

Teatro: vida, sentidos y presencialidad. Conjeturas a propósito de la pandemia¹

Gustavo Geirola
Whittier College
USA

"Something is rotten in the state of Denmark"
W. Shakespeare, *Hamlet* (Act-I, Scene-IV).

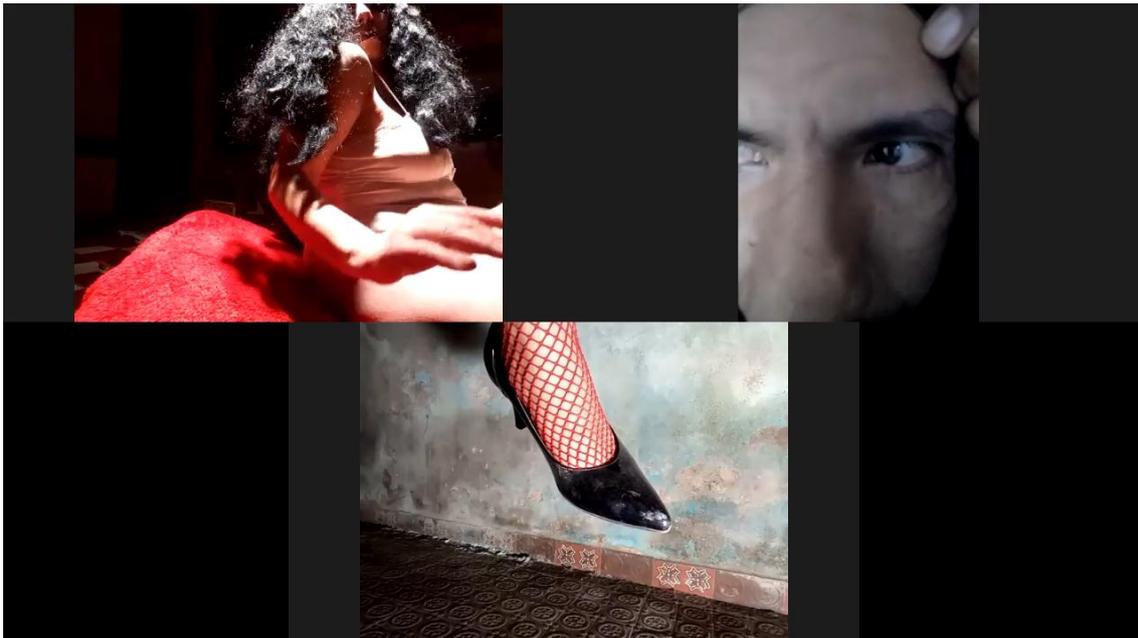
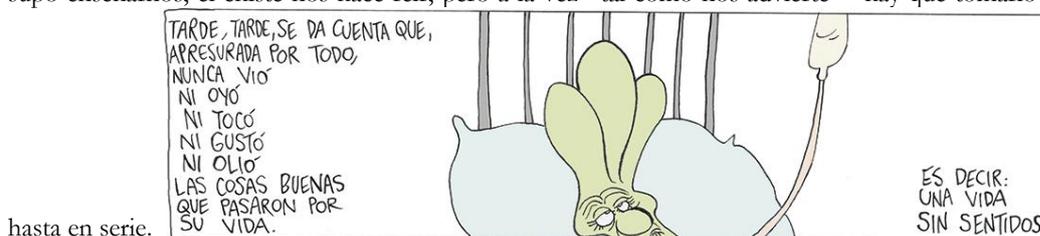


Foto: prensa "5 Pesos" (versión libre, vía Zoom, de la obra 'El Público' de Federico García Lorca) a cargo de 3 grupos de teatros del NOA, Argentina

Introducción

Desde siempre hemos sabido y sostenido que el teatro es un arte que se diferencia de todos los demás por ser un arte vivo, tanto del lado de la escena como del lado del público. Y al decirlo, iba de suyo que lo vivo se adjuntaba a lo presencial. Tal vez la música

¹ Este ensayo se origina en una historieta publicada en el periódico *Página 12* de Buenos Aires. Como Freud supo enseñarnos, el chiste nos hace reír, pero a la vez –tal como nos advierte— hay que tomarlo en serio y



hasta en serie.

deba ser incluida también en esta misma perspectiva aunque, claro está, no es lo mismo escuchar una grabación de la Novena Sinfonía de Beethoven que asistir a la sala de concierto. Para los que saben, la acústica es esencial y el impacto del sonido de voces e instrumentos en el cuerpo no son lo mismo en cada caso. Basta pensar en las discotecas y los conciertos de rock en los cuales el volumen del sonido y los golpes del bajo enervan los cuerpos produciendo –con o sin la ayuda de estupefacientes— una especie de éxtasis. ¿Será similar a la música grabada la experiencia virtual de ver teatro filmado, sea en video o retransmitido en directo (*streaming*), tal como nos hemos visto obligados por el COVID-19 a realizarlo? Tal vez haya llegado la hora de deconstruir nuestras más firmes certidumbres y resulte necesario conceptualizar qué entendemos por lo vivo y lo presencial.

La pandemia vino a ponernos otra vez en alerta sobre lo vivo y lo presencial, y nos obligó a desnaturalizar nuestras más cotidianas suposiciones. En cierto modo, vino a permitirnos cuestionar un poco algo que, si bien no había sido tan brutal como ocurre hoy con el teatro, ya era –como dijimos antes— un debate en relación a la música: música en vivo versus música grabada. La danza pudo desde hace tiempo sacar partido de la diferencia: un video puede ser capaz de utilizar cámaras que permiten apreciar una coreografía de un modo que la parcialidad del ojo y la posición fija del observador en una platea no lo permiten.² Me refiero al hecho de que una puesta en escena teatral mediada por la tecnología –como una composición musical mediada por la grabación— pareciera plantear una diferencia considerable entre lo vivo y lo presencial. De hecho, y para ahora limitarnos al teatro, aun cuando se presentaba vía *streaming*, mostraba todavía que el teatro seguía siendo un evento en vivo, tanto del lado de quienes actuaban como de quienes miraban desde sus computadoras. Podríamos cuestionar hasta qué punto estamos vivos o semi-vivos/semi-muertos en el neoliberalismo y, para colmo, hasta qué punto la pandemia nos hizo reflexionar sobre la agonía que ya vivíamos antes de la peste a causa de la política neoliberal y, en el caso particular de varios países latinoamericanos—desde las dictaduras atroces que padecimos.³ Lo cierto es que, de pronto, regresamos al encierro, a la distancia social, a las prescripciones para la circulación pública –como en los períodos dictatoriales— y otras precauciones sanitarias implementadas por los gobiernos y que cada cual acató desde los grados de su angustia y de sus miedos; lo cierto es que en la pandemia –más que

² Pocos espectáculos ofrecidos durante la pandemia por *streaming* superaron el desafío de interrogarse sobre la óptica política de la teatralidad del teatro y ponerla en crisis. Ver mi reseña de la obra “5 Pesos”.

³ Ver mi ensayo ““El día después: reflexiones para la postpandemia””.

en la dictadura que hacía desaparecer personas y cuerpos— la Muerte se hizo completamente patente: visualizamos cuánta muerte había en nuestra ‘normalidad’ y hasta qué punto la pandemia venía a cambiar ahora (y tal vez para siempre) todos nuestros protocolos de cotidianeidad. Esa transformación de las subjetividades ya no es reversible: no hay manera de volver a la “normalidad”, es decir, a esa previa alienación donde nos consumíamos y éramos consumidos por el sistema. En el interregno de los meses más críticos del COVID19, se fue fraguando una especie de anhelo de *beatus ille*: comenzamos a añorar (y revalorizar) un día de playa o campo, un paseo por la plaza, una charla con amigos, un viajecito de esparcimiento, un atardecer en un jardín florecido, asistir a una clase o un evento público y otras muchas cosas que, en cierto modo, manteníamos como marginales, contingentes y hasta aleatorios en nuestra alienada vida atravesada por el trabajo y el consumismo.

De pronto, el tiempo dedicado al ocio no pudo ser taponado con actividades a veces anodinas (ir al gimnasio, a talleres de escritura, de cocina o tejido, a una cita informal, un cumpleaños, un concierto, etc.). El encierro doméstico, cuyo ocio nos daba un respiro a la veloz vida del trabajo, se convirtió en una verdadera tortura, tanto para aquellos que viven en soledad como para quienes tenían que confrontarse constantemente en un espacio cerrado y asfixiante. El tiempo del negocio, el del trabajo, se vio también afectado al mantenernos activos desde casa, pero encerrados, sin los intercambios fugaces con compañeros que, para bien o para mal, nos distraían de nuestra labor, condimentando a su manera el tiempo alienado. Frente a ocio y negocio, la Muerte se presentó casi sin pudor: el factor tiempo se instaló como un vacío muy difícil de velar; su carácter angustioso e irreversible se nos impuso al punto que muchos —dejando de lado los que no tuvieron otra opción por formar parte de grupos esenciales— pasaron al acto de exponerse al contagio, se desplazaron por la banda de Moebius hacia lo letal del goce, incluso bajo los reclamos delirantes de discursos que decían reclamar derechos y libertades de todo tipo. Lo cierto es que la Muerte no solo se presentó, sino que también generó un desafío loco de sacrificar la vida propia y la ajena, produciendo en consecuencia más muerte. Triunfo, pues, del carácter mortífero del neoliberalismo —pura necropolítica— ahora completamente desenmascarado.

Los que acataron las medidas sanitarias y permanecieron en sus casas, apelaron a todos los recursos posibles para velar la angustia producida por la conciencia de la mortalidad y la irreversibilidad del tiempo, cuyo continuo devenir no hizo más que aumentar la desesperación. Las muertes se acumulaban y el distanciamiento impuesto

dejaba a quienes partían sin los rituales funerarios, incluso sin sepultura, y a los que todavía sobrevivían, los condenaba a un duelo intratable, difícil de elaborar. Frente a este panorama desolador, entre esos recursos para sobrellevar la situación, se consumieron muchas películas, obras, videos, congresos, cursos y seminarios virtuales, mediados por la tecnología que, a pesar de sus aspectos negativos, mostró su costado todavía solidario para mantener, aunque precariamente, los lazos sociales y profesionales. Ver, entonces, una obra teatral transmitida *en vivo* no dejaba de sostener la idea del teatro como arte vivo. Allí estaban los actores haciendo lo suyo, cada uno desde su casa, y el público contemplando desde el otro lado de la pantalla y también desde la domesticidad de su hogar. De un lado y de otro la pantalla enmarcaba la posibilidad de sostener una imagen como un dado-a-ver para alimento del ojo; sin embargo, aunque lo vivo se mantenía desde ambos lados, era posible sentir cierta insatisfacción, una falta o una pérdida que no podíamos apalabrar correctamente.

Los reclamos por la presencialidad

Entonces fue cuando los teatristas comenzaron a añorar la presencialidad, como si lo vivo ya no bastara para el teatro. Pero, ¿qué queremos significar con ‘presencialidad’? Tan pronto como se instalaron los protocolos y restricciones para evitar los contagios, los teatristas comenzaron a quejarse de una pérdida y entonces usaron ese vocablo al que quiero referirme en este ensayo. El teatro intermediado por la tecnología dejaba ver la falta: el teatro, decían, se soporta en la *presencialidad*. Esta queja no les era exclusiva, ya que se extendió a otras actividades no teatrales. Con múltiples quejas, los teatristas trataron de adaptarse, acomodarse, a dicha falta, sin preguntarse nada acerca de ella; se decían y repetían para convencerse: “todo estará bien cuando volvamos a la presencialidad; retomaremos entonces todas nuestras rutinas como teatristas y hasta como público”. Pero tal vez, esta queja estaba velando un agujero en lo real tal como lo percibe el psicótico.

Dejando de lado el teatro videograbado, que existía ya antes de la pandemia y, en general, solo circulaba a manera de testimonio archivable para la memoria teatral, me empecé a cuestionar sobre esa “presencialidad”: es que en el teatro por *streaming* al que asistí, yo, al menos —para usar cierto lenguaje cartesiano— estaba presente; también había otros como público, tan presentes como yo. Los actores, desde sus casas, estaban presentes. Entonces me puse a pensar qué queríamos decir antes y durante la pandemia con ‘presencialidad’: si se hablaba de presencia de cuerpos, pues todos estábamos allí con

nuestro cuerpo vivo; pensé que incluso hay ‘cuerpo presente’ en un velorio. Me dije: aquí algo anda mal. Hice el esfuerzo recomendado por Lacan: no comprender rápidamente. Entonces, como hago siempre, me puse a escribir apuntando no a lo fenomenológico de las propuestas que se ofrecieron durante la pandemia, sino a las cuestiones estructurales. Estas últimas me demostraron las fisuras o fracturas del discurso teatral. La presencialidad solo parecía ser el *síntoma* a nivel fenomenológico de algo más contundente a nivel de la estructura.

Si yo y los otros estábamos presentes, ¿por qué nos quejábamos de la falta de presencialidad? Este significante sobre el que recaía la queja, no parecía ser el adecuado para abordar la falta en la estructura. En esos acontecimientos por *streaming* había presencia mediada por la visión, la voz y la escucha. El teatro occidental, desde su propia etimología, asumió el imperialismo de la visión y de la voz, a las que les otorgó el privilegio de monopolizar la presencia. Parecía que “lo corporal” quedaba desde ese momento cercenado y limitado a dos sentidos, tanto desde la escena como desde fuera de ella. No insistiré aquí en lo que vengo denunciando desde hace más de treinta años: la política de la mirada de la teatralidad del teatro diseñada en la Modernidad recicló las experiencias teatrales anteriores en un formato que, desde Lacan, correspondería a la estructura de la perversión: exhibicionismo y voyeurismo, el perverso (teatrista o escena) como instrumento del goce del Otro, etc. Abordar la otra dupla de la perversión, esto es, masoquismo y sadismo, requeriría de mucho espacio, pero no dudo que están involucrados en la teatralidad del teatro, aunque no siempre en las otras teatralidades (seducción, ceremonia, rito, contra-rito, fiesta).⁴

Lo fenomenológico y lo estructural

Lacan nos enseñó a distinguir lo fenomenológico de lo estructural. Cómo se intentó resolver la continuidad de la práctica teatral durante la pandemia corresponde a lo fenomenológico y no va a ocuparnos a nosotros aquí. Digamos que lo fenomenológico tiene demasiado de imaginario, podemos calificarlo de ‘lleno de posibilidades’, lo cual es de por sí importante en el arte, porque desafía la creatividad y hace de la necesidad invención. Se puede describir lo fenomenológico y evaluar los productos que circularon. El peligro de

⁴ Ver mi libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina* y mi ensayo “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.”

quedarse en ese plano es que, al terminar la pandemia, todo ese material quede como catálogo testimonial de una época de emergencia sanitaria y entonces se regrese a lo anterior como si no hubiese pasado nada.

Lo estructural, en cambio, nos conduce a pensar a partir del *vacío y de la imposibilidad*. La estructura, tal como Lacan la distinguió partiendo en parte de la fonología, se instala a partir de una falta y esa falta, como lo vemos en los famosos cuatro discursos, es aquello que va a permitir el cambio, el movimiento de la estructura, el pasaje de un discurso al otro. Lacan nos propuso fórmulas para evitar todo tipo de subjetivización a fin de no quedar capturados por lo imaginario. Sus símbolos algebraicos son potentes porque, precisamente, nos permiten ver las relaciones y reacomodamientos a nivel estructural, fuera de lo fenomenológico-imaginario. Ahora bien, este cambio o movimiento de estructura discursiva, que uno debería esperar en el teatro de la post-pandemia (en caso de que eso advenga), debería esquivar, según Lacan, la recaptura de ese trastorno discursivo coyuntural y/o sintomático, en la reinstalación del discurso del Amo, pero esta vez con *un nuevo amo*. Es lo que Lacan criticó a los revolucionarios del 68. Cuando eso ocurre, la estructura no se modifica porque ese discurso del Amo, aunque con un nuevo significante amo, establece siempre las mismas relaciones. En todo caso, lo importante es no suturar lo imposible en cada uno de los discursos y mantenerse así en el campo donde “es imposible” el todo: la falta es lo que asegura la dinámica del sujeto deseante, la imposibilidad –como ya lo planteó Freud—es precisamente lo que nos hace seguir intentando, seguir deseando. Es imposible saber todo, poder todo, ser todo.

La estructura, entonces, nos impone pensar lo ocurrido con el teatro a partir de las fisuras en el discurso teatral, esa especie de puesta en emergencia de las nociones o conceptos que, antes de la pandemia, no parecían manifestar trastornos de la estructura. Voy a detenerme, entonces, en *un* término –el significante “presencialidad”— que, tratando de apalabrar lo real del síntoma, me pareció que ya no daba cuenta de aquello que estaba ocurriendo y, además –lo más importante—pareciera alertarnos sobre cierta naturalización o verosimilización de lo teatral que, ahora, podía obstaculizar el discurso teatral mismo. Una política y/o izquierda lacaniana, entonces, al instalarse a nivel de lo estructural, se propone prestar atención a las fracturas en la estructura, a esas hiancias, en vez de pretender suturarlas con lo sabido y un nuevo discurso del amo bajo la ilusión de andar pergeñando o haber alcanzado nuevas estructuras. El fin de la pandemia, si deviene tal, no debería impulsarnos a reinstalar lo viejo, darle continuidad a lo sabido como si nada hubiera

ocurrido. No podemos hacer de cuenta de que *lo real de la pandemia*, con todas sus consecuencias, va a desaparecer así nomás, por el hecho de que todos estemos vacunados. Los cambios en la subjetividad contemporánea producidos por la pandemia han llegado y para quedarse. Como dije, la pandemia era un emergente de un real que estaba antes y cuyo malestar ésta misma vino a visibilizar.

¿Presencialidad o proximidad?

De alguna manera, entonces, estábamos *presentes*, actores y público, en una puesta en escena transmitida en vivo por los distintos canales disponibles (Zoom, youtube, Facebook, etc.). Sin embargo, al evocar la presencialidad, parecía como si hubiera una diferencia: no la de los cuerpos vivos allí presentes –virtualmente, pero de todos modos presentes—, sino la de una demanda cuya articulación develaba un deseo que parecía reclamar una satisfacción y realización diferenciadas: ya no solo de lo vivo, ya no solo de la presencia de exhibición escénica y contemplación espectral; ahora la presencia reclamaba resignificarse: añorábamos *la cercanía o proximidad* de esos cuerpos otros, de nuestros semejantes. Lo presencial no se limitaba a estar presentes, sino a *estar cerca*. ¿Y qué se espera de la cercanía para que el deseo apunte a ella? Lorena Verzero señala cómo durante la pandemia “[e]l virus no solo nos hizo conscientes de lo cerca que estamos de los otros, demostrándonos interconectados a través de la superficie de nuestra piel y del aire que respiramos, sino que expuso la potencia que portan los actos en favor de la continuidad profundizada de las desigualdades sistémicas, y aquellas que se orientan hacia la igualdad de derechos y de condiciones”.

Me animo a prefigurar que la cuestión de la distancia irá desplegando, en la postpandemia, un poder que antes de la peste solo estaba en estado embrionario. El cotidiano del Otro ya no será el mismo: se incrementará el uso y abuso de las tecnologías mediales en lo laboral, lo profesional, la educación, lo comercial, etc. El neoliberalismo sacará como siempre provecho de las catástrofes, capturando aquello que más le interesa al discurso capitalista: la destrucción del lazo social, el aislamiento o confinamiento de los trabajadores remotos para obstaculizar la potencia de los cuerpos en solidaridad y proximidad para el reclamo de demandas social, cultural y políticamente insatisfechas. Al sistema le importa mantenernos alejados, encerrados, virtualmente comunicados, pero corporalizados, es decir, avasallados como sujetos de deseo y gradualmente capturados por

un goce irrefrenable que obliga al sujeto a un voraz consumo de objetos innecesarios, desechables, tan desechables como lo que él mismo llega a ser para el sistema.

La relación entre lo vivo y lo presencial –tal como se expresa en el limbo nocional típico del habla no especializada— comenzó así a reclamar una conceptualización diferente a partir de la pandemia. Sin duda, cuando nos referimos a vida y a presencialidad ponemos en el centro del debate el estatus del cuerpo, de los cuerpos. Es más: hemos tenido que empezar a interrogarnos sobre el cuerpo, sus modalidades, sus registros, sus diferencias con lo somático y el ambiente.⁵ Sin embargo, para ver una obra transmitida en directo, estamos poniendo el cuerpo desde un lado y desde el otro de la relación teatral tecnológicamente mediada y este encuadre ha repercutido en relación a la conceptualización del cuerpo.⁶ La presencialidad ya no podía ser pensada como sinónimo de lo vivo, sino que reclamaba una consideración conceptual propia. Por ello, el cuerpo y su goce parecieran poner sobre el tapete la cuestión del espacio y de las pulsiones y, con ella, el tema de la distancia. Como puede apreciarse, todo esto nada tiene que ver con ese discurso masificador y alienante que los teatristas repiten bajo los múltiples juegos lingüísticos sobre ‘lo convivial’, que no sobrepasan el nivel del sentido común. Es necesario ubicarse en otra dimensión teórica si se quiere conceptualizar a nivel de la estructura de lo discursivo.

La distancia y los sentidos: amor y odio

Cualquiera sea la teatralidad, ésta no puede sostenerse sino por la hiancia abierta por el espacio: no tanto en el sentido del lugar físico, sino por la grieta instalada desde la dimensión discursiva; siempre hay una distancia regulada por la *mirada* del Otro (que no equivale a la *visión* del otro), sea en la teatralidad de la seducción, de la ceremonia, del rito, la teatralidad del teatro o la teatralidad de la fiesta. En esa hiancia se instala la política de la mirada inherente a cada tipo de teatralidad. Esa hiancia es irreductible, mal que les pese a los teatristas quienes aspiran a una fusión entre escena y platea. Si Lacan está en lo cierto cuando afirma que “no hay relación/proporción sexual”, si hay “malentendido estructural entre los sexos” –como nos dice Diana Rabinovich (75)— en la medida en que nunca es posible que dos sean uno, salvo bajo la ilusión del amor, propia de lo imaginario y siempre engañosa, entonces resulta que tampoco es posible la fusión entre escena y platea. Decir

⁵ La cuestión del cuerpo llevó a reconsiderar la memoria, bajo diversas modalidades, particularmente duelo y nostalgia. Volveremos a esto más adelante.

⁶ Lo imaginario, simbólico o real en relación al cuerpo se complejizó con el debate sobre la virtualidad. No podemos desarrollar aquí este complejo tema.

que ‘no hay proporción sexual’ o bien, pasándola a nuestra praxis teatral, decir que ‘no hay proporción teatral’, significa que ningún sujeto tiene lo que al otro le falta a fin de brindarle una satisfacción completa. Y si puede haber ‘acto sexual’, muy diferente a una relación sexual, no necesariamente hay armonía entre los sexos, y menos la hay entre escena y público, aunque haya acto escénico. Va de suyo que esta hiancia de la que venimos hablando se suma a otra cuestión que media entre teatrista y público: el fantasma, escena fantasmática cuya función, al menos en la institución teatral, oficia como reguladora del acceso al goce, promotora asimismo de un plus de gozar que, a su manera, consuela de la ‘otra satisfacción’, entendida como aquella plena de un origen mítico que habría ocurrido antes de la intervención mortífera del significante. Lacan, como es sabido, siempre negó toda alucinación de un ‘antes’ pre-discursivo.

Freud anota, al principio de *El malestar en la cultura* ([1929] 1930), precisamente cómo esta ilusión amorosa desafía nada más ni nada menos que a los sentidos: “Contrariando todos los testimonios de los sentidos, el enamorado asevera que yo y tú son uno, y está dispuesto a comportarse como si así fuera” (67). Y si bien el yo, regido por el principio del placer, se deshace de las sensaciones dolorosas y displacenteras reprimiéndolas o expulsándolas hacia ese exterior que llamamos ‘mundo’, no obstante, se empeña en volver a fusionarse con el otro en el amor o con el Otro en ese sospechoso “sentimiento oceánico” promocionado por la religión: “este ser-Uno con el Todo” (73), sea en las experiencias místicas, en el éxtasis o el trance. De alguna manera, el discurso amoroso participa de esta ilusión de fusión: “Quiero ser el otro, quiero que él sea yo, como si estuviéramos unidos, encerrados en una misma bolsa de piel” (Barthes, *Fragmentos* 118). Esta ilusión, como sabemos, sostiene más de una propuesta técnica en la formación actoral: fusión entre el actor y el personaje, o del público con la escena, y hasta de todos con el cosmos: vivir, sentir como el otro, ser uno con el otro.

Contrariamente al discurso amoroso, el racismo quiere establecer la distancia máxima con el otro a partir de la coloración de la piel: la agresividad del yo puede llegar a transformarse así en agresión, odio y violencia. Mauricio Barría Jara nos dice “que, si bien las razas no existen en sentido biológico, la estigmatización tiene sin duda una base sensorial”. En una nota publicada en el diario Página 12, titulada “Fanon: piel y lenguaje”, Sandra Russo recupera el legado de Frantz Fanon (que a su vez lo hereda de Aimé Césaire) y con él de la necesidad de “volver a pensar en la piel y sentirse hombre o mujer desde el cuerpo, y no desde la lengua”. La piel y el cuerpo, prosigue Russo, como esa base radical

muy anterior a la impronta de la clase, tal como Marx lo planteó. Russo afirma: “Lúcido, disruptivo, de una audacia intelectual poco frecuente, Fanon llega a expresar que la lucha por la descolonización nunca será posible si no es desde la piel y desde el lenguaje, pero además advierte que la conciencia de la negritud debe servir para todas las emancipaciones, no solo la de los negros. Porque no hay piel ni género superior”.

En el campo teatral, operan estos dos discursos: por un lado, el amoroso cuya función es establecer la ilusión de fusión bajo el nombre de identificación, dimensión que — junto a la del pudor— todavía reclama un detallado estudio en la praxis teatral; por otro, el discurso discriminatorio que interviene marcando las diferencias de raza, clase, género en diversas instancias: por ejemplo, en los teatros se venden entradas a precios diferenciales lo cual posiciona al público según su capacidad económica y su pertenencia de clase, género o raza. En Estados Unidos, hasta fines de la década de los sesenta, los afroamericanos debían adquirir entradas en la parte alta de los teatros y los cines, ya que —como también ocurría en los transportes— los asientos privilegiados, delanteros o en la platea, estaban dedicados a los blancos. En los teatros de ópera, es todavía habitual y está bastante naturalizada la discriminación por género: por ejemplo, en aquellos teatros que venden localidades de pie,⁷ se agrupan los cuerpos en áreas exclusivas para miembros femeninos (cazuela) o masculinos (tertulia). Estas marcaciones también afectan la escena o desde ella: no deja de producir cierto estupor cuando un director asigna un personaje clásico, que la tradición occidental ha presentado siempre dentro de la norma blanca caucásica, a un actor ‘de color’ o el personaje masculino a una actriz (no me refiero al *cross-dressing* como convención del teatro barroco). Esas diferencias van más allá del lenguaje verbal articulado: son marcas sensoriales que apelan al pudor del público, en diverso grado, produciendo rechazo, vergüenza, asco o júbilo.

Sentidos privilegiados y sentidos relegados

En efecto, la presencialidad y lo vivo pueden tener diversas posibilidades según el tipo de teatralidad involucrada en el evento. La teatralidad del teatro como óptica política configurada en la Modernidad privilegia la visión y la escucha por encima de los otros sentidos. Desde antiguo en Occidente solemos ligar lo teatral (incluso por su etimología) a la visión, a la exhibición y la contemplación de lo exhibido, y a la preponderancia de lo

⁷ Retomaremos enseguida el tema de la posición erecta. En cazuela o tertulia, si se trata de estar sentado, la discriminación por género no se impone. Solo me interesa señalar que sentado o parado no parecen ser posturas corporales inocentes a nivel de la sexualidad.

verbal. Obviamente, esta teatralidad conlleva una concepción particular del cuerpo, no solo en la escena sino también a niveles de la técnica actoral y los diseños espaciales y coreográficos que les son inherentes y que han sido excesivamente naturalizados o fijados a un tipo de imagen o Gestalt corporal ya institucionalizada. Sin embargo, hay teatralidades que no han procedido tan drásticamente a reprimir el olfato, el tacto y el gusto. Ceremonias y rituales, incorporados o no a lo teatral, suponen una política de la mirada cuya performatividad no se limita a ver y escuchar. Ha llegado, creo, el momento de cuestionar este imperialismo audiovisual del teatro; tal vez sea el tiempo de recuperar los sentidos relegados y hacer la genealogía, en sentido nietzscheano-foucaultiano, que subyace a la exclusión de los mismos. Exclusión que, además, no deja de denunciar la tradición platónica-judeo-cristiana y la represión —al menos para el mundo hispanoamericano— de la tradición literaria y artística árabe centrada en el cuerpo, en el halago de los sentidos y en el placer. Durante los *sixties* hubo un intento de conmover la teatralidad y la representación del teatro por medio del *happening*, cuyo objetivo era, precisamente, recuperar la sensación corporal, siempre difusa, siempre desbordando al significante. Siempre es conveniente releer a Oscar Masotta en su ya clásico ensayo “Yo cometí un happening”.

¿Será que esos sentidos relegados por el ver y el oír están más ligados a lo que podemos denominar —tomando la cuestión de la sustancia gozante en Lacan— el cuerpo gozante, con su estrecha relación a la impronta de *la* lengua?⁸ ¿Será que *la* lengua fue relegada o reprimida por la impronta de *la* lengua?⁹ Es más, muchos rituales y ceremonias valorizan el silencio. Aun así, a pesar de la marginación del sentido del olfato, por ejemplo, todavía

⁸ La relación de la sensación a la sustancia gozante en Lacan es una cuestión de gran envergadura y extensión que no podemos abordar en este ensayo.

⁹ El término ‘lenguaje’ tal como lo usa Lacan no deja de ser ambiguo: si admitimos el carácter de estructura que él le otorga —a diferencia de Saussure para quien es heteróclito— y el modo en que instala conceptualmente el significante, pareciera solo referirse a la ‘lengua’ en sentido saussuriano, formada por diferencias y oposiciones. El lenguaje es mucho más amplio y ‘heteróclito’ que la lengua, pero solo en la lengua podemos establecer significantes articulados. Precisamente Saussure deslinda la lengua como objeto de la lingüística que, a partir de allí, admite estatus científico. Es mucho más fácil establecer unidades mínimas a nivel de la lengua (como el significante lacaniano o el signo saussuriano) que en otros sistemas menos consistentes los cuales también forman parte del lenguaje. ¿Cómo delimitar un significante, una unidad mínima a nivel de lo táctil, olfativo o gustativo? ¿Cómo establecer unidades distintivas a nivel incluso de la luz, del color, de las texturas, de los sabores? Lacan, obviamente, nos diría que a pesar de esa no-articulación, podemos establecer algunas diferencias y que esos otros sistemas no son sin el significante. En efecto, solo se lo puede hacer en tanto la sensación está capturada por la palabra, pero aún así, por medio de sustantivos o adjetivos siempre hay una deficiencia en captar la sensación, hay un resto no nominable, un real que escapa al significante. Imagino que al plantear *la* lengua al final de su enseñanza, al hablarnos de la sustancia gozante, Lacan apuntaba a ese real tan difícil de apalabrar que los sentidos inscriben en el cuerpo. Retoma a su manera la *Carta 52* de Freud. Me inclino a pensar que la introducción de *la* lengua y el *parlêtre* apunta precisamente a referirse a esas huellas de sensaciones no capturadas por la representación de palabra. De ahí que Lacan nos plantee *la* lengua como resonancia del significante en el cuerpo, esto es, aquello no capturado ni mortificado del cuerpo gozante que lo lleva incluso a darnos otra definición de inconsciente y del sujeto.

podemos experimentar momentáneamente el olor de una sala teatral (olor a nuevo, olor a viejo, olor a humedad, el perfume de algún miembro del público, el olor particular del papel y la tinta del programa de mano); como lo dice el epígrafe elegido para este ensayo, algo huele a podrido en el reino de Dinamarca.

También podemos por un instante percibir la temperatura de un ambiente, la suavidad o rusticidad de la textura de los pisos o el tapizado de las butacas, el frío del mármol de las columnas y las escaleras, la textura aterciopelada de las alfombras, lo rugoso del piso o las paredes. Y también podemos hacer extensivo esto a aquello que ocurre sobre el escenario: la respiración de un actor, su sudor, su salivación, la textura del vestuario o la escenografía, y la secuencia de efectos producidos entre el elenco y entre los miembros del público, poco designables con exactitud por el lenguaje verbal. Poco se ha explorado el sentido del gusto en el teatro, salvo en alguna puesta en escena experimental en la que se ha invitado al público a compartir alguna comida o bebida, o participar de un banquete, por ejemplo, con lo cual se debilita el imperialismo de lo contemplativo y lo auditivo. Algunos espectáculos convocan a un trago antes o después de la función, como una preparación para la recepción o como una celebración por lo acontecido. En espectáculos callejeros — muchas veces reproduciendo la política de la mirada de la teatralidad del teatro, pero fuera del edificio a la italiana— el espectáculo puede a veces acomodarse cerca de puestos de comida, de mercados o plazas con el consecuente aroma y sabor —cuando no de las balas o los gases lacrimógenos propiciados por las fuerzas del orden— que el público sincroniza con la contemplación y hasta con la verdad de la escena.

En *El malestar en la cultura*, Freud nos plantea cómo la neurosis es el resultado de esa frustración del ser humano por las imposiciones que la cultura y sus ideales ejercen sobre las satisfacciones pulsionales de las que hacemos depender el goce y la felicidad. Este factor mortificante de la cultura —instrumentado por el lenguaje, que nos otorga un cuerpo vaciado de satisfacción como precio a pagar para ‘humanizarnos’, como sacrificio indispensable para poder ingresar al pacto social—, es indispensable para separar lo humano de lo natural: Freud, apelando al “sentimiento lingüístico” (88), nos dice que “la palabra ‘cultura’ designa toda la suma de operaciones y normas que distancian nuestra vida de la de nuestros antepasados animales, y que sirven a dos fines: la protección del ser humano frente a la naturaleza y la regulación de los vínculos recíprocos entre los hombres” (88). Por ello, “la cultura se edifica sobre la renuncia de lo pulsional, el alto grado en que se basa, precisamente, en la no satisfacción (mediante sofocación, represión, ¿o qué otra

cosa?) de poderosas pulsiones” (95). Asimismo, la cultura, no pudiendo eliminar lo real del sexo, funda la sexualidad de un modo tal que solamente la acepta ‘normativizada’ o ‘sublimada’, es decir, nunca como “fuente autónoma de placer” (102); lo cual no solo la pone en la perspectiva de la reproducción y la familia, sino que a su vez abre el eterno conflicto entre la ley y el deseo, a la vez que introduce una dimensión ausente en el mundo animal: el goce.

El teatro es un arte y, por lo mismo, es parte de la cultura; esto significa que, en principio, participa con diverso grado de complicidad en la represión, es una ‘institución’ que no ha podido escapar al gran mecanismo cultural de canalizar las pulsiones bajo la regulación de la Ley. La ‘institución teatro’ como registro simbólico, tiene por función enmarcar una escena fantasmática para que lo dado-a-ver vele de alguna manera la falta de relación sexual y sostenga aquello que constituye el malestar de la vida social en una imagen capaz de canalizar lo pulsional según los protocolos ideológicos de cada época.

Ahora bien, para acomodarse a este contexto ‘cultural’, “el hombre –agrega Freud— perfecciona sus órganos —los motrices así como los sensoriales— o remueve los límites de su operación” (89). Así, del lado de lo “bárbaro” e incivilizado, del lado de la animalidad, queda todo aquello que desborda los protocolos de limpieza y de orden requeridos para propiciar la vida en común, particularmente cuando eso ocurre en los marcos más sofisticados de la cultura: por ejemplo, el “mal olor [que] solía despedir la persona del *Roi Soleil*” (92). ¿Será la “institución teatro’ la encargada de procesar estéticamente el mal olor (el olor a podrido del reino de Dinamarca) que despide la sociedad y la cultura? ¿Será hoy, por ejemplo, lo queer una estrategia para retornarnos el mal olor o bien otro procedimiento sofisticado de limpieza y orden?

Es en este campo de reflexiones que Freud va a plantearnos cómo el pasaje de la naturaleza a la cultura impuso ciertas transformaciones a nivel de los sentidos a causa de un cambio en la postura corporal: en efecto, aunque “la periodicidad orgánica del proceso sexual se ha conservado”, algunas alteraciones se produjeron, como la del olfato: “el relegamiento de los estímulos olfatorios mediante los cuales el proceso menstrual producía efectos sobre la psique del macho. Su papel fue asumido por excitaciones visuales, que, al contrario de los estímulos olfatorios intermitentes, podían mantener un efecto continuo” (97, nota 1). Represión mediante, “el relegamiento de los estímulos olfatorios parece ser, a su vez, consecuencia del extrañamiento del ser humano respecto de la tierra, de la adopción de una postura erecta en la marcha, que vuelve visibles y necesitados de protección los

genitales hasta entonces encubiertos y así provoca la vergüenza. Por consiguiente, en el comienzo del proceso de la cultura se situaría la postura vertical del ser humano” (97, nota 1). Dejando de lado la influencia darwinista, tal vez podamos adjuntar a esta perspectiva freudiana sobre la vergüenza como resultado de la posición erecta, la cuestión del pudor tal como Lacan la plantea al nivel estructural de la subjetividad y que ninguna teoría teatral debería descuidar. No es casual que, en un período preciso de la historia, con la construcción de los teatros en la Modernidad europea, se proceda a mantener al público sentado y en la oscuridad: si, como sostenemos, la teatralidad del teatro admite la estructura de la perversión, la violación del pudor desde la escena (fantasmática y enmarcada), al exponer los males sociales, queda en cierto modo moderada ‘culturalmente’, dejando a cargo de la intimidad de cada miembro del público su procesamiento catártico, disimulado por la oscuridad y la fijación del cuerpo a un asiento.

Aunque Freud resguarde su planteo como “sólo una especulación teórica” (98), lo cierto es que la cadena ‘cultural’ se inicia en esta posición erecta, “pasa por la desvalorización de los estímulos olfatorios y el aislamiento en los períodos menstruales, luego se otorga una hipergravitación a los estímulos visuales, al devenir-visibles los genitales; prosigue hacia la continuidad de la excitación sexual, la fundación de la familia y, con ella, llega a los umbrales de la cultura humana” (98, nota 1). Por todo ello, en “la postura vertical del ser humano y la desvalorización del sentido del olfato, es toda la sexualidad, y no sólo el erotismo anal, la que corre el riesgo de caer víctima de la represión orgánica, de suerte que desde entonces la función sexual va acompañada por una renuencia no fundamentable que estorba una satisfacción plena y esfuerza a apartarse de la meta sexual hacia sublimaciones y desplazamientos libidinales” (103-104). Sin embargo, Freud relativiza en parte la cuestión, cuando declina sostener una definición de cultura universalizada y eurocéntrica en beneficio de una perspectiva más territorializada: “hay pueblos –nos dice-, incluso en Europa, que aprecian mucho los intensos olores genitales, tan despreciables para nosotros, como medio de estimular la sexualidad, y no quieren renunciar a ellos” (104, nota 5). Lo mismo podría decirse del olor a transpiración, tan naturalizado en muchas culturas, incluso las más ‘civilizadas’ en Europa.

Del olfato, del tacto y del gusto

A todo lo anterior, conviene agregar, más allá de la función olfativa, la relevancia de la nariz: en efecto, la respiración está en directa conexión con la vida misma: respiramos al

nacer y dejamos de hacerlo al morir. Es la nariz la involucrada en el olfato: por medio de ella somos capaces de identificar y reconocer a la Madre, de ahí que en cierto modo estamos ante una de las zonas erógenas más arcaicas de la cría humana; asimismo, la nariz y el olfato nos permiten aceptar o rechazar la comida o la bebida (olfato y gusto son determinantes para un *sommelier* a fin de catar los vinos y sus componentes). La nariz y el olfato, en cierto modo, contribuyen a vascular ese movimiento del yo que Freud nos describe, en tanto el bebé puede desde muy temprano aceptar un buen olor y sabor, o escapar de ellos si les resultan repugnantes: tragar o escupir son las posibilidades mínimas para conformar el yo o eyectar fuera de él hacia el mundo (el no-yo) aquello que le es displacentero. En cierto modo, todo lo relativo al olfato, el gusto y el tacto ha sido remitido a la periferia del ‘gran’ arte; hablamos así de artes menores: el arte culinario, las artesanías diversas, las artes curativas tradicionales que apelan a las manos y la piel, las artes cosméticas o el arte de catar vinos o jamones, etc.

Respecto al tacto, nos topamos con la piel, no solo con su textura en tanto capa dérmica, sino también como piel psíquica en el sentido de línea fronteriza entre el adentro y el afuera del sujeto. La imagen del espejo a la que se aliena el niño —tal como Lacan la plantea en su famoso ‘estadio del espejo’— podemos pensarla como una piel, un envoltorio que mantiene unificado el cuerpo, pero que a la vez deja afuera un resto no especularizable que Lacan denominará más tarde objeto *a* (del orden de lo real y lo pulsional, causa del deseo, goce) y al que, a lo largo de su enseñanza, irá calificando como objeto oral (seno, pezón), anal (heces), escópico (mirada), invocante (voz). Se trata de una piel en el límite entre lo orgánico y lo psíquico que da consistencia al yo pero, en tanto ya otorga perímetro a un cuerpo, abre a una dermatología psíquica cuya dialéctica con la sustancia gozante recuperamos retroactivamente desde el último Lacan: es una piel insustancial que ya no responde ni a la *res extensa* ni a la *res cogitans*; es una piel temprana que registra huellas a partir de significantes precarios —“el significante se sitúa a nivel de la sustancia gozante [...] es la causa del goce” dice Lacan en el *Seminario 20* (33)—, significantes embrionarios, puros ritmos pulsionales incapaces de *significar* el registro de las sensaciones impresas desde entonces; esa piel es sustancia de nadie, no atribuible a ningún sujeto, menos aún a un yo; pero tiene la posibilidad de resonar en el cuerpo, inscribiendo en él marcas significantes y agujeros; es una piel que, por medio de la memoria, se suaviza o se eriza en tanto sus detectores responden de inmediato tanto a los movimientos sensoriales (y pulsionales) más sutiles o a las variaciones exteriores del *Umwelt*, batallando en el territorio de lo éxtimo del

sujeto, de igual forma que la piel o el tegumento somático opera frente a las amenazas externas de bacterias, de toxinas, etc., defendiéndonos y protegiéndonos.

Del cuerpo gozante

Este cuerpo gozante, diferente al cuerpo imaginario y al cuerpo simbólico, es un más allá del yo y del sujeto: Lacan apela al *parlêtre* para referirse a él como una modalidad nueva del inconsciente. Se instala en la dimensión de lo real y, por ende, el significante solo puede evocar un goce perdido, satisfacciones olvidadas y/o reprimidas, míticas a veces y siempre difíciles de apalabrar, a la manera de una piel o dermis que registrara el calor, el frío, las vibraciones acústicas, la presión amistosa o violenta de la mano del otro, goces singulares, pues, que desbordan toda posibilidad de medida y resultan imposibles de acotar y domesticar. El cuerpo es algo que se goza; solo hay goce a partir del cuerpo; el *materalismo* lacaniano, el *materalismo* psicoanalítico, se refiere a esa causa material que es el significante en el cuerpo del lenguaje, en el lenguaje como cuerpo, donde el significante, causa de goce es, sin embargo, también el que pone un alto al goce. Así como Freud en *Pulsiones y destino de pulsión* ya se enfocaba en la acción “recíproca entre lo somático y lo anímico” (116), esto es, la relación entre lo psíquico y el cuerpo mediada por la palabra, también Lacan, en el *Seminario 11*, precisamente en el apogeo de su enseñanza a partir de privilegiar el registro simbólico y la mirada, refiriéndose al *me veo verme*, no deja de anotar algo que desarrollará mucho más tarde en el *Seminario 20* en relación al cuerpo y al goce, a la sustancia gozante:

Porque *me caliente al calentarme* es una referencia al cuerpo como cuerpo: esa sensación de calor que, a partir de un punto cualquiera en mí, se difunde y me localiza como cuerpo, es una sensación que me invade. En el *me veo verme*, en cambio, no es palpable que yo sea, de manera análoga, invadido por la visión. (*Seminario 11* 88)

Ese ‘no es palpable’ de la visión no significa que la visión no afecte el cuerpo; simplemente, es que la visión no opera de la misma manera que los sentidos del tacto, gusto y olfato: esto significa que la visión —que tiende a focalizarse sobre un objeto o parte de un cuerpo— no es patente o evidente al nivel del cuerpo como los otros tres sentidos.¹⁰ Recordemos que el goce no es sin el significante; Barthes lo dice de un modo poético: “El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo” (*Fragmentos* 61).

¹⁰ En *Grotowski soy yo* dediqué algunas páginas (352 y ss.) a comentar la teatralidad y el estupor de Lacan en el episodio de la lata de sardinas mencionado en el *Seminario 11*.

Es el tacto, además, el sentido corporal que nos permite reconocer por medio de millones de receptores nerviosos las propiedades de las cosas: forma, tamaño, textura, temperatura, grados de humedad o blandura. En la ceguera, como se sabe, el tacto le brinda orientación al sujeto. El tacto es eróticamente decisivo para expresar o percibir la ternura o la agresividad, precisamente por el tacto es que hablamos de ‘con-tacto’. Al referirse al contacto en sus *Fragmentos de un discurso amoroso*, Roland Barthes afirma que se trata de una “figura [que] refiere a todo discurso interior suscitado por un contacto furtivo con el cuerpo (y más precisamente la piel) del ser deseado” (56). Podemos leer aquí ‘piel’ en el doble sentido que apuntamos antes. El contacto puede ser intencional o no y puede involucrar cualquier parte del cuerpo que, inmediatamente, se torna erógena (dedos como palabras, palabras como dedos), precisamente por tratarse de una corporalidad afectada por lo discursivo. En general, el contacto estremece al sujeto (sorprende, atemoriza, avergüenza, angustia) y, cuando se trata de un contacto amoroso, sea clandestino o no, se instala como una demanda, siempre de amor: “se le pide a la [otra] piel que responda” (Barthes 56).

De los sentidos relegados y la memoria

La cultura ha creado otros sustitutos olfativos para suplantar aquellos que, siendo fuente de placer y capacitados para el apareamiento animal reproductivo, ingresan como factores de sensualidad en la dimensión humana: los perfumes son medios de atracción y, si no de repulsión, al menos como recursos de selección y hasta proveedores de identidad. Es por los perfumes y los sabores que se dispara la memoria.

No deberíamos descuidar cómo el olfato, el tacto y el gusto afectan de modo inmediato al cuerpo, sea con sensaciones placenteras o displacenteras, a veces en grado visceral: hablamos de estar empalagados o asqueados, de repugnancia, de evanescencia, de suavidad o aspereza, y hasta de pudor, de vergüenza y de asco producidos por un olor, una caricia o un sabor determinados. No hay sonido sin la vibración producida por un cuerpo capaz de expandir por el aire las ondas sonoras; hay cuerpos que pueden acoplarse para magnificar la potencia del sonido, o para distorsionarlo o reverberarlo. El olor también se expande por el aire en forma de gases, vapores o moléculas. Si la castración se apoya en la percepción visual del tener o no tener pene, si el sonido puede a veces acoplarse a los ritmos corporales, cardíacos, para invitarnos a realizar movimientos de diverso tipo (sensuales, agresivos, armónicos, etc.), el olfato y el gusto tienen una conexión muy

particular con el aparato psíquico por cuanto las sensaciones, como algunos afectos, parecieran flotar en una constelación no circunscripta a plenitud por el significante. Es esta constelación en la que se enfoca el arte, el cual por eso, como quería Nietzsche, elabora una *apariencia* mucho más cercana a lo real y a la verdad, que la provista por la ciencia.

La literatura, la música y el arte en general nos proveen de múltiples ejemplos insoslayables del olfato y el gusto como sentidos muy regresivos a niveles profundos de la memoria: el olor y el sabor de las magdalenas famosas de Proust y el ‘odor di femina’ del Don Juan mozartiano; podemos agregar la famosa telenovela *Café con aroma de mujer*. Tal vez una escena de la miniserie *Halston* (2021), dirigida por Daniel Minahan y basada sobre la novela *Simply Halston* de Steven Gaines, se nos presente con toda la riqueza de insinuaciones para recuperar la importancia del perfume y el olfato: en dicha escena, Halston, el famoso diseñador de modas de Estados Unidos, quiere sacar al mercado un perfume *que lo identifique*. En ese proceso de deterioro progresivo que ciertas celebridades experimentan como quienes “fracasan al triunfar”, Halston se relaciona con una experta en perfumes quien, superando las agresiones y la intolerancia del protagonista, va buscando cómo un perfume puede ser emblema de identidad en el mercado. Para ello, lo invita a realizar el ejercicio de recordar momentos importantes de su vida, particularmente la infancia, ligados a alguna sensación olfativa; con una memoria bastante bloqueada al inicio, Halston se expone a oler varias sugerencias de la experta y recuperar el tiempo perdido. Expuesto a diversas sustancias, el olfato le dispara recuerdos y éstos a su vez se van acomodando a la mixtura final, es decir, la que dará como resultado la fórmula de un perfume que llevará la impronta de su nombre, ése mismo que venderá en el mercado y jamás recuperará.¹¹ En esas citas con la experta, el perfume promueve recuerdos y éstos a su vez detectan y recuperan aromas y acontecimientos ligados a su biografía. El perfume Halston se nos aparece entonces como un derivado o prótesis corporal del sujeto, una sustancia gozante éxtima distribuida como mercancía en el afuera del mercado. El goce, que no sirve para nada, ahora se ha ‘enfrascado’ en un valor de cambio y provee de un usufructo gracias a su utilidad (*Seminario 20* 11).

El ‘gran’ arte tampoco ha descuidado el gusto: podemos agregar a esta lista los famosos elixires de amor (la famosa ópera *L’elisir d’amore* de Gaetano Donizetti o la

¹¹ Indudablemente, la serie presentada por Netflix despliega la condición del artista en el capitalismo. Halston termina capturado en la maquinaria siniestra de las leyes del mercado capitalista. No es el caso, por cierto, de James Joyce. Lacan nos permite reflexionar cómo Joyce, buscando ir más allá del Nombre-del-Padre, llega a ser el Padre-del-Nombre, del suyo: Joyce. Digamos que, para Joyce, su nombre es su propia creación. Halston, en cambio, lo vende y lo pierde, no pudiendo nunca ser el Padre-del-Nombre.

majestuosa *Tristán e Isolda* de Wagner) o la sofisticada y famosa película *La gran comilona* (1973). El tacto, por su parte, admite desplegar su impronta por medio de tatuajes, piercings, y otras escrituras corporales, claro está, cuando no son resultado del imperativo superyoico. Basta recordar *El último tango en París* (1973), *The Pillow Book* [El libro de cabecera] (1996) y *Bliss* [Éxtasis] (1997) como películas en las que el erotismo táctil llega a los límites más extremos de poesía y de belleza. Ambos sentidos tampoco dejan de estar presentes en la experiencia del duelo: la más mínima fragancia o el más sutil de los sabores están usualmente ligados a las “dulces prendas” de la persona amada y perdida (¡Oh dulces prendas por mí mal halladas...”, se lamenta Garcilaso de la Vega en su Soneto X). Es por ellos que recuperamos ‘el tiempo perdido’ a través de cómo nos permiten revivir la imagen del pasado.

El teatro como experiencia sublimada

Desde nuestra perspectiva teatral, nos interesa sumamente darnos cuenta de hasta qué punto el teatro, ligado a lo visual y lo vocal es el resultado de una transformación en la postura corporal del ser humano, con la consecuente alteración de los sentidos, pero también como resultado de una ‘represión’ sobre la sexualidad. Si “[e]l tabú de la menstruación proviene de esta «represión!-{suplantación} orgánica», como defensa frente a una fase superada del desarrollo” (Freud *Malestar* 97, nota 1), tal vez podríamos nosotros también hacer nuestra especulación teórica planteando la posibilidad de que el teatro sea una experiencia, ciertamente sublimada y hasta un tabú en el cual lo visual y lo vocal suplantando y relegando las satisfacciones otrora provistas por el olfato, el tacto y el gusto tan frecuentes en ceremoniales y rituales comunitarios.¹² De este modo, aquello que antes nos daba satisfacciones placenteras, se desplazó al punto de tornarse tabú, prohibición (de hablar, de moverse), distancia y separación respecto del otro. ¿Cómo se ha llegado a trasmutar este rol de los sentidos? Freud nos provee el ejemplo de los excrementos:

Los excrementos no excitan aversión ninguna en el niño, le parecen valiosos como parte desprendida de su cuerpo. La educación presiona aquí con particular energía para apresurar el inminente curso del desarrollo, destinado a restar valor a los excrementos, a volverlos asquerosos, horrorosos y repugnantes. Tal subversión de los valores {*Umwertung*} sería imposible si estas sustancias sustraídas del cuerpo no estuvieran

¹² En algunas culturas no occidentales, o en algunos períodos en la historia del teatro occidental, el público no queda sometido a los protocolos de la teatralidad del teatro impuestos por la Modernidad: en efecto, en los corrales españoles, en el teatro isabelino, como en el teatro chino, asistir al teatro no está restringido ni a ver y escuchar, ni a quedarse sentado o en silencio. Muchas veces la asistencia al teatro supone consumir una vianda y beber en compañía.

condenadas, por sus fuertes olores, a compartir el destino reservado a los estímulos olfatorios tras el alzamiento del ser humano del suelo. (98, nota 1)

El relegamiento del olfato, ahora ‘sublimado’ como visión y audición,¹³ resitúa la relación del humano con el mundo animal, conservando “por la ulterior trasmudación del erotismo anal” (98), el valor del olor de los excrementos propios: no le escapa a Freud el hecho de que el ser humano tenga al perro como su mejor amigo, incluso –podríamos especular— como su metáfora: ciertamente, al perro –como al hombre, y a pesar de “todos los progresos del desarrollo” (98)— no le molesta “el olor de los propios excrementos apenas si resulta chocante al ser humano, sólo lo son las evacuaciones de otros. El que no es limpio, o sea, el que no oculta sus excrementos, ultraja entonces al otro, no muestra miramiento alguno por él; además, esto mismo es lo que enuncian los insultos más fuertes y usuales” (98). Esta metaforización, que hace del hombre un perro ‘culturalizado’, nos abre –como ocurre con la lectura de Freud— a horizontes especulativos diversos: en primer lugar, repensar la teatralidad del teatro, en su instancia perversa, como resultado de una operación de limpieza y orden, como satisfacción suplente de lo olfativo (y lo táctil y gustativo) por medio de lo visual y lo vocal, como división entre lo privado y lo público en relación a la corporalidad, como sostén de esa posición voyerista del público ligada a la ‘servidumbre voluntaria’ sobre la que ya especulaba Étienne de La Boétie (desde 1548) y, finalmente, esa trasmutación siempre admirable en la perspicacia freudiana: la conversión lingüística de lo reprimido, en este caso, en forma de insultos.¹⁴

Del cuerpo otorgado y de su vaciado de goce

Lacan, por su parte, nos recuerda que no somos un cuerpo, sino que tenemos un cuerpo que nos es otorgado precisamente por el Otro, el lenguaje y la cultura, para

¹³ No faltarán aquellos que, desde una perspectiva evolutiva de la sexualidad, lleguen al extremo de proponer –incluso apelando a metáforas vegetales— que la dimensión visual y verbal del teatro corresponde a una *maduración*, tal como cuando sostienen que la etapa fálica operaría como madurez de la libido o se propone como la verdadera sexualidad adulta.

¹⁴ Me resulta imposible renunciar al relato de una experiencia que compartí con Lola Proaño-Gómez cuando ambos preparábamos la *Antología de teatro latinoamericano (1950-2007)*. En la búsqueda para la selección de las obras a ser incorporadas, nos topábamos a cada paso con aquellas que se referían al ‘perro’. Tuvimos hasta la idea de armar una antología teatral específicamente centrada en la figura de ese animal, habida cuenta de la profusión dramaturgica con la que nos encontrábamos, que no se limitaba, obviamente, a la famosa y hasta emblemática *El hombre que se convirtió en perro*, de Osvaldo Dragún. Tal vez sea éste un tema que requiera de una detallada investigación, no solo desde la perspectiva psicoanalítica, sino también a partir de las reflexiones de Jacques Derrida sobre la animalidad y, hasta cierto punto, de la ‘nuda vida’ de Agamben propiciada por el capitalismo neoliberal. Es posible que el perro, tal vez, se constituya como síntoma y *sinthome* de la colonialidad que atraviesa el cuerpo y la cultura no solo de América Latina, sino de todos aquellos espacios y sectores periféricos y marginados, incluso dentro de una misma nación.

permitirnos formar parte de la comunidad, lo cual supone acatar la ley con sus prohibiciones y, consecuentemente, dar lugar al deseo por recuperar aquella satisfacción mítica perdida para siempre: el famoso objeto *a*. El ‘cuerpo’, a diferencia del organismo, no forma ya parte de la física y la biología; resulta de la alienación al Otro, con sus mandatos e ideales, facilitada por el significante cuya función es alcanzar un ‘cuerpo’ vaciado de goce. Nos topamos otra vez con el yo (*moi* y *je*, imaginario y simbólico, respectivamente), con el \$, esto es, un sujeto dividido en desarmonía consigo mismo. En el famoso estadio del espejo, Lacan muestra cómo la imagen del espejo es percibida por el niño a la vez como propia y ajena, amada y odiada; esa alteridad de nuestro cuerpo, entramada entre el narcisismo y la agresividad respecto del otro, está además mortificada por el significante, esto es, la intervención del lenguaje cuya función es separar a la cría humana de la naturaleza, de su instancia animal. A partir de allí, el sujeto estará dividido entre consciente e inconsciente, batallando entre los estímulos pulsionales y las exigencias del yo.

El significante cumple una doble función: por una parte, mortifica al sujeto vaciándolo de goces a los que obliga a renunciar, y a la vez promoviendo por medio de la demanda y el deseo el anhelo de recuperar aquellas satisfacciones perdidas. Como ya planteamos más arriba, la entrada del sujeto en el pacto social supone la renuncia a satisfacciones, algunas básicas (incesto y parricidio, o las del mandato ‘no matarás’), y otras impuestas por los protocolos de la cultura desde lo familiar, lo educativo e institucional, entre los que se hallan los de orden y limpieza ya mencionados por Freud. Doble pérdida, entonces, y ambas con el rol central del cuerpo: pérdida o atrofia de sentidos otrora primordiales para la sobrevivencia y la reproducción de la especie al asumir la posición erecta del cuerpo¹⁵ y, por otro lado, la pérdida de satisfacciones impuesta por el Otro y la Ley para hacer de la cría humana un sujeto capaz de formar parte del contrato social.

Es por esta vía que arribamos a conectar la presencialidad teatral, no tanto con la presencia de los cuerpos y su actitud performativa y contemplativa frente a la escena, sino con esos sentidos desplazados, atrofiados o reprimidos (olfato, tacto y gusto) que, al perder su función primitiva, resultaron subyugados al predominio de la visión y la escucha de lo verbal. El lenguaje –como lo vio Freud– ha hecho lo suyo en esta gesta de despojo de lo corporal: en efecto, esos sentidos han sido capturados metafóricamente por el lenguaje verbal, el cual también ejerce un poder despótico sobre nuestra experiencia occidental de la

¹⁵ En el gradual proceso de animalización al que nos está sometiendo el neoliberalismo, no está demás recuperar los procedimientos de sobrevivencia anteriores a la posición erecta y a la relegación de los sentidos del olfato, gusto y tacto.

cultura. Esta exclusión forma parte de un largo proceso filosófico de la metafísica occidental en contra de la sustancia o, para decirlo con Heidegger, como programa orientado al ‘olvido del ser’. El lenguaje verbal, desde que Saussure conceptualizara la lengua, se atribuye un predominio deliberado sobre la producción de semiosis social, al punto que se han marginado otros sistemas de expresión y comunicación a los que se relega por sentirse menos articulados o articulables para promover la abstracción y la racionalización. Y es que la razón —el yo [voz], la conciencia— no podría ejercer el poder que tiene sin el signo lingüístico, lo cual supone reprimir la capacidad de los tres sentidos marginados en el juego de las relaciones humanas.¹⁶ La lingüística misma, desde Saussure, no hubiera podido constituirse como ciencia sin la exclusión de la sustancia fónica o fonética en favor de la fonología, cuya unidad, el fonema, es una abstracción [un incorporal] realizada a partir del juego articulatorio de la estructura, en la cual éste se define por su negatividad. Se deja lo ‘positivo’ del sonido en manos de la física y de la fisiología. Roland Barthes hace un esfuerzo por salvar la materialidad,¹⁷ entendida como la singularidad del sujeto, muy cercana a la lengua y la letra lacanianas, cuando medita —en un ensayo ya famoso— sobre ‘el grano de la voz’:

El “grano” sería eso: la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna: la letra, posiblemente; la significancia, con toda seguridad. (265)

Y también la acerca de algún modo a la pulsión invocante cuando se pregunta:

Esta fonética (¿seré yo el único en percibirla?, ¿quizás oigo voces en la voz? Pero, la verdad de la voz, ¿no reside en la alucinación? ¿Acaso el espacio de la voz no es un espacio infinito? Este era sin duda el sentido del estudio de Saussure de los anagramas), esa fonética no agota la significancia (que es inagotable)... (267)

Y concluye:

El “grano” es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta. (270)

Los sentidos relegados y las técnicas artísticas

A su modo, Barthes alude a esa sustancia gozante que Lacan introduce en sus últimos seminarios. Como sabemos, gran parte de lo excluido por la lingüística entra por la

¹⁶ Cabe reflexionar sobre el constante incremento de protocolos orientados a evitar contactos corporales (incluso mediados por la visión o la palabra), para legislar sobre el acoso sexual y otras intrusiones a la privacidad. Esos protocolos, por su parte, van a su vez minando la capacidad de contacto entre los seres humanos en la vida social, con efectos que todavía no logramos evaluar. Al intentar proteger, exacerban el control y el disciplinamiento al punto de terminar haciéndose cómplice de cómo el neoliberalismo intenta desintegrar el lazo social y el erotismo que lo sostiene. El feminismo debería reconsiderar esta cuestión.

¹⁷ La ‘materialidad del significante’ en Lacan —muy compleja, por cierto— requiere de un tratamiento extenso que no podemos desarrollar aquí.

ventana de las técnicas artísticas, actorales o musicales, que deben volver a recuperar los sentidos y la materialidad significativa en su ligazón al cuerpo, pero ya no como alienado al Otro, sino como cuerpo gozante, a fin de acceder a la singularidad del modo de goce del sujeto. No hay técnica actoral, al menos en occidente, que no admita que lo creativo reside en el inconsciente y, particularmente, en el Ello y la pulsión. Tal como Barthes lo plantea, no se trata de expresividad, de comunicación, sino del goce en el cuerpo, aquello constitutivo del arte, pero sin embargo inapropiable para el *mercado* artístico y para la tecnología. No olvidemos que olfato, gusto y tacto, al menos hasta el momento, no pueden ser transmitidos por la tecnología. Las técnicas actorales, casi todas, a su manera —aunque todavía confundan el soma u organismo con el cuerpo— libidinizan por separado diversos miembros corporales, estableciendo una cartografía extra-cotidiana que, obviamente, repercute en los diseños de movimientos y gestos. En el caso de la formación actoral, estas técnicas se abocan a expandir las posibilidades o potencialidades del aparato vocal, con sus resonadores, más la exploración de timbres, tonos y alturas, frecuencias, intensidades y proyecciones sonoras. Sin embargo, como nos advierte Barthes, “el ‘grano’ de la voz no es —o no lo es tan sólo— su timbre” (268). En un espectáculo teatral el sonido puede admitir, en consecuencia, la posibilidad de articularse, como en la música, o bien formar parte de un espacio de reverberación o vibración aérea difusa en la que importa ya no la relación entre significante y significado, sino la encarnadura misma de la materialidad del significante en el cuerpo, como Artaud lo postulaba. El sonido ‘en vivo’, articulado o no, reverbera y rebota sobre la carne de un modo particular que no puede ser reproducido por la mediación tecnológica, aunque ésta haya implementado sofisticados sistemas de reproducción. Y al proceder de ese modo, la materialidad corporal, pulsional, contribuye a la construcción espacial del espectáculo. En efecto, es el teatrante el que en los ensayos procede a histerizar a su elenco y también el que dispone una máscara espectral (inherente a su proyecto de puesta en escena) para alcanzar con ella el cuerpo gozado (alienado, adormecido, anestesiado por el capitalismo) de cada miembro del público a fin de reinstalar el sujeto deseante y propender a la emancipación del sujeto de los mandatos del Otro neoliberal. Y si, tal como lo planteó Lacan, “Sólo el amor permite al goce condescender al deseo” (*Seminario 10*, Clase del 13 de mayo de 1963, 16), entonces entendemos cómo esa tarea emancipatoria no se realiza en soledad, sino que supone un lazo social, aunque sea el del amor de transferencia, para efectivizarse. La emancipación solo puede culminar en un Común, para usar la terminología de Jorge Alemán.

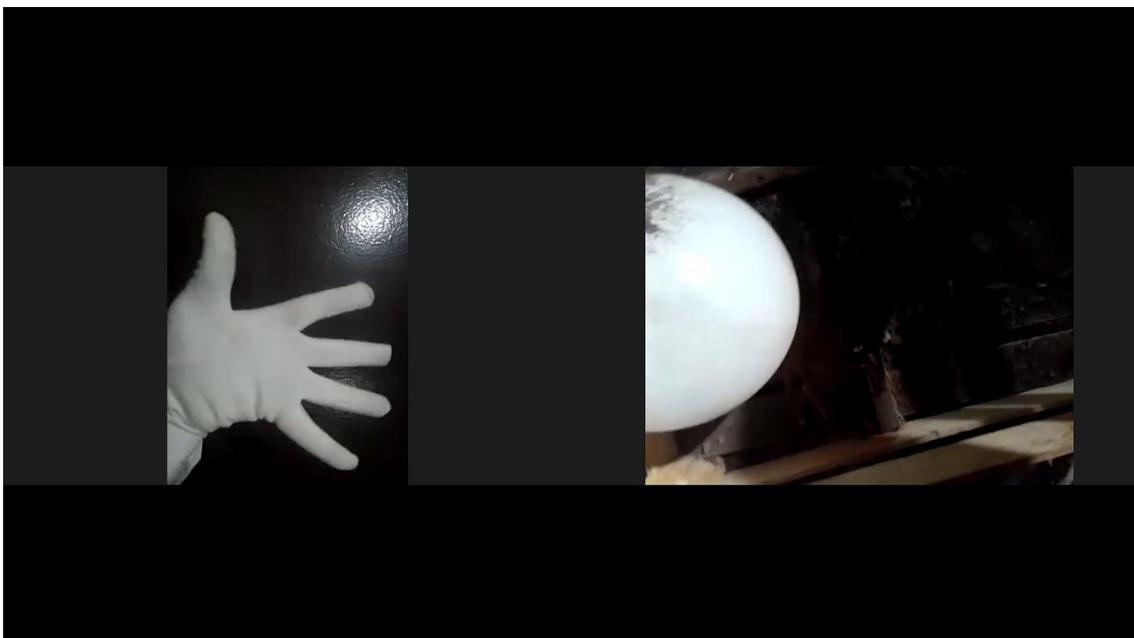


Foto: prensa "5 Pesos" (versión libre, vía Zoom, de la obra 'El Público' de Federico García Lorca) a cargo de 3 grupos de teatros del NOA, Argentina

Lo inapropiable teatral: la sustancia gozante

Ciertamente, es lo audiovisual lo que entra en juego en la virtualidad del *streaming*. Imagen y lengua pueden ser transmitidos a largas distancias por medio de la tecnología; no podríamos decir lo mismo para los otros sentidos: aunque la visión y la escucha sean flexibles a su manipulación tecnológica, lo sonoro no se limita al significante verbal y - como ya mencionamos— el sonido no articulado no impacta del mismo modo cuando está procesado a cuando está en vivo en cierto lugar con condiciones acústicas adecuadas. Tanto el sonido como el olfato, el tacto y el gusto demandan de una cercanía, son efectivos en la distancia corta y media. Todos ellos nos acercan o nos alejan de nuestros semejantes o de los objetos del mundo. Y reside allí —me animo a conjeturar— lo inapropiable del teatro por la tecnología: no es lo vivo, no es lo meramente presencial del estar ahí, sino lo que Barthes denomina el *contacto*, esto es, *la cercanía o proximidad mínima de los cuerpos*, que —como apuntamos antes— poco tienen que ver con la masificación convivial de la que tanto se ufanan los teatristas sin cuestionarla. El contacto está siempre en la dimensión del odioenamoramamiento y por ello define una proximidad agónica (ambivalente: de amor y de odio); es esta proximidad del cuerpo a cuerpo la que activa —por medio de los sentidos

oprimidos por la mirada y lo verbal (no la voz)— zonas anestesiadas o robotizadas por la rutina cotidiana a fin de desalienar, descolonizar el cuerpo propio reconquistando la singularidad de su modo de goce, lo cual no es sin riesgo en tanto posiciona al sujeto, sacándolo de la inhibición, el impedimento o el embarazo (Lacan, *Seminario 10*).

Lo inapropiable del arte teatral por parte de la tecnología no es propiamente lo vivo o lo presencial, sino la proximidad de los cuerpos: sean los cuerpos de los actores y de cada miembro del público, sean los cuerpos físicos (sala, silla, pared, cortinado, escalera, focos, vestimenta, etc.), con sus texturas, sus aromas, incluso sus sabores. Y en cuanto a los cuerpos humanos, lo teatral no es inapropiable en relación a su organismo, sino en relación a la sustancia gozante que los hace cuerpos en el juego de los tres registros del nudo borromeo: imaginario, simbólico, real.

La praxis teatral, al apuntar a la emancipación del sujeto de los modos de goce del Otro, al orientarse contra la teatralidad del teatro postulada como ‘institución teatro’ sin más, instala su trabajo artístico cuestionando —como Artaud, pero avanzando un poco más— el imperialismo de lo audiovisual —entendido como decoración de un texto dramático centrado en lo verbal— sobre los otros sentidos relegados, en tanto estos últimos son aquellos que, aun marcados por el significante, remiten al goce del cuerpo, a la singularidad de ese goce en cada *parlêtre*. La emancipación es del sujeto respecto a los mandatos e ideales del Otro, y no tanto del Otro como tal. La praxis teatral se aboca, en la escena y en relación al público, a constituirse como un ‘acontecimiento de cuerpo’ que sujeta a cada miembro del elenco y de la audiencia al goce, esto es, torna a cada sujeto en *parlêtre* o hablanteser a partir de un encuentro contingente entre el cuerpo y la lengua desde el cual puede acceder al sinthome; y es a partir de este sinthome que dicho hablanteser tiene que saber arreglárselas en el ejercicio de un acto (y no de meras acciones), en la medida en que ese acto exige una ética de las consecuencias.¹⁸

De la neurosis a la psicosis: una nota breve

Al retomar, desde la praxis teatral, la sustancia gozante y la constelación conceptual que ella determina, incluida la nueva concepción del inconsciente y del sujeto (la lengua y el *parlêtre*, respectivamente), se ponen en crisis las columnas que sostienen el discurso teatral

¹⁸ Para un tratamiento de la cuestión del acto performativo y emancipatorio ver mi libro *Grotowski soy yo* y mi ensayo “Una reflexión sobre las nociones de “liberación” y “emancipación”. Su pertinencia en la praxis teatral”, publicación del Grupo REAL (en prensa).

occidental: en primer lugar, ese imperialismo de lo audiovisual y verbal al que ya nos hemos referido y, por otro, la lógica narrativa aristotélica y su progenie fálica que, durante siglos, fue reafirmada por la filosofía desde el siglo XVII y concentrada en la representación con sus nociones aliadas: totalidad, esfericidad, universalidad, afán de mensurabilidad, control y disciplinamiento de lo real, etc.

Antes de concluir, se hace necesario apuntar, aunque en forma muy abreviada, algunas posibles líneas de investigación a partir de la estructura de la psicosis. En el *Seminario 3*, como sabemos, Lacan enfatiza el rechazo o expulsión (*Verwerfung*), que se ha traducido como forclusión, esto es, forclusión del Nombre-del-Padre. Como insinué al principio de este ensayo, el retorno de lo forcluido operado por la pandemia se manifestó y se sigue manifestando en el cuerpo (imaginario, simbólico y real). Lo forcluido en lo simbólico retorna desde lo real; esto conlleva la ruptura de la cadena significante en la cual el S_1 no encuentra ya la representación en un S_2 , es decir, donde el significante, ahora, se desengancha de lo simbólico y dialoga o queda pasmado con o frente a lo real.

El teatro occidental —sin entrar aquí en matices— se nos aparece así como un discurso que, desde lo simbólico, quiere velar un agujero en lo real; lo hizo al principio con el fantasma, la escena fantasmática; ahora nos toca explorar si ese agujero debemos abordarlo ya no tanto desde la neurosis, sino desde la estructura clínica de la psicosis, como parece insinuarse últimamente en estos tiempos de neoliberalismo o en eso que, con todas mis sospechas, los teatristas llaman ‘postdramático’. Los analistas han comenzado a preocuparse por los nuevos síntomas, eso que han dado en llamar neopsicosis. Lacan, por su parte, nos invita a considerar seriamente su famoso $S(\bar{A})$ en el que hoy estamos implicados.

En cierto modo, la pandemia puso a los teatristas en una circunstancia que los enfrentó a un vacío de significación, como ocurre en la psicosis, perplejidad que intentaron apalabrar con la noción de presencialidad, que les empezó a cojear en su certeza. Si se recorre lo manifestado por los teatristas en entrevistas y conversatorios para ver cómo se consolaron con esta certeza, construyendo verdaderos delirios reparadores, imaginando que la presencialidad (todavía) significaba algo para el teatro, se apreciará que, en realidad, aquello que echaban de menos era *la proximidad de los cuerpos*. Y esta proximidad es —como venimos sosteniendo— la que precisamente involucra a los tres sentidos relegados, los que —por ahora— no pueden transmitirse tecnológicamente. Y esto no sorprende, en la medida en que esa certeza los compensaba de la pérdida del sentido de la vida que, supuestamente,

el teatro acoge; pérdida del sentido de la vida que, demasiado rápidamente atribuyeron a la pandemia, cuando esa pérdida se venía registrando desde mucho tiempo atrás en el capitalismo.

Cabe imaginar ese sentimiento de “ser dejado plantado” que muchos teatristas deben haber experimentado cuando los numeritos del Zoom o de Googlemeet les mostraban cómo el público reunido al inicio de sus transmisiones iba disminuyendo gradualmente, con la correlativa sensación de ser un desecho; o bien, si ese número se incrementaba, los compelia a inflacionar su erotomanía. En *pocas* casos, creo, ese S_1 como fenómeno elemental los conminó a incentivar la creatividad en lo actoral, en las temáticas abordadas y sobre todo en el aprovechamiento de la tecnología disponible. Será el porvenir el que saque réditos de esta instancia pandémica: sería esperable que, en vez de esforzarse en reinstalar las prácticas pre-pandémicas, la desestabilización del discurso teatral —incluso desde este momento histórico o desde esta estructura psicótica— los lleve a considerar seriamente, por un lado, la impostura del Padre simbólico y, por otra, el intento de ese Un-Padre en lo real que, en el neoliberalismo intenta ocupar su lugar para lo peor. Por esta vía, les sería posible a los teatristas desarticular el discurso sostenido por la política de la mirada de la teatralidad del teatro, habilitándolos como sujetos mejor capacitados para emanciparse del goce de ese Padre y, en consecuencia, abordar lo real, dejando de lado la representación de la realidad.

Para la post-pandemia: a modo de conclusión

Como puede verse, se trata, sin duda, de una tarea política que nos exige la pandemia para cuando podamos ya hablar de ‘post-pandemia’. Cuando otra vez volvamos a trabajar con la proximidad, los teatristas tendremos que ver cómo cuestionamos el imperialismo audiovisual y exploramos estrategias performativas que reactiven los sentidos relegados por el modelo perverso de la teatralidad del teatro o de la ‘institución teatro’. Será imprescindible que los espectáculos no se limiten al dar-a-ver y recuperen la potencia pulsional de los otros sentidos, más allá de la visión y la escucha (sin confundirse aquí con la mirada y la voz de las pulsiones escópica e invocante, respectivamente), a partir de afectar el cuerpo de cada Performer y de cada miembro del público, en la medida en que, como lo plantea Lacan: “las pulsiones son el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir” (*Seminario 23*, 18). Será posible, entonces, dar lugar a remover la alienación promovida por el capitalismo (bajo figuras como el aburrimiento, el consumo, el

entretenimiento) y sacar al sujeto de su zona de confort para que acceda a su dimensión de hablanteser, a la sustancia gozante, y a singularidad de la lengua, por medio de la cual pueda interrogarse por las causas de su malestar y su deseo (no tanto por las ideas y los temas socio-políticos del momento expuestos desde la escena a la manera del fantasma). Se trata de ir más allá del síntoma metáfora –como formación del inconsciente, como significación, planteado desde la lógica del significante— para, de ese modo abrir las posibilidades de acceder al *sinthome*, con su goce opaco al sentido y a la significación.

En un teatro que ya no tome la proximidad como un simple estar-ahí, hay que explorar este *sinthome* como *escritura* sobre el cuerpo que ya no pasa por la palabra y el sentido, y que deja lugar al *parlêtre*, a la dimensión pulsional del cuerpo como acontecimiento de goce (sobre el escenario y en la platea), y a la lengua, todo lo cual implica ir más allá del Otro, de la metáfora paterna y la significación fálica a fin de que el hablanteser ahora se interroge sobre cómo es gozado por el Otro y no tanto cómo lo interpreta. Se trata de volar por el litoral hacia el lado del no-toda, el lado de La Mujer, lo singular, no universal, tal como Lacan lo plantea con las fórmulas de la sexuación.¹⁹ Del litoral se pasa a lo literal, esto es, a la letra, que ya no es el significante. Y del litoral y la letra, dando un pasito más, se pasa al resto, al *detritus* (*litter*): una vez más, a eso podrido en el reino de Dinamarca. Conjeturamos que en el revoltijo de ese *detritus* se hallan las huellas de las sensaciones de los sentidos relegados. En fin, más allá del dar-a-ver y del escuchar o, en tal caso, en una nueva estrategia performativa para ese dar-a-ver y escuchar, no centrarse en la palabra ilustrada o decorada por un cuerpo, sino dirigirse “Ahí, ahí donde eso habla, eso goza. Y eso no quiere decir que eso sepa nada...” (*Seminario 20*, C.11, p. 18); por eso

¹⁹ En el *Seminario 20* Lacan se detiene en la elaboración de las fórmulas de la sexuación: lado fálico, ‘hombre’, central, universal, que rige tanto a hombres como mujeres, y el lado no-toda, ausencia, singular, que Lacan denomina La Mujer, pero que admite por su parte tanto a hombres como mujeres. Nos dice: “Entre centro y ausencia, entre saber y goce, hay litoral” (“Lituraterre” 20). El *parlêtre*, cualquiera sea su sexo y su género, puede ubicarse de un lado u otro de las fórmulas. En su seminario del año 2020, la psicoanalista Marta Gerez Ambertín ubicó magistralmente el concepto de litoral, que Lacan trabajó en “Lituraterre”, en medio de ambos lados, indicando no solo la extranjería implicada en ambos lados de la frontera (“Lituraterre” 10), sino el espesor de una travesía que, desde el lado fálico, invita a un vuelo por la dimensión del goce-Otro, más allá de la función fálica, goce como un real no significantizado y que, a pesar de solo poder ser alcanzado vía el significante, éste siempre solo puede decirlo a medias. Gerez Ambertín planteó esa travesía como un vuelo, a la manera de un volantín, barrilete o cometa que, en cierto modo, debe mantener la cuerda con el lado fálico para impedir ser arrastrado por los vientos hace una orilla letal para el sujeto. Litoral es así letra en el psicoanálisis y, como tal, lo que hace de borde al agujero en el saber, por ello implica al goce y al cuerpo. Ese La, así tachado, es lo que no puede decirse ni universalizarse. Lacan dice por eso que La Mujer no existe, que solo existen las mujeres. Pasa entonces a comentar cómo ese lado del no-toda implica un Otro tachado [S(A)] y guarda, no obstante, un lazo con el lado fálico y el falo simbólico (Φ). Ese La, nos dice Lacan en el *Seminario 20*, “no es otra cosa que lo que está escrito [...] Ese La no puede decirse. De la mujer nada puede decirse. La mujer tiene relación con el S(A), y ya en esto se desdobra, no toda es, ya que, por otra parte, puede tener relación con el Φ” (98).

Lacan afirma que “*yo hablo sin saberlo*, que hablo *con mi cuerpo*, y esto *sin saberlo*. Digo por lo tanto siempre más de lo que sé de ello” (*Seminario 20*, C.12, p. 4). Ese goce concierne a cada miembro del elenco y a cada miembro del público porque, siendo el inconsciente transindividual, afecta y duele de ambos lados de la hiancia entre escenario y platea. Hacer que ‘eso’ del cuerpo se ponga a hablar es la tarea futura de la praxis teatral: esto quiere decir que la praxis teatral es precisamente una praxis cuyo discurso apunta a un más allá del semblante; nos dice Lacan:

¿Es posible con el litoral constituir tal discurso que se caracterice por no emitirse desde el semblante? Ahí está la cuestión que no se propone más que por la literatura llamada de vanguardia, la cual está ella misma hecha de litoral... (“Lituraterre” 24)

Por eso hablamos aquí de escritura y lectura, y no de un teatro orientado (solamente) al ver y escuchar, imaginado desde la distancia máxima, mediada o no por la tecnología. Por eso también hablamos de enigma y no de interpretación (y menos aún de comprensión), porque ésta cierra la deriva metonímica del significante; en cambio, el enigma invita a proseguir el trabajo realizado ya durante los ensayos y ofrecido en una escena que no podrá ya cumplir los mandatos aristotélicos de totalidad, con su secuencia narrativa edípica de principio-desarrollo-desenlace. Ahora habrá en cambio una escena agujerada, llena de manchas, para que cada miembro del público juegue como su propio rompe-cabezas. Nada servido, nada consumible, nada *ready-made*. Ya no un ‘eso lo sé, pero aún así...’, sino provocar un ‘eso se siente’ en el cuerpo, eso goza; por ello resulta indispensable reactivar los sentidos relegados de olfato, gusto y tacto como vías de acceso posible a la sustancia gozante.

En este marco, la praxis teatral asume la responsabilidad ético-política de trabajar desde el no-saber, renunciando a buscar sentido y, menos aún, dejarse capturar por la totalidad. No necesitamos ya escenas doctrinarias desde el discurso del Amo o de la Universidad, sino escenas que sostengan el enigma para permitirle a cada miembro del público confrontarse con la verdad mediodicha del espectáculo. Este giro en el trabajo teatral resulta indispensable para comenzar un camino emancipatorio que pueda llevar a la transvaloración de todos los valores, particularmente esos ideales y mandatos del Otro neoliberal.

© Gustavo Geirola

Obras citadas

Alemán, Jorge. *Soledad: Común. Políticas en Lacan*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

Barría Jara, Mauricio. “Exhibir o escuchar: producción de pensamiento sobre el otro en la escena actual”. Ponencia presentada XIII Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo: El teatro frente a la crisis, 14 y 15 de mayo de 2021, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

Barthes, Roland. “El ‘grano’ de la voz”, en *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1972.

---. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI Editores, 1993.

Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. En *Obras completas*, tomo XXI. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 1992.

---. *Pulsiones y destino de pulsión* (1915). En *Obras completas*, tomo XIV. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 1992.

Geirola, Gustavo. “El día después: reflexiones para la postpandemia”. Proaño Gómez, Lola y Lorena Verzero, eds. (REAL). *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. Edición de ASPO (Dec 2020): 259-271.

<https://drive.google.com/file/d/1G6qaehzvAKSqxuLHq6zgncRUgqlHWXXz/view>

---. “5 Pesos”. *Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities* X.39- 2021
<https://www.argus-a.com/publicacion/1546-5-pesos.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 (2013).
<http://www.telondefondo.org/numero18/articulo/487/praxis-teatral-y-puesta-en-escena-la-psicosis-como-mascara-espectral-en-el-ensayo-teatral-2-parte-.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.

---. *Teatralidad y experiencia política en América Latina* (2000). 2da. Edición. Buenos Aires/Los Angeles: Argus-a Artes y Humanidades /Arts & Humanities, 2018.

Kristeva, Julia. *La revolución du langage poétique*. París: Éditions du Seuil, 1974.

Lacan, Jacques. *Seminario 10 La angustia*. Trad. Ricardo E. Rodríguez Ponte. <https://edicionesjustine-elpl.net/wp-content/uploads/2019/10/Seminario-de-la-angustia.pdf>

---. *Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

---. “Lituraterre”. Versión bilingüe anotada. <https://www.bibliopsi.org/docs/lacan/Lacan-Lituraterra-1971-bilingue.pdf>

---. *Seminario 20 Aun*. Barcelona: Paidós, 1981.

---. *Seminario 23 El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

---. *Seminario 24 L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* Clase 2 del 14 de diciembre de 1976. Inédito. <https://www.psicoanalisis.org/lacan/24/2.htm>

Masotta, Oscar. "Yo cometí un happening" (1967).
https://www.psiaudiovisuales.com.ar/wp-content/uploads/Masotta_Yo-cometi-un-happening.pdf

Nasio, Juan David. *Enseñanza de siete conceptos cruciales de psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.

Rabinovich, Diana. "Violencia y pudor". *PsicoPerspectivas* VI (2007): 73-81.

Sánchez, Joaquín. "La noción de distancia en el psicoanálisis lacaniano", 2015.
https://www.academia.edu/15853566/La_noci%C3%B3n_de_distancia_en_el_psi_coan%C3%A1lisis_lacaniano_2015

Valenzuela, José Luis. *Bye Bye, Stanislavski?* Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts and Humanities, 2021.

Verzero, Lorena. "En la piel: Afectos y (des)territorialización durante la fantasía de postpandemia". Ponencia presentada XIII Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo: El teatro frente a la crisis, 14 y 15 de mayo de 2021, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.