hacer frente a lo desconocido y singular de lo real cuya verdad se trata de mediar desde la escena. No se debe olvidar que el par teoría-práctica se orienta a la producción y validación de conocimiento (contexto de justificación de hipótesis), mientras que la praxis, teatral en este caso, apunta al contexto de descubrimiento en beneficio de promover la creatividad.

Como ya lo planteaba Enrique Buenaventura (2005) por los años 70 en su charla, esta conceptualización solo despeja el campo para facilitar la creatividad, pero no es garantía de ella. Si “el sueño—tal como lo plantea Buenaventura—es nuestro maestro negativo” (65), entonces se entiende que:

Así como usamos diariamente esos mecanismos, tanto despiertos como en sueños diurnos y nocturnos, así mismo [sic] los usamos para crear sin tener clara conciencia de ellos. Es apenas lógico que si tratamos de conocerlos mejor evitaremos una serie de tanteos. Pero no es una fórmula para crear, no nos resuelve, ni mucho menos, los tanteos fundamentales de la labor creadora. (Buenaventura 2005, p. 65)

Similarmente, podemos decir que la técnica psicoanalítica o las fórmulas del álgebra y topología lacanianas no garantizan la ‘buena’ dirección de un análisis, pero sí evitan los ‘tanteos’ y orientan la tarea del analista utilizando su aproximación al discurso del analizante y a su propio rol como analista en ese proceso. Ni religión ni ciencia, tanto el psicoanálisis como la praxis teatral coinciden en ser un *arte (tejné)*, un saber-hacer con el lenguaje, no solo verbal. Podemos resumir esto diciendo que, al menos en arte y a diferencia de la ciencia, los conceptos y fórmulas tanto en psicoanálisis como en la praxis teatral no se instalan en la dimensión de la aplicabilidad, esto es, en un contexto de demostración y justificación. Además, en ambas disciplinas, no se apunta establecer un conocimiento de tipo universal, sino a lo singular, al caso por caso. Muy por el contrario a lo que ocurre en la ciencia, al menos en la praxis teatral, concebimos esos conceptos y fórmulas en un contexto de descubrimiento a partir del cual los discernimientos de sutiles matices conceptuales disparan el saber-hacer del teatrista hacia nuevos horizontes de interrogación de lo real.

Enrique Buenaventura y su aproximación a Freud

1.- Sueño y texto

La relación entre praxis teatral y psicoanálisis no es novedosa y mi tarea de estos años ha sido, en cierto modo, una prolongación de lo que ya Enrique Buenaventura, el maestro colombiano y padre, junto a Santiago García, del Nuevo Teatro Latinoamericano, iniciara por la década del 70. Menciono a Buenaventura por su puntual lectura de Freud y porque pertenece a nuestra región latinoamericana, aunque no fue el único interesado en correlacionar psicoanálisis y praxis teatral. En efecto, hubo otros maestros que se acercaron al psicoanálisis, baste mencionar al primer Grotowski y Strasberg, para los que todavía (me) queda pendiente una relectura y revisión conceptual de sus acercamientos a Freud y el psicoanálisis. En este ensayo precisamente me propongo avanzar un poco más en esa aproximación iniciada por Buenaventura en la charla mencionada. En el maestro colombiano se nota una lectura muy acotada del famoso libro de Freud sobre los sueños, punto de partida de muchos conceptos psicoanalíticos que guiaron al maestro vienes en años posteriores.

Buenaventura va a situar su lectura del texto freudiano y su práctica artística en un marco de trabajo teatral en el que todavía, a pesar de la predominancia de la creación colectiva como disparadora de creatividad, no se había producido esa figura que hoy denominamos “teatrista”, aquel o aquella capaces de cubrir todos los roles del proceso de producción de un espectáculo (autor, actor, director, diseñador, productor, etc.). Buenaventura, en un

encuadre en el que todavía está vigente la distinción entre actor por un lado y director por otro, instala su lectura a partir de abordar el “contenido latente” de un texto *ya* escrito por un autor, asumido como “contenido manifiesto. Esta operación homologa texto dramático y sueño, de modo que “el texto [dramático opera] como punto de partida” (p. 55).⁵ El contenido latente –al que se llegaría por medio de las improvisaciones— es “más abundante que el texto [dramático] y [su] tiempo es sincrónico” (p. 55).

2.- Autor y sujeto

Una primera reflexión que debemos hacer a partir de este gesto inicial es teóricamente relevante: ese texto dramático puede ser de otro autor (Buenaventura da ejemplos de Shakespeare, Sófocles, Cervantes), o del mismo Buenaventura, a la manera en que Freud recurre a sus propios sueños: por ejemplo, el maestro colombiano nos dice que *La orgía* se motivó en “un recuerdo de infancia” (p. 60). Sueño, memoria e infancia constituyen, como bien se sabe, las bases del psicoanálisis. No debe escapársenos aquí el hecho de que estamos ante una cuestión crucial, como es el estatus del sujeto del texto dramático en tanto diferente de lo que comúnmente denominamos “autor”.

Si el sujeto, tal como lo plantea el psicoanálisis, es siempre inconsciente, si somos hablados por el Otro (ver el epígrafe), entonces las preguntas no se hacen esperar: ¿hasta qué punto el ‘autor’ escribe ese texto? O, en todo caso, ¿quién o qué es el autor? ¿El yo consciente o el sujeto inconsciente? ¿Qué tanto sabe el ‘autor’ de su propio texto? Buenaventura, advertido por esta diferencia teórica, no duda en someter su texto de *La orgía* a la improvisación de sus actores como si él mismo no pudiera abarcar la significación de la pieza en su contenido latente; ese texto es, pues, de otro y del Otro. Sucede, así, como en el famoso cuento de Borges titulado “Borges y yo” (1960), en el cual se problematiza esta cuestión en tanto está el Borges que vive y el Borges que escribe, con sutiles dilemas de propiedad del sentido y propiedad de la escritura. Lo que queda claro es que no podemos confundir ya más al sujeto con el individuo (dramaturgo): el que escribe (el autor) es siempre el otro/Otro, esto es, el sujeto y no necesariamente el individuo, menos aún la persona. Demás está agregar aquí estas dos conclusiones: primero, que el ‘autor’ en sentido tradicional tiene un saber muy parcial de su obra, de modo que, segundo, poco vale interrogarlo para el montaje a fin de conocer la famosa “intención del autor”.

3.- Michel Foucault: función-autor, nombre propio y discursividad

Es ya famosa la presentación de Michel Foucault al Collège de France titulada ¿Qué es un autor? (2005). Allí se enumeran varios aspectos que problematizan la cuestión del autor. Aunque Foucault no apela al mismo concepto de sujeto elaborado por Lacan –presente en aquella presentación—en tanto sujeto del inconsciente, no obstante, nos abre el espectro crítico para dilucidar algunas cuestiones relevantes para la praxis teatral. La presentación de Foucault ataca la relación entre individuo escritor y autor. En principio –algo que Lacan debe haber escuchado muy bien por cuanto volverá sobre este aspecto en sus últimos seminarios al trabajar la figura o, mejor el nombre propio de James Joyce—Foucault separa el nombre propio de una persona, su nombre civil, del nombre de autor. Nos dice que “es ahí [respecto del nombre propio] donde aparecen las dificultades particulares del nombre de autor—, el vínculo del nombre propio con el individuo nombrado y el vínculo del nombre de autor con lo que nombra no son isomorfos y no funcionan de la misma manera (p.13). Una vez más, una década anterior a la presentación de Foucault, Borges nos había advertido

5 Las citas y paginación corresponden, salvo mención en contrario, a Buenaventura 2005.

que el que escribe no es el que vive y habla. En efecto, “El nombre de autor no es pues exactamente un nombre propio como los otros” (Foucault, p.14), por cuanto remite a una obra y un corpus discursivo que lo define como autor:

Se llega así, finalmente, a la idea de que el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior del discurso al individuo real y exterior que lo ha producido, sino que corre, en algún modo, en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o, por lo menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto de discursos, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaura un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular. (Foucault, p.15)

Foucault nos invita a considerar la “función-autor” como “característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (p.16) en tanto dicha función es una atribución social a un nombre como “resultado de una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama el autor” (p.18). Foucault sintetiza la primera parte de su presentación en estos términos:

la función autor está vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que clases diferentes de individuos pueden ocupar. (pp. 22-23)

Foucault aclara, además, que la función-autor no se refiere solo a libros, sino a fundadores “de una teoría, de una tradición, de una disciplina en el interior de la cual otros libros y otros autores podrán ocupar a su vez un lugar—. En una palabra, diría que estos autores se encuentran en una posición «transdiscursiva» (p. 23). De modo que podemos incorporar la puesta en escena a este marco teórico, a sabiendas de que muchas de ellas han sido determinantes de cambio de paradigma teatral.⁶

Llegamos así al punto culminante de la presentación, cuando Foucault, en referencia a Freud y Marx, nos habla de aquellos “autores” que son “«fundadores de discursividad» [esto es] autores [que] tienen esta particularidad de que no son solamente autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo de más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos (p.24). Freud y Marx “establecieron una posibilidad indefinida de discursos” (p. 24). Podríamos preguntarnos quiénes o qué nombre de autores podrían ser fundadores de discursividad teatral e, incluso fundadores de ‘teatralidad’. Esto merecería un largo debate, pero se nos ocurre pensar en Brecht, en Artaud, en Grotowski, sin olvidar a

6 Los estudios teatrales siguen todavía capturados por el ‘autor’ en sentido tradicional. Si se piensa, siguiendo a Foucault, al autor como sujeto fundador de una discursividad, tendríamos que empezar a pensar en una historia del teatro que no sea el catálogo de autores y obras, sino en una historia de la escritura dramática y escénica, con sus propias periodizaciones y variables. Se puede, obviamente, enlazar esta idea de autor en Foucault con el sujeto del inconsciente en tanto “transindividual”, según lo propuso Lacan para cancelar la idea de un inconsciente “colectivo”.

Enrique Buenaventura, Augusto Boal, Santiago García y hasta más recientemente Eduardo Pavlovsky.

Foucault concluye su charla afirmando que “el autor no es una fuente indefinida de significaciones que se colmarían en la obra, el autor no precede a las obras” (p. 33 nota); pasándolo a nuestro vocabulario psicoanalítico, esto se traduciría afirmando que el autor es el Otro, que hace hablar al escritor o escribiente, un entramado discursivo históricamente determinado que está *antes* del individuo que escribe, lo precede y, en consecuencia, precede a su obra. Por lo tanto, “[e]l autor es, además de un efecto de su obra, la figura ideológica mediante la que se conjura la proliferación del sentido” (p. 33 nota). Las consecuencias de esta aproximación foucaultiana a la praxis teatral esperan todavía ser investigadas y formuladas.

4.- Asociación libre e improvisación

El objetivo de Buenaventura es aprovechar la asociación libre, una de las grandes estrategias freudianas, para desplegar una improvisación capaz de proliferar en múltiples escenas que, incluso sin conexión con el texto de base, sea capaz de develar el hilo secreto que existe entre el contenido manifiesto y el contenido latente del texto dramático en cuestión. La asociación libre (que no lo es tanto) permite sin embargo liberar al sujeto, desatarlo de “las amarras de la palabra” (Lacan, *Semanario 1*, p. 268), esto es, de las imposiciones de coherencia, de no contradicción, etc. Como veremos más adelante, nuestra lectura de *La interpretación de los sueños* va a tener que ir un poco más allá, en la medida en que en la praxis teatral contemporánea ya no partimos o nos centramos en un texto dramático previo (escrito por un agente externo al elenco) disparador del montaje. Hoy tampoco los réditos creativos emergentes de la improvisación pueden ser adjudicados al actor o al director o artistas de la escena, como instancias separadas. En nuestro caso, y como viene siendo nuestra práctica más signada por la figura del teatrista, la idea es aprovechar el psicoanálisis para promover la creatividad desde cero, es decir, desde ningún texto o idea previa, en la convicción de que la idea mata el teatro, particularmente cuando se trata de una idea doctrinaria o dogmática, como por ejemplo el querer hacer un espectáculo partiendo de abordar la violencia doméstica o los feminicidios. Si, como lo vio Buenaventura, se busca establecer un lazo crítico con el público en un momento dado, es necesario partir del no-saber y concluir con un espectáculo que conserve sus zonas enigmáticas para promover la aproximación crítica del público.

En efecto, Buenaventura, aunque no cita a Lacan,⁷ tiene claro dos cuestiones fundamentales de la praxis teatral: la primera, que un artista del teatro, cualquiera sea su rol como teatrista, tiene un compromiso con la subjetividad de su época;⁸ segundo, que el descubrimiento freudiano del inconsciente (a diferencia de los “inconscientes” previos de los filósofos) responde a una lógica (“está estructurado como un lenguaje”) y supone el trabajo de dos conceptos freudianos: censura y represión.

7 Es posible que Buenaventura conociera ya la reconceptualización lacaniana de condensación y desplazamiento como metáfora y metonimia, respectivamente, o bien la hubiera tomado, como Lacan, de Roman Jakobson.

8 En aquellos años primaba la idea del “compromiso” político del artista, basado en su afiliación a una ideología. La cuestión del compromiso y de lo político se ha complejizado mucho más hoy día.

5.- Improvisación: ni expresividad ni ilustración

Siguiendo a Freud, Buenaventura señala la “disparidad” entre contenido manifiesto y contenido latente, siendo este último mucho más rico en ideas y, obviamente, el que hay que poner en términos de conciencia, recorriendo retroactivamente el camino realizado por lo que Freud denominó la “elaboración onírica”. El maestro colombiano también sabe que el sueño satisface deseos (no sabidos por el yo) y que no se trabaja sobre el sueño, sino sobre el relato que el sujeto hace de él, usualmente en forma fragmentaria. “El sujeto se relata”, dice Lacan (*Seminario 2*, p. 382). En los niños, ese deseo es fácilmente detectable: Freud denominó a esos sueños infantiles de simples o primarios, para oponerlos a los de los adultos, más crípticos, en función de la mayor incidencia de la represión. Entre estos sueños adultos, se ubican los sueños de angustia y los de autocastigo. Un texto dramático resulta, en consecuencia, equiparable al relato que el “autor” hace de un sueño; Buenaventura lo equipara al contenido manifiesto: “el texto literario de la obra corresponde al contenido manifiesto del sueño” (p. 55), lo cual deja al autor –como ya vimos— limitado en cuanto al saber sobre su propio texto. En dicho relato, como en la vida diaria, muchos detalles no atraen la atención del yo [*moi*, en Lacan], aunque sin embargo constituyen, al momento del análisis, las puertas de ingreso a las ideas latentes, reprimidas, más importantes, a veces contradictorias entre sí, ya que el inconsciente no conoce el principio de no contradicción. Buenaventura denomina “escorias” (p. 56) a estos detalles, no para subrayar el carácter de “cosa vil y de ninguna estimación”, sino para enfatizar otros dos sentidos dados por el Diccionario de la RAE, a saber, el de “sustancia vítrea que sobrenada en el crisol de los hornos de fundir metales, y procede de la parte *menos pura* de éstos unidas con las gangas y fundentes”, y como “materia que, al ser martillada, *suelta* el hierro candente” (el subrayado es mío).

Trabajando sobre estas “escorias” se puede reconstruir “los hilos que conducen del [contenido] latente al manifiesto” (Buenaventura, p. 55) y, una vez acumuladas, sin orden, pueden mediante el *método* interpretativo, “recorrer el camino contrario al que recorrió la elaboración del sueño, es decir, ir del contenido manifiesto al contenido latente” (Buenaventura, p. 56). Una vez más, estas “escorias” no apuntan a la narrativa de la obra, a sus situaciones y conflictos, sino a detalles aparentemente sin importancia. Que el resultado de las improvisaciones contradiga el texto dramático no debe sorprender; por el contrario, al “contradecir las ideas del texto, [las ponen] en tela de juicio, sin negarlas” (p. 57). Lo fundamental aquí, a diferencia de otras aproximaciones al montaje, es evitar la ideología “expresiva” consistente en buscar gestos, vestuario, acciones que *ilustren* el texto dramático, sin profundizar en sus pensamientos latentes. La improvisación, a partir de la asociación libre psicoanalítica, no debe atenerse a ilustrar el supuesto sentido de la escena del texto dramático, sino atenerse al lenguaje, es decir, a aquellos elementos lingüísticos del texto (palabras inesperadas, adjetivaciones sorprendidas, metáforas, similitudes, esto eso, atender el aspecto retórico).

Cuando Buenaventura, siguiendo a Freud, invita a sus actores a que “no haya crítica” (p. 56), intenta limitar o anular en lo posible el carácter censor de la conciencia, tal vez al punto –como ocurre en mi propia praxis teatral— de dejar emerger lo políticamente incorrecto. Para el maestro de Cali, lo fundamental es evitar convertir “a la improvisación en pantomima ilustrativa del texto literario” (p. 56), una vez más, en la convicción de que toda ilustración teatral de una idea –como lo vio también Walter Benjamin (1999) a propósito del teatro de izquierda (p. 40)— mata el teatro, cancela la creatividad cuya potencia reside en lo inconsciente, usualmente aquello que nos es tan difícil de admitir y que, por dicha

razón, reprimimos. Esos deseos reprimidos, a su vez, tienen una conexión directa con el goce, lo real (no la realidad) y la pulsión de muerte, tal como Lacan los conceptualizó y, por ello, es lo que usualmente evitamos saber. Sin embargo, como veremos, el arte no tiene otra función más que la de dirigirse a dicho real (lo que sufre y no tiene palabra para significantizarse), si quiere ser realmente transformativo.

6.- Improvisación: algunas cuestiones técnicas

Durante las improvisaciones, a los actores “[n]o hay que pararlos, sino dejar que agoten todas las asociaciones libres” (Buenaventura, p.56) de las que son capaces. Apunta así al rol del director, no elaborado por Buenaventura en su ensayo más allá de este señalamiento. Obviamente, se refiere a mantenerse en silencio, observante y, por lo que dice a continuación, evitar “comprender” rápidamente, como aconsejaba Lacan,⁹ esto es, suspender en lo posible la intervención de la conciencia, siempre lista y apresurada cuando se trata de dar *coherencia* ‘lógica’ (incluso la del sentido común), de construir un sentido y, lo que es peor, siempre fanatizada por aportar *totalidades*. Escribe Buenaventura: “El trabajo reflexivo del director y de los actores no debe consistir en escoger las mejores imágenes, gestos o escenas, sino en distinguir el hilo conductor que una todas las asociaciones libres” (p. 56). Esta tarea está marcada por el carácter “transindividual” del inconsciente (contrario al tan popularizado ‘inconsciente colectivo’) y por la conceptualización de la castración, esa falta que, como el mismo Freud reconoció, no puede ser totalmente suturada: siempre hay un “ombigo del sueño” que permanece enigmático y potencialmente productivo para nuevas interpretaciones del mismo texto.

Lacan adjetiva al inconsciente de “transindividual” para marcar ese Otro que no es universal ni atemporal; por el contrario, el inconsciente es lo que caracteriza singularmente a una comunidad en un momento histórico preciso, es decir, el inconsciente es “parroquial”, tal como lo demuestra el chiste, que solo produce la risa en aquellos que participan de la misma parroquia. Insiste el maestro de Cali que es precisamente al momento del montaje cuando el elenco va a hacer converger el trabajo reflexivo del director y el producto del trabajo actoral; ése es el momento de estar preocupado por reunir las “totalidades” resultantes de las improvisaciones “para formar la totalidad de la obra” (p. 61), sin que el equipo descuide “analizar las implicaciones de esos resultados de acuerdo con la relación que busca establecer entre la pieza y el público” (p. 61), relación temporal y espacialmente coyuntural y singular. Esta demanda de “totalidad” del maestro no deja de ser contradictoria con la aproximación psicoanalítica; sin duda, está signada por la concepción brechtiana del teatro y por garantizar un producto políticamente correcto desde la izquierda política en aquellos momentos de lucha de la década del setenta. En la actualidad, la praxis teatral ya no sostiene este postulado de totalidad.

La dimensión de la falta es aquí relevante en la medida en que previene de intentar construir textos (dramáticos o espectaculares) cerrados, lo cual, obviamente, constituye una ilusión más de la conciencia. Pero, además, va a tener un rol fundamental en la relación escena-público. A propósito de la condensación, Buenaventura nos advierte que “ni nosotros [los teatristas] ni el público agotamos todas las implicaciones de la condensación” (p. 58), como tampoco todas las instancias significativas del texto, ya que siendo el inconsciente

9 Ya desde el *Seminario 1*, Lacan advertía a los analistas no apresurarse en comprender y enfocarse justamente en lo que no se comprende, aquello que no parece hacer sentido inmediatamente. También aclara que “[n]o es lo mismo interpretar que imaginar comprender” (*Seminario 1*, 120).

transindividual, siempre habrá 'otras' improvisaciones –realizadas en otros contextos culturales y en otras épocas— que develen otros contenidos latentes del mismo texto dramático.

Posteriormente a las improvisaciones, se procede a cotejarlas con el contenido manifiesto del texto dramático y el 'conjetural' contenido latente despejado por dichas improvisaciones, asumiendo las contradicciones que pudieran emerger. La contradicción, tal como Buenaventura la lee en Freud, se instala usualmente entre los deseos develados, por una parte, por el sueño –como también lo encontramos en los mitos, los ritos y las leyendas (Buenaventura, p. 58)— y la interpretación resultante, y por otra parte la 'conducta' consciente de nuestra realidad; para decirlo más sucintamente, se enfatiza aquí la no coincidencia entre lo real y la realidad.

No le escapa tampoco al maestro colombiano las dos estrategias técnicas del psicoanálisis: del lado de los actores (como ya hemos mencionado), la asociación libre; y del lado del director o quien asume el rol de analista, la atención flotante. En un breve ensayo de 1912, titulado "Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico", Freud se pregunta cómo puede el analista recordar tantos datos cuando atiende varios pacientes al día. Obviamente, se puede tomar notas, pero en última instancia, Freud se decide por la técnica más simple:

Desautoriza todo recurso auxiliar, aun el tomar apuntes, según luego veremos, y consiste meramente en no querer fijarse [*merken*] en nada en particular y en prestar a todo cuanto uno escucha la misma «atención parejamente flotante». (XII, p.111)

Y luego insiste: "«Uno debe escuchar y no hacer caso de si se fija en algo» (XII, p.112). La idea que subyace a estos consejos es impedir en lo posible la intervención del inconsciente del analista en la selección del material provisto por el analizante: de no suspender su propio inconsciente a nivel de la escucha, "introduciría en el análisis un nuevo tipo de selección y desfiguración mucho más dañinas que las provocadas por una tensión de su atención consciente" (XII, p.115). Obviamente, Freud inmediatamente nos dice que este postulado de atención flotante es la contratacara del que le hemos solicitado al analizante:

Como se ve, el precepto de fijarse en todo por igual es el correspondiente necesario de lo que se exige al analizado, a saber: q-ic refiera todo cuanto se le ocurra, sin crítica ni selección previas. (XII, p. 112)

La improvisación, a partir de la asociación libre –en realidad, no tan libre, como puntuó Lacan, por el hecho de que el sujeto es hablado por el Otro—debe realizarse sin crítica, sin preocuparse por el sentido y menos aún por la correlación con el supuesto sentido del texto dramático. Tampoco debe limitarse la improvisación a las situaciones de dicho texto dramático, tal como es tradicional en los ensayos, sino que debe enfocarse en los detalles y partir de ellos. Lacan, tal como lo plantea en su *Seminario 11*, habla del carácter pulsativo del inconsciente: de pronto se abre e inmediatamente se escabulle, de modo que –como a la Ocasión a la que pintan calva—el teatrista debe escuchar y a partir de

ese “desajuste” del discurso consciente (un lapsus o un olvido, por ejemplo),¹⁰ no proseguir hasta recuperar la cadena que lo une a los pensamientos inconscientes.

Análisis significa, precisamente, dividir en partes y trabajar –como hizo Freud— sobre cada una en forma separada, “para llegar a una cadena de pensamiento, entre cuyos elementos reaparecen los componentes del sueño y que están correcta y significativamente enlazados a él” (Buenaventura p. 55), esto es, se apunta a descubrir ese hilo que pone en concatenación los diversos detalles del sueño y le otorgan sentido. “Muchos sucesos— escribe Buenaventura—que pueden aparentemente carecer de importancia tienen tanto valor como las ideas que nos parecen importantes y que existe una conexión profunda entre unas y otras” (p. 60).

7.- Elaboración onírica y puesta en escena: condensación y desplazamiento

La elaboración onírica responde a leyes, que son las del lenguaje: en primer lugar, condensación y desplazamiento. La condensación ocurre cuando varias ideas latentes emergen en el contenido manifiesto de una manera comprimida, condensada en un elemento; varias ideas latentes admiten pocas imágenes en el contenido manifiesto o incluso un solo elemento las hace presentes. Freud lo plantea así:

Para el trabajo del sueño existe una suerte de constreñimiento a componer en una unidad, en el sueño, todas las fuentes de estímulo onírico existentes. (IV, 195). (...) Lo primero que muestra al investigador la comparación entre contenido y pensamientos del sueño es que aquí se cumplió un vasto *trabajo de condensación*. El sueño [para nosotros, teatristas, el texto dramático base o incluso la escena improvisada] es escueto, pobre, lacónico, si se lo compara con la extensión y la riqueza de los pensamientos oníricos. (...) Así, la desproporción entre contenido y pensamientos oníricos lleva a inferir que en la formación del sueño se efectuó una amplia condensación del material psíquico. (...) La creación de personas de acumulación y de personas mixtas es uno de los principales recursos con que trabaja la condensación onírica. (IV, p. 287)

Hay, pues, mezcla, superposición o sustitución, de ahí que podamos asimilar la condensación a la metáfora. Por ejemplo, una forma de condensación “consiste en colocar a una persona en el lugar habitualmente ocupado por otra y hacerla protagonista de los actos de la otra, o en formar una persona compuesta por los rasgos tomados de otras. El análisis mostrará lo que tienen en común” (Buenaventura, p. 59). A nivel teatral, Buenaventura propone, por ejemplo, hacer “que un actor haga varios personajes o que varios actores se condensan en un personaje” (p. 59). Una vez más, la condensación no responde al principio de no contradicción, es decir, un elemento del contenido manifiesto puede representar ideas contradictorias, que es preciso explorar.

El desplazamiento aparece precisamente cuando la elaboración onírica ha realizado una transferencia de intensidad de un elemento a otro, de modo que ideas latentes que amenazan a la conciencia pueden estar representadas en el sueño por elementos de

10 “Nuestros actos fallidos son actos que triunfan, nuestras palabras que tropiezan son palabras que confiesan. Unos y otras revelan una verdad de atrás. En el interior de lo que se llama asociaciones libres, imágenes del sueño, síntomas, se manifiesta una palabra que trae la verdad. Si el descubrimiento de Freud tiene un sentido sólo puede ser éste: la verdad caza al error por el cuello de la equivocación” (Lacan, *Seminario 1*, p. 386).

importancia insignificante, siendo que lo relevante queda apenas vislumbrado en los detalles o escorias. Freud nos dice:

el proceso es como si se produjese un *desplazamiento* [*Verschiebung*, “descentramiento”]—digamos del acento psíquico—por la vía de aquellos eslabones intermedios, hasta que representaciones al comienzo cargadas con intensidad *débil*, tomando para sí la carga de otras de otras representaciones investidas más intensamente desde el principio, alcanzan una fortaleza que las vuelve capaces de imponer su acceso a la conciencia. (IV, p.193)

en el trabajo onírico se exterioriza un poder psíquico que por una parte despoja de su intensidad a los elementos de alto valor psíquico, y por la otra procura a los de valor ínfimo nuevas valencias por *la vía de la sobredeterminación*, haciendo que estos alcancen el contenido onírico. Si esto se concede, en la formación de los sueños ocurre entonces *una transferencia y un desplazamiento de las intensidades psíquicas* de los elementos singulares, de lo cual deriva la diferencia de texto entre contenido y pensamiento oníricos. El proceso que con esto suponemos es lisa y llanamente la pieza esencial del trabajo onírico y merece el nombre de *desplazamiento onírico*. (IV, p. 313).

Por ello, Freud concluye que:

El desplazamiento y la condensación oníricos son los dos maestros artesanos a cuya actividad podemos atribuir principalmente la configuración del sueño. (IV, p. 313)

Así, lo que aparece muy enfatizado en el contenido manifiesto no necesariamente es lo más importante; por el contrario, “un impreciso elemento poco identificado del sueño constituye, con frecuencia el más directo representante de la principal idea latente, cuanto más oscuro o confuso es un sueño, será más importante –en la elaboración—la presencia del factor desplazamiento” (Buenaventura, p. 59). Aquí no hay sustitución de un significante por otro, sino del desplazamiento de intensidad de un significante a otro, por eso se establece como una cadena –incluso como ‘una parte por el todo’— y entonces se articula como una metonimia. “El desplazamiento –agrega Buenaventura—no es una simple traslación de elementos de una situación a otra sino la traslación de intensidad síquica o carga emotiva de unos elementos a otros y de unas situaciones a otras” (p. 60).

La condensación y el desplazamiento demuestran que el proceso de elaboración onírica supone en sí mismo ya un cierto nivel de interpretación, en el que hay pugna entre la conciencia, el inconsciente y el pre-consciente. “La improvisación –dice Buenaventura parangonándola con el sueño—se auto-interpreta, trata de ordenar sus hallazgos comparándolos con ideas previas del improvisador a fin de constituir una totalidad” (p. 61).

Tanto el director, como ya vimos, y ahora el improvisador, parecen ocupar, para el maestro colombiano, el lugar del analista, *posición no elaborada en su ensayo*, con lo cual queda pendiente para la praxis teatral un trabajo más profundo que incorpore la dinámica de la transferencia, tan importante en el psicoanálisis, la dimensión del sujeto supuesto saber y la del analista como desecho. Solo se nos dice que “los actores preparan sus improvisaciones

sin que el director intervenga.¹¹ En esta etapa de la improvisación el director es espectador. Deberá limitarse a tomar nota de las improvisaciones sin intervenir” (Buenaventura, p. 63). En esta cita hay algunos aspectos que conviene tener en cuenta: en primer lugar, un analista no prepara su discurso con antelación a su sesión analítica, sino que lo articula frente al analista; lo mismo ocurre en un ensayo: los actores preparan sus improvisaciones sin intervención del director, pero con la presencia silenciosa de éste. La figura y presencia del analista es indispensable para que la asociación libre y la atención flotante permitan el análisis. Es interesante subrayar que Buenaventura le otorga al director el rol de espectador, cuya atención, flotante o no, lo lleva a tomar notas y solicitar nuevas improvisaciones sobre algún detalle. Los actores, a su vez, también pueden ocupar este rol de ‘espectador’ frente a improvisaciones realizadas por sus compañeros. Más allá de si la figura usual del espectador sea la adecuada para calificar la posición del analista, lo crucial aquí es que el “espectador” ya no se confunde con el público; el espectador pareciera funcionar como una figura interna al proceso de montaje, aspecto que he podido ya deslindar en otros ensayos.¹²

Por eso, cuando Buenaventura agrega que “[l]os actores están encontrando las conexiones profundas entre el contenido latente de la pieza y el submundo de ellos (submundo que participa de lo consciente y lo inconsciente)” (p. 63), deja claro que estamos ante una elaboración que involucra el inconsciente del analista (actores y director, en el caso de Buenaventura), es decir, los actores en este caso analizando e interpretando el contenido manifiesto de la obra y el director interpretando las improvisaciones. Y esas tareas de unos y otro esta “situada allí, donde todos los niveles de la estructura social se relacionan. (Las relaciones individuo-comunidad)” (Buenaventura, p. 62). Una vez más, estamos lejos del inconsciente colectivo, ahistórico y esencialista, para favorecer un inconsciente transindividual que involucra el deseo y goce del elenco y, por ende, del deseo y goce de su público. Como vemos, es tarea de la praxis teatral continuar con esta propuesta del maestro de Cali aproximándose a los desarrollos psicoanalíticos a partir de Freud hasta hoy.

8.- Ideología vs. asociación libre: verdad y deseo

Al final de su ensayo, Enrique Buenaventura afirma:

La improvisación sirve para encontrar la verosimilitud del conflicto, es decir, la verosimilitud de lo real y no de lo aparente, la verosimilitud de la excepción, que no solo confirma la regla, sino que la pone en tela de juicio. (p. 64)

Esta cita nos introduce en otros problemas cruciales de la praxis teatral. Sin duda, más influenciado por la teoría marxista de la ideología tan prominente en la década del 70, los términos “real” y “aparente” (no equiparables al contenido latente y al contenido manifiesto, respectivamente, como alguna vez se intentó correlacionar) tratan de desbrozar las causas de los procesos sociales, opacados y manipulados por la ideología. Si Buenaventura

11 El analista y, en nuestro campo el director o coordinador del grupo, “[n]o tiene que guiar al sujeto hacia un *Wissen*, un saber, sino hacia las vías de acceso a ese saber” (Lacan, *Seminario 1*, p. 404). Esto obviamente no solo es válido para el trabajo durante los ensayos, sino también para la enseñanza. Ver mi ensayo “Pedagogía y deseo: Praxis teatral y creatividad en español en Estados Unidos”.

12 Ver mis tres ensayos sobre la puesta en escena y las estructuras espectatoriales publicados en la *Revista Telondefondo* (2012a, 2012b y 2013).

recurre al psicoanálisis, es porque en él también “el sujeto es guiado hacia la indagación de las causas sociales de su conflicto personal” (Buenaventura, p. 65). Ambos términos corresponden a la división marxista entre infra y superestructura, respectivamente. La idea, pues, para el Teatro Experimental de Cali (como para otros grupos de ese entonces) era producir espectáculos a partir del develamiento de las causas de explotación social tal como operan a nivel de la infraestructura económica, deformada por la ideología a nivel de la superestructura jurídica y cultural.

Sin embargo, hoy podemos re-elaborar esta cuestión de la verosimilitud a través del vocabulario psicoanalítico. A partir de Lacan se va a distinguir entre la verdad, el semblante de la verdad, y la causa del deseo, este último nominado ‘objeto *a*’. Buenaventura, además, ha sabido ver con lucidez –tal como lo plantea en la cita— la cuestión de la ley en su doble cara: por un lado, permite y autoriza, a costa de mortificar al sujeto con el lenguaje y la norma vía la familia, la escuela, etc.; por el otro, prohíbe la satisfacción de ciertas pulsiones, abriendo de ese modo un espacio para la transgresión. Al prohibir, deja un área de excepción (siempre singular para cada sujeto), que dará paso al deseo como falta. Esa falta que causa el deseo y lo dispara es el objeto *a*, como un goce y como un real no permitido por la ley. Así, la excepción –relativa al goce— confirma la regla. El objetivo del arte es justamente apuntar a las causas del malestar en la cultura, esto es, al goce que captura al sujeto, que lo aliena al goce de la ley, goce del Otro, pero no suyo propio. El psicoanálisis apunta así, como debería hacerlo la improvisación y la praxis teatral, a separar al sujeto de ese goce del Otro a fin de promover una destitución subjetiva que le permita ejercer su discernimiento en cuanto a su deseo y su goce.¹³ El análisis procede sacando al sujeto de su zona de confort, atravesada de sufrimiento, para abrirle la posibilidad de abordar su propio goce a veces no menos doloroso que el síntoma. Se abre así una zona y una temporalidad inciertas, de riesgo, en el que se procede a afrontar el propio goce (que Lacan denominó ‘sinthomé’), como base –en el caso del arte y del teatro— para iniciar un proceso de cambio social. Es ésta la dimensión ética y política del psicoanálisis.¹⁴

Es por eso que, si “[l]a primordial función del sueño es [conservar el sueño [Freud diría ‘conservar el dormir’], mantener dormido al sujeto” (Buenaventura 64), mediante la satisfacción sustituta de deseos inconscientes, aun cuando apele a “[l]os mecanismos que disfrazan las ideas reprimidas” (64), el arte, el teatro en particular, como un “maestro negativo”, ya no estaría al servicio de “no despertar la conciencia”, sino precisamente se orienta a despertarla, enfrentando al sujeto (teatristas y público) a las causas de aquello que lo aqueja, esto es, a los pensamientos inconscientes que ha reprimido y que lo tienen capturado en el síntoma. Desde la perspectiva marxista, se trataría de mostrar las causas a nivel del aparato productivo que sostienen la explotación y que han sido veladas por medio de la ideología. “El trabajo artístico –escribe Buenaventura— [...] busca descubrir todo lo reprimido, no para expresarlo libremente, sino para mostrar las causas concretas de la represión, eliminando la culpabilidad y el pecado” (p. 64).

Dejando de lado por ahora la referencia a la culpa y el pecado, comentemos solamente dos aspectos que hoy, a partir de los conceptos lacanianos, vamos a tener que reconsiderar

13 Para la cuestión de alienación/separación ver el capítulo XVI “El sujeto y el otro: la alineación”, en el *Seminario 11* de Lacan.

14 Hay trabajos muy puntuales producidos en los últimos años sobre la dimensión política del psicoanálisis, particularmente a partir de la conceptualización lacaniana. Baste nombrar los trabajos de Jorge Alemán, Ernesto Laclau, Nora Merlin, Néstor Braunstein, Jacques-Alain Miller, entre otros. En todos estos autores hay una aproximación al malestar en la cultura del capitalismo en su etapa neoliberal y global.

para la praxis teatral actual: más que “verosimilitud” de lo real (que supone cierta adhesión por medio de la creencia) y que parece más ligado a lo que Lacan denominará “la realidad”, el arte actual, ya sea por la inminencia del cuerpo y la cuestión del goce en la sociedad neoliberal, va a plantearse realizar espectáculos como un semblante de verdad, en tanto aproximación a lo real, concebido como aquello que causa el malestar pero que aún no tiene (ni va a tener) significante que lo diga *totalmente*. Esta falta que abre a lo incompleto, es la que, tanto en el proceso de montaje del espectáculo como en el de la lectura del público, permite, en términos del maestro de Cali, la acción y la crítica: “la crítica no es una actitud sino la acción” (p. 65), esto es, acción transformadora.

Referencias Bibliográficas

- Benjamin, Walter. (1999). *Selected Writings*. 1927-1934. (Vol. 2). Cambridge, MA, and London: The Belknap Press of Harvard UP.
- Borges, Jorge Luis. (2005). "Borges y yo". En *Obras completas I*. Barcelona: RBA,
- 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*. (p. 808). Cali: Colección Yanama.
- Foucault, Michel. (2005) ¿. *Qué es un autor?* Elseminario.com.ar. Recuperado de http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Qu_e_autor.pdf
- Freud, Sigmund. (1990). *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Geirola, Gustavo. (2012). "El director y su público: la puesta en escena y las estructuras espectatoriales." *Telondefondo Revista de teoría y crítica teatral*, 8(15). Recuperado de <http://telondefondo.org/numero15/articulo/403/el-director-y-su-publico-la-puesta-en-escena-y-las-estructuras-espectatoriales.html>
- Geirola, Gustavo. (2013a). "Praxis teatral y puesta en escena: la psicosis como máscara espectatorial en el ensayo teatral (1ª parte)". *Telondefondo Revista de teoría y crítica teatral*, 9(17). Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero17/articulo/464/praxis-teatral-y-puesta-en-escena-la-psicosis-como-mascara-espectatorial-en-el-ensayo-teatral-1-parte.html>
- Geirola, Gustavo. (2013b). "Praxis teatral y puesta en escena: la psicosis como máscara espectatorial en el ensayo teatral (2ª parte)". *Telondefondo Revista de teoría y crítica teatral*, 9(18). Recuperado de <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>
- Geirola, Gustavo. (2019). "Pedagogía y deseo: Praxis teatral y creatividad en español en Estados Unidos". En Karina, Mauro. *Arte y producción de conocimiento. Esperiencias de integración de las artes en la universidad*. (pp. 77 y ss). Los Angeles/Buenos Aires, Argentina: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities.
- Lacan, Jacques. (1987). *Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, Jacques-. (1988). *Seminario 2 El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, Jacques. (2001). *Seminario 1 Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.