
Charla entre teatristas

Teatro, Performance, Praxis teatral

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo,
Graciela Córdoba, Gustavo Geirola,
Sandra Mangano, Karla Rebolledo



Argus-a
Artes y Humanidades /Arts & Humanities

CHARLA ENTRE TEATRISTAS

Teatro – Performance – Praxis Teatral

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba,
Gustavo Geirola, Sandra Mangano, Karla Rebolledo

CHARLA ENTRE TEATRISTAS

Teatro – Performance – Praxis Teatral



Argus-a
Artes & Humanidades
Arts & Humanities

Buenos Aires, Argentina - Los Angeles, USA
2024

Charla entre teatristas. Teatro, Performance, Praxis teatral

ISBN 9 781304 057396

Ilustración de tapa: Gentileza de Getty Free Images.

Diseño de tapa: Argus-*a*.

© Gustavo Geirola 2024

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

Editorial Argus-*a*

1414 Countrywood Ave. # 90

Hacienda Heights, California 91745

U.S.A.

argus.a.org@gmail.com

INDICE

Prólogo	i
Reunión del 5 de junio de 2023	1
Reunión del 19 de junio de 2023	47
Reunión del 3 de julio de 2023	89
Reunión del 17 de julio de 2023	131
Reunión del 14 de agosto de 2023	171
Reunión del 28 de agosto de 2023	211
Reunión del 11 de septiembre de 2023	257
Reunión del 25 de septiembre de 2023	303
Reunión del 9 de octubre de 2023	335
Reunión del 23 de octubre de 2023	369
Reunión del 13 de noviembre de 2023	401
Reunión del 13 de diciembre de 2023	435

Prólogo

Este libro reúne las charlas entre varios teatristas a lo largo del año 2023. Los participantes de estos encuentros respondieron a una convocatoria que hice por redes para conversar sobre temas relacionados con la praxis teatral y el psicoanálisis. Para participar, solamente exigía dos cosas: primero, que me fuera enviada una página expresando por qué les interesaba el tema y, segundo, que sintieran un deseo decidido para asistir sin falta a las reuniones bisemanales. Salvo alguna emergencia, todos ellos asistieron a puntualidad a cada encuentro. A lo largo del año, se fue consolidando un clima de compañerismo, de cariño y de asombro frente a lo que iba emergiendo de las conversaciones, lo cual hizo todavía más intenso el interés por reunirse.

Los teatristas convocados son personas con larga experiencia en el teatro, como actores, directores, dramaturgos, y todos ellos han nutrido las charlas con su saber y sus experiencias, incluso con anécdotas iluminantes llenas de matices respecto de temas como la actuación, la dirección, el trabajo durante los ensayos, los avatares de su relación con los públicos. Un tema constante que aparece a lo largo de varias charlas, es el referido al cuerpo, no al organismo, sino a lo que en psicoanálisis se puede denominar el cuerpo trinitario (imaginario, simbólico, real) y la proliferación de circunstancias que este cuerpo plantea al actor, al director, a la construcción del personaje, a la relación con el público. Las charlas sorprenden al momento de enfocarse en sutiles matices que dan cuenta de circunstancias problemáticas para el arte teatral, circunstancias que, a veces, suelen pasar desapercibidas en el hacer de la vida cotidiana y hasta en el trabajo teatral en particular.

El encuentro bisemanal fue virtual y grabado. Luego transcrito para formar parte de este volumen. Los participantes estaban ubicados en distintas latitudes y zonas horarias: Cipriano y Sandra en la provincia de Córdoba, Argentina; Graciela (Chela) en la ciudad de Frías, provincia de Santiago del Estero, de Argentina también; José, oriundo de Venezuela, se conectaba desde Foz de Iguazú, Brasil; Karla Rebolledo, que se unió al

grupo más tarde y aportó a los debates la cuestión del performance, sobre todo del performance de acción, como diferenciado del teatro, del performance artístico y sus praxis, se conectaba desde México, a veces desde Xalapa, Veracruz, a veces de Ciudad de México. Finalmente; yo participaba desde la ciudad de Los Ángeles, California. En una de las reuniones, ya avanzado el libro, al momento del ingreso de Karla, los miembros del grupo se presentaron y brevemente describieron su trayectoria. En sus intervenciones a lo largo del libro, por lo demás, se deja ver la amplitud de sus experiencias estéticas y el lector se podrá hacer una idea de la consistencia de sus saberes y experiencias en el campo del arte teatral.

Aunque los videos de las reuniones, salvo alguna excepción, fueron subidos a Youtube, no hay siempre una relación exacta entre ellos y la transcripción. Indudablemente, el video es más amable y hasta más divertido y disfrutable que la versión escrita. Sin embargo, como es sabido, la transcripción impone las reglas de la escritura: eliminar muletillas, parafrasear y completar oraciones inconclusas, acotar conceptos que, expresados en la vertiginosidad de la charla, resultaban poco claros y hasta equívocos en el video.

El lector debe saber por adelantado que nos propusimos conversar a la manera de los viejos tiempos, cuando se podía estar alrededor de una mesa de café en algún bar; hablar informalmente, sin restricciones y sobre todo delirándonos fuera de los protocolos académicos. Confiamos en que todo delirio puede alojar un núcleo de verdad. No teníamos, por ello, ningún prurito de exactitud o de respeto por autoridades; nos dejamos llevar por el impulso espontáneo de arriesgar una idea, porque, desde el principio, acordamos dejarnos llevar, no tanto para alcanzar respuestas ligadas a nuestra praxis teatral, sino, por el contrario, abrir el espectro de múltiples preguntas que cada cual, incluido el lector, podrá responderse a su manera.

Si estos encuentros fueron productivos, lo fueron más allá de los temas debatidos. En un mundo neocapitalista que avasalla al sujeto del deseo, que nos aísla, que destruye los lazos sociales, la posibilidad de encontrarnos, encariñarnos, fue un acontecimiento político de resistencia a ese avasallamiento individualista y consumista. Publicar estos encuentros no

Charla entre teatristas

significa solo dar testimonio de lo conversado, sino de definir nuestra resistencia como productiva, no pasiva, sino éticamente convencida de que nunca como hoy la tarea de todo sujeto, pero sobre del artista, es inventar mundos posibles para que todos podamos tener una vida mejor. Y si publicamos estos primeros encuentros, lo hacemos en el afán de promover debates entre los teatristas, de inspirar nuevos delirios, de incitar a la creatividad emancipadora para obstacular el discurso capitalista, incluso para movilizar la letra de algunos textos fundacionales, demasiado frecuentados pero poco cuestionados. Esperamos que esta intención inspire al lector y lo conduzca a repensar su praxis.

Gustavo Geirola

Los Ángeles, 30 de agosto de 2024

Reunión del 5 de junio de 2023

Gus: ¿Cómo están todos?

JOSE: Acá estoy, creo que ya me llega la hora de aposentarme, porque estoy haciendo un trabajo, no sé si tú viste ahí en internet, que se llama *Amistad*.

Gus: Sí, algo vi en Facebook.

JOSE: Era una videoinstalación con un performance que empecé a hacer y terminó siendo un monólogo de lecturas dramatizadas que yo hago; voy improvisando, dura casi una hora. Y el público interviene muchísimo. La semana pasada hicimos el estreno y quedé agotado; además, el fin de semana estuve haciendo cosas y me quedé pensando una cosa que quiero plantear hoy, te voy a hacer una provocación.

Gus: Esperemos hasta que entren los demás. Cipriano no va a entrar porque está de vuelo hacia la Argentina. Y Graciela me acaba de escribir por WhatsApp y ya se está conectando.

CIPRIANO: En el avión. Ya estamos listos para despegar.

Gus: Buen viaje. La gente viaja al caos, la Argentina es un caos. Sandra acaba de entrar. Parece que José tiene algo para provocarnos hoy. Vamos a escucharlo.

JOSE: Se refiere a la experiencia de ese trabajo que te mencioné, porque volví a revisarlo hoy. Hice una lectura muy somera, conectando con otros autores y buscando las conexiones sobre lo que es la *a* minúscula en la fórmula lacaniana del fantasma; me preguntaba cómo ella entra ahí. ¿Te acuerdas cuando yo te comentaba que yo entendía que la lógica del fantasma es aquel hueco grandísimo que está ahí, donde voy colocando todas

mis cosas? Es como mi baúl gigantesco. A mí me gusta mucho trabajar sobre y con mis actores, trabajar mucho lo que es el performance y después voy armando muchas historias y después creo la obra. Por ejemplo, cuando tengo una idea, voy trabajando por las escenas; es la metodología que yo tengo. Pero ahora esto iba a ser un performance con video instalación. Se trataba de un performance, incluso el proyecto se veía desde el comienzo como un performance; iba a durar unos 15 minutos. Era un trabajo que yo hago sobre el puente Amistad, el que divide Paraguay de Brasil. Pasé mucho tiempo pensando en ese puente y fui grabando mi experiencia de cruzar el puente. Pero lo que yo quería era que la gente viera el video, el resultado, porque hay una narrativa dentro de ese video; después se los puedo pasar para que lo vean con calma. Pero mi cuerpo estaba metido en vivo dentro del video, haciendo acciones, respirando y quitándome camisetas que tienen unas palabras. Y esas palabras eran como la piel de los que cruzan el puente y se lo quitan y se lo vuelven a poner. Interactuaba y hablaba con el público. Pero yo tengo muchas historias que he escrito acá y las convertí en historias dramatizadas; las leía. Me dije: el performance va a ser así. Mas, cuando hicimos el estreno la semana pasada, sucedió que ese fantasma empezó a crecer de una manera como una bola gigantesca. Y, cuando empecé a trabajar, invité al público a leer, porque eran lecturas dramatizadas y el público se enamoraba, se apasionaba y empezaban a leer. Y como la obra está escrita en portugués (a la gente acá, como estamos en la frontera, les encanta hablar portugués) se entusiasmaron. Todas esas estructuras lingüísticas que es precisamente cómo nace ese lenguaje, cómo es tan dinámico y todo el mundo se entiende acá. No hay una regla fija para del portugués. Inclusive se llama el portugués salvaje porque carece de una estructura o convención standard. No obstante, la gente se entiende. En la primera función, yo dije: “vamos a hacerlo así, porque entonces la gente empezó a meterse”. Yo me quitaba las camisetas, me las colocaba, me las plantaba, me las colocaba. Hablaba con el público porque inclusive les ofrezco cosas. Se arma una especie de tienda de esas que venden ropa a todo volumen y se coloca el audio del puente. Y la gente va hablando y animándose. Quité las sillas y la gente se metió dentro de la escenografía. Caminaban detrás mío y algunas personas

Charla entre teatristas

me decían: “quita, quita que yo quiero leer también”. Y me desplazaron por completo. Llegó un momento en el que me quedé como un espectador y yo decía: ¡qué maravilla! Sin embargo, no podía dejar de pensar en lo que pasaba, porque mi experiencia es más como hombre de teatro, me gusta más actuar y todo ese negocio. Y me fui quedando fuera en la obra. Me di cuenta de lo que estaba pasando cuando el técnico me dice: “José, ya llevamos 45 minutos. ¿Usted cree que ya podemos ir parando?” Y le dije: “cuando el público pare”. Pero me tocó parar a la hora. Les dije: “ya paren, vamos a parar acá, porque si no esto va a durar una eternidad”. En esta experimentación comprendí adónde se estaba moviendo la obra y cómo el público reaccionó de una manera que yo quería, pero no en forma tan grande. Creí que ellos iban a llegar y se iban a manejar con esa timidez que siempre tiene el público. Pero aquello fue una fiesta en la que el público sintió que podía ser parte del espectáculo. Fueron dos funciones, fue viernes y sábado. Y el sábado en la tarde, en la noche, cuando terminó la segunda función, me morí. Literalmente me morí. Llegué a la casa, tomé un baño y no podía ni mover las piernas. Porque en ese performance durante una hora camino y camino, me quito las camisetas y me las coloco. Después les paso el video porque grabamos las dos funciones. Entonces, ¿qué acontece? Cuando yo reviso esa lógica del fantasma, veo que precisamente no tiene una lógica. Él se abre y se expande y crea una nueva base de discusión. Lo que yo estaba considerando como el significado se convirtió en el significante. Es decir, esa improvisación en la que el público iba a subir a tocar las cosas nada más; pero la gente se quedó, fue realmente ese significante. Son muchas camisetas y la gente me preguntaba: “¿Me las puedo llevar?” Y yo: “Sí, tome”. Y ellos: “aquí tiene 20 reales, se los voy a pagar porque está muy buena la obra”. Hicimos un dinero con las camisetas que son usadas, esas camisas de fútbol. Todo eso en ropa usada. Y tú, gus, curiosamente me habías dicho en la reunión pasada, hace dos semanas, hablando de los objetos parciales, que podíamos imaginar una especie de obra-teta, de una obra-mierda, etc. En esta experiencia, concebida en principio como teatro, comenzaron a ocurrir acciones que la transformaron en un performance, o en una obra de teatro polifónica donde todo el mundo actuaba. Cada cual se prendía de la obra-teta o se

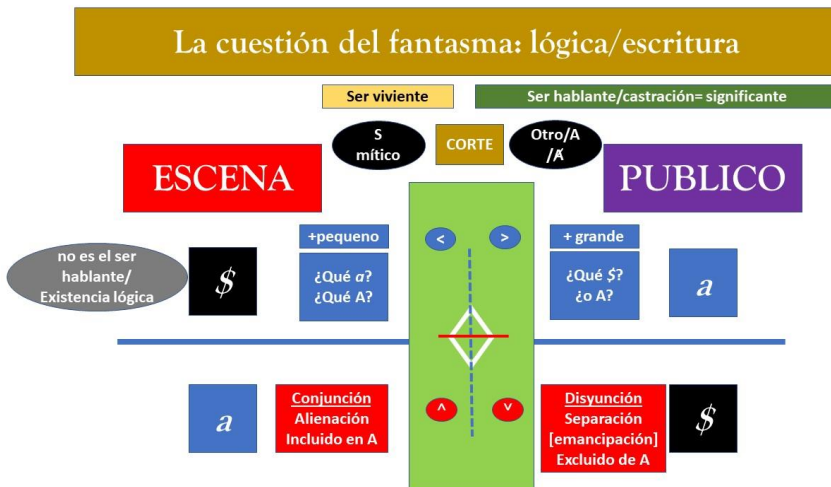
desprendían de ciertas cosas como si fuera de las heces, y todo culminó en que todos esos fragmentos de cada cual fueron formando un cuerpo; los miembros del público se organizaron y crearon una obra completa. Crearon un cuerpo que sería el cuerpo de la obra. Para hablar un poco así, más de manera ortodoxa. Creo que ahí es cuando yo comprendo que la lógica del fantasma no tiene un control. La lógica del fantasma siempre va a estar metida en medio de lo real y lo que está del otro lado. Y ahí queda ese gran espacio que está creando una polifonía, crea un ruido. Creo que Lacan tiene una frase por ahí que él dice algo así como que hay una relación del deseo y la realidad, que ambos al mismo tiempo se mueven. Es como si estuvieran invisibles, pero están ahí. No son palpables. Son conexiones que se van extendiendo y se abren como una gran telaraña. Entonces, quería dejar esa experiencia.

Gus: Comenzaría preguntándote: ¿qué es un puente? Un puente, para vos y para mí pueden ser muchas cosas. En principio, podemos acordar que un puente es lo que une dos orillas, es algo que se va a atravesar. El fantasma ahí es el puente, porque Lacan habla de la travesía del fantasma, hay que atravesar la selva de fantasmas. Atravesar el fantasma es a veces bastante doloroso. Pero en este caso de tu proyecto, la gente se animó porque el puente ya invita a un atravesamiento. Hay también un atravesamiento lingüístico. Entonces, no es que el fantasma se expanda. El fantasma en Freud es una frase, él habla de la gramática del fantasma; en Lacan es una fórmula, un matema, $\$ \diamond a$; en este caso el $\$$ sería quien atraviesa el puente hacia ese objeto a meta del deseo y causa del goce. Ese sería el fantasma que la obra plantea, la misma obra se instala como esa fórmula del fantasma. Y la gente se sintió inmediatamente convocada precisamente porque conocen ese puente y porque seguramente lo atraviesan a diario. La gente tiene cierta cotidianidad o cierto verosímil con ese fantasma. El fantasma, en realidad, no se expande, sino que se desenmarca. Lo que el público hizo fue desenmarcar el fantasma, el tuyo. Y por eso tu cansancio y esa pérdida del sentido del tiempo que experimentaste, porque cuando el fantasma se desenmarca, lo que se instala es la angustia. Vos les ofreciste un fantasma con el que ellos están familiarizados. Pudieron

Charla entre teatristas

subirse a armar todo lo que hicieron porque es algo conocido, pero el resultado es que te desenmarcaron el fantasma que, por lo que dijiste, parecía querer conectar dos polos: el teatro y el performance, español y portugués. Estos polos son tuyos, no son del público. No hubo angustia para el público; hubo fiesta. Porque ese fantasma es algo para ellos normal, digamos, es lo cotidiano; pudieron entrar, salir, sacarse, ponerse, sumarse. Si vos querés, el fantasma que les ofreciste funcionó como una teta de la que podían chupar todo lo que querían, porque en realidad es la teta conocida. El trabajo con el fantasma, en general, no es expandirlo, sino que se puede enunciar como una frase, incluso una frase como en el famoso ensayo “Pegan a un niño”, donde Freud tiene tres frases y una de ellas tiene que ser reconstruida o bien postulada como deducción. En Lacan, a pesar de hablar de la lógica del fantasma, también plantea que, atravesada la selva de fantasmas, el análisis debería llegar a una frase, el fantasma fundamental, que es una frase que marca la vida del sujeto. El puente, siendo una frontera, separa y une dos orillas, dos lenguas, pero como el público lo atraviesa constantemente, lo ha verosimilizado tanto, resulta que ellos no detectan o perciben diferencias, de ahí que tu invitación les puso en bandeja aquello con lo que están familiarizados, una teta que no podía más que brindarles una sensación placentera. Y por eso se dejaron llevar. Los invitabas a un juego en el que podían —digamos— coquetear con el objeto *a* sin peligro. En el teatro, en general, la invitación es otra: se propone al público una obra en donde en la escena se desenmarca el fantasma y la gente se asusta mucho, se desacomoda, porque ese atravesamiento de la pantalla (\diamond) con la que se defiende del objeto de goce es una travesía peligrosa. Me resulta sumamente curioso y hasta sorprendente que la gente haya pagado al final por esa ropa usada, como quien paga a un analista por una sesión. Vos mismo fijaste el tiempo de la sesión, lo que iban a ser unos minutos, se extendió a una hora y tu angustia tuvo que ponerle un coto a esa fiesta de exceso que desbordaba tu fantasma el cual, como dijiste, estaba más ligado al teatro. La teatralidad de la fiesta no es la teatralidad del teatro. En cierto modo, esa cuestión del deseo y de la realidad, no deja de ser similar a lo que ocurre en una sesión: allí hablas, hay un goce del hablar que no deja de contornear el deseo, pero de pronto

el analista da por terminada la sesión y te devuelve a la ‘realidad’, otra construcción fantasmática, pero más colectivizada, si podemos decirlo así, o te lanza del principio del placer al principio de realidad. La legalidad de la sesión (en este caso, del performance) tiene que ser regresada, retornada a la legalidad social, a otra Ley. Lo que hay que tener en cuenta en esa fórmula lacaniana del fantasma, que Lacan trabaja en el *Seminario 14 La lógica del fantasma* (sigo la traducción de Rodríguez Ponte), es que no se trata de dos elementos, hasta ni siquiera de tres, sino de cuatro: por un lado, el \$, luego el \diamond , después el objeto *a* y, entre bambalinas el Otro, la fórmula presupone la existencia del Otro. Les voy a poner en pantalla un gráfico que hice, y que podemos ir comentando en relación a nuestra praxis teatral. Como verán, la cuestión del fantasma, que José puso sobre la mesa de debate hoy, es un tema que concierne al actor (el fantasma del actor, el que trae a la escuela o a un ensayo, el propio), el fantasma de actuación (que es el que porta como actor según cómo se ha formado o cuáles sean sus ideales de actuación) y el personaje como fantasma. Es un tema que va ir apareciendo constantemente en nuestras reuniones. Conviene detenernos un poco, aunque sea brevemente.



Lacan habla de un corte. Yo lo que estuve agregando a este slide, es que Lacan habla en un momento del ser viviente. El ser viviente, la cría

humana en tanto mamífero, no interesa al psicoanálisis, porque el psicoanálisis está basado en el ser hablante. El ser viviente, él dice, puede ser una jirafa, puede ser una planta, cualquier ser viviente. ¿No es cierto? Pero el psicoanálisis parte del ser, este ser que tiene una existencia a partir del lenguaje, es decir, el ser hablante que, por intervención del lenguaje, va a plantearse como una-falta-en-ser. Ese ser viviente anterior al lenguaje es mítico, el animalito que nace. Sin embargo, esa cría humana a pesar de ser un animalito, no está fuera del lenguaje, porque ya antes del nacimiento está marcado por el significante, porque la madre y el padre de la familia le preparan un nombre, lo espera un apellido y otras circunstancias culturales. Hay una cantidad de elementos significantes que ya lo van marcando incluso desde su existencia fetal, porque ahora ya se puede saber el sexo antes que nazca la criatura, entonces ya hay expectativas respecto del sexo, se eligen los colores de la ropa, no sé si ya se ha generalizado en Argentina el famoso baby shower. Cuando yo vine a este país, me invitaron a uno y me preguntaba qué era todo eso. La cuestión es que ahí, en el baby shower, hay ya una marca para esta criatura que va a advenir, pero ese sujeto, antes de ser marcado por el lenguaje, es un ser viviente, pero es mítico, o sea, no tenemos acceso a él. Pero ya una vez que está marcado por el significante, tenemos el ser hablante. Ser marcado por el significante significa que ha sido castrado. ¿Qué significa que ha sido castrado? Que ha sido dividido y que hay una parte que se le ha desprendido, que es el *a*. Una satisfacción que tenía como animalito, si ustedes quieren, acceso pleno a la satisfacción del cuerpo de la madre, probablemente, a la cual tiene que renunciar, así como también tendrá que renunciar al anhelo parricida y al incesto como condiciones para ser parte de lo simbólico, de la cultura, tiene que renunciar a cierta satisfacción. Se renuncia a lo que exigen los mandatos que impone el contrato social. Freud los vio en *Tótem y Tabú*: no matarás, la prohibición del parricidio, no te acostarás con tu madre, y luego vienen las otras, tendrás que hacer caca aquí, tendrás que mear allá y a tales horas, tendrás que comer de este modo y no de otro, tendrás que saludar así, etc. Entonces, vienen todos los mandatos de la cultura por medio de la familia y la educación. Tenemos entonces lo que Lacan llama el 'corte'. Para que haya un ser hablante tiene que haber un corte, y eso

supone que hay un A [*Autre*: Otro]. Ese A, en principio, es todopoderoso, no tiene tachadura, es perfecto, completo. Después, el sujeto se va a ir dando cuenta de que él está castrado por ese Otro que le exigió las renunciaciones pulsionales, pero que el Otro también tiene una falta, el A tachado, A . Pero por ahora, Lacan —me parece— comete un lapsus en la clase del seminario, porque, al dividir vertical y horizontalmente el losange (\diamond), primero dice que el $\$$ tachado puede ser más pequeño o más grande que el objeto a . En realidad, está hablando del S y el a , y de pronto incluye o está pensando en el A con mayúscula. Si ustedes ven la nota larguísima que pone Rodríguez Ponte comentando las distintas traducciones, verán algunas versiones y traducciones del seminario ponen que el sujeto puede ser mayor, más pequeño o más grande que este a . Y algunos corrigen porque, en realidad, no se entendería nada, ¿cómo puede ser que el sujeto sea más grande que su goce perdido, o más pequeño que su goce perdido? En todo caso, eso sería interesante explorarlo. Evidentemente Lacan dice gran A, según algunas publicaciones, porque ese seminario tiene varias publicaciones. Entonces, y es probable que haya dicho el gran A, pero entonces nos cambia el juego porque él estaba hablando del $\$$ y del a , y no había hablado en ese momento todavía del A. De todas maneras, cuando habló del corte ya estaba hablando del A. Hay un A, tiene que haber en esta relación un A que separa al S mítico, la cría humana, el animalito humano, de la Cosa, *das Ding*, para alienarlo, castración ineludible para que ingrese al lazo social. Esta relación del $\$ \diamond a$, la famosa fórmula del fantasma, solo es pensable porque existe el A, que hace el corte, el lenguaje que hace el corte, y convierte al ser viviente en un ser hablante. Y esto es algo, José, que me parece que tenés que revisar, ver bien la cuestión del fantasma, porque me parece que la estás confundiendo con la otra cuestión, la del $S_1 \leftarrow S_2$, es decir, la relación entre el significante Amo y la cadena de significantes del saber; la flechita indica, como vemos, que el significante amo es determinado retroactivamente por la cadena de significantes relativos al saber y al conocimiento. Cuando vos hablabas de la expansión del fantasma, en realidad me parece que esa expansión es la del S_2 que retroactivamente va contorneando o aludiendo a un S_1 que hay que ir determinando a lo largo de la cadena del habla.

Charla entre teatristas

Entonces, en realidad, Lacan en un momento dice: la existencia del ser hablante, la existencia del sujeto tachado, es una existencia lógica, no es una existencia, digamos, ¿cómo podríamos decir?, previa al lenguaje. El S sin tachadura es mítico. Me parece que ahí se está oponiendo a Heidegger, porque Heidegger cuando habla del *Dasein*, del *ser ahí*, el ser humano, para él se trata ya de una existencia. Pero no es una existencia como ser hablante, tal como lo es para el psicoanálisis, porque éste parte de un sujeto castrado, producto de la intervención del Otro, la injerencia del significante como mortificante de lo vital que desaloja goce, desaloja a . Y, al apelar al álgebra, la fórmula nos da a entender que no está tampoco planteándose la existencia a la manera fenomenológica, biológica, psicológica, sino puramente lógica. El $\$$ no es ni un individuo ni una persona, menos aún un organismo, es solo una letra. Y gracias a que se trata de una fórmula algebraica, es la razón por la que nos resulta tan útil para trabajarla en diversos contextos, como el que nos interesa a nosotros en el campo del teatro y de la actuación. En el relato de José, entonces, el juego al que se entrega el público con el tema del puente y del portuñol da cuenta del modo en que esas acciones performativas constituyen un S_2 , lo que ellos saben del puente y lo que hablan, para ir contorneado un S_1 , más enigmático por la situación de múltiple frontera, pero también en relación a José como director o provocador de esas acciones, un amo que a la postre terminó abrumado. La invitación del teatrista fue a jugar con el puente como fantasma, y al intentar atravesarlo, el objeto a no deja de plantear sus excesos de goce a lo largo de sus acciones, al punto que desenmarcan el fantasma, al menos, el de José. Por eso dije antes que, si el puente hubiera estado presentado en una forma muy desenmarcada desde el principio, como un tema conflictivo a la manera de una obra de teatro tradicional, el público no hubiera participado tanto o hubiera participado de otra manera, seguramente menos activa.

Como ven en el gráfico, le agregué todo esto para mantener el lapsus de Lacan, y que podría invitarnos a pensar, cuando dice más pequeño o más grande que el a o que el A . Y acá, si lo vemos al revés, el a es más pequeño o más grande que el $\$$ o que el A . Yo creo que esto es algo que nosotros tenemos que llevar a la praxis teatral. Creo que, en el caso de lo

que nos contó José, el puente, el fantasma, se puente a cruzar o se invita a cruzarlo (\diamond), que fue lo que ofrecía la obra, pero ese fantasma de algún modo no resulta ni más pequeño ni más grande que el A del público. Era un fantasma sostenido por el Otro, por el A, con el que el público está familiarizado, que no lo desacomodó, aunque tal vez la propuesta de José y su grupo a lo que invitaran era a explorar el goce, si ustedes quieren, este *a* minúscula, que está velado para ellos, al igual que está velado en la escena del teatro tradicional. Hay una palabra del inglés —que a veces no sé cómo traducirla, pero que es elocuente— *reenacting*, *re-actuar*, *re-crear*, que es una cosa interesante, vuelve a ponerlo en escena. Observen que estamos en la dimensión de un objeto *a* causa de goce que aquí se registra como *automation*, como retorno de los signos, ya conocidos del público; por eso enfatizo el ‘re-’; no es un *a* que irrumpe insensatamente a la manera de la tyche, que hubiera dejado a todo el público paralizado y en situación de inventar (no re-inventar) esa cuarta cuerda que Lacan llamó el *sinthome*. La gente se subió a la escena porque el puente era seguramente su escena. En las reuniones que vengan seguramente vamos a ir situando mejor estos conceptos, ahora los largo así, en crudo.

Me animo incluso a pensar que ese puente estuvo a la altura del espejo en el estadio del espejo. En ese sentido, oficiaba como A que ofrecía como imagen el puente que a lo mejor nunca imaginaron que el teatro les iba a ofrecer o el puente que, por ser parte de la vida cotidiana, estaba tan verosimilizado que había desaparecido como tal y ahora la obra se los ofrecía como imagen que unificaba la diversidad y, por ello, les producía júbilo. José, vos dijiste, además, que se trataba en general de un público que nunca había ido al teatro, por eso el puente ahora era como un juego, y para los que fueron al teatro, resulta por primera vez que alguien como José les ofrecía un puente para que se subieran a la escena, algo que es tabú en el teatro tradicional o de la representación o lo que suelo llamar la institución teatro. Ahora había un llamado del Otro a que fueran ellos los protagonistas de la obra.

JOSE: Entonces, en ese caso, ¿el público tendría ese fantasma?

Charla entre teatristas

Gus: Claro, el público compartió el mismo fantasma que vos, el público tenía el mismo fantasma que tú le ofreciste, por eso se tiró, porque lo conoce, porque lo *re*conoce. Si tú le hubieras pasado un fantasma de puente violento, de un puente que velaba la violencia del objeto *a*, probablemente se hubieran quedado sentaditos por ahí, contemplativos a la manera del teatro, porque, cotidiano para unos y para otros peligroso, en el caso de la escena tradicional, el fantasma montado en la escena hubiera destilado su potencia más amenazante. El fantasma que vos le propusiste, que podemos resumir en la frase ‘cruzar el puente’, algo cotidiano para ellos, fue una invitación a ser ‘actores’ o ‘performers’, ser \$ en situación de tener un deseo decidido de atravesar ese puente. Seguramente no son sujeto en la vida cotidiana, donde más bien circulan por el puente como objetos de transacciones diversas de un Amo que los explota. Lo que registraban pasivamente en la vida, o familiarmente en la vida cotidiana, ahora podían hacerlo en el ritual del teatro como sujetos activos, participantes. Y te fueron desplazando, te fueron corriendo, sacando de la escena, lo cual te angustió, porque marcaron la falta en el Otro

JOSE: Lo que creo que contribuyó a todo esto es que, además, no era una obra de teatro en una sala teatral, ya que fue en una galería que hicimos eso.

Gus: Por eso. Eso contribuyó.

JOSE: La cuestión era que se trataba también de fotografía, que yo con mi esposa tomamos e hicimos una exposición de 20 fotografías durante los últimos dos años; luego era el video que iba a estar pasando y yo hacía el performance para la entrada a la exposición. Fue siendo una pieza donde todo el mundo participó.

Gus: Ahora sería interesante hacer esa experiencia en una sala teatral.

JOSE: Ahora la vamos a hacer ahí.

Gus: Si la hacés en una sala teatral, probablemente no deberías poner sillas ni nada y ver cómo la gente se las arregla. Si se refugia contra las paredes, se esconde, se mete en los rincones, o si hace lo mismo que hicieron acá, se tomaron el escenario.

JOSE: Una vez en Venezuela monté una obra que se llamaba *Zuela*, que era así como una suela de zapatos (aunque aludía a *Venezuela*), pero eran cinco historias donde los actores no hablaban, sino contaban una historia con muchas acciones y los colocaba así en forma de herradura. Eran unos cinco grupos, cinco espacios donde el público iba pasando y veía. Y cuando el público entraba a la sala de teatro, se molestaba porque no había sillas. Luego entendían, porque las obras duraban quince minutos cada una, se repetían cinco veces, porque eran cinco actores, entonces quince, quince, quince y el público se iba desplazando. Era una cuestión donde las personas se conectaban como con las frustraciones que aparecen en su espacio y terminan como proyectándolas ahí. No sé cómo usar la palabra proyectar, es como venciéndolas, como controlándolas, además. Por ejemplo, había un personaje que era un tipo que se vestía de blanco y decía, “vota por mí”. Entonces al final el tipo se transformaba en un hombre lobo y agarraba a las mujeres y las agarraba diciendo “no alimente a la fiera”. La gente se preguntaba: ¿por qué dice no alimente a la fiera? Porque el tipo se transformaba, era un hombre lobo y le sacaba la cartera a la gente, le sacaba dinero. La gente se conectaba porque era lo que estaba sucediendo en ese momento cuando ibas a cualquier parte. Tú decías, las elecciones de mierda, tenemos políticos que nos están atacando por todas partes. Pero creo que también es parte de eso de que uno también está como ubicado, de que está tanto el fantasma del que crea como el fantasma del que va a llegar.

Gus: La función del arte de alguna manera es desenmarcar el fantasma que tiene el público. En realidad, pueden ocurrir dos cosas. Una, desenmarcarlo, a lo que apunta el teatro independiente, o bien reforzarlo como hace el teatro comercial y a veces el teatro oficial; este último refuerza el fantasma hegemónico; a pesar de que en la escena haya algún

tipo de transgresión, luego devuelve la acción a la Ley a través de la justicia poética. Sanciona al final, en el desenlace, los castigos y los premios del héroe de acuerdo a los parámetros o protocolos del discurso del Amo, del discurso hegemónico. Entonces, en ese caso se reafirma la ley hegemónica. En la escena siempre tiene que haber una transgresión a la ley, porque si no, no hay fábula. Nadie va a ver un teatro donde no hay conflicto. Para que haya conflicto tiene que haber transgresión a la ley. En el teatro alternativo off o independiente, hay también una transgresión, pero cuando se produce el cierre de la obra, sea abierto o no abierto, ahí hay una sanción que no devuelve necesariamente al sostenimiento de la Ley que se transgredió. El público, mientras mira la obra, se puede identificar con la escena y por un tiempo durante la obra. Desenmarca a su fantasma, se lo cuestiona. Supongamos Edipo Rey o Electra, o Macbeth, o Casa de Muñeca, para poner otro ejemplo. La gente desenmarca su fantasma 'familiar', desestabiliza las ideas que trae de su vida personal, de su vida comunitaria. El teatro ofrece esa posibilidad. Ofrece una fábula que es un fantasma que vela un objeto *a*, un real, un goce. Siempre aparece un semblante, siempre la escena es un semblante para ese objeto *a*, ya que éste nunca puede aparecer porque no tiene significante, porque es, además, un real o una verdad del deseo que solamente se puede mediodecir. No lo podemos apalabrar totalmente. Siempre lo apalabramos indirectamente a través de metonimias y de metáforas, como hace el sueño. Ese objeto velado, como en Edipo Rey, es el parricidio y el incesto, y también el filicidio, porque Layo y Yocasta, ambos, quieren deshacerse del hijo que, según la maldición, va a serles nefasto. Pero parricidio e incesto no pueden aparecer tal cual, en acto, solo lo hacen por medio de un relato que tampoco cubre la totalidad de ese real dejando un margen enigmático, precisamente el elemento que lo hace mítico. Entonces, la gente desestabiliza su fantasma hegemónico, del amor al padre, a la madre, al hijo, el que recibió por la tradición, la religión, la familia, la educación, y al que afilia ideológicamente. El autocastigo de Edipo supone el retorno a la función fálica: Edipo está culposamente obstinado en hacer justicia sobre el asesinato de Layo, sin sospechar que él es el culpable y, al confrontar la evidencia de su acto, se castiga arrancándose los ojos y exiliándose, que era el peor para

un ciudadano griego. Como no logra integrarse a la Ley, se excluye, porque además toda Ley se sostiene en el -1, al menos hay alguien para el que no vale la función fálica, como el protopadre de la horda en *Tótem y Tabú*, que gozaba de todo sin límites ni limitaciones. La exclusión de Edipo de la *polis* permite sostener la ley del para todos. El público, según Aristóteles, por medio de la catarsis, de la piedad y el terror (piedad porque Edipo no deja de ser como cualquier miembro del público al que le pudiera pasar lo mismo; terror porque nadie quisiera estar en sus zapatos), vive vicariamente, digamos, por medio del fantasma de la escena y del sujeto de ese fantasma, lo que no quisiera que le pasara y a la vez lo que le ha pasado, en tanto parricidio e incesto fueron aquello a lo que se vio obligado a renunciar para ser parte de la polis, pero que no dejan de ser deseos activos a nivel inconsciente. Entonces la narración teatral expone la transgresión, parte de la desarmonía del cosmos y luego retorna al cosmos, con la justicia poética como resolución legal. Se retorna a esa ley, porque es la que regula la convención, las convenciones comunitarias y, además, las del teatro. Tiene que regular porque si cada miembro del público se dejaría llevar por la identificación con Edipo y procedería a llevar a cabo todas las prohibiciones, todas las violencias y todo lo que ocurre en la escena; sin ese retorno a la Ley, la misma del comienzo o bien otra propuesta como transvalorada, saldrían del teatro todos contra todos, no habría lazo social. Para que haya lazo social, hay que volver a la función fálica. Pero, como les dije, creo que esa ley puede ser la ley que ya se conocía y que queda reforzada o bien otra Ley reformulada. En el teatro off o independiente, la idea es llevar a una sanción que retorne a una ley reformada (todavía una versión del discurso hegemónico) o transvalorada, otra, emancipada o emancipatoria. Tiene que jugárselas. La transgresión está y ahora hay que ver qué residuo deja esa transgresión: si se vuelve a la ley transformada, o a una ley más emancipada o emancipatoria. La praxis teatral apuesta al trabajo con lo real, por lo tanto, apunta no al discurso hegemónico en sí, con sus fantasmas, sino a la matriz estructural que sostiene ese discurso y esos fantasmas, por ende, lográndolo o no, su apuesta es a transvalorar la Ley.

JOSE: Como dice Ángel Capeletti, un especialista en Aristóteles, es desde el horror que usted sufra, que lllore.

Gus: El teatro ofrece dos alternativas. Hacer la catarsis, que refuerza el discurso hegemónico, y entonces el espectador vuelve a su casa a tomar un café, a conversar, aunque haya sufrido un poco durante la función; probablemente se le removieron algunos ratones, pero, en definitiva, al final, todo se acomodó otra vez bien. El teatro independiente alternativo no lo deja así, lo deja con un fantasma alternativo que el tipo tendrá que considerar, sea con distanciamiento brechtiano o con la crueldad artaudiana, o lo que sea. Se va con otra pregunta, a veces se va con un enigma. Siempre me pregunto qué pensará la gente —si uno hiciera una encuesta— sobre el final de *Casa de muñecas* de Ibsen. ¿A dónde va Nora? No sabemos. Deja todo. Deja hijos, marido, casa, propiedad. ¿A dónde va? Ese teatro marca un enigma. La persona, sobre todo si es una mujer que va a ver ese espectáculo, y que por ahí hasta se identifica con el patriarcado y lo heteronormativo que la obra muestra como malestar a través de Nora, junto al machismo y todo eso que ella está sufriendo, ¿cómo sale del teatro? Esa mujer, que por ahí está sufriendo lo mismo que Nora, cuando sale de la obra, seguramente no sale diciendo “oh no, yo tengo que ser una mujer sumisa, ama de casa, respetar a mi marido”. Sale con un quilombo mental o emocional, o con un enigma. Pero el teatro tiene que darle una salida. Hay una sanción, para obras de final cerrado como obras de final abierto. En el caso de *Casa de muñecas*, la sanción no es a Nora, sino que Nora sanciona a todos los demás con su fuga, con su irse de la casa y abandonarlo todo. Podríamos decir, entonces, que hay fantasmas que refuerzan lo hegemónico y hay fantasmas que plantean una alternativa, una transformación del discurso hegemónico. Hubo transgresión, hubo conflicto, ergo tiene que haber un final, que es siempre una sanción que refuerza, cuestiona o altera el discurso hegemónico. No por nada Dionisos es el padre de la escena; Dionisos es el goce, el exceso, la transgresión, la fiesta, con toda la violencia, transgresión que eso pudiera conllevar. Pero después hay que ponerle un poco de Apolo, porque si no se le pone Apolo, la sociedad sería imposible.

SANDRA: En relación a esto, se me viene a la mente una producción de hace unos años. Se trataba de una actriz que me convoca, porque también la obra era su tesis, y que quería hacer Ofelia de *Hamlet*. Ocurrió que, en el proceso, al llamarme a mí de directora, le empiezo a romper su proyecto. Ella quería interpretar a Ofelia y romper con su modo de venir actuando. Resulta que ella en ese momento era un poco conocida aquí en Córdoba, porque había filmado una película que tenía mucho que ver con el cuarteto (musical), y a ella le había salido muy bien este personaje, lo había construido durante varios años. La gente le preguntaba mucho si ella era ese personaje o no era ella, o sea, si ella actuaba o era así tal cual como en esa película. Y de ahí partimos. Fue largo el proceso, pero la obra terminó siendo el atravesamiento de ese fantasma porque se mostraba el detrás de escena en la obra. Era ella intentando actuar de Ofelia y a la vez muy conflictuada con esto de que el público no identificara si ella era la actriz o era el personaje. De hecho, la obra se llamó *Vos sos o no sos vos*. Y la gente veía la obra donde ella terminaba siendo todo, las escenas terminaban siendo en que ella era morocha y estaba traumada porque Ofelia debía ser rubia, o que ella hablaba cordobés y tenía unos modos de moverse y no le parecía que fueran coherentes. O sea, todo el tiempo atravesaba, me parece, el fantasma de lo que debía ser Ofelia y la ilusión de este entraba y salía. Y la gente se iba de la obra y le seguía preguntando ¿Vos sos vos?, pero al final no le quedaba en claro si ella actuaba o era así realmente. Me parece que ahí se jugaba un poco con eso.

Gus: En la relación con el personaje ocurre eso que vos decís, o sea, imaginar que hay un fantasma de cómo debería actuarse Ofelia. Entonces, eso es terrible, porque paraliza al actor. Sandra, vos traes la otra dimensión en la que el fantasma tiene un rol crucial, ya no, como en el caso de José, el fantasma del público en relación al fantasma del director, sino la relación del fantasma del actor en relación al fantasma del personaje. Entonces, en el ejemplo que traés, me parece que el trabajo sería buscar su propia Ofelia, ¿no? Entonces, lo que pasa que ella también venía muy presionada por el fantasma que el público traía de ella por esta película de cuarteto.

Charla entre teatristas

SANDRA: Sí, sí, íbamos al almacén y la gente le decía, yo te conozco a vos.

Gus: Ahora, yo conozco un caso en el que la actriz sacó partido económico impresionante justamente de este juego que tiene tu actriz, porque cuando se hizo una de las novelas más exitosas de Televisa, *Mirada de mujer*, el personaje que hacía de la mujer más feminista, más radical, a cargo de Margarita Gralía, actriz argentina, casada con un escenógrafo también argentino quien se hizo cargo de toda la escenografía de la telenovela. Yo la entrevisté en su casa, porque tenía dudas cuando estaba escribiendo mi libro *Zona de riesgo: lesbianas, gays y sida en las telenovelas*. Margarita confrontaba la actitud más conservadora de los otros personajes femeninos. Entonces, ella hace el papel de una mujer muy radicalizada por el feminismo, pero en un momento de la historia, tiene sexo con su *personal trainer* y se contagia el vih. Mi pregunta vino a partir de al menos dos cuestiones: la primera, obviamente, era la ideología que transmitía la telenovela al enfermar a una mujer progresista, algo sumamente controversial. En segundo lugar, porque, al principio de la telenovela, la hija de la protagonista sufre una violación en manada a la salida de una discoteca. A partir de allí hay varios capítulos muy melodramáticos sobre si la muchacha podría estar embarazada, que también exponían el tremendo proceso al que se somete a las mujeres que denuncian una violación, quienes al final terminan siendo más victimizadas. Sin embargo, yo me preguntaba por qué la familia no se interrogaba sobre la posibilidad de haber sido contagiada por el vih y el tema del SIDA recién aparece al en los últimos capítulos de la telenovela, donde el personaje de Margarita se contagia y en dos o tres episodios se muere, algo inaudito, porque nadie se muere de SIDA de esa forma y tan rápido. Me pareció que la idea —a veces muy habitual, por esa manía de cubrir cuotas o tópicos (pareciera que siempre los guionistas sienten la compulsión agregar algún gay, alguna lesbiana, algún negro, algún indígena, seguramente por razones de producción)— surgía a último momento. La muerte del personaje de Margarita causó un escándalo en el público; me imagino que para los más conservadores era un castigo por haber desafiado los mandatos machistas, patriarcales, heteronormativos y,

para otros, en cambio, una injusticia poética y no tan poética, por condenar y estigmatizar a una mujer divorciada y madre, pero liberada de tales mandatos.

Cuando la fui a entrevistarla, le pregunté precisamente si ella sabía desde el comienzo de la telenovela cuál iba a ser el final de su personaje o si lo habían agregado a último momento, visto que a ningún otro personaje se le había ocurrido el tema al principio de la narración con el caso de la violación. Para mi sorpresa, ella me dijo que sí, que estaba planeado desde el comienzo. Lo cierto es que Margarita, con ese personaje, se hizo muy popular en México y el impacto causado en el público llevó a que no le ofrecieran más roles, porque la gente veía en ella al personaje. ¿Qué hizo entonces frente a esta identificación actriz/personaje? Pues se decidió a montar una obra, un monólogo de Darío Fo que se llama *Vamos a hablar de sexo*. Vi este monólogo dos o tres veces, con sala llena. En la obra, ella era el personaje que daba una charla o conferencia sobre sexo, sobre feminismo, etc. Como Margarita es una mujer muy atractiva, se jugaba todo el tiempo con el enigma (para el público) de quién verdaderamente hablaba, quién estaba verdaderamente en el escenario, a cargo de quién había que poner lo que ella decía, bastante transgresivo, por cierto, si a Margarita, la persona, la actriz, o al personaje que hacía en la telenovela, creo que se llamaba Paulina. Y esta ambigüedad o indefinición era para el público muy incómoda porque no sabía a quién realmente sancionar. Para algunos, una vez más, aliados al conservadurismo, si era Margarita, lo mejor que podrían hacer las autoridades era censurar y hasta cancelar el espectáculo; si los argumentos eran atribuidos al personaje, a Paulina, entonces podían considerarse y, para los progresistas, fuera Margarita o fuera Paulina, en ambos casos era para aplaudir a rabiar. Demás está decir que Margarita hacía una actuación estupenda, manteniendo al público en sus manos, hablando de temas muy serios, pero en un tono de comedia desopilante. Se ponían, como vemos, en juego muchos fantasmas: el de los guionistas de la telenovela, el de Darío Fo, el de Margarita, el de Paulina, el del texto, el del director de su monólogo (creo que era su marido) y el del público. Sabemos, incluso, que hay dramaturgos que van a los ensayos de la obra, sobre todo cuando se trata de un estreno —como hace

Griselda Gambaro— y se ocupan de controlar que el director respete el fantasma de la autora o de lo que ella cree que es el fantasma de su obra. Sin duda, el fantasma siempre desborda todos estos controles, en primer lugar, incluso con intención de respetar las demandas del dramaturgo, el mero paso del texto verbal a la materialidad de la escena ya supone algún tipo de transgresión. De modo que, en todos los casos, la escena resulta ser el producto de múltiples fantasmas que convergen o divergen a su manera según las circunstancias. Regresando a tu ejemplo, Sandra, yo podría preguntarte cuál era tu fantasma de Ofelia.

SANDRA: En realidad, a mí me gustaba trabajar con esta cuestión de la periferia y tomar lo que salía de la actriz; de hecho, ella me decía: “¿leíste *Hamlet*?” Yo lo había leído antes, pero no lo leí de nuevo y ella insistía en que lo leyera. Sin embargo, yo estaba en otra cosa, a mí me interesaba captar más el conflicto que ella tenía con el personaje.

Gus: Hubiera sido fascinante que hiciera una Ofelia cuartetera.

SANDRA: Sí, sí, la obra tenía escenas donde ella bailaba, y por eso quedó como una Ofelia de barrio. Incluso la entrábamos en una carretilla con flores.

Gus: Vi en Buenos Aires una adaptación de la *Opera de tres centavos* de Brecht, en la que actuaba Diego Peretti. La obra estaba ambientada en un barrio marginal de Buenos Aires, creo que en La Matanza; habían cambiado parte de la música original para darle a la puesta ese tono barrial. Y esta contextualización le otorgaba a la obra sentidos diversos al original, aunque mantuvieron la fábula; los sentidos reverberaban y resonaban de otra manera, lo cual nos muestra una vez más cómo el fantasma permite apelar a diversos semblantes y mantenerse en cuanto fantasma. Es decir, aunque cambiemos los semblantes, la adaptación, digamos, seguía siendo fiel al texto de Brecht, porque el objeto *a* que sostiene la obra brechtiana seguía siendo el objeto *a* de la adaptación; es, entonces, un fantasma que alguien decide montar y producir porque, en cierto modo, da cuenta de

un real que todavía insiste en repetirse y, tal vez, por eso podemos hablar de clásicos.

Si regresamos al gráfico, vemos entonces cómo el losange (\diamond), dividido horizontal y verticalmente, ubicado entre el $\$$ y el objeto a , nos abre a varias cuestiones. Por un lado, según el Lacan del *Seminario 11*, nos divide entre alienación y separación; en ese seminario él habla de ‘disyunción’ y que yo suelo denominar ‘emancipación’. El proceso consiste, como vimos, en iniciar un proceso de atravesamiento de esa pantalla para gradualmente ir emancipándonos del fantasma que nos captura por la función del Otro, del lenguaje, de la cultura, del discurso de Otro hegemónico. Para Lacan la alienación es estar incluido en el A, fíjense, en el A sin tachadura, en el A todopoderoso, amo hegemónico, la separación es estar excluido de ese A, del deseo y goce del Otro. Más tarde Lacan elaborará que ese A no es sin tachadura, por el simple hecho de que si tiene deseo y tiene goce es porque tiene una falta, de modo que le agregará, como vimos, la tachadura \overline{A} . Nos enfoquemos en la frase “deseo del Otro”, que es importante para nosotros, como teatristas, seamos directores o actores. ¿Qué significa eso? En Lacan, toma dos sentidos a partir de que lo leamos como genitivo objetivo o genitivo subjetivo. Saben que, en latín, como en griego y otras lenguas con declinación, hablamos de nominativo, acusativo, genitivo, etc. Pues, el genitivo atribuye la procedencia de algo a alguien, por eso, si leemos la frase como genitivo subjetivo, se trata de que el Otro me desea, y si es genitivo objetivo, se trata de que yo deseo al Otro. Hagan jugar estas dos posibilidades en múltiples relaciones en nuestro trabajo teatral: ¿qué desea el autor, el texto, el director, el actor, el personaje? O bien, qué deseo en el autor, en el texto, en el director, en mí mismo —veremos algún día esto en Stanislavski—o en el personaje, incluso en la puesta en su totalidad. Aparece aquí el famoso *Che vuoi* mencionado por Lacan: ¿qué me quiere el Otro/otro? ¿Qué me quiere el discurso heteronormativo hegemónico? Pues quiere que, por haber nacido con sexo masculino, sea varoncito, bien machito, que sea papá, que salga con mujeres y las domine, y que me aliene y cumpla muchos otros mandatos. El conflicto no tarda en presentarse porque de pronto algo falló y yo quedo en una situación

de malestar con el deseo del Otro, ese Otro que tiene muchos representantes en la familia, en la escuela, en el trabajo, etc. Entonces, sufro porque mi deseo y mi goce no son los propiamente míos, singulares; sufro porque me he tenido que alienar al deseo del Otro y renunciar a mi deseo y mi goce para ser aceptado socialmente; sufro porque hay una dimensión pública, jurídica que me obliga a mostrarme como lo que no soy o como no me siento, como no me veo a mí mismo. Sufro, en fin, porque estoy aliado a un fantasma del que debería emanciparme si realmente quiero acceder a mi singularidad. No hablo de identidad, porque la identidad es una ilusión. En nuestra sociedad de vigilancia y control se trata más de identificación: como el Otro me identifica, con qué protocolos, qué máscaras me impone, etc. Como en el ejemplo famoso que Sartre relata en *El ser y la nada*, cuando el mesero homosexual en cierto modo sale del closet, y ahora todos le exigen que se identifique como gay, cuando probablemente la singularidad de su deseo nada tenga que ver con el modelo de la identidad gay que tiene circulación en el mercado. El mesero, ahora, dice Sartre, tiene que ser una vez más para no ser más lo que es.

Así, el fantasma es un concepto sumamente eficaz para el teatrista en muchos niveles. Incluso a nivel del texto: ¿cuál es el fantasma que se juega en un texto? En la dramaturgia más tradicional, la estructura del relato parte de un fantasma más o menos estabilizado, hegemónico, y de pronto surge un conflicto, usualmente causado por el deseo o el goce de algún personaje. Las obras de Florencio Sánchez, al menos para el contexto rioplatense, son ejemplares. El conflicto supone, obviamente, que el fantasma hegemónico se desenmarca. La obra despliega el conflicto y explora o atraviesa a su manera el fantasma, para llegar a un desenlace donde hay una justicia poética. Y esa justicia poética es la sanción que la subjetividad de la época hace a los que han transgredido la ley y puede ser que lo haga de una forma muy contundente y hasta brutal para reponer la ley inicial, o bien para ofrecer una puerta, abrir una puerta a una ley diferente que el público se llevará políticamente a su casa para lidiar con ella como pueda. Como ya vimos, una mujer que sale de ver *Casa de Muñecas* vuelve a su casa y probablemente a lo mejor en unos cuantos meses, comienza a hinchar las pelotas en su familia, a su marido, porque algo de la obra comenzó

a pulsionar dentro de ella. Empieza a acordarse de la obra y a resistirse a ciertos mandatos, a las cosas que antes le parecían naturales, como obedecer al marido, a callarse, a limitarse a ser ama de casa sin voz ni voto. De pronto ya no quiere hacer esas cosas e indudablemente tendrá que asumir las consecuencias. El teatro, en este sentido, no solo se hace *oír*, sino que tarde o temprano se hace *escuchar*. Y al hacerse escuchar por el público, tal vez no todo —basta con algunos miembros del público— el efecto político del teatro se registra en la vida social. El efecto político, ético, cultural del teatro no lo podemos medir solo por lo que la gente comenta a la salida de una función; puede producirse mucho después y hasta ser de larga duración. El teatro tarde o temprano afecta el contenido del lazo social, modifica la Ley, cambia los vínculos entre las personas y eso va produciendo un cambio.

Días atrás estaba escribiendo un ensayo para publicar en Brasil y abordé esta cuestión del teatro y el lazo social. Leyendo *Tótem y tabú* de Freud, no pude dejar de referirme al banquete totémico, que ocurre una vez que los hijos han conspirado y matado al padre de la horda primitiva, el gran padre no castrado que se apropiaba de todos los goces y de las mujeres. Este padre es importante en el relato mítico de Freud, porque —tal como lo plantea Lacan en las fórmulas de la sexuación (no de la sexualidad)— es la excepción necesaria para poder plantear el universal de los seres hablantes en tanto todos están marcados por la función fálica, varones y mujeres. En ese banquete devoran al padre para apropiarse de su poder, de su goce, pero obviamente cada uno de los hijos solo obtiene una parte, no todo, no-todo. Desde allí, se instaura el tótem, como Padre Muerte, sostén de la Ley, como recuerdo del asesinato del padre; ese tótem supone prohibiciones, tabúes. Además, se instala también la culpa y la exogamia. Se ha hablado mucho del teatro en relación al banquete totémico, en relación a la comida. Pero mientras escribía mi ensayo, recordé la película de Buñuel *El fantasma de la libertad*. Ya que estamos hablando hoy del fantasma, este recuerdo no deja de ser un homenaje a ese genio del cine. En esa película, de pronto vemos un grupo de personas de la alta burguesía sentados alrededor de una mesa, pero sentados sobre inodoros. Hablar de comer está prohibido, es algo muy íntimo, al punto de que

cuando un chico dice que tiene hambre, la madre lo sanciona y lo manda al baño, lugar en el que el pibe puede comer. Buñuel da un paso más, tal vez paródico, respecto al mito freudiano, pero en realidad lo que nos está diciendo es que también la mierda, la acción de defecar, hace lazo social. En efecto, todas estas personas están conversando mientras están cagando. ¿Qué relación hago aquí con el teatro? Pues pensé en cómo en el teatro actual, o bien lo que ocurrió cuando surge el teatro comunitario y lo que suele pasar en los grupos independientes con bajísimo presupuesto, reciclamos la mierda, la basura, los desechos. Juntamos cartones, usamos cosas que son porquerías y que teníamos tiradas en la casa, las reciclamos y hacemos con ello teatro, esto es, lazo social. El teatro siempre hace lazo social, no puede no hacerlo. Así, sea la comida —a la manera más suntuosa del teatro oficial o del teatro comercial— o sea la mierda con la que creamos en el teatro independiente, ambas apuntan a la cuestión del conflicto, al exceso de goce, a la veladura del objeto *a*, por medio de una escena-semblante que puede, como vimos, reafirmar o cuestionar el discurso hegemónico; pero, como también dije, más allá del vuelo transgresivo que se permita la escena y el grupo de teatristas, más allá del vuelo por el litoral de los goces, siempre va a tener que recuperar el conflicto por medio de una justicia poética, y regresar a la función fálica, como refuerzo de la alienación o como emancipación.

Frente al avasallamiento del neoliberalismo —es la tesis de mi ensayito— que precariza y hasta quiere destruir el lazo social avasallando al sujeto del deseo, el teatro, incluso el más comercial producido para el consumo, no deja de apuntar al mantenimiento del lazo social, porque no hay teatro sin lazo social. Me parece que, desde esta perspectiva, deberíamos reconsiderar muchas cosas que solemos a veces hablar con poco criterio. Quiero decir, deberíamos reconsiderar el tema del teatro como resistencia, en el sentido de Foucault, que no es solo el independiente u off, tampoco es solamente el que cuestiona el capitalismo. El teatro, por su propia consistencia fantasmática, además de defensa, no puede no ser de resistencia y, por lo tanto, yo sostengo en él mi utopía y hasta esperanza de que, en cualquiera de sus versiones, el teatro se constituya en obstáculo al avance

devastador del lazo social que despliega el neoliberalismo. No sé si a ustedes les parece que esa tesis es válida, o les parece que está muy traída de los pelos.

CHELA: A mí se me acaba de ocurrir en este momento, ligar esto a mi personaje en la última obra que hice con mi grupo; esa pieza está enmarcada en la pandemia y cada uno de los personajes actúa algo de lo que vivió personalmente en la pandemia. A mí lo que me ocurrió fue volver mucho hacia la historia familiar y tratar de establecer el lazo a partir de esa memoria familiar de los olores, los colores, los paseos al mercado, el olor de la fruta, de la verdura, la mujer que levantaba los puntos de media en la calle Crisóstomo Álvarez de Tucumán. En cierto modo, el personaje de esa mujer recoge esa época, pero hete aquí que al final ella va dejando aparecer lo siniestro-familiar a través de una conversación que sostienen dos mujeres, la tía y la madre, en una esquina, porque hablan de alguien que amaba a alguien, pero que la mató. La otra mujer solamente repite cómo es que la amaba y la mató, pero después de eso, cuando este personaje se arrastra a su casa, a su historia familiar, se saca algo del pelo y empieza un baile erótico. Ese momento yo nunca, nunca, lo había vivido así de cara al público. Esa experiencia del baile erótico me mostró hasta qué punto el actor podría también convertirse en esa cosa-caca: yo soy una mujer de 70 años haciendo un baile erótico en una pequeña sala con una música de Amy Winehouse. Era algo muy buñuelesco. Y lo vi en la cara de algunos miembros del público presente, particularmente en algunas mujeres de rostros operados, en mujeres cuyo nivel social era bastante superior al personaje. Sufrió ver esas miradas que me dirigían como reprochándome lo que yo estaba haciendo: qué se cree, cómo se piensa que se puede ser un objeto erótico a partir de los 70 años, desde los 70 años; todo se sintió en la función y lo sentí, porque el espacio es muy pequeño, la gente estaba muy cerca.

Gus: Me parece que fue allí el momento cuando a estas mujeres se les desenmarcaba el fantasma, en el sentido, como vos dijiste al principio, de que el fantasma siempre es el velo que cubre el objeto *a*. Y ese objeto

es siempre siniestro-familiar, recubierto o velado por el fantasma que nos protege de entrar en ese goce no sólo perdido, sino en el horror de esto siniestro-familiar de lo real. El fantasma es una defensa para el sujeto y, como dice Lacan, es también lo que lo avergüenza. El fantasma no necesariamente es inconsciente; es a veces consciente también y, en general en los análisis, en los tratamientos, tarda mucho el sujeto en confesar su fantasma porque lo avergüenza. No olvidemos que Lacan plantea que, respecto del fantasma, el sujeto está afuera, pero a la vez se ve en el fantasma. En el caso de lo que vos contás, no sé lo que dirán los chicos, pero a mí me parece que frente a esas mujeres que, como vos decís, tienen sus rostros productos de operaciones cosméticas donde hay toda una apelación e ilusión a sentirse más joven, vos las enfrentás o confrontás a la realidad de que esa juventud que aparentan no es más que una máscara y por eso no pueden aceptar que alguien de 70 años pueda tener un cuerpo erotizado o erotizable, en el fondo, deseable. Eso debe haber desacomodado mucho al público, porque no es cuestión de hacerse una cara recauchutada; el erotismo pasa por otro lado, no es por mostrarse joven o fresca, sino que la frescura esa tiene que venir de otra parte del cuerpo, de algo más pulsional, no de algo imaginario como una máscara. Recordemos que el fantasma es imaginario-simbólico, entonces lo real, sede de lo pulsional, es aquello que debe haber asustado a ese público cuando vos te pusiste a bailar de esa forma. Por lo demás, bailar es también ya, de por sí, una acción que, desde lo dionisiaco griego, está ligada a cierto exceso, a cierto goce corporal que puede, en algunos casos, ser bastante perturbador y hasta peligroso. Basta recordar la ópera *Salomé*, de Richard Strauss, la escena final, cuando ella baila la famosa danza de siete velos, ya de por sí un desvelamiento, hasta quedar desnuda. Pero esa danza la lleva a Salomé al exceso de besar los labios en la cabeza decapitada del Bautista que tiene en una bandeja, lo cual produce tal horror en Herodes —como en las mujeres de tu performance— que inmediatamente la manda matar. El exceso al que llega Salomé es tan grande, que en cierto modo Herodes —que la amaba tanto— debe regular, para volver a implantar la función fálica y lo hace aniquilándola. Herodes, al final de la ópera, da un grito (“¡Maten a esa mujer!”) y los soldados aplastan a Salomé; es un momento de corte

abrupto, ya que con un golpe de orquesta termina la ópera. Lo interesante es que esa orden real no viene tanto por el cuerpo desnudo de Salomé (que obviamente exige siempre una soprano estupenda que además haga gala de un cuerpo erótico, aunque no todas se animan a realmente desnudarse en escena), sino cuando Salomé atraviesa su fantasma, su deseo por el Bautista, ese objeto *a* tan enigmático para ella. Allí Herodes ya no puede con eso. Resulta curioso también el hecho de que el público espera la escena, no tanto por la maravilla de la música de esa danza, sino porque tiene curiosidad, bastante morbosa, de saber si la cantante va a llegar al extremo de desnudarse realmente o si, sacados los siete velos, va a tener una malla que la finge desnuda, como si hubiera todavía un velo extra que el público morbosamente espera que también caiga.

Hice unas notas para agregar al gráfico en el Power Point, que tal vez les sirvan, porque esta cuestión del fantasma es de suma riqueza para nuestro trabajo como teatristas y, creo, seguirá apareciendo en nuestras charlas de más adelante. Particularmente, porque José habló de la Banda de Moebius entre realidad y deseo, para indicar que, en la cadena metonímica por la que se desplaza el deseo, se van presentando o convocando velos para ese deseo, objetos sustitutos para el objeto *a*.

A TENER EN CUENTA

- $\$$ = sujeto del inconsciente, dividido, castrado, tiene una falta, tiene deseo, saber-no-sabido. SIMBOLICO /TRANSINDIVIDUAL. Existencia lógica, posterior al lenguaje. Se diferencia del *Dasein* de Heidegger/ser viviente.
- \diamond : pantalla defensiva del deseo [velo IMAGINARIO] - respecto al objeto *a* [causa del DESEO, REAL. SINGULAR DEL SUJETO. Metonimia *a'*, *a''*....*n* infinita
- \mathfrak{A} : objeto del deseo/ objeto resto de la operación simbólica que instala la falta por acción del lenguaje/significante. Producto de una lógica, no corresponde al cuerpo como viviente/organismo. FINITA: seno, heces, mirada, voz, partes desprendidas unidas al cuerpo RSF. NO COINCIDE con el objeto de Amor ni con el objeto de la NECESIDAD ni tampoco con el objeto de la pulsión, ya que esta solo busca la satisfacción, no apunta al objeto, circula a su alrededor.
- REALIDAD/DESEO: no constituye una huida de la realidad (fantasía en Freud), sino que es la construcción psíquica imaginario-simbólica de la realidad que hace el sujeto. MONTAJE. Escena, guion, escenificación del DESEO.
- El fantasma es una escena, está siempre enmarcado. Irrupción de lo Real = Desenmarcamiento del fantasma=angustia del sujeto. Función del teatro/arte.
- El fantasma no es necesariamente inconsciente, por ello a veces avergüenza al sujeto que rehúsa confesarlo.

Charla entre teatristas

Entonces acá regreso a esas camisetas de tu performance; no sé cuántas te ponías y sacabas, tampoco sé si las tenías todas puestas y te las ibas sacando, como los velos de una especie de Salomé de frontera.

JOSE: No, ellas van sobre un ganchito, son quince en total. Entonces tiro y enuncio una frase, porque a cada camiseta le corresponde una frase, una frase completa que yo creé para atravesar el puente. Van todas en forma desordenada, pero al final sale la frase completa. Te voy a pasar el video que hice inicialmente, cuando están todas esas camisetas. Inicio con una camiseta negra, y después me quito eso y empiezo a colocarme las otras que vienen con las palabras, me las quito y me pongo otra; la idea era quitarse las piezas.

Gus: Claro, pero ahí te estás velando y velando, velando y develando. Eso genera un ritmo muy erótico. Acuérdense que Barthes, en *El placer del texto*, nos dice que no es el cuerpo desnudo el que es erótico, sino que es la intermitencia entre la ropa y el cuerpo lo que hace al erotismo. Ver un pedacito de la pancita que se cubre o no se cubre, o del seno que se cubre, que se va a descubrir, que parece que se va a develar, que le va a salir la teta, pero no le sale.

Mi sugerencia, llegado a este punto, es que, cuando ustedes lean en Lacan 'fantasma', lo ligen a lo que en el lenguaje cotidiano solemos denominar 'la realidad', porque el fantasma es la construcción de realidad que el sujeto hace para dar lugar a la metonimia del deseo. Ahora, por más realidad que construya, no puede nunca cubrir completamente el objeto *a*, porque el objeto *a* no es nunca totalmente apalabrable, porque como lo plantea Lacan en su enseñanza posterior, el objeto *a* es causa de goce, algo real siempre se escapa y por eso el deseo, que es falta de objeto, se empecina en volver a intentarlo, pero a su vez se empecina en cubrirlo porque el *a* es también ese real al que no quiere acercarse. Por eso Lacan dice que *la realidad o el fantasma son un montaje*. Es el montaje que arma el sujeto para extraer un plus de goce que, en realidad, es un minus de goce. No puede llegar al goce pleno total al que renunció originariamente, pero puede ac-

ceder a través de los objetos del deseo a un poquito de ese placer. Obviamente, siempre queda insatisfecho y por eso busca otro objeto. No olvidemos que la cuestión del deseo está siempre ligada a la cuestión de la histeria, cuyo objetivo es mantener su deseo insatisfecho, a pesar de que el sujeto se la pasa quejándose porque no logra satisfacerse. Es la paradoja del deseo. Así va pasando de un objeto a otro objeto, por eso en las notas puse que el objeto a siempre va a desplazarse por una cadena metonímica como a' , a'' hasta a^n , una serie infinita. Es la potencia del deseo. En cambio, los objetos que tienen relación con el a , los llamados objetos parciales, y que tienen que ver con el cuerpo y las zonas erógenas, nos conducen ya a otro nivel. Estos no son objetos de deseo. Estos son objetos muy a nivel de lo real y del goce. Me refiero al seno, la caca, la mirada y la voz. Partes desprendidas del cuerpo. Entonces, esto ya es otra cosa.

Nosotros, teatristas, tenemos que sacar rédito de todo esto, incluso porque el fantasma para Lacan también es una escena. El sujeto está en la escena y está fuera de la escena, viéndose en la escena de su propio fantasma. Creo que es lo que ocurre completamente en la obra de José. El sujeto vio la escena del puente y se vio en la escena del puente. Entonces, saltó a jugar. Acá hay una cosa que es muy importante para pensarlo en relación al fantasma, al actor con el personaje, al autor con el director, a la escena con el público: diferenciar necesidad, demanda, deseo y goce. Porque esto en el discurso de los teatristas está muy confundido. Y Lacan nos ofrece cuatro vocablos que nos permiten aclararnos algunos los puntos de nuestra praxis teatral. Si no, se mezcla todo. En primer lugar, uno podría como teatrista preguntarse qué necesita el público. Esa pregunta es completamente irrelevante porque la necesidad solo cubre, desde la perspectiva lacaniana, el nivel orgánico del ser viviente: hambre, frío, protección, etcétera. O sea que el teatro no satisface ninguna necesidad de este tipo. A lo mejor habría que debatir esto, porque algunos dicen cosas como “sin el teatro yo no puedo vivir”, pero, así y todo, no creo realmente que el teatro cubra una necesidad en el sentido de satisfacción del cuerpo orgánico. La demanda, por su parte, implica la existencia o presencia de Otro/otro al cual el sujeto le solicita, le pide que le provea de cierta satisfacción. Una satisfacción que ya no es, dice Lacan, la del alimento. Es algo

que es un plus. Lacan dice que toda demanda es demanda de amor; se trata de lo que quiere el niño después que se llenó, que chupó la teta o la mamadera y, no obstante, sigue llorando. ¿Qué quiere? La necesidad está satisfecha, pero quiere algo más: quiere amor, quiere atención, quiere la presencia permanente, incondicional, de la mamá. Pero la mamá va y viene y lo frustra, porque ella tiene otras demandas y deseos. Así comienza este juego de presencia-ausencia de la madre que lo vuelve un poquito frustrado al pibe. ¿Por qué? Porque el niño imagina una mamá toda poderosa que siempre tiene que estar ahí. No importa si ya le dio de comer, si ya le dio abrigo. Lo que importa es que siempre esté, incondicionalmente, allí. Para el niño, esa mamá es Otro sin barra, pero con esta ausencia-presencia de la mamá el chico comienza a darse cuenta que la mamá está barrada, que tiene un deseo, que hay algo que la hace ir y venir, aunque sea lavar la ropa, hay algo que la distrae de él.

SANDRA: Lo veo aquí con mi niña, detrás de la puerta, que está diciendo “Sandra, Sandra...”.

Gus: Bueno, esa niña, si escucha todo esto, va a salir una lacaniana prematura y te va a volver loca (*risas*). Ahora bien, en esta diferencia entre necesidad y demanda, dice Lacan, es donde aparece el deseo. El deseo como falta. Hay algo que falta, y que la mamá no puede llenar de ninguna manera. Entonces, la falta surge de la imposibilidad del Otro para satisfacer la demanda y, por lo tanto, surge el deseo. Esto ya nos lleva a que pensemos en que al Otro le falta algo y por eso no nos puede satisfacer. Más adelante Lacan llegará a la idea de la inconsistencia, incluso inexistencia del Otro. Por todo esto, es que el sujeto advierte que su deseo tiene que satisfacerse con objetos sustitutos.

Finalmente, tenemos el goce, que remite a una satisfacción originaria, es el trauma originario. Recién la Chela incluyó no sólo el *a* como deseo, sino sobre todo como lo real. ¿Hay un goce anterior a la operación simbólica, un goce originario, y que tiene que ver con una satisfacción plena? En Lacan tenemos un goce inicial, primitivo, mítico, que denomina la Cosa, *das Ding*. Pero más adelante va a plantarnos al objeto *a* como causa

de goce, pero ese objeto *a* emerge de la intervención del significante sobre la sustancia gozante. Creo que más adelante tendremos que ese goce de la Cosa es, si podemos decirlo así, interrumpido por un trauma, por ejemplo, el momento del nacimiento: salir de la pancita bonita, calentita, nutritiva de la mamá, y encontrarse con las inclemencias del aire, del tiempo, de la respiración, de la luz, de los ruidos, etc. Ya eso es un trauma que de alguna manera limita la satisfacción, el goce. Esa satisfacción plena y absoluta, originaria, va quedar siempre imposible de satisfacer. No es equivalente a la imposibilidad de satisfacer el objeto *a* como causa de goce, o del objeto *a* como objeto perdido del deseo. Es una satisfacción plena que, si abordamos esta cuestión así, de sopetón, podemos decir que solo se alcanza en la muerte, si especulamos un poco, tal vez con cierta impropiedad, sobre esa pulsión de muerte que Freud comenzó a teorizar, primero, como un anhelo de retorno a lo inorgánico, pero que después Lacan va a trabajar en otra dimensión. Las satisfacciones relativas al objeto *a* son siempre producto de un renunciamiento pulsional a causa de la intervención del significante y del Otro simbólico. Ellas también son imposibles de satisfacer plenamente. Aquí entonces viene lo que Lacan denominó *plus-de-jour*, es decir, plus-de-goce, noción que reelabora a partir de la plusvalía de Marx. En realidad, no sé por qué Lacan le puso *plus* de goce, porque lo cierto es que se trata de *minus* de goce, es un gocecito chiquitito, no es un goce pleno, total, es apenas un gocecito al que el sujeto puede acceder. Imagino que lo hizo en relación a la plusvalía, que también es un mínimo de rédito o valor adicional que produce el obrero y del que se apropia el capitalista. En fin, vivimos, pues, en la búsqueda de la satisfacción plena, de un goce completo, pero tenemos que conformarnos con un gocecito. Pero este *minus*-de-goce, como esa falta del deseo, es aquello que nos mantiene vivos, porque siempre pensamos que hay un objeto más allá que probablemente nos dé un poquito más de goce o el gran goce. Y ya sabemos cómo nos cagamos la vida con esa expectativa, ¿no? El plus-de-gozar es aquello que nos procura el fantasma. De ahí que, en cierto modo, el fantasma, además de defensa del objeto *a*, al darnos este gocecito suplementario, se instala también como lo que hoy denominamos la ‘zona de confort’; a pesar de todo el malestar que ese fantasma le cause al sujeto,

lo cierto es que prefiere amarrarse a él, en vez de emprender el doloroso itinerario del atravesamiento de su fantasma, siempre alienado al Otro, en procura de su emancipación, la de su modo singular de goce y de su deseo. En alguna reunión futura tendremos que trabajar todo esto porque es crucial para la praxis teatral. Porque en relación a la satisfacción, al goce y al deseo, Lacan va a plantear la diferencia entre frustración, privación y castración, que me parece un tema impostergable para cualquier teoría teatral. Los objetos sustitutos del deseo nos brindan una satisfacción, a veces eufórica, pero completamente temporaria; prontamente comprobamos que no es lo que deseamos y pasamos a investir otro objeto y así vamos armando la serie metonímica.

Por ahora, en vista de lo que vimos para necesidad, demanda y deseo, yo les preguntaría: cuando ustedes empiezan un proyecto, ¿qué fantasma tienen de la demanda del público y del fantasma de ese público? Porque del deseo, de la falta, nadie quiere saber nada; una obra que pudiera poner el objeto *a* en escena espantaría al público. Sin embargo, vale la pregunta: ¿qué suponen ustedes que sea el deseo del público? La pregunta la podemos extender a la formación actoral: ¿qué creen ustedes que sea la necesidad, la demanda o el deseo de un muchachito o muchachita que se inscribe en clases de actuación? O bien, ¿qué necesidad, demanda o deseo anima a un actor cuando se interesa por ser dirigido por un director específico? Incluso, ¿qué necesidad, deseo o demanda anima a un director a montar un autor o texto en particular? ¿Qué fantasma anda rondando por la ciudad de Frías, o por Foz de Iguazú, o Córdoba?

JOSE: Sí. ¿Sabes que ese fue, ese siempre ha sido mi conflicto? Porque yo he trabajado en diferentes lugares, he sido invitado como director allá en México, y siempre el conflicto era: ¿cuál es la temática? Y tenía que tener un contacto para saber cuál iba a ser el concepto sobre el cual iba a trabajar en función de eso. En Foz de Iguazú tenía una idea de hacer un proyecto de investigación simplemente sobre el teatro de frontera acá; quería hacer obras de frontera y conocer el contexto donde se está moviendo, ya que tiene muchísimos elementos que hay que conocer antes de

lanzarte. No hay una especificación de qué es lo que quieres; hay que estudiar, porque son muchas cosas que quiere el público cuando llega a un teatro. Creo que ahí es donde está aquella cuestión de lo intercultural, cómo tú comprendes eso y cómo te conectas con ese fantasma ahí. Es muy difícil. Se corre el riesgo de hacer una obra en la que podría espantar a todo el mundo y nadie me iría entonces a ver, una obra que nadie quiere ver. La idea no sería montar una obra para mí, no es una satisfacción de mi ego y de mi fantasma, ¿no? También es preciso hacer una dinámica con el público, entonces, cuando te lanzas desde un concepto, viene todo el conflicto de qué hay alrededor de esa obra. Ya nomás elegir una obra implica la pregunta por si estás imponiendo tu deseo.

Gus: Si quieres imponer tu deseo y no lo dialectizas con la demanda del público, es probable que te vayas al carajo.

JOSE: Cuando nosotros estábamos en Chihuahua en la frontera con Estados Unidos, había un “proyecto de hacer *Medea*. María, que era de Chihuahua, me dijo: ‘vamos a hacer la *Medea*’ y el proyecto estaba financiado por la Secretaría de Relaciones Exteriores. Entonces le dije: “no, sería muy tonto agarrar a Eurípides y hacer una versión nortea de la obra; sería la cosa más ridícula de la historia del teatro. No lo voy a hacer, no lo voy a aceptar, además. Entonces lo que hicimos fue que yo empecé a viajar a Chihuahua y Juárez, me contacté con Perla de la Rosa, hablé muchas cosas y tuve contacto con las mujeres de los cuerpos desaparecidos de las mujeres de Juárez, aunque no las nombrábamos. Hicimos un taller con mujeres que trabajaban en maquilas y observamos sus movimientos; los testimonios de esas señoras están en la obra y la obra por eso fue un impacto, porque la obra fue presentada para esas mismas señoras. Le dije que no tenía sentido hacer una obra *Medea* para la sala de teatro de la Universidad de Chihuahua, donde están todos los maestros del teatro y donde todos iban a decir: “¡guau, qué poética! No, yo quería que se mostrara la obra a las señoras que estaban allá, en sus barrios. Entonces la *Medea* llegaba y hablaba de cómo le decía a su hijo cuando éste llegaba borracho

Charla entre teatristas

a la casa y la violaba. La Medea le decía: “hijo, no me toques, no me agares, contrólate, estás muy borracho, no me hagas otra vez eso”. Eso aparecía en la obra y fue así como la obra se conectó con mucha gente que no tenía nada que ver con teatro. Era lo que yo le decía a María, eso es lo que más me interesaba y por eso creamos el universo de esa Medea que se conectó no tanto con el tema de la violencia y las mujeres desaparecidas, sino con el tema de la feminidad en la frontera. Porque yo quería hablar sobre cómo es que inició con el cuerpo desaparecido y cómo Medea después mata a Jasón. Empezamos entonces respetando a Eurípides castigando a Jasón y lo castigábamos cortándole un pepino, se lo cortaba por la mitad; se decía “ahora voy a hacer un juguito con este pepino”, era una cosa muy simbólica. Ella decía “ahora sí puedes irte con tu amante, puedes irte a jugar con Pluto en Disneylandia, etc. y me dejas tus hijos acá, porque yo quisiera matarlos para que no sean unos idiotas como tú que violan a su madre”. Era una cosa muy impactante pero esa pesquisa, esa investigación, para llegar a esa dimensión tardó de 2013 a 2015. Cuando yo viajaba a México hacia los talleres porque no se trataba simplemente de hacer una *Medea* por hacerla; era una cosa de llegar a un público específico y que no fuera precisamente un público especializado en ese tema, porque es muy fácil hacer una Medea para un grupo académico, para el cuerpo académico; ya saben que apuntas a Eurípides y entonces hacen una cosa monumental con luces bien lindas y todos van a salir satisfechos. Por eso le dije a María: “yo no quiero ni siquiera que haya focos de luz en la obra, la vamos a presentar en el barrio, ahí donde están las señoras trabajando en las casas comunitarias y así lo hicimos, aunque después lo llevamos al teatro. Fue muy linda la experiencia. La obra giró en Juárez porque había esa conexión

Gus: ¿De quién era el deseo de montar Medea?

JOSE: Inicialmente fue de María.

Gus: Y vos le agregaste, digamos, un calibrado de la demanda. Creo que siempre es importante este juego entre calibrar el deseo del teatrista

con la demanda del público y del elenco, a veces incluso de las instituciones. A la demanda uno hace una cierta aproximación; lo que uno hace es, en cierto, intentar aproximarse o construir el fantasma, por ahí un fantasma mucho más arraigado. He relatado algunas veces la experiencia que tuve en Tucumán cuando terminó la dictadura. Durante la dictadura se habían hecho espectáculos muy exitosos en los que el Estado invertía todo el presupuesto anual sobre todo en comedias musicales, dos de las cuales fueron monumentales, *My Fair Lady*, *Mi bella dama* y la *El Hombre de la Mancha*. Esas producciones se hicieron en una sala que hoy se llama Paul Groussac. Los milicos habían armado esa sala con todos los chiches y cuando terminó la dictadura la destruyeron, dejaron todo escombros. Cuando se fundó la Escuela de Teatro en la Facultad de Artes de la Universidad de Tucumán, la sala pasó a ser parte de esa Escuela. En esos años posteriores a la dictadura se fundaron varias escuelas universitarias de teatro en el país. Cuando me instalo en Tucumán en 1981, plena dictadura, se habían cerrado casi todas las salas teatrales independientes. Con Carlos Alsina, Gabriela Abad y Cuca Navajas nos arriesgamos a fundar el grupo Teatro de Hoy; conseguimos una salita en lo que era el mejor hotel de aquel entonces en pleno centro de la ciudad. Tal vez esa ubicación de la sala en ese lujoso hotel nos protegió un poco de la censura y quién sabe de qué otras calamidades. Cuando termina la dictadura, gano un concurso y entro como profesor en la Escuela de Teatro; allí me relaciono con el arquitecto Carlos Malcún, que era también escenógrafo y profesor de la Escuela. Nos preguntamos, frente a esa sala puro escombros, puras ruinas, qué montar, qué obra sería la apropiada. En ese momento yo hago mi primer viaje a Estados Unidos y en Washington DC, empiezo a componerme del teatro latinoamericano. Al regresar a Tucumán, como vos dijiste, José, pensamos que no teníamos que elegir una obra según nuestro deseo o nuestra demanda como profesores o teatristas. Entonces las dos cátedras se propusieron hacer una investigación que llevó meses; involucramos a los estudiantes en ese proyecto bastante complejo. Lamentablemente, esa investigación nunca se puso por escrito, una pena. Investigamos qué obras se habían hecho antes y después de la dictadura, qué obras habían sido exitosas, qué obras habían tenido reseñas periodísticas, cuáles

Charla entre teatristas

eran las salas que había en la ciudad de San Miguel de Tucumán, incluso cuántos baños tenían, porque algunas salitas estaban arriba de un bar, por ejemplo, y contaban con un solo baño que también usaban los que iban a tomar un café, de modo que no se podían hacer obras que tuvieran más de un acto, ya que, si la gente salía a mear, los actores no sabían dónde meterse, puesto que no había camarines. Investigamos también los medios de transporte, los programas exitosos de televisión, entrevistamos a los quiosqueros acerca de las revistas y diarios para saber qué tipo de material la gente leía y muchas otras cuestiones. Cuando tuvimos toda esa investigación sociológica, vimos que surgía una serie de variables y entonces empezamos a aplicar dichas variables a la lista de obras que teníamos, la que yo había traído de Estados Unidos, más las que los profesores de la Escuela leían en sus clases. Empezamos a ver qué obra respondía a la mayor cantidad de variables de la encuesta y la que fue finalmente elegida fue *Yo también hablo de la rosa*, del dramaturgo mexicano Emilio Carballido, un dramaturgo estupendo y además una maravillosa persona a la que conocí después y con la que compartí lindos momentos. Sin mayor experiencia en la dirección, salvo la que pude adquirir en los montajes de Teatro de Hoy, me tocó dirigir la obra de Carballido. Como era una obra con muchos personajes, decidí nombrar cuatro directores de actores, elegidos entre los estudiantes más avanzados. Como a lo mejor saben, la obra relata la historia de unos chamacos que, jugando cerca de las vías del ferrocarril, se les ocurre poner unos tanques con cemento sobre las vías, lo cual lleva al descarrilamiento del tren. Uno de los vagones, lleno de frijoles, se vuelca y todos los pobres van a llevarse los frijolitos. La obra se inicia con este acontecimiento, digamos, traumático. Pero todo el grueso de la pieza está conformado por las versiones sobre ese acontecimiento, según la perspectiva de diversos personajes: un periodista, una psicóloga, un sociólogo, las madres de los pibes, un taxista, un reportero de televisión, etc. No me costó demasiado trabajo detectar que el núcleo temático, o el fantasma que sostenía la obra se podía reducir a un solo significante: ‘versión’.

Me dije entonces: hay que llevar la puesta al nivel de la versión, cada espectador debe ver y escuchar algunas escenas, pero otras no, y sobre

esas que no logre ver, pero pueda escuchar, va a inventar su propia versión. ¿Cómo llevar a cabo este proyecto? Teníamos en el medio de la sala, en la parte de la platea, todos los escombros; había un escenario completamente devastado. La sala, además, tenía unas columnas. Le pedí a Malcún, al escenógrafo: “Por favor, quiero que me digas en qué lugares se puede sentar el público de forma tal que pierda una o dos escenas, que no las pueda ver, que solo las pueda escuchar. El arquitecto se puso a investigar, tomó en cuenta las columnas, y al final concluyó que el público se podía sentar en cinco lugares, cada uno de los cuales tenía algún elemento que obstaculizaba la visión. De modo que si un espectador, un poco goloso, quería ver todas las escenas, tenía que venir al teatro cinco veces y sentarse en diversos lugares. Pero yo no quería que hubiera la posibilidad de la totalidad. Sin haber leído al último Lacan, parece que ya me interesaba por el no-toda. Insistía en mantener la idea de ‘versión’, es decir, para seguir con Lacan, de *père*-versión, todas versiones del padre. ¿Cómo podía lograr eso? Lo solucioné, como ya dije, nombrando a cuatro estudiantes avanzados como directores de actores; les dije: “ustedes van a ensayar tales y tales escenas con total libertad respecto a marcaciones y género, pueden hacerlo en tono de comedia, drama, melodrama, tragedia, sainete, ópera, comedia musical, etc.” Había unos organigramas pegados en las paredes de la Escuela, lleno de colores, donde los actores llegaban y veían qué escena, qué persona y con qué director le tocaba ensayar. Cada actor tenía un personaje más desarrollado y dos o tres secundarios. La misma escena era ensayada por los cuatro directores a su modo. Ahora bien, nadie sabía lo que iba a pasar el día de cada función, hasta que yo llegaba e iba a los camarines y les decía: “hoy tú vas a ser de Polo, tú, allá, vas a ser de Toña, tú allá vas a ser el taxista” y así. Como los actores conocían sus líneas, pero no las marcaciones que había hecho cada director para la misma escena ni el género elegido, resultaba que se encontraban en escena, frente al público y tenían que asumir el riesgo de solucionar cómo resolver la escena. Era un riesgo tremendo, como se pueden imaginar, pero los estudiantes eran muy listos. Así, de pronto el Polo de esa noche, que había ensayado su personaje al modo de la gauchesca, se encontraba con Toña que la había ensayado en tono de flamenco; la escena resultaba

Charla entre teatristas

una cosa loquísima pero sumamente vistosa y divertida. Siguiendo esta modalidad, ya no había manera de que alguien viera la totalidad de la obra, porque cada noche era una versión; no había una versión de estreno que luego se variaba o retocaba, sino que no hubo versión de estreno, cada noche era un estreno. Esa fue una experiencia que a mí me marcó mucho, que tuve siempre en cuenta después y que marcó a mucha gente en Tucumán, porque fue ahí que me di cuenta, gracias al éxito de la propuesta, de la importancia de trabajar la dialéctica entre demanda y deseo. ¿Qué podrá querer ver el público? ¿Qué está demandando el contexto? Hoy podría agregar, después de años, cómo me involucro con la subjetividad de la época y el malestar en la cultura, ese real, que afecta tanto al público como a los teatristas.

SANDRA: Se me viene algo a la cabeza, quizás no tiene nada que ver con esto, pero seguro que tiene que ver con algo más allá del público. Hay una diferencia acá en Córdoba entre lo que es el circuito de teatro independiente y la gente que no está en ese circuito. Creo que también aquí puede verse lo del fantasma. Pongo un ejemplo: hay algo en los festivales con las elecciones de los premios que filtran algo del deseo y generan así una demanda. En una obra estaba de asistente de dirección; fue una obra que ganó premios a la mejor obra y ya el público llegaba y en la cola decía: “estoy acá por ver esta obra maravillosa”, cuando la verdad era que no la había visto todavía, pero se hablaba mucho de ella y había ganado premios. Me pasó que yo criticaba mucho esto porque me arruinaba un poco los proyectos de un par de años consecutivos; en las obras que estaba yo dirigiendo, uno de los actores salía como actor de revelación y al tercer proyecto me pasó que la gente que venía a trabajar conmigo o que yo convocaba, ya venía por este deseo de salir electo en algún festival. Eso generaba mucha competitividad en el grupo, ya no se podía trabajar como al principio cuando éramos un grupo de estudiantes que hacíamos teatro por el gusto de hablar de un tema. Hay algo de este sistema de premiaciones, que yo designaba como un pseudo-Hollywood, que arman acá en Córdoba, que ponen una alfombra roja y eligen de una manera muy subjetiva la asignación de premios.

Gus: Me parece que, si uno de esos grupos del circuito no independiente hiciera una obra al estilo del independiente, el público estaría shocked, porque el público funciona a partir del fantasma que tiene del teatro mismo. El jurado que da los premios tiene un fantasma, por lo tanto, tiene un deseo, tiene fantasma de las obras, tiene fantasma de los actores, tiene fantasma de los circuitos y a su vez los actores también, porque si tú tienes una obra que ha sido premiada, es probable que mucha gente quiera trabajar con vos, simplemente porque tiene el fantasma de que se hacen ahí determinadas cosas valiosas.

SANDRA: Sí, a mí me pasó que, ya cansada de eso, en una producción convocamos a gente, le hacíamos entrevistas para asegurarnos que no tuviera nada que ver con el medio teatral, que no conociera a nadie del medio. Era una obra que iba a trabajar sobre la locura, sobre un manicomio que había acá en Santa María. Nos fue más o menos con eso, porque, claro, el elenco no estaba formado por actores formados y, además, todos tenían alguna patología. Fue difícil ese proceso, pero a mí me gustó; no sé si el resultado después se pudo sostener, pero al menos nos salimos de esa lógica. Claro, todo tiene que ver con un fantasma.

Gus: En todo está la mediación del fantasma, porque el fantasma es el que hace esta dialéctica entre la demanda y el deseo. Acá, por ejemplo, en Estados Unidos, de pronto el teatro es siempre 'teatro', bastante tradicional porque el gran desarrollo del teatro es el teatro universitario, donde se forman actores y otros profesionales de la escena. Todas las universidades tienen su oferta de teatro y los repertorios no siempre responden al deseo de los teatristas, de los profesores en particular, que son los que asumen la dirección. Whittier College tiene un Performing Arts Center, que se construyó hace unos cuantos años con el dinero de una señora millonaria, por eso el Center lleva su nombre: Ruth Shannon. Hay allí dos salas: una italiana, preciosísima, moderna, y otra llamada 'black box', que es una especie de estudio que se usa para clases y para propuestas estudiantiles y, a veces, para cosas más experimentales. Ruth Shannon murió

Charla entre teatristas

hace un año y medio, pero ella se arrogaba el derecho de sugerir repertorios, o de imponerlos, nunca se sabrá, y los profesores del Departamento de Teatro tenían que montar las obras que a ella le gustaban, que había visto aquí o allá con sus viajes. Ahora, me imagino, los profesores se sentirán un poco más liberados, aunque tengan que asumir la responsabilidad ya no de montar algo del fantasma de la señora, si en relación a su propio deseo y demanda. Claro está que algunas obras que podían ser exitosas en Londres, no lo eran en la ciudad de Whittier. Los contextos cambiaban, el malestar en la cultura de una comunidad no es siempre el de la otra.

CHELA: A mí la experiencia de trabajo con el grupo, personalmente, porque somos un grupo, aunque hay obviamente alguien que sabe un poco más, que ha trabajado un poco más y por ello asume la dirección, me resulta enriquecedora. Sin embargo, cada uno viene con su idea y va trabajando esa idea; luego se arma la obra en conjunto. Ahora bien, lo que siempre me atrae, es la idea de trabajar sobre el silencio; acá, en Frías, en este lugar de la provincia de Santiago del Estero, como en casi todos los lugares del norte del país, el silencio es una cuestión impenetrable, el modo de decir de lo que no se dice y no se quiere decir. Explorar eso a mí me fascina; me fascina atravesar ese fantasma.

Gus: Claro, porque es apalabrar algo que nadie quiere apalabrar, es realmente un desafío y es también un riesgo.

CHELA: Es que aquí hay una cultura del silencio.

Gus: Me viene a la cabeza ahora una experiencia que se parece, creo, a la que contó José con las camisetas y cómo el público hizo converger su deseo y su demanda con la del teatrista. Cuando hicimos con Lola Proaño el libro de entrevistas a algunos directores de Buenos Aires, una de las actrices que hacía una obra que ella misma había escrito y, creo, que también se autodirigía, nos relató una experiencia parecida. Se trataba de un monólogo durante el cual, a lo largo de la obra, ella cocinaba efectiva-

mente un pastel de manzanas —el set era la cocina de su casa, una reproducción de su cocina. Nos contaba que, en algunos momentos, la gente se acercaba y se ponía a charlar en la cocina como si fuera la cocina de la vecina. Ella les seguía el ritmo, siempre con el miedo de no poder volver al texto de la obra, ya que el público la desvirtuaba: la ayudaban a cortar las manzanas, a batir, y también le conversaban cosas; es decir, el público lentamente cruzaba esa frontera entre escena y la platea, o ese litoral en la medida en que rompía el tabú del teatro, esto es, permanecer calladito y sentadito en su asiento. Como en el caso que nos contó José, la gente rompe el tabú de la prohibición y desarma la diferencia o atraviesa al mismo tiempo la frontera entre ficción y realidad, entre lo teatral y lo no teatral. Aquí sucede algo que va más allá de romper la cuarta pared, porque eso es privilegio y hasta una convención a cargo del actor, como lo vemos, por ejemplo, en Brecht. Aquí ocurre que es el público el que la rompe, como sucedía en algunas obras del teatro criollo argentino, cuando algún gaucho se identificaba con algún personaje y saltaba facón en mano a hacer justicia al malvado sobre la escena. A veces, según las crónicas, esperaban a los actores a la salida para darle al que hacía de malvado una buena paliza. Se trata de un litoral en el que se instala una peligrosidad máxima. No olvidemos que, en *Tótem y tabú*, además de hablarnos del tótem como ley y del tabú como prohibición, Freud nos habla del contagio, lo mismo que en *Psicología de las masas y análisis del yo*. El contagio es también un fenómeno ligado a la histeria, en este caso, una colectivización de una neurosis. Basta que un miembro del público dé lugar a la transgresión, para que inmediatamente otros se le sumen, dejando a los actores, como a José, como desecho, como resto del fantasma. Recuerdo también una obra de Norman Brisky en Buenos Aires, en su teatro, la sala Calibán, en donde habían puesto una fosa entre las plateas y el público, una fosa como las que vemos en los talleres mecánicos. Había escenas dentro de la fosa, lo cual obligaba al público a mirar hacia abajo; era una obra bastante psicótica, extremadamente críptica incluso para gente con cierto nivel intelectual o frecuentación teatral. Yo había ido con una amiga, profesora universitaria, y ella se durmió, no pudo soportar. ¿Qué pasó aquí con el fantasma, cómo se jugó el deseo del teatrista y qué efectos puede tener eso

en la demanda y deseo del público? Como vemos, a veces el éxito o el fracaso de una propuesta no tiene tanto que ver con lo que llamamos 'el gusto del público', sino de una compleja trama de factores a nivel fantasmático de un lado y del otro. Claro que hay fronteras materialmente marcadas, como en las salas teatrales, o bien invisibilizadas. Me imagino que esto ocurre también con el performance, donde a veces se lo presenta, como en el caso del teatro invisible de Boal, en lugares no teatrales y sin aviso previo de puesta; en un tren, en un bar, de pronto se inicia una discusión, la gente se suma, interviene, pero no tiene idea de que se trata de actores o que está ingresando a una ficción, de que están atravesando una frontera y volando por un litoral provocado por el Otro. A veces en el performance la frontera está atravesada por los performers, de pronto tiran pintura y manchan al público. Este cruce de la frontera o este lanzarse al litoral de los goces no deja de plantear la relación entre el cuerpo y la violencia, y por eso en algún momento seguramente tendremos que conversar sobre este tema. El deseo tiene que ser calibrado; no puedo fundar un grupo y salir con una primera obra, radicalmente transgresiva, porque incluso el público que frecuenta el teatro, puede quedar completamente perdido y entonces la obra va a fracasar. En Barranquilla está nuestro amigo de Nibaldo, que desde años hace un trabajo estupendo de formación de público. Hace unos años, una profesora de Whittier dirigió *Lorca con un vestido verde*, una obra muy interesante de Nilo Cruz, premio Pulitzer, y la llevamos al Festival organizado por Nibaldo. La obra es bastante de vanguardia y como para colmo los estudiantes del Departamento de Teatro la representaban en inglés, pensé que iba a ser un desastre la función en Barranquilla. Como yo estaba cumpliendo informalmente el rol de asistente de director, cuando llegamos, Nibaldo nos llevó a una sala teatral hermosísima, con la última tecnología teatral de avanzada, una tecnología que ni siquiera encuentras aquí en Los Ángeles. Me pasé toda una noche trabajando con las técnicas para fijar un complejo plan de luces. Nibaldo nos había comentado que asistirían unos 900 estudiantes secundarios a la función y yo entré en pánico. En Whittier la obra de dos actos se representaba con un intermedio, pero le sugerí a la directora que en Barranqui-

lla no hiciéramos esa pausa, que hiciéramos apenas un blackout y continuáramos. Les comenté a los pibes del elenco que, si empezaban a sentir ruidos en la sala o papelitos volando, que siguieran a como diera lugar. La verdad sea dicha: me equivoqué completamente. La obra se desarrolló estupendamente; en la sala no volaba ni una mosca. Al final, estruendoso aplauso. Se abrió un pequeño debate al final; los estudiantes colombianos empezaron a hacerles preguntas a la directora y al elenco en inglés y la directora se emocionó tanto que se puso a llorar. Para ella era una experiencia visceral y ni les digo el impacto que tuvo en los estudiantes del elenco: para ellos fue una experiencia transformadora, porque ese público les astilló la imagen peyorativa que suelen tener de América Latina. En realidad, tanto ella, como el elenco y yo teníamos ese fantasma un poco colonialista de que el público joven no iba a estar a la altura de nuestra propuesta, pero en realidad, allí comprobé la efectividad del trabajo de Nibaldo durante todos estos años. Porque aparte de organizar el Festival, también propone que los elencos invitados visiten las escuelas y trabajen con los estudiantes secundarios. Yo fui a una con algunos de los actores del elenco, como más de cien estudiantes con los que hicimos juegos teatrales y la pasamos estupendamente bien. Una experiencia similar la viví en uno de los festivales teatrales más antiguos de América Latina, el de Puerto Montt, al sur de Chile, en junio o julio, con un frío tremendo. Como tienen una sola sala y como concurren muchos grupos de todos los continentes, el festival dura unos 45 días, un grupo por noche; algunos grupos, durante su estadía, visitan poblaciones pequeñas, cercanas a Puerto Montt. La gente de todas las edades hace cola para conseguir entradas en medio del viento y el frío. Y como hace tantos años que se realiza ese festival, la mayor parte del público, formado por varias generaciones y que ha visto producciones de todo tipo, de todo género, tradicionales y de vanguardia, en no sé cuántas lenguas que no entienden, tiene un saber y una competencia crítica afiladísimos. Para los elencos que asisten, ese público es una prueba de fuego, allí no se puede engañar a nadie. Cuento todo esto para mostrar que, si como dicen Freud y Lacan, el deseo no puede ser educado, la demanda, sí. En tal caso, el deseo puede ser refinado, darle posibilidades de sofisticación a partir de las huellas que esos

espectáculos dejan a nivel inconsciente. Realmente estas cosas son fascinantes, por lo menos para mí, y por eso creo que la cuestión de la demanda, del deseo y del goce nos da elementos conceptuales que pueden acoplarse, como dije, al tema de la frustración, la privación y la castración, que son las tres modalidades de la falta. Pienso, por ejemplo, en esos actores que quieren ir a trabajar con Sandra, o en aquellos que se acercan a ustedes para tomar clases o para integrar un elenco: ¿qué les falta? ¿Por qué vienen? ¿De qué están frustrados, privados o castrados? ¿Qué buscan cuando vienen a este grupo? Entonces hay grupos que son cerrados, por ejemplo, en el caso de Tato Pavlovsky, quien trabajaba con tres o cuatro personas, lo mismo que Ricardo Bartís, aunque él después se abrió un poquito más, pero en general trabajan con gente que ya lleva una larga trayectoria con ellos, lo cual facilita bastante el trabajo, particularmente cuando se exploran aspectos muy puntuales de la actuación. No sé si a ustedes esto les interesa, si les puede servir para lo que hacen.

CHELA: Sí, un montón; a mí me ayudó a pensar muchísimo, porque cuando estábamos en los festivales, el de Barranquilla o el de Almagro, cuando andábamos callejeando por allá, mirando un teatro a una hora y otra obra a otra hora, no teníamos mucho tiempo para pensarlo, por eso ahora este momento es riquísimo.

Gus: Tal vez tenga que agregar que, en lo que a mí respecta, este momento de pensar estas cuestiones es siempre posterior a mi trabajo teatral, no es algo previo que luego el proyecto trataría de demostrar o algo así. Nada de eso. Confieso que, en realidad, yo no pienso nada cuando empiezo un proyecto, confío en mi inconsciente. Obviamente, yo, como seguramente ustedes, tenemos un cierto saber que nos ha dado la experiencia, el cual nos permite no meternos de entrada en un proyecto que, de antemano, está condenado al fracaso. Uno siempre sabe que tal texto dramático, por ejemplo, no está disponible para cierta comunidad, en la medida en que ésta carece de los instrumentos educativos, estéticos, que le permitirían acceder con placer a un espectáculo. Por eso insisto en el significativo ‘calibrar’, uno tiene que calibrar el deseo de uno –de montar

una obra que le resulta entrañable— con la demanda del público y el contexto en que se presentará el proyecto. Claro está que hay sorpresas: sabemos que *Esperando a Godot*, una pieza tan difícil de montar y de apreciar, se presentó en una prisión y fue un éxito total entre los presidiarios. A Beckett no se le ocurrió pensar que los criminales no iban a poder acceder al sentido de la obra, pero él sabía que nadie mejor que ellos, privados de libertad —otra vez la privación—, con todas sus faltas y culpas, iban a ser el mejor público para su obra. En otros casos uno apela a la prudencia: recuerdo que un espectáculo que presentamos en Pasadena; en un momento yo no sé qué quise hacer con la Virgen de Guadalupe y me dijeron: “no, no, no; no te metas con la Virgen de Guadalupe”, en vistas de que nuestro público iba a ser mayormente mexicano. Sabemos que por más ateo que alguien se declare en México o en Centroamérica, la Virgen de Guadalupe es un ícono intocable. Confieso que en un primer momento me enojé un poco, porque lo pensaba desde la perspectiva de la censura o autocensura, pero luego comprendí mejor cuando lo pensé desde la cuestión de la demanda. En este sentido, y por eso mencioné a Nibaldo, para presentar ciertos temas y radicalizarse o profanar ciertas figuras o creencias, hay que tener un público entrenado, preparado, más educado o sofisticado, sobre todo en relación a la ideología. Y por esto mismo, aunque Nibaldo me invita todos los años, lamentablemente por mis limitaciones actuales, tengo que declinar a mi pesar esa invitación. Para mí era una experiencia muy enriquecedora asistir a Barranquilla, no solamente por el teatro, sino por ver ese grupo de Nibaldo trabajando a full para que todo salga bien. Me alegra, al menos, saber que ahora tienen esa casa, bautizada como Cofradía Teatral, donde realizan múltiples y diversas actividades de formación de público.

Como ya estamos sobre la hora, me gustaría saber si alguien quiere proponer un texto para conversar en la próxima reunión. Algo que tengan en mente, que les gustaría leer. Hay uno de Freud que hace mucho que no leo y que tal vez pueda permitirnos ampliar lo que hoy conversamos, me refiere a “Personajes psicopatológicos en el teatro”, un texto escrito por 1905 o 1906, bastante corto. Me parece que podríamos leerlo y aprovecharlos desde los conceptos lacanianos que trabajamos hoy. Esa es una

Charla entre teatristas

posibilidad. La otra sería leer la clase del seminario de Lacan donde trabaja frustración, privación y castración. Vayan pensando en textos que les interesen, que hayan frecuentado y que quieran sugerir para estas reuniones.

SANDRA y JOSE: Este ensayo de Freud es una buena idea.

Gus: No recuerdo bien lo que dice Freud, pero tal vez podamos articular lo que dice con lo que hoy vimos del fantasma. A mí me interesa mucho la cuestión del personaje como máscara, por un lado, como máscara en el sentido de que el actor tiene que construirla como semblante y allí se juegan varios fantasmas. El actor se enmascara con el fantasma. Y, por otro lado, la propuesta de Grotowski, quien sostiene la perspectiva de que el actor debe desenmascararse lo más posible. Cualquier sugerencia la ponen en el WhatsApp del grupo y la compartimos. Intentaré subir el video de esta reunión a mi blog. Gracias a todos y nos vemos en dos semanas.

Reunión del 19 de junio de 2023

Gus: Según conversamos en WhatsApp, para hoy acordamos comentar dos textos de Freud: “Personajes psicopatológicos en el teatro”, de 1905 o 1906, y uno posterior, de 1907 o 1908, “El creador literario y el fantaseo”, según la traducción de la edición Amorrortu. Me gustó releerlos, porque hacía muchos años que los había frecuentado. A mí me interesó más el del creador literario y el fantaseo, más que el de personajes psicopáticos. Y de ese ensayo me atrapó sobre todo un punto. Pero veamos cómo los leyeron ustedes. La idea sería que cada uno de nosotros diga o tome algo que le haya interesado y se delire un poquito sobre eso.

CIPRIANO: Empiezo yo, en relación al creador y el fantaseo. A mí me parece que es algo interesante pensar algo que está en los dos textos, que es el pensamiento aristotélico que cruza los dos ensayos. Todo el tiempo mientras lo leía, pensaba —y lo tiro más como una provocación que otra cosa—, ¿qué pasa con lo contemporáneo? Porque en el discurso de Freud es claro que la idea de héroe que él maneja es la idea de un héroe que está luchando por su deseo, digamos, que hay algo de eso que se encuentra en un estado y que va a aparecer en otro, y que eso pareciera ser básicamente la función del drama. Y ahí hay una hipótesis que también a mí me hace no sé si un poco de ruido, porque no es ruido, sino que me genera preguntas, por ejemplo, que hay un presupuesto, el de que el espectador frente a eso percibe placer. O sea que habría una denegación del espectador frente a una creencia, un saberse en el juego. Y en ese saberse en el juego, un cierto lugar de la identificación, que es muy típico de la teoría aristotélica.

Gus: Freud es bien tradicional en eso. En el momento en que da esas charlas o escribe esos ensayos, trata de abordar el arte desde el psicoanálisis y, según Peter Gay en la larguísima biografía que estoy ahora leyendo —tiene mil páginas y casi voy por la mitad, pero y justo ayer llegué a la parte donde comenta estos ensayos—, en realidad Freud no convencía a

nadie sobre su aproximación al arte. Mucho después admite, según Gay, que no puede aportar demasiado a la cuestión del arte. Creo que sí, como vos decís, está el tema de la catarsis y otros temas aristotélicos. Me parece que mantiene un poco la idea del fantasma, en el sentido de que el espectador vive la escena como algo que también podría ocurrir en su inconsciente y siente un placer porque no le pasa a él, le pasa a otro. Es decir, se ahorra una cuota de sufrimiento, ve los sufrimientos del héroe en la escena, pero él como espectador está fuera de la escena, y en la medida en que se identifica, podemos decir que también está dentro de la escena y se ahorra esa cuota de sufrimiento, lo cual le produce placer.

CIPRIANO: Mi pregunta tenía que ver —porque es algo que me pregunto hoy—, si nuestro placer como espectadores, una vez que lo narrativo ya no está funcionando —ya no estamos diciendo “pobrecita Nora” o “pobre Hamlet”. En cierto modo hemos roto esa ingenuidad en algún punto. ¿Cuál es el placer hoy como espectadores? ¿Cuál sería el fantasma que se instala ahora? Ahí hay algo que Freud menciona en un momento en relación a lo real también. Me surgía la pregunta, sobre todo en el último texto, porque él dice que es el *ars poetica* finalmente lo que nos hace enganchar con el fantaseo del poeta.

JOSE: Es un juego, él habla de que es un juego para él; para mí ese juego, o para nosotros, es la fantasía, a la que nosotros regresamos a esa reconstrucción. Disculpa que te interrumpa aquí, Cipriano, porque encontré una cosa maravillosa: que él coloca el pasado, el presente y el futuro en el mismo espacio.

Gus: Ese es el punto que a mí me llamó la atención.

JOSE: Eso es lindísimo, incluso yo tengo aquí la parte que yo anoté, que me encanta, porque es la pulsión del deseo, lo que yo quiero hacer: ¿de dónde viene? Viene de ese juego de conectarme con mi imaginario del pasado, de los juegos que están ahí, toda esa carga que yo tengo ahí. Y yo estaba pensando en una cosa, y quería comentarles, hacer también una

provocación: cuando uno crea en el concepto, por ejemplo, cuando se ubica como director de escena, yo siempre tengo una idea de que voy trabajar un concepto artístico, así en la soledad, y uno está escogiendo. Pero me pongo a pensar, ¿por qué yo escojo ese tema? Es decir, me apasiona, por ejemplo, el cuerpo fragmentado, pero ¿por qué? Entonces me pongo a preguntarme, claro, quizá porque tengo algunos pasajes de mi pasado, mi formación, la forma estética, como a mí me gusta ver las cosas; entonces relaciono mi pasado y creo una pulsión que se va a construir, y ahí es donde aparece eso que él dice, que con seguridad es lo que decían los griegos del *lumen*, aquella cosa que aparece, la inspiración, que es simplemente ese contacto constante de mi pasado imaginario que se está reflejando en mi deseo actual.

Gus: Se me ocurre que eso es lo que se le escapa un poco a Lacan en la fórmula del fantasma, porque la fórmula del fantasma de Lacan es lógica y se le escapa la cuestión temporal. Sin embargo, Lacan escribió el otro ensayo que a mí me resultó muy difícil de leer, pero al final tuve el coraje de escribir un artículo complicadísimo y larguísimo, para llevar todo eso al campo de la praxis teatral. Ese ensayo se publicó hace muchos años; me refiero al ensayo de Lacan cuando habla del tiempo lógico, que no el tiempo cronológico. A mí lo que me llamó la atención fue, como a vos, esa parte de ese artículo: la temporalidad. Lacan habla del instante de ver, el tiempo para comprender y el momento de concluir. Son tres momentos lógicos. Ahora, creo que hay que aclarar dos cosas. Cuando hablamos de juego, y para retomar lo que dijo Cipriano del *ars poetica*, es la relación entre el juego y la técnica. Me parece que lo que le gustaría saber a Freud (me arriesgo, yo no tengo mucha competencia en Freud), lo que le quedaba sin resolver es la cuestión de los tiempos, tiempos del juego —como el que el director de la prisión les propone a los tres prisioneros en el ensayo de Lacan— y cómo eso se conecta con las técnicas, con las formas. Vos, José, te referiste a tu formación, a tu forma estética. Lo que no puede explicar en los artículos, me parece, es por qué el creador, más allá de su fantaseo, opta por cierta forma poética o artística y no otra. Porque convengamos que un juego es siempre un juego reglado, tiene reglas. Si no hay reglas,

no hay juego. Entonces, ¿por qué elige tales reglas y no otras? Ahora, en los dos casos, sobre todo en este del creador, Freud usa —como nos advierte Peter Gay— la palabra *Dichter*, que en alemán sería ‘poeta’ en un sentido general, como en griego. Nosotros lo podemos traducir como ‘artista’, no necesariamente el dramaturgo o el narrador o el poeta. *Dichter* sería un concepto más general que incluye a toda persona *que hace* algo artístico. A mí me llama la atención porque realmente, incluso para lo que vos preguntaste, Cipriano, al principio, y ahora hice la conexión: en “Personajes Psicopáticos”, Freud trata de ir puntuando una especie de cuatro pasos de la evolución del drama, del antiguo al moderno. Pero ya empieza a resbalar al final, porque no entiende nada del drama moderno, del drama contemporáneo. Cuando la obra ya no tiene héroes, cuando no tiene antihéroes, ahí se da cuenta que le falla el sistema. O sea, ahí Aristóteles se queda corto.

CIPRIANO: Sí, incluso creo que hace como una broma, cuando afirma que no todos los autores logran escribir bien, no sé muy bien cómo lo dice, pero hace una crítica a algunos autores modernos, como diciendo, bueno, no escriben bien.

Gus: No escriben bien porque no escriben de acuerdo a la idea que él tiene. Es bastante conservador en arte. Recuerden que a él no le gusta el teatro. Empecemos por ahí. Sí tenía una fascinación por la escultura y la ópera, aunque muy restringida, a Mozart y a dos o tres autores más. Pero en realidad su cultura teatral contemporánea deja mucho que decir. A mí me interesa mucho pensar esto de la temporalidad de la fantasía, porque la fantasía no se corresponde exactamente al fantasma de Lacan, pero estos tres momentos son muy importantes, porque creo que se pueden dar en el campo del dramaturgo, como en el campo del director, como en el campo del actor. El actor también puede pasar por esas instancias temporales, es decir, tiene que preparar ese personaje, y se pregunta: ¿cómo me engancha? Se engancha por algo presente pero también por algo del pasado y en función de cierto futuro. Luego, también lo podemos ver en Stanislavski; la memoria emotiva sería ir a buscar cosas en el pasado

infantil del actor, como para ver si nutre al personaje, si engancha al actor con el personaje. Y después estaría su perspectiva del futuro: ¿qué quiero decir yo con este personaje? En el sentido de que sabe que está haciendo Hamlet, pero no va a hacer el mismo Hamlet de Lawrence Oliver, o el Hamlet de Alfredo Alcón, o el que sea; el actor quiere hacer *su* Hamlet. Y ahí de alguna manera está pensando en cierta futuridad, en qué sentido va a proyectar. No sé, yo lo leería un poco así.

SANDRA: Sí, a mí lo que me resultó así interesante es este poner la fantasía en relación a la temporalidad 'cronológica, lo cual lo hace diferente a la aproximación lacaniana, que se enfoca en la lógica del fantasma y en tiempo lógicos, pero sobre todo que en Freud no se trata tanto de aquello que viene a velar lo insoportable (como el fantasma de Lacan), sino que lo equipara al juego y a lo lúdico. Y cómo eso lúdico, que luego lo equipara a los sueños diurnos, pone al poeta en ese lugar lúdico que puede compartirlo con el lector, o el espectador en el caso del teatro, permitiéndole al espectador jugar situaciones que no se hubiera imaginado; es un compartir lúdico a través de ese arte.

Gus: El fantaseo de Freud no es el fantasma de Lacan; como bien decís, el fantasma lacaniano vela lo real. Entonces es una defensa frente a lo real. En el juego, el niño fantasea sin defenderse. Imagina todo lo que sea, incluso cosas horribles como en los cuentos infantiles, pero no se defiende de eso. Juega con eso. Crea un mundo aparte. Yo diría que no vela lo *real*, pero sí evade la *realidad*, porque el niño juega porque la realidad le es insuficiente. La realidad no lo satisface.

SANDRA: Y el juego es para él un lugar seguro.

Gus: Claro. Y además es proveedor de placer, porque satisface sus deseos por medio de un juego que él arma precisamente para sustituir lo que la realidad no le ofrece. Entonces, en el juego puede matar, amar, odiar sin restricciones. La idea de juego anduvo, y creo que sigue andando, en varias propuestas de actuación o teorías teatrales, un poco, me imagino,

porque en inglés se usa el verbo *to play*. También sucede en el teatro comercial, la gente va para evadirse de los problemas de su realidad cotidiana, tal como hace el niño, y vicariamente satisfacer sus deseos más inconscientes. Cuando hablamos de identificación y de ilusión teatral, nos referimos a este fantaseo freudiano. La función le permite al público evadirse de aquello que lo agobia en la realidad, el malestar en la cultura, y busca en el teatro comercial el juego como entretenimiento o el entretenimiento como juego, con esa dimensión de satisfacer sus deseos más secretos y hasta desconocidos. Eso todavía ocurre. Pero en lo que Cipriano llama el teatro contemporáneo, eso no sucede, no funciona así. Al contrario, el teatro contemporáneo te cachetea con lo real, ese problema de la realidad que te agobia, ahora la escena te lo refriega a más no poder. Incluso te angustia. Tal vez haya que preguntarse si no hay en este teatro y también en el performance actual una especie de sadismo.

CIPRIANO: ¿Sabes qué pensaba, Gustavo? Que hay un placer del juego, pero el de ver el juego del otro; lo estoy viendo mucho en el teatro contemporáneo, donde ya no importa tanto de qué se está hablando, sino de qué tan bien juegan, algo que tiene que ver con el virtuosismo. Me ha pasado ahora, estando en Europa, de ver obras de teatro realmente fantásticas, pero donde en realidad no deja mucho espacio al pensamiento; te invita más a ver qué tan bien juegan. Y ahí el placer del espectador es grande, es un teatro de éxito, la gente aplaude de pie; digamos que la maquinaria teatral termina siendo tan espectacular, que lo único que podés hacer es abrir la boca, decir “no puedo creer que hagan esto”. Pero es la máquina teatral, donde los actores y las actrices forman parte de eso, pero ya no es el tema el que conmueve. Esa es mi pregunta, mi observación: cómo ese placer se parece al placer de ver jugar bien a los jugadores. A mí me gusta el tenis y me da placer ver a un buen jugador de tenis; y me digo “qué bien que juega”, pero me digo para mí que son experiencias frías, porque más allá del shock, a mí no me tocan, visceralmente no me tocan.

Gus: Me hacés acordar a una puesta reciente de *La flauta mágica* de Mozart, que vi hace un par de años aquí en Los Angeles y ahora la llevaron

al Teatro Colón, después de haberla vendido y paseado por muchos países. El público quedaba asombrado y yo, en cambio, quería escaparme de la sala, algo que no hice por respetar las convenciones de la ópera: sentado en la mitad de una fila, no quería molestar al resto del público, pero sinceramente me hubiera ido. Se trataba de una puesta que colocaba una pantalla gigante en el proscenio; sobre esa pantalla se proyectaban dibujos animados con efectos especiales. Había como unos huecos, a la manera de pequeños balconcitos giratorios, que de pronto dejaban aparecer al cantante, paradito, inmóvil, sobre el que se proyectaban los dibujitos, por ejemplo, de pronto un brazo se estiraba hiperbólicamente para agarrar alguna cosa en algún lugar de la pantalla. Todo era con proyecciones a la manera del cine. Me pareció, si no la muerte de la ópera, al menos la muerte del cantante como actor. Ahora ya no actuaba, solo cantaba, pero paralizado en el balconcito; lo habían convertido en un mero instrumento de la maquinaria teatral, tal como ya Marx había profetizado en uno de los capítulos de *El capital*, sobre el Gran Autómata, que yo leí cuidadosamente para mi tesis doctoral y le dediqué bastante espacio en relación con Stanislavski. Marx intenta en ese capítulo hacer una historia de la tecnología, comenzando desde la palanca, lo más elemental, que el hombre usó para potenciar su fuerza, hasta lo que él denomina el Gran Autómata. Va detallando etapas de la construcción de máquinas hasta la sociedad industrial. Al principio las máquinas respondían al diseño, digamos, antropológico, por ejemplo, una máquina de tejer tenía dos manitos; luego va perdiendo la relación con el cuerpo humano, la máquina empieza a multiplicar algunas partes de ese cuerpo: así, una máquina de tejer va a llegar a tener 200 manitos. Ya pueden imaginarse las consecuencias económicas, sociales y culturales que estos cambios acarrearán. Más tarde, aparece la máquina que solo necesita una persona que apriete el botón, y ya ni siquiera se necesita de obreros. Deben haber visto esos videos de la gran industria donde el producto va pasando por una banda y el obrero solo tiene que ajustar un tornillo, luego el producto pasa a otro obrero que ajusta otra parte y así. Esos obreros se convierten en apéndices de la máquina, ellos no resuelven nada y menos deciden aspectos de la producción. La alienación total: imaginen a ese obrero ocho o más horas solo poniendo un

tornillo, es algo terrible. Y si ese tipo no lo hace bien, si consume más tiempo que el esperado para esa función, ponen a otro, porque es completamente reemplazable. Yo critiqué mucho eso, porque me pareció que ese Fordismo-Taylorismo, porque es un sistema inventado por Ford en Detroit, es el que asume Stanislavski o bien es al que responde el Sistema creado por él. El actor de Stanislavski es tan sustituible como ese obrero, es parte de una maquinaria donde no decide el proyecto de puesta, donde responde a una formación actoral universalizada. Si observan bien, en ningún momento Stanislavski se hace alguna pregunta de género, de raza, de clase, nunca se ocupa de nada de eso. Si no imputable al maestro ruso, al menos sí lo es para el destino de su Sistema, adoptado internacionalmente. Y me parece que hay aspectos ligados a la corporalidad (de género, de raza, de etnia, de orientación sexual, de clase, etc.) que podrían exigir otro tipo de metodología de actuación. Por eso hablé una vez en Lima de *los cuerpos* del actor, que después se publicó, porque hay varios cuerpos en juego. Claro que los teatristas nunca se han preocupado de elaborar un concepto de cuerpo; se quedan a nivel de la noción de un cuerpo orgánico que suponen puede llegar a tener mejor eficacia si se entrena con técnicas meramente pragmáticas. Entonces, la *noción* de cuerpo en Stanislavski es problemática. Hay otras cosas, por ejemplo, que me gustó leer en José Luis Valenzuela, porque él valora muchos aportes de Stanislavski que yo, honestamente, no estoy muy seguro de valorar o bien que no valoré cuando lo leí. Por eso espero que en futuras reuniones nuestras podamos abordar los textos del maestro ruso. Por el momento, no puedo dejar de pensar cómo puede ser que haya un modelo de formación actoral tan ‘aséptico’ que pueda ser montado de igual forma en una tribu africana como en un grupo académico en Nueva York. O sea, algo pasa ahí. Hay algo que se escapa ahí. Me parece que Freud lo que quiere hacer es un poco lo que Stanislavski trata de hacer cuando nos habla de la memoria emotiva. Se me ocurre pensar que esa famosa memoria emotiva stanislavskiana proviene de lecturas de Freud en ese momento en que el psicoanálisis era exitoso en Rusia, antes de ser prohibido. Lamentablemente, no lo puedo probar, porque Stanislavski no muestra sus fuentes y porque,

como me contó María Carnicke, quien tuvo acceso a la biblioteca de Stanislavski hace unos pocos años, cuando se liberó el acceso a ella, no hay ningún libro de Freud allí. Como yo le dije a ella —quien trataba de rebatir mi tesis de la influencia del psicoanálisis en Stanislavski—, que no figuraran libros de Freud es entendible, porque en 1923, cuando se prohíbe el psicoanálisis y se lo declara una ciencia burguesa, comienzan las persecuciones y, tal vez, Stanislavski se desprendió de tales libros comprometidos. Sea como fuere, mi única referencia concreta es que, durante una gira de Stanislavski a Berlín, un actor se brotó y le envió a ver a un psicoanalista; Berlín era una plaza fuerte del psicoanálisis en ese momento. En fin, la memoria emotiva podremos relacionarla con la pizarra mágica freudiana. Esa memoria emotiva elabora a su manera el giro al pasado para rescatar vivencias infantiles a las que se les supone cierta energía ‘reprimida’ u ‘olvidada’ que podría ser creativa si se la trae a la presencia. Esa etapa todavía singular de la memoria emotiva es superada por la etapa de las acciones físicas en la que lo singular, digamos, ya no lo es tanto. Lo que tiene claro Stanislavski, al igual que Grotowski y creo que todos los maestros y los artistas, es que la fuente de la creación artística, tal como también sostendrá Freud, está en el inconsciente, no está en la consciencia. Stanislavski habla de subconsciente y nunca lo define ni le da un lugar tópico en el Sistema. Lo da como un hecho. Regresando a las preguntas de José, podemos decir que el artista, en parte conscientemente, puede elegir cierto estilo y forma, pero tendríamos que preguntarnos por qué eligió esa forma y no otra. No olvidemos, como aprendimos en Adorno, que es en la forma donde se juega la posición política y ética de un artista. No en relación al tema. La elección inconsciente de la forma pone en juego muchas cosas que suelen escapársele al artista a nivel consciente.

JOSE: Y también, Gustavo, yo creo que la idea es entender a ese Freud de 1906, porque es un Freud que está empezando a entender cómo funciona el aparato psíquico. Él no habla todavía de inconsciente ahí, no habla nada de eso, por eso él va y habla sobre las memorias reprimidas, habla de lo reprimido.

Gus: Pero no olvides que cuando se refiere a lo 'reprimido', ya Freud ha conceptualizado el inconsciente, no solamente desde *La interpretación de los sueños*, sino incluso más tempranamente, al menos desde la famosa Carta 52 a Fliess.

JOSE: Cuando estaba leyendo esto, me acordé mucho de Artaud, de aquella cuestión de la peste y esa intención de regresar a lo primitivo, que el cuerpo va atrás y se encuentra con él mismo, se confronta con la sangre, el vómito y regresa otra vez, entonces encontramos el ritual que se expande y se mete en el cuerpo y se instala. Creo que Freud también tiene una reflexión ahí muy buena; buscando información, me acordé de un texto que leí hace mucho tiempo, una biografía de Freud que hace un estudio sobre la relación entre Freud y Henrik Ibsen, de 1924. Y él ya habla sobre Ibsen y cómo Ibsen crea un sistema poético del espejo. Por ejemplo, *El enemigo del pueblo*, en *Espectros*, donde el personaje ve lo que quiere hacer y por qué lo va a hacer. Entonces él se pregunta, ¿será que Ibsen estaba planteándose una forma de terapia, una especie de teatro terapéutico, como el que nosotros hacemos, ¿no? Por ejemplo, Regina se mira a un espejo en *Espectros*. No sé si ustedes se acuerdan de esa obra. Regina llega y se mira al espejo y dice: “¿Y ahora quién voy a ser yo? ¿Seré la mujer que se va a acostar con los marineros? ¿O me voy de esta casa? Porque todo el mundo quería que yo me enfermara de sífilis. Ahora yo no tengo eso. Me iré entonces a buscar la sífilis entre los marineros”. Es un texto maravilloso, potente, impresionante, incluso para mí, es el verdadero pensamiento feminista y lo está planteando Ibsen. Y ahí eso lo agarra Freud, donde él ve que se está construyendo una forma, de cómo es que el imaginario se extiende y explota. Me parece que ahí es donde está el sentido de lo que es el inconsciente. No sabemos en qué momento aparece ese espejo y aparece con un efecto y aparece toda la acción ahí. Y creo que hay una conexión muy linda al punto que tengo esa idea desde hace un tiempo de hacer un trabajo explorando esas conexiones de Freud, Ibsen y Lacan al final. Porque en Ibsen aparece el discurso de lo femenino. Freud, en cierto modo, percibe en esas obras que el mundo está cambiando, hay una nueva poética, aparece un tipo al que lo están censurando

en todas partes, que se llama Ibsen, en dondequiera que él se presenta, le bajan las obras, lo vetan, sale de Noruega, va a Francia, etc. Y Freud termina escribiendo sobre esas cuestiones, viendo cómo a través de ese mismo texto, sin necesidad de herramientas ajenas, simplemente con la palabra, Ibsen construye un personaje fantástico, como el de Regina. Incluso me acuerdo de *El enemigo del pueblo* donde también aparece ese personaje que se mira al espejo y vuelve y recapacita. Y ahí ayuda muchísimo en ver cómo es que Freud va estudiando precisamente el teatro. Lo va estudiando no como una disciplina específica de teatro, sino como un sistema de creación conjunta, porque él lo relaciona con muchas cosas. Incluso yo tenía aquí una cosa que ahorita voy recordando, que él dice: cuando el espectador participante llega a la sala de teatro, él se sienta, él sabe que el actor es el que va a asumir el riesgo y que su propio cuerpo está seguro. Entonces ahí ya empieza a relacionar todo eso, los personajes hablan, pero habla el otro, no estoy hablando yo, o sea, yo quiero que el otro diga lo que yo estoy pensando. Una transferencia. Me encanta cuando Nora abre la puerta de esta jaula y dice “me voy”, porque durante toda la obra el marido le dice “mi pajarito”. Y tú dices: “ay, al fin”, pero tú estás cómodo en la butaca, sentado. Entonces, creo que hay que entender el formato de ese Freud que nos sirve muchísimo también para ver cuánta agua ha pasado en esas teorizaciones, cuántas cosas se han escrito. Es una cosa fantástica.

Gus: En el caso de los tiempos de la fantasía, un poco yo pensaba, el ejemplo que vos habías dado la vez pasada, de cómo hiciste ese trabajo con esta gente marginal. Ahí se ven bien los tres tiempos: vos tenías una idea del espectáculo, luego la gente participó, la gente retomó cosas de su vida personal o de su pasado, y modificaron el proyecto, etcétera. Y en este proceso, no obstante, por más planificado que esté, siempre algo se escapa. Freud dice para el caso de Hamlet, por ejemplo, que él lo abordó varias veces, pero que él cree que siempre se le escapó, que no puede llegar a entender al personaje completamente. Siempre Freud reconoce lo que él llamó en *La interpretación de los sueños* el ombligo del sueño. Porque, a diferencia de lo que vos dijiste cuando te referiste a Artaud y lo primitivo,

Freud va a plantearnos, en uno de los textos, para mí, más potentes, el de “El block maravilloso” (en la traducción de Ballesteros) o de “La pizarra mágica” (en la traducción más reciente de Amorrortu), su versión de la memoria. Sugiero que lo comentemos en alguna reunión. No sé si conocen ese aparatito, deben haber jugado con él cuando eran chicos y viene al caso, porque estamos hablando de juego. Se trata de esa pizarrita donde uno dibuja, levantan el celofán y se borra, pero en la parte de abajo quedan todos los rasgos. Yo siempre me enloquecí con eso. ¿Y por qué? Porque en un momento Freud, al final, dice algo muy ambiguo pero que me hizo pensar, algo que se puede leer de varias maneras. Freud dice que encontró esa pantalla mágica en el mercado y que le pareció que era la metáfora más cercana a su construcción del aparato psíquico. Entonces va mostrando cómo el aparato psíquico, en cuanto a la memoria, aparece como un depósito de huellas. Nos describe las tres partes: una pantalla transparente, una intermedia que protege la tercera, de cera, en donde quedan todas las marcas. Uno escribe algo con un punzón y lo puede leer porque la presión hace que aparezca lo escrito porque el rasgo adhiere a la cera del fondo. Uno levanta la pantalla transparente y todo se borra. La página intermedia protege, se despega y deja en blanco la pantalla transparente para nuevos usos. Freud hace una reflexión sobre la escritura y los límites de la escritura, al punto que Derrida le dedicó un largo ensayo a este artículo. Ahora bien, si el block maravilloso puede representar las tres instancias del aparato psíquico (conciente, preconsciente, inconsciente), a mí me llamó la atención un comentario con el que Freud cierra su ensayo. Desliza la idea de una diferencia entre el block y el aparato psíquico, afirmando que en el aparato psíquico hay que imaginar una mano que escribe desde adentro. Es una idea potentísima y me parece fundamental para pensar el arte. Cuando estoy diagramando algo, cuando estoy creando e imagino que estoy inventando algo nuevo del que soy autor, resulta que, en realidad, hay otra mano que está dirigiendo la mía y escribe desde adentro. Ya tenemos aquí prefiguradas las ideas de ‘sujeto’ —como distinto del yo— y hasta de superyó. Las huellas en la base de cera, que son invisibles cuando yo comienzo a escribir algo en la pantalla transparente, pueden verse si uno mira al sesgo (recuerden ese famoso título de Žižek sobre el cine de

Hitchcock que se titula precisamente ‘mirando al sesgo’) con una luz apropiada. Allí se puede ver por dónde pasó el punzón antes. Sin embargo, cuando yo escribo algo sobre la superficie limpia, lo sepa o no, estoy atravesando las huellas anteriores, haciendo rasgos que unen puntos ya impresos por escrituras anteriores. Como ven, estamos frente a una idea de escritura muy potente y de ahí viene toda la construcción del concepto de escritura de los años 70 en Francia, con Barthes, Kristeva, Derrida. La idea de que la escritura es siempre una reescritura. Uno pasa por rasgos que desconoce o que olvidó, pero que ya estaban ahí. No hay una pureza u originalidad en ninguna escritura posterior. Hay, pues, una mano del pasado que dirige mi mano presente y entonces hace de mi escritura no una originalidad, una creación *ex nihilo*, sino por el contrario hace de toda escritura una parodia, un palimpsesto, etc. En otro ensayo, “Recordar, repetir, reelaborar” (que sugiero leer junto con el anterior) va ajustando la tesis y esto nos interesa particularmente porque, en el fondo, me parece que se puede elaborar desde dichos ensayos una teoría estética muy puntual, una reflexión sobre el arte que ya no nos deja hablar de ‘creación’, sino más bien de ‘creatividad’, nos saca de la perspectiva teológica de la ‘obra’, para abrirnos a la polifonía del ‘texto’, con su materialidad significativa. Por eso, me parece que debemos diferenciar o explorar más detalladamente esa relación que vos, José, hiciste con Artaud y lo primitivo. En todo caso, Freud autoriza a pensar que con el psicoanálisis podemos llegar a recuperar, vía la interpretación, la transferencia, etc., huellas reprimidas y olvidadas de la temprana infancia, pero no un ‘primitivo esencial’, por eso habla de que hay en el mito y el en sueño un ‘ombligo’ que nunca llega ser apalabrable. En un ensayo tardío, incluso, recomienda a los analistas no quedarse durante decenas de sesiones interpretando el mismo sueño. Ya para cuando escribe *El hombre Moisés y la religión monoteísta*, agrega la idea de una herencia arcaica o filogenética que va más allá de las experiencias propias del sujeto. Ese primitivo artaudiano, me parece, hace mucho que no lo leo, se me ocurre que tiene más relación con la Cosa, *das Ding*, con lo real, que con lo reprimido inconsciente. Ahora bien, lo que al psicoanálisis le interesa, no es la recuperación de lo olvidado como quien, a manera de arqueólogo, desempolva unas ruinas y las hace visible. Lacan,

por eso, hablará de ‘historización’, esto es, el modo en que el sujeto resignifica ese pasado. El trabajo con la memoria no es equivalente a la construcción de un museo donde se exponen las piezas rescatadas del pasado. El trabajo analítico es ver cómo hoy, el sujeto, da significación a una huella olvidada o reprimida, pero no como una ruina, sino como una escritura presente. ¿Cómo historizo yo esa pieza perdida hoy? Cada vez que tú vuelves sobre un recuerdo, lo estás resignificando, lo estás ampliando, lo estás restringiendo, lo estás reduciendo, lo estás diseminando, lo estás conectando con otros puntos de la red en la base de cera de la pantalla mágica. La idea es que siempre el pasado siempre toma sentido por el presente y, sin duda, en función del futuro. Así también lo vio Walter Benjamin, que había leído bien a Freud, cuando en una de sus *Tesis sobre la historia* nos habla de ese flash del pasado que obliga al historiador a darle un sentido que no puede ser arqueológico, sino actual. Porque si ese pasado irrumpió en el presente, es porque algo le quiere decir a ese presente. Es la ética del historiador benjaminiano, como es la ética del psicoanalista. Ese flash, ese relámpago del pasado, de la memoria, impulsado por esa mano que escribe desde adentro, se parece mucho a lo que Lacan luego denominará la *tyche*, es decir, la irrupción de algo sorpresivo, a veces insensato, que hace corte en el discurso consciente. Si lo dejamos pasar, si nos decimos, “ah, me equivoqué” y seguimos hablando como si nada hubiera ocurrido, estamos negándonos a atravesar el fantasma, a confrontar lo real que anida en el síntoma y que duele. Darle sentido a ese real, apalabrarlo, aunque sea a medias, va delineando el itinerario de la futuridad en la subjetividad del sujeto, que anhelamos que cancele la alienación y abra las puertas a un proceso emancipatorio. Retomamos así, me parece, eso que José subrayó sobre la temporalidad en el fantaseo. Como ven, es un tema apasionante, me parece, sobre todo para la puesta en escena,

JOSE: Está lindo para escribir un artículo sobre, por ejemplo, el leitmotiv de un autor; uno se agarra de ahí y empieza a escribir.

Gus: Claro. La idea entonces es que la memoria está siempre en un presente nuevo, por más que tome el mismo motivo del pasado; la huella

se resignifica, porque la estás planteando dentro de un contexto diferente, en un momento de enunciación diferente. Por eso, al principio toma el símil del niño, pero después dice que hay que diferenciar al poeta del niño, porque el niño no se ocupa del público, no le importa el público; el niño juega desinteresado del público, pero el poeta no, no puede hacer eso; consciente o inconscientemente el artista trabaja para un público, aunque lo niegue. Sea como sea tenemos que el artista coteja esta memoria freudiana con la memoria de Stanislavski.

CIPRIANO: Me pregunto dos cosas, una es, frente a esto último que decís, que, en el niño, el pasado es un pasado muy inmediato, digamos, es un pasado con poca historia.

Gus: Pocas oportunidades de represión.

CIPRIANO: Exactamente. Mientras que en el adulto aparece un pasado cargado de significaciones que son actualizadas por un presente, que además es un presente que se esquivo por otro lado. Mientras hablabas, me acordaba mucho —y les comparto la asociación— de *Nostalgias de la luz* de Patricio Guzmán. Hay una escena que es muy preciosa, donde se encuentra con un astrónomo, no sé si la vieron, y el astrónomo le dice: “lo que estamos hablando, en realidad, ya sucedió. Porque la distancia que aparece entre las ondas, entre la velocidad de la luz, por más que son milésimas de segundos, son imperceptibles para nuestra mente; en realidad físicamente ya pasaron, así como el sol está a 8 minutos —no me acuerdo exactamente cuánto es—, el tiempo que tarda en llegar. Entonces lo que yo estoy pensando en este momento, se corresponde del todo a lo que yo estoy diciendo. Hay una distancia entre esto que yo estoy pensando y lo que estoy diciendo, tanto por la velocidad del cerebro, de cómo procesa lo que estoy tratando de decir, a lo que digo y a lo que escucho que digo”. Y agrega: “y es más, la cámara, en realidad, también tiene una distancia en términos de registrar esas ondas electromagnéticas”. Y Patricio Guzmán le dice: “entonces estás diciendo que el presente no existe”. Y el tipo contesta: “no me atrevería tanto a decir eso, pero sí que es muy frágil. Es

inaprensible”. Y a mí me parecía que eso para el teatro es importante: estamos hablando de un pasado que está construyendo un presente en un proyecto de futuro, como si realmente todas esas tres temporalidades fuesen muy esquivas. Y a medida que vamos hablando, se empieza a volver más complejo el problema. Porque nuestro trabajo con los actores y las actrices, los que trabajamos con actores y actrices, sabemos que sucede ese acontecimiento, pero que es muy difícil de capturar.

Gus: El que más pensó todo esto fue Heidegger en *Ser y Tiempo*. Me acuerdo que yo compré ese libro cuando era muy jovencito, la primera traducción al español que había publicado el Fondo de Cultura Económica. Llegado a la página 20 lo dejé porque me resultaba ilegible. Casi cincuenta años después, cuando me puse a trabajar en el libro sobre Grotowski, cuando estaba en el hospital, busco en Google y encuentro una traducción que tiene muy poquitos años, nueva, es decir, una traducción que ahora tiene el respaldo de casi 50 años de crítica filosófica sobre Heidegger, lo cual permite al traductor trabajar mejor, más puntualmente. Cuando Robles traduce *Ser y Tiempo*, hacía poco que había aparecido ese texto, no había un gran desarrollo académico de la filosofía de Heidegger, entonces esas palabras del alemán larguísimas, todas compuestas, llenas de guiones, tornaba la lectura casi imposible. La nueva traducción está disponible y gratis online, y resulta más llevadera para la lectura, aunque obviamente el pensamiento de Heidegger no es fácil. Ahora bien, una vez que uno ha leído a Heidegger, si uno tiene un cierto saber sobre el Siglo de Oro, se da cuenta de que quién más reflexionó sobre el tema del ser y el tiempo fue Francisco de Quevedo, particularmente en sus sonetos metafísicos. Quevedo nos dice que el tiempo es escurridizo, que el presente es apenas un punto, donde el futuro entra, pasa, y ya no es más, es decir, los tiempos nunca son. Y cuando habla del cuerpo en algunos sonetos, afirma que en el tiempo de la vida “junto pañales y mortaja” para indicar la brevedad de la vida en comparación, si se quiere, con el tiempo cósmico inmarcesible. Tiene un verso impresionante que dice más o menos que el ayer no existe, que el mañana no ha llegado y el hoy se escapa. Tiene otro verso impresionante en el que sustancializa los tiempos verbales: “soy un

fue, un será, y un es cansado”. Luego piensa su existencia y afirma “soy la serie de las mortajas de mí mismo”, o sea que, en cada momento o instante de nuestra existencia, incluso ahora que yo estoy hablando, voy muriendo; no se trata de pensar la muerte al final, sino la muerte permanente, constante, donde nuestro cuerpo es ya la tumba de la serie de los momentos vividos. Cuando les hablo de estas cosas a los estudiantes estadounidenses en mis clases del Siglo de Oro, se espantan, porque si hay algo que no se quiere pensar en esta cultura es precisamente este morir diario que, si nos queremos delirar, nos lleva de Quevedo al goce lacaniano. Y les refriego eso de que, con cada palabra pronunciada, ya murió, ya está muriendo y sigue muriendo más que viviendo. Soy, pues, el cadáver de lo vivido que acompaña el vivir. Me animo a postular que Freud, tan interesado en el español y en el Siglo de Oro, sobre todo en Cervantes, aunque nunca nombra ni a Quevedo ni a Calderón, los debe haber conocido. Tampoco sé bien si Heidegger había leído a Quevedo, pero mucho de su pensamiento ya está en el autor español. Esa idea de la temporalidad inaprehensible, donde ninguno de los tiempos (pasado, presente o futuro) pareciera tener consistencia ya la había formulado Quevedo y en general el barroco. En efecto, el futuro no es, porque todavía no lo he sido, él es apenas un instante que pasa por el punto del presente e inmediatamente es pasado. Me parece que podemos detectar esta experiencia, sobre todo, en la angustia y en la subjetividad contemporáneas, donde todo el mundo trata de entretenerse o, como dice Quevedo, ‘divertirse’ de la idea de la muerte. La fugacidad de la vida, por su parte, pareciera compulsionar al sujeto a lanzarse al litoral de los goces y en muchos casos no poder regresar a la función fálica reguladora. Me parece que el neoliberalismo es fundamentalmente un revival del barroco en muchas cosas e indirectamente también de la Edad Media, que pensó la muerte a cada instante, tal como lo muestran los cuadros de esa época. Cuadros en los que, además, tenemos todas esas calaveras, esqueletos con guadañas, pero también en los que aparece el goce desatado, en la parranda como velo compulsivo para divertirse de la muerte. En cuanto a Heidegger, la idea del *Dasein*, del ser humano, es precisamente que nuestra sustancia es el tiempo.

No sé si ustedes han visto en Netflix la serie francesa *Vortex*. Es una obra de arte. Dos mujeres guionistas con una imaginación inagotable. Es una narración armada como un aparato de relojería en que cada vuelta de tuerca marca nuevas cosas; van a ver que la historia empieza en el 2025 con la realidad virtual. Es un thriller, pero luego el pasado colabora y el futuro colabora en el descubrimiento del crimen. Es algo alucinante. La temporalidad también es ese negocio, ese conflicto.

JOSE: La temporalidad es aquella que queremos definir como principio y fin, como si fuera una línea, cuando la temporalidad realmente es todo al mismo tiempo. El año pasado estuve trabajando en las comunidades indígenas. Ellos tienen otro sentido muy diferente de la temporalidad. Por ejemplo, los Mundurukú tienen muchas cuestiones sobre el tiempo en lo que conforma la filosofía de pueblos originarios. Las comunidades entran en contacto con el pasado para tratar de entender el presente, pero lo viven al mismo tiempo. O sea, los chamanes, la mayoría de ellos, pasan al pasado y consiguen entender cómo es que funciona actualmente. Si eso acontece o no acontece, no es una cuestión de la que uno deba preocuparse. Simplemente es cómo ellos comprenden que el universo y la temporalidad son un constructo en la realidad. Es un constructo que nosotros necesitamos como armar un espacio, voy hacia el futuro, cuando realmente no sé ni siquiera cómo es que funciona el presente. Ahí cuando Freud hace ese reconocimiento de que la memoria del pasado hace que yo me accione aquí en el presente, es precisamente ese pensamiento de que el pasado está al mismo tiempo conmigo, está viviendo conmigo. Yo soy los trazos del pasado también. Mi conciencia está aquí, pero mi inconsciente está alimentándose de todos esos trazos del pasado, todas esas huellas que atraviesan.

Gus: Es que somos hablados por ese pasado. El sujeto del inconsciente, no el yo, no habla, es hablado por el Otro, por la memoria, por el pasado, por los ancestros. Ahora, la pregunta frente a eso es cómo podemos emanciparnos de esa alienación, porque estamos alienados al Otro. Si ‘somos hablados por’, eso quiere decir que no alcanzamos todavía

nuestra propia palabra, una palabra emancipada. ¿Cuál es, entonces, el margen de nuestro propio discurso como discurso singular propio? Porque estamos repitiendo. No debe escapársenos el hecho de que en la formación actoral o todavía más dramáticamente en el ensayo o preparación de un personaje, estas cuestiones son determinantes. Lacan nos propone las ideas de alienación y separación; incluso más tarde en su enseñanza la idea de que el Otro no existe, pero agrega que, a pesar de eso, no podemos prescindir de él. Siempre tenemos una referencia al Otro, de lo contrario, no habría lazo social. Para poder separarme tengo que asumir que hay un Otro del cual me quiero separar. Y luego cómo yo ahí invento mi palabra. ¿Cuál es el margen que a nosotros nos queda si somos hablados por el Otro? Si somos hablados por el Otro, ¿cuál es el margen que tenemos para dar cuenta de nuestra propia singularidad? Entonces, ese es un tema que viene de mucho tiempo atrás. Casualmente, estoy escribiendo sobre Calderón, *La vida es sueño*, y también él plantea este tema con las palabras de su época: cuál es el peso de la predestinación y cuál es el del libre albedrío. La otra perspectiva es la que vos decís, José, es la de los oráculos, las profecías, los vaticinios, todos los sistemas que el hombre creó en todas las culturas para dominar la cuestión del tiempo. Revivir el pasado, pronosticar el futuro, son las preocupaciones que Freud revisa al principio de *La interpretación de los sueños*. Lo primero que plantea Freud es que él no asume, no sostiene ninguna de las lecturas científicas del sueño, y por eso dice “yo me voy a ocupar de las versiones populares”. Las versiones populares son que el sueño tiene un sentido y que se relacionan, además, con las numerologías, a las que Freud y sobre todo Fliess eran tan afectos. Con el avance de la ciencia desde el XVII, el sueño quedó como un objeto relegado y Freud lo rescata, así como rescata el lapsus, los pequeños olvidos, etcétera. En algún momento podremos darnos un paseíto, por ejemplo, por los textos de Descartes y ver algo del sueño allí. Tenemos entonces el Otro del teatro aristotélico que sigue vigente hasta hoy y, como planteó Cipriano, cómo pensamos la diferencia que podría haber o hacerse en el teatro del siglo XX en adelante y sus consecuencias. Por eso a ese teatro, a ese Otro, en la praxis teatral le llamo ‘institución teatro’; otros hablarían de teatro tradicional, pero en general es el teatro occidental.

JOSE: Sí, pero mejor el teatro occidental capitalista.

Gus: Hay una problemática del tiempo —y se me ocurre pensarla ahora, para volver al tema que planteó Cipriano al principio— que sería el tema del performance. Porque nosotros ensayamos una obra escrita por alguien contemporáneo o del pasado, pero ya escrita, que es como vos dijiste, un poco con lo de las ondas magnéticas, es algo que ya ocurrió. Y luego el director lo toma, lo lee, hace todos estos tiempos del fantasma, y termina preguntándose (con suerte), como decía José, ¿por qué elegí esta obra? ¿Cómo se relaciona conmigo? Y luego, ¿cómo la voy a montar en función del contexto cultural al que yo quiero apelar? Porque tiene que tener algún tipo de sentido para el contexto. El teatro no puede prescindir de eso. Un narrador, un poeta, puede escribir lo que se le canta, pero un proyecto teatral está necesariamente ligado al contexto porque depende de ese contexto. Se está haciendo algo para ese contexto. El lector de Proust podría haber sido su contemporáneo o bien de dos siglos después, importa poco. Joyce solía decir que él escribía para joder a los académicos durante 200 años. Si nosotros hacemos un teatro completamente desconectado del contexto—algo que, por otra parte, me parece imposible—, no viene nadie. No tiene ningún sentido este teatro para nadie. Entonces, la idea es que esta temporalidad sucede cuando nosotros ensayamos, el actor hace el mismo proceso, y todos los días que tiene función, actualiza en un presente ese pasado de los ensayos donde construyó este personaje con algunas variaciones, porque sabemos que ninguna función es igual a otra, pero sí hay una especie de repetición, en donde podemos decir que se está jugando esta línea de los tres tiempos, pero en el performance, no sé si ocurre esto, en el performance art. Me pregunto esto porque supuestamente el performance no debería ser una repetición, como por ejemplo el happening, y no podría ser una repetición en el sentido de que no tiene un pasado.

CIPRIANO: Richard Schechner dice que toda acción humana es la repetición de otra acción, que ningún gesto está hecho por primera vez.

En tal caso la composición del gesto ocurre en una primera vez, pero luego se trata de una repetición.

Gus: Otra vez como en el block maravilloso de Freud. Incluso a nivel de género, Judith Butler distingue entre performance y performatividad, pero la idea de repetición está en ambos, aunque de diversa manera. La performatividad de género no es una elección, es la repetición de actos en el tiempo regulados por otro.

CIPRIANO: Me vino a la cabeza, como algo fuerte y también por lecturas colaterales, lo de Kierkegaard, quien también habla de la repetición. Se pregunta qué sería del humano si no hubiese repetición, seríamos simplemente un tronco a la deriva en un río continuo. Y me parece a mí que hay algo de la teoría de la performance que es para discutir, digamos, según la postura que uno asuma. ¿Hasta qué punto la performance no es ya una representación?

Gus: Claro, es que cuando hablamos de *re*-presentación, estamos sugiriendo la presentación de algo previo. Pero me parece que en el concepto actual de performance no juega la noción de representación.

JOSE: En ese caso del performance, tengo una experiencia súper interesante porque yo siempre me formé, seguramente ustedes también, en escuelas de teatro donde el profesor llegaba, le decía: “¡ah, la letra, puta madre, que eso no es así, repita eso, no me cambie una letra, no se mueva ahí, agarre aquí el vaso y beba de esa manera!”. Era un condicionamiento y luego, cuando uno va y comienza a ensayar con su propio grupo, a crear su propio grupo y crear sus cosas, uno empieza como con esa misma disciplina. Durante muchos años repetí esa historia y un día trabajé con un amigo que venía del performance, me decía: “éste fuma mucha marihuana, entonces estaba bien re loco”, y el loco fue el que me hizo abrir realmente la intención de que el cuerpo en la escena está muy, muy vivo. El me abrió los ojos y luego trabajé con una amiga, una performer mexicana, e hicimos

un espectáculo muy lindo. Pero luego el performance se empezó a representar dentro de una obra de teatro, entonces eso ya se convirtió en teatro, no era improvisado. Creo que a veces el teatro marca una memoria que se va a repetir exactamente igual todas las noches, y no da pie para que haya una improvisación, una abertura, Y me digo: “si es así, pues entonces hagamos cine, entonces me divierto trabajando con mis actores”. Porque en el cine grabas y se acabó, pero, si trabajas con actores, no es que vas a modificar la obra, sino que también vas a jugar con los estados de ánimo de ellos. Es bien curioso eso, no es darle libertad total, pero sí jugar con eso.

CIPRIANO: Esto que estás diciendo, ¿no es como si, por momentos, hubiera un pensamiento del género? Como si hubiese un género que es performance, un género que es teatro, un género que es danza...

JOSE: Es que es ahí, Cipriano, que atravesemos eso. Cuando veo un espectáculo, veo que están atravesando todas esas cosas. Entonces los actores trabajan con el performance, crean una nueva forma, una lectura nueva, una dinámica total. Yo puedo ver la misma obra y voy a ver otra cosa, o sea, voy a sentir otra, voy a tener otra conexión muy diferente.

SANDRA: Igual, aunque sea una obra de teatro en el que todas las funciones son iguales, hay algo del volver a reactivarse o al estar presente en ese momento: cómo hacer que esta misma palabra, que ya se dijo otras veces, se diga por primera vez, no sé si me explico, que esas acciones se renueven, que no entren a formar parte de un automatismo. Más allá de si es performance o no, también se habilita esta discusión sobre el presente. Porque también, incluso en las obras más clásicas, termina siendo un problema cuando el actor ya sabe, por ejemplo, que le van a ir a ahorcar y ya se adelanta con la reacción, porque el actor sabe lo que viene, y se habita ese presente y realmente está conectado con lo que está sucediendo, y consciente de que el presente es algo efímero, pero está ahí.

Charla entre teatristas

Gus: El tema del tiempo se liga con el tema del saber, porque tenemos un saber del pasado, del presente, del futuro. Lo que dice Sandra, el actor sabe que dentro de dos minutos le van a pegar un tiro, pero tiene que actuar hasta esos dos minutos como si no lo supiera. Entonces, ahí tenemos todo un tema de cómo se maneja el saber, no el conocimiento, que sería el conocimiento científico, sino el saber en sentido del saber inconsciente, del saber-no-sabido. Ocurre un poco también durante los ensayos y la improvisación, es decir, cómo movilizar estos saberes ya muy acartonados. En las escuelas de teatro se ve eso, en las clases de actuación uno propone un ejercicio y todos los años los estudiantes tienen la misma historia, porque hay como una cosa así mecánica de que ya sabemos, pero a nadie se le ocurre otra cosa.

CIPRIANO: Nos vuelve de golpe, a mí se me vuelve el tema del texto anterior del fantasma, cuando Lacan habla de la repetición; se me vuelve muy presente en estas charlas que estamos teniendo. La idea de repetir y que nunca repetimos exactamente igual, pero al mismo tiempo hay algo a lo cual intentamos volver, como los acontecimientos atravesados por el fantasma. Debo confesar que nunca lo dije, pero en todas estas charlas que nosotros venimos tratando, yo no dejo de pensar en Hamlet. Desde el día uno de nuestros encuentros, no he dejado de pensar en Hamlet, en esa repetición que es Hamlet, el nombre Hamlet, el rey Hamlet muerto, el rey Hamlet que quiere ser rey, en las acciones como en esa cosa un poco predestinada, el hijo de Shakespeare que se llamaba Hamlet. Les juro que es una cosa que se me volvió casi obsesiva.

Gus: La idea de lo real y el fantasma es que la irrupción de lo real, que es una repetición, no es la repetición como representación. Precisamente, Lacan distingue –vocablos que toma de Aristóteles— el *automaton*, que es el retorno de los signos, lo que ya se sabe, de la *tyche*, la irrupción de lo real, como sorpresa. Cada función teatral es el retorno de los signos, pero a la vez siempre está al acecho la *tyche*, es decir, porque cada función, además de no ser igual a la anterior por varias razones, no puede ser igual por la presencia del público, que cambia cada vez. La función depende del

público; es el público el que hace que haya ciertos elementos que pueden tener una intensidad variable, aunque en cuanto al relato y las marcaciones de escena se instale el automatón retorno de los signos. La silla está donde tiene que estar, el actor deja la copa donde la debe dejar, el puñal está escondido donde tiene que estar. Pero en la repetición como *tyche*, como sorpresa, como trauma, como golpe es la que desenmarca el fantasma. Y allí es donde reside el peligro de toda función teatral, porque cuando irrumpe algo de lo real, el sujeto queda desamparado, angustiado, hasta paralizado, porque se le desenmarca el fantasma y se altera la repetición como automatón, porque con ese fantasma y ese retorno de los signos, como si fuera su garantía escénica, el actor se defiende de lo real, de que algo ocurra durante la función que lo ponga en una situación de difícil resolución, por decir lo mínimo. Si eso ocurre y tarda en acomodarse, y si no puede acomodarse, puede terminar en un pasaje al acto, no digo que se suicide, pero puede salir corriendo del escenario. Eso me ocurrió una vez en un espectáculo en Pasadena, cuando la actriz que cantaba un rap se olvidó la letra y se escapó del escenario y descolocó, desesabilizó el fantasma del montaje que teníamos previsto como automatón, y por unos momentos nadie sabía qué hacer, incluso yo, que estaba manejando las luces y el sonido. Entonces, digamos que en el automatón estaríamos más o menos en cierto espacio de seguridad, porque es algo ensayado, pero siempre está la posibilidad de que irrumpa la *tyche*, que pueda ocurrir algo en una función completamente imprevisto; en ese caso, el actor verá cómo se las arregla. Me viene ahora a la cabeza un recuerdo de cuando yo empecé a hacer teatro siendo muy jovencito en el Jardín Zoológico de Buenos Aires; yo estaba en un grupo que hacía obras para niños, hicieron *La Cenicienta*, y el que hacía de príncipe era un chico muy petulante, realmente insoportable, que se creía que era Marilyn Monroe y que ya tenía tres Oscars acumulados; todo el elenco lo rechazaba, realmente lo odiaba, y en una función le escondieron el zapatito. Cuando llegó el momento en que el príncipe tenía que ponerle el zapatito a las hermanastras y a la Cenicienta, ese momento culminante de *anagnórisis*, el zapatito no estaba donde debía estar, no aparecía por ninguna parte y no apareció en la función. No recuerdo cómo el pibe que hacía de Príncipe se las arregló, pero,

de todas maneras, a los niños quizá les importó un carajo, aunque, como sabemos, no les gusta mucho que les alteren el automaton, siempre los niños quieren el retorno de los signos, que les cuenten el cuento todas las noches de la misma manera. Sea como fuere, el actor, me imagino, la debe haber pasado de horror. Ahora bien, en el teatro, como vemos, en tanto *re-presentación*, estamos al acecho de que el fantasma se desenmarque, que irrumpa lo real. Me parece que, en el performance, en cambio, en tanto no es *re-presentación*, la irrupción de lo real es lo esperado, se está, me imagino, incluso aunque haya un guion mínimo a seguir, alerta y preparado para manejar esa irrupción de la *tyche*. Y me figuro que también la predisposición del público no es la misma en el teatro que en el performance. El público puede sentirse tan sorprendido de la irrupción de lo real durante una función como el elenco mismo. En el performance, me parece, el público sabe que en cualquier momento algo de la *tyche* puede advenir y está alerta. El otro día leí una reseña del performance de García Wehbi sobre *El matadero* de Echeverría y, según la nota, él se corta su propia piel para sangrar con su propia sangre en escena. No puede ser la misma actitud del público frente a esa sangre real que frente a una sangre fingida, un poco de tinta roja, tal como es propio del teatro.

CIPRIANO: Es interesante lo que estás planteando, soy muy amigo de Emilio, en Documenta editamos todos sus libros y lo conozco mucho. Y hay algo interesante en esto que estás planteando, porque, por ejemplo, en otra obra que se llama *Artaud lengua madre*, con Gabo Ferro que falleció hace poco, ellos se sacan sangre en todas las funciones. Entonces todos los viernes se sacaban sangre. Entonces la sangre es sangre, por supuesto. Y ellos tenían, además, no solo eso, sino que estaban en el barro, con lo cual había barro, agua, o sea que el peligro de infecciones era un problema. Pero fíjate lo que es el lugar de la representación, porque es interesante, o el lugar de la atención. La persona que sacaba sangre era una enfermera hiper entrenada del hospital Pirovano, que sabía exactamente lo que hacía y cómo lo hacía, porque estaba dentro de su oficio. Ellos sabían que había un riesgo, pero que ese riesgo era muy menor, tan menor como cuando un actor sube a una escena y sabe que se puede caer. Todas las escenas de

Emilio, que toman lugares de violencia y de límite muy fuertes, están sumamente controladas, o al menos tan controladas como los puede controlar un deportista que sale a correr, que puede haber un accidente, por supuesto, pero juegan en el límite. Me parece que es interesante pensar eso. Él tiene un texto que se llama Sangre o Ketchup, que lo editamos nosotros, que retoma la idea de Marina Abramovic, pensando que ella dice que en el teatro la sangre es ketchup, en la performance la sangre es sangre. Entonces él discute esta idea, diciendo que en el teatro la sangre puede ser sangre, y en la performance, tomando justamente lo de McCarthy, que se llama *Souls*, donde él se embadurna con ketchup, podría ser ketchup. Entonces ahí hay un juego, para mí siempre problemático de lo presente, hablando de lo presente y de la representación del presente, donde hay un límite, digamos, un límite muy fino y muy difícil de discernir, que a mí me apasiona, es un tema que quizás deberíamos retomar en estas reuniones.

Gus: Más allá de que esté controlado, que tiene que ver con la zona de seguridad del performer, el hecho de que sea sangre y que sea extraída del cuerpo en una puesta en escena, yo no lo puedo confundir con el ketchup.

CIPRIANO: No, eso seguro.

Gus: Ahí hay algo denotativo muy terrible, o sea, que tiene que ver con lo real, es lo real. Es lo real, es carne y por eso puede producir la sensación de asco. La pregunta sobre la que yo estaba escribiendo, porque me fui a leer unos textos muy interesantes de Marcuse, que tiene unos flashes, unos momentos impresionantes, es sobre ese estatus de lo real en el arte. Me puse a investigar lo del Accionismo Vienés, o el caso del Body Art, por ejemplo, en una Orlan, que se hace esas operaciones y que las transmite y que va cambiando su cuerpo, cirugías que se transmiten por el internet y con una cantidad de cosas muy terribles, y me surgió la interrogante de hasta qué punto reproducían la misma violencia que denunciaban y ahora, un poco perversamente, sobre sus propios cuerpos. Me parece que ese tipo de experiencias quedan atrapadas, capturadas todavía

respecto de ese Otro sádico o del superyó obsceno y, en consecuencia, no le veo a dichas experiencias ningún grado emancipatorio. Solamente, en tal caso, hacer visible aquello que, durante esos regímenes opresivos, era a veces invisibilizado. No le veo otro rédito. Tanto en la pintura como en los performances, los horrores del holocausto, los horrores que producen ciertos sistemas dictatoriales, se convertían ahora en la sustancia de un performance que termina afectando al espectador con un sadismo que no logro distinguir del ejercido por los nazis o por las dictaduras militares. Personalmente, no soporto el ejercicio del sadismo desde la escena. Cuando hablamos el otro día de las máscaras espectatoriales, cuando uno arma una máscara espectral perversa, es un acto político muy problemático, al menos desde la definición que Lacan da de la perversión. El fantasma perverso $a\Delta\$$ es exactamente lo opuesto de la fórmula del fantasma neurótico $\$ \Delta a$. En la fórmula de la perversión ese a es donde se sitúa el perverso como objeto del goce del Otro, no del $\$$, que es su partenaire víctima, el neurótico que cae en las redes de un perverso. No sé si han visto la película *Nueve semanas y media*, en la cual la mujer cae como mosca en la tela de araña de ese perverso terrible. Porque, como Lacan vio, a diferencia de Freud, ningún sádico se engancha con ningún masoquista, que era lo que sostenía Freud. Ni el sádico ni el masoquista se pueden enganchar entre ellos, porque realmente lo que ambos enganchan, lo que atrapan es a un neurótico, a quien solo le queda una sola carta frente al perverso, la de decir “basta” en algún momento. Al perverso eso, de todos modos, no le va ni le viene, solo lo obliga a buscar a otro neurótico. Ahora bien, el perverso funciona por un contrato, como lo vemos en *La Venus de las pieles* de Sacher Masoch. En realidad, como dice Lacan, el perverso, contra lo que vulgarmente se piensa, es el gran obediente, es el instrumento del Otro, trabaja para el goce de ese Otro, con la idea de que, al fin y al cabo, él como perverso es el único que sabe sobre el goce de ese Otro, no trabaja solo para el Otro, sino que quiere demostrarle al Otro que él sabe cuál es el goce que le falta a este Otro. De todos modos, la posición perversa, como dice Lacan, es como obediente del Otro, es instrumento del Otro, trabaja para el goce del Otro. Los tipos que hicieron torturas y asesinatos en la ESMA durante la dictadura argentina y en otros

campos de tortura, todos ellos trabajaban para el goce del Otro, de la junta militar, del sistema, de Estados Unidos, etc. También lo vemos en *El señor Galíndez*, de Tato Pavlovsky, donde están esos tipos con las prostitutas y obedecen instrucción de ese Sr. Galíndez que nunca aparece pero que les da las instrucciones por teléfono para que las torturen. Incluso, y me parece la genialidad de Pavlovsky, en ese departamento tan ‘familiar’, vemos a una viejita muy amable que limpia el apartamento y es cómplice de lo que allí va a ocurrir. Los torturadores, al principio, también parecen muy amables, pero no obstante obedecen las cláusulas de un contrato. El perverso quiere llevar a su partenaire neurótico a ese límite, a ese borde de sufrimiento para que experimente hasta cuánto puede resistirse al dolor como goce. Y al hacer ese trabajo, lo hace de la mejor manera, porque su propósito es demostrarle al Otro que él sabe en qué consiste su goce, por lo tanto su falta y quiere satisfacerlo. El perverso es ese objeto *a*, porque es la falta del Otro. En principio, para el perverso, el Otro es un Otro sin tachadura, pero en el fondo el perverso sabe que el Otro está tachado, que tiene una falta, y que él es ese *a* que lo completa. Entonces, en este sentido, estas obras que ponen en escena los temas de la dictadura, en muchos casos, terminan siendo puestas en las que reproducen los mecanismos de la perversión de la dictadura, el artista se pone en posición del *a* respecto de ese gran Otro y pone al público en posición de partenaire, haciéndole sufrir los horrores que supuestamente denuncian. Y yo no creo que eso sea una posición crítica respecto al discurso hegemónico, que se puede leer como una separación, diría Lacan, o una desalienación, una descolonización o una emancipación.

CIPRIANO: Es muy interesante lo que estás planteando, porque hay mucho del teatro que provoca mi pregunta: ¿dónde se colocan los hacedores? Si sabiendo algo que ya saben, tratando de hacerles decir a otros lo que no saben, en un lugar de poder, o si se ponen en un lugar más vulnerable. Me hace pensar mucho si no hay algo de lo perverso en los directores, sobre todo en los directores, que utilizan toda la máquina teatral para decir algo que ellos ya saben.

Charla entre teatristas

Gus: Sí, cuando he leído algunos trabajos del Actor Studio, cuando Strasberg se prendió de la etapa de la memoria emotiva, trabajos en los que los actores terminan destrozados con eso de bucear en su memoria emotiva, que no es equivalente al trabajo analítico en el que hay que hacer asociación libre y se espera que vaya apareciendo o despejando algún recuerdo que estaba reprimido. En algunos relatos de actores del Studio, el trabajo parece ser más parecido al de los torturadores de Pavlovsky, algo bastante compulsivo en el que el maestro o director obliga al actor a hundirse en esa memoria, lo cual se acerca más, me parece, al mandato del superyó heredero del Ello que a una experiencia analítica. Se lo conmina a recordar, recordar, rememorar y algunos actores se quiebran y otros hasta han llegado a tener brotes psicóticos, colapsan, terminan desechos. El trabajo con las emociones no puede consistir en un trabajo que responda ese mandato superyoico que ordena ‘goce, goce’. En el caso de la creación colectiva de los 70, no ocurría mucho eso, pero ocurría de todos modos la idea de cierta superioridad de los teatristas, en el sentido de que se planteaban cómo iluminar políticamente al pueblo, mostrarles el modo en que eran manipulados por la ideología y cuál era la verdad del capitalismo, como si la gente no supiera todo eso. El ejemplo más hermoso yo se lo escuché a Augusto Boal en el Teatro San Martín y que él también cuenta en alguno de sus libros; me refiero a cuando en su primera etapa en Brasil, empieza a hacer Teatro del Oprimido con los campesinos. Incitándolos a hacer la revolución, a tomar las armas, hasta que aparece un tipo muy forzado, un campesino, que le dice a Boal, con entusiasmo: “Entonces ustedes están con nosotros, vengan, porque nosotros tenemos armas de verdad”. Y entonces Boal no sabe cómo explicarle que las armas que ellos mostraban en la escena eran de mentirita, de madera, pura utilería. Allí Boal se da cuenta de que está en un límite que tiene que resolver, porque se plantea qué es realmente lo que está haciendo, cómo es que está planteando algo que él mismo no puede asumir. Siempre he tenido la idea de que la creación colectiva latinoamericana, con esta base medio brechtiana, muy manipulada, y a veces media marxistoide, de los años 70, era un poquito hipócrita, no falaz. En realidad, no se trata allí de perversión,

sino de lo que Lacan denomina Discurso de la Universidad, siempre dependiente del Discurso del Amo. Yo trabajé en mi libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, en mi tesis doctoral, con una obra que se llama *El paraíso recobrao*, del grupo cubano Escambray, que es una creación colectiva. Le dediqué un capítulo completo. La primera versión es una joya del teatro latinoamericano, pero se ve que después —y acá viene algo interesante para ver lo del fantasma— empiezan a ver las reacciones del público y a modificar el proyecto inicial, terminando en tres versiones. Es que la primera planteaba una perspectiva radicalmente revolucionaria que luego ni ellos mismos pudieron soportar. Cada una de las versiones es más deplorable que la otra, respecto del potencial radicalizado de la primera versión que la revolución cubana no podía asumir. Si tienen oportunidad de leer esas tres versiones, realmente se van a dar cuenta de que es fascinante. El grupo se pone en el lugar del saber y se dirige al campesinado, a las bases campesinas que eran súper-conservadoras, testigos de Jehová, que obstaculizaban el proceso revolucionario y, en consecuencia, no querían saber nada con la revolución de Fidel Castro. *El paraíso recobrao* es una sátira de los testigos de Jehová, pero realmente es alucinante el final de la primera versión, que luego la Revolución no pudo sostener. La primera versión es realmente hermosísima, pero la Revolución no pudo digerir eso. Tuvo que cambiarlo dos veces. Por eso dije que tenemos una vez más el tema del fantasma, del tiempo y del saber. Yo creo que son como los tres pilares.

CIPRIANO: Me parece que hay algo más ahí que a mí me gustaría subrayar, y es que ese saber es un saber-no-sabido también.

Gus: Sí, claro. Hay un saber-no-sabido, del inconsciente, que allí se juega. Pero recuerden que el fantasma, según Lacan, no es totalmente inconsciente: tiene un saber-sabido (que avergüenza al sujeto) y una parte de un saber-no-sabido. Ahora, yo largué todo este *speech* a partir de lo que vos dijiste, que estabas pegado con Hamlet. Porque Hamlet regresa porque se ha enterado que su padre ha muerto. Y regresa para hacer el duelo y los servicios funerarios, porque estaba estudiando no me acuerdo dónde.

Y ha pasado muy poquito tiempo y se encuentra con que está Claudio como rey y se está cogiendo a la madre. Entonces ni siquiera hay duelo, no puede hacer el duelo. No hay rituales del entierro del padre de Hamlet. El padre de Hamlet, asesinado, regresa como espectro. Y ahí viene este golpe de lo real que desestabiliza el fantasma de Hamlet, porque, en principio, el fantasma de Hamlet podríamos decir que era más o menos incestuoso. O podía ser un fantasma de poder, venía con la expectativa de hacerse cargo del trono o hacerse cargo de la voluptuosidad de su madre viuda. Pero se encuentra con que ya hay alguien en ese lugar, alguien que está ocupando su lugar y el del padre, y encima aparece este espectro del padre que le desestabiliza la relación entre realidad material y realidad psíquica, para usar los términos de Freud, y le exige venganza. ¿Qué va a hacer? Porque tiene que cumplir el mandato del padre.

CIPRIANO: Sabes que estaba pensando, Gustavo, pero es muy nuevo para mí, porque yo lo he dado mucha vuelta. ¿No sería el fantasma de Hamlet el deseo de matar? Porque hay algo que Hamlet se encuentra en un momento con Claudio, yo no me acuerdo, en el acto 3 donde Claudio está rezando y no lo puede matar. Y uno dice, en realidad, por qué no lo mata si ese parece ser el momento ideal.

Gus: Sí, hay un deseo parricida, pero que obviamente ya estaba dirigido a su propio padre, por el complejo de Edipo. Ahora se articula sobre Claudio, pero precisamente porque está rezando, Hamlet vuelve a dudar, porque en realidad él no puede pasar a la acción ni al acto parricida. Toda la obra es un poco el diferir la realización del acto. Me parece que ahí están los momentos lógicos que estudia Lacan, lo de los tiempos lógicos. En el primer tiempo está el instante de ver cuando aparece el espectro que le dice que tiene que vengarlo. Él no viene a matar a Claudio. Él viene a los funerales de su padre y a asumir el trono. Y se encuentra con que eso ya está ocupado. Y luego Hamlet se toma, digamos, el tiempo para comprender, pero constantemente encuentra motivos para diferir el tiempo de concluir. ¿Por qué él no puede matar a Claudio? ¿Por qué él vacila tanto en matar a Claudio? Porque podía haberlo hecho rápido. Pero no lo puede

hacer. Cada vez que lo quiere hacer, falla. Y es la tesis de Lacan. Ocurre que Claudio es, si quieren verlo así, la pantalla de su propio deseo: ocupa el trono y se acuesta con su madre, matar a Claudio es de algún modo confrontarse con su propio deseo inconsciente (edípico, parricidio e incesto) y, un poco como Edipo, prefiere sacrificarse (él sabe que en el duelo final hay algo letal), porque tampoco puede confrontar al 'padre real', no puede desidealizar al padre muerto y entonces se autosacrifica. Claudio ha realizado el deseo de Hamlet, ha matado al rey y se ha casado con su nuera. Él no lo puede matar, porque Claudio es la materialización de sus dos deseos. Matar a Claudio es como matar su propio deseo. Ahora, ¿cuándo realmente lo mata? Lo mata cuando sabe que se van a morir todos. Cuando ya no hay escapatoria para nadie. Toda la obra es la vacilación provocada por el desenmarcamiento de su fantasma.

CIPRIANO: Incluso ese final es accidentado.

Gus: Está preparado, porque fíjate, el primer intento es cuando arma con el grupo de teatro la escena de la muerte de su padre para mirar al sesgo a Claudio. Claudio se levanta y se va, queda claro que Claudio es culpable. Pero entonces es cuando lo encuentra rezando. No lo puede matar porque está rezando, hay algo relativo a lo sacrificial que se está jugando aquí, porque allí, en el rezo, se manifiesta ese Otro divino. Claudio por su parte no duda en que hay que eliminar a Hamlet. Después está todo lo que le pasa con Ofelia, que es un momento de clivaje en la obra, porque, en principio, le dice, no te amo, *go to the nunnery*. Pero cuando regresa y ella se ha suicidado, en la escena en la sepultura, ya se enfrenta ahí con *das Ding*, ahí ya hay un clivaje, ahí ya hay un cambio que va a ir resolviendo. Quizá podamos leer la escena de los sepultureros, como el momento cuando él se estabiliza, toma conciencia de que hay que cambiar este fantasma, pero como no puede confrontar ese Real, termina inmolándose a lo peor del padre.

CIPRIANO: En el encuentro con Yorick, digamos, con el cadáver de Yorick.

Charla entre teatristas

JOSE: La obra tiene una cuestión que es que, dentro de la estructura literaria, todo se desencadena a través de un espectro. Es decir, algo que no está claro ni es palpable. Crea un vacío y entonces él empieza a reconstruir algo. Yo me acuerdo mucho de aquel espejo convexo con el que Lacan trabaja: ¿es eso o no es? Es realmente o regresa... Es que ahí se pierde la noción. En una cuestión horrorosa. El reconstruye esa narrativa de una forma horrorosa. Dice: mi madre es incestuosa, mi tío incestuoso, sobre un lecho incestuoso, y después de que pasa la escena del teatro, que él sube a la alcoba de Gertrudis, él ve a Claudio y lo mata, y resulta que es Polonio. Mira cómo es interesantísimo, porque es el cuerpo lo que no está claro, va a tomar venganza sobre una narrativa de un cuerpo velado, que es el de Polonio. Y el cuerpo de Ofelia también es velado porque le cuenta que ella murió. Entonces, él dice, ¿cómo que murió?

Gus: Ahora, retomando de los tiempos lógicos, me parece que la aparición del espectro correspondería al instante de ver. Todo el resto es la vacilación... No sé si conocen el apólogo que toma Lacan en este ensayo.

CIPRIANO: No.

Gus: Es alucinante ese ensayo de Lacan sobre el tiempo lógico y lo he trabajado en un ensayo precisamente por la cuestión de la actuación. Me refiero a los tiempos del actor o los tiempos de la actuación. No estoy muy seguro, pero creo que ese ensayo, además, es una especie de respuesta a algunos planteos que Sartre había hecho sobre la libertad. Lacan pone un apólogo, así como Freud tomaba los mitos, Lacan toma este apólogo; nos relata que hay tres presos en el presidio, a los que le van a ofrecer la posibilidad de salir en libertad siempre y cuando ellos puedan decir cuál es el color del círculo que les pusieron en la espalda. El director de la prisión tiene tres círculos blancos y tres círculos negros. Es un problema matemático también. Yo lo hice, creo, en Guanajuato con los actores y realmente funcionó. Fue increíble. Entonces vos le muestras que hay tres blancos y tres negros. Después le ponés uno en la espalda a cada sin que

sepan qué color tienen; otra regla es que no pueden hablar. Pueden moverse por la prisión, ver el círculo que tienen los otros, pero no el propio; ganará la libertad el prisionero que sea capaz de decir qué color tiene el círculo de su espalda, no como adivinación, sino como un argumento capaz de sostener su certeza, por eso el ensayo se titula “El tiempo lógico y el aserto de la certidumbre anticipada”. Presten atención a ese adjetivo ‘anticipada’, porque en cierto modo es una conjetura y no una demostración como en la ciencia. En los ensayos, por ejemplo, tenemos improvisaciones, pero no todas las cosas que hacen los actores son valiosas, porque no alcanzan el nivel de certidumbre anticipada, la cual, obviamente, supone una elaboración más o menos lógica, de aquello que sostiene su propuesta en la improvisación. Observen, además, que esa certeza anticipada no proviene de una suposición del sujeto, sino de un ver dirigido a los otros; digamos *grosso modo* que la consistencia de su propuesta para elaborar su personaje no le viene ni de su memoria emotiva ni de su intuición sobre la identidad del personaje, sino del trabajo con los otros actores y los otros personajes. No es necesario que subraye la importancia de todo esto para la praxis teatral. En todo caso, sería interesante verlo en el último Stanislavski, el del análisis activo y hasta en esa etapa anterior de las acciones físicas, en la medida en que los prisioneros del apólogo pueden desplazarse y ver los círculos en la espalda de los otros. Cuando ve el color del círculo en los otros dos, el preso se enfrenta a varias posibilidades. Si un tipo sale y ve dos blancos, puede pensar que él es blanco o que es negro, pero inmediatamente piensa: si yo fuera blanco y el otro también es blanco, este otro ya hubiera salido. Les dejo que imaginen las otras posibilidades lógicas y cómo los prisioneros del relato elaboran su certeza anticipada. Lacan nos dirá que, en realidad, no es una elaboración deductiva lo que le da certeza, no es tanto el ver en sí mismo al otro, sino la vacilación del otro. Y ahí volvemos a la vacilación de Hamlet. Es porque el otro vacila, que el prisionero concluye su razonamiento y salta para referirla al director de la prisión y ganar la libertad. Es el momento de concluir, que en cierto modo aparece como un ciego y oscuro salto, a partir del instante de ver y del momento para comprender. Lacan subraya la importancia de la prisa en la resolución del silogismo lógico. Esa prisa es

lo que le importa y en cierto modo es la prisa que vemos en la obra de Shakespeare al final: en realidad, solo la prisa es la que va a juntar todos esos intentos de cada uno de los personajes de matarse, de envenenar la copa, de envenenar la espada, etc. Hamlet, por lo demás, tiene una certeza anticipada de su muerte en la medida en que sabe que la espada de su contrincante ha sido envenenada, y entonces se precipita en la lucha sin mayor elaboración racional, y se precipita en *das Ding*, en la Cosa, se arroja al agujero de lo real, a la muerte como salida a su conflicto. Y con ese arrojito, con esa prisa, que no es una elaboración racional, un plan, acelera también la precipitación del final trágico para todos. Tendríamos que conectar esto de la prisa con otra elaboración conceptual de Lacan —no lo hice en mi ensayo— con la diferencia que Lacan hace en el seminario sobre *El acto analítico* entre acción, mera acción y acto. Cuando el preso salta y dice ‘yo soy blanco’, por ejemplo, ese salto es un acto en el que le va la vida.

Trabajé muchísimo ese ensayo de Lacan hace mucho, tendría que releerlo, tal vez hoy le podría encontrar algunas cosas para cambiar, pero me sirvió para pensar cómo el personaje es para el actor como el círculo en la espalda del preso y la actuación como un trabajo en relación a los otros actores/personajes. Ese círculo en la espalda, o ese personaje que le ha tocado, está en la dimensión de lo no visible y del no saber. Sólo lo irá construyendo a partir de la mirada de los otros, de la certeza anticipada que le dan sus compañeros de elenco, de la vacilación de los otros y de la prisa. No es una elaboración que el actor haga solito en su casa con la lectura del texto, un poco como vemos Nazvánov-Stanislavski en la preparación de su Oteló.

CIPRIANO: Diría que no está involucrado el personaje sino también la actuación.

Gus: En un momento del trabajo con otros actores, que supone, digamos, el movimiento, da un salto y arriesga algo, resuelve algo de su personaje, pero a través de la prisa, no de la racionalización.

JOSE: Es interesante porque el actor construye el sujeto de su personaje.

Gus: Desde la mirada del Otro y el Otro puede ser muchas cosas. Puede ser el otro actor, el director, el autor, el texto, los otros actores, los otros personajes, el escenógrafo, la tradición teatral, etc. Deberíamos un día leer ese ensayo de Lacan y ver si podemos avanzar más de lo que yo pude, porque en aquel entonces todavía había cosas de Lacan que no tenía claras. Seguro se me escaparon varios aspectos que ahora se podrían elaborar a partir de la experiencia de ustedes.

CIPRIANO: Hermosísimo esto que acabas de decir. Ahí podríamos después leerlo. A mí me hace recordar mucho a la frase stanilavskiana que dice que el juez de la propia actuación es el partener.

Gus: Ese actor, por más que se desconozca su personaje, también está siendo parte de la construcción de los otros actores y personajes. Como plantea José, no solamente construye su sujeto, sino que lo hace a partir de los otros, que están embarcados en misma tarea. Y acá volvemos a la temporalidad del fantasma. Porque todos también empezaron con esta idea de quién es este personaje, cómo lo puedo alimentar yo con mis propios recuerdos infantiles y personales. Pero a su vez está el otro proceso, que es cómo los demás están generando el juego —para retomar la palabra ‘juego’ que apareció hoy al principio de la charla— el juego del conflicto, de la elaboración de los personajes.

CIPRIANO: O sea que, sobre la base de la construcción, hay un desconocimiento; hay algo que no se sabe.

Gus: El caso de Pavlovsky es interesante, porque Pavlovsky llevaba eso que él llamaba “el coágulo”, vocablo que había tomado de Julio Cortázar; ese coágulo era algo que lo asaltaba en algún momento del día, algo sin sentido, y lo llevaba a su grupo, lo ponía a disposición de los demás.

Charla entre teatristas

Todos empezaban a improvisar a partir de se coágulo y Pavlovsky se llevaba lo que se había improvisado, lo escribía. Ese texto lo llevaba al siguiente ensayo, pero ya allí, si en el ensayo anterior alguien había hecho el personaje A, ahora ese personaje quedaba a cargo de otro actor que le agregaba cosas y la escena comenzaba a enriquecerse desde el trabajo con lo real que hacía cada actor. Una vez más, Pavlovsky se llevaba esas notas, reescribía la escena y así seguía el proceso de construcción de la obra que, como saben, Pavlovsky dejaba siempre abierta para que otros elencos pudieran continuar, digamos, reescribiendo la pieza desde sus propias circunstancias y subjetividades. El personaje final ya no era propiedad de Pavlovsky, del autor, como en la dramaturgia tradicional, sino que terminaba siendo el resultado de múltiples voces, de la multiplicidad o multiplicación, como él le llamaba, y también de las intensidades, porque —siguiendo a Deleuze más que a Lacan— estaban las intensidades de cada uno de los cuerpos actorales que habían asumido en la improvisación, habían alimentado ese personaje. Esto puede hacerse cuando se tiene una relación muy estrecha entre los integrantes del grupo y el grupo ha estado trabajando junto por mucho tiempo. Yo implementaba una variable de este procedimiento en mi Workshop en Whittier College. En realidad, la multiplicación podría darse en cualquier encuadre de ensayo que trabaje con lo que vimos del ensayo de Lacan sobre el tiempo lógico, porque en cierto modo la multiplicación está allí implicada.

JOSE: Sí, ahora que tú mencionas, y ahí con eso de cómo regresa la memoria, yo, cuando en el año 2016 monté *Yorick*, que escribí y monté, era un conflicto existencial que yo tenía cuando regresé a Venezuela y me sentía atrapado en Venezuela. Terminé escribiendo *Yorick* y, como estaba con la compañía de teatro, estábamos trabajando a todo vapor, monté la obra con ellos, era con cuatro actores. Era *Yorick*, Hamlet, Claudio y al final salía Ofelia. Y entonces, cuando tú empiezas a ver *Yorick*, escuchabas que éste empezaba diciendo una tremenda cantidad de palabrotas; decía: “salte vieja de puta, aquí llegó Yorick, el teatro fue a cagarla, ustedes están sentados como unos imbéciles” y otras cosas por el estilo. Al principio el personaje de Yorick salía al teatro y recibía al público, decía: “bienvenido,

siga adelante”, pero, cuando apagaban las luces, el personaje decía todos esos improperios, así fuertes, que estaban en el texto escrito, pero que, además, los actores fueron incrementando. Fue en el momento donde Venezuela estaba en el conflicto de que cerraron las ciudades y quedamos atrapados en las casas, porque era un problema de que la oposición cerraba las calles y el gobierno no mandaba el ejército; había ciudades en las que la gente no podía salir de noche, o sea, no podía salir nunca; yo duré tres meses metido en mi casa y trabajando con los actores por teléfono. Fue allí que ellos empezaron a decir cosas y yo empecé a colocarlas en el texto. Había cosas geniales, porque Yorick decía, por ejemplo: “yo soy el fantasma de lo que antes fui, era maravilloso este reino, puta madre, ustedes cagaron esta mierda”; pero el tipo era palabras, palabras, y cuando presentamos la obra, había bajado mucho eso; hicimos el estreno y fue gente de un grupo de lacanianos y otro grupo de mitología.

Gus: Venezuela sigue manteniendo su privilegio de que fue el único país latinoamericano que Lacan visitó. Dio el último seminario ahí.

JOSE: No sabía, es maravilloso. Y cuando se dio el estreno, la gente decía: “puta madre, yo vine al teatro y usted me tira esa mierda; duré tres meses encerrado en mi casa y ahora aquí me lanzan basura”, porque efectivamente lo hacían, tiraban basura a las casas; tú abrías la puerta, tenías basura ahí, incendiaban todo eso. Yorick hace eso y después aparece Hamlet; coloqué a Hamlet como un boxeador que estaba estudiando en la universidad y el tipo había perdido todo porque el papá murió y no le quedaba otra cosa que ser boxeador. Puedo pasarles el texto para que lo vean, porque no tuvo correcciones y para que más o menos tengan una idea del texto. Ahora bien, llegó un momento en que yo empecé a alejarme tanto de Shakespeare, que decía “no digan que esta obra es shakespearana. Lo cierto es que había hecho la traducción del texto durante muchos años, había pegado fragmentos de los textos de Shakespeare, todo ello porque pretendía montar *Hamlet*. Pero como tenía tanta ansiedad y tanta rabia, estaba en esos días tan frustrado, que escribí *Yorick* y ahí está toda esa

rabia. Y cuando los actores empezaron a tomar los personajes, decían también todas esas barbaridades en los ensayos y decían: “ahora yo me voy a limpiar, me voy a limpiar, como se está haciendo en este país”. Entonces un actor agarraba a otro y agarraba el jabón de lavar la ropa y le hacía espuma, lo limpiaba en las nalgas, le bajaba la ropa interior, le lavaba las bolas y todo. Y el tipo decía: “ahora sí, ¿estás bien? ¿Te sientes virgen otra vez?” Era muy osado, porque estábamos en una situación como una olla a presión, en verdad. Ese montaje que me encantó mucho, tuvo una temporada y, claro, la gente empezó a ir al teatro porque empezaron a escuchar muchas cosas. Por ejemplo, que caía agua por todas partes, ya que en la sala teníamos una manguera y de ella caía agua por todo el escenario. El público estaba subido de unas mesas y la gente veía todo como si fuera una sepultura. Estábamos metidos ahí todos y era agua y agua y agua, hasta que un día un amigo me dijo: “José, yo creo que me siento mal de tanta agua, me afectó tanta agua; es que se bañaban, se quitaban la ropa, incluso yo hacía el personaje de Claudio y me quitaba toda la ropa y me colocaba encima papaya por todo el cuerpo y ellos después comían de mí, porque era Claudio, a quien se lo comían como unas bestias. Era un juego muy violento, el texto era muy violento, pero la escena refería a ese conflicto que todo el mundo tenía en la memoria, esa presión que tenía que salir por alguna parte. Fue a partir de ahí que me dije: “me encantó y voy a seguir haciendo otros trabajos parecidos. Luego, cuando ya había estado un año en México, volví y me resolví a irme de Venezuela porque ya eso no tenía sentido; seguimos en la misma historia y hoy día hablo con los actores, con alguno que quedó allá, y me dice “todavía estamos en lo mismo, José, estamos en la misma historia siete años después”. Creo que Freud da con eso, es decir, tú buscas tu memoria en la cocina y luego la sirves.

Gus: Vos relatás todo esto que resulta ser una explosión pulsional, dionisiaca, tal como aparece en la primera versión de *El origen de la tragedia* de Nietzsche; en esa primera versión él se pone del lado de Dionisos y desvaloriza Apolo, lo apolíneo; pero cuando revisó varios años después su texto, se dio cuenta que lo pulsional tiene que volver a un instante de

regulación fálica, para decirlo en términos del psicoanálisis, o sea tú pasas de la explosión, porque el sistema te comprime y haces explotar lo pulsional, te expulsa hacia el lado del no-toda, o lo que Lacan llama La Mujer (que no es lo femenino) en las fórmulas de la sexuación (que no es la sexualidad). En realidad, aunque Lacan habla de esa línea en su gráfico y lo denomina ‘frontera’, me parece –siguiendo una propuesta de Marta Gerez Ambertín en uno de sus seminarios— que se trata de un litoral, y un litoral es una orilla que abre a una dimensión en la que no sabemos si hay regreso, si hay otra orilla. Freud dice que lo misterioso en el arte poética pasa no tanto por dar lugar a lo pulsional en sí, incluso a nivel del contenido del texto, sino por el momento en que el artista toma decisiones en el campo de la forma, decisiones sobre las técnicas. Y ese momento en que siente que lo pulsional debe asumir una forma artística, es el momento en que, a su modo, regresa al campo de lo apolíneo, al campo de una legalidad transformada. Ese momento es, para mí, el momento clave donde se juega la posición política y ética, no del artista –que a veces ni lo sabe—, sino de su arte, de su producción artística. Lo mismo sucede para la sociedad: si nos dejamos capturar por lo pulsional sin control, llegamos a algo que ya está pasando hoy con el neoliberalismo que algunos califican como necropolítica: es la producción del caos, de la muerte, de la famosa nuda vita de Agamben. Nietzsche revaloriza a Apolo, revaloriza la función e importancia de la forma, de la forma ‘trágica’ que ya no es solo el exceso pulsional que atraviesa el contenido del relato. Al decidir sobre la forma, el artista se juega a decir la verdad y esa verdad es, según Nietzsche, un valor, una apariencia, pero no en el sentido platónico como reproducción degradada de una idea; la verdad es una apariencia, es un semblante –dirá luego Lacan siguiendo a Nietzsche. Un semblante, pero no el único ni el eterno, ya que ese valor tiene para Nietzsche fecha de caducidad, en algún momento va caer y ser reemplazado por otra verdad que, a su vez, también tiene fecha de caducidad. De ahí que Nietzsche puede decir que todo valor puede ser transvalorado y por eso él, que no habla de revolución, habla de la transvaloración de todos los valores, tarea en la que el artista tiene un papel preponderante porque es quien confronta lo real, no sola-

mente la realidad. La verdad para Nietzsche es ese momento de estabilización de un cierto semblante, pero ese semblante está enmarcado por el fantasma de la subjetividad de la época. Cuando habla de transvalorar todos los valores, no se refiere a sustituir unos caducados por otros más actuales, sino que él apunta a que el filósofo o el artista apunten a desbaratar no los valores como tales, sino la matriz misma que los produce. La verdad no es el despliegue del ser; por eso Lacan va a distinguir la verdad de lo real. Lo real es siempre lo inefable que, de pronto, asume una apariencia, un semblante como verdad. Pero lo real no se confunde con la verdad. La verdad, en tanto semblante, está entonces del lado de lo simbólico y de lo imaginario, y no se confunde con lo real. Entonces, como creo que dije antes, delirándome, la verdad está en relación a la posibilidad de transvalorar el fantasma que la sostiene, resultando de esa tarea, para el sujeto, otra verdad más ajustada a su singularidad y por eso la transvaloración no es el resultado de una revolución, si mantenemos el sentido etimológico —tal como hace Lacan y también Octavio Paz— de “lo que vuelve al mismo lugar”. La transvaloración es un trabajo permanente orientado a la cancelación de la alienación, a separarse de lo anterior, en procura de lo emancipado, o de un valor emancipatorio. Pero es un proceso y no un corte, como supusieron algunas lecturas de los sixties en las que la revolución era un corte que liberaba de lo anterior e inmediatamente sustituía un sistema por otro. Ya conocemos cómo perviven muchas cosas de los regímenes anteriores en los regímenes autodenominados ‘revolucionarios’. La experiencia que nos relató José, podemos rastrearla en otros grupos latinoamericanos que trabajaron avalados por lecturas muy confusas y hasta erróneas del famoso libro de Grotowski *El teatro pobre* y toda esa excitación que produjo a partir de lo que suponían era la explosión pulsional que le atribuían a los rituales primitivos. En fin, todo esto da para otra discusión. El ritual hay que pensarlo en este juego entre lo dionisiaco y lo apolíneo, no es hacer cualquier cosa. Como ya estamos sobre la hora que convenimos para terminar, les voy a enviar el ensayo de Lacan sobre el tiempo lógico y lo que yo escribí sobre ese ensayo en relación a la actuación. No es un texto fácil, saquen lo que puedan de ambos

Argüello Pitt, Castillo, Córdoba, Geirola, Mangano, Rebolledo

y lo conversamos en la reunión siguiente. Ese ensayo creo que me lo publicó Pelletieri, a quien le dediqué un libro, porque lo respeté mucho siempre; creo que fue un tipo que hizo mucho por el teatro argentino y, aunque yo no compartía su aproximación teórica, siempre respeté la forma en que él respetaba a otra gente. A mí me respetó siempre muchísimo, respetó mi diferencia, sabía que yo no pensaba como él, pero siempre, a diferencia de otra gente que prefiero no nombrar, me dio un lugar en sus publicaciones.

Reunión del 3 de julio de 2023

Gus: ¿Pudieron leer el ensayo de Lacan sobre el tiempo lógico?

CIPRIANO: Sí. Qué difícil.

Gus: Yo lo volví a releer después de mucho tiempo y la verdad que es increíble, porque cuando uno lo ha leído muchas veces a Lacan, al final lo lee como agüita clara, pero lleva mucho tiempo seguir la forma en que este hombre escribe.

CIPRIANO: Y la lógica, ¿no? Porque además está todo tan basado en la lógica, en una lógica tan rigurosa, realmente.

Gus: Sí, yo me hice un dibujito en PowerPoint.

SANDRA, CIPRIANO, CHELA: Sí, yo trataba de hacerlo también, porque me perdía, entonces dibujaba negro, blanco, blanco.

Gus: Ahí está.



A, B y C son BLANCOS, ninguno tiene posibilidad de saberlo con certeza



Si A ve dos blancos, no puede saber si él es negro, tampoco tiene certeza.



~~Si A ve dos negros, sabe inmediatamente que él es blanco. No hay vacilacion~~

No es la percepción de los círculos lo que vale, sino el hecho de que cada uno VACILE, porque ve blanco, y SI NO HA SALIDO, es porque puede ser negro.

CIPRIANO: ¡Ay, qué prolijo!

Gus: No lo hice por prolijidad, sino para recordarme porque después está reproducido en el texto, él hace algo parecido en una nota. Lo hice al gráfico porque me quería cerciorar y también le agregué esas notitas. Lo importante, en tal caso, es saber qué les disparó a ustedes el texto o alguna parte del texto. Usualmente hago una lectura analógica, por ejemplo, me digo: esto, que es una prisión, puede ser la sala de ensayo y entonces a partir de eso voy leyendo y muchas cosas se me hacen reveladoras. ¿Qué parte del texto, qué cosas les parecieron a ustedes que les podrían servir o les dio para delirarse?

JOSE: Este texto es una extraordinaria provocación a partir de la cual uno empieza a jugar con la cuestión del tiempo y termina buscando cómo es que existe esa especie de pacto entre todos nosotros, donde yo me miro en el otro y el otro me mira a mí y ahí vamos construyendo. Lo que hemos conversado mucho aquí en el grupo sobre la construcción transindividual. ¿Por qué? Porque cuando empieza con aquel relato de los presos, los cinco puntos, tres blancos, dos negros y tres presos que van a salir y uno no sabe realmente cómo va a acontecer eso. Es precisamente eso, que yo me rijo o me activo en función de lo que está a mi alrededor. Claro, Lacan lo hace —valga la redundancia— de una manera bien lacaniana, cuando empieza a filosofar, empieza a trabajar sobre el tiempo, el aserto subjetivo y todo aquel negocio. Hay mucho de contar cómo es que se hacen esas conexiones interpersonales y cómo, por ejemplo, yo lo veía en nuestra relación con el teatro, por ejemplo. ¿Por qué yo termino haciendo teatro con ciertas personas y con otras no? Porque creo que somos esos tres presos que tenemos ahí los puntos que nos hacen conectarnos.

Gus: Con quién te encierras y con quién no te encierras.

JOSE: Exactamente, porque no quiero ser evidente para él, pero él no quiere ser evidente para mí, pero somos evidentes juntos. Es una complicidad muy buena.

Charla entre teatristas

Gus: Al final del ensayo Lacan marca que, salvo el aserto subjetivo, que es un poco el momento de concluir, los otros dos momentos, el instante de ver y el tiempo de comprender, esos son siempre colectivos. Él aclara que son colectivos y que no son, como dice, generales en sentido social. Hace una distinción entre lo colectivo. Dice: “es una lógica de la colectividad, pero no de la generalidad”. Y eso me pareció muy importante, porque eso tiene que ver con aquello que vos dijiste del inconsciente transindividual. El inconsciente para Lacan no es colectivo (como pensaba Jung), porque, cuando habla del chiste, dice que sólo se pueden reír los que forman parte de la misma parroquia. Si uno no forma parte de cierta cultura, de cierta colectividad, no se ríe; esa parroquia, por lo demás, *no es* toda la cultura. Cuando Freud habla de la civilización y de la cultura, habla en términos generales, pero de pronto acá Lacan lo sitúa de un modo, digamos, más local o localizado. Por ejemplo, se me ocurre, un chiste en la comunidad afro porteña, de Buenos Aires, no necesariamente hace reír a toda la cultura argentina, porque muchos sectores de esa cultura no tienen las claves de la comunidad afro. En el caso de Freud, muchos chistes tienen que ver con la colectividad judía, no con la cultura alemana. Por lo mismo, puede haber una cultura teatral, pero cuando ensayamos o estamos montando un espectáculo, trabajamos con la colectividad: un grupo de teatro en la universidad, un vecindario, un grupo de mujeres presas, etc. Trabajamos con la gente que está involucrada en el acto teatral, gente que tiene afinidad o acuerdos, como vos decís, contigo, no es el que pasa por la calle. Es el de la colectividad de ese grupo. Obviamente, mucho dependerá de cuál es la colectividad en la que tú te quieras situar o estés situado. Hoy se habla del pensamiento situado, particularmente para producir un pensamiento latinoamericano, pero no hay que descuidar que Latinoamérica es extremadamente diversa y, en todo caso, la marca de lo situado tiene que ver más con el grupo que se reúne para producir ese pensamiento, con el inconsciente transindividual de ese grupo, que con Latinoamérica en general. Ahora bien, tenemos que agregar aquí, para seguir a Lacan, que el inconsciente transindividual no es algo oculto, sino patente, solamente hay que saber leerlo; además, el inconsciente transindividual, a diferencia del inconsciente colectivo que fue postulado como

general y universal, es el inconsciente del aquí y del ahora, para ese grupo de personas, en un momento puntual determinado, en el que hay una subjetividad específica de la época. Y por eso, al final, como vos marcas, es cuando te das cuenta de que se trata de algo donde mi aserto subjetivo depende de los otros. Hay que leer a Lacan sin dejar de pensar que siempre hay un pensamiento político en juego: en este ensayo tan aparentemente alejado de lo político, Lacan está haciendo un trabajo político interesantísimo, no solo teatral. No sé si captaron contra quién está dirigido este ensayo.

TODOS: No.

Gus: Hay un palo fuerte, le da con todo a Jean-Paul Sartre y a la obra *A Puerta Cerrada*. Lacan insiste en que él está planteando la cuestión de la libertad, pero no a nivel existencial, sino a nivel lógico; no explica nada de lo fenomenológico existencialista. No es algo existencialista de la humanidad. Estamos hablando de algo lógico que tiene que ver —tal como aparece al final— con la emergencia de la verdad.

CIPRIANO: Hay algo que a mí me gusta que salga y es el problema de lo fenomenológico. Porque quizás sea el lugar de mis lecturas y cómo estoy cruzado con eso. En un punto dado, Lacan dice que la propia mirada puede engendrar el error de los otros. Y entonces yo pensaba como director, me ponía como director, en cuántas veces uno engendra un error. Es que está viendo algo que no es, o algo que proyecta, o algo que cree que es. Y que eso que uno proyecta, que aparece en pequeños gestos, en actitudes (esa situación de que me levanto, voy hacia la puerta, y si el otro no se levantó...), cómo esa mirada genera pensamiento proyectivo sobre la situación al punto de poder engendrar el error. Y a mí me parecía un territorio muy inquietante para pensar en el ensayo de Lacan.

Gus: Si vas hoy a Página 12, hay dos notas teatrales. Una es sobre Guillermo Cacace, y creo que te puede interesar o puedes viajar a Buenos Aires.

Charla entre teatristas

CIPRIANO: Conozco a Cacace estamos trabajando juntos, además.

Gus: Yo vi *Mi hijo solo camina un poco más lento*, obra estupenda que hace nueve años que está en cartel. En la nota cuenta que ahora hizo *La gaviota*.

CIPRIANO: Sí, la vi. Una vez hizo *La gaviota* con mujeres. La entrevistadora le pregunta por qué la puesta en escena sucede alrededor de una mesa. Y ahí viene lo del error. Porque dice: “un día no teníamos dónde ensayar y tuve la opción, o cancelaba el ensayo, o lo hacíamos en cualquier otro lugar, porque en el lugar que ensayábamos no sé qué pasaba. Entonces, no teníamos nada de todo lo que teníamos armado para la obra, nada de la escenografía. Lo único que teníamos era una mesa. Nos sentamos a trabajar alrededor de la mesa y nos dimos cuenta que esa era la obra. Entonces, ahí tienes, lo anterior, con toda la escenografía, era un error y no daba lugar a la verdad. De pronto esta reacomodación de la mirada, o del punto de mirada, modifica todo el proyecto de la puesta. Y la otra nota es la de un correntino que, con el programa del Teatro Cervantes Federal, dirige una obra y dice que es un monólogo clásico que él retoma y que le parece ser de una mujer que había sido torturada, a quien le habían robado el hijo durante la dictadura. Pero dice que, cuando lo retoma, lee mal una didascalía, otro error de mirada, y entonces dice que ahí se dio cuenta de que había otra voz. Por eso ahora en la obra hay otra voz. Hay dos voces. Lacan tiene unas frases, que no me las acuerdo literalmente, pero que afirman que la verdad alcanza al error por detrás, que la verdad se alcanza en el malentendido.

SANDRA: La frase es “la verdad alcanza el error por el cuello en la equivocación”.

Gus: Exacto. El lapsus sería un buen ejemplo: quise decir una cosa, y alguien habló en mi lugar, el de mi yo [*moi*], y dijo otra cosa. Soy hablado por Otro. En ese error irrumpe lo real, es la *tyche*, algo inesperado, que

sorprende, usualmente sin sentido. Puedo desentenderme del error y seguir hablando, pero entonces pierdo la posibilidad de trabajar lo real, ese sinsentido, esa repetición auténtica de algo que me afecta, ese malestar que anida en mí éxtimamente. Lo importante para la praxis teatral es confrontar ese real; darse cuenta que en ese lapsus el inconsciente se abrió y cerró casi instantáneamente, pero nos dio una pista. Y esa pista es, al menos para el arte y, obviamente, para todo sujeto en análisis, una posibilidad de producción de sentido inestimable.

CIPRIANO: A mí me parecía que era justamente la emergencia de lo real. Yo, volviendo sobre Guillermo, estoy trabajando con él, estamos haciendo un libro de actuación, desde hace un tiempo, por eso tenemos un contacto directo. Y la preocupación por lo real en el trabajo de Guillermo también es una preocupación que a veces me pregunto si no es generacional, digamos. Porque tampoco es abandonar la representación, porque *La gaviota* o *Mi hijo camina un poco más lento* son textos con una estructura dramática muy importante. Pero hay algo de esto que aparece, que yo no sé si podemos pensarlo como error, pero aparece con una contundencia, con una contundencia de verdad. Y a mí me parecía muy interesante que aparezca ahora el tema de la verdad, porque también es uno de los temas que me parece que dentro del teatro hemos desplazado, porque está asociado a la idea de verdad stanislavkiana. Entonces, ¿cómo pensar una verdad que no sea stanislavkiana?

Gus: Tenés la verdad para la fenomenología, pero no es la misma verdad de que habla Lacan, un poco siguiendo a Nietzsche. También tendríamos que pensar qué es la verdad para Freud. Como vimos en la reunión pasada, en Lacan, el concepto de verdad está en cierto modo tomado fundamentalmente de Nietzsche. Entonces, la verdad es una apariencia, pero no en sentido platónico sino, como vimos, como valor con fecha de caducidad. Para la fenomenología la verdad es una manifestación del ser. Pero en Nietzsche no hay ser, hay agujero, hay real, puro devenir. En Heidegger sí hay ser, y la verdad se presenta con una cierta forma. Pero, como ya vimos, en Nietzsche la verdad es pura apariencia, por eso

Lacan va a hablar del semblante, una verdad que también está localizada espacial y temporalmente. La apariencia en Platón es algo degradado, porque la idea vale más que la apariencia. Pero Nietzsche destruye eso, y lo único que hay es apariencia. Él habla de apariencia, la verdad es apariencia. Y esta conceptualización tiene efectos también sobre el modo en que concebimos la memoria —habrá que revisar esto en la famosa memoria emotiva de Stanislavski—, porque siempre tenemos semblantes del pasado, historizamos la memoria, no vamos a excavar como hacen los arqueólogos para llegar a un recuerdo que oficiaría como ruina que hay que desempolvar y poner en el museo. Historizar quiere decir que dentro de dos meses de análisis vuelvo al mismo recuerdo o al mismo sueño y lo historizo de otra manera. Aparece la verdad de otra manera. Pero es que no hay ninguna verdad previa, esencial o absoluta. Historizar es transvalorar la verdad, verdad que tenemos por tal hasta que de pronto algo irrumpe y tenemos que volver a plantearla. Una verdad puede durar dos siglos, pero tarde o temprano, como valor cae y hay que transvalorarla en otro valor, en otro semblante. Y ese va a ser el ser. Y otro siglo después habrá otro valor y ese va a ser el ser para la subjetividad de esa época. Como en Heráclito, el ser es algo que fluye, no hay una esencia. Por eso, como vos planteaste el tema de la fenomenología, los fenomenólogos no pueden prescindir de la esencia. Siempre, en el fondo, el planteo de los fenomenólogos y de los existencialistas es platónico. En *A puerta cerrada*, no es que los personajes van a encontrar una verdad o una libertad que los esperaría afuera; hay una verdad allí donde están encerrados y hay otra o habrá otra cuando salgan. No será la misma que imaginan, un poco como cuando los exiliados quieren regresar a sus países de origen después de años y piensan que van a encontrar el país que dejaron. La verdad es algo que fluye, cambia, y además habla. Y cuando habla, hay que ponerse el cinturón, como en los aviones. Generalmente dice cosas espantosas. Cuando uno saca todos los velos y surge en análisis la verdad, es una verdad que a lo largo del análisis se irá historizando. Como vimos la vez pasada, la verdad es un semblante de lo real, y puedo ir asumiendo otros semblantes, pero nunca hay que confundir la verdad con lo real. Usualmente, es muy duro soportar la verdad, que en sí misma es un modo de

apalabramiento de un real traumático que insiste en repetirse. Y es por esta vía que podemos decir que la verdad forma pareja con el inconsciente transindividual. Esta verdad de hoy aquí, lo que surge ahora entre nosotros aquí. Nosotros hoy somos cinco que estamos en una comunidad, en un grupo de lectura, para el cual hay un inconsciente transindividual que nos involucra; y las verdades ocurrirán en relación a eso.

CIPRIANO: Decir que la verdad como un semblante tampoco significa que estemos relativizando la verdad. Lo digo porque si no pareciera que todo es relativo. Como que hay alguna experiencia que podemos pensar y compartir como verdad.

Gus: No es relativo porque no hay una verdad más válida en otro lado. Siempre es verdad respecto al deseo. Lo que no podemos soportar es lo que deseamos. Y en el caso de lo que vos planteabas antes, de que te parecía que había a nivel generacional una cierta relación con lo real. Yo creo que eso ocurre, en primer lugar, por la situación del mundo, pero en Argentina particularmente por la dictadura, la irrupción del horror, de lo real, del vacío que dejó, del agujero. Y nos lleva a los duelos, nosotros todavía no hemos hecho el duelo por los desaparecidos. Tampoco por los muertos por la pandemia. Es un tema que en el seminario de Marta Gerez y en el más específico de María Elena Elmiger —que tiene un libro sobre el duelo— aparece a cada rato. No hemos hecho los duelos porque carecemos de rituales. Además, porque el lema de las Madres de Plaza de Mayo fue y sigue siendo que quieren a sus hijos con vida, los esperan con vida. Eso ya impide la realización del duelo, porque hacer rituales funerarios es dar por muertos a los que no deberían estar muertos. Ellas, en cierto modo, obstaculizan el tema del duelo. Pero si no se hace el duelo, seguimos con ese agujero: los que faltan. Las Madres diseñaron, en todo caso, rituales de demanda de vida, ese reunirse un día a la semana a cierta hora con pañuelos en la cabeza y caminar alrededor de la estatua de la Libertad. Creo que el teatro argentino de los últimos 30 años es bordear ese agujero. No me acuerdo bien cómo aparecía eso en la obra de Cacace. Me acuerdo de la apuesta, pero no me acuerdo de qué trataba la obra.

Charla entre teatristas

CIPRIANO: Sí, en realidad era más interesante la apuesta que la obra. Es una familia disfuncional con un muchacho al que todo el mundo está haciendo *bullying*. Y de alguna manera hay algo del núcleo familiar que reconoce que, en realidad, esa discapacidad no es una discapacidad, sino que simplemente camina un poco más lento. Pero está toda la familia eclosionada por el prejuicio de la discapacidad. Es cierto que era más interesante la apuesta que el texto. Ahora acá en Córdoba se está haciendo. Alguien la está montando, no sé cómo la habrán montado, pero me da curiosidad de verla. A ver cómo hicieron esto. Y había algo también que estaba muy interesante en *Mi hijo camina un poco más lento*, es que en todos los personajes hay algo del cuerpo, el anciano es un anciano, la abuela es una abuela, hay algo de esa edad que no es representación, que es el cuerpo de esas actrices y actores que están allí. Entonces eso era bastante conmovedor para una fábula que, además, es bastante convencional. Entonces vuelvo sobre esta idea de lo que emerge ahí, de lo que está ahí. Era tan contundente verlos actuar, que el trabajo era eso básicamente.

Gus: ¿Alguna otra cosa que les haya impactado del trabajo del tiempo lógico?

CHELA: Ya se ha mencionado esto, de que, en esta carrera tras la verdad, no se está sino solo. Si bien no es todo, cuando se toca lo verdadero, ninguno sin embargo lo toca sino por los otros.

Se habló de esto, eso fue lo que me dejó pensando también. Ahora también es interesante esto de que basta hacer aparecer la menor disparidad para que se manifieste cuánto la verdad depende de todos y de cada uno.

Gus: Para mí eso ha sido una marca. Por un lado, la verdad es la verdad del deseo de cada cual, de cada sujeto. Pero eso no impide que tenga que ver con el resto, porque el deseo es siempre el deseo del Otro. El Otro está siempre implicado. No estás solo. Vos, sola, no podés tener ninguna verdad, porque el deseo tuyo es el deseo del Otro. Y deseo del Otro en dos lecturas, la del genitivo subjetivo y la del genitivo objetivo.

Recuerden las clases de latín, si alguno de ustedes sufrió eso en algún momento. El Otro desea y yo deseo al Otro. Hay un deseo del Otro, lo deseo al Otro y hay un deseo del otro en el sentido de que el Otro también me desea. El genitivo puede tener estos dos registros, subjetivo u objetivo. La frase “deseo del Otro” en Lacan siempre funciona de las dos maneras: el Otro me desea y yo deseo al Otro. El subjetivo: yo lo deseo, y el objetivo: el Otro me desea. Tenemos dos maneras de pensar esa frase. Para tener deseo tiene que haber siempre otro, algo que le viene a Lacan de la lectura que Kojeve hizo de Hegel. Si ese Otro está forcluido, estamos en la psicosis. La forclusión del Nombre-del-Padre significa que rompemos los amarres con ese Otro, quedamos completamente en un nivel de producción lingüística delirante. Por favor, Chela, volvé a leer la frase, porque me quedó algo dando vueltas.

CHELA: “Basta hacer aparecer la menor disparidad para que se manifieste cuánto depende de todos la verdad...”, incluso que “la verdad solo alcanzada por unos puede engendrar, sino confirmar, el error en los otros”.

Gus: Eso es fundamental. Por eso en mis textos sostengo la esperanza para la praxis teatral, basada en estas premisas psicoanalíticas, porque si el elenco hace un trabajo sobre lo real, no solamente sobre la realidad, si es capaz de llegar a una verdad (que no es una verdad a la manera de la ciencia, de verdadero/falso, sino la verdad a nivel del deseo inconsciente), si ese trabajo con lo real es capaz de llegar a la producción de un montaje que ha logrado inventar un semblante emancipatorio, entonces es pensable que esa ‘verdad’ confirme “el error en los otros”, es decir, los invite a reconsiderar cómo viven en el error. Sostengo que no hay elenco teatral que no esté involucrado en el mismo malestar en la cultura que su público. De modo que al trabajar lo real, el modo de goce alienado al Otro y ofrecer un semblante emancipado o emancipatorio, cabe la esperanza de que esa verdad se disemine. Así, por un lado, esa puesta como semblante puede dar lugar a la manifestación de un a verdad reprimida y a la posibilidad de desalienación a nivel de lo real respecto al goce del Otro hegemónico. Una vez más, la posibilidad de tranvalorar la verdad. Insisto

en que en la praxis teatral con base psicoanalítica trabajamos fuera del campo de la representación, es decir, trabajamos con lo *real*, pero sin eliminar la representación de la *realidad*, un poco en el sentido de que el Otro no existe, pero no podemos prescindir de él. La realidad como construcción fantasmática, imaginaria, es imprescindible para la invención de un *sinthome* como semblante que mantenga ajustados los tres registros del nudo Borromeo, siempre desajustados de alguna manera. Y ese registro imaginario, ya no en el campo de la alienación sino de la invención, es el que provee los significantes para apalabrar lo real y para dar-a-ver la verdad, siempre a nivel del mediodecir, nunca toda. El trabajo con la realidad, sin la confrontación con lo real, no puede llegar demasiado lejos: por más novedosa que sea una puesta, si se ha quedado en representar de alguna manera la realidad, sigue en la dimensión de la alienación al discurso dominante. Digamos que no permite imaginar las vías, como quería Nietzsche, para atacar la matriz que producen esos valores hegemónicos que queremos denunciar y transvalorar. Cuando el elenco trabaja su alienación a ese discurso y confronta lo real, si dejar de apelar a la representación, está intentando algún grado de separación del Discurso del Amo. Separarse —Lacan juega con el *se parer* del latín que también significa parirse— supone parirse a sí mismo, alcanzar el grado de singularidad que vaya dejando atrás el modo de goce y el deseo del Otro, que es el que nos ha marcado desde nuestro nacimiento como condición ineludible para integrar el lazo social comunitario. Y esa operación que en psicoanálisis se llama “castración” es indispensable para dar lugar a la división del sujeto y, en consecuencia, a hacerlo un sujeto deseante. Sin embargo, hay una pérdida de goce, el objeto *a*, y por ello hay malestar en la cultura y en el sujeto. Hay algo que no funciona adecuadamente respecto al deseo y al goce singulares del sujeto, por eso tiene que separarse, volver a parirse, pero bajo sus propias premisas singulares, su propio modo de goce. Retomando la charla de la vez pasada, ese parirse a sí mismo no puede realizarse sin el atravesamiento del fantasma. Tarea nada jubilosa, muy por el contrario, dolorosa pero indispensable para la emancipación, que no es promesa de felicidad, sino de singularidad y de responsabilidad plena por los actos. La verdad que resulte de ese proceso de descolonización de sí

mismo ya es una verdad propia del deseo de ese sujeto, esa verdad es a veces bastante insoportable, pero es la verdad de ese sujeto. Ahora, ¿qué hace el sujeto con la verdad? ¿Y qué hace el análisis con esa verdad? Al separarse, Lacan sabía que ahí le quedaba un pasito para dar, y por eso lo da en el *Seminario 23*, cuando habla del *sinthome*. El *sinthome* es esa verdad incurable, es ese fantasma incurable a nivel de sujeto. No lo voy a cambiar, pero puedo vestirlo con ropas nuevas, mías, no prestadas. Es decir, me separo, voy a nacer nuevamente, yo mismo me voy a parir. Por eso habla de Joyce. Joyce se parió como Joyce. Hoy hablamos de Joyce, que podría ser un tipo cualquiera que se llamaba James Joyce, pero escribió el *Ulises*, escribió *Finnegans Wake*, y entonces ahora él se nombró Joyce, ya no responde a los Nombres-del-Padre impuestos por la cultura, sino que él es el Padre-del-Nombre. Y por eso, como lo sabía, llegó a decir aquello de que iba a joder a los críticos de la literatura por doscientos años. Una vez más, insisto, Joyce no *se libera* del Padre, sino que se *emancipa* de él pariéndose a sí mismo por medio de una creatividad de impresionante potencia inventiva. Sus textos son su *sinthome*. Yo no me puedo *liberar* de todo lo anterior, de mi padre, de mi madre, de mi familia, de mi cultura, del lenguaje, de donde yo crecí, de las huellas, porque esas huellas de hecho son imborrables. Pero puedo *emanciparme*, es decir, las puedo poner en la dimensión de mi singularidad, respecto a mi deseo y a mi propio modo de goce. De ahí la necesidad de la ética. ¿Qué hago yo con *mi* verdad? Porque mi verdad podría ser que yo odio a toda mi familia. Entonces, ¿qué hago a partir de ahí? ¿Me alejo, los mato a todos? Aquí entramos en el tema de la responsabilidad del sujeto frente a *su* verdad. La ética del psicoanálisis pone al sujeto frente a lo único que puede ser culpable, y es de no ceder en cuanto al deseo, no traicionar su deseo. Tengo que mantener mi deseo, pero siempre dentro de un marco emancipado y responsable. Si llevamos todo esto a la praxis teatral, podemos afirmar que se trabaja con lo real que, como dijimos, no tiene representación, pero, obviamente, alguna representación significativa hay que darle. Para ello recurrimos al registro imaginario. Lacan empezó con ese registro y aportó lo del estadio del espejo. Luego se orienta hacia el registro simbólico y es en ese momento cuando en el *Seminario 11* afirma que el psicoanálisis es una

Charla entre teatristas

praxis (no una práctica) en donde lo real se trabaja en relación a lo simbólico y, agrega, si hay algo de imaginario, eso es, digamos, secundario. Pero ya al final de su enseñanza reivindica el registro imaginario al que le otorga la capacidad de invención. Inventamos a partir del registro imaginario, pero esa invención es posterior a un proceso de desalienación, es decir, forma parte de ese proceso emancipatorio que, como afirma Jorge Alemán, es un trabajo constante, no hay un final donde me emancipo completamente. Ahí tenemos la diferencia entre *liberación* (que hasta podría darse por decreto) y *emancipación* que es un proceso inacabable de trabajo con las marcas y huellas del pasado que siempre estarán ahí, sea a nivel de la memoria del sujeto, sea al nivel de la herencia filogenética. Ahora bien, mi postura es: si una obra de teatro entra dentro de este encuadre y se postula socialmente como emancipatoria, es probable que a lo mejor uno o dos miembros del público admitan su error, como decía recién Chela, que los otros admitan su error y empiecen a modificar el discurso hegemónico y dar una salida diferente a su vida. Supongamos una obra feminista, dos o tres personas del público quizás nunca habían pensado ciertas cuestiones desde una perspectiva feminista. Vienen a ver la obra y se dan cuenta que lo que pasa sobre el escenario es lo mismo que les pasa en la casa, comienzan a plantearse las formas sutiles de la violencia doméstica, de los diversos grados de maltrato machista, sea del marido, del padre, del vecino o de los hijos. Comienzan a hacerse preguntas. No sabemos si comenzará a cambiar su situación, eso no se hace automáticamente, pero tal vez empieza a sentir alguna curiosidad o agitación interior que la lleve a conversar con otras mujeres a las que les está pasando lo mismo. Es ahí donde aparece la posibilidad de que los demás, sobre la elaboración de un sujeto que alcance una verdad de su deseo emancipado —en nuestro caso el elenco—, pueda producir el efecto de develar el error que otros están padeciendo. Todo esto no tiene nada de nuevo. El teatro está muchas veces posicionado de ese modo, podemos decir que *Casa de Muñecas* está ahí.

CIPRIANO: Sos optimista. (*risas de todos*)

Gus: Quizás. Pero no estoy diciendo que esos efectos sean inmediatos, en realidad, por el contrario, son muy lentos a nivel cultural. Pero pensemos en otro ejemplo, pienso en Teatro Abierto que tuvo un impacto al trabajar el malestar en la cultura argentina de ese momento y movilizó mucho al punto de que nos hizo salir del miedo. Seguramente hoy ese Teatro Abierto plantearía otros temas.

CIPRIANO: Yo me preguntaba si esa transformación no está al interior de esta comunidad que somos, si en realidad los transformados no somos nosotros mismos.

Gus: Claro, indudablemente.

CIPRIANO: Cuando estaba ensayando Chejov ahora en Madrid, en un momento Treplev le dice a Nina: “vos tenés muy clara cuál es tu vocación. Yo, en cambio, ni siquiera sé qué tengo ganas de hacer ni para qué estoy acá”. Y mi hijo, de 23 años, que asistía a los ensayos, quedó totalmente conmovido con esa situación, porque él está en un momento donde se dedica a jugar al ajedrez, estudia filosofía, vende libros... Y de pronto dice: “yo no sé cuál es mi vocación”. Él estaba haciendo una asistencia de dirección en ese momento. Y era fuerza de volver a entrar en la escena, repetir la escena, repetir la escena... Y en un momento dado Camilo dijo: “yo, de verdad, tengo que repensar qué es lo que quiero”. Por eso decía, más que un espectador por fuera, era el propio grupo el que estaba haciendo transformado.

Gus: Claro, el grupo cambia. Si el efecto no se da primero sobre el elenco, no se va a dar sobre el público; y si no se da en esa producción, tal vez se logra en la siguiente. Cuando se trabaja con un grupo más o menos estable, siempre existe la posibilidad de retomar algo de las producciones anteriores o bien empezar cada proyecto de montaje desde cero, lo cual, obviamente, es un poco idealista e imposible. Hay directores que dicen: “yo no quiero repetir(me)”, y se tardan por ahí varios años entre una pro-

ducción y otra, porque o buscan cómo autoprovocarse con nuevas estéticas o bien montar ciertos autores que saben que los van a llevar a repensar cosas que no han pensado, a elaborar su propia verdad. Yo pienso que eso es muy importante.

JOSE: Gustavo, aquí tenía una cuestión que anoté en el texto de Lacan, refiriéndome a aquello que Graciela también comentó sobre esa construcción del sujeto, cómo es con nosotros. Hay una parte al principio donde él dice que hay “las mociones suspendidas”. Dice, “no es lo que los sujetos ven, sino lo que no ven” en la construcción del sujeto, dentro de lo que no ven, que es lo que yo supongo que los otros están viendo de mí, y lo que yo veo de los otros. Incluso ahí dice, como primera parte, “estando ante dos negros se sabe que es un blanco”. ¿Por qué? Porque es diferente, es igual, es del mismo color. Entonces dice: “estando ante... solo entonces se sabe”. ¿Por qué? Porque se da esa incerteza, cuando yo me pregunto cómo es el otro. El otro ya me está también creando esa relación de paridad. Y cuando yo estoy, por ejemplo, en ese caso, como dice Cipriano cuando estaba ensayando, creo que se empieza a crear ese tipo de conexión, no solamente de manera unilateral, entre actores de comunicación, sino más al estilo Jacobson, así, múltiple. Es decir, no solamente los actores, sino el director, si está el dramaturgo, si están los técnicos, si está el público, si hay unas señoras que fueron invitadas de casualidad para el ensayo. Todos empiezan a recibir ese sentido de comunicación, toda esa significación que está ahí, y va a crear una construcción entre cada uno de ellos. Por ejemplo, una de las cosas sobre las que yo siempre escribo y estoy reflexionando es: ¿cómo es que yo consigo que se cree un sistema estético particular? Porque, realmente, a medida que voy experimentando con las personas, y las personas también experimentan conmigo, por supuesto —porque yo también soy un ser totalmente moldeable—, vamos creando como unas formas de comunicación que ya todo el mundo sabe lo que está pensando el otro, cree saber lo que está pensando, más no es que sabe. Creamos una verdad entre nosotros, creamos una verdad entre el grupo. Incluso en estos días me pasó que hice

una traducción de *El extraño jinete* de Michel de Ghelderode, por la cuestión que está aquí en Brasil sobre los manicomios, pero siguen existiendo instituciones que son muy represivas con las enfermedades mentales. Entonces empecé a montar la obra, me estoy divirtiendo muchísimo, no saben cuánto me estoy divirtiendo con los actores, pero una actriz, cuando empezamos el proceso de producción en mayo, me dijo: “¡Ay, José, yo tengo un problema en la universidad, no sé qué, yo no voy a poder!”. Regresó hace dos o tres semanas cuando ya todo estaba ensamblado y me dijo: “¿Será que yo puedo crear un personaje aquí?” Yo le dije: “¿Cómo vas a crear un personaje aquí?” Y respondió: “yo me coloco aquí entre los locos y creo un personaje”. Empezó a hacerlo, yo le decía cosas como “córrete para allá”, y ella me entendía porque hay ya instalado una especie de sistema que está engranado ahí, porque ella ha trabajado conmigo en otros espectáculos, y ya sabe más o menos qué es lo que yo estoy buscando siempre. No es precisamente el espectáculo que se está montando, sino lo que no está en el espectáculo, lo que estamos descubriendo, lo que no está hablado; el actor lo cubre con el espacio, atraviesa el espacio con su cuerpo y crea una narrativa que —voy a hablar así como Martín Barbero—, estalla, una moralidad que estalla ahí, porque crea un cuerpo *falante* que va creando nuevas formas de tratar, de conectarse unos con otros. Entonces cuando estaba leyendo eso, me llamó mucho la atención, porque es precisamente, no cómo se ve, sino por lo que no se ve, cómo se construye con el discurso realmente lo que no está evidenciado. Tú como director dices: “Yo quiero un personaje así, así; el actor afirma que él también quiere algo en especial para él y su personaje, también tiene una idea, él crea esa idea, y en esa negociación con el director y otros actores se van tramando esos puntos de conexión que culminan en la estética que siempre estamos buscando. Ahora bien, hay una estética final, que es la que coloca el director, quien dice: “esto lleva a esta forma, y da como un acabado final”. Luego todo el mundo puede reconocer la estética de un director, puede discernir, por ejemplo, esto es una obra de Cipriano, esto es una obra de Graciela, esto es una obra de Gustavo o de Sandra, según tenga este tipo de colores o tal otra textura singular. Entonces, en esa parte donde tú no hablas, donde tú no estás evidente, es donde se está creando una realidad.

Charla entre teatristas

Gus: Aquí hay algo que tenemos que tener en cuenta: el teatro de la representación, al trabajar sobre la realidad y no sobre lo real, apela a la comunicación. José, vos acabás de hablar de comunicación. Me gustaría comentar sobre eso. Sin duda, el teatro comunica. Pero la praxis teatral no se queda en ese nivel, primero, porque Lacan advirtió que la comunicación es un malentendido; segundo, porque la praxis teatral trabaja sobre lo real y entonces apela a producir un efecto a ese nivel. En la praxis teatral, en todo caso, se trabaja no sobre la comunicación, sino a partir de la transferencia analítica. Y el efecto desde lo real afecta al cuerpo, al del elenco, obviamente, y esperanzadamente el cuerpo de algún miembro del grupo. Ese efecto visceral, a nivel del cuerpo, puede no procesarse ‘conscientemente’, como sería el caso de la comunicación. En el ejemplo con tu actriz, lo que me parece que estaba funcionando es que ya había un vínculo visceral con tu modo de trabajar (trato de evitar la palabra ‘sistema’, que vos también usaste). Se activan, me parece, puntos tejidos a nivel del cuerpo trinitario, y eso ‘no se ve’. Bartís afirma que, en general, el actor tradicional construye su actuación respondiendo a la fábula, pero para él, como director, eso no le importa mucho, porque más le interesa el modo en que se instala lo que él designa como “relato de la actuación”. Es decir, más allá de lo que los personajes digan o hagan, hay otra cosa que tiene que ver un poco con lo que vos planteabas. Tiene que ver con esto que vos planteaste, lo de las mociones, cómo se mueve, desde qué trazos vinculares previos trabaja el actor, es decir, cómo ya hay un cuerpo trinitario instalado entre actor, elenco y director. En su ensayo, Lacan se refiere al movimiento, está hablando de la acción, pero no le interesa lo que los presos hacen, no le interesa en su lógica qué tipo de acciones llevan a cabo, porque para él se trata de un sofisma, sino cómo en ese movimiento de pronto hay una vacilación y luego una prisa. La verdad que le interesa a Lacan es producto de la vacilación y la prisa, no surge de ninguna deducción lógica; no es una verdad entendida a la manera de la ciencia, de la lógica clásica, como verdadero/falso, ni como algo demostrable a la manera de un experimento, universal. Es la vacilación o la prisa del analizante lo que está en juego aquí, no tanto lo que dice, es la forma en

que el movimiento da cuenta de un cuerpo trinitario afectado. Es una verdad relacionada con la subjetividad y el deseo. Como vimos, es una verdad en el modo del semblante o de la apariencia, una verdad apalabrada —a veces inventada en la dimensión de lo singular— sobre lo no representable de lo real, una verdad no-toda; y allí es donde cabe que se la pueda alcanzar en el error. Vos planteaste ahora otra cosa que es el tema del saber. En realidad, Lacan en el texto se pregunta cómo el sujeto A sabe o llega a saber qué tipo de círculo le metieron en la espalda, negro o blanco. Lo que Lacan no dice, y me parece que por ahí no es necesario, pero tal vez habría que tener en cuenta, es que hay otro saber antes. Porque los tres presos saben, con anticipación, cuáles son las coordenadas de este encuadre. Saben que hay cinco círculos, tres blancos y dos negros. Parece una tontería, pero sucede que, si no le hubieran dicho eso, no hubieran podido hacer nada. El hecho de que sepan que hay cinco círculos, ya constituye un saber o, mejor, un conocimiento. Ahora, ellos tienen que acceder a otro saber, que es el saber que los salva, que les da la libertad de salir de la prisión. Y es un saber sobre lo no-sabido, el color que portan en su espalda. Es el saber que importa, el que los salva, el que los libera o, mejor, los emancipa. Ese conocimiento del encuadre es el mismo que se fija al comienzo de un tratamiento o el que nosotros fijamos para los ensayos: tales días, a tales horas, con tal duración, con tal metodología, etc. Ese conocimiento forma parte del pacto. Pero lo que se espera es la irrupción del saber, el modo en que éste irrumpe no tanto en el decir sino cómo el cuerpo trinitario apalabra ese agujero, esa parte de mi cuerpo que yo no puedo ver. Me acuerdo que, cuando empecé con el tema de la teatralidad, me planteé, muy fenomenológicamente, el hecho de que la espalda no tiene ojos. Hay aves que tienen un ángulo de visión de más de 180 grados y hasta de 360 grados. Nuestro radio visual, el de los seres humanos, es bastante limitado, apenas un poquito más de 180. Y como la espalda no tiene ojos, estamos muy desprotegidos al punto que, cuando nos referimos a la traición, decimos que nos pueden clavar algo por la espalda, es decir, algo que no esperamos y nos aniquila. Nadie te traiciona clavándotelo por delante. La traición la imaginamos como algo hecho a tus espal-

das. Entonces, para mí eso fue interesante, porque en el espejo, yo tampoco puedo ver mi espalda. ¿Cómo puedo ver mi espalda o, al menos, imaginarla? Esa pregunta fue la que disparó la génesis de la teatralidad tal como la planteé en mi tesis doctoral, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, un poco siguiendo a Sartre y a Foucault, y más tarde reelaboré desde la perspectiva de Lacan. Al interrogarme sobre ese cuerpo en parte expuesto a la traición y desamparado, al interrogarme sobre la imposibilidad de ver mi espalda, incluso cuando algo me pica, fui construyendo seis estructuras de teatralidad, una de las cuales (pero solamente una) corresponde al teatro, la denominé ‘teatralidad del teatro’, porque incluso esa teatralidad no es la de los griegos, no es la del anfiteatro clásico. En la teatralidad del teatro, que comienza en parte a construirse a partir de los romanos que insertan una pared al fondo del escenario, va a culminar en el modelo o diseño de sala italiana; de ahí también que muchas técnicas actorales, muchas técnicas de proyección de la voz se orienten a lo frontal, porque la pared es la que protege la espalda. Esto ya se complica con el teatro circular y fue también puesta en crisis con las puestas de Grotowski. La única manera de ver o imaginar la espalda, de adquirir —como plantea Lacan en el estadio del espejo— una imagen unificada de mi cuerpo, es viendo la espalda del que está delante de mí. A esa teatralidad de cuerpos enfilados, uno tras otro, donde cada uno recupera la imagen unificado de su cuerpo a partir de la espalda del que está adelante la denominé ‘ceremonia’. En el ensayo sobre el tiempo lógico, algo de todo está puesto en juego, porque cada uno de los involucrados tiene ese agujero en la espalda, un saber-no-sabido, algo que se le escapa y que puede en parte recuperar viendo a los otros. Lacan va contra Descartes aquí: no hay manera de deducir nada de la lógica, salvo si ésta elimina la cuestión del cuerpo y del movimiento. La lógica clásica se instala a costa de sacrificar el cuerpo, el goce, el movimiento, los afectos. Esa racionalidad cartesiana solamente es imaginable, solamente en racional, si se ha dejado de lado el cuerpo y sus consecuencias. Y me parece que todo esto es algo crucial para el teatro y cualquier teoría de la actuación. El director tiene que estar alerta no tanto a lo que los actores enuncian en la improvisación, sino al modo en que ese

apalabramiento resulta de la vacilación y la prisa, de la relación de los cuerpos, esto es, la vacilación del otro, lo que hace que un actor salga y diga “soy blanco”. Y Lacan dice “no importa si el tipo se arriesgó, dijo negro y se equivocó”, no importa si su salto para ganar su libertad resulta de un argumento racional, deductivo. Lo válido, al menos desde la perspectiva psicoanalítica, resulta ser la vacilación y la prisa. Por eso, José, como puse en el gráfico, la alternativa del preso que viera dos negros, sabría que es blanco, porque había solo dos círculos negros. Hubiera resultado una deducción en el sentido de la lógica racional. Pero en realidad, son las otras dos alternativas las que no se logran deducir de ese modo. El momento de concluir es siempre una prisa; no sé bien si, en el encuadre analítico, hay alguna conexión entre la prisa y el manejo del tiempo analítico; imagino que se la puede pensar. La prisa, al menos en lo que a nuestro trabajo teatral respecta, la conocemos bien, porque los ensayos comienzan a ponerse vacilantes, tensos, a medida que avanzamos hacia la fecha de estreno. A veces muchas cosas de gran creatividad aparecen durante esa prisa, cosa que no aparecieron en meses de trabajo. Y esto sucede, una vez más, porque la lógica aquí en juego es aquella, precisamente, que toma y surge del juego, donde todos están ya en un tiempo acelerado para ‘jugársela’ frente al público. Y con los sudores, los suspiros, las broncas, los ahogos, sabemos que se trata de una lógica visceral, corporal, porque no es la mente la que está afectada, sino el cuerpo trinitario. Como vos dijiste, José, son esas mociones suspendidas las que afectan al elenco. Finalmente, la prisa, el salto: el estreno. Ese estreno puede ser una separación, al menos para el actor, porque ya, en cierto modo, la presencia del director durante la función —salvo en Kantor— está, digamos, un poco disminuida, porque ahora el Otro no es el de los ensayos, el Otro es el público, el gran Otro que ratificará o no la imagen escénica. Esto no significa que, automáticamente, se trate de una separación como desalienación. Hay, por cierto, como en los presos, un anhelo de liberarse, particularmente del director. Nunca se liberarán del gran Otro. La separación no siempre es emancipatoria; puede ser meramente temporaria. Es más, hay directores que no dejan de hacer devoluciones después del estreno y hasta después de cada función durante toda la temporada. Lo cierto es que, esperanzadamente,

el trabajo de todo el grupo haya logrado inventar un sinthome a ese real trabajado en ensayos y que, equivocado o no, tiene la capacidad de afectar (no de comunicar) al cuerpo del otro y hasta del Otro. Sea como sea, el público va a dar cuenta, va a ver, lo que los actores no han podido ver: el deseo no-sabido del grupo, el deseo involucrado en la estética, en la forma artística por la que se optó. Me parece que habría que replantearse, desde todo esto, la función de la crítica teatral. Insisto en que el deseo es siempre el deseo del Otro. Cuando escribí el artículo sobre el ensayo de Lacan, homologué el círculo en la espalda al personaje para el actor. El actor se pregunta cómo es su personaje. No es solamente lo que proviene de la fábula, no se elabora individualmente, sino que proviene del juego con otros actores. Mi Hamlet no puede nunca ser el de Shakespeare, por más que yo quiera hacerlo arqueológicamente. Vos, Cipriano, planteaste algo en relación a Stanislavski. Yo creo que Stanislavski huele algo de esto cuando habla de las acciones físicas. O sea, es la acción física la que delata y mueve a los otros. Tendremos que verlo si más adelante nos metemos en los textos del maestro ruso. ¿Se acuerdan del ejercicio de cuando tienen que buscar al asesino? No lo recuerdo bien, pero en un momento Tortsov les plantea que hay un asesino en la casa. Los actores tratan de deducirlo mentalmente, pero Tortsov-Stanislavski les dice: “a mí no me asustan para nada, no siento el temor que supone que haya un asesino en la casa” Luego, no lo tengo presente, creo que el director inventa una historia que los asusta y entonces todos sienten el temor, creen en que hay un asesino, todos realmente se atemorizan —esto es, surge un afecto, que es corporal— porque realmente sienten que hay algo ahí que está amenazándolos. Se despliega, a partir de ese temor, un movimiento que termina afectándolos como actores y consolidando la verdad de la escena. La verdad surgió del movimiento de los cuerpos.

CIPRIANO: Sí, yo traía lo de Stanislavski porque él dice muy fuertemente que la verdad depende de la fe. Y entonces aparece el tema de la creencia, del cómo sí, de cómo se construye esa creencia. Y me parecía que ahí hay como una interpretación muy desde el terreno de lo psicológico y no tanto desde el terreno de esto que estás planteando vos ahora,

que me parece más interesante, más desde el movimiento, y también lo que planteaba José, de esta idea más de lo que no se dice, de lo que está sucediendo allí, en términos de lo real, de lo que estamos compartiendo como pequeña comunidad, de eso que está sucediendo allí.

Gus: Creo que lo que contó José sobre la muchacha que entra en un determinado proceso del proyecto y que pudo ocupar un lugar en el desarrollo posterior del montaje, ocurrió porque ella le puso cuerpo a lo que no estaba dicho por los demás. Me da esa la sensación que logró ponerle cuerpo a lo no dicho. Ahora, recordemos que la verdad no puede ser dicha toda. Es siempre medio-dicha. Por eso insinué que Stanislavski parecía husmear un poquito de todo esto, no digo que lo haya pensado. De todas maneras, mi contra pregunta para vos, Cipriano, es: ¿tú no crees que cuando este sujeto A salta y dice soy blanco, no tiene certeza? Tiene un aserto subjetivo, no tiene certeza objetiva. ¿Tú crees que ahí no hay fe? ¿No hay creencia?

CIPRIANO: Me acabas de pegar en el corazón. (*Risas de todos*). Voy a confesar algo. Mientras leía el texto, yo pensaba: “yo soy ese sujeto. Yo soy el que primero diría ‘yo soy blanco’”. Pensaba en mí mismo. Esta es una confesión de partes, digamos. Mientras leía decía: “yo haría lo que haría ese sujeto”. Rápidamente diría “soy yo”.

Gus: Pero acuérdate que lo que pedía el director de la prisión es que tenían que contar cómo habían deducido quiénes eran o de qué color era el círculo que portaban la espalda.

CIPRIANO: Sí, pero en una de las situaciones dice “por mera intuición”, una de las posibilidades es “soy primero, total, el que se equivoca, puedo ser yo, con lo cual anulo un tercio de posibilidades. Es cierto, tiene que ver con la creencia. Pero me agarra algo... Muchas veces pienso en la intuición, que quizás tenga que ver con la creencia. Entiendo la intuición, y la entiendo fuertemente en el trabajo que hacemos nosotros, como una certeza que tenemos, que decimos “es por acá”.

Gus: Lacan es clarito. Él dice que este sofisma habla de una certeza *anticipada*.

CIPRIANO: Por eso lo traigo, claro. Recuerden cómo a Freud le preocupaba el hecho de que los artistas pudieran, escribiendo una novela como la *Gradiva*, llegar a cosas que, a él, como investigador, le costó años elaborar. Lo que al científico le lleva años elaborar y conceptualizar, un artista lo capta por una certeza anticipada. Es el poder del arte. Incluso hay casos, en todas las artes, de obras que fueron en su época un tremendo fracaso y luego se convirtieron en obra maestras para un público posterior. Lacan usa la palabra ‘fulgurante’, que a mí me conmovió cuando la leí porque efectivamente hay algo del fulgor en juego en el proceso actoral. Creo que tiene que ver con la creencia, pero yo no lo había asociado así.

Gus: lo del fulgor yo no lo había registrado, pero asocio ahora, ya que estamos con confesiones —esto se está transformando en una especie de terapia de grupo—, asocio ahora, libremente, con el concepto de verdad de Walter Benjamin, a quien Lacan leyó muy bien, aunque jamás le da crédito. Porque, ¿qué dice Benjamin en sus *Tesis sobre la historia*, en una de las tesis? Pues que la verdad es ese flash, ese fulgor que viene del pasado, y por algo viene del pasado, irrumpe en el presente en función de una futuridad.

CIPRIANO: Habla de las cenizas. Ya voy a cotejar eso.

Gus: Es el fulgor, el pasado en sí mismo no tiene ningún valor para Benjamin, salvo que irrumpa instantáneamente en el presente como fulgor. Tenemos otra vez algo parecido a la *tyche*, lo sorprendente, que irrumpe con su brillo, un brillo que enceguece, porque no está, digamos, articulado, es un sinsentido que me deja atónito. Se trata de un golpe que no podemos o, mejor, no deberíamos obviar. Algo brilló, y ése es el único pasado que importa para trabajar en el presente. Es ético para el sujeto hacerse cargo de ese brillo.

CIPRIANO: ¡Ah, es precioso! Perdón, gracias. Me acabás de...estoy con la piel de gallina, porque me acabas de traer algo que me importa. También ahí aparece Barthes con la idea de la imagen del *punctum*, de aquello que, al principio insignificante, alcanza al espectador, lo afecta de forma profunda.

Gus: En la Tesis II, Benjamin escribe: “El pasado tiene derecho a exigir su reclamo” y en la Tesis V agrega: “El pasado sólo es atrapable como la imagen que resplandece, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible. “La verdad no se nos escapará”: esta frase que proviene de Gottfried Keller indica el punto exacto, dentro de la imagen de la historia del historicismo, donde le atina el golpe del materialismo histórico. Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”.

JOSE: Se refiere a la memoria. Benjamin tiene una imagen fantástica sobre ese juego de lo que queda plasmado en la memoria.

Gus: En algún momento, comentaremos la cuestión de la memoria tal como Freud la trabaja en “La pantalla mágica” (según la edición de Amorrortu) o “El block maravilloso”, en la traducción de López Ballesteros. Y luego Benjamin habla de la necesidad de redimir ese pasado. Y creo que vuelve a lo que hablábamos antes, el tema del duelo. No hemos redimido el pasado de la dictadura ni de la pandemia. El concepto de redención en Walter Benjamin es bastante complejo. Ahí yo mucho no me quiero meter, porque es una palabra muy ligada a lo religioso. Tiene un tufillo religioso que mucho no me gusta, pero sí entiendo adónde apunta.

CIPRIANO: Mi cabeza está asociando muchas cosas, se me viene el concepto de aura nuevamente, que es un concepto que me parece que hay que pensarlo dialécticamente y que se ha entendido siempre desde una sola perspectiva, o se fuerza a entenderlo desde una perspectiva que a veces tiene que ver con esta cosa cristiana y que, en realidad, podría leerse más, como lo plantea él, desde la reproductividad técnica, pero también

con esta idea de la memoria y de la repetición. La verdad que estoy hecho un desorden en este momento.

Gus: Todo esto abre caminos.

CHELA: Pero es que ahí mismo está planteando una diferencia. No es repetición cuando se aparece con aura, ahí ya no es repetición.

Gus: Acuérdense que hablábamos de la repetición en dos sentidos: como *automaton*, como retorno de los signos, mera repetición de la misma cosa, y de la *tyche* como irrupción de lo nuevo, completamente real y desconocido, pero que es a su vez una irrupción de lo real como repetición auténtica, traumática. A mí lo que siempre me gustó de este ensayo de Lacan que estamos debatiendo, tal como lo plantea la nota 1, fue escrito para ser publicado en la revista *Le Cahier d'Art*, una revista de arte. Yo creo que eso no es gratuito, ya que, desde mi perspectiva, en este artículo está el tema del arte por debajo. Como decíamos un poco después, este trabajo del artista, de justamente captar por un aserto subjetivo y por una prisa esa verdad en el Otro, del deseo del Otro, y obviamente del deseo propio del artista; es una verdad que aparece con una vestimenta de metáforas, metonimias, inventadas. No todo artista puede inventar, muchas veces repite en el sentido del *automaton*, sea algo de la tradición anterior o bien algo que ha venido produciendo, por ejemplo, Picasso tiene etapas, el período azul, por ejemplo, en la que vemos una serie de pinturas en las que apreciamos el retorno de los signos, hasta que de pronto irrumpe algo nuevo y cambia a otra etapa. Es decir, el artista no siempre inventa, pero cuando lo hace, conmueve al discurso anterior, hegemónico. El arte no puede prescindir del Otro/otro. Nadie hace arte para sí mismo, en tal caso, ya ese 'sí mismo' resulta ser otro. Me parece una impostura de algunos artistas cuando dicen "yo pinto para mí mismo, o yo escribo para mí mismo". En el teatro, no tenemos la posibilidad de decir esto, nadie hace teatro para sí mismo. Y en el teatro ese Otro/otro es inevitable. En la poesía, en la narrativa o en la pintura por ahí a algunos se les ocurre decir esas cosas, pero si escribe o pinta, es porque hay Otro/otro. El otro día

José criticaba que, al subir mis pinturas a Facebook, yo las calificara de ‘pinturitas’. En realidad, el diminutivo —que José percibía con matiz peyorativo— se basaba en que no tengo ninguna formación en artes plásticas; pinto porque es un hobby, me divierte, me da felicidad, estoy dentro del principio del placer, aunque a veces me agarra una rabieta y entro en la zona del goce. Tal vez sea una actividad que sustituye al teatro, ya que ahora, limitada mi movilidad física no puedo trabajar en un montaje, desplazo a la pintura la creatividad y en cierto modo sigo trabajando sobre formas, colores, texturas, etc. El diminutivo se refería, al menos para mí, a que pintar tiene en mi caso referencias al juego. Pero no es que no pinto para nadie, por eso lo subo a Facebook y allí algunos ponen *likes*, *stickers*, o bien escriben comentarios muy interesantes que me interrogan. O se discutía si esa pintura que había hecho era más Miró que Kandinsky, y alguien dijo Picasso. Yo no creo que sea Picasso. Yo en realidad confieso —ya que estamos hoy en un día de confesiones—, que yo lo que quise es trabajar a partir de Kandinsky, miro sus obras, no para copiar, sino para aprender algunos recursos técnicos. Y al hacer eso —aunque ahora me sienta también muy atraído por Paul Klee—, me demoro en el proyecto; al principio yo hacía un cuadrado de estos en dos horas, ahora me lleva una semana. ¿Por qué? Porque yo ahora tengo otras preocupaciones, estoy en un proceso. Entonces me puse a mirar los cuadros de Kandinsky o Paul Klee, Sorolla, incluso William Turner, pero no para copiarlos, a mí no me interesa eso. Incluso al emular a un maestro, aunque uno haga su propio diseño, se aprende muchísimo. Yo me pregunto: ¿cómo habrá pintado Kandinsky esto? Entonces empiezo a mirar, subo la pintura a la pantalla de la computadora, la amplío para ver cómo ha logrado cierta textura, porque de pronto vemos, desde lejos, una especie de verde, pero cuando ampliamos y vemos de cerca, resulta que percibimos varias capas de colores diversos que asoman en forma, digamos, granulada, casi imperceptible, bajo la veladura final. Y cuando se me ocurre imaginar cómo lo ha logrado, entonces ahí es donde agarro el lápiz y, siempre muy fiel a Freud y el psicoanálisis, lo dejo deslizarse sobre el papel o la tela, que vaya por donde quiera hasta que empieza algo a tomar una forma. Esa forma ya comienza a tomar un sentido, una cierta dirección. Cuando el dibujo está

casi listo, lo dejo allí en el caballete que tengo en la cocina, y a veces lo miro varios días interrogándome —como Tato Pavlovsky con su famoso ‘coágulo’, no tanto “qué quiere decir esto”, la verdad no me interrogo sobre el sentido, sino sobre algo más concreto: ¿cómo carajo pinto esto?, o bien ¿cómo carajo hubiera pintado Kandinsky o Klee esto? Entonces suelo darle una base de témpera para ir decidiendo colores o texturas (si alcanzo al error, lo puedo llevar al nivel de la verdad con una mano posterior de acrílico u óleo, pero esto no se puede hacer al revés). Primero le voy a dar una base témpera, y después le voy a dar otra base de no sé qué. A medida que voy decidiendo colores y texturas, algo va surgiendo. No sé si se parece a Kandinsky o Klee. Una amiga artista me preguntó la vez pasada: “¿Qué quisiste decir con esto? ¿qué pensabas?” Y yo le respondí, como jugando con Descartes: “Yo no pienso, pinto”. Y me recordaba de cuando alguien le preguntaba a Picasso por qué llevaba a veces dos pistolas atadas a su cinturón, y Picasso respondió: “Para usarlas cuando me preguntan por el sentido de mis obras”

JOSE: También está en parte ese goce de hacer el trazo, de colocar ese contraste, de ver lo que pasa ahí. Yo tengo un hobby también que es pintar, pero comienzo a hacer cosas muy extrañas con papel reciclado. Por ejemplo, una de las cosas que más me gusta es usar tierra de diferentes colores, las coloco así y empiezo a jugar con los papeles. El otro día me dí cuenta que había hecho un libro completo y le mandé las fotos a un amigo. Ahora él quiere hacer un libro sobre eso, porque era una especie de proyectos que estaba haciendo sobre un trabajo sobre la tierra, sobre el problema de la floresta, pero terminé haciendo otra cosa. Mi amigo, que es un artista plástico allá en Venezuela, me dice: “Poeta, siga pintando, a mí me compran muchos cuadros”. Le digo: “No, pero tú estás estudiado, tú te has preparado para ser un artista plástico, yo no”. Y él contesta: “No, no, no, yo cada vez que la cago, monto eso en internet y a alguien le gusta y por eso es que lo vendo”. “Sí —le digo— pero lo hace adrede”. Lo importante es que empecé a pintar con el dedo, a jugar con eso; incluso en México tienen una fundación que se llama Intertextuales, que son de poesías visuales y ahí está publicado un trabajo que yo hice con mi hijo acá.

Hicimos diferentes trabajos, después los colocamos como si estuviéramos colgando la ropa en medio de unas matas de banana. Fue bien bonito el trabajo, sobre todo por cómo lo pasamos y fue así porque mi hijo va enseñándome con su inocencia cómo es que se hace la tierra. Entonces él terminaba haciendo la tierra y un gato, luego yo colocaba las manos y después rompíamos el papel. Entonces parte de eso yo creo que es de que tú estás hablando sobre esa forma de cómo el cuerpo asume ese gozo. Es una cosa que tú la tenías ahí, que estaba congelado y, de repente, se fue descongelando, los dedos se fueron moviendo, las texturas, las combinaciones de colores, no sé, hay cantidad de cosas que van influyendo que no precisamente tiene que ser por el área donde uno está trabajando, sino ven a otra y tiene que ver directamente, por lo menos en mi caso, tiene que ver con el cuerpo. Es decir, me gusta sentir la textura, sobre la superficie mover los dedos, hacer las rayas, agarrar una piedra y romper lo que hice ahí con esa pintura y después al final queda así algo que te sorprende.

Gus: A veces miro tutoriales en YouTube para ver qué hace la gente. Por ejemplo, un tipo trabajaba pintando las telas, primero les daba toda una mano con gesso y proseguía. Entonces me compré gesso, empecé con esto, hice un collage a partir de una idea previa, pero en eso Walter Benjamin tiene razón, porque en un momento plantea que el teatro, cuando parte de una idea, nace muerto. Siempre leí eso como una crítica solapada a Brecht. Les dije que sigo el principio analítico de la asociación libre, precisamente porque cuando yo he tratado de partir de una idea —ahora en la pintura, antes en el teatro—, resultó un fracaso, porque uno pierde la posibilidad de dejar emerger la sorpresa ya que está sofocando la creatividad con la exigencia del sentido, de dar sentido. Ahora me desentiendo por completo del sentido. En todo caso, cuando comienzo a preguntarme cómo se pinta ese dibujo, me doy cuenta de que a veces estoy atravesando fantasmas e intentando dar un semblante a ese dibujo insensato, ese real. Otro ejemplo fue a partir de un tutorial en el que usaban rodillos. Me gustó ver lo que se podía lograr con los rodillos, en la medida en que se creaban texturas que me disparaban la imaginación. Nuevamente, partí de usar los rodillos a partir de una idea y salieron dos o tres collages horribles.

Charla entre teatristas

Hubo gente a la que le gustó, pero a mí me parecieron horribles, porque el sentido está tan evidente, que no da lugar a que el observador trabaje su propia lectura. Usualmente, me pasa eso cuando parto de una idea, porque ocurre, como me parece que insinúa Benjamin, que uno termina ilustrando la idea. Lacan no se cansaba de citar la frase atribuida a Picasso: “Yo no busco, encuentro” y que también podemos percibirla en la pintura de Bacon. De pronto se tiran unos brochazos sobre la tela, se parte de ahí y se va siguiendo lo que esos brochazos insinúan. Es desde esa aproximación a la creatividad que, me parece, el artista se sorprende de lo que aparece; lo que ha plasmado en la tela no es algo que ‘quiso decir’, sino que eso lo interroga a él mismo. Si la forma no te interroga, el proyecto está muerto. Obviamente, esto no implica que uno no deba investigar y formarse. He visto tutoriales donde proponen cosas que, una vez que las incorporo, me doy cuenta de que no me interesan. A su vez, estoy tomando unos cursos en el MALBA, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires; es anual, con charlas semanales que recibo virtualmente; están dadas por un especialista en el tema, en general sobre arte contemporáneo; estoy aprendiendo como loco, conociendo artistas que yo ni sabía que existían. Investigar, formarse, es importante para no inventar la pólvora o la rueda otra vez. De esas charlas me quedan huellas, marcas, ecos, que terminan impactando mi imaginario y, en consecuencia, plasmándose de alguna manera en lo que pinto, pero siempre sobre mis dibujos producto de la asociación libre, es decir, de dejar que el lápiz o el carboncillo se deslicen por la superficie blanca del papel o la tela. Por esto creo que la cuestión del sofisma, del aserto subjetivo como un aserto anticipado es crucial, porque tiene que ver con el arte. El dibujo a partir de ninguna idea va a abriendo a la posibilidad del instante de ver; dejar eso un par de días sobre el caballete sin saber cómo pintarlo, me parece que forma parte del tiempo para comprender, pero, al optar por colores y texturas, de pronto irrumpe la vacilación, no sé bien qué hacer, cuál color, qué textura y entonces me arriesgo, salto motivado por la prisa, el momento de concluir. Tal vez toda esta perorata personal permita que imaginemos o le saquemos algún rédito a nivel del trabajo actoral, del trabajo

de ensayos, o cómo ustedes preparan una puesta, o cómo ustedes la imaginan, no sé cómo funciona la mente de cada uno de ustedes. Porque Lacan dice que esos tres momentos son lógicos, no son cronológicos, puede ser que el instante de ver sea el último, él lo presenta como primero, pero podría ser el último. Sólo el último, el momento de concluir, es subjetivo, los otros dos él los llama recíprocos, porque involucran a los otros. ¿Cómo trabajan ustedes eso? ¿Cómo empiezan un proyecto? ¿Cómo le proponen el proyecto al resto del elenco?

CIPRIANO: Yo puedo hablar, pero quisiera que hable otro.

JOSE: Es una pregunta súper difícil.

Gus: Para mí no, fíjate, no es difícil, al menos para mí, porque yo no tengo nunca un proyecto; llego al ensayo, veo quiénes están, y comienzo con ejercicios de trabajo corporal. En Whittier College eran estudiantes que tomaban el Workshop y en el Pasadena City College, al que iba todos los miércoles en el semestre de primavera, como no era algo curricular, había todo tipo de estudiantes. En las primeras reuniones exploraba un poco al grupo, me preguntaba qué materiales tenemos en relación a espacio, luz, sonido, etc., y luego todo iba surgiendo a partir de las improvisaciones hasta que de pronto algo irrumpía, la famosa *tyche*, y a partir de ahí se trabajaba. Voy sin ningún proyecto, pero hay gente que va con proyectos, tiene proyectos.

JOSE: Sí, yo por ejemplo siempre tengo así una línea por donde estoy moviéndome de obras escritas, que yo voy escribiendo, también con obras de autores que me gustan mucho y sé cuáles son las personas con las que voy a trabajar. Realmente el proyecto no empieza en un cuarto oscuro con un grupo de personas, sino que son actores que ya conozco, que ya van incorporándose. Incluso tenemos el taller de formación donde están entrando los nuevos, entonces siento que me gusta tal actor y entonces le doy la oportunidad. Vamos abriendo espacios. Claro, eso en el caso de

cuando tú ya tienes una sociedad ya de personas con las que tienes confianza. A veces también he tenido que dar clases, así como tú dices, Gustavo, llegar a un lugar donde no conozco absolutamente a nadie y decir: “ahora sí, comenzar ahí a ver cuáles son las potencialidades, a ver cómo se puede avanzar”. Pero regularmente siempre tengo un concepto en la cabeza y voy a trabajar con ellos. Suelo partir de una palabra.

Gus: En algunos casos, también parto de una palabra. En Whittier College, cuando Trump fue elegido presidente, se me ocurrió comenzar el Workshop con una palabra. Creo que les comenté que un tiempo atrás había montado un espectáculo a oscuras total, los actores y el público apelaban a las linternas. Ese trabajo se tituló *Iluminaciones*, evocando el título famoso de Wlatern Benjamin. En este nuevo grupo participaba una artista ecuatoriana, fotógrafa, esposa de uno de mis colegas; quiso formar parte del grupo de estudiantes y acompañar todo el proceso. Le dije que la aceptaba (algo que no solía hacer), solamente si se comprometía a venir a todas las reuniones. Aceptó. Con su presencia y en virtud de la oscuridad de los tiempos políticos, decidí aprovechar los conocimientos que ella tenía de la fotografía, sobre todo respecto de la luz, por eso partí de la palabra “luz”. Es lo único que dije, así como que podría haber elegido cualquier otro significante. Un día le pedí que nos diera a todos, cuando ya el proceso había empezado a tomar una cierta forma, una charla sobre la importancia y el uso de la luz en la fotografía. Lo sorprendente es que el espectáculo resultante fue tremendamente sombrío y se tituló por eso *Viaje a las fronteras de las sombras*. La palabra ‘frontera’, obviamente, se refería a muchos temas de la campaña de Trump, pero en el show las escenas exploraban diversos tipos de fronteras. Desde el comienzo, los estudiantes empezaron a sacar toda la mierda de los últimos sesenta años de Occidente: las desapariciones en América Latina, los campos de concentración nazis, las violencias de la frontera entre Estados Unidos y México, las masacres de Stalin y toda una serie de oscuridades domésticas, de abusos, de violaciones. Fue un espectáculo terrible. Cuando tuvimos que decidir el título, ya no quedó ‘luz’, sino la idea de sombra, de viaje a las sombras, como quien bajaba al mundo de los muertos. Como ven, no partí de

ningún concepto, de ninguna imagen, de ningún proyecto o idea, sino de un significante que les di al elenco a partir del cual ellos comenzaron a trabajar. Las improvisaciones me fueron dando materiales que luego yo organizaba, pero esos materiales eran los que me daban los actores. Me ha pasado de tener que dirigir una obra dramática; en ese caso, aunque he leído el texto, tampoco puedo visualizar un proyecto o un concepto. Voy al ensayo en blanco. Llego al ensayo con la expectativa de que, a medida que avanza el proceso, se me va a ir mostrando el camino a seguir. No puedo avanzar —tal vez es mi incapacidad— hasta que no veo los movimientos, los cuerpos, no empiezo a sentir esos fulgores, para usar la palabra que hoy surgió, o bien, como dice José, las potencialidades de lo que está a mi disposición. No puedo, yo no puedo saber nada, ni cómo se van a vestir, ni qué va a haber arriba del escenario. No puedo visualizar nada de eso hasta avanzado el proceso. Me gusta, además, que los técnicos se incorporen desde el principio y ellos también contribuyan con sus aportes.

JOSE: En tu caso, hay una mayor libertad. Pero, por ejemplo, cuando tú trabajas con una compañía de teatro que está enfocada en una línea, entonces tú ya tienes esa línea conceptual para orientarte. Yo no es que haga teatro de grupo específicamente, sino que trabajo mucho con compañías de teatro. Voy creando mis compañías y voy creando como una línea. Y por eso tengo proyectos; me planteo un proyecto para el próximo año, comienzo la convocatoria y, en cierto modo, ya se sabe para dónde vamos a ir.

Gus: Porque has estado trabajando muchos años y ya tienes un eje.

JOSE: Vivo realmente de esa forma. Por ejemplo, el año pasado fue, el año 2021, estrenamos una obra que era una obra infantil. Yo siempre digo que *es* una obra infantil. Se llama *El Sol Rojo, Sol Vermelho*. Y con ello empecé a trabajar con el actor que siempre trabaja conmigo. Terminamos haciendo una cosa muy sombría. Todo el mundo sabía que era una obra para niños, por eso creamos unos personajes que entraban y hablaban a los niños. Es parte del negocio. En la obra, la cuestión es que el sol tiñe

de rojo el río Paraná. Se vuelve así rojo; es una leyenda. Y no me vas a creer, empezamos a crear un espectáculo que era para hablar sobre la cuestión indigenista, trabajar la cuestión de la naturaleza, conectar. También fue una cuestión didáctica para niños. Y de repente a la prefectura, que es la alcaldía, le gustó el espectáculo y nos contrataron. Fuimos a todas las escuelas municipales, aquí ustedes se van a presentar con eso. La pieza ya no es tan indigenista, es más bien pedagógica sobre respetar la naturaleza, los árboles y que no los tumben, que no maten los animales y todo ese negocio. El espectáculo ha sufrido en los últimos dos años una metamorfosis que no tienes idea. Incluso le colocamos colores, muchos colores en el fondo. Lo interesante es que nos han seleccionado para ir ahora a Brasil en el mes de octubre para un festival de teatro infantil. Y me dice Leo: “José, creamos un monstruo”. Y yo respondí: “Vamos para allá, vamos”. De esta manera nos van a pagar y el espectáculo está bonito porque se divierten todas las familias. Terminó siendo eso, que no era inicialmente el concepto esperado.

Gus: Eso es lo más interesante, que terminas en algo impensado.

JOSE: Hay, pues, un concepto inicial, pero ese concepto va mudando a partir de la misma dinámica. Los actores van comprendiendo, el equipo completo, los técnicos. Yo trabajo con un técnico que siempre me dice: “José, si le cambiamos un poco la luz aquí, si ponemos esto aquí. Vamos a meter unas calles allá”. Entonces, si él me dice eso es porque él ha estado pensando en la obra durante toda la semana y está tratando de aportar. Yo les digo a ellos: “el día que yo no mueva algo de la obra, ese día pregúnteme si tengo una fiebre o algo, porque quiero acabar con la obra”. Siempre estoy modificando cosas.

Gus: Nunca pude hacer algo que siempre quise hacer, que es, por ejemplo, trabajar con un sonidista y un iluminador desde el comienzo, con ellos nada más, sin actores. Se me ocurrió eso precisamente cuando estaba trabajando con la fotógrafa. Porque lo conversamos con ella y me pareció que sería lindo empezar a distribuir lámparas por cualquier lado, parlantes

para tener sonido por cualquier lado. Y una vez que haya todo un montaje, una estructura donde se vean sombras, proyecciones, etc., traer a los actores y decirles: “¿Qué hacen ustedes dentro de este contexto, de esta burbuja, de este mundo? Donde haya rayos, luz, ruidos, sonidos de todo tipo. Veán qué se puede o se les ocurre hacer. Me intrigaba la cuestión de los cuerpos parcelados por los haces de luz, impactados por la potencia del sonido. Vi algo así en una ópera en New York, donde los cantantes se desplazaban evitando haces de luz que figuraban un bosque. Me dije: si yo tuviera esa tecnología, me gustaría armar algo así, pero como base del proceso, no necesariamente como resultado. A veces en el college contaba con un presupuesto mínimo, pero no daba para mucho. La fotógrafa y mi colega vivían en una casa en el campus que se le da a un profesor tres años y tiene que organizar actividades extracurriculares, lo que nosotros solemos llamar extensión cultural. Y ella contrató a un artista del sonido, ecuatoriano, que hace cosas loquísimas con el sonido. El sonidista hizo una especie de instalación en el porche de la casa, con timbres, alamas, cajas y yo pensaba qué podría hacerse con su contribución en espacios más grandes y qué tipo de acciones y juegos podría todo eso generar en los actores a nivel del cuerpo, no desde lo verbal ni mental. Me interesa lo audiovisual, no verbal. A mí me gusta llegar a un texto; he dirigido obras de texto, pero más me entusiasma llegar a un texto que partir de un texto. Y retomo entonces esto de las mociones suspendidas de las que habla Lacan, porque me parece que es una buena conceptualización para lo que hago y tal vez para el trabajo teatral en general.

CIPRIANO: Yo les cuento una anécdota que me apareció accidentalmente en una clase, trabajando con textos, y que fue lo que me estaba llevando a trabajar con Chejov. Y se los cuento porque quizás sea como la contracara, digamos, de cómo pensar la palabra y cómo la palabra lleva al cuerpo. El texto que a mí me llevaba a trabajar, creo que ya se los comenté en otra reunión, es un texto de Nina que dice básicamente “¿Por qué dice usted que besa la tierra que yo pisé? A mí habría que matarme, estoy tan cansada, solo quiero descansar, descansar. Usted no sabe lo que es, se siente que uno actúa horriblemente”. Y en una clase, ese texto lo

decía un estudiante, y yo le pedí que por favor lo dijera muy lento, pero no lento en cámara lenta, sino que se detuviera. Y entonces surgió algo que está empezando a ser una metodología de trabajo para mí, muy impactante, de estos dos últimos años. Les hago el ejercicio rápidamente: los invito a escandir la frase: ¿Por qué / Por qué dice / usted / que besa/ que besa la tierra / la tierra que yo piso. Bueno, ese pequeño ejercicio de ir, volver, concluir.

CHELA: Tiene un efecto bello.

CIPRIANO: Sí, pero no solamente tiene que ver con lo bello, sino con lo que empieza a desplegar en el cuerpo, que no tiene que ver con encontrar formas, con decirlo de una forma o de otra, sino empezar a encontrar resonancias de sentido por fuera del sistema ferroviario que supone el lenguaje. Pero al mismo tiempo, sosteniéndolo. Como estamos en día de confesiones, confieso que lo encontré de pedo a esto. Le pedí a un estudiante que se quede en esa situación; empezó a devolverme algo que empecé a corroborar que podía ser una metodología de trabajo. Y me gusta esta idea de que no hay una idea adonde ir, porque justamente no hay idea adonde ir. Paco Jiménez tiene esa frase hermosa que dice “es armar un rompecabezas del cual no se tiene una imagen previa”. En este caso, uno tiene el texto, pero el texto se abre en una cantidad de asociaciones, de sentidos, de posibilidades.

Gus: Me resuena otra vez la frase de Picasso: “yo no busco, encuentro”. Pero creo, además, que ahí está, Cipriano, esto de las mociones suspendidas, la presencia del otro, la vacilación. Al estar generando esa temporalidad de silencio entre frase y frase, donde el nuevo significante le agrega y a su vez deja que el otro entre y de pronto complete con su propio significante para resolver, de cierta forma, la tensión que abren los puntos suspensivos o el silencio. Como espectador, cuando hiciste silencio, yo entraba, luego tú decías lo que seguía de la frase, y me eliminaba significaciones y me tiraba a otras posibilidades. Luego tú me la cerrabas porque agregabas otra cosa. Lacan decía siempre que el mensaje se lee de atrás

para adelante. En tu caso se ven estas posibilidades de la vacilación y de lo suspendido. Porque creo que el actor también, en esa temporalidad y en la duración que le dé, y la forma en que va a cortar la frase, genera una enorme angustia en el espectador, o en el actor, o en el director. O sea, ¿a dónde voy a llegar? El otro día estaba viendo una película polaca que comenté en Facebook, porque me estoy convirtiendo en una especie de *influencer* recomendando cosas en las redes. (*Risas*) La película se llama *Johnny*, porque el protagonista, aunque es un curita joven que se llama Jan, quiere que lo llamen Johnny. La película tiene escenas tremendas, muy duras, pero sin palabras, casi en silencio, y que si le pusieras palabras, caerías en un melodrama común a la manera de Hollywood. ¿Qué hace este director? En el momento más terrible de una escena en que hay una viejita, ex actriz, que vive en un hospicio que el cura creó para gente marginada, con problemas, con enfermedades terminales, cuando ella se da cuenta de que se está muriendo, le pide a un pibe que la filme con el celular porque quiere mandarle un mensaje a su hija que nunca la visita. El pibe, que es un delincuente al que le dieron condena de horas de servicio comunitario en ese hospicio, la filma. Ella empieza a contar algo, pero el espectador no ve su cara ni escucha lo que dice. Imaginás lo que dice viendo en silencio la cara del pibe que la está filmando. Es algo alucinante porque las palabras que supuestamente ella dice, el director, en realidad te las hace decir a vos. Me parece algo bastante chejoviano. El espectador ahora ocupa el lugar de ese sujeto agonizante siendo filmado. En otra escena alucinante, vemos a una piba en shorts. En realidad, la cámara solo toma el short y vemos cómo ella va y viene, agitada, por una habitación; la escena está otra vez en silencio. Indudablemente ella está gritando, enojada, pero no escuchamos lo que dice, tenemos que imaginarlo y reponerlo, así como también tenemos que imaginar qué está haciendo con otras partes de su cuerpo, los brazos, las manos, el gesto. Es muy dura la película, muy hermosa realmente, un poco idealista, incluso con escenas muy tarkovskianas; es notable cómo el director corta el sonido, elimina lo verbal, instauro el silencio y te pone en situación de elaborar tu propio texto para la escena. Creo que todos estos temas que venimos comentando están un

poco ahí, y ese ejercicio que hiciste me parece estupendo, en tanto el trabajo de la actriz o del actor es asumir cómo va a pautar sus líneas; tú le das un texto y le decís “cortalo donde te parezca” y ella o él hace un silencio de la duración que le parezca, pero en la cual se juega mucho de su subjetividad; me parece que es allí donde vos, Cipriano, los estás exponiendo a ese aserto subjetivo del que nos habla Lacan. ¿Cuándo para, cuándo tiene que comenzar a hablar otra vez? ¿Cuándo consideró que ese silencio era suficiente? ¿Cuándo considera preciso engarzar con lo que sigue? Todo esto me parece estupendo.

CHELA: Es un sistema de reenvíos absolutamente, que crea respuestas nuevas y crea significantes.

CIPRIANO: Sí, y a mí sobre todo me interesó cómo se rompía con una idea preconcebida de lo que tenemos, de lo que es un texto, y de lo que el texto dice. Como que todos leemos ferroviariamente, digo yo, y decimos el texto habla de tal cosa, ¿Qué sé yo de qué habla? Es como volver a escuchar por primera vez de qué está hablando. Y de verdad, es lo sorprendente el hecho de que cada actriz o cada actor cuando empieza a hacer ese trabajo, el texto se transforma, es otro texto.

Gus: Y si le agregamos después el trabajo con volúmenes, si va de un tono muy alto a un tono bajo, a una fuerza, o si se va perdiendo la voz, o sea, podés jugar de muchas maneras, podés cambiar completamente el sentido del texto.

CIPRIANO: Totalmente.

Gus: Yo me quedé pensando en algo que dijo José con ese espectáculo infantil, porque Néstor Braunstein, en un trabajo, empieza citando a Buffon, la famosa frase de “el estilo es el hombre”. Braunstein cita la frase variada por Lacan: “el estilo es el Otro”. Yo creo, José, que tu espectáculo infantil va cambiando, porque siempre hay un Otro que está cambiando. O sea, el público como ese Otro que motiva o causa al grupo para

transformarse y transforma el espectáculo. Cada público es un Otro que está en una historia con su específica subjetividad y circunstancias y eso es lo que va modificando el proyecto. Ese Otro impone su estilo. Es absolutamente esperable que se siga modificando en la medida en que llevas ese espectáculo a otros contextos. Si planteás hacer diez funciones de una obra y después la bajamos, en ese caso, la obra a lo mejor no tiene el tiempo necesario para transformarse constantemente. Pero, sospecho que igual se transforma, al menos en parte, por el público de cada noche.

JOSE: Sí, porque acuérdate que también estamos trabajando con algo vivo. Todo el mundo está vivo ahí. Están cubriendo todos esos huecos que están ahí, se van llenando.

Gus: Si vos hicieras la primera versión de esa obra tres años después, es como si estuvieras haciendo arqueología.

JOSE: Sí, claro. A mí me ha pasado varias veces, por ejemplo, en Venezuela tenía una obra que se llamaba *Sansón y Dalila*, duraba 15 minutos, fue un ejercicio dentro de un curso, de un taller que hice para chicos que estaban empezando. El curso fue hecho en octubre de 2004, y se montó la obra, y la obra se empezó a presentar en todas partes. O sea, íbamos a un paseo, vamos a montar la obra. Entonces se empezó a ofertar la obra y la obra después se acrecentó con otra. Y ella empezó desde el 2004 y la guardamos en 2017, cuando yo me vine a Brasil. Pasaron cualquier cantidad de actores por esa obra. Durante la pandemia me puse a revisar los videos, las fotos y todo lo que tengo almacenado, y me decía: “eso sí era diferente a lo último que vi”. Era otra cosa, era otra persona. Incluso había un actor que había estado en todo el proceso, y era un niño cuando empezó. Y ya cuando yo me vine para acá, él ya estaba grande, Incluso esa obra la llamamos a México, fuimos allá a una gira, pero como ellos se sabían la letra y la escenografía era todo solamente el vestuario, se paraban en cualquier plaza y la hacían. Entonces se divertían, ya la obra se hacía por diversión. Y sucedía que todo el que entraba a la compañía de

teatro tenía que formar parte de esa obra. Eran cinco personajes y se rotaban. Además, todos usaban las letras de todos. Decían: “yo voy con el personaje de la mujer, el otro día con el toro”. Porque la obra a Dalila la está persiguiendo un toro y aparece Sansón y la cuida. Entonces con el toro termina bailando. Es una comedia que surgió, como les dije, de un ejercicio en una clase. Yo incluso empecé a escribir un artículo, unas reflexiones sobre ese montaje, porque prevaleció en el tiempo. Y después, cuando la quise bajar, me dijeron: “no, esta es la obra de nosotros. Usted no tiene autoridad sobre eso”. Y yo les replicaba: “¿Cómo que no?”, pero ellos insistían: “No”. Tengo entendido que horita van a hacer una nueva temporada en Venezuela con la obra, casi 20 años después y la obra sigue con la misma marcación. Lo más cómico de todo es que la marcación es la misma, solo que cambia la forma como ellos hablan y las cosas que se colocan. A veces no tienen pelucas, a veces lo hacen sin ropa, a veces lo hacen con cosas. A veces inventan, interpretan cosas, una vez lo hicieron dentro de un autobús, en el pasillo del autobús, hacían la marcación en el pasillo. Y la gente se divertía, porque ni siquiera era para pedir dinero, era porque se divierten. Es una versión que está viva; ese cuerpo está vivo y requiere cubrir ese goce, cubrir ese hueco que está ahí y consigue otro que también tiene ese disco blanco y se está uniendo con él. Está entrando en esa complicidad. Dice, yo también quiero. Y al final todo el mundo quiere y hace. Eso pasa cuando tienes, por ejemplo, grupos durante muchos años y ya no son solamente actores, son todos amigos, familiares, incluso ahí nacen hijos. Con ese elenco me pasó lo mismo con varios espectáculos que duraron mucho tiempo. No era solo una temporada de seis o funciones, siete, como hacemos aquí en Brasil, porque aquí es más de compromiso económico. Allá era por un gusto y teníamos una sala de teatro.

Gus: Trabajaban desde el principio del placer

JOSE: Y a veces incluso se hacían funciones gratuitas dentro de la sala, nada más por el hecho de tener una temporada de teatro un fin de semana.

Gus: Yo quería hacer una pregunta. Graciela, ese espectáculo que ustedes hicieron con recuerdos y cosas de la pandemia, tus compañeros son tres, ¿verdad?

CHELA: Son cuatro.

Gus: ¿Trabajaban solos o trabajaban en grupo? Cuando vos preparabas lo tuyo, ¿estaban los otros o trabajabas sola en tu casa?

CHELA: Sí, trabajamos juntos. Uno de ellos, por ejemplo, el más joven de todos, estuvo preso y pasó unos momentos horribles, porque llegó la policía en el momento en que estaban prohibidos los encuentros, y estaban en una finca adentro en una reunión con amigos y desde allí los llevaron, sufrieron una serie de humillaciones. Pero de todas maneras nos juntamos y cada uno fue hablando acerca de qué es lo que hicimos. Durante esos dos años, por ejemplo, con Laura, que es otra de las actrices, nos juntábamos en el patio y armábamos videos de danza que íbamos mandando a los amigos. Mi parte tiene que ver con las salidas de los sábados con mi abuelo hacia el mercado para hacer las compras; pasábamos por las grandes tiendas, por determinados lugares que apelan mucho a las sensaciones, a los olores, a los perfumes, a los colores, a tal punto que me llamó la atención que una mujer, en una función, para ella se refería a la ciudad de Santiago del Estero y yo no crecí allí, la ciudad que yo recordaba era San Miguel de Tucumán. Ella estaba segura que era Santiago porque se nombraban los almacenes, las tiendas, el mercado, Bonafide. Se ve que hay una memoria común, una memoria compartida, mínimamente, que se lee a través de los sabores, de los recuerdos.

Gus: Mi pregunta es si la historia, por ejemplo, de ese muchacho que estuvo preso y tu historia, se cruzaban cuando ustedes ensayaban, si algo de lo tuyo modificaba lo del otro o el otro modificaba lo tuyo en relación a la pandemia.

Charla entre teatristas

CHELA: Sí, se cruzaban, pero no llegaron a modificarse, según lo que hoy estamos conversando. No llegamos entre nosotros a interrelacionarnos, sino que quedó como que agrupamos las experiencias y le dimos una entrada y una salida colectiva, pero, en realidad, son experiencias individuales.

Gus: La pandemia de todas maneras obligó a las experiencias individuales, había una estructura de aislamiento. ¿Ustedes ensayaban también juntos por Zoom?

CHELA: Siempre juntos, en determinado orden, íbamos viendo, íbamos mirando cuál iba a ser el orden, porque hay una historia en la que se le llueve la casa, por ejemplo, y que replican ahí en el salón los sonidos de la lluvia cayendo en su techo; y la gente se para a mirar de dónde está cayendo el agua. Es muy interesante eso que ella hace porque se fabrica hasta un compañero; en un determinado momento pone un bolero y se fabrica un enamorado con un trapo que tiene en su casita. Hay varias cosas que están trabajadas en conjunto, que las fuimos mirando.

Gus: Yo no sé si de este trabajo alguien quiere decir algo más.

SANDRA: Yo me quedé pensando un poco. Cuando preguntaste sobre el modo de trabajo, no te respondí rápido porque hice como una especie de escáner rápido de cuál método era el mío y, la verdad, me di cuenta de que no he sido fiel a ningún método. Sí, al principio tenía un método que luego abandoné y quizás una recurrencia que encuentro y que me ha quedado es que yo tengo imágenes que luego no están en la obra, pero me son disparadoras porque trabajo mucho desde lo visual y desde la idea de desmenuzar, como si tomara todo lo que hay y me lo hago una imagen que rompo y vuelvo a armar. También siempre pienso que me hubiera gustado hacer cine, tener algo para montar, cambiar de lugar, de agarrar el texto que propuso un actor y ponerlo en la imagen que propuso otro, jugar con eso. Me parece que es una recurrencia como también la de esperar que la obra me deleva algo, algo místico mío, como los sueños. Al

principio partía sobre un título, después ya no, pero hasta el día de hoy tengo esta idea de que la obra me va a mostrar algo que yo no sé, como tirar el tarot.

Gus: Como un proceso analítico en el que llegue en un momento a irrumpir la verdad, un proceso de develamiento.

CHELA: Pero además quiero agregar esto: que aparecieron con mucha fuerza estas nociones que vos hablaste como las de las heridas argentinas, que tienen que ver con el campo de concentración, con los desaparecidos

Gus: Pienso, entonces, que en la reunión pasada vimos primero el fantasma, después vimos en Freud una especie de temporalidades del fantasma que son momentos de la niñez, de los recuerdos, y luego pasamos a los tiempos lógicos. Me parece que deberíamos pasar ahora a ver algo de la memoria; no sé si les interesaría leer el ensayo de Freud “El block maravilloso”. Lacan no tiene un trabajo específico sobre la memoria. El que trabajó mucho ese texto de Freud sobre la pizarra mágica es Derrida, tiene casi todo un libro sobre el ensayo; también luego hubo muchos críticos que a su criticaron a Derrida, pero en nuestro caso, propongo que nos atengamos a leer el ensayo de Freud porque es muy hermoso. Era una lectura obligatoria en mis clases de literatura porque es muy, muy rico, tiene muchas sugerencias, abre a pensar muchas cosas. Se me ocurre que lo podemos llevar al tema del goce, al tema del Ello, del depósito de las huellas, del inconsciente, incluso de aquello que Lacan denominó *lalangue*. Nos vemos en la próxima reunión.

CIPRIANO: Muchas gracias.

JOSE: Un abrazo.

CHELA: Que estén muy bien.

Reunión del 17 de julio de 2023

Gus: Hoy tenemos que comentar el ensayo de Freud sobre “La pizarra mágica”, según la traducción de Etcheverry, publicada por Amorrortu; en la traducción de López Ballesteros es “El block maravilloso”, por eso a veces diré pizarra y otras veces block. Yo les pasé la versión de Etcheverry, que está en el Tomo XIX de la Obras Completas, página 239 y siguientes. Veamos entonces qué sugerencias, qué provocaciones les hizo el ensayo de Freud. ¿Conocen el aparatito, verdad? ¿Jugaron alguna vez con ese aparatito? Todos hemos jugado con el aparatito.



Freud dice haberlo encontrado en el mercado y ahora también lo podemos comprar online, pero ya no en el formato antiguo; ahora vienen una especie de block plástico descartable para que los chicos jueguen.

CIPRIANO: Hermoso texto.

Gus: Hermosísimo. Ese texto tiene bibliografías y bibliografías. Tal vez la más importante sea “Freud y la escena de la escritura” de Derrida, extensamente comentado en un libro magistral de la mexicana Rosaura Martínez Ruiz titulado *Freud y Derrida: Escritura y psique*, publicado por Siglo XXI Editores en 2013, que es una lectura particular. Ella hace un análisis estupendo de ese ensayo. En lo que a mí respecta, como les dije en la reunión pasada, el ensayo de Freud era de lectura obligatoria en mis clases, junto a la dialéctica del amo y del esclavo de Hegel, en la versión de Kojév. A ver qué sacaron ustedes de ahí.

CHELA: A mí me gusta muchísimo cuando él dice que hay “una semejanza con la estructura perceptiva del alma”. Ahí nos retrotrae a un lenguaje platónico, a una lengua platónica que ya no frecuentamos. Pero por otra parte...

CIPRIANO: Perdón, Graciela, te interrumpo un segundo, porque tengo una pregunta sobre eso. ¿Es un tema de traducción, Gustavo, o dice ‘alma’?

Gus: Es muy probable que diga alma. Yo no tengo la versión alemana. Pero es probable que diga alma porque es una palabra que Freud usa muchísimo. En la época en que escribe su obra todavía se habla del alma, para referirse a la psique; probablemente está pensando en la ‘psique’ del griego, relativa a psicología. No olvidemos que Freud leía griego, amaba los clásicos y además le cuesta mucho despegarse de la neurobiología y del positivismo y de todo eso. Entonces, él sigue creyendo que lo que quiere hacer es una psicología científica. Obviamente, el psicoanálisis que nos legó ni es una psicología ni es científica. Entonces, ahora, lo que trae Chela con esto de platónico, también podríamos pensarlo o leerlo como si se tratara de una ironía. Porque la concepción platónica de la escritura es exactamente lo opuesto a lo que nos va a decir Freud. La frase que Chela citó, sin embargo, no tiene sentido irónico en el texto, pero como estamos aquí para delirarnos un poco, no está demás darle ese matiz y jugar con eso. Para Platón, la escritura era una maldición porque la gente

—decía— se confiaba en lo que escribía y entonces descuidaba la memoria. Siempre la memoria va estar en relación con la escritura. La memoria es una superficie de inscripción. Yo me puse hoy a releer la carta 52 a Fliess, que es una carta muy temprana, de 1896, donde Freud estaba balbuceando el psicoanálisis. Todavía no ha escrito *La interpretación de los sueños* (1900) y el texto que hoy comentamos, sobre la pizarra mágica es de 1924/25. En la Carta 52 ya esboza un diseño del aparato psíquico, que va a tener muchas ramificaciones y recursividades a lo largo de su obra. Les voy a mandar esa carta porque tiene cosas que no tiene este artículo y que son muy, pero muy importantes. Y claro, todavía conserva un lenguaje médico o mejor biólogo, habla de neuronas, etc. Es una carta cortita también, pero muy, muy interesante porque va a poner el acento en la inscripción, en cierto modo ya prefigura la escritura, la idea de traducción en los diversos niveles que propone en esa carta.

CHELA: Y después yo no sé si hice una analogía, una analogía simplificadora, pero pensé cómo las puestas de teatro de alguna manera, podrían tener para el espectador ese funcionamiento del block mágico, para cada uno de los miembros del público. Los que los producimos, los autores, los que trabajamos, estamos trabajando en función de algo particular; para mí, en mi experiencia, se trata de trabajar en función de lo que a mí me viene para decir. No tengo ninguna otra concepción más que esa, ni de lo necesario, ni de lo estético, ni de nada más que lo que aparece. Pero al mismo tiempo creo que al espectador le pasaría, le sucedería lo mismo.

O sea, a sus sistemas antiguos, a sus percepciones que ya trae, se añadirían quizás estas que estamos proponiendo; algunas veces sabemos que se conectan con sistemas antiguos cuando el espectador, por ejemplo, como nosotros en el tercer acto, podemos conversar con él. Y me recordaba una mujer que, en una de las últimas puestas, dijo que creía que lo que yo decía ocurría en Santiago del Estero y sucedía en Tucumán. Entonces me hizo pensar eso: que, si nuestros trabajos tienen que ver con esta pizarra mágica, sería fantástico, por otra parte.

Gus: De alguna manera creo que la propuesta teatral entra en la dinámica perceptiva. ¿Cómo vieron ustedes o qué sacaron respecto de lo que dice Freud de la percepción? Porque ahí, según mi perspectiva, está la clave.

CIPRIANO: A mí me parece que ahí hay una cuestión muy central y por eso me encantaría que, en algún momento, planteáramos este tema de la percepción. Salió el otro día, en nuestra última reunión, la discusión de la percepción y de la fenomenología, y eso me movilizó. Tengo una lectura sobre todo de Merleau-Ponty, que me marcó mucho en mi forma de pensar, sobre todo ha sido muy importante para mi formación y no encontraba una contradicción fuerte con todo esto del block, pero sí diferencias. Me parecía importante poder pensar esto que estás planteando y que plantea Freud, de lo que es exterior y lo que es interior, de ese vínculo entre lo exterior y lo interior, que podría ser entre el plano consciente y el plano inconsciente, pensando en un pre-consciente como filtro. Pensaba esa relación también vinculante a la memoria y esta idea de lo punzante, aquello que ha marcado el inconsciente y que, de alguna forma, funciona como filtro después en el consciente, en la percepción de los signos que están sucediendo.

Gus: Exacto, pero ahí tenés la diferencia con la fenomenología.

CIPRIANO: Tal cual, por eso entro ahí en la cuestión de las diferencias.

Gus: Es que no percibimos más que aquello, digamos, que podemos percibir. Una cosa es la sensación y otra la percepción. Tendremos que trabajar esto porque pone en juego la cuestión del cuerpo. En principio esto aporta a la tesis de Lacan según la cual “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”. No podemos percibir nada que ya no esté estructurado como un lenguaje, ni siquiera los afectos. Pero, además, no podemos tener una percepción original, porque siempre está atravesada, como vos decís, por el filtro de las huellas que hubo antes, sobre todo en

los períodos de la infancia, digamos, desde el nacimiento hasta toda la primera infancia, donde el sujeto registra sin filtros la cultura, lo que le viene de la madre, de la casa, de la calle, el lenguaje y hasta los ruidos. Y va registrando todo eso de cierta manera; ahora bien, aquí tenemos una diferencia entre la Carta 52 y el block, se trata de algo que está en la Carta y que no está remarcado en el ensayo sobre la pizarra. Me refiero al tema del principio del placer. Como la percepción está, digamos, gobernada por la consciencia, por el yo, resulta que éste trata de evitar la percepción de aquello que, en algún momento, le causó displacer. Los argentinos diríamos que el yo se hace el boludo; los mexicanos dirían que el yo ninguna. Y me parece que este aspecto tiene un derivado fundamental en lo que va a ser la teoría postestructuralista. El concepto de intertextualidad. ¿A qué me refiero? Me refiero a que, aunque la pizarra esté en blanco, no es virginal. Porque si miramos, como dice Freud, la superficie de cera debajo de las otras películas que la velan bajo cierta posición y en contra de la luz, podemos comprobar que todo rasgo nuevo pasa por los rasgos que ya quedaron marcados como huellas. Porque esa es la palabra clave. Como *huellas* en la superficie de cera, huellas causadas por el punzón de alguien que escribió sobre la pizarra. Ahí también estaría la diferencia entre creación y creatividad. Yo nunca uso la palabra creación por el peso teológico, siempre se entiende la creación como *ex nihilo*, dios creó todo a partir de la nada. Pero ninguno de nosotros puede hacer eso, siempre partimos de lo que hay para inventar algo nuevo. Por eso hablamos de creatividad entendiéndola como un trabajo que da lugar a una producción. Así lo aprendí con mis maestros marxistas allá por los 70s. Como ven, todo esto ya va armando todo un campo para la teoría de la actuación. Después tendremos que leer a Stanislavski o a Grotowski para ver cómo se conceptualiza esta cuestión de la percepción y la memoria. Sobre Stanislavski hay bibliotecas enteras, sobre Grotowski también, y en ambos casos, conviene ir a las fuentes, porque por diversas razones, sus propuestas han sido muy manipuladas, transformadas, manoseadas. Cuando escribí el libro sobre Grotowski, por ejemplo, al leer el prólogo de Peter Brook a *El teatro pobre*, quedé estupefacto, porque Brook le hace decir cosas que no

son las de Grotowski, incluso más, son contrarias a la propuesta grotowskiana, por eso abrí el libro con ese capítulo titulado ‘La peligrosidad de los prólogos’. En el caso de Stanislavski, como sabemos, muchos divulgaron algunas etapas, como la memoria emotiva, luego la de las acciones físicas, a partir de aquellos que habían trabajado con el maestro ruso durante esas etapas y, de regreso a sus países, la dieron como contundente, sin ver que el maestro seguía elaborando y superando sus propias propuestas.

CIPRIANO: ¿Pero no pensás también que hay algo de la de la memoria del cuerpo, que creo que está planteado también en el texto de Freud? Que incluso pareciera que hay algo de lo que no se sabe, tal vez es una interpretación mía. De eso inconsciente que marca como filtro, digamos, o que marca en realidad como memoria. A mí me interesa esta idea de memoria como algo que se inscribe y que no sabemos del todo cómo está funcionando eso.

Gus: Y que tampoco es una ruina arqueológica. Las cosas están siempre en movimiento. Tienen una dinámica. No es que apareció una vasija, estaba en el lugar en que la dejaron 3.000 años atrás, y puedo reconstruir el contexto. De alguna manera él trabajó con esa metáfora arqueológica cuando trabajó los sueños. Pero en 1923 esa metáfora arqueológica ya no está. La memoria cambia completamente a medida que uno la va revisitando cada vez. En el sentido de lo que vos decías de la fenomenología, yo creo que Freud está cerca de Bergson.

CHELA: ¿Por la intuición?

Gus: Por la concepción de la memoria como algo relativo a la temporalidad; es un vínculo que nosotros hemos hablado y que tenemos que seguir siempre hablando. La temporalidad no solo en relación al pasado, sino al presente y al futuro. Creo que Bergson decía algo así como que el pasado invadía el presente, lo inundaba. Entonces, la percepción presente

es como una especie de avalancha de pasado en función de la futuridad. Que también Heidegger va a tomar parte de estas concepciones.

CIPRIANO: El tiempo como un continuo, ¿no es cierto?

Gus: Sí. Lo que va a marcar Freud es la posibilidad de la salud frente a la memoria, porque la memoria tiene que ser pensada en función de la posibilidad de olvidar. En el ensayo sobre la pizarra nos dice que uno puede levantar la película que cubre el aparato y borrar todo lo que escribió. Me parece que esta idea la toma o le viene de Nietzsche. Como saben, estoy escribiendo un libro sobre Freud y el otro día, leyendo las biografías, me entero que Freud leyó a Nietzsche cuando tenía 17 o 18 años. Le dice a Edward Silverman, su amigo de adolescencia, “me compré un Nietzsche y lo voy a leer”. Después nunca más lo nombra o, cuando lo hace, trata de minimizar la influencia de Nietzsche sobre su pensamiento psicoanalítico. Los biógrafos tampoco hablan mucho de esa relación. Pero Nietzsche en una de las viñetas de *La voluntad de poder* dice que nosotros, los seres humanos, podemos sobrevivir gracias al olvido. Porque si tuviéramos que tener una memoria activa siempre en presente estaríamos casi paralizados. Hice un ejercicio de actuación con esto y la gente queda como congelada. Les planteaba a los estudiantes pensar cuáles eran los movimientos que realizaban, por ejemplo, para prender la luz del baño, todo lo que ponían en funcionamiento (el brazo, el cálculo de la distancia, la vista, etc.). Se trata de un hábito, un recuerdo automatizado que nos ahorra mucha energía, porque si cada vez que tenemos que prender la luz del baño tuviéramos que recorrer todo el circuito de movimientos y habilidades que aprendimos en su momento, tardaríamos horas en prender la luz del baño. Cuando me mudé a esta nueva casa, tuve que aprender a prender la luz del baño otra vez, porque el hábito que traía de la casa anterior ya no me resultaba. Una vez incorporado es hábito, luego prendo la luz al instante, *sin pensar*. El hábito es una modalidad de la memoria, una especie de condensación de la memoria que me ahorra energía. Vos hablaste de memoria corporal, ahí tenés un ejemplo rampante: ¿cómo me debo mover, qué músculo, qué distancia, qué cantidad de energía tengo que poner en un

brazo, en la mano, etcétera, para prender la luz? Y, como dije, si cada vez que voy a prender la luz, tuviera que hacer ese recorrido de la memoria, estaría allí horas parado, inmóvil, en el baño. Entonces, aquí hay dos cosas. Una, el tema del olvido como discontinuidad, que Freud lo marca cuando dice que puedo levantar las paginitas y se borra todo y empezar de nuevo. Pero también como continuidad, en el sentido de que está todo eso ya escrito y, por ende, que ya no tengo ni siquiera que recordar. Tenemos aquí algo importante para la teoría de la actuación: el hábito automatizado, que a veces tenemos que desarmar en las clases de actuación y, además, la relación del hábito con los estereotipos, que es otro problema en la formación actoral. En este ensayo sobre el block, Freud no está muy preocupado en distinguir las partes del aparato psíquico, como en la Carta 52. Simplemente afirma que el block le parece la metáfora más cercana a su concepción del aparato psíquico. Para redondear la idea inicial, digamos que Nietzsche decía que la salud depende de que podemos olvidar. Imagínense, además, la circunstancia de los duelos. En el ensayo “Duelo y melancolía”, Freud habla de la pérdida de objeto (un amor, un familiar, una joya, incluso la patria, y muchos olvidan esta cuestión de la patria que me parece de suma importancia en tiempos de exilios forzados, inmigraciones económicas, diásporas de todo tipo). En estos casos, si no tuviéramos la posibilidad del olvido, de elaborar el duelo, de ritualizar el vacío, quedaríamos también paralizados, melancolizados, ateridos. El olvido es una función tan importante como recordar. Ahora bien, para Platón, que es lo que Graciela señaló hoy al principio, la escritura era función de olvido y por eso la odiaba. Decía que la gente escribía para olvidarse y confiaba en lo que había escrito y no en su memoria, la cual, para él, tenía que ver con las ideas. Quizás hoy, en esta etapa de neoliberalismo, necropolítica y tecnologías digitales, redes, y todo eso, tendríamos que regresar a Platón, porque, en cierto modo, cada vez olvidamos más y por eso tenemos tanto teatro dedicado a que ciertos acontecimientos no se olviden. Confiamos demasiado en que hay en algún lugar una memoria, un registro de datos a los que podemos recurrir y, como digo a veces, borrarlos del disco duro de mi cabeza. Y aquí está la peligrosidad, de convertir ese lado

humano de la memoria en una dimensión que podría borrar con solo apretar una tecla. Hay gente que se la pasa bloqueando a otra en las redes. A veces sabemos dónde encontrar lo que decidimos, si no olvidar, al menos limpiar en nuestra conciencia. El razonamiento es, en sí mismo, eficiente, pero no deja de ser peligroso: si sé dónde lo puedo encontrar, ¿para que lo voy a memorizar? Entramos entonces en otra cuestión, que Cipriano señaló: la relación entre memoria y saber.

CIPRIANO: Tengo una anécdota en relación a esto de la memoria, ¿puedo compartirla?

Gus: Sí, dale, para eso estamos acá. Los psicoanalistas tienen sus ‘casos’; nosotros, los teatristas, tenemos ‘anécdotas’.

CIPRIANO: La anécdota es un caso con mi padre, si me dejás jugar con ambos términos. (*Risas*). Pero es una anécdota muy divertida que, para mí, fue muy reveladora en términos de la memoria. Un día lo invito a comer a un restaurante que se llama La Casa del Francés, que es algo que le gustaba a mi hijo. Entonces voy con mi hijo a comer ahí. Y mi padre, cuando estábamos comiendo, que se presenta como un tipo que sabe todo —esto es importante decirlo— me dice: “Esta es la casa de Ossés”. Le digo: “este es el restaurante, se llama el Francés”. Viene el mozo y mi padre le dice “esta era la casa de Ossés”, pero el mozo le contesta diciendo “no, señor, la casa de Ossés estaba al lado”. Era una casa gemela, agrega. “Usted está confundido porque la casa es igual, pero en realidad la entrada, desde el lado izquierdo, estaba del lado derecho. Eran casas espejo”. Mi padre insiste muy convencido: “No, no, yo he venido toda mi vida a este lugar y ésta es la casa de Ossés”. El mozo, ya muy enojado, le dice: “Señor, yo fui mozo de la casa de Ossés, y a la casa de Ossés la derribaron en tal año. No está más”. Mi padre se quedó mudo frente a semejante contundencia. Comemos, terminamos de comer, pagamos, y cuando nos vamos, me dice mi padre, “es la casa de Ossés”. Ahí me quedé sorprendido, porque él estaba, a pesar de todo, totalmente convencido sobre que era la casa de Ossés, esa casa que permanecía en su memoria, que él había habitado,

que no podía aceptar que era otra cosa, muy similar, pero era otra cosa. Y a mí eso me generó como mucho pensamiento para nuestro trabajo teatral. Lo cito en las clases. De hecho, esta anécdota me lleva a pensar, a preguntarme, frente a algunos acontecimientos, hasta qué punto quizás tenga que ver con el inconsciente, el hecho de que le imponemos signos a cosas que, en realidad, son otras. Que pueden ser parecidos, pero no los mismos. Pensaba mucho en los ensayos mientras leía este ensayo de Freud, en las escrituras: ¿qué escribimos en el ensayo teatral, qué escribimos en nuestros cuadernos de nota, qué estamos viendo? Por eso este ensayo del block me llamaba mucho la atención sobre este punto de la memoria que, para los que dirigimos, es central. Es quizás uno de los puntos centrales del trabajo: qué recordamos, qué marcamos, qué señalamos. Y a veces aberrantemente también. Como diciendo, es tal cosa, cuando en realidad es otra cosa. Quería compartirles esta anécdota.

Gus: El mozo evidentemente no era freudiano. Si hubiera sido freudiano, le hubiera dicho a tu padre: “mire, esta es la casa de Ossés, pero ya no es más la casa de Ossés. Porque la casa de Ossés, aunque hubiera sido la casa de Ossés, ya no es más la casa de Ossés. Este es el tema terrible de los exiliados. El hecho de que quieren volver a su país y se llevan la cabeza contra la pared porque ese país que dejaron no es más. Es su país, pero no es más el país que recuerdan. Me viene a la memoria un encuentro en La Candelaria, en Colombia, con Alberto Kurapel, de alguna manera el padre del performance en América Latina, quien tuvo un exilio forzado de muchos años en Canadá, en Montreal, creo. Tomando un café con él y su esposa Susana Cáceres, hablamos de este tema. Alberto, habiendo salido del Chile de Pinochet, ahora quería regresar. Kurapel ha escrito cosas brillantes sobre el teatro y el performance, tiene una capacidad teórica impresionante. Esa charla no se me olvida, porque fue una experiencia visceral, creo que hasta lloramos juntos. Lo concreto es que Kurapel y Susana regresan a Chile. Y fue una experiencia terrible para ellos, dolorosísima. Kurapel sigue viviendo ahora en Chile y siguió trabajando, revisando sus convicciones, le costó volver a ponerse en órbita, digamos, le costó sangre, porque el Chile que había dejado no estaba en ninguna parte.

Él creía que volvía y que retomaba sus actividades como en la época de Allende y que todo iba a ser de maravillas. Pero, como les dije, como todo exiliado, no dejaba de darse la cabeza contra la pared. Años después la Universidad de Chile le hizo un congreso, merecido homenaje, y me invitaron a dar una ponencia. Estaban también los hermanos De Toro, quienes escribieron mucho sobre la obra de Kurapel, a quien --digamos de paso— yo había conocido, junto a los De Toro, en mi primer viaje a Washington DC. Ese día se hizo una comida estupenda, que llevaba todo tipo de cosas, verduras, pollo, pescado, mariscos, todo cocinado en vino y bajo tierra en una olla de hierro gigante, enterrada por horas sobre carbones encendidos. Fue una de las comidas más exquisitas que he probado. Siguiendo con la anécdota --nuestros ‘casos’—, les cuento que, cuando llegué a la casa de Kurapel, me sorprendí; estaba lloviendo, hacía un frío terrible; la casa estaba en un barrio muy marginal, tenía piso de tierra, techo de cartones, un mobiliario mínimo. En fin, yo no podía creer que este artista, que después de los sufrimientos horribles que tuvo en el exilio, que había logrado un cierto nivel de vida en Montreal, hubiera regresado con esta ilusión de un Chile que había completamente desaparecido, pero que para él seguía existiendo, y le tocara seguir sufriendo. Por eso te digo, aunque hubiera sido la casa de Ossés, no era más la casa de Osses. Siempre es otra. Y creo que ahí está la clave del concepto de memoria. Tu papá tuvo, digamos, ese fulgor del pasado en el presente, como comentamos la reunión pasada. Freud lo dirá, a su modo, al final del ensayo cuando nos cuenta de esa mano que parece provenir del interior del aparato y que domina nuestra mano. Pero tanto para Freud como para Benjamin, lo cierto es que las huellas de esa memoria no se pueden recuperar como tales, como si fueran cacharros arqueológicos que estuvieron allí por siglos. Como dije antes, esas huellas no son ruinas. Yo creo que ahí tu papá insistía en el recuerdo como ruina, porque en el fondo siempre nos es muy difícil aceptar la muerte. La casa de Ossés estaba todavía allí para él, él estaba en esa casa.

CIPRIANO: Y porque además era el lugar de la infancia con su propio padre.

Gus: Creo que, en tu ejemplo, Cipriano, se ve bien cómo la percepción está filtrada, monitoreada y manipulada por el sujeto del inconsciente. Tu papi no pudo ver ni que le faltaba la casa de al lado. Él no pudo ver eso porque vio lo que pudo ver, vio lo que quería ver, lo que deseaba ver. Y ahí, Cipriano, aparece la cuestión del deseo, que es lo que le falta a la concepción de la fenomenología que se centra en la intencionalidad de la conciencia dirigida hacia el objeto. Pero con Freud ahora vemos que esa percepción no va pura hacia el objeto, va filtrada por el principio de placer/displacer. ¿Qué otras cosas les interesó de este ensayo freudiano?

CIPRIANO: A mí me interesaron un montón de cosas, pero no quiero monopolizar.

JOSE: Sí, es súper interesante esa imagen sobre la pizarra mágica que son niveles que están debajo de la memoria, que están ahí y siempre están latentes. Es una imagen muy metafórica de realmente cómo funciona el sistema de la conciencia y cómo es que yo me proyecto. Es esa visión de que todo está guardado aquí adentro. Es una cosa a la que me gusta trabajar mucho, de cómo es que el cuerpo está lleno de huellas y de cosas que están aquí dentro, que aparecen en cualquier momento. Por eso es que accionamos cualquier estímulo, y todo es siempre la misma forma, de cómo se construye la conciencia, cómo se va armando en función de todo ese caos que está ahí adentro y que no está guardado, no está oculto, está siempre ahí, está esperando saltar. Yo me acordé muchísimo de los trabajos de Cyrulnik, quien trabaja sobre la memoria en el cuerpo. Él dice que el niño construye un sistema de lenguaje con la mamá cuando le dice que quiere comer y él produce un sonido. Pero, en realidad, él está siendo un sujeto biológico que está entendiendo cómo es eso, así, cuando tiene hambre, hace un sonido específico, él activa esa memoria cada vez. Entonces, ya se entrena en el lenguaje. Ahí es donde a mí me interesa también cómo es que, por ejemplo, el actor asume —cuando empieza a trabajar conmigo—, cuáles son esas conexiones, porque no tenemos todavía las conexiones, no conocemos lo que está del otro lado. No sabemos que está ahí. Entonces, mi cuerpo tiene una forma de manifestarse que el otro no

consigue. Entonces, esas camadas que están ahí, que sería en portugués las camadas, como muchos niveles que tenemos y que nos impiden interactuar. ¿Por qué? Porque es un sistema donde el lenguaje es muy importante al momento en que me conecto con el otro, en cómo yo me interpreto con el otro. Cuando yo llegué aquí a trabajar en Brasil, tenía obviamente que trabajar con actores brasileños y era un problema. Primero era entender la lengua y después entender el contexto donde ellos se estaban moviendo. Y cuando trabajé en México, trabajé en Chihuahua, entonces los actores también tenían una forma particular, pero la conexión era más rápida y efectiva. Cuando llegué aquí a Brasil, cuando hablaba, cuando hacía cierto ejercicio, ellos quedaban bloqueados. Decían: “No, yo no puedo hacer eso. Yo no consigo”. Entonces tenía que hacer una transposición, una traslación y traducción no de la lengua, sino de esos cuerpos que estaban ahí porque tenían muchísima información adentro y yo no podía descifrarla. Ahora que tú me recuerdas a Fernando de Toro, él tiene un trabajo sobre el laberinto de la soledad, donde dice que la parte más difícil de entender es el silencio, porque el silencio se mueve. Ahí es donde se activa todo ese sistema de la memoria y entonces tengo que agarrar ese hilo y traerlo para ver cómo me puedo comunicar con el otro. Cuando tú revisas la pizarra mágica de Freud y ves todo ese sistema, que es el sistema de percepción-conciencia, y ver dónde están las huellas duraderas, ahí empiezas a problematizar el conflicto de la memoria corporal. Por eso la cuestión es entender que la memoria es dinámica, nunca para, siempre está ahí presente. Yo una vez estaba pensando cómo representar el olvido, por ejemplo. Entonces aparecía la cuestión de la memoria, sobre lo que existe, lo que está apagado. Era un poco de jugar con eso, y básicamente mi trabajo siempre es buscar ese sentido de la memoria y qué es lo que quiere el otro, y qué es lo que yo también quiero, y cómo llegamos a ese contacto. El gran desbloqueo fue lo que conseguí con mis lecturas más recientes, lo que me llevó a recordar mucho Cyrulnick, con su trabajo sobre el amor y el *apagamento*, el amor y el olvido. También me hizo recordar mucho a Maturana, el chileno, que habla sobre el sujeto que es uno en dos, entonces él crea una memoria social y una memoria biológica, entonces ellas dos van luchando entre ellas. Porque es la cuestión biológica y la

cuestión cultural, lo cual me parece están trabajando todos los autores contemporáneos. En mi caso estoy trabajando sobre lo que es cuerpo y memoria.

Gus: Lo que vos decías, José, está relacionando con algo que ya planteamos, que planteó Cipriano cuando habló de esto de lo pulsional. Cuando Freud dice que esta pizarra mágica es la analogía más cercana que él encuentra al aparato psíquico, todavía estamos varios años antes de que escribiera *El yo y el Ello*. El descubrimiento del Ello en la segunda tónica, que algunos llaman ‘el inconsciente genuino’ y que ya está prefigurado en la Carta 52, da cuenta de esa mano que él menciona al final del ensayo sobre la pizarra mágica, la que escribiría desde adentro y hasta dominaría a la mano que escribe desde afuera del aparato en la ilusión de que escribe sobre una superficie virgen y sobre algo novedoso. Dice Freud que el block sería verdaderamente mágico si hubiera esa mano que escribe desde el interior del aparato. Esa mano será de alguna manera el Ello y, en el peor de los casos, el superyó. En cuanto a Lacan, que yo recuerde, nunca toma este ensayo de Freud; Lacan va a hablar de historización, ya lo podremos plantear en otro momento. Propongo mantenernos un poco más sobre el tema de la percepción. José se refirió a la conciencia como un filtro y, en efecto, la función de la conciencia es gambetear lo displacentero, evitar en lo posible las sensaciones que en algún momento no le agradaron. La percepción, como Cipriano puso sobre la mesa, también puede en cierto modo ligarse a la intencionalidad de la fenomenología. La percepción es ya algo ‘dirigido a’. Hay, pues, estímulos externos y estímulos internos que la conciencia o el yo (el *moi* de Lacan) debe arbitrar. Esos estímulos han hecho huellas en el Ello, se los puede ver a cierta luz, dice Freud, sobre la superficie de cera. La relación, entonces, de la conciencia con la memoria es un punto que no podemos perder de vista quienes trabajamos en la formación actoral o en la praxis teatral. Toda la cuestión de la improvisación, por ejemplo, no puede desentenderse de la memoria ni de la conciencia. Porque si la conciencia recibe un estímulo externo, un ruido insoportable, trata de evitarlo; si recibe un estímulo endógeno y displacentero, también trata de defenderse como puede. Entonces, tenemos

acá la conciencia atrapada entre dos presiones. Y a este campo de batalla hay que adicionarle el tema del lenguaje porque no podemos percibir nada fuera de él, fuera del reservorio de significantes que nos provee. Los antropólogos y los lingüistas desde hace tiempo nos alertaron respecto a que no podemos percibir aquello que no está ya categorizado en la lengua. Los esquimales, como viven en la nieve y aallí es todo blanco, tienen más significantes que nosotros para designar matices del blanco, matices que nosotros no podemos percibir, porque para nosotros el blanco es blanco. En tal caso tenemos que adjetivarlo, blanco sucio, blanco grisáceo, blanco azulado o verdoso. Pero la lengua de los esquimales tiene una serie de palabras específicas para distinguir y, por ende, percibir matices del blanco porque son parte de su contexto. Contrariamente, según recuerdo de mis clases de lingüística tomadas en mi juventud, en las lenguas africanas de zonas selváticas, de jungla, existen una cantidad abultada de términos, de significantes para indicar matices del verde porque, obviamente, viven rodeados de ese color; una vez más, nosotros tenemos verde y algunos matices que distinguimos con frases: verde esmeralda, verde mar, etc. En nuestras lenguas europeas, tenemos significantes para colores básicos y luego, como ocurre en la pintura, diversos matices para los que hay que recurrir a adjetivos o sustantivos: azul ultramar, azul marino, sombra tostada, etc. La lengua, como vemos, desde lo simbólico, es también un aparato de filtro. Veremos algo parecido cuando algún día tratemos el tema de los afectos. No podemos sentir nada que no esté ya catalogado en el lenguaje. La lengua también filtra la posibilidad de categorizar afectos. Es siempre difícil decir lo que uno siente con precisión. Los afectos, dirá Lacan, están desarrumados, a la deriva. Puedo decir que estoy enojado, pero seguramente habrá matices de ese enojo, y entonces tendré que recurrir, otra vez, a frases: poco enojado, muy enojado, demasiado enojado. Tenemos que siempre recurrir a la lengua para matizar o dar a entender exactamente de qué tipo de enojo se trata. Stanislavski habló de memoria emotiva, porque está muy atravesada por el problema de la lengua y por el parámetro del placer y del displacer.

CIPRIANO: A mí hay algo de esto que estás diciendo que me parece muy importante, que lo señala Freud, y que me resulta también muy importante para nuestro trabajo teatral, que es el registro de signos; él lo menciona así, digamos, como registro de signos. Entonces, mi pregunta o, más que una pregunta, es como un pensamiento, es si el signo solamente está vinculado al habla, al lenguaje, o bien si podemos entenderlo desde otro lugar, tal como ahora lo vemos en relación a la memoria y a la memoria emotiva. Freud dice: “registro de lo escrito, registro de signos”.

Gus: Registro de signos. Porque la escritura son signos.

CIPRIANO: Sí, claramente.

Gus: Ahora bien, ¿qué entenderá Freud por signo?

CIPRIANO: Claro, esa es mi pregunta.

Gus: Lacan empezó con la concepción del signo de Saussure, pero, ya avanzado el *Seminario 18*, se interesa en la concepción del signo de Peirce y ya deja de lado la etapa del inconsciente estructurado como un lenguaje. La perspectiva pierciana le va a permitir trabajar más lo real, a diferencia de su etapa anterior en la que hacía tanto énfasis sobre lo simbólico. Freud nos dice que “la superficie conserva el registro de los signos”. Estos signos no los podemos pensar en términos de ninguna lingüística. Creo que acá lo que quiere decirnos es lo que son marcas como un registro de huellas. La memoria es una superficie que registra huellas, improntas, que pueden ser olfativas, táctiles, visuales, verbales, sonoras, gustativas. Recuerden que nos dice que la superficie de cera del block, mirada a partir de cierta iluminación, podemos ver todas las marcas. En alguna reunión tal vez debamos dedicar un tiempo a la sensación y el registro de las sensaciones tal como lo plantea Condillac en su *Tratado de las sensaciones*. Me parece que mucho de ese tratado está de alguna manera en Freud; Lacan nombra varias veces a Condillac en sus seminarios. Ahora bien, Cipriano, si me apurás en mi delirio, hasta me arriesgaría a proponer que si hay una

concepción del signo en este ensayo de Freud, es una en la que —si usamos los términos saussurianos (Freud no conoció el trabajo de Saussure)— podemos pensar la marca o huella como un significante cuando el significado es muy laxo, muy ambiguo, en la medida en que es afectivo o pulsional, porque remite a un registro de la sensación original que dio lugar al parámetro placer/displacer. Esta sería una concepción del signo muy buena para la praxis teatral, en la medida en que los significantes que aparecen en la formación actoral, en las improvisaciones o en los ensayos, nos remiten a significados que son afectos y pulsiones, goces o satisfacciones renunciados. Sería, entonces, un signo ligado a una economía libidinal y a cuestiones pulsionales que nos llevan directamente al cuerpo, no el somático u orgánico, sino al cuerpo trinitario (real, simbólico, imaginario) que es con el cual nos la tenemos que ver en la praxis teatral. No hay que perder de vista, además, que Freud nos habla de las desfiguraciones: los recuerdos no nos regresan tal como fueron registrados en la memoria, sino desfigurados. Las huellas son recuerdos fijados. Si están escritos en un papel o en el pizarrón, a pesar del riesgo de que se pierdan o se borren, respectivamente, más o menos los tenemos tal como se registraron y podemos reproducirlos a voluntad en cualquier momento; pero las huellas o marcas en la memoria no las podemos recuperar tal cual como se inscribieron. No puedo captar el pasado tal como ocurrió. Propongo que leamos pronto el otro ensayo de Freud que nos es de suma utilidad a los teatristas, relativo a los ‘recuerdos encubridores’, porque esas desfiguraciones no son, digamos, por mala memoria, sino porque ha intervenido la represión y, otra vez, todo está atravesado por el parámetro placer/displacer. Es un ensayito también de poquitas páginas. El recuerdo muchas veces encubre un trauma, al menos entendido éste como el momento en el que se registró la huella, sobre todo si ese momento fue displacentero y no quiere ser regresado a la conciencia, al presente. La memoria, nos agrega Freud, es ilimitadamente receptiva, siempre capaz de recibir nuevas marcas, nuevas sensaciones y percepciones; es como una especie del universo en el que no podemos concebir sus límites. Siempre puede haber nuevas inscripciones, pero, insistamos, siempre son sobre las que ya están, lo cual genera una red de múltiples itinerarios en los cuales, seguramente,

esas marcas se modifican, se transforman. Preparé un gráfico en Power Point.

JOSE: Son los grafiquitos de Gus, con sus flechitas.

Gus: Este que preparé para hoy no tiene flechitas. Los hago porque soy muy visual con la teoría y, además, mi memoria es sobre todo visual.

JOSE: Mientras instalas el gráfico, quiero comentar una cosa sobre los griegos: cuando iban al inframundo, ellos atravesaban el río Leteo y apagaban la memoria. La perdían para volver a nacer, porque si no, no podías vivir. Un proverbio japonés dice que, si tú recuerdas todo, no podrías conciliar con nadie. Por eso creo que la memoria también juega ese papel importante de dejar un espacio; como dice Freud, la página estaba llena, el pizarrón puede también llenarse, son superficies limitadas. La base de cera del block es también espacialmente limitada, pero registra todo lo que se escribe sobre la superficie nueva que está sobre ella, la página de celuloide. Siempre se abre un espacio para poder seguir escribiendo lo que estoy escribiendo. Al pasar el río Leteo, que apaga la memoria, también abre a una nueva superficie.

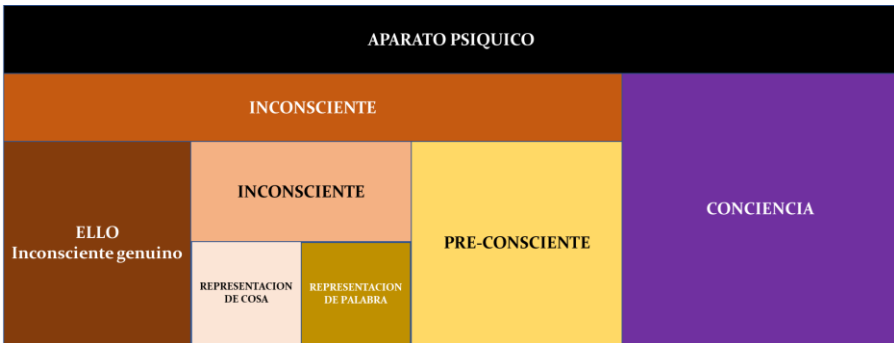
Gus: El río Leteo es el río que cruzan las almas de los muertos y, en ese cruce, olvidan. Por eso la ἀλήθεια (aletheia) se relaciona con este río y se relaciona con la verdad: la verdad es lo que no se olvida.

JOSE: Trabajé un artículo, con un amigo, sobre *O Lete*, porque en portugués estamos hablando sobre los desaparecidos en la dictadura. Se refería a cómo el escritor pasó por un momento de trauma y no se dio cuenta y después eso aparece otra vez; en ese momento aparecen los personajes, vienen en un despilfarro de violencia y de fuerza porque regresan de ese río. Estuvieron apagados, la memoria había congelado ese instante, pero luego él regresa con una fuerza. Lo vemos en las literaturas de las postdictaduras; en ella, los autores son muy violentos en el sentido de cómo van graficando todo eso, cómo es la representación de ese cuerpo

que es estridente, además, porque impacta al otro, es como que te quiere atacar con el relato. Entonces, según estábamos escribiendo, hablábamos sobre cómo pasar por ese río y luego volver a recuperar la memoria. Es un shock, que te mueve muy fuertemente. Una vez vi un trabajo, precisamente estaba en Rosario, de una muchacha, en una compañía de danza que había llevado un trabajo que se llamaba algo así como *La pared*; tú entrabas en una sala, te sentabas en el piso y la muchacha decía “no me callo”, era todo lo que ella decía con un tipo que la amarraba. Eso duraba 30 minutos, solo decía eso y cantaba el himno nacional de Chile. Me dejó impactado, sentía que no podía respirar y, cuando salí de ahí, viendo lo que ella trajo, descongeló toda esa memoria. Después de la presentación, cuando fui a un restaurante y hablé con la chica, ella me dijo que estaba basado en sus abuelos que fueron torturados durante la dictadura. Pensé: claro, ella lo que está haciendo es traer ese cuerpo ausente, ese momento de trauma, recupera esa memoria que ella cree que es así, porque fue una construcción de ella y te impacta, te mueve muy fuerte porque precisamente la memoria, cuando tú agarras la pizarra, borras y abajo quedan las marcas, puede ser un relato, pero el relato se puede haber impactado con esa línea que escribiste; después ella regresa y ataca totalmente la superficie de celuloide. Por eso me preguntaba cómo o qué sucedería si pudiéramos escribir de atrás hacia adelante. ¿Será que esa capa de celuloide se rompe? ¿Será anulado?

Gus: Podría ser. Freud nos habla de varias manos. Hay una que escribe sobre la superficie limpia del celuloide, escribe inocentemente pensando que todo es nuevo y hasta original, e incluso propio. Luego hay otra mano que es la que levanta el celuloide y borra lo escrito. Finalmente, tendríamos esa tercera mano que, como dije antes, que es la que mágicamente escribiría desde el inconsciente, desde lo reprimido, desde la superficie de cera donde están depositadas todas las marcas, las placenteras y las displacenteras. Esta tercera mano es la que vos estás comentando, porque esa mano, que viene desde lo reprimido u olvidado, desde el trauma como verdad (aletheia), podría romper los filtros de la conciencia al punto de llevar al sujeto a un pasaje al acto, incluso a un suicidio. No

olvidemos que se trata de lo real, como base de la repetición auténtica, traumática, que puede ser velado, pero no cancelado, no podemos borrarlo, podemos apalabrarlo, inventarle semblantes más digeribles y por esa vía, digamos, lidiar con ese horror y hasta emanciparnos de él, aunque nunca liberarnos de él. Ese real, como tyche, como sorpresa, es también un golpe, hablamos del golpe de lo real, ese agujero que no tiene significado pero que captura o impacta nuestro cuerpo, desenmarca el fantasma. Por eso Freud tiene que imaginar esa superficie de protección, de defensa, para que eso reprimido no invada la conciencia. Y aquí les va el grafiquito que, como siempre, no tienen que tomarlo como palabra santa, es solamente una representación para fines pedagógicos, para entendernos con mayor facilidad. Incluso más, en cierto modo, también es un poco disparatado porque mezcla la primera tópica de Freud (inconsciente, pre-consciente, conciencia) con un poco de la segunda (yo, ello, superyó). En la primera tópica el yo forma parte de la conciencia, pero en la segunda tiene gran parte de inconsciente. Por esto digo que hay que tomar con pinzas estos grafiquitos, pero aún así, pueden servirnos para orientarnos; como les dije, tengo memoria visual y espacial.



Lo hice muy a la ligera hoy, pero nos permite visualizar lo que nos interesa. El aparato psíquico está, entonces, formado por la conciencia y el inconsciente, que serían los dos grandes campos. Luego, tendríamos el inconsciente propiamente dicho, armado –tal como lo trabajará Freud en la primera tópica— por representación de cosas y representación de palabras. Entre ese inconsciente y la conciencia tenemos el pre-consciente

que, de alguna manera, oficia de traductor ya que es el que media apelando al lenguaje; el pre-consciente sería algo así como el filtro-filtro. No puede pasar nada a la conciencia que no pase por la lengua. Pre-consciente es la lengua. En la Carta 52 Freud prefigura lo que trabajará años después en *El yo y el Ello*, es decir, lo que podemos llamar el inconsciente genuino, un poco esa superficie de cera del block, esto es, el depósito de las marcas, de las huellas. Se trata siempre de una operación de escritura. Este inconsciente genuino, que registra el trauma, tiene la posibilidad de invadir los otros sistemas, los subsistemas, y es lo que ya podemos denominar lo pulsional. No es la libido, que es una energía, si ustedes quieren, ligada al organismo, como por ejemplo el instinto (*Instinkt*), la cual, en confrontación con la cultura y el lenguaje, se transforma en pulsión (*Trieb*). Nunca confundamos estos dos vocablos; gran parte de los problemas de la traducción de las *Obras completas* de Freud —aunque Freud mismo la haya supervisado—, se debieron a que López Ballesteros traduce *Trieb* como instinto y entonces crea un desastre teórico. Ahora bien, no todo lo pulsional puede ser verbalizado; en tanto configura lo real, en tanto remite al objeto *a* como causa del goce, nunca podemos apalabrarlo completamente. La verdad no puede ser dicha toda, siempre estamos en el campo del no-toda, del medio-decir de la verdad. En la Carta, la conciencia y el Ello aparecen como los extremos en los que se juega la percepción.

CIPRIANO: Acá hago una pregunta, porque es un texto posterior que no está aquí, pero que vos lo traes, y yo había escuchado también algo. Esta relación entre palabra y cosa, que pareciera ser que la cosa todavía no tiene nombre, y la palabra es la que designa a la cosa de alguna manera, que sería como de alguna manera esa forma del signo de Saussure, que plantea esa relación. Pero me parece que en Freud la cosa está funcionando todavía a nivel inclusive de la no representación del todo. Es una pregunta, no es una afirmación. Y pensaba, si eso no tiene que ver en nuestro trabajo, con la idea de acontecimiento, con la idea de esto que no podemos nombrar del todo, aunque sabemos que está sucediendo. Me generaba una pregunta en relación a esto, o una incertidumbre más que

una pregunta. Lo tiro porque me da vuelta ahí esta relación entre cosa y palabra.

Gus: En Saussure el lenguaje es una convención. Entonces el significante está unido al significado, pero el significando no tiene nada que ver con el referente o la cosa. El significante para Saussure es, digamos, una materialidad psíquica, pero lo que le importa a él es el significado en el sentido de la idea platónica. Lacan, como sabemos, revierte eso; para él no hay significado, sino efectos de significación causados por el significante. Y eso creo que es lo que José nos trajo. Cuando uno va a otro contexto, puede percibir esos efectos. La gente que vive inmersa en el contexto no los percibe, pero sí el extranjero, el que está afuera, el que no es de la parroquia. Yo ponía siempre en mis clases el ejemplo de “sonrió mostrando sus perlas”. ¿Qué visualizaron ustedes?

CHELA: Dientes.

Gus: Sí, los dientes, porque hay una metáfora petrificada. Pero eso podría no ser así necesariamente... A lo mejor ella sonrió mientras me mostraba el collar de perla que le regaló el marido. También doy otro ejemplo: “los elefantes de su boca”. Si busco la palabra ‘elefante’ en el diccionario, obviamente no tiene nada que ver con el significante ‘boca’. Pero cualquier persona puede decir “los elefantes de su boca” y tratar de significar algo. Vaya a saber qué quiere decir. Por ahí hay que hacer diez años de análisis para reconstruir el largo camino abierto por esa grieta entre esos dos significantes tan poco comunes en la misma frase. Por eso Lacan se plantea el hecho de que cualquier palabra puede significar cualquier cosa porque depende de otro significante. Es el otro significante el que le aporta sentido.

CIPRIANO: Esto nos vuelve a la lógica del fantasma.

Gus: Más que a la lógica del fantasma, nos lleva al tema de la producción de sentido en la cadena, es decir, $S_1 \leftarrow S_2$. Entonces, cualquier palabra

puede significar cualquier cosa. Por eso no hay que apresurarse a comprender, porque no sabemos bien qué puede querer decir un actor en una improvisación al usar tal o cual significante. El sentido de ese significante va a depender de los que le siguen y tal vez no tenga nada que ver con el significado que da el diccionario, sino con toda una experiencia traumática o afectiva de su propia historia, de su *lalangue*, de su subjetividad singular. Estos recursos del lenguaje: metáfora, metonimia o, como los nombra Freud, condensación y desplazamiento en el sueño, son los elementos poéticos —en el sentido de un ‘hacer con la palabra’— que disponemos, para hablar de lo que no es representado, de lo que resiste la representación, lo inefable. El signo, si ustedes quieren, tal como lo plantea Saussure, mata la cosa. No da cuenta de la cosa sino de cómo el lenguaje recorta la realidad, la construye fantasmalmente, para velar lo real. Por ejemplo, nosotros usamos el significante ‘pez’ para indicar el que está vivo y nadando, y ‘pescado’ para el que ya no está en el agua, el que comemos. Pero el inglés no discierne entre lo vivo y lo muerto, entre lo crudo y lo cocido, porque solo cuenta con ‘fish’. En consecuencia, el trabajo nuestro durante el montaje, a diferencia de lo que creía Stanislavski, al menos al principio, no consiste en representar el ‘significado’ de un texto, en caso de que un texto pudiera tenerlo, lo cual es inconcebible. Nuestro trabajo consiste, en cambio, en apalabrar lo real de ese texto, trabajarlo para que llegar a esos límites de la representación en donde aparece su agujero, su vacío, su sin-sentido. Lo mismo con las improvisaciones en caso de que trabajemos sin un texto dramático. Y como lo real no tiene significado, hay que poner-sele, hay que inventárselo, hay que darle un semblante, una apariencia en sentido nietzscheano. Por eso Lacan en el *Seminario 23* reivindica el registro imaginario porque es desde ese registro que podemos inventarle un semblante a lo real, bajo la premisa de que nunca podemos decirlo todo. No puedo decirlo todo. Entonces, si Cipriano y José se ponen a montar el mismo texto dramático, el montaje nunca va a ser igual, porque no hay significado, sino efectos de sentido que van a dar lugar a significaciones diferenciadas, diversas, incluso cuando Cipriano y José compartan la misma lengua, la misma época, etc. Ahora, esa significación puede estar atendida a las metáforas petrificadas, “los dientes de la boca” por perlas, o

puede apelar a una completa invención. Estaba leyendo el libro de André Carreira, del que José escribió el prólogo, y allí hay un trabajo de Cacace, donde habla de Batato y se refiere a la invención de cualquier significante como algo muy pulsional que ponía a la gente en situación de contagio, para no usar la palabra ‘complicidad’; me parece que contagio es algo más performativo.

JOSE: Estábamos hablando con Narciso Telles sobre ese libro, sobre cómo es que el actor comprende ese sistema, cómo es que crea ese sistema de su interioridad corporal y cómo esa memoria corre sobre el escenario, crea una narrativa. Es súper importante entender esa cuestión de cómo son esas pulsiones de la memoria que aparecen y crean un lenguaje específico, que depende del espacio y del contexto donde él se está ubicando. Porque él crea una especie de semiósfera donde él está ahí metido y crea un sistema de lenguaje y de significantes que comprende el sistema donde él está. Y si lo llevas a otra parte, pierde todo ese sentido. Me acuerdo de la cuestión del chiste; cuando tú lo mueves para otra parte, ya perdió el sentido.

Gus: Además, todo director que, de alguna manera tenga ya cierta trayectoria, va creando su propio ideolecto, lo que llamaríamos estilo. Y ese estilo, como decía Lacan citado por Braunstein, es siempre el Otro, es el Otro —el público, la cultura, la época, etc.— el que impone el estilo. Entonces tú podrás ir creando. Nosotros hoy vemos una puesta de Tadeusz Kantor y la reconocemos por las texturas, los muñecos, cómo él va armando su propio lenguaje del teatro de la muerte, que no se confunde con el teatro de Brecht ni con el de Grotowski. Me parece que en todo esto que estamos hablando —y no voy a pedirles que lean mi extensísimo libro sobre Grotowski— aparece eso que vos, José, venías diciendo, en cuanto a que el performer no es el actor. Al menos en Grotowski, el Performer, con mayúscula (no es el mero hacedor de performances), se diferencia del Actor, también con mayúscula, para indicar al Actor del teatro de la representación en la tradición occidental. El Performer trabaja sobre su dimensión pulsional. Los ejercicios de voz en Grotowski no están

orientados a mejorar técnicamente el aparato vocal a fines de que funcione bien en la trasmisión de un texto. Los ejercicios de voz que leemos, por ejemplo, en *El teatro pobre*, aunque apunten a cierta eficacia del aparato vocal, están sin embargo, tal como lo demuestran muchos otros textos de Grotowski no incluidos en ese libro, a encontrar esa conexión con el cuerpo pulsional del Performer alcanzable por medio del sonido, de la repetición exhaustiva. Muchas veces los asistentes a sus talleres tenían que hacer ciertos ejercicios durante horas y horas, hasta que de pronto el cuerpo imaginario del tallerista explota y algo de lo real aparece, algo de lo real irrumpe. Y eso ocurre con otro tipo de ejercicios ligados al movimiento, al contacto con otro asistente. Y en estos ejercicios, no hay una búsqueda del Performer para rescatar el cacharro de la memoria, sepultado y reprimido en la memoria. Hay, por el contrario, una búsqueda de la verdad en el sentido de cómo el sujeto está alienado a la verdad del Otro, del deseo y del goce del Otro, del discurso hegemónico, de la tradición, etc., para que se abran las compuertas a un trabajo con lo real orientado a la emancipación del Performer y, obviamente, a la creatividad inventiva, artística, que se espera de él y de su singularidad. Por eso el Performer no representa un ‘significado’, ni tampoco una memoria arqueológica; el Performer está constantemente historizando la memoria. ¿Por qué quiere Grotowski historizar la memoria? Porque nos propone un teatro para combatir la alienación capitalista. Entonces tenemos que romper el cacharro, romper la metáfora estereotipada, los dientes de su boca=las perlas en su boca. La propuesta es desalienar el imaginario para emanciparlo y promover la creatividad por medio de la invención significativa. Y por eso escribe Performer con mayúscula, porque no es el mero hacedor de performances, sino un concepto mucho más profundo que hace corte con la tradición del Actor de la institución teatro. Chela nos habló de cómo fueron trabajando cada uno de los miembros de su grupo sus experiencias durante la pandemia, buceando en la memoria de cada cual e inventándole a esos recuerdos un marco fantasmático y ficcional; y ese es un trabajo de Performer que trata de ahondar en las posibles huellas de esa escritura mnémica, reprimida, vestida, velada por fantasmas, etc., para

llegar al trauma original, lo cual no es ni fácil ni siempre posible. Trabajamos sobre recuerdos que se van historizando por el mismo hacer del Performer si tiene el deseo decidido de atravesar la selva de fantasmas para llegar a ese punto de la inconsistencia del Otro, de la castración; ese trabajo, ese itinerario bastante doloroso en general, pone en función la representación de cosa, pero sobre todo la representación de palabras.

En relación a todo esto, los invito a ver la película *Freud*, que John Huston filmó en 1962 con Montgomery Cliff en el protagónico. Le agregaron un subtítulo: “Pasión secreta”. Está en YouTube, una versión doblada al español y, me parece, que es fiel al original en inglés al que no pude acceder porque Amazon me quería cobrar 30 dólares. Vi esta película porque estoy trabajando en un proyecto de libro sobre Freud y, por ende, leyendo varias biografías. En la de Rodrigué, se cuenta que Huston se peleó con Sartre, quien había escrito el guion y luego prohibió que se usara su nombre en los créditos, porque ese guion requería de una película de cinco horas que Huston no tenía posibilidades de realizar. Y me refiero ahora a esta película porque allí se nos presenta un Freud anterior a la escritura de *La interpretación de los sueños*; un Freud que está ya husmeando todo lo que va a venir después en su elaboración teórico-clínica. Es el momento en que Freud está interesado en estos temas de la memoria, de los recuerdos engañosos, obviamente de la histeria y la etapa de la hipnosis. A su vez, está trabajando sobre su autoanálisis, invadido de recuerdos, deseante de saber algo de su niñez y particularmente de su relación con la madre y el padre. Tiene sueños en los que se le presentan estas cosas. La película se centra en el caso de Cecil, una de las mujeres que fue paciente de Breuer y de Freud, en el que Sartre o Houston concentraron cosas que se encontraban en otros casos de mujeres. La película narra un momento anterior a la relación de Freud con Fliess. Vemos a un Freud lleno de interrogantes, un poco confuso o perdido en esa maraña de sueños y recuerdos y de hipótesis sobre la memoria, sobre las huellas grabadas especialmente en la etapa infantil. Se topa en ese momento con el Edipo. No sabe cómo manejar todo lo que se le está presentando en relación a él mismo y a las pacientes, a causa de sus prejuicios cientificistas que, claro

está, no le brindaban los instrumentos para abordar eso que desbordaba la conciencia y la racionalidad.

Habría que ver cómo funciona la memoria o la captura de recuerdos en los jóvenes de hoy, tanto los que vienen a estudiar actuación, como los que están capturados por las redes sociales.

CIPRIANO: ¿Por qué?

Gus: Porque Google es una memoria, a la cual ahora le agregamos la inteligencia artificial. Yo no sé nada todavía de la inteligencia artificial, pero sí observo que Google es una memoria al modo de la pizarra mágica, en la que entro, salgo, borro, bloqueo, etc.

JOSE: Esa memoria tiene otras dinámicas, pero es una memoria que también tiene esos problemas que tenemos los seres humanos, porque fue hecha por nosotros. Es una memoria digital, donde hay cosas que están apagadas, otras cosas que están colocadas adrede, que se aumenta el interés de alguno, se marca, se remarca. Está manipulada. Está totalmente manipulada.

Gus: El Big Brother es una conciencia o un preconsciente que manipula. Google se diferencia de esa memoria de la que nosotros estamos hablando hoy, en que el Google, digamos desde la perspectiva psicoanalítica, lo que nos da es el *conocimiento*, pero no el *saber*, porque el saber corresponde al deseo. No sé si ustedes frecuentan Wikipedia; en algunas entradas, de pronto dice 'falta cita'. Alguien preparó la nota y dijo cualquier disparate, pero no puso la fuente. Alguien puede luego agregar dicha fuente o corregir lo dicho, pero eso dicho está en la dimensión de los datos, del conocimiento, de los archivos documentados. Pero en Wikipedia no hay nada que tenga que ver con el saber, y no puede haberlo, porque el saber del deseo está de parte del sujeto. En todo caso, la falta de la cita, más que una falta en sentido analítico, es una omisión, un elemento perdido desde la óptica de quién escribió la entrada en la enciclopedia.

JOSE: Ahí hay una categoría que maneja Paolo Fabbri, que se llama la semiótica sincrética. Que es que cada uno de los que entramos en Internet y vemos esas sesiones, tenemos una interpretación muy particular. Entonces del mismo objeto, todo el mundo tiene una interpretación y, entonces, el problema es cómo armar una memoria. Crea un conflicto porque no tienes de dónde agarrarte en la medida en que te confrontas con la hiperinformación; pero eso siempre ha existido, la manipulación de la memoria siempre se ha dado. Solo que, con la hiperinformación, con tantas cosas que vemos al mismo tiempo dentro de las pantallitas, aquellos cuadraditos de la computadora, el sujeto comienza a crear múltiples sistemas de interpretación de todo lo que está viendo ahí. Lo de Paolo Fabbri es muy bueno y a mí me gusta mucho porque termina creando una teoría sobre la artificiación del cuerpo, porque todo es artificial. Inclusive todo lo que es la memoria artificial, todo es artificio. Es decir, todo tiene un error también porque fue hecho por los humanos.

Gus: Yo siempre tuve ciertos problemas con esos trabajos que me llegan sobre el teatro de la memoria. Porque nadie define la memoria. Y yo digo ¿De qué hablará esta gente? Entiendo que están hablando de la memoria excluida por la memoria hegemónica. Habría que aclarar un poco más diciendo que está excluida por la represión ejercida por un discurso hegemónico interesado en construir una memoria oficial para conservar su poder. Una vez más vemos la memoria manipulada por los vencedores que excluye la memoria del vencido.

JOSE: O una memoria de los marginales que ha sido excluida, tal vez incluso hablar del borde o bordes de la memoria.

CIPRIANO: Lo que pasa es que estamos cruzados por el uso político de la palabra memoria. Sobre todo en la América Latina y en la Argentina, ni hablar. Cuando uno dice “memoria, verdad y justicia” no hace falta explicar nada. Inmediatamente sabemos que estamos hablando de la represión y de la dictadura. Entonces hay algo del contexto, ya que decir

“memoria, verdad y justicia” en el teatro de la memoria se refiere inmediatamente a este contexto.

Gus: Exacto. Por eso creo que se entiende que Lacan haya dicho que, por un lado, tenemos este tema de la memoria, pero, por otro, que ésta nunca puede ser abordada fuera del discurso. De cualquiera de los cuatro discursos: el del Amo, el de la Universidad, el de la Histérica y el del Analista. Siempre es una versión de la memoria desde la perspectiva de un discurso particular, que tiene una estructura particular. La memoria es entonces una versión del Amo, o de la Universidad, o de la Histérica o del Analista. Cada uno tiene un fundamento político y ético diferenciado. Tendremos un día que hablar de los cuatro discursos, porque es un tema crucial para la praxis teatral. Precisamente publiqué un ensayo largo, hace mucho tiempo, que ahora revisé y publiqué como libro en español y luego se hizo la traducción al inglés: *Los discursos lacanianos y las dramaturgias*.

CHELA: ¿Google vendría a ser la versión de la histérica?

Gus: No. Yo creo que depende del uso que tú le das. Yo puedo hacer un uso histérico de Google porque leo algo en Google que me genera más preguntas. Entonces le hago más preguntas al Otro. Pero no sé, eso sería un tema para investigar. En cuanto al trabajo teatral, si yo hago una puesta en escena sobre algo de la memoria, tengo que hacerlo desde un discurso. No puedo hacerlo fuera del discurso. No hay fuera del discurso.

CIPRIANO: Traigo un...—¿qué digo, caso o anécdota?

Gus: Mejor anécdota, dejémosles los casos a los psicoanalistas. (*Risas*)

CIPRIANO: Vi una versión muy impresionante en relación a la memoria, como pensar otras formas de teatro de la memoria. Un trabajo de Conchi León, una directora mexicana del sur de México. A mí me interesa mucho su trabajo.

Gus: Yo la invité a una clase de uno de mis cursos. Habló con los estudiantes, fue una presentación muy linda. Es una actriz muy interesante.

CIPRIANO: Hermosa la Conchi. Y ella hace un trabajo con una actriz de más de 80 años. Yo no me acuerdo cómo se llama el trabajo, pero yo lo vi y me quedé muy sorprendido. Y es un biodrama el que se presenta. Se trata de una actriz con problemas de memoria y lo que sucede es que esta actriz sube a la escena y empieza a contar su vida como actriz, pero tiene blancos muy grandes. El relato que hace Conchi es tratar de contar el teatro mexicano a partir de esta actriz. Y de cómo se ha conformado cierto teatro mexicano. Vi la obra en el 2014, no sé si la actriz estará todavía viva. Esta mujer se olvida del texto, pero hay otra persona arriba del escenario que está extrañamente con una máscara negra, a la cual no se le ve el rostro. Y cuando esta mujer queda en blanco, le hace preguntas. No recuerdo el nombre de la actriz o de su personaje, pero le dicen: “Hacenos acordar cómo fue tu encuentro con Marcel Marceau” y ella responde: “¡Ay, Marcel!” Y empieza a contar hasta que, de pronto, otra vez queda en blanco. Le dicen: “¿Y cuando Marcel te llevó al restaurante?”, entonces ella retoma: “¡Ah, al restaurante!” Lo que está guionado, en realidad, son las islas a dónde llegar con el uso de la memoria. Pero lo que sucede en la escena, porque es una mujer que no puede aprender el texto, aunque sí acciones, es muy conmovedor. La sensación de ver ese espectáculo era la imposibilidad de esa memoria, digamos, de traerla al presente con claridad. Es algo que nos pasa, yo estoy en este momento con padres y suegros viejos, entonces empiezan a pasar estas cosas. Y la verdad que es conmovedor; a mí me resulta conmovedor, por lo menos, para el teatro, donde tenemos todo muy armado, muy vinculado a un orden de la construcción literaria. Y acá lo que generaba era justamente los huecos de la memoria.

Gus: No nos permitimos los blancos.

CIPRIANO: Claro, tal cual.

Charla entre teatristas

CHELA: Mira, Cipriano, no sé por qué pasa eso, pero yo tengo problemas de memoria. Trabajé con un texto en el cual tenía cuatro líneas sucesivas. Y a partir de eso yo me iba organizando el recuerdo con tres o cuatro líneas, líneas básicas. No trabajé con textos, porque tengo ese problema.

Gus: Ahí aparecen esos ejes como disparadores y se deja a merced del momento la historización, o sea, la verbalización del recuerdo.

CHELA: Claro. Es un paseo con el abuelo hacia el mercado los sábados a la mañana y los lugares por donde se va atravesando; la mujer que levanta puntos de media, las grandes tiendas Yvonne, Bonafide Café, hasta los perfumes del mercado. Mucho con olores y con sabores. Eso es todo.

Gus: Claro. Eso es bien performativo en el sentido de que tiene una consistencia muy efímera, imposible de repetir. Porque si lo haces otro día siguiendo los mismos ejes, vaya uno a saber qué te tira la memoria. Estamos nuevamente en el campo de la historización: esas mismas frases básicas dan lugar a versiones que recorren otros circuitos, que se anudan a otros recuerdos.

CHELA: Siempre salió diferente.

CIPRIANO: Sí, este trabajo de Conchi también tenía esto, tenía un guion por supuesto, pero era impredecible. Tenía algo de lo que estaba sucediendo ahí, algo de real que era conmovedor porque —y esto es ya mi interpretación— en ese sujeto con máscara haciéndole recordar fragmentos del texto, yo leía la muerte claramente, como la presencia de la muerte como ineludible. Obviamente era un significante que le daba yo, pero no estaba mencionado ni dicho, pero era tremendo, realmente tremendo.

Gus: Leo a ese personaje enmascarado como esa mano en la que Freud dice que escribe desde adentro, o incluso se lo podría pensar como

un analista que va pautando y provocando en el analizante la historización. Ahora bien, si esos blancos fueran también ensayados, la cosa cambia, porque entonces estaríamos en el discurso del Amo, una manipulación muy pautada por el deseo del Otro. Si ven la película que les mencioné, Freud tiene problemas con la hipnosis porque allí la manipulación es algo muy fuerte, muy evidente. El hilo narrativo no proviene de la elaboración o historización que hace el analizante, sino de los intereses o deseos, incluso goces, del analista. Es algo muy peligroso de lo que Freud se desprendió bastante rápido, aunque sea la hipnosis precisamente la que le permitió vislumbrar ese otro más allá de la conciencia. En la hipnosis todavía no tenemos al ‘analista’, tenemos al ‘medico’ que interroga sobre lo que sospecha puede ser un síntoma. El análisis, por ello, se orientó hacia la asociación libre, para que fuera el analizante el que vaya anudando recuerdos, historizándolos, resignificándolos. Ese malestar con la hipnosis es lo que generó la disidencia de Freud con su colega y maestro. Ahora bien, el análisis, no obstante, al menos en la práctica de Freud, conservaba esa figura del ‘enmascarado’, en la medida en que el analista se sienta detrás del analizante, fuera del campo visual del analizante, desde donde escucha y puntúa. Aquí también tenemos un poco, yo creo, del discurso del amo, pero no en el sentido del amo capitalista, sino en el sentido de que para Lacan el inconsciente es el discurso del amo. El amo es el inconsciente, porque nosotros *somos hablados* por él. Ahí está el peligro del trabajo con los actores en una improvisación, en un ensayo: qué margen les da el maestro o el director para que lleguen por sí mismos a sus blancos, a ese momento de silencio en el que la represión de la memoria se visibiliza completamente. Cuando se instala la angustia y se corta el fluir palabrero. Es el momento en que el actor se queda en pelotas, y lo peor que un director o maestro, según el psicoanálisis lacaniano, podría hacer es presionarlos para que continúen con el ejercicio o la escena. Lo mejor, en estos casos, es decirles: “Hasta mañana, nos vemos mañana en el ensayo”, para que el sujeto elabore su propia historización fuera del encuadre y dentro del campo de la confidencialidad, dejar que vaya a su casa y piense.

CIPRIANO: Es el terror de los actores quedarse en blanco. ¿Qué quiere que haga?

Gus: A mí una actriz profesional, aquí en Estados Unidos, que llegaba al primer ensayo ya con todos los textos aprendidos de memoria (y no solo el texto, sino también la lengua, porque el texto estaba en castellano y ella no lo hablaba, aunque era hija de colombianos), me decía: “¿Desde dónde y hasta dónde quiere que le diga este texto? ¿Hacia dónde camino?” Y yo le respondí: “Para donde quieras, hacia donde sientas que te lleva el texto”. La muchacha reaccionó con mucho enojo y ya deslizaba el comentario de “este no es un director”. Para la concepción que tienen aquí del director y de la puesta, claro está que yo no era un director. Se trataba de una versión del *Woyzeck* de Büchner que me había pedido un director en Arizona para hacer el primer espectáculo en español en la Universidad, en un espacio de tipo independiente, donde se hacían instalaciones, performances, exhibición de pinturas, etc. Me pidió, además, que me limitara a tres actores, dos masculinos y uno femenino. La pieza se llamó *Luna roja*. Como saben, Büchner no le puso un orden determinado a las escenas. Yo cotejé varias versiones: en español, por su puesto, pero también las traducciones al inglés y al francés; lamentablemente, no leo alemán. El director me pidió que la adaptación tuviera un sabor latinoamericano, así que situé la acción en una pista de circo e hice de Woyzek un subrogado del Pepino el 88, de Podestá, ya hasta de Cantinflas. Asumo que los actores tal vez estarían un poco perdidos por su falta de conocimiento de las claves culturales, pero, así y todo, lo cierto es que la actriz no sabía qué hacer. Le dije: “Déjate llevar por lo que siente tu personaje”, pero ella no tenía mucha idea de eso, porque ya muchos actores, no solo no leen todo el libreto (solo sus líneas), sino que además llegan al ensayo puntualmente, pero también se van puntualmente sin importar la intensidad de lo que allí esté pasando. “Lo que a mí más me importa —le dije— es saber si tú tienes noción de quién es María, qué le pasa con Woyzek, su marido, con el soldado”, y ella solamente insistía en que le dijese dónde quería yo que dijera este texto. Como no les importa mucho, ni se hacen responsables, del

sentido político o ideológico del espectáculo, tampoco les importa la cuestión de marcar a su trabajo actoral con su singularidad. Para mí, demás está decirlo, ese proceso fue un tormento, aunque yo era el asistente de dirección, que asumí la dirección por unas semanas, cuando el director tuvo que viajar y me dijo: “hace lo que quieras”. Al volver, indudablemente, le hablaron peste de mí, pero él era un gringo hijo de griegos, fascinado con América Latina y le importaron un carajo los comentarios del elenco.

Como creo que les dije alguna vez, yo voy al ensayo sin plan alguno de la puesta; tengo, obviamente, una idea general, pero espero nutrirme de lo que me proveen los actores. Ya avanzado el proceso comienzo a dar forma a la puesta en escena, a darle, como dice José, un concepto. En los últimos ensayos puedo comenzar a hacer esas marcaciones tradicionales de “correte un poco a la derecha”, “bajá el tono en esa palabra”, “ponele más emoción a esa frase”, “hace un silencio más prolongado”, “bajá un poco la luz” y cosas por el estilo en la tradición más tradicional, valga la redundancia, de la tarea de dirigir. A mí me importa que el actor haga su itinerario porque yo, realmente, no sé y tampoco me interesa imponer mi lectura del texto. Por el contrario, me gusta que el campo interpretativo se pulule de versiones posibles sobre las que luego, el elenco o ellos y yo podamos seleccionar.

CHELA: Es un trabajo de analista casi.

Gus: Claro. Aunque nunca es siempre posible mantener la posición del analista en un ensayo teatral; eso es difícilísimo porque los actores, como vimos en el caso de esa actriz, generan un problema: quieren someterse, ser ‘dirigidos’, no quieren saber nada con el silencio del director/analista, se sienten desprotegidos, perdidos, sin rumbo, mientras el director se limita a puntuar las improvisaciones o cortar el ensayo en un momento clave, como cuando se producen esos blancos a los que nos referimos antes. Ahora bien, este tipo de trabajo solo puede más o menos hacerse cuando uno no vive del teatro; como José marcó la otra vez, no

se puede plantear la posición tan rotundamente desde el discurso del Analista cuando hay una compañía, donde hay que afrontar gastos de producción, pagar a los actores y técnicos, etc., es decir, no se puede hacer tan radicalmente cuando hay que vivir del teatro. En mi caso, en esa producción o en lo que después hice en Pasadena City College o en Whittier College, me pude dar esos lujos porque no dependía del teatro, tenía mi sueldo de profesor asegurado y, en algunos casos, los gastos de producción eran afrontados por otras agencias.

Como andamos de anécdotas, tengo que agregar aquí que, para mi halago, después de *Luna roja*, el director me ofreció dirigir una obra y hacerlo con contrato. Él había visto varias producciones que yo hice en Arizona State University mientras cursaba mi doctorado. Había montado esas producciones con apoyo del Dr. David W. Foster y del Departamento de Lenguas. Trabajaba con mis compañeros de estudio, incluso con Foster, que amaba actuar. Hicimos obras de Griselda Gambaro, Paloma Pedrero, Sabina Berman, y algunas de autores de Teatro Abierto. Al gringo le habían gustado esas obras y por eso, primero, me ofreció trabajar con Woyzed y después dirigir una obra. Me dijo: “Presentame tres obras cortas, con dos personajes, uno femenino y otro masculino”, dejándome claro que el femenino iba a estar a cargo de una compañera andaluza, hoy una de mis mejores amigas, casi una hermana, que no tenía ninguna formación actoral, pero era dinamita en escena. Le presenté tres textos y eligió *La llamada de Lauren...* de la española Paloma Pedrero. En este proceso ya me manejé solo, incluso desde las audiciones que se hicieron para cubrir el papel masculino, alguien que hablara bien el castellano. Pero esta es otra anécdota, algún otro día se las cuento.

Retornando al tema de la memoria, me gustaría que siguiéramos viéndolo en el nivel de las actuaciones. Seguramente en el futuro, si abordamos los textos de Stanislavski, será un tema que volverá a estar sobre la mesa de debate.

CIPRIANO: Es una pregunta que le hago a los actores todo el tiempo, para mí es un tema el de la memoria. Y les hago esa pregunta a los actores y a las actrices, incluso a los que no conozco: “cómo aprenden

los textos”. Es una pregunta recurrente que hago y, en general, hay respuestas de todo tipo, desde gente que asocia una acción, un movimiento al texto, a gente que trata de entender el sentido de lo que están diciendo y tratan de asociar a cosas personales. La verdad es que insisto en esa pregunta porque me encuentro todo el tiempo con la circunstancia de que cuando empieza a haber fallas en la memoria, cuando aparece el orden literario, por ejemplo, un error en el decir del texto que sucede muchas veces con los actores y a mí me aparece como un síntoma de que no está sucediendo el texto o que está sucediendo otra cosa: tratar de acordarse el texto y no estar en lo que está sucediendo en la escena. Es para mí una preocupación porque a veces tengo la sensación de que en los actores rige más el sentido aprendido que el sentido de lo que sucede. A mí me parece que hay algo de este tema que estamos trabajando que es muy central para el trabajo que hacemos: la memoria que ordena una forma de actuar o la memoria que permite actuar.

Gus: Y la memoria como obstáculo, porque hay hábitos o incluso es una memoria muy marcada por cierto ideal de actuación. Siempre digo que a mí me cuesta más trabajar con actores profesionales que con amateurs, porque los primeros tienen una formación actoral que hay que sacársela de la cabeza en tanto está hecha de hábitos que pueden entorpecer un proyecto experimental. De ahí que, como les conté, hay actores aquí que vienen con sus líneas aprendidas, pero no han leído o no les ha interesado prestar atención ni a las réplicas de los otros personajes ni a la perspectiva amplia de la obra. Entonces no pasa nada en el ensayo, porque traen sus líneas aprendidas —algo que consideran muy profesional—, y no escuchan al otro actor; solamente vomitan el texto que se aprendieron perfectamente en memoria, pero no entienden a qué responden, digamos que ‘oyen’ al otro, pero no lo ‘escuchan’, si queremos apelar a esta distinción lacaniana tan importante. Tal vez tengamos que trabajar un día esta diferencia entre oír, ligado al superyó, y escuchar, como dimensión analítica orientada a reactivar, historizar la memoria. Este historizar, por la presencia misma del analista y de la transferencia, supone una situación de devolución, de feedback, que puede poner todo patas para arriba. Incluso,

como vos marcaste la vez pasada, prestar atención a cómo marcar las escansiones, los silencios, sus duraciones, los énfasis, los ‘blancos’, ya que todo eso brotó de una dimensión sensible que nos lleva directamente a la singularidad del Performer. Yo no le puedo como director imponer un énfasis a un actor, pero puedo discutirlo, quiero decir, durante el ensayo, sobre todo al principio, tengo que estar receptivo a ver qué enfatiza ese actor, esa actriz, por qué dice esta palabra así y no de otro modo, cómo ese decir hace cortocircuito con el modo en que yo lo diría o esperaba que se dijera. Y cuando trabajás eso, lo conversás con la actriz o el actor, empezás a ver hasta qué punto ese énfasis, ese blanco, esa pausa, hace cadena con su historia, su memoria, su subjetividad: ah, lo dijo así, porque lo decía de ese modo su abuela, o su tía, o porque cuando era niña, o niño lo soñó, etc. Todo énfasis, todo silencio, todo blanco tiene una historia y me parece que es importante no perder eso de vista en los ensayos. Admiro a los actores que saben manejar, por ejemplo, la duración de los silencios porque ya veo desde el principio que sabe cómo tener al público agarrado de las manos esperando que agregue un significante que tiene la potencia de cambiar todo, incluso el destino del personaje y hasta el sentido de la obra o donde se juega el destino del relato.

El otro día me acordé que vos, Cipriano, hablaste de tu trabajo con Chejov. Se me ocurrió enviarte un texto que yo hice tomando réplicas de todos los personajes de Chéjov, de todas las obras, mezclándolos. Te cuento un poco cómo lo hice: las obras en inglés y fui subrayando lo que me tocaba el alma, para retomar la palabra ‘alma’ que trajo Chela al principio de la reunión de hoy; luego traté de atribuir esas frases o palabras a personajes A, B, C, y armar así una nueva pieza, con textos de Chejov, en una obra que ya, a pesar de que yo no cambié ni una palabra, no era de Chejov. La pieza se tituló *Nonsense*, que es una palabra que aparece a cada rato en sus textos: tonterías, y que remite, para mi gusto lacaniano, a lo central del análisis: en análisis, como decía Lacan, se hablan tonterías; en la traducción argentina de sus seminarios dicen “boludeces”; las boludeces son el material para el análisis. Mi idea era poner esa obra en escena con música de rock, con chavos vestidos con jeans, casi nada de utilería, solo unas sillas que van populando el escenario y con algunos efectos de sonido

Argüello Pitt, Castillo, Córdoba, Geirola, Mangano, Rebolledo

(para evocar esos hachazos tremendos de *El jardín de los cerezos*). Los personajes van gradualmente siendo expulsados por las sombras del escenario, terminando mezclados con el público, arrojados a la platea. Te la voy a mandar, porque vos sos chejoviano. La obra, en parte, es una memoria historizada sobre la dramaturgia de Chejov, marcada, obviamente, por mi singularidad.

CIPRIANO: Sí, por favor, me acabas de dar un montón de material

JOSE: Ahora Cipriano va a tener que pagarle copyright a Gustavo, mientras Gustavo acaba de marcarle la memoria a Cipriano con otras huellas. (*Risas de todos*).

Gus: Les voy a pasar esa obra que después traduje al español. No creo que sea gran cosa; la mandé a varios directores y nadie se interesó. A mí me parece que despliega todos los temas chejovianos y lo hace en clave de actualidad, pero tal vez sea una mera impresión mía. Es probable que sea una basura. La idea, no obstante, era que yo no la quería dirigir, precisamente para ver cómo se multiplicaba. Para la próxima reunión, sugiero leer el ensayo de Freud sobre los recuerdos encubridores.

CHELA: Sí, para mantener la línea de lo que venimos conversando.

Gus: Creo que, obviamente, se enlaza con el tema de la memoria, pero, además, está también en la línea del fantasma y su temporalidad, lo que trajo José con el tema del trauma y lo pulsional, con el encubrimiento o velamiento de eso pulsional, todo esto orientado a establecer los posibles márgenes de creatividad que pueden incentivarse en un ensayo o en un taller actoral. Al menos mi propósito es apuntar a la creatividad, pero también a la potencialidad técnica que estos textos puedan señalarnos para la praxis teatral. Esos dos carriles me parecen cruciales, sobre todo porque ustedes pueden aportar mucho a causa de la gran experiencia que tienen en el teatro. Hay muchas técnicas para la práctica teatral, pero la praxis

Charla entre teatristas

teatral carece completamente de un repertorio de ejercicios que, sin teorizar en los ensayos, tienen sin embargo base en la praxis psicoanalítica. Y me parece que procediendo de esta manera podemos estar bien capacitados para retomar a Stanislavski y otros grandes maestros, ya que muchos de estos temas, sin relacionarse con el psicoanálisis, no se les escaparon. Me gustaría en algún momento leer algún texto de Grotowski.

CIPRIANO: A mí me interesaría mucho lo de Grotowski. Me gustaría leer tu texto sobre Grotowski.

Gus: Te podría mandar el texto en pdf, pero es un badoque de más de 700 páginas.

CIPRIANO: Me interesa por eso que dijiste de cómo Brook y Barba en cierto modo desvirtuaron la propuesta grotowskiana.

Gus: Mirá, el libro se divide en dos partes y tiene un intermedio. En la primera parte me enfoco en general en lo que se ha dicho sobre Grotowski; en la segunda, hago un trabajo atenido a la letra grotowskiana, revisando muchos trabajos que no están en *El teatro pobre*, como charlas, conferencias, entrevistas; me atengo al significante. La parte intermedia es bastante compleja, pero es ineludible; si mal no recuerdo, se titula Nietzsche y Grotowski. Claro está, he leído todos esos materiales desde una perspectiva lacaniana, no por imponerle una perspectiva a Grotowski, sino porque, como podrán ver, Grotowski tenía muy claro muchos de los temas que luego —o simultáneamente— Lacan está desarrollando en su enseñanza.

CIPRIANO: Aunque nos estamos pasando de tiempo, hago un pequeño apéndice.

Gus: Dale, otra anécdota.

CIPRIANO: No, no. Serge Ouaknine es de Montreal, estuvo con Grotowski, era dibujante; es el que hace los primeros dibujos a mano alzada de los trabajos de Grotowski. Tiene un pensamiento que escapaba a la idea barbiana; estaba más vinculado quizás a su propia historia que tenía que ver con la plástica y con la energía, esto es, cómo recuperar desde la energía y desde la plástica algo de ese entrenamiento grotowskiano. Es interesante ver los dibujos de Sergei porque hay algo de eso que después uno puede ver en la imagen de los videos que nos quedan de Grotowski trabajando.

Gus: Les mando el ensayo de Freud; también la Carta 52 de Freud a Fliess, tan famosa. Me parece que ya estamos preparados para abordar algunos textos fundacionales que, a su manera, han marcado la memoria teatral de Occidente, que han dejado sus marcas en Stanislavski y muchos otros. Me refiero, por ejemplo, al *Tratado de las sensaciones* de Condillac, al *Tratado de las pasiones* de Descartes. Son textos que refieren al cuerpo, a las pulsiones, a los afectos, es decir, a todos los temas propios de la praxis teatral y de cualquier propuesta para la formación actoral. Textos que, además, Lacan ha leído muy bien.

Nos vemos, pues, en dos semanas.

Reunión del 14 de agosto 2023¹

Gus: Hola, un gusto volver a verlos. Para hoy teníamos planeado hablar sobre la Carta 52. También les mandé unos fragmentos de Condillac, no sé si le pudieron dar una leída. A mí me gusta a veces visitar estos filósofos, considerados de segunda, como por ejemplo La Boétie, con el “Discurso sobre la servidumbre voluntaria”, que hoy habría que hacerlo leer en las escuelas. La Boétie lo escribió a los 16 años, pero su discurso fue publicado años después. Es un texto alucinante al que le he dedicado un par de ensayos. También me resultó de interés, sobre todo para la praxis teatral, la obra de Étienne Bonnot de Condillac, un filósofo al que no se le da ninguna importancia en las historias de la filosofía y, sin embargo, se ha ocupado no solamente de las sensaciones, lo cual implica la cuestión del cuerpo (con su famosa estatua), sino también de la lógica, del lenguaje y otros temas que no escaparon a la pesquisa de Lacan. Aunque no he visto que Freud lo nombrara, me parece que hay cierto tufillo a Condillac en algunos de sus ensayos. Lacan, por su parte, lo nombra varias veces en sus seminarios y, algo sorprendente, hasta recomienda la lectura de Condillac, diciendo que no era un psicótico, porque así lo habían más o menos catalogado en la historia de la filosofía, considerando que, por ejemplo, su *Tratado de las sensaciones* podría parecer equivalente al delirio de un psicótico; imagino que Lacan pensaba en el Presidente Schreber. Lacan es bastante enfático: en un seminario le dice a su público: Condillac no era psicótico.

Tanto el tema de la sensación como el de la percepción nos empezaron a preocupar en las reuniones anteriores. Condillac nos presenta en su *Tratado* una estatua que va recibiendo sensaciones provenientes del mundo exterior y, a partir de ellas va, gradualmente, desarrollando una conciencia. No sé si a ustedes eso les sugirió algunas ideas relativas al trabajo de los teatristas.

¹ Lamentablemente, la grabación de la reunión del 31 de julio de 2023 no pudo ser recuperada.

JOSE: En cuanto estaba leyendo el texto, me acordé mucho de Cipriano, porque él siempre anda con esa idea de buscar esas conexiones que desde una imagen van reconstruyendo un discurso; me gusta mucho que esa es la forma de cómo él asume los textos. Y leer a Condillac fue genial porque, precisamente, es encontrar ese hilo que nos hace falta desde la misma sensación. Gustavo, tú tienes un texto que me gusta mucho que publicaste durante la pandemia sobre la presencialidad en el teatro. ¿Por qué? Porque no es lo mismo cuando tú ves el teatro a través de la red de Internet, que cuando llegas al teatro en la sala y tú lo colocas así, incluso cuando empiezas el primer párrafo, como cuando vas a un concierto de rock, y entonces la cabeza se mueve, la vibración de los cuerpos y el olor de la gente producen sensaciones que no logra darte la Internet. Todo hace que el cuerpo se mueva, incluso no importa el tipo de música, tú terminas moviendo la cabeza, el piecito, te acomodas en la silla, te subes. Creo que todo eso lo estamos colocando en el margen, me refiero a los sentidos marginados como el olfato, el paladar, como le dicen acá en Brasil, y el tacto, que son muy importantes. Porque no solamente tú percibes el olor del público, sino que también sientes la temperatura de la sala.

Gus: Lo que planteaba en ese artículo que vos mencionás es que en lo virtual hay presencialidad, porque nosotros ahora estamos presentes. Se hablaba de que el teatro en la pandemia no tenía o perdía la presencialidad y a mí eso me parecía incorrecto; en el teatro lo que cuenta es la proximidad, la proximidad de los cuerpos, que no es el convivio de mi querido Jorge Dubatti.

JOSE: Son esas pulsiones energéticas que hacen que nosotros nos intercambiemos. O sea, hay un flujo ahí constante.

Gus: ¿Por qué ustedes creen que el olfato, el tacto y el gusto, o paladar, como dices tú, fueron marginados por el imperialismo de lo audiovisual? Porque el teatro tiene que ver con lo audiovisual.

CHELA: Sí, y en principio me parece que hay una cuestión pulsional muy fuerte en esos tres sentidos, que la torna a la presencia no solamente agradable, como se planteaba el teatro de los primeros siglos, sino que también aparece aquello que desagrade.

Gus: Justamente en el texto de Condillac, se nos dice que la estatua recibe la sensación del olfato y, como se presenta a esa estatua, digamos, como virginal, recién nacida, no reconoce el origen, es decir, la materia que produce esa sensación, no puede tener idea de materia. Vemos acá que se trata de una sensación, no de una percepción, porque la percepción estaría dirigida desde el yo hacia el objeto. Percibo el objeto. Y luego, cuando al enfocarse sobre eso que siente, esa sensación, una vez que la registra —como quien registra una huella en el Ello o en la superficie de cera del block maravilloso—, la sensación pasa, pero la estatua trata de retenerla o situarse en función de la atención. En el texto del tratado, Condillac le da bastante texto al tema de la atención, es decir, la estatua presta la atención, y aquí ya tenemos una especie de primer filtro, una especie de embrión del yo, en donde quiere saber de qué se trata, pero dice que la única cosa que le produce la atención, y ahí voy a lo que Chela decía, es a gozar o sufrir. El otro día hablamos del asco, alguien sacó el tema del asco. Entonces, estamos en el campo de lo más visceral de la carne. Es decir, todavía no tenemos inconsciente, todavía no tenemos un yo, todavía, estamos atravesados por la sensación, por la invasión de un mundo exterior que comienza a contornear el cuerpo, a contornearnos el cuerpo. En este caso, Condillac empieza por el olfato. Tal vez el problema que podemos criticarle es que Condillac en el *Tratado* parte del olfato, después pasa al otro sentido, y así va viendo la sucesión, modo por el cual Condillac nos muestra cómo la estatua va enriqueciendo su conciencia, porque estamos en el siglo de la conciencia, de la razón. A medida que incorpora sensaciones diversas, la estatua va diseñando o ajustando conceptos, en el sentido, según él, en que va siendo cada vez más objetiva, aunque, si ahora pensamos en Lacan, esa realidad que cree objetiva no sea otra cosa que una realidad fantasmática. La realidad es una construcción fantasmática y no la confundimos con lo real, que es un agujero, algo insensato. Entonces,

lo real es otra cosa. Por lo tanto, la crítica que le podemos hacer es cuando dice que la estatua está expuesta a las sensaciones de una en una, una por una, en sucesión. La cría humana no registra las sensaciones una por una, sino en bloque, está invadida simultáneamente por el olor, el gusto, el tacto, incluso por el otro cuerpo o cuerpo del Otro, como otra materia, como otro objeto. Insisto en la pregunta: ¿por qué creen que nosotros o el teatro dio imperialismo a lo audiovisual y no trabajó sobre estos tres sentidos marginados o relegados —como los llama Freud— que son también corporales, viscerales, y que, como decía José recién, comienzan a reaparecer en el happening desde los *sixties*, en los escenarios, comienzan a reaparecer en las performances, en los espectáculos masivos, rock sobre todo, donde la gente acude precisamente para incentivar esos sentidos a través de sonidos magnificados, o bien las drogas, el alcohol u otras sustancias. Sabemos que gente toma, se chupa no sé cuántas cosas antes de llegar al recital. Cuando llega al recital, ya llega así con todos los poros abiertos y entonces se pone a toda marcha los efectos de la proximidad.

JOSE: Puede ser por esa cuestión de una construcción capitalista occidental que opera a través de la imagen, como lo plantea Benjamín cuando él dice que la foto genera toda una secuencia de acciones que yo puedo leer desde ahí, y es una competencia que tiene el teatro con la foto, con el video, con el mundo de lo que está aquí enfrente. Yo lo veo más por ahí, porque el teatro anteriormente era otra forma de constructo, era una construcción para reunirse, para compartir, para vivir entre ellos. Incluso estaban los famosos trabajos sobre los corrales españoles, pero luego, cuando aparece a finales del siglo XIX todo aquel conflicto de la cuestión de la imagen, después de la secuencia, y cuando el capitalismo empieza a vender la imagen, porque la película es la que funciona, entonces el teatro se convierte en el cine italiano por excelencia, y quedamos nosotros relegados en tanto nos quitan esa parte ritual del teatro, de la existencia del teatro, y simplemente vamos a ir a ver y a escuchar, resultando ser una aberración que el actor atravesase el escenario para venir a

darle la mano al que está en la primera fila. Si lo hace, decimos: “¡ay, rompió la cuarta pared!” Es una cuestión de existencia, es un arte viva que está ahí, el actor está respirando.

Gus: La ruptura de la cuarta pared, como vos decís, ya es un intento,

JOSE: Sí, pero yo creo que tiene un contexto mucho más profundo dentro de esa visión capitalista que nos vendieron en occidente, es decir, te sientas y te callas y miras lo que yo voy a contar.

Gus: Exactamente, yo siempre he insistido en que en esa teatralidad que yo llamo “teatralidad del teatro”, que no es la del ritual, que no es la de la fiesta ni la de la ceremonia, sino una teatralidad diferenciada en la génesis ideal de esas seis estructuras de teatralidad que yo, en mi tesis, traté de balbucear, la teatralidad del teatro es esas estructura que reproduce, a nivel de la política de la mirada e incluso en el diseño arquitectónico de la sala a la italiana, la estructura perversa del capitalismo. Y esa estructura aparece no en el siglo XIX, sino que se funda en el Renacimiento. Cuando fui a Europa, me fui a ver los teatros, sobre todo en el que no me dejaron sacar fotos, que es el Teatro del Palacio de Versalles, porque allí se va claramente cómo la sala metaforiza, en parte, la estructura del ojo y de su capacidad de visión. El palco del rey, o el palco para la autoridad, tal como la vemos, por ejemplo, en el Teatro Colón de Buenos Aires y otros teatros de ópera famosos, reproduce eso perfectamente: el palco oficial está a la altura del escenario, mientras la platea está sumergida, y luego alrededor están los distintos niveles –sea circular u oval— para ubicar al público según su capacidad económica. El capitalismo te dice: “tanto pagas, tanto ves”. En el Colón, si vas muy cerca del escenario, a un costado y arriba, no ves más que el proscenio. Solo tienes una vista completa desde el palco oficial, punto desde el que se diagraman las líneas de fuga de la perspectiva visual del montaje escenográfico. Y, como vos decís, ese diseño de mirada y diseño espacial emerge paralelo al surgimiento del capitalismo. Ambos, por ende, responden a una lógica perversa: te acomodan en una silla, te obligan a callar, a quedarte quieto, a no comer ni beber (se cancelan los

sentidos relegados), en cierto modo te inmovilizan. En varios trabajos traté de decir que a mí siempre me sorprendió que Michel Foucault, quien estudió las escuelas, las prisiones, los hospitales como instituciones que surgen con el capitalismo, a las que designa como “prisiones atenuadas”, frase que toma de Fourier, no haya incluido en su lista al teatro tal como hoy lo reconocemos, es decir, como teatralidad del teatro con esa política de la mirada particular y ese diseño espacial específico. El teatro se creó también como una prisión atenuada, una especie de cápsula que reproducía lo exterior —el teatro representa la realidad, y eso tuvo diversas modalidades dentro del realismo. El realismo va a explotar con toda su potencia en el siglo XIX, se convierte en una máquina de reproducción escénica de la realidad cuya función es velar lo real a la vez que inculca dando cauce a las violencias que el sistema produce, otorgándoles sanción positiva o negativa. Es decir, la escena reproducía la realidad exterior para encausarla dentro de los parámetros ideológicos del capitalismo. A su modo, la teatralidad del teatro, entonces, se posiciona como el estadio del espejo lacaniano, dándole al público una imagen a la cual alienarse, y otra imagen como Ideal del yo como guía moral. El rey, en tanto Otro, como la madre del estadio del espejo, es el que tiene la visión total del escenario, es el que, además de ver la escena en su totalidad (se la elabora precisamente para que él la vea), ratifica dicha escena con su autoridad, la sanciona positiva o negativamente en términos políticos, sociales, éticos y morales, culturales, etc. Si el rey o el presidente se van —como cuentan que ocurría con Stalin— a la mitad de una función, todo el mundo entra en pánico porque se intuyen las sanciones que vendrán como consecuencia. Obviamente, ciertos artistas podían transgredir un poco esto apelando a la anamorfosis, permitiendo que el público, fuera de ese punto central y privilegiado, pudiera ver algo que el rey no veía, a la manera de esa mancha en el cuadro de Holbein “Los embajadores”, que estudió Lacan, que resulta ser una calavera cuando se mira al sesgo. Podemos entender entonces la razón, con función opresiva, que esa teatralidad del teatro adjudica al público (entre otros integrantes del hecho teatral): mantenerse sentado y quieto, en silencio, consumiendo lo que se le presenta desde el escenario lo cual, obviamente, está manipulado para responder a la ideología dominante,

salvo el caso, como vimos, de esos artistas que lograron hacer pasar su opinión de diversos modos, entre ellos, como dije, la anamorfosis (sería interesante abordar si hay anamorfosis a nivel del relato, nadie ha dicho nada sobre eso). En Argentina, además, vi que antes de iniciarse la función hasta anunciaban que, además de apagar los celulares, la gente no comiera caramelos para evitar el ruidito del papel. Esta lógica perversa instala, entonces, el exhibicionismo para la escena y el voyeurismo para el público. Ese voyeurismo supone que estás a oscuras, como espionando lo que ocurre en el escenario. Tiene la ventaja de que, en la oscuridad, podemos mirar para cualquier lado, dejar de mirar el foco de la escena y entretenerse con cualquier otra cosa en ella o fuera de ella. Así, si te calienta un actor o actriz, aunque no esté implicado en el foco de la escena, nadie se da cuenta de que lo desnudás con tu mirada, te das —como dicen en México— un taco de ojos. Pero si alguien te sorprende mirando eso, surge la vergüenza. Es la famosa escena sartreana del tipo que mira por el ojo de la cerradura y de pronto siente un ruido, cree que alguien lo ha sorprendido infraganti y se avergüenza, aunque luego comprueba que era solamente el ruido de las hojas de unas plantas movidas por el viento. Sea una persona o sean las plantas, están en el lugar del Otro, eres sorprendido en tu perversión por ese Otro. Es la versión sartreana de la perversión; la versión lacaniana es un poco más compleja. La oscuridad, entonces, te da una libertad individual, pero clandestina, punible, en la medida en que, haciendo cositas *non sanctas*, nadie te juzga. Por ello, hice un espectáculo a oscuras total. Tanto los actores como los miembros del público portaban linternas. Si alguien dirigía su linterna, por ejemplo, a la teta de una actriz o la bragueta de un actor, se delataba; para colmo, como el público estaba distribuido en forma circular, se encandilaban entre ellos. Rápidamente se dieron cuenta que la linterna, como ojo extendido, delataba su perversión voyeurista. Los códigos, pues, de la teatralidad del teatro quedaban así ahora expuestos, completamente, como quien dice, ‘al desnudo’. Obviamente, la gente empezó a entrar en una especie de pánico; aunque estaban en la oscuridad y aunque se creían empoderados por tener una linterna —metáfora de la visión— para ver lo que quisieran, de pronto se dieron cuenta que delataban su perversión y se enceguecían mutuamente. En fin, todo

esto viene al caso para poder comprender un poco, me parece, por qué la teatralidad del teatro instaló el monopolio de lo audiovisual y por qué relegó otros sentidos que, por cierto, no estaban relegados, por ejemplo, ni en los corrales españoles ni en los rituales religiosos y, claro está, tampoco en rituales o celebraciones populares, como a veces nos describen los antropólogos. No estoy hablando del teatro antropológico, porque eso es otra cosa.

JOSE: Ahí tienes otro personaje que habla mucho de teatro antropológico, tiene más de 30 años haciendo eso.

Gus: Sí, eso les llevó casi más de veinte años a los teatristas latinoamericanos para decepcionarse de todo eso, aunque todavía hay seguidores. Otra versión, *pèr(e)*-versión, de Grotowski. Todavía hay gente que, en México, por ejemplo, hace esas experiencias de teatro antropológico. Encima lo han usado a Grotowski para justificar eso, que es lo que más me preocupó en mi libro. Quise sacar a Grotowski de esas manipulaciones. Involucran a Grotowski en dimensiones religiosas, místicas, cósmicas, cuando el maestro polaco estaba alarmado visceralmente por el avance de la alienación capitalista y exploraba caminos de emancipación, no de sumisión religiosa o cósmica. Si me atreví a incluir en mi libro ese intermedio sobre Grotowski y Nietzsche, fue precisamente porque el Performer es equivalente al superhombre nietzscheano, alguien capaz de emanciparse del Otro, incluyendo las creencias religiosas, la moral aburguesada, alguien capaz de vivir según sus propios criterios y en plena responsabilidad de sus actos. El superhombre es aquel cuya voluntad de poder se orienta hacia una vida creativa, planteándose objetivos terrenales y no celestiales, asumiendo riesgos, transgrediendo convenciones, incluso al costo del sufrimiento. A propósito, recibieron mi libro.

TODOS: Sí.

Gus: Cipriano hoy no vino, pero contó que lo recibió. Tal vez lo leyó y por eso quedó de cama, seguramente lo maté con el libro.

JOSE: Quedó en el mundo de los sentidos. (*Risas*)

Gus: Soy consciente de que hay que sobrevivir a ese libro y probablemente Cipriano no sobrevivió. Me pregunto y les pregunto si tienen alguna hipótesis de por qué los rituales tienen más acceso a estos tres sentidos relegados, el olfato, el gusto, el tacto.

CHELA: Porque me parece que los rituales sí buscan exacerbar ese pasaje a lo que ellos llaman otro lugar. Y que, en la dimensión del inconsciente, el director no sé si sabría manejar esa situación de que alguien entre en un espacio psíquico de riesgo, un brote psicótico, por ejemplo.

Gus: Es un argumento interesante. Tu hipótesis plantea el teatro como un espacio psíquico en el que la emergencia de olor, de gusto, o de contacto, de tacto, de contacto físico, podría ser inmanejable. Efectivamente, esos sentidos relegados son capaces de disparar muchos recuerdos, muchas huellas pulsionales, porque precisamente están muy ligadas a lo real del cuerpo.

SANDRA: También había asociado la mirada con algo religioso, por la consolidación de la hegemonía religiosa, esa lucha contra lo que se nombraba pagano y que tenía mucho que ver con los sentidos en esas ceremonias, en las que había mucho contacto entre los cuerpos, comidas, olores, ritmos.

Gus: Pintarse los cuerpos y el uso del sonido, no necesariamente musical.

SANDRA: La ceremonia religiosa, católica, apostólica, romana tiene mucho que ver con la hegemonía de la imagen. El rey pasa a ser el papa, a imagen y semejanza de Dios en la tierra.

Gus: La alianza entre capitalismo y cristianismo es cómplice de esta teatralización. Tanto en uno como en otra todo está teatralizado. Hablamos hoy de la sociedad del espectáculo.

JOSE: Este texto que tú enviaste sobre Condillac, ¿es una reflexión tuya?

Gus: No, lo que les mandé de Condillac lo bajé de la Internet y no sé quién lo subió. Ocurre que no pude conseguir la traducción al español del *Tratado de las sensaciones*; hay una traducción publicada por EUDEBA allá por los años 60s. Recuerdo que la compré una vez en un mercado de libros viejos en Buenos Aires, pero no sé dónde habrá quedado con tantas mudanzas. Ese texto corto es como una pequeña reseña del *Tratado* y el otro es una especie de índice razonado de ese libro de Condillac. Como estoy trabajando sobre el *Tratado*, me manejo con la publicación en francés. Condillac tiene un francés que se deja leer sin mucho diccionario.²

JOSE: Ahí es donde viene lo que te voy a comentar. A ver qué opinan ustedes. Estuve investigando más sobre el libro de Condillac y revisé la parte donde él habla del olfato. Pero hay una parte importante donde dice que el libro está dividido en dos partes, que los placeres y los dolores están divididos en dos partes: una, lo sensible, y la otra, lo intelectual. Lo sensible se refiere al cuerpo. Lo intelectual se refiere específicamente a la memoria. Más, cuando tú revisas esos sentidos sobre los que estamos, que no son tan comunes como el tacto, el gusto y el olfato, estamos hablando específicamente de esa posición corporal, de un cuerpo activo que está tomando posición. La pregunta es: ¿cómo tú limitas un cuerpo? Cortándole los sentidos. Y eso parece ser lo que ocurrió en beneficio del objeto como visión. El sujeto como prisionero, que solamente puede ver. Está prohibido tocarse, gustarse y olerse.

² La discusión sobre Condillac, precedida por la de Descartes y seguida por fragmentos de la *Ética* de Spinoza sobre el cuerpo y los afectos se realizó en las primeras reuniones del año 2024 y aparecerán en el segundo volumen de estas charlas.

Gus: Ahí voy. Anoche pensaba justamente en eso; creo que estás apuntando a algo muy importante. Antes que me olvide, déjenme decirles que Condillac, al igual que Freud, nunca pierde de vista a lo largo del *Tratado* el principio del placer. La base de todo es el parámetro placer-displacer. Esa es la base de toda la economía psíquica, desde Condillac a Lacan, pasando por Freud. De Gontillac, de Lacan, de Freud. Como vos decís, y un poco por lo que Sandra planteaba, hay un proceso de espectacularización del ritual religioso que proviene de una manipulación o teatralización de dichos rituales por medio de la imagen. Se ha trabajado bastante cómo el catolicismo, a diferencia del protestantismo que evita las imágenes, basó su política de captura de fieles por medio de las imágenes. Aquellos sacrificios que en los ritos más primitivos tenía, digamos, una consistencia más material, involucrando los sentidos relegados, son ahora procesados a fin de abstractizarlos. El cuerpo y la sangre de Cristo en la última cena devienen en hostia y en vino. Pero en ceremonias rituales efectivas, particularmente en la Edad Media, tal como lo vio Bajtin con la fiesta y el carnaval, la gente chupaba y comía, bailaba, se tocaba, etc. Pero vos planteaste algo, José, que es precisamente lo que anoche pensaba y no pude seguir el hilo de mi pensamiento. Es que terminé de ver una serie súper morbosa, estupenda, pero muy morbosa, que me sugirió hasta qué punto el tema del dominio, del poder —tal como lo planteó Chela— no puede ejercerse —como dominio público— sobre el olfato, el gusto y el tacto, del contacto térmico y epidérmico. Lo audiovisual permite el control público. La ley, como planteaste al principio, es capaz de permitir, pero a la vez prohibir ciertas conductas. La ley, como resultado del pacto social para permitir la convivencia comunitaria, parece a su vez sostenerse sobre una política de control panóptico. Vimos cómo nos mantienen presos, como presidiarios, en el teatro, pero también en las escuelas, en los hospitales psiquiátricos, obviamente en las cárceles. El control público puede ejercerse sobre lo que se ve y se oye (sobre lo que se habla). Pero ya eso no parece ser tan fácil de hacer con los sentidos relegados, lo cuales, más que a la lengua y al discurso, parecen tener y tomar consistencia en lo que Lacan denomina *lalangue*. Decir que están involucrados en *lalangue*, significa sostener que están ligados o que se refieren a experiencias singulares de cada sujeto,

muy conectadas con sensaciones tempranas, con experiencias infantiles. Así, si en un montaje yo pongo sahumeros con olor a manzana, puede resultar que alguien en el público tenga una reacción de asco, porque tuvo cierta experiencia desagradable con la manzana. Entonces, ahí volvemos a lo que planteó Chela al principio, a “¿cómo controlamos eso?”, vemos que resulta muy difícil de hacer. Todo esto me hace acordar de las fiestas de Navidad, cuando a una tía le gustaba hacer chascos; los chascos son esas cosas que se compraban para hacer bromas pesadas, tal como colocar algo en un asiento y que la persona de pronto comenzara a sentir tremendo calor sin saber bien lo que le pasa, o poner algo bajo el plato, o bajo el mantel, y de pronto dispararlo para dicho plato se vuelque sobre la persona que está comiendo. Tenemos aquí chascos que escapan a lo visual y afectan al cuerpo, a los otros sentidos del cuerpo. También recuerdo cuando en la escuela secundaria, alguien o toda la clase que se ponía de acuerdo, tiraba una bombita de mal olor para evitar, por ejemplo, un examen; las autoridades se veían obligadas a sacarnos a todos del salón de clases y cancelar la clase porque el olor a podrido era tan intenso y tan incontrolable que no daba para otra solución.

Anoche, como les contaba, vi esa serie morbosa basada en un libro que relata cómo un criminal francés mataba mujeres para extraerles de la piel su aroma.

CHELA y JOSE: *El perfume*.

Gus: Exacto. Los alemanes hicieron en el 2018 una adaptación de ese libro al tiempo contemporáneo, que Netflix subió recientemente. Se titula *Perfume*; es un thriller con el que los alemanes tuvieron mucho dolor de cabeza porque los franceses les negaban los derechos. En esta serie alemana no hay perversión, pero hay morbosidad, algo turbio, que resulta terrible, pero como está cinematográficamente tan bien hecha, no pude dejar de mirarla, aunque realmente me repugnaba y por eso, con el *mouse* en la mano, avanzaba un poquito la película para evitarme esas escenas morbosas. Lo interesante es que la cuestión del olor está increíblemente trabajada en la película. Y yo pensaba: “claro, por más que yo haga un

espectáculo con olor a rosas, nada me asegura que no va a haber alguien a quien ese olor tanpreciado le produzca un efecto contrario: náuseas o algo más visceral como el asco”. El asco, como creo que Cipriano preguntó en la clase pasada, aparece cuando se rompe el cuerpo imaginario simbólico, y emerge lo real de la carne. El asco aparece ahí, irrumpe porque el sujeto no tiene con qué velar eso real y defenderse. El cuerpo —que no debemos confundir con el organismo o soma— está armado desde el Otro —unificado ilusoriamente por el estadio del espejo; lo mismo ocurre en Condillac, la estatua va tomando conciencia de la existencia de su cuerpo a partir de las sensaciones que le vienen del mundo exterior como Otro. Estamos hablando de un cuerpo imaginario y simbólico, que va dejando un resto que no puede ser significantizado y que queda como cuerpo real. Hablamos, por ello, de un cuerpo trinitario: simbólico, imaginario y real, como los tres anillos del nudo Borromeo, anillos que se intersecan y dejan un agujero en el que colocamos el objeto *a* causa del goce. Este es el cuerpo que tenemos que tener en cuenta en la praxis teatral y en cualquier teoría de la actuación. Estos anillos, por lo demás, están lejos de presentarse ajustados o equilibrados en un sujeto; nunca vemos esos anillos tan bien puestos como en los gráficos, por eso Lacan va a introducir el *sinthome* al final de su enseñanza como una cuarta cuerda que trata de mantener ajustados el cuerpo simbólico, el cuerpo imaginario y el cuerpo real. Aparece el asco, cuando el velo fantasmático se desenmarca; todo fantasma tiene que tener un marco, como el marco de la escena, el marco del proceso. Cuando ese fantasma se desenmarca, lo real emerge, irrumpe y se muestra a nivel del cuerpo real. Todo fantasma tiene que tener un marco. Muchas performances, instalaciones, como los antiguos happenings, apuntaban a desenmarcar el fantasma sostenido por el discurso hegemónico y allí, obviamente, hay riesgos para los performers y para el público. El riesgo es que aparezca la carne, el puro organismo no velado y eso produce asco o repugnancia. El ejemplo más recurrido es de esos estudiantes que quieren ser médicos y en la primera clase, cuando los exponen a cadáveres que el profesor corta, desmembra, vomitan o se desmayan, porque no pueden soportar la emergencia de esto real que, por supuesto, tiene que ver con la Cosa, con *das Ding*, con la Muerte. El teatro,

como lo conocemos en Occidente, con ese imperialismo audiovisual que nos viene desde los griegos —por la misma denominación de teatro— es una forma ya muy avanzada, muy política, de controlar públicamente los posibles efectos transgresivos del olfato, el gusto y el tacto.

JOSE: Es lo que plantea Graciela, cuando ella habla de los rituales, en los que se mantienen las conexiones entre los que están participando dentro del ritual por medio de los sentidos relegados y no exclusivamente por lo visual y lo auditivo; En esos rituales se mantienen precisamente esos sentidos de los que el teatro se divorció desde hace mucho tiempo, esas vínculos sensibles y sensoriales por cuales todos los involucrados en el ritual se mantienen conectados unos con otros. Voy a decir algo que puede sonar un poco feo, pero es que me parece una tontería cuando algunos grupos anuncian que van a a presentar un teatro etnoantropológico, en el que involucran a unos indígenas y lo presentan en formato teatral. Y me parece una tontería y hasta una estupidez, porque el ritual acontece en un espacio-tiempo, no es algo que hay traerlo. Puedes tener una referencia, un punto de referencia, con el ritual en una representación teatral, pero la reproducción exacta no puede darse. Estaba leyendo en estos días a Paolo Fabbri, él tiene un texto muy lindo titulado *El giro semiótico* donde habla de las hermenéuticas sincréticas, y se refiere a la artificación de los cuerpos, entendiéndola como traer cosas de otros espacios para querer colocarlos dentro del teatro y por ello resultan ridículas. Que si las danzas de Mali, que si las danzas de la capoeira, cuando las quieren meter obligatoriamente dentro de las obras de teatro para que sea más pluri-multi-etni, más multicultural, todas esas categorías que le pone Eugenio Barba. Sin duda hay marcas culturales que aparecen dentro del sistema corporal en la puesta en escena y los que participamos de esa puesta en escena comulgamos con el ritual en algunas cosas. Pero hacer la reproducción del ritual en el teatro, ahí ya estamos hablando de otro sistema totalmente diferente, de sistemas corporales armados de otra forma. Y ahí tienes toda una simulación. A mí me encanta ver los performers porque ellos crean esos velos, cortan esos hilos y a veces se apropian de ese sistema artificial.

Gus: Canibalizan.

JOSE: No es que los estoy justificando, pero es curioso, como una voz que dice: “me salgo del teatro, de la estructura de la que ustedes tanto hablan y voy a buscar otra forma por medio de la cual mi cuerpo va a crear otro significante”. Y eso es importante porque ahí es donde entra este sistema de lo que estamos tratando de hablar hoy de cómo fue que Freud entendió cómo es que se mueve esa memoria, cómo es que ese cuerpo empieza a sufrir o empieza a intentar buscar de dónde viene la pizarra, aparece otra vez todo ese sistema cultural, solo que yo no lo voy a montar reproduciéndolo en el escenario porque sería muy ridículo traer una cuestión de otro espacio-tiempo a otra estructura. Es como quien intenta hacer una obra de corte histórico y cree que puede reproducir ese pasado tal cual. Hay que entender que la historia es otra cosa, quien la cuenta es otra cosa; los contextos donde se mueven las obras, donde se mueve el actor y donde se mueve el público, generan diferencias.

Gus: Ahí tenemos dos cosas en lo que vos decís. Cuando vos haces una traslación, canibalizás una ceremonia indígena y la llevas a un teatro con el formato occidental, incluso si haces variaciones, el público también tiene su pizarra mágica occidentalizada. Como creo que les dije en una de las reuniones, en mis espectáculos no hay tarimas, no hay escenario, no hay sillas, el público entra y se queda como perdido porque los códigos que tiene en su pizarra mágica no están allí esperándolos, por el contrario, han desaparecido. Al romperse o hacer desaparecer los códigos, el público queda en situación de decidir qué hacer, cómo moverse, desde dónde, a partir de qué, situación, obviamente, desconcertante, porque aquello que regulaba universalmente—la famosa función fálica, se fue de vacaciones. Ahora el público tiene que proceder a tomar una decisión en la que indudablemente siente que hay riesgo. En el teatro el público está en una zona de confort: sabe que compró una entrada que está en la fila 5, sabe que hay una silla en esa fila que lo espera, sabe que esa silla está a cierta distancia del escenario, vislumbra lo que va a poder ver o no, sabe que le apagarán la luz, etc. Pero, sobre todo, sabe que no va a aparecer nada por

detrás. Ya vimos las consecuencias en la teatralidad del teatro frente a esa determinación física del cuerpo humano que consiste en no tener ojo en la espalda; la espalda deviene una zona vulnerable y requiere ser protegida: está protegida para el actor en el escenario con la escenografía o el telón trasero, y el público sabe, o mejor, imagina que nadie lo golpeará desde atrás, pero también sabe, como vimos, que nadie lo mira de frente y pueda delatarlo como voyeurista. Todos estos códigos de la teatralidad del teatro no suelen operar ni tampoco suelen ser los de las experiencias rituales que responden a otro tipo de teatralidad o política de la mirada. Esa cuestión de la canibalización, esa traslación sincrética, como vos trajiste al debate, esa semiótica sincrética, de algún modo ya venía operando desde mucho tiempo atrás porque fue, además, una estrategia de dominación colonial: los españoles hicieron sincretismo entre las religiones latinoamericanas, las indígenas, y el cristianismo o catolicismo: por ejemplo, tal diosa azteca terminó siendo la Virgen María o la Virgencita de Guadalupe. Me parece que hay, por un lado, una especie de memoria intelectual o cultural que oficia como hábito, que tiene mucho peso y que le impide al público entrar en una dialéctica con lo diferente, sea exportado o importado, auténtico o no auténtico. Por el otro lado, el ritual en sí, el ritual en las comunidades que los practican, tiene funciones en general relacionadas con lo sagrado, con lo desconocido, y además es el encargado de generar lazos eróticos o solidarios, consolidarlos en esa comunidad. El teatro ha tratado de hacer abstracto, o de intelectualizar —para decirlo con esta oposición de lo intelectual y lo pulsional— aquello que era mucho más material y concreto. Esto me lleva a recordar algo que dijo una psicoanalista invitada al seminario que Malena Elmíger está dictando sobre ‘el duelo como envés de la locura’. Esta analista planteó el duelo como una cicatriz. Y es que todo duelo, que supone siempre una pérdida (de un ser querido, de una relación o vínculo, de un objeto, de la patria, de una lengua), es una herida; hay que cicatrizar esa herida y allí entran en función los rituales. Si pensamos en las desapariciones forzadas durante la dictadura o en las pérdidas durante la pandemia, podemos entender la dimensión de dichas pérdidas y de las heridas que todavía no cicatrizan. Los rituales tienen que ver siempre con algo que se ha perdido y hacemos el ritual para velar esa pérdida, para ela-

borarla; Freud habla del trabajo del duelo. Cuando hay pérdidas que no son dueladas, ocurre que, según el Freud de “Duelo y melancolía”, hay una energía libidinal que queda sin objeto; esa energía que investía el objeto, ante la falta de éste, queda sin referencia y entonces regresa al yo. Si ese yo no logra en un cierto plazo de tiempo (Freud dice ‘dos años’ para un duelo normal) investir otro objeto, darle una función a esa energía, entonces esa energía se vuelve contra el sujeto y allí tenemos una situación muy grave, la melancolía, que atenta contra la integridad del sujeto, lo llena de reproches, culpas, etc. Entonces, todo el trabajo del duelo va a consistir en salir de esta sensación primera de lo insuperable. Se muere alguien e inmediatamente reaccionamos con un “¡ay, yo no voy a poder superar esa pérdida!” Pero, en el duelo normal, sí se supera, porque la libido está en capacidad de investir otro objeto amado. Si eso no ocurre, tenemos dos salidas posibles, la melancolía —que ya mencionamos—, con su tristeza y autodestrucción, y la manía, con esa euforia negacionista de la falta. La manía es la cosa más loca: “¡ah, no, no, la muerte de mi papá no me afectó demasiado, hay que seguir adelante, yo me ocupo de lo mío, bla, bla, bla!” Resultado: a los cinco años se tira desde el quinto piso. La melancolía, más duradera y crónica, constituye además el estado emocional promovido por el neoliberalismo, una constante insatisfacción difícil de definir, porque si en el duelo normal el sujeto sabe lo que perdió, en la melancolía sabe que perdió algo, pero no sabe bien qué. En realidad, lo que se perdió es él mismo, se perdió a sí mismo. ¿Qué debería proveer un tratamiento analítico en estos casos (como en otros)? Debería hacer pasar lo insuperable a lo irremediable, según la psicoanalista que disertó en el seminario; se trata de una variante de aquello que Lacan planteara como pasar de la impotencia a la imposibilidad, es decir, no andar quejándose todo el tiempo por no poder alcanzar el todo, sino aceptar lo imposible, esto es, la castración. La muerte de alguien es irremediable y, con el trabajo del duelo, el sujeto irá superando el agujero del vacío, de la pérdida, de la falta. Toda esa charla me movilizó mucho y me disparó las ganas escribir un texto sobre el teatro de la postdictadura, del llamado teatro de la memoria. En realidad, es un gesto mío un poco irresponsable, porque no tengo las obras que se repre-

sentaron ya en democracia, así como tampoco tengo las obras que se escribieron durante y después de la pandemia. Algo también de todo esto se encuentra en el denominado ‘Teatro por la identidad’. Me preguntaba qué tipo de estrategias narrativas se implementaron, en qué medida se insistía en lo insuperable y hasta qué punto algunas podían trabajar cierto tipo de ritualidad para alcanzar lo insuperable. Es cierto que las Madre de Plaza de Mayo, a pesar de insistir en lo insuperable, dado el reclamo de sus familiares ‘con vida’, no obstante, fueron capaces de diseñar ese ritual de caminar todas las semanas alrededor de la estatua en la Plaza. Me pareció que podía ser un buen programa de investigación al que yo lamentablemente no puedo más que acercarme en forma especulativa y teórica, debido a no contar con un buen corpus dramaturgico. Se me ocurre que todavía hay un estado de melancolización, agravado por la política neoliberal, pero que tiene también raíces en la historia argentina. Ricardo Bartís mismo, que habla como una máquina, igual que yo, al momento en que le hice la entrevista para mi proyecto *Arte y oficio del director teatral*, de pronto se interrumpe y me cuenta que él siente como un freno al que calificó de dolor, el dolor de la complicidad del sobreviviente. Es algo muy fuerte, sentir que no se ha hecho lo suficiente para impedir las desapariciones. Es un rasgo tremendo de la melancolía. Me dijo algo así como “Mis compañeros desaparecieron, pero a mí me quedó el dolor del sobreviviente. Como que yo no hice lo suficiente para impedir esa pérdida. Y a mí eso me quedó marcado” (no recuerdo los términos literales, pero pueden verlo en la entrevista). Esta planteando, como vemos, algo difícil de superar. Y tal vez una forma de superarlo sea haciendo, precisamente, teatro a la manera de una ritualización para velar la pérdida. En todo caso, en estas circunstancias, hay también que evitar sentirse *el salvador*, el todopoderoso, porque entonces entramos en el campo de la manía, no menos tremendo. Asumir que no se puede hacer todo o que no se pudo hacer lo necesario en aquel momento es una manera de aceptar lo irremediable. Creo que tengo que explorar un poco, porque lo escribí así, a las apuradas, y lo dejé. Sigo preguntándome cómo se estarán procesando teatralmente las pérdidas durante la pandemia. Tengo entendido, Chela, que vos participaste de un espectáculo sobre la pandemia.

Charla entre teatristas

CHELA: Sí, sí, sí. Además, me estaba acordando que una vez estuvimos en Buenos Aires y vos y yo fuimos a ver una obra de unas chicas que habían sido desaparecidas, que habían vivido en una instancia de desaparición, de estar cautivas. ¿Te acordás?

Gus: No. No, no me acuerdo. Eso hace mucho. ¿No te acordás de quién era la obra, nada?

CHELA: No, no me acuerdo. No me acuerdo, porque a mí me pasó eso, de ponerme a llorar, a llorar, a llorar, con la culpa del sobreviviente.

Gus: Es que eso es muy fuerte. Es una agenda abierta, porque sigue estando. Recuerdo que, cuando estrenamos el *Un brindis bajo el reloj* en plena dictadura en Tucumán, empezaron las reacciones del público; recuerdo que tres veces tuvimos que llamar a la ambulancia, porque la gente quería hablar al final de la obra y entraban en crisis, ya que no había persona en la provincia que no tuviera algún desaparecido en su dolor (un familiar, un amigo, un compañero). Como la obra, que exponía en forma esquemática la situación política de entonces, no tenía un final —porque nosotros no podíamos ofrecer un final, eso dependía de los avatares sociopolíticos del país—, entonces la gente, al terminar la obra, comenzó a quedarse. Es una obra que hoy tiene dos o tres tesis doctorales, porque fue la primera obra en la Argentina que puso un desaparecido en escena y a una Madre de Plaza de Mayo en escena. La gente, pues, no se iba. Con Carlos Alsina pensamos que tal vez querían hablar, cuando nadie todavía se animaba hablar en la provincia, y por eso decidimos que, en tal caso, se podía abrir un debate y que ese debate podía funcionar ciertamente como el mejor final de la obra. Así que, terminada la obra, nos sentábamos a conversar, a ofrecernos si había preguntas, aunque yo le advertí al elenco que no respondieran ninguna, sino que retrucaran la pregunta: así, si preguntaban, algo de la obra, como, por ejemplo, “¿Qué quisieron decir con tal cosa?”, nosotros salíamos con “¿y a vos que te parece?” Tratábamos de ponernos en posición de analista, para dar lugar a que el público, cada

miembro del público, tuviera la oportunidad de hacer su propia historización, decir qué había visto y oído, y cómo lo había procesado. Esto dio lugar a unos debates que duraban más que la obra y había gente que se desmayó, porque era el primer lugar en el que se podía hablar. Se habían cerrado todos los teatros de la ciudad de Tucumán, se habían cancelado todos los grupos independientes, con excepción, creo, de Nuestro Teatro, etc. Solo estaba el Teatro del Estado, la Comedia de Tucumán, que hacía *Mi bella dama*, *Cyrano de Bergerac*, *El hombre de la Mancha*.

CHELA: Sí, el Quijote, trabajaba mi primo, Carlos Mario Ángel.

Gus: Eran todas estas obras con una inversión impresionante, pero de entretenimiento, que no tenían nada que ver con la realidad. Y nosotros salimos en el '81, creo, con dos obras breves, una escrita por Alsina y otra por mí. Como estábamos en ese hotel que era en ese momento el más lujosito de la ciudad, en pleno corazón de San Miguel de Tucumán, la policía no apareció, y la gente comenzó a venir y empezó a hablar: “Yo perdí a un hermano, yo perdí a mi tío, yo perdí a mi esposa, yo perdí a mi hijo”, y la gente entraba en una crisis muy fuerte, era terrible soportar todo eso. Ahora se me ocurre pensar que tal vez fue en ese momento que se me debe haber ocurrido lo que José recordó hoy: el tema de la proximidad en el teatro, más que el de la presencialidad. Ahí funcionó la proximidad, porque bastaba que alguien, como vos decías que te pusiste a llorar, bastaba que alguien se pusiera a llorar, para que varias personas se animaran a llorar. Comenzaba, me parece, un proceso de cicatrización o duelo, en este caso, gracias al teatro. Y cuando alguien empezaba a llorar —volvemos a los sentidos relegados—, otro lo tocaba y lo abrazaba. Eran situaciones que solo se podían contener por medio del tacto. Una vez más, aparecía eso que vos, Chela, mencionaste antes: la peligrosidad de estos sentidos en el teatro.

CHELA: Sí, sí. Ahora, con el tema de la pandemia, en nuestra obra, ocurrió algo tan fuerte; hubo un cierto mayor distanciamiento, porque cada uno de los actores tomó un evento que había vivido. Yo hablé de

una escena de infancia, de un paseo al mercado. Y ahí puse el acento en los olores, en los colores, en todo lo que implicaba llegar hasta el mercado. Era algo con lo que la gente se fascina. Pero, después de eso, ahí están las figuras fuertes de un tío gay que en ese entonces era prohibido decirlo, pero que ahora a nadie le parecía raro. Sin embargo, al final de la obra, no hablan. Hay cosas de las que no hablan. Un compañero actúa una masturbación y el otro habla de todos los desaparecidos, de las mujeres. Se siente que hay una especie de emoción, pero sin embargo a mí no me preguntan cómo una mujer de mi edad se levanta de la silla y empieza a bailar. Tampoco preguntaron eso.

Gus: Hace unos años, precisamente en el año 2000, no sé por qué, nunca supe por qué, me enviaron una invitación desde el prestigioso Dartmouth College de New Hampshire, para asistir a un encuentro que se llamó Latinos 2000, un congreso donde se iba a discutir el tema de lo Latino y la política Latina en Estados Unidos. Y me preguntaban si yo podría llevar un espectáculo. No sé cómo llegaron a mí ni por qué a mí. Al principio, sorprendido, no sabía bien qué hacer; se me ocurrió entonces buscar en la biblioteca una antología de poesía de Latinas y de Chicanos. Hice lo mismo que hice con Chejov: me puse a leerla, había poemas en español, poemas en inglés, poemas en Spanglish, y yo subrayaba los versos que a mí me tocaban. Sentí como una especie de relación casi táctil con la escritura. Algunos de esos versos me tocaban, mayormente en los poemas escritos por mujeres; si mal no recuerdo, había solo un poeta hombre en la antología. Luego tomé los versos subrayados, los que me habían impactado, y elaboré un guion escrito a cuatro columnas que tomó el título *Borde(r)s tu, Rally of Redemption*. El ‘tu’ está sin acento por dos razones: porque a veces no lo usan en el español de aquí, pero también porque sonaba como ‘two’, ya que había estrenado antes un show con el título *Borders*. Este *Borde(r)s*, con esos jueguitos gráficos, también podía leerse a la vez en inglés y español. Fue publicado en un libro voluminoso titulado *Speaking desde las heridas: Cibertestimonios Transfronterizos/Transborder (September 11, 2001-March 11, 2007)*, co-published by the CISAN, UNAM, Whittier Co-

llege, California, and ITESM in Mexico, edited by Claire Joysmith, prologues by John Beverley, Cristina Rivera-Garza and Antònia Oliver-Rotger, 2008, en las páginas 267-288, y luego también me pidieron un ensayo sobre el texto dramático y el performance, para una revista académica publicada por la Universidad de California, Santa Bárbara. Hice ese performance con cuatro estudiantes, tres mujeres (dos latinas y una afroamericana) y un varón (búlgaro). Y presentamos el trabajo en Darmouth College en el 2000 y luego en Whittier College. Parece que la voz se corrió y por eso en el 2002, nos invitaron a participar con ese espectáculo en Hungría, en la ciudad de Pécs, durante la celebración de la Third International Conference on Hispanic Poetry of the Americas and Europe. Allí fuimos con dos estudiantes del Pasadena City College y dos de Whittier College, porque las instituciones solo pudieron cubrir gastos de dos estudiantes cada una. Lo interesante de todo esto es que, como el performance era interactivo, sin escenario, con el público deambulando casi nómadamente como en la realidad que vivían en este país, y como había tres o cuatro momentos en que los performers —que oficiaban como jefes de ceremonia— pasaban bandejas con ciertos productos entre el público, más debido a que la musicalización era realmente fantástica, con los éxitos de Selena y otros artistas Latinos, al final, después que el espacio se había llenado de conos naranja —los que se ponen para interrumpir el tráfico—, anudados a las cintas amarillas de peligro que suele poner la policía en esos casos, el público comenzaba a bailar en fila india con tijeras en las manos cortando las cintas, cancelando todas las prohibiciones. Los conos y las cintas se iban poniendo a medida que transcurría el performance porque, como lo dice su título, se trataba de un ‘rally’. Nadie en Darmouth se dio cuenta de que el performance había terminado porque la gente siguió bailando y saltando y nosotros humildemente nos retiramos como quien dice “haciendo mutis por el foro”. A nadie se le ocurrió aplaudir y mis performers estaban un poco decepcionados, aunque los convencí que ese final era más elocuente que los aplausos. Como en las bandejas se servían, por ejemplo, cosméticos (todo tipo de cosas para maquillaje, como lápices labiales, máscaras, delineadores para ojos, etc.) una vez que

Charla entre teatristas

terminaba la secuencia de la cuestión de género (machismo, violencia contra las mujeres, travestismo, etc.), y la gente, varones y mujeres, se sentían tentados de agarrar algo que, sobre todo en el caso de los varones, nunca hubieran logrado hacer. En otro momento se servían las famosas uvas boicoteadas por la huelga de campesinos liderada por César Chávez en California. En Darmouth, con gente Latina de todas partes, mayormente caribeña, poco informada de aquellas huelgas, se comieron todas las uvas y muchos varones se maquillaban o maquillaban a algún compañero o compañera. En Whittier, en cambio, con la población mayormente méxico-americana, nadie tocó una uva y nadie se maquilló, y, al final, nadie bailó, el performance terminó como un ritual casi funerario, en silencio absoluto del público, que tampoco aplaudió y se retiró en silencio, algunos con lágrimas en los ojos. Cuando fuimos a Hungría pasó algo completamente diferente. Yo había pedido, porque el espectáculo era muy complicado tecnológicamente, disponer de tres pantallas grandes, dos televisores, y otros aparatos para sonido y proyecciones. Confieso que fue el último espectáculo en que incorporé mucha tecnología, precisamente por lo que nos pasó en Pécs. Me dijeron que me iban a dar para todo eso, además de poder disponer de los equipos cuatro o cinco días previos a la presentación, a fin de ajustar los ensayos, sobre todo con los técnicos húngaros. Al llegar a Pécs nos dijeron que no podían darnos un salón como lo habíamos pedido, ni tampoco los equipos; nos dieron algunas cosas dos horas antes de la presentación: tuvimos que cancelar las tres pantallas en las que se veían videos que a veces reduplicaban las acciones de los performers, y consolarnos con un único televisor. Mi reacción fue cancelar la función, pero los chicos estaban tan entusiasmados de estar en Hungría, que la hicimos, en esas condiciones completamente precarias, tan precarias que nada tenía que ver con el original. Les dije a los chicos: “ustedes pongan toda su energía en sus roles, toda su pasión” y nos arrojamos “a lo que salga”, como decía Unamuno. El lugar era pequeño, la gente se dispuso alrededor, pero no podía deambular como en Darmouth o Whittier; no entendía ni el inglés ni el español. Para colmo, a cinco minutos antes de terminar el show, apareció una profesora argentina que enseñaba en San Diego, se acercó a mí que estaba haciendo lo que podía con luz y

sonido, me dijo que había pasado algo terrible, que diera luces, que cortara todo. Me asusté, pensé que estaba pasando algo realmente terrible. Todo se paralizó. Di luces y esta desgraciada entonces fue hacia un rincón, donde parece que se le había caído su billetera. Era para matarla; más tarde la cruzamos en Budapest y quise abofetearla, pero se escapó; al regresar a California le mandé una carta con términos que no se pueden reproducir aquí. Se fue. Retomamos los cinco minutos que pasaban y terminamos el show como pudimos. Y aquí viene lo impresionante: cuando di luces, todo el público estaba tan conmovido que lloraban o estaban a punto de llorar. Algunos se abrazaban llenos de emoción. Dimos el show en las condiciones más inmundas, precarias, no era el show original y sin embargo fue el que más tocó, el que atravesó el filtro de la lengua. El performance, obviamente, podía dar lugar a todas esas reacciones diferentes, las de Dartmouth, la de Whittier, las de Pécs, en cada lugar movilizaban la memoria de cada cual y debido en parte a que no trabajábamos en el marco de la teatralidad del teatro. Sin embargo, en Hungría, con tanta gente que había asistido a ese congreso desde diversas partes del mundo, esa cuestión de las fronteras (borde(r)s) (políticas, psicológicas, de género, de sexo, de clase, de edad, etc., que el show exploraba por medio de la poesía) tomaba una dimensión afectiva que no podíamos ni regular ni calcular. Y es aquí donde regreso a nuestro tema, la memoria y los afectos y la pizarra mágica. En ese libro de Rosaura Martínez Ruiz, sobre *Freud y Derrida, escritura y psique*, ella sostiene la tesis que es muy importante para nosotros, los teatristas: ella dice que, en ese ensayo sobre la pizarra mágica, Freud procede a convertir el psiquismo en texto, el psiquismo se torna impresión, escritura, traducción, reescritura, trazo. No en significativo, sino en trazo, huella, marca. Y la característica de la huella que ella subraya es su alterabilidad. Volvemos a eso a lo que se refería José cuando hablaba de lo histórico, los rituales, el teatro antropológico: cuando vos traés algo cultural o histórico de la comunidad indígena, por ejemplo, y lo pones en Nueva York, estás alterando todo. Estás alterando todos los trazos de la memoria indígena y de la memoria occidental. La autora agrega: “En la nota sobre la pizarra mágica Freud dice que el aparato psíquico es ilimitadamente re-

ceptivo para percepciones siempre nuevas y además procura huellas mnémicas duraderas, *aunque no inalterables*". Tal vez sea más ilimitadamente receptivo para las sensaciones que para las percepciones. "Es la alterabilidad de la huella mnémica el fenómeno que sitúa al aparato psíquico fuera de una metafísica de la presencia y lo coloca en medio de un juego entre presencia y ausencia, y memoria y espera, dentro de la lógica de la indecibilidad y de una ontología asediada por fantasmas". Es una cita contundente para que la podamos retomar en la próxima reunión. ¿Qué es la espera? ¿Por qué habla de la espera? Y esto es algo maravilloso.

JOSE: Son todos esos recuerdos que se van cruzando. Sería esa espera en relación a lo que dice Freud la conciencia reemplaza la memoria. Y la memoria está en esa espera, está cruzándose, porque además ella aparece de repente por un estímulo. Aparece ese trazo de la memoria.

Gus: Hay convocatoria de esos trazos desde el presente; convocás el pasado del registro de la memoria desde un deseo del presente en función de una demanda de futuro. Lo que Derrida llama el por-venir. Martínez Ruiz afirma que "El descubrimiento, del efecto retardado...", se refiere al *après-coup*, al *Nachträglichkeit* de Freud, porque siempre es un retardado, siempre es desde atrás, desde el presente hacia atrás, hacia el pasado como historizamos la memoria. Lo mismo ocurre en la cadena significante como la trabajó Lacan: siempre entendemos desde la última palabra y desde ahí armamos el sentido. Si yo digo "la rosa blanca", tengo un sentido, pero si digo "la rosa blanca sucia", ese 'sucia' ya me cambia el sentido. Si sigo agregando significantes, "La rosa blanca sucia que me tiraste" volvemos a cambiar el sentido, se va particularizando más esa rosa. Y si todavía le agrego "la rosa blanca sucia que me tiraste por la cabeza", todavía tengo un sentido más acotado. Así, a medida que yo avanzo en el significante, retrocedo en el sentido. La autora dice: "El descubrimiento del efecto retardado nos permite deslindarnos de la teoría del trauma que asocia un efecto traumático específico, lo desaparecido, por ejemplo, con el origen de la etiología del padecimiento psíquico". Eso está en Freud, porque en

Freud tenemos que volver a los recuerdos encubridores sobre los que todavía no hemos hablado. Lo que nos importa, al menos para la praxis teatral y para una teoría de la actuación, sobre todo cuando se habla de memoria emotiva, es precisamente que no podemos recuperar la vivencia del trauma. Lo que recuperamos es el recuerdo, un recuerdo que a su vez es encubridor del trauma. “No hay nada como el *evento traumático*. Desde esta lectura del psicoanálisis, si el texto psíquico está abierto a la reescritura, entonces el trauma está diferido, siempre y radicalmente por-venir. El trauma sólo ocurre con y como el retardamiento”. Y agrega: “la escritura es radical apertura a la otredad como radical posibilidad de *alter*, alteración”. Siempre la escritura es alteración de la memoria. La memoria, como dijimos la vez pasada, no es arqueológica. Tenemos entonces esta idea de la memoria como haciéndose constantemente a través de la escritura. Escritura, tiene que haber un cuerpo, el cuerpo de la escritura. La escritura es un cuerpo, no es palabra. Y me parece que aquí está lo que nos comentaba Cipriano al principio, de lo que le dijo esa estudiante al final de la clase: la idea de texto, de este espacio teatral como un espacio psíquico, escriturario o escritural, de reescritura, de traducción, retraducción de rasgos. Lo verbal va a ocupar un campo muy importante, pero en el teatro más clásico, más ortodoxo, lo verbal ocupa casi todo el espacio. Todo lo demás es decorativo. Pero ya para nosotros hoy, Grotowski por medio, estamos en el campo de *lalengua*, de *lalangue* como próxima a la letra, estamos en una relación más cercana a los rasgos, huellas de la memoria, inscritas en la memoria. Más peligroso, más singular, pero también más transindividual.

Entonces, creo que todos estos temas nos están llevando a la pregunta de la vez pasada: ¿cómo imaginar un teatro fuera del imperio perverso audiovisual? Porque cuando decimos audiovisual, o decimos lo verbal, estamos hablando, sí de sonido, pero de sonido articulado. ¿Qué pasa con lo no articulado, lo que no se articuló? A lo mejor aquí podríamos retomar a Artaud, aunque eso no articulado no es solamente ruido. Porque el otro día me preguntaba Marta Gerez: ¿Qué querías decir vos el otro día en el seminario cuando decías que la voz no era áfona? Porque en un ensayode Jacques-Alain Miller se le da por decir ese disparate de que la

voz es áfona. Y luego los analistas se lo atribuyeron a Lacan y lo repiten como loros. Yo revisé todo Lacan y él nunca dijo que la voz fuera áfona. Y traté de imaginarme la voz del superyó heredero del Ello, del superyó obscuro y atroz, que nos comanda a gozar: *Jouis!*, que también Lacan hace jugar con "*j'ouïs*" [oigo]; se trata de una voz, por lo tanto no es áfona. En el seminario de Marta un analista muy simpático insistía diciendo: "yo no entiendo cómo una voz puede ser áfona". Entonces se me dio por intervenir afirmando que, efectivamente, la voz no es áfona, sino que la voz es no-articulada. Marta me pidió que desarrollara eso y terminé escribiendo un ensayo larguísimo que Néstor Braunsten leyó y alabó dos días antes que decidiera su fallecimiento, lo cual, obviamente, me honra y a la vez me entristece. ¿Cuándo la voz aparece no-articulada? Aparece así en el grito, en la respiración agitada, en los ahogos. No es la voz del significante, no es el significante, no es el sonido articulado. Propongo en ese ensayo que hay que pensar esa voz como la lingüística piensa lo sordo en la fonología, como opuesto a lo sonoro. Aunque es sordo, suena. La diferencia entre los fonemas [p] y [b], ambos oclusivos y bilabiales, es que el primero es sordo y el segundo es sonoro. Aunque la voz tenga una dimensión fenomenológica como ruido, la voz del superyó es no-articulada, pero la podemos escuchar como algo que proviene de lo real, fuera de lo simbólico y, en general, se registra a nivel del cuerpo real e incluso a nivel de la carne. Tan pronto como lo simbólico no me da palabra, me ahogo, no puedo respirar, grito. Artaud es el que va a entrar por ahí, a él le interesa esa voz que viene de lo real, no se trata, como algunos leen, solamente de cancelar lo verbal con música, sino apelar a los ruidos, chasquidos, ritmos. Es un planteo más radical.

JOSE: Es ese cuerpo que habla.

Gus: Exacto, otra vez el cuerpo pulsional.

JOSE: Es la misma estructura de la obra, es un cuerpo que habla, todos esos sonidos que ella produce, todas esas modulaciones, cambios de ritmo, respiraciones, ruidos que corren dentro del escenario, es un

cuerpo, un cuerpo completo. Cada uno contiene muchos elementos, como dice Julia Kristeva cuando habla de ese cuerpo literario, que es que él respira sin necesidad de decir una palabra, pero explica muchas cosas.

Gus: Ayer vi la película *Tar*, con Cate Blanchett. Creo que estuvo nominada para el Oscar. No puedo decir que haya entendido la película, pero me maravilló el uso que Blanchett hace de los silencios, que van escandiendo lo que ella quiere decir, dejando al espectador en suspenso. Corta las frases y se produce un silencio que, para una película, es larguísimo, y que te deja en una situación como de vacío. Ahí creo que lo que corta es precisamente la voz del superyó heredero del Ello (no el heredero del Edipo, que es el superyó moral que te dice y advierte sobre lo que está bien y lo que está mal). Ese silencio es el resultado de la voz del superyó atroz, de lo real, de lo pulsional, ya que la voz es uno de los objetos *a* de Lacan, que él refiere a la pulsión invocante que es siempre el regreso de lo peor del Padre, el Padre real, el Padre que no ha sido asesinado por los hijos en la horda primitiva, convertido en tabú y en Ley. No es la voz del Padre muerto, es la voz de un padre que no está del todo muerto, como el fantasma del padre en *Hamlet*, el que regresa y acosa al sujeto para lo peor. No es, lo aclaro, el padre de ustedes, el biológico, ni tampoco el que cumple con la función padre, que puede ser una mujer, la vecina de enfrente. Si ven la película, luego la podemos comentar. Como les dije, no estoy seguro de haberla entendido. Es una película súper sofisticada para gente muy sofisticada. No es para el populacho, para nada. Lo más impresionante, me parece, es el trabajo actoral de Cate Blanchett y en parte de quienes la acompañan. Y como no la entendí, tal vez tenga que volver a verla. Leí después algunas reseñas en inglés para ver si me daban alguna clave, pero creo que los críticos tampoco entendieron nada. Las reseñas no me aclararon nada. Es una película, además, muy lenta y muy detallista, con una narración un poco dispersa que, como los afectos, parece andar sin rumbo, no se sabe a dónde quiere llegar.

CHELA: Ella es genial.

Charla entre teatristas

Gus: Si la pueden ver, la discutimos en alguna reunión. Quisiera que retomemos un poquito la Carta 52. Vamos a ir leyendo de a poquito a ver qué nos parece. Freud le dice a Fliess: “tú sabes que el trabajo con el supuesto de que nuestro mecanismo psíquico se ha generado por estratificación sucesiva...”. Ahí tenemos todavía un cierto desliz arqueológico, pero igual las huellas, los trazos, se van inscribiendo uno sobre otro, se van estratificando. Ahora, ¿qué les sugiere a ustedes la idea de mecanismo psíquico? La pizarra para Freud es un aparato. ¿A qué idea los lleva lo de mecanismo?

JOSE: Porque es un engranaje, son mecanismos en los que hay varias cosas al mismo tiempo funcionando. No es único, no es lineal, son varias líneas que se van engranando y que crean, porque incluso más adelante va a decir que las memorias son múltiples, no son únicas, por eso es que se habla del mecanismo, porque esos son los referentes de lo que está experimentando el sujeto. Ve y de inmediato tiene un sistema de conexiones que se expanden.

CHELA: Yo pensé en el funcionamiento del aparato óptico.

Gus: Cuando hay un aparato, ¿el aparato cómo funciona?

CHELA: Por mecanismos.

Gus: ¿Hay sujeto?

CHELA: No.

Gus: Freud parece decirnos que la memoria no tiene sujeto porque es precisamente un mecanismo psíquico. La autora del libro de Freud y Derrida elabora esto desde la perspectiva de Derrida que, aunque difiera de algunas otras perspectivas psicoanalíticas, es muy buena. Me parece que cuando Freud habla de ‘mecanismo’ es todavía deudor de la idea de la máquina. Descartes plantea el tema de la máquina. Ustedes se acuerdan

que el siglo XVII vive fascinado por el autómatas. Y Marx va a llegar a lo del gran autómatas, que es cuando las máquinas son manejadas por máquinas que son manejadas por máquinas. Marx en el capítulo 13 de *El capital*, por lo menos en la edición del Fondo de Cultura Económica, parte de la historia de la tecnología y dice que el hombre empezó con una palanca para aumentar su fuerza física y al final termina siendo duplicado y devorado por la máquina; al principio las máquinas siguen el diseño antropológico, en el sentido de que reproducen la corporalidad humana: si la muñeca Olimpia en Hoffmann es la duplicación de un cuerpo femenino, ya cuando aparecen las máquinas de tejido, se multiplican los brazos, son como 20 brazos en vez de los dos brazos de un obrero. Al final, la máquina toma un diseño que va más allá de la corporalidad humana y el obrero apenas tiene que apretar un botón para hacerla funcionar. Finalmente, el Gran Autómatas emerge cuando las máquinas se controlan por máquinas. En el campo teatral Gordon Craig va a proponernos, siguiendo esta cuestión de la máquina y del autómatas, a la Supermarioneta. En algún momento podríamos leer algo de Craig, porque allí se intenta el diseño de un actor como modelo ideal maquinal que podría controlar completamente sus emociones evitando que interfieran en su trabajo. Todo esto nos va a llevar a algo terrible: que la memoria sea un mecanismo. Y dice Freud más adelante, “pues de tiempo en tiempo, el material preexistente de huellas mnémicas experimenta un reordenamiento según nuevos nexos, una retranscripción”. ¿Quién hace ese nuevo reordenamiento? ¿Qué les parece a ustedes?

CHELA: El proceso vivo mismo.

SANDRA: El mecanismo deja al sujeto al costado, lo saca del protagonismo.

Gus: Exacto, el sujeto queda al costado. Ahora bien, ¿el reordenamiento lo produce el mismo mecanismo o tenemos que suponer que responde a otra cosa? Supongamos, ustedes van a hacer una obra sobre Don José de San Martín o Bolívar. Se juntan con todos los documentos de la

memoria histórica. Cuando hacen el show, ¿qué van a hacer? Van a hacer una retranscripción a partir de nuevos nexos, o sea, a partir de un sujeto, no del show. El show puede tener una intención” ¡Oh, voy a hacer una obra sobre Simón Bolívar!” Pero el inconsciente tiene un sujeto. Y ese sujeto puede llegar al punto de traicionar completamente la intención del proyecto. De pronto aparece algo muy terrible, que luego se pensó como lo real, la *tyche*, lo que sorprende, lo inesperado. No sé si ustedes lo sienten igual que yo: me parece que aquí aparece prefigurada la idea de un sujeto que Freud todavía no puede tener en este momento de la Carta 52, y que, obviamente, Lacan trabajará más tarde. Si la intención —para volver a la fenomenología que Cipriano trajo al debate— tiene como centro el yo (en Lacan el *moi*), el inconsciente tiene un sujeto. Ese sujeto inconsciente es el que ‘reordena’, o mejor, su deseo historiza en el sentido, como decía José, de que establece nuevas conexiones de las huellas. Y ese deseo es la sorpresa para el racionalismo científicista. Ese deseo es externo al mecanismo (de la razón, con su lógica) y que reordena las inscripciones y las retranscribe.

CHELA: ¿Y de dónde vendría ese deseo?

Gus: Tiene que venir de un sujeto, ¿de dónde va a venir? Ese sujeto es el que ya aparecerá después en *La interpretación de los sueños*. Y para que un sujeto tenga deseo, tiene que estar castrado por lo simbólico, tiene que tener una falta. ¿Qué significa estar castrado? Que el significante marcó a la cría humana, la mortificó, la obligó a renunciar a ciertas satisfacciones, a fin de hacerlo miembro del contrato social. O sea, tenemos que renunciar a cierta satisfacción pulsional para poder ser sujetos de la Ley y poder vivir en comunidad. Porque si todos nosotros no renunciáramos a ciertas pulsiones, estaríamos todos contra todos. “¡Oh, Chela, no me gusta tu vestido! ¡Salí de mi vista o te mato! ¡Total, no me gusta tu vestido!” Si no puedo frenar la pulsión, no hay sociedad posible. Entonces, castración significa renuncia a una satisfacción pulsional que va a dar lugar a dos cosas. A la repetición, porque el sujeto va a querer recuperar esa pulsión renunciada, esa satisfacción renunciada. Y también la castración le va a

hacer el agujero de la falta, que es el deseo. El deseo es una falta, si deseo algo, es porque no lo tengo; el objeto del deseo, también como objeto *a*, es algo que el sujeto perdió y que buscará también recuperar a lo largo de su vida en una cadena con objetos sustitutos de lo que se perdió: *a'*, *a''*... *aⁿ*. El sujeto siempre cree que de pronto lo encontró: “él/ella es el amor de mi vida”, pero luego al tiempo se le cae el teatrillo de la ilusión, todo se complica y entonces dispara su deseo a otro objeto que le parece que, este sí, es el verdadero, el perdido, hasta que se le vuelve a caer el teatrillo otra vez. Además, hablar de deseo equivale a hablar de un sujeto dividido entre lo que conoce y lo no-sabido. Perdió el objeto del deseo y perdió la satisfacción pulsional, que va a dar lugar a la repetición, la auténtica, que concierne a lo real, a toparse con lo real, *tyche*, con eso con lo que nada quiere saber, lo que lo amenaza. No estamos en la repetición como *automaton*, que es la del retorno de los signos, de lo que ya se conoce, la de siempre lo mismo. Es cuando decimos “otra vez lo mismo”, nos damos cuenta de que estamos repitiendo algo.

JOSE: Entonces, ahí es donde se arregla el mecanismo, se organiza el mecanismo, siempre cambia el mecanismo.

Gus: El mecanismo se altera, como decía la autora mexicana siguiendo a Derrida. Siempre el mecanismo es otro. Por eso, nunca podemos dar el todo del sentido. Porque el mecanismo se reordena. Y también por eso, en los ensayos en los que Freud da consejos técnicos a los psicoanalistas, les dice que no se queden diez sesiones hablando del mismo sueño. Porque, aunque le dedique 100 sesiones, no va a agotar el sueño, porque el sueño tiene un ombligo, el famoso ombligo del sueño. Se puede trabajar la cuestión del sentido y del deseo del sujeto a partir de otros sueños, de otros materiales (lapsus, chistes, olvidos, equivocaciones), a partir de la transferencia, el *acting out*, etc. No empecinarse en querer agotar la interpretación de un sueño. Lleven esto al campo teatral: se puede abordar algo desde diversas improvisaciones sin que sea menester darle y darle con una misma escena. Y es que algo que resiste al significado. No que-

darse anclado. Y acá pareciera que emerge algo que comentamos con Condillac: “en su momento –sigue Freud— he afirmado un reordenamiento semejante para las vías que llegan desde la periferia del cuerpo a la corteza cerebral”. Todavía estamos con un discurso neurológico de Freud. Se me ocurre pensar que aquí tenemos la sensación. Nosotros podemos controlar la percepción, consciente o inconscientemente, pero no podemos controlar la sensación. Si alguien tira una bombita de olor en el medio de un teatro y la gente empieza a vomitar, hay que cortar la función, porque no puedes controlar la sensación. En la percepción opera, de algún modo, una memoria que le permite al yo seleccionar entre lo agradable y lo desagradable. La represión misma hace que el sujeto inconsciente no quiera toparse con ciertas cosas. A medida que se van inscribiendo las sensaciones y a medida que se va orientando el principio del placer o del displacer, el sujeto va armando esa red en donde reprime lo displacentero, que no quiere ni recordar ni volver a verlo, ni nada, y va tratando de guiarse por el principio del placer. La percepción va a estar siempre gobernada por el principio del placer, algo que, me parece, se les escapa a los fenomenólogos cuando hablan de intencionalidad. Claro, de pronto falla y veo cosas que me desagradan. Freud, luego, arma las formulitas de la figura siete, y dice “es que conciencia y memoria se excluyen entre sí”.

JOSE: Esto es fascinante. Esa parte, me encanta esa parte.

Gus: Y agrega: “son las neuronas donde se generan las percepciones, a que se anuda la conciencia, pero que en sí no conservan huella alguna de lo acontecido. Es que conciencia y memoria se excluyen entre sí”. Entonces, ahora, lo que llama ‘signos de percepción’, resulta ser la primera transcripción de las percepciones (yo me atrevería a poner aquí, siguiendo a Condillac, ‘las sensaciones’). Supongamos un público en un teatro expuesto al olor del incienso; no todos los miembros de ese público van a conectar esa sensación olfativa con los mismos signos de percepción que registraron en algún momento de su vida. Porque los signos de percepción en tanto primera transcripción de las percepciones (sensaciones), a los que les pone arriba la I, el número I, son las más antiguas, y dice,

$W\zeta$ (Ps) [*Wahrnehmungszeichen* = signos de percepción] es la primera escritura (*Niederschriften*) [registro o transcripción por escrito] de las percepciones, totalmente incapaz de llegar a ser consciente como tal y ordenada según una asociación [relación] por simultaneidad.

Registrarnos alguna percepción (insisto en leer ‘sensación’) sin ningún filtro de la conciencia, ya que, como vimos con la estatua de Condillac y luego Freud mismo trabaja en la pizarra mágica, se grabaron sí o sí, independientemente de la voluntad del individuo. El canto de la mamá, el timbre de la voz del perro, qué sé yo, los pajaritos, de cuando era niño, se me grabaron, sin que yo pudiera impedirlo. Esa escritura primera, la de esas huellas —que en cierto modo Lacan intenta retomar con su concepto o noción de *lalangue*—, que son completamente singulares para cada sujeto, nunca llegan luego como tales, tal cuales fueron registradas en el pasado, a la conciencia. Aquí, cuando habla de simultaneidad del registro, me parece que ya Freud se sale de la concatenación de Condillac: recuerden que dijimos que Condillac va en su *Tratado* en un orden de sensaciones, primero el olfato, después otro sentido, y que le criticamos precisamente que ese proceso nunca es así, sino, como ahora dice Freud, ‘simultáneo’. Y es que nosotros recibimos una invasión de sensaciones de todo tipo, olfativas, rítmicas, sonoras, gustativas, táctiles. En todo caso, cuando ya hablamos de percepción, podemos decir que es una transcripción o traducción o retranscripción de aquellas primeras inscripciones sensoriales. ¿Cómo piensan ustedes la idea de ‘transcribir’?

JOSE: Transcribir es pasar del oral al escrito.

CHELA: ¿Pasar de un sistema a otro?

Gus: Sí, pero fíjense que es lo que dice José, de la oralidad a la escritura. Es siempre un proceso de otra cosa a la escritura. El mecanismo del que nos habló al principio es un mecanismo de escritura. Cuando habla de signos, como vimos la vez pasada, no son los signos tal como

Saussure los planteó. Son huellas, son marcas, trazos. Entonces, es la primera transcripción. Simultáneamente, está todo junto, se van inscribiendo juntos en la superficie de cera. Ya para 1920, cuando arma la segunda tónica, a esa superficie de cera, a esa superficie que tiene las primeras transcripciones, le va a llamar el Ello. Nosotros no tenemos ninguna posibilidad de defendernos de eso. Un niño, ya desde que está en el vientre materno, y luego, cuando sale, sale a una cantidad de estímulos, que no puede controlar de ninguna manera. Se le inscriben, quiera o no quiera. Pero ya después tenemos la segunda transcripción, ordenada según *otros* nexos, tal vez causales. “Las huellas *Ic* —están arriba con el número II— quizá correspondan a recuerdos de conceptos, de igual modo, inasequibles a la conciencia”. ¿Qué quiere decir esto?

JOSE: Ya se trata de recuerdos, no es la memoria, porque en cuanto la conciencia crece, y la conciencia con la memoria, no son compatibles. La cuestión de la memoria, cuando yo estoy consciente, ella tiende a apagarse. Voy apagando algunos conceptos que están ahí. Porque puede ser por displacer. Creo que ahí lo que está tratando de explicar es esa premisa de la que habló al principio, sobre que conciencia y memoria que se excluyen. Mientras la memoria trata de salir, la conciencia la apaga, la engulle, la va cerrando. Esos conceptos que estaban ahí, de esos recuerdos que tú tienes de la infancia, de la juventud, muchos de ellos simplemente están por fragmentos, porque había cosas que no te interesaba recordar. No te interesan porque no eran relevantes, pero sí es relevante el día que me caí del árbol por ir a agarrar un gato. ¡Ah, sí, ese día era de tarde! Yo tengo un recuerdo recurrente de mi vida que fue cuando yo me di cuenta de que yo era un ser consciente que sabía comprender conceptos. Un día yo fui con mi familia a una finca, una granja que tenía mi tía. Era enorme y atrás había un río. Fui con mi hermano al río y mi papá dijo: “no vayan para allá porque se pueden caer al río, es un peligro”. Como éramos niños, teníamos como ocho años, fuimos al río y mi hermano se queda en la parte de arriba, pero yo bajo al río, pegado a la orilla. Entonces mi hermano agarra una piedra y la va a tirar al río, pero me la pega a mí en la cabeza. Y yo me caigo a la orilla del río, no en el agua. Y mi hermano

cuando vio aquello salió corriendo. Yo me levanto, me toco la cabeza y no tenía nada. Me dije: “no me hizo nada, pero seguramente perdí todo lo que había aprendido”. Entonces empecé a recordar toda la lección que me había dado la profesora sobre la ósmosis en tercer grado, fui repitiendo toda la lección de memoria desde el río hasta donde estaba mi papá. Me dije: “sí, tengo memoria”. Pero me asusté porque no tenía sangre. Me acuerdo de ese proceso porque fue muy importante para mí. Yo dije: “soy capaz de aprender cosas”.

Gus: Vayamos ahora a *Pc*, preconciencia. La tercera es re-transcripción. Teníamos la primera y la segunda que eran transcripciones, pero luego la del *Pc* es retranscripción, ligada a las representaciones de palabras. La segunda transcripción, lo de la inconsciencia, es lo que él va a llamar más adelante —y que va a tomar también Derrida en su lectura—, las representaciones de cosa. El inconsciente es representaciones de cosa. Que en alemán es *sache*, no es el *das Ding*, que es la Cosa, como aquello inaccesible, sea la Muerte, la Madre primordial, lo desconocido. *Sage* son las cosas del mundo. Acá habla de concepto, pero me atrevería a hablar de ‘imagen’. Por ejemplo, de chiquitito tú viste, cuando empezaste a mirar, una mesa, pero no sabes qué es mesa. Si podemos hablar de ‘concepto’, sería en tanto se ha inscripto la cosa con una cierta forma. Recordar conceptos sería aquí recordar cosas. Insisto en mantener la idea de la singularidad, porque la mesa que un niño puede registrar puede no ser la misma que registró otro niño en iguales circunstancias. Uno registró una imagen de mesa redonda y otro una imagen de mesa cuadrada, pero en todo caso ambas responden al concepto de mesa. Ahora bien, Freud nos dice que estos conceptos o imágenes son inaccesibles a la conciencia. Para ser accesibles tienen que pasar por el registro del lenguaje, por eso nos dice del Preconsciente:

Vb (*Pc*) [*Vorbenusstsein* = preconsciente) es la tercera reescritura (*Umschrift*), ligada a representaciones de palabra (*Wortvorstellungen*), y se corresponde con nuestro “yo” oficial (*moi*). Desde este *Pc* las investiduras devienen conscientes {*Bw* (*Cc*) [*Bewusstsein* = consciente]} de acuerdo con ciertas reglas, y precisamente

esta consciencia-pensar [consciencia cognitiva] secundaria es de efecto retroactivo (*nachträglich*) en el orden del tiempo, probablemente anudada a la reanimación alucinatoria de representaciones de palabra, de tal manera que las neuronas-consciencia serían también neuronas-percepción y en sí carecerían de memoria.

Estamos en el campo de la lengua. Recordar, tú recuerdas la piedra esa que te tiró tu hermano. Tú recuerdas la sensación de esta *sage*, de esta cosa de tocarte la cabeza. ¿Por qué te tocaste la cabeza y no te tocaste los genitales, por ejemplo? Entonces, porque ya sabías que en la cabeza estaba la cuestión de la memoria. O sea, hay como representación de cosas, pero no es todavía verbal. La representación que llega a la conciencia es la que realmente se efectiviza por intermediación de la lengua situada en el pre-consciente. En el inconsciente tenemos la representación de cosas. Y en el pre-consciente la representación de palabra y por medio de la palabra. Después, más adelante, cuando tengas cuatro o cinco años, vas a decir “¡oh, esa cosa con cuatro patas es una mesa” y otro niño, con otra lengua, dirá ‘*table*’, ‘*tableau*’, etc. O bien escucharás un sonido y dirás: “¡Oh, eso que ladra es un perro”. Se ha producido una relación entre el concepto o imagen de la cosa con un significante. Ahora bien, ¿por qué Freud dice conceptos y no cosas? Porque tú puedes tener representación de cosa, el primer gato que viste habrá sido negro, blanco, peludo, grande, chiquito, vaya uno a saber, pero, cuando llegas al concepto, tú tienes el concepto de la ‘gatidad’, el concepto de gato, y vas a reconocerlo en cualquier gato, tenga el color que tenga, o la altura que tenga.

Se me ocurre pensar que aquí aparece la cuestión de cuando los teatristas recurren a símbolos en el escenario. Incluso ocurre igual en la vida cotidiana, por ejemplo, para San Valentín, ¿cuál es el símbolo que la gente más utiliza? El del corazoncito flechado. Cuando me confronto con ese tipo de representación simbólico muy estereotipada, a mí siempre me recuerda el hermoso poema de Oliverio Girondo, donde hace un poema de amor a su amada y le dice que la ama con el hígado, con los riñones, con el intestino delgado, es decir, ¿por qué habría que amar con el corazón? Y ahí hay toda la cuestión ligada al concepto, como representación

de cosa enganchado a cierta imagen, en el sentido de cosa-concepto. Viste por primera vez un árbol y ahí te quedó, pero después, al ser mortificado por el lenguaje, accedés al concepto de árbol, por eso Saussure va a distinguir el concepto o significado de 'árbol', de la cosa o referente 'árbol'. Esa cosa-árbol, como imagen, puede tener particularidades que el sujeto recuerda en su singularidad memoriosa (un árbol particular que vio en casa de su abuela), pero siempre podrá referirse a ese recuerdo cuando lo pueda ligar a una palabra, la cual, como vio Saussure, supone la unión de un significante a un significado, al que precisamente llama 'concepto. Freud agrega que esta tercera retranscripción está ligada a representaciones de palabras que se corresponden con nuestro yo oficial, es decir, el yo [moi] a nivel de la conciencia. Y agrega: "Desde esta preconciencia, las investiduras devienen conscientes de acuerdo con ciertas reglas". Acá está lo que vos decías, José, lo que llega a la conciencia ha pasado ya por el filtro del preconsciente y en ese filtro no puede dejar de operar el parámetro placer/displacer. Ese yo [moi] aceptará mejor lo que le fue placentero que lo displacentero. Esta conciencia resulta secundaria en el sentido de que es de efecto posterior, retardado. La conciencia es la última en intervenir. Las percepciones y las sensaciones pasan también en parte por la conciencia. Cuando ya tenés armada la conciencia, las podés filtrar, algo que no es necesariamente consciente; de pronto, inconscientemente, no ves o no oís lo que no te conviene. Pero al principio, como vimos en Condillac, la estatua era esa famosa tabula rasa en la que las sensaciones se registraban sin filtro. Y dice que "en el orden del tiempo, probablemente anudada a la reanimación alucinatoria de representaciones de palabras". Esto es tan temprano en Freud, que asombra. Nos habla de "reanimación alucinatoria" y creo que lo que hizo Chela en su espectáculo fue una reanimación alucinatoria de ese viaje al mercado con ese tío gay. Reanimación alucinatoria, ya pasada por el filtro del preconsciente de la palabra. Y, me imagino que fue en ese momento en que a Chela no le alcanzó la palabra, que se puso a bailar. Ya no le daba la palabra y había que reanimar. ¿Y qué hacías en la danza? ¿Era caminar?

Charla entre teatristas

CHELA: Era la canción *Me and Mr. Jones* por la flaquita inglesa que se murió. La cuestión es que, cuando termina toda la historia de la familia, me suelto el pelo y me subo a bailar. Saco el erotismo.

Gus: La reanimación alucinatoria de las representaciones-palabras; y Freud agrega: “de suerte que las neuronas conciencia serían también neuronas percepción y en sí carecerían de memoria”. Allí donde la conciencia te puso un límite, tuviste que sacar el cuerpo erótico, que no debemos confundir con el cuerpo real o pulsional.

CHELA: Porque, además, fíjate que una mujer de mi edad no se sube a una silla, se saca el pelo y se pone a bailar.

Gus: Te pusiste a bailar para reanimar alucinadamente aquel pasado que ya no podías poner en palabras. Volver a revivenciarlo desde el cuerpo, no desde el relato, no desde la narración.

CHELA: Sí, sí.

Gus: Es mi lectura, tal vez estoy ahora reescribiendo tu experiencia. Creo que hoy podemos dejar aquí y la seguimos en la reunión próxima

Bueno, entonces chicos, ¿por qué no cortamos aquí? Nos vemos, ¿cuándo es la próxima? A ver, el 28. El 28. Yo creo que tenemos que seguir con Condillac y Freud.

CHELA: Está riquísimo. Se me dispara para disfrutar.

Gus: Me gusta ver cómo aparece Sandra sentada, casi como posando, como en un cuadro. Tendría que sacarte una foto y luego hacer una de mis pinturas.

SANDRA: Es que no estoy en mi casa.

Reunión del 28 de agosto de 2023

Gus: El otro día conversé con Chela y me dijo que se estaban tornando muy densas las conversaciones y que resultaba un poco agobiante. También yo me sentí verdaderamente bastante agobiado en la última. Tal vez dos horas sea demasiada duración. Sugiero que hagamos una hora y media, si están de acuerdo. Salvo que esté muy apasionada la discusión y seguimos porque no tenemos ningún contrato. De todos modos, mantenemos la propuesta de hora y media. No sé si pensaron o elaboraron algo a partir de las lecturas y quieran comentar un poco siguiendo el hilo de la reunión anterior. ¿Cómo andás, Cipriano? ¿Estás bien?

CIPRIANO: Sí. Mil disculpas primero. No me suele pasar lo que me pasó la otra vez. Es más, suelo ser bastante obsesivo tanto con la puntualidad como con los avisos. Pero me vi metido en una situación personal muy densa y cuando me di cuenta eran las ocho y media.

Gus: Suele ocurrir, no te preocupes. Son cosas que pueden ocurrir. Hoy vos, otro día otro de nosotros.

CIPRIANO: Pero escuché la reunión con mucho interés y realmente me pareció muy interesante. Y frente a tu pregunta, a mí me dispara un montón todo este tema de la escritura. Justo estaban hablando de la escritura. Tanto para pensar la escena como también nuestro oficio en el trabajo de la escritura académica, que también todos estamos haciendo. La verdad es que me quedé muy pegado en relación a la memoria, a la escritura y a la reescritura. Me dieron ganas de estudiar un poco más esto. Y me quedé muy pegado con lo que la autora mexicana habla de lo indecible, que también es un tema la indecibilidad. Me pareció más una pregunta que una afirmación. La pregunta sería, ¿qué sería lo indecible?

Gus: Si querés podemos partir hoy de ahí. Porque ella plantea el tema de la indecibilidad y, por otra parte, el de la alterabilidad. Lo comentamos

un poco cuando hablamos de que a la memoria no la podíamos entender en sentido arqueológico. Porque el objeto arqueológico, si bien está sepultado, está —digamos— siempre en cierta presencia, en cierta permanencia. Pero la huella de la memoria, cada vez que se la visita, se altera, no es nunca original lo que hallamos. Por eso Rosaura Martínez Ruíz toma eso cuando nos dice que es imposible pensar en un origen o, en todo caso, que ese origen es indecible. Ahora bien, Freud lo decía también cuando afirmaba que siempre hay un ombligo del sueño que, por más que interpretemos, algo queda en el la dimensión de lo indecible. Comentamos la vez pasada precisamente que no hay manera de agotar la interpretación de un sueño. Siempre queda algo como un resto enigmático, misterioso, probablemente causa, que es inefable, que no se lo puede decir. Y Lacan lo elabora como registro de lo real. Lo real no se puede significantizar. Solo podemos contornearlo, apalabrarlo a medias. Y lo que pasa es que, al querer contornearlo, sea con una escritura dramática, como tienen ustedes, o con una escritura académica, o con una escritura escénica —para nombrar las tres escrituras que nos involucran—, siempre es imposible la totalidad. Estamos siempre en el campo del no toda. La verdad no se la puede decir toda. Por eso es *aletheia*, en el sentido de que está siempre insistiendo, es lo que no se olvida, y cuando la revisitamos, por ejemplo, en los ensayos, en las improvisaciones o en la escritura académica, siempre la estamos modificando. Por eso Martínez Ruíz nos habla de la alteridad, siempre que retomamos un recuerdo, que apelamos a la memoria, ésta es siempre otra (*alter*). Freud lo dice claramente en el *Esquema en psicoanálisis*, que justamente estoy releendo, texto incluido en el tomo final de las *Obras Completas* en la edición de Amorrortu. Y es que terminé de leer otro texto de Freud que leí en mi más tierna e inocente juventud y que no había entendido en absoluto. Me refiero a *El hombre Moisés y la religión monoteísta*. En aquel entonces y hasta ahora, antes de releerlo, me preguntaba: “¿para qué carajo este viejo escribió sobre Moisés y la religión monoteísta al borde de su muerte? Siempre tenía ese enigma. No soy el único que se hace esa pregunta, y escribiendo ahora lo que tal vez se convierta en un libro sobre Freud, todo esto comienza a tomar sentido. A continuación del *Moisés*, está el *Esquema* y como leo mientras tomo mate, al terminar el

Moisés, me dio por seguir leyendo; resulta que algunos críticos comparan esos dos textos escritos en el mismo período, ya en el exilio londinense, y se sorprenden porque, claro, el *Moisés*, comparado con la precisión del *Esquema*, es verdaderamente un zafarrancho. Freud siempre fue muy estructurado y cuidadoso en lo que publicó. Tiene un par de libros desestructurados y uno de esos es el *Moisés*; allí entra y sale de un tema, luego vuelve, lo cambia, regresa, repite, y —él mismo lo dice—, no sabe por dónde agarrar la cosa. Ahora, paralelamente está escribiendo el *Esquema del psicoanálisis*, que es un libro de una lógica impecable. Y es en el *Esquema* donde afirma que, cuando uno revisita estos trazos originarios, todo cambia. No recuerdo cómo es la frase que usa, pero es algo así como ‘un cambio que no se puede detener’. Entonces, la memoria está un poco ausente, porque son rasgos olvidados, y, por el otro lado, cuando la convocamos a la presencia, es siempre otra. Como vimos con la pizarra mágica, cuando hablamos de escritura, siempre hablamos de transcripción o retranscripción, porque siempre escribimos sobre lo ya escrito. El otro día en la *Carta 52* vimos esos varios niveles de transcripción: la transcripción que forma parte de lo que luego Freud denominó el Ello, está formada por trazos, lo cual nos llevó a conectar este nivel con la sensación en Condillac y su estatua. Esos trazos se inscribieron sin filtro, porque todavía no hay conciencia, no hay un yo [*moi*], de modo que pasaron directamente a una superficie de registro que podemos llamar, con Lacan, cuerpo gozante. Ese cuerpo gozante está formado por la ebullición de todos estos trazos de sensaciones, no quiero decir percepciones —en tal caso eso podrá ser una discusión con los fenomenólogos— porque la percepción está ya en cierto modo dirigida, monitoreada por el principio del placer. Cuando hay percepción, hay conciencia, tal como lo plantean los fenomenólogos. Por eso Freud dice que el punto P [percepción] en este gráfico que hace con las crucecitas, sería la entrada de los estímulos externos —por eso yo sugería pensar más en la sensación— y pone en el otro extremo la conciencia (Bw, de *Bewusstsein*, y que abreviamos como Cc) y da al final en la conciencia. Ahora bien, cuando hay yo y cuando hay conciencia, como hay un yo

defensivo, tanto para las mociones internas como para los estímulos externos, hay un filtro, el yo es un filtro, porque no quiere lo displacentero. Entonces la percepción es ya, de alguna manera, una sensación filtrada.

CIPRIANO: Esta sería la crítica a la fenomenología, digamos, sería básicamente el punto de diferencia de aproximación al tema.

Gus: Claro, por eso Husserl se ve en la necesidad de decir que, para poder trabajar con la percepción, tenemos que hacer una *epoché*, es decir, suspender el saber sobre el objeto, lo cual significa ‘suspender’ la memoria. ¿Pero cómo hacemos eso?

CIPRIANO: Sí, esa es la gran crítica, claro.

Gus: Entonces, diría que más que P, que él llama signo de percepción, yo usaría fundamentalmente la palabra sensación. La sensación desborda el significante, no tiene todavía significante. En estos momentos, por ejemplo, acá en Los Ángeles tenemos 40 grados de calor, tenés una sensación de calor, de ahí que se hable de *sensación* térmica, que no coincide con la temperatura ‘objetiva’ externa. Es que la sensación es la del cuerpo, de modo que mientras el termómetro marca 10° C, vos podés estar con una sensación térmica de 5° C. Allí se está jugando algo subjetivo. Tampoco es seguro que la sensación térmica de mi cuerpo se corresponda con la sensación térmica de José, por ejemplo, en el supuesto que ambos estuviéramos en la misma localidad. Y si queremos, José y yo, dar cuenta de nuestra sensación térmica, lo que cada uno siente, seguramente tendremos que hacer una palabrería de tres párrafos cada uno, sin duda totalmente diferente, porque no tenemos significante para la sensación. El modo en que José siente sus 5° C, no necesariamente es igual al modo en que yo lo siento. Para que la sensación pueda ‘decirse’ (tal vez en parte la sensación forma parte de eso indecible que comentaba Cipriano), tiene que haber significante y, por eso, ya estamos en otro nivel de transcripción o, como dice Freud en este caso: “retranscripción”, para referirse al preconsciente, ya marcado (estructurado, diría Lacan, aunque para todo el inconsciente)

por el registro simbólico del lenguaje. No olvidemos, como vimos la reunión pasada, la diferencia entre representación de cosa y representación de palabra. Freud, en la Carta, atribuye más la representación de cosa al Ic, mientras que reserva la representación de palabra al Pc. Por un lado, como vimos, una imagen, la de una mesa, por ejemplo, particular; por la otra, un significante. Ya al nivel del significante, como lo vio Saussure, y como lo plantean en cierto modo los fenomenólogos, no tenemos la representación de una mesa particular, sino que tenemos la representación del concepto: la “mesidad”. Sabemos lo que es una mesa, tenga tres patas, cuatro patas, redonda, alta, baja, de madera, de plástico, azul o verde, porque lo que tenemos ya a nivel de palabra, es la idea de mesa, la mesidad, que se corresponde con un significante. Ahora bien, Lacan, al invertir la fórmula del signo en Saussure, se percató de que, digamos, si hay concepto de mesidad, como significado del significante ‘mesa’, ese concepto está en el registro simbólico, en el Diccionario, pero un analista poco puede saber de lo que una analizante quiere significar cuando dice ‘mesa’, porque ese significante, en el habla, puede significar cualquier cosa. El significado, dice Lacan tempranamente, es efecto del significante. Pero, obviamente, para captar la diferencia entre el uso imaginario que un analizante pueda hacer del significante ‘mesa’, tenemos que recurrir al Otro, al registro simbólico. El sentido de un significante puede ser cualquier cosa según el lugar que ocupe en la cadena, en el contexto con otros significantes (un significante es lo que representa a un sujeto para otro significante). Y, para colmo, ese sentido singular que le da el analizante al significante ‘mesa’, no solo depende de los otros significantes de la cadena y de su diferencia con el Otro del diccionario, sino que además toma su sentido en forma retroactiva, desde el final de la cadena, como vimos la vez pasada. Observen que, en estos planteos sobre el significante, en relación a la representación de cosa, ya se prefigura algo que se pierde; obviamente, en el registro simbólico el concepto ‘mesa’ es el resultado de una abstracción elaborada a partir de la eliminación de todas las particularidades y de cierta constancia, que algunos podrían denominar ‘esencia’: la esencia de mesa. Leemos en el Diccionario de la RAE para el primer sentido ‘esencial’ de mesa:

Mueble compuesto de un tablero horizontal liso y sostenido a la altura conveniente, generalmente por una o varias patas, para diferentes usos, como escribir, comer, etc.

Pero también se prefigura el concepto lacaniano de *lalangue*, donde el significante está todavía muy ligado a las primeras sensaciones de la cosa, o a la imagen más primitiva de la mesa para un sujeto. Por todo ello, si digo “las mesas de tu boca”, ahí evidentemente no estoy hablando de mesa en el sentido usual, ‘esencial’, sino que estoy diciendo algo que quiero decir, inefable, sobre la boca y, por ello, hago un uso ‘privado’ del significante ‘mesa’ el cual, sin duda, remite a alguna experiencia sensorial remota en la historia del sujeto, que si escarbamos bien, seguramente va a decirnos mucho de por qué dijo “mesa de tu boca” y no “edificios de tu boca”. Estos temas tienen mucho que darnos para pensar en la praxis teatral y en cualquier teoría de la actuación, y no estoy seguro de que, con lo que acabo de decir, todo sea así. Hay que revisar todo esto en algún momento.

CIPRIANO: Me quedo muy tecleando en esto, porque para mí el problema de la verdad es un problema en la escena. Y la idea de la verdad olvidada, como lo estás mencionando, también de lo indecible, de lo que la rodea, etcétera, me parece que es un tema interesante desde nuestra práctica. Y mientras hablabas y contabas esto, me hacía acordar el último libro de Lehman.

Gus: ¿El del teatro post-dramático?

CIPRIANO: No, el post-dramático es el anterior. El posterior que él escribe se llama *Drama moderno y tragedia*. Es un libro tremendo, donde él reescribe algunas tesis, porque dice que se ha leído mal su libro sobre el teatro post-dramático. Él se enoja con las lecturas que se han hecho de su texto, y dice: “voy a explicar lo que entiendo por tragedia y lo que entiendo por drama moderno”. Vuelve a Peter Szondi para poder explicarlo, y retoma el concepto de verdad, y lo retoma desde la idea de lo real. Entonces,

es muy complejo el texto, son 600 páginas, es un libro monumental, donde él revisa los conceptos de tragedia y explica cómo la tragedia tiene lugar hoy. Y la idea que retoma es la idea de verdad desde una concepción de lo real, de una verdad difícil de nombrar, o imposible, que es eso, donde se rodea. Y entonces para mí, de verdad, se me está haciendo un tema esto. Por eso lo increíble, cuando leía este texto, me resulta como pregunta.

Gus: Si sobrevives a la primera parte de mi libro sobre Grotowski y entonces todavía vives para leer la segunda, sobreviviendo además a ese intermedio sobre Nietzsche y Grotowski, vas a ver que el tema de la verdad es crucial. La verdad está relacionada con lo real, pero no es lo real; lo real es lo no representable, pero la verdad es siempre un semblante, de modo que recurre a lo simbólico-imaginario. Ese semblante no puede, obviamente, decir todo lo real, pero lo contornea, lo apalabra, aunque ese semblante no tenga posibilidades de ser eterno. La verdad para Nietzsche es una apariencia de lo real, de eso que fluye inapresable; obviamente, no la apariencia en el sentido platónico como degradación de la idea. Hoy, precisamente, antes de empezar a grabar esta reunión, conversábamos con José acerca de cuántas cosas Lacan parece haber tomado de Nietzsche y sin duda de Heidegger, quien dio un seminario anual sobre Nietzsche, que está en español y online, casi mil páginas fascinantes. Leí este seminario de Heidegger con lupa, durante mi estancia hospitalaria, con enorme deleite. Se remonta hasta los presocráticos, ya que Heráclito, sobre todo, tiene mucho peso en la filosofía nietzscheana. Allí comprendí que para Nietzsche la verdad es un ‘valor’ que tiene fecha de caducidad; cada valor puede durar un mes, varios años o incluso siglos, pero finalmente cae y es sustituido por otro valor que marca la subjetividad de una época. Para esos siglos, ese valor tiene poder de verdad y, como dije, puede ser transvalorado, por eso Nietzsche habla de la “transvaloración de todos los valores”, con lo cual no solo quiere plantear la sustitución, sino que esa transvaloración es realmente potente cuando es radical, esto es, cuando

ataca la matriz que produce los valores caducos de cierta época. Por ejemplo, no hay que quedarse limitado a poner en escena una representación de la violencia doméstica, sino a la vez atacar la matriz del patriarcado.

CIPRIANO: De ahí también la idea de escritura.

Gus: Exacto, no quedarse en el nivel del semblante caduco y tratar de sustituirlo por otro más benéfico, sino atacar la estructura o, para decirlo mejor con Lacan, la letra. Hay que transvalorar la verdad, porque la verdad es como un pacto social, de alguna manera, que dura por un cierto tiempo hasta que de pronto se cae, por alguna razón, sea por la ciencia, por el arte, por lo que sea. La verdad no es una mera manifestación fenomenológica de una esencia o idea previa, sino que, para Nietzsche, la verdad es un semblante de ese real inefable que hay que decir cada vez. No estamos lejos aquí de la idea de que la memoria está siempre alterándose. No hay memoria ‘original’, arqueológica de la cual el recuerdo sería una versión deformada, degradada que, si escurbamos, podemos encontrar, como ciertos cacharros, un poco deteriorados, pero restaurable para ponerlo tal como era originalmente. Nada de eso. El artista, al trabajar a partir de lo real y no solamente de la realidad, trabaja justamente para hacer caer esos valores, conceptos o semblantes de la ‘verdad’ instituida por el discurso hegemónico. El artista —y en parte también el científico, aunque la obra de arte una vez emergida no perime, como perimen las teorías científicas cada tanto—, apunta a transvalorar la verdad de su época, quiere generar un nuevo valor que, con el tiempo, puede convertirse en hegemónico y, con el tiempo, también ser transvalorado. Lo vemos en la historia del arte. Y es que la verdad es una manifestación de ese real que está siempre en devenir —vemos aquí a Heráclito—, no es la mera apariencia de una esencia de la cual emanarían sentidos o un arquetipo esencial que podría tomar distintas manifestaciones según la cultura (como les gusta a los junguianos). La verdad es solo eso: su propio semblante que puede reemplazarse por otro semblante, esperanzadamente más emancipado o emancipatorio.

En mis ratos libres, ando escribiendo unas notas que a lo mejor terminan en un libro en el que trato de pensar la cuestión del arte, cómo el arte podría ser capaz de afectar la matriz de producción de valores nefastos y abrir un horizonte emancipatorio, cómo el arte —tal vez no todo el arte, sino aquel que confronta lo real— es capaz de poner en crisis el discurso hegemónico (sabemos que hay un arte institucional que, por el contrario, se propone sostener los valores hegemónicos, pero aún en ese caso, siempre termina afectando al Otro). No olvidemos que Freud se preguntaba cómo hacían los artistas para anticiparse a la ciencia, particularmente cuando trabaja sobre el texto de *La Gradiva* de Jensen. El arte produce semblante de lo real y a la vez afecta semblantes instituidos; al confrontar lo real, inventa un semblante nuevo que mediodice la verdad, una nueva verdad que podría convertirse en un valor. Si pensamos el arte como una praxis de escritura, en el sentido incluso de la pizarra mágica o de la Carta 52, no hay que ir demasiado lejos para darse cuenta de la dificultad de la empresa. Suelo distinguir entre arte y oficio, entre arte y artesanía. Hay maravillosos directores, pero por su propuesta ya convertida en convencional o convencionalizada, dejan de ser artistas para trabajar solamente a nivel del oficio. El arte y el artista apuntan, en cambio, a desestabilizar al Otro, para develar la falta en ese Otro o, como lo plantea Lacan, afrontar que el Otro es inconsistente y hasta inexistente, aunque no podamos prescindir de él. Y no podemos prescindir del Otro precisamente porque para atacar lo hegemónico, hay que hacerlo con el discurso, desde el discurso. Y acá nos topamos con un tema que ha sido ya tratado por muchos próceres de la independencia, por ejemplo, o por aquellos que intentaron dar alguna organización nacional a los países de América Latina o África. Y es que nosotros —al menos los que no provenimos de los pueblos originarios, que no hablamos ni aimara, ni quechua, ni guaraní, y ojalá pudiéramos producir nuestros discursos desde esas lenguas— nos vemos obligados a pensar nuestra emancipación de las metrópolis colonialistas desde la lengua del colonizador. Fanon habla de esto, porque él mismo tenía que usar la lengua francesa. Pronto va a aparecer en la revista *Transmodernity*, un ensayo mío que titulé “¿Liberación o emancipación? Destitución subjetiva, suicidio simbólico/político e izquierda lacaniana.

Desde Slavoj Žižek a Simón Bolívar”. Ahí tienen otra vez el *Nachträglichkeit* freudiano, otra vez lo de la memoria que hay que historizar y resignificar, en tanto voy de Žižek a Bolívar y no al revés. Pienso que tenemos ahí un límite, la lengua, ese Otro que nos ha sido impuesto, y del cual, a pesar de todo, no podemos prescindir. Imagino que la obsesión de Heidegger de ir a las etimologías de las palabras griegas está fundada en ese afán de reconstruir esa matriz de producción de sentido para poder entender el objeto de la filosofía.

JOSE: Disculpa, voy a colocar aquí una idea, ya que colocas, por un lado, el ejemplo de la lengua del colonizador y, por otro, el tema de la transvaloración que está en sintonía con lo anterior, en el sentido de que es posible alcanzar por medio del discurso una transvaloración del discurso hegemónico. Aunque hable castellano o portugués, inglés o francés, es decir, lenguas del colonizador, no es que voy a ir en contramano, sino que voy a crear otro discurso, se crea uno nuevo que está sumado con el anterior. O puede ser que yo también tire a la basura lo anterior, muchas ideas y cuestiones del colonizador, pero es más difícil hacerlo con la lengua o el sistema cultural, porque esos discursos siempre van a ir hacia la lengua inicial metropolitana. Sin embargo, es posible crear un sistema nuevo, por eso es súper importante entrar en ese discurso de la trasvaloración, porque es otra cosa diferente, no es que va en sentido contrario, es otra cosa totalmente diferente.

Gus: No es barrer y cuenta nueva. Este tema un poco se plantea porque una lengua es siempre una manera de representarse el mundo. Los antropólogos lingüistas, cuando te dicen que los esquimales tienen, como dijimos un día, veinte significantes para matices de blanco, tienen una percepción de la realidad que no es la nuestra, porque nosotros tenemos blanco y punto; los de la selva africana tienen treinta significantes para matices de verde y nosotros tenemos verde y luego tenemos que acoplarlo con adjetivos o sustantivos para referirnos a matices de verde. Una lengua, en parte, tiene una categorización de la realidad. Y si vas a las estructuras de

parentesco, ahí es muy tremendo las diferencias de las estructuras lingüísticas y sus consecuencias en la vida social. Hay una estructura que impone... --y voy a usar una palabra que nunca uso— ... cierta mentalidad, que se nos impuso traumáticamente. Y ahí es donde yo tengo una cierta diferencia con nuestra autora mexicana, porque ella quiere superar el tema del trauma. Hay trauma. Hubo trauma, y muy violento. ¿Cómo no va a haber trauma? El niño que acaba de nacer y recibe frío, recibe calor, recibe gritos, recibe olores, recibe gustos, eso es una cosa traumática también, porque el trauma se inscribe cuando todavía no tiene defensas. Se le meten directamente, lo marcan y lo graban para toda la vida. Por eso me parece importante retomar el tema de la sensación, hacer cierto puente con Freud y con Lacan, especialmente el concepto de cuerpo gozante y de *lalangue* en la última enseñanza lacaniana. Cuando Lacan dice que *lalangue* es la lengua materna, no se refiere a la lengua de la madre, ni la lengua de la nación, ni la lengua de la cultura. Se refiere a una lengua presimbólica —vaya la paradoja—, esos significantes y sensaciones adjuntas que se han inscripto en la superficie de cera de la pizarra mágica y que dan cuenta de la violencia externa del punzón. Se han inscripto esas huellas cuando todavía no hay una estructura gramatical consolidada. Porque, si bien es cierto que, por ejemplo, tenemos en América Latina, en cada país, una Academia de la Lengua que registra los usos locales del castellano, los dialectos que fueron emergiendo a partir de múltiples hibridaciones con las poblaciones originarias, con las inmigraciones, hibridación de lenguas y de culturas, lo cierto es que la gran consistencia de nuestra producción sigue manteniendo, no tanto los vocablos originales del castellano, sino la estructura gramatical que resulta inmovible. Y esto me parece decisivo para el teatro y la formación actoral, para la praxis teatral, porque, como vimos, y como José varias veces nos remarcó por su experiencia en diversos contextos culturales (Venezuela, México, Brasil), cierta palabra se va a ligar en un sujeto a un cierto olor, a una cierta sensación de displacer o placer, y eso determina la singularidad de ese sujeto. Por eso hay que estar alerta en los ensayos o los talleres a cómo puedan emerger las singularidades de los actores o de los talleristas. Lacan dice que no hay que escuchar solamente lo que el sujeto habla —que, por otra parte, es hablado por el Otro—, sino

atender no tanto al sujeto sino al *parlêtre*, que es el ser hablante o hablante ser, no tanto ese sujeto dividido entre lo que conoce y lo no-sabido, sino aquel que tiene una falta-en-ser y que da cuenta de su *lalangue*, *lalengua*, ligada, como vimos, a ese cuerpo gozante, a su superficie de cera. Importa no tanto lo que dice, sino cómo se las arregla para, por medio del discurso, contornear ese vacío de lo real.

Voy a mandarles el pdf de mi libro *Introducción a la Praxis Teatral* y les pido que no lo hagan circular, a ver si vendo algunos pocos ejemplares. Es una colección de casi todos los artículos, más o menos en el orden en que se publicaron, que escribí en el que hablo de cómo fui elaborando la base conceptual de la praxis teatral (no de la práctica teatral, ligada a las técnicas de actuación y al oficio); a lo largo de esos textos, obviamente escritos en distintos momentos y circunstancias, se puede observar cómo fui cambiando y modificando mi aproximación; no quise re-escribir los ensayos, porque me pareció que esas modificaciones daban cuenta de un itinerario que le puede servir a alguien. Un poco como Freud, que avanza y retrocede, y cambia y conceptualiza otra vez. Pero van a ver que yo constantemente digo algo que no fundamento nunca: digo que la praxis teatral debe trabajar sobre lo real, no quedarse en el nivel de representar la realidad que, como vimos, es una construcción fantasmática, usualmente hegemónica. La praxis teatral se confronta con ese vacío de sentido, con el agujero en lo simbólico, con el agujero en el Padre, en la Ley. Y lo planteo así porque, como vimos, me interesa trabajar no tanto sobre el sujeto de inconsciente, sino sobre *lalangue* y el *parlêtre*, ligados al cuerpo trinitario, en particular a la incidencia del cuerpo real o pulsional en el trabajo teatral. Y lo planteo de ese modo, porque me parece que la praxis teatral tiene que trabajar sobre la singularidad de ese grupo performativo como *parlêtre*, sobre *lalangue* de ese grupo, cuyo malestar en la cultura no puede no estar ligado al malestar en la cultura de ese público para el que se trabaja. No descuido la cuestión del sujeto, de su discurso, de su deseo inconsciente, de la cadena que fragua durante las improvisaciones o ejercicios, pero presto atención a esa diferencia entre la lengua y *lalangue*. Y es que el *parlêtre* —si me permiten decirlo a lo gaucho— es como un revoltijo de esas marcas y huellas inscriptas por las sensaciones, marcas y huellas

que son trauma, en las que el significante todavía no podía registrarse como lo hace en el sujeto, es decir, a partir del lenguaje. No sé cómo llamarlas, digamos que son marcas presemióticas, aunque no me conforma ese vocablo. Son, por otra parte, trazos que permanecen activos y que se registraron en una instancia pre-edípica, cuando el registro simbólico no estaba consolidado y por eso dan cuenta de la singularidad del *parlêtre*. En una misma familia, con la misma madre, el mismo padre y el mismo contexto sociocultural, todos los niños son diferentes, porque el tema de *la-langue* refiere a huellas que se registraron diferentemente., el tema de estas sensaciones, se registra diferentemente.

Les cuento una anécdota divertida para ejemplificar esto. Una vez llega a Whittier College una estudiante casada, embarazada, muy, pero muy gorda y que, además se había roto una pierna. El marido, que era un Adonis total, la traía a clase en silla de ruedas porque ella casi no podía caminar, y por su peso y su embarazo. Tuvo a los meses un varoncito y entonces ella y el marido venían con el niño al campus; mientras ella estaba en clase, él cuidaba al pibe, usualmente en un cochecito que instalaba en mi oficina. El padre levantaba al niño con mucho cuidado, como si fuera muy frágil y se pudiera romper. Al año siguiente se embarazó otra vez y tuvo otro varón. Cuando lo traía, el padre lo sacaba y ponía en el cochecito, pero ya con más práctica, más entrenado. Luego vino el tercer varón cuando ella estaba a punto de graduarse. Ya el marido agarraba al pibe como si fuera un muñeco de trapo, lo tomaba por la ropa del lado de la espalda y se lo cargaba como si fuera un bulto. Me sorprendí y él me dijo: “esto es lo que se hace ya con un tercero”. Así que me imagino cómo le habrá ido al cuarto varón, porque después de graduarse en la Maestría, tuvo otro niño; ni idea de cómo han de tratarlo.

CIPRIANO: Espero que no lo tengan a las cachetadas. (*Risas*)

Gus: Estoy seguro que cada hijo registró sensaciones diferenciadas, a la larga, cada uno tendrá su propia *la-langue*, aunque use los significantes del Otro simbólico, esos significantes estarán todavía contaminados por

las sensaciones traumáticas de los primeros meses. Aunque fenomenológicamente uno pudiera percibir que estos pibes tuvieron la misma familia, el mismo padre y la misma madre, yo no estaría tan seguro de eso: me parece que cada uno tuvo un padre y una madre diferente y nació en el contexto de una familia cada vez diferente.

Para volver a lo teatral, la pregunta es: ¿cómo pensar en la singularidad de un grupo? ¿Cómo se trabaja eso? Esa es mi interrogación.

CHELA: Imagínate, si cada uno de los miembros del grupo viene de una *lalangue* totalmente diferente, no lo veo muy posible.

Gus: Yo creo que es posible.

JOSE: Es que hay una conexión de todas esas diversidades. Es entender cómo se conectan unos con otros y lo mismo con uno mismo. Por ejemplo, yo como director trato de comprender qué es lo que quieren, hacia dónde voy yo también y cómo negociar eso.

Gus: Yo trato de darle una solución o respuesta psicoanalítica, y la pueden ver en ese libro del que les hablé; parto de la idea de Lacan —que se la puede leer también en Freud— de que el inconsciente es transindividual, no es colectivo. Esa onda del inconsciente colectivo tiene mucho tufillo a esencialismo, universalidad, ahistoricidad, arquetipos, etc. Lo transindividual, en cambio, nos plantea la idea del chiste y lo parroquial, solamente se ríen los que forman parte de la misma parroquia. Nosotros, hoy, aquí, aunque virtualmente, estamos involucrados por un inconsciente transindividual, es decir, históricamente determinado, nada universal. Obviamente, habrá diferencias generacionales, diferentes experiencias, etcétera, etcétera. Pero en estos momentos tiene que haber al menos una particularidad que nos reúne frente a la cámara. La prueba está que cuando alguien hace un chiste, todos nos reímos. Si lo pensamos a nivel del teatro, si estamos en Córdoba, o en Frías, o en Foz de Iguazú, cuando trabajamos con gente de cada una de nuestras localidades, estamos compartiendo un inconsciente transindividual, donde estamos afectados por ese contexto,

al igual que el público para el cual trabajamos. Habrá diferencias, claro está, pero algunos aspectos del malestar en la cultura atraviesan todos nuestros cuerpos. Incluso decir que el inconsciente es transindividual es decir que, al menos parcialmente, el Otro no existe, en el sentido de que no es previo al grupo teatral mismo, salvo como registro simbólico. El hecho de que un grupo tenga una demanda, un deseo de reunirse para hacer algo, ya creo que ahí el inconsciente transindividual está funcionando, porque no se reúne cualquier gente, se reúnen algunos, incluso en ciertos grupos alguien entra y luego se va. Y ese integrante que se va, tal vez sea porque algo de su singularidad, algo de su experiencia como *parlêtre*, lo conmina a alejarse, no compatibiliza con el resto, su singularidad lo lleva a que le resulte insoportable el resto del grupo. Así, por ejemplo, podemos decir que la singularidad del Teatro de Cali de Buenaventura, aunque hacía creación colectiva, no era la misma que la del Teatro de la Candelaria de Santiago García, que también hacía creación colectiva.

Y aquí nos aparece otra vez Boal, cuando en la primera etapa del Teatro del Oprimido en Brasil y luego en Perú, está influenciado por la vulgata marxista de la época y planteaba que las poblaciones obreras o indígenas tenían que hacer la revolución y rebelarse frente al imperialismo estadounidense. Aunque se basó en Paulo Freire, yo no he encontrado que Freire se atuviera a ese marxismo de manual. Y cuando Boal se exilia en Europa, comienza a ver que allí también estaban todos jodidos por el capitalismo. Está jodido el aristócrata, el oligarca, está jodido el proletario, el obrero, está jodido todo el mundo. El capitalismo jodió a todo el mundo. No es un problema particular de los países colonizados, ni de las minorías marginadas. Por eso escribe en el exilio ese libro estupendo que se titula —nada más ni nada menos— que *El arcoíris del deseo*. Boal se da cuenta, como Grotowski que lo vio primero, que el capitalismo afectaba el deseo, colonizaba a todos, explotaba a todos, alienaba a todos, discriminaba a todos. Volvemos entonces a Freud, al componente agresivo estructural de la subjetividad de la etapa pre-edípica: odio al padre, en primer lugar, y odio al otro en el que yo proyecto todo lo displacentero para mi narcisismo. Lo peor de mí ahora se lo endilgo al otro, lo proyecto afuera. Entonces, yo sí creo que podemos trabajar esta relación entre *lalangue* y

esta memoria, la singularidad de la memoria en cada uno. En los grupos de ustedes, ¿hay gente de distintas edades?

CHELA: Sí.

Gus: Pero seguramente todos vivieron la dictadura.

CIPRIANO: Yo estoy trabajando con gente joven en este momento. Tienen otro rollo. No vivieron la dictadura. En realidad, tienen entre 35 y 40 años. Con lo cual, justo estamos cumpliendo 40 años de democracia. Son hijos que nacieron ya en la democracia. Pero también es interesante, porque fueron niños y adolescentes en los 90. Acá en Argentina, con toda la política neoliberal de Menem, la verdad es que fue tremendo también lo que pasó en términos de la construcción de la subjetividad. Y a mí esto me llama mucho la atención a partir de algunas referencias, lo cual me llevaba a hacerme esta pregunta: ¿qué es lo que nos une? ¿Por qué nos estamos juntando a trabajar? ¿Por qué Chéjov en el campo? ¿Por qué trabajar esto con gente que creció en los 90, no en la dictadura?

Gus: Son chicos que tienen un elemento común, que es no haber vivido en la dictadura. Le preguntaba a mi primo/ahijado, que es profesor en la Universidad de Buenos Aires, en Ciencias Exactas, y que tiene muchos estudiantes, si él creía que esos pibes eran los que habían votado a Milei. Y me dijo que sí, casi el 90% votó a Milei. Y entonces aparece una singularidad en la forma de una paradoja subjetiva: por un lado, me dice mi primo, votan a Milei y, por otro, hacen manifestaciones de protesta día por medio en favor de la enseñanza gratuita, que es lo primero que van a perder con Milei. Y ahí está la paradoja. Lo que vos te planteás es por qué esos chicos, o esa gente, de pronto vienen a trabajar contigo, o vienen a trabajar con alguien que pudo haber vivido en la dictadura. Tal vez se trata de algo que podríamos pensar en el orden de una falta, de un olvido, y también de una negación. Negar todo eso, porque se compraron el discurso neoliberal. Creen que van a salir adelante solos, que van a ser empresarios de sí mismos, que, si hacen un esfuerzo, van a llegar al éxito, al

que piensan en términos de acumulación de dinero y de bienes. Es la misma ideología falaz que les vendieron en este país a los Latinos que se vienen a Estados Unidos y, si trabajan fuerte, van a lograr el sueño americano, que no existe. Obviamente la mayoría termina mal.

CHELA: Además de eso, yo veo acá, en esa edad, la cuestión de que no hay mejor cosa que tener mucho dinero y tener el último auto y toda la mierda esa del neoliberalismo instilada en los chicos.

Gus: Lo que pasa es que hay una pulsión de muerte y también hay un mandato superyoico atroz que impele a la gente a gozar sin límites. Marta Gerez, en su libro sobre el superyó, nos deja saber cómo el superyó, que no se confunde con la pulsión de muerte, lleva al suplicio sacrificial. No se trata del sacrificio del don, porque el sacrificio del don es el sacrificio para donar algo, lo cual supone todavía estar en las tramas del otro y de un lazo todavía erótico. Llamémosle solidaridad o como ustedes quieran. Por ejemplo, un montón de chicos acuden a los talleres de ustedes porque quieren hacer algo para cambiar el mundo. Hay sacrificio allí, pero es el sacrificio del don, en la medida en que se enfoca en el otro y en el Otro. Entonces trabajan, renuncian a ciertas satisfacciones, como por ir a un baile, porque tienen un ensayo. Hacen sacrificio como don, porque allí está en juego el deseo. Pero en el suplicio sacrificial es una inmolación al goce del Otro, al goce atroz del Otro. El sujeto actúa, pocas veces consciente y en general inconscientemente, en contra de sí mismo. Este suplicio sacrificial dirigido contra sí mismo surge de no querer ver la falta en el Otro. Los pibes votaron a Milei, tenemos allí un suplicio sacrificial, porque no quisieron ver la falta en ese personaje. Así, el goce del Otro opera: cuanto más loco, más votos. Milei —que yo escribo MiLey, porque solo vale su goce— no es el líder de las masas del que Freud habla en *Psicología de las masas y análisis del yo*; porque en ese líder todavía hay lazos eróticos que establecen ciertos vínculos eróticos entre la masa y el líder y entre los miembros de la masa entre sí. Ese líder, con los grados de fascismo que ustedes quieran, es un Perón, una Cristina Kirchner, un Lula. Pero el líder del neoliberalismo es un fante que hace semblante de que no le falta

nada, de que es súper potente, de que está decidido a ir hasta el final en lo que sea, que serían los emblemas del amo hegeliano. Es un líder que hace semblante de un goce absoluto y está dispuesto a instalar *das Ding*, la Cosa, por todas partes. Y la gente cree que ese payaso va a ser un padre protector capaz de ampararla, en tanto las grandes mayorías hoy viven en una situación de desamparo total con la angustia que eso conlleva. El Estado, que antes otorgaba ciertos beneficios y ciertos derechos se cayó. Lo vemos en la corrupción judicial: la Ley se astilló. Entonces la gente no tiene quién la ampare. Y por eso resurgen las religiones, la inflación religiosa. También está el voto bronca, está el voto venganza... todo eso está, pero creo que lo que más está es esa convergencia de factores de goce que mencionaba Chela; esa convergencia no existía tan brutal, por lo menos para mi generación, porque nosotros todavía estábamos en otra etapa del capitalismo, allá por la década del 70, donde había una utopía...

CHELA: Había ideales.

Gus: Claro, eso todavía nos amarraba al lazo social y a lo erótico, incluso con todos los errores de la izquierda. Pero en estos momentos que no hay nada, no hay alternativa. Entonces, el goce del sistema se une al goce atroz de la pulsión de muerte que avasalla y liquida al sujeto deseante. Entonces, es una máquina de procesar carne.

CIPRIANO: ¿Y el arte ahí?

Gus: Esa es la pregunta que nos hacemos. Teníamos una idea acerca de la función del teatro, al menos del teatro independiente o alternativo. Pero hoy, ¿cuál es la función del teatro?

CIPRIANO: Claro, esa es mi pregunta. Yo me lo pregunto todo el tiempo.

Gus: Creo que les conté que estoy tomando un curso anual, titulado El tercer ojo, que se dicta en el MALBA, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, en el que participan muchos disertantes de primera

línea, especialistas, cada uno en el tema que aborda. Para mí es todo nuevo, porque no tengo mayor conocimiento de las artes plásticas. Me voy metiendo en muchos temas y conociendo artistas de América Latina que produjeron su arte desde principios del siglo XX. El otro día escuché la magnífica charla que dio Ana Longoni; había leído trabajos de ella, pero no la conocía así, cara a cara. En su presentación, Longoni dijo algo muy importante, que creo que viene al caso de la pregunta que hicimos; dijo: “los artistas del 60 no quisieron llevar lo del pueblo a su arte. Fue al revés”. Los artistas quisieron llevar su arte al pueblo, y por eso se prendieron del pop art y de una cantidad de cosas que tenía que ver estrategias, por ejemplo, tomadas de la publicidad. Para mí es un arte que nunca me cierra. La verdad que muchos no me gustan. Sí hay cosas de Warhol que me fascinan, pero así y todo hay obras suyas o de artistas de su generación que no me atraen. En el caso del teatro en América Latina, tenemos indudablemente el paradigma de la creación colectiva, con la que he tenido siempre algunas discrepancias; era un teatro para movilizar a la gente, con buenas intenciones de desalienarla de la ideología capitalista a partir de cierta vulgaridad marxista. Es debatible si lo hicieron bien o si lo hicieron mal. Lo que me resulta criticable es que lo hayan hecho desde el discurso de la Universidad (en este caso, el discurso del Amo era el marxismo en diversas versiones). Se ponían en el lugar del saber y se autorizaban en ese Amo para adoctrinar al público, en la creencia de que el público era un poco tonto. La pregunta que hacés, Cipriano, es muy fuerte, porque hoy ni siquiera tenemos un discurso del Amo; se han caído todos los discursos, las ilusiones, las ideologías; había discursos, y para Lacan, sus cuatro discursos son formas del lazo social. Pero estamos en el neoliberalismo y éste es un antidiscurso, un seudodiscurso, como el discurso capitalista del que Lacan nos dio la fórmula; y es un anti o seudo discurso porque precisamente se propone atacar el lazo social, los vínculos eróticos entre los individuos que aseguran el amalgamiento de la sociedad. ¿Qué le llevamos al otro si nosotros no sabemos? Ya no podemos hacer del teatro una tribuna. En tal caso, me parece, la escena se ha convertido en un espacio de autorreflexión, duda, sospecha, interrogante. Desde ese espacio ya no se puede

iluminar a nadie desde un saber autorizado en algún discurso. Obviamente, tenemos la potencia de un teatro actual que sí se sostiene en un discurso feminista, o toda su proliferación discursiva diversa, que interroga, cuestiona el patriarcado y, desde ahí, muchos prejuicios sociales, la figura de la mujer, la violencia, la cuestión del género, etc. Pero es un discurso, como digo, diverso, a veces paradójal, con múltiples facetas y perspectivas que no coinciden entre sí, de modo que hay muchos matices, tal vez como los hubo en el discurso marxista de los 60s y 70s (stalinistas, troskistas, guevaristas, castristas, etc.). Hoy, todo es más diverso, digamos que hace menos bloque y aunque hace críticas agudas, no tiene demasiadas propuestas para confrontar el neoliberalismo. Entonces, ¿con qué vamos?

CIPRIANO: Qué buena pregunta: ¿Qué le llevamos al otro si no sabemos?

CHELA: A mí me resulta interesante la exploración que cada uno pueda hacer a partir de trabajar con lo real, lo que cada uno está trayendo, porque es como que no tenemos idea.

Gus: Claro, pero ese real todavía no tiene suficiente potencia —y probablemente no lo tengo o no aspire a tenerlo— para confrontar una transvaloración de la agenda de valores del neoliberalismo, de la necropolítica. Porque, al menos hasta ahora, el feminismo como el psicoanálisis está conformado por múltiples perspectivas, expresan demandas de sectores muy diferenciados y a partir de muchas cuestiones; no hay un acuerdo que dé base a una propuesta más compacta. Tenemos a veces manifestaciones y protestas callejeras en las que miles de personas muy diferentes parecieran acordar en algún punto, en una demanda específica, pero, así y todo, eso no disuelve los desacuerdos sectoriales. El tema de lo real en el psicoanálisis, por su parte, apunta, como hemos venido viendo en estas reuniones, a lo no-fálico, quiero decir, a los goces y, en el campo de los goces, no hay universalidad (fálica), hay singularidad. ¿Cómo se puede hacer una política amorosa y compacta frente al enemigo neoliberal desde la singularidad? Aquí viene al caso mencionar el libro *La razón populista* de

Ernesto Laclau, en dónde se plantea, desde cierta perspectiva más o menos lacaniana, estas cuestiones, en relación a la demanda, que es, según Lacan, siempre de amor, esto es, siempre orientada al vínculo con los otros. Como vemos, claro está, hay gente que se está ocupando de estos problemas, incluso desde el psicoanálisis. Tenemos los aportes de la izquierda lacaniana, con Jorge Alemán. Acaba de aparecer un libro de Nora Merlin cuyo título nos plantea concretamente la cuestión: *Hacia un amor político*, porque solamente el amor, el Eros, puede hacer lazo social. El neoliberalismo, por su parte, al avasallar al sujeto deseante, deteriora el lazo social y produce odio. El odio es más primitivo y más fuerte que el amor. Freud mismo, con poca esperanza, termina su libro *Psicología de las masas* imaginando que, tal vez, Eros gane la batalla. Como vemos, en estos momentos en los que el lazo social se desvanece y prima el odio, no sorprende que surja otra vez el tema de los afectos, como ocurrió en el siglo XVII con Descartes, Condillac, y luego con Kant y otros. El libro de Merlin está conformado por ensayos cortos, en lenguaje accesible, porque creo que la mayoría se fue publicando en el periódico Página 12; ella plantea el tema del amor y lo plantea como político, porque incumbe a la polis. Y lo plantea como una cosa embrionaria, pero por ahí nosotros le podríamos sacar mucho partido. Lo que Chela dice en relación a lo real, nos hace preguntarnos hasta qué punto llevar lo real a la escena no resulte en espantar a la gente, no deje de contribuir a desintegrar aún más el lazo social. Y lo digo, a pesar de que lo real es el punto clave de la praxis teatral y de mi concepción del arte, porque tenemos que lograr, no tanto presentar en escena lo real, sino inventarle semblantes emancipatorios que calen hondo en el público sin espantarlo, sin tornarlo fóbico. más de lo que está, para mí. Fui a ver una pieza de Norman Brisky en el Teatro Calibán, su teatro, que, de verdad, daban ganas de salir corriendo del teatro. Estupenda obra, estupenda actuación y dirección, estupenda puesta, sobre la que me vi impelido a escribir. Algo publiqué sobre eso, creo que en la *Revista telonde-fondo*. Incluso fui con una amiga, profesora universitaria, cuya reacción frente a eso real crudo puesto en escena fue dormirse, esa fue su defensa.

CHELA: No, estoy de acuerdo, no te da ganas de ver lo real. Lo que yo quise decir es lo siguiente: trabajar con gente en lo que cada uno tiene de ese Real y puede saber.

Gus: Cómo cada uno se las arregla para contornear ese Real.

CHELA: Exacto.

Gus: Contornear es arreglársela con lo real, apalabrarlo apelando al significante que hace alto al goce, es decir, inventando un semblante emancipatorio que vele el agujero de lo real. Me parece importante lo que vos decís, en el sentido, como lo plantea el psicoanálisis, de que cada uno se las arregle con su modo de goce, que sea capaz de ajustar con esa cuarta cuerda del *sinthome* el nudo borromeo que todos tenemos en cierta medida desajustado. Propongo que pensemos en temas para las reuniones próximas a partir de esto que estamos conversando. Si partimos de que existe un amor político, podemos interrogarnos cómo se las arregla el teatro, e incluso cómo trabajamos en la formación actoral, a partir de esa convicción. Cuando uno se pregunta: ¿qué es lo que salva o sepulta al analizante en un tratamiento?, ¿qué es lo que hace que tenga un deseo decidido capaz de sostenerlo mientras atraviesa el laberinto del horror de su alienación al deseo y el goce del Otro para poder emanciparse?, o bien ¿qué lo hunde más y lo impulsa a la reacción terapéutica negativa, dejar el tratamiento y no volver más? O todavía algo peor: ¿qué es lo que hace que alguien haga un pasaje al acto y termine actuando contra sí mismo en forma violenta? Me parecen preguntas válidas de homologar a la praxis teatral. El psicoanálisis inventó el amor de transferencia, un tipo de amor que no existía antes de Freud y ese punto de la transferencia me parece relevante para trabajarlo en la praxis teatral. Lacan dice que él no inventó nada, salvo el objeto *a*, que también, en sus versiones diversas, nos da pistas para orientarnos, sobre todo con lo real, lo pulsional, el superyó y la pulsión de muerte.

Hace años escribí un ensayo largo sobre la transferencia en la praxis teatral que se publicó en una revista de Chile; es un ensayo temprano

que no incluí en la antología que hice de mis trabajos y publiqué bajo el título *Introducción a la praxis teatral*. Me parece que tengo que visitar ese tema otra vez, ahora que la praxis teatral se fue contorneando mejor y me siento más firme en el campo conceptual que fui inventando. Sabemos que la transferencia no se instala automáticamente con el inicio de un tratamiento, o de un ensayo o de una clase de teatro. A veces tarda mucho en instalarse y no hay verdadero análisis hasta que ella se instala. ¿Y cuándo se instala la transferencia? ¿Alguien de ustedes sabe? Se instala cuando el sujeto no puede ya hablar. Y entonces actúa —palabra de Freud—, frente al analista aquello que es su malestar. Es decir, para poner un ejemplo grueso, trata al analista como su padre, si es que su malestar tiene origen con esa figura. Obviamente, no sabe que, cuando ahora le habla al analista, lo ha puesto en el lugar de aquel padre al que seguramente no pudo hablarle. Trata al analista como trataría a su padre. El analista pone ahí su cuerpo como semblante del padre de su analizante, por eso cobra. El analista —como un director o un maestro de actuación— tiene que darse cuenta de que, cuando el paciente —actor o estudiante— ya no puede asociar más, comienza a actuar su malestar, lo actúa dirigiéndolo al analista. Y ahí aparece el amor de transferencia, que también puede tomar viso de odio de transferencia. Algunas escuelas psicoanalíticas siguen hablando de contratransferencia, para trabajar resonancias propias en el analista como efecto de la transferencia de su analizante.

Pero acá volvemos a esto. La memoria que, como vimos, estaba caracterizada por su indecibilidad y su alteridad, la empezamos a ver en acción en la transferencia. ¿Cómo trabajar con todo esto en la praxis teatral? No lo sé, porque nunca pude tener un grupo duradero que me permitiera explorar la transferencia. Siempre tuve grupos *ad hoc*, para una producción, o bien los estudiantes de mi Workshop por sólo 13 semanas. Me pregunto, Chela, si algo de esto ocurre en tu grupo, porque entiendo que vienen trabajando juntos desde hace tiempo y alguien asume el rol de coordinador.

CHELA: Sí, César lo asume. Lo que observo a nivel de la transferencia es como él tiene un modo de estar en ese rol en el está muy claro que

nada de lo que ninguno de nosotros trabaja está mal o bien; observo que toma una cierta distancia y, al contrario, es más proclive a decir “esto está fantástico, muestra esto, muestra aquello”. Hace avanzar el trabajo a partir de lo que va tomando y de lo que acordamos, porque en general acordamos.

Gus: Lo que vos decís me hace pensar en la forma en que Tato Pavlovsky trabajaba. Sabemos que él, siendo psicoanalista, nunca quiso asumir el rol de la dirección porque le encantaba actuar. Su teatro de la multiplicación en cierto modo hace rotar los temas por los actores del grupo y eso va nutriendo su escritura dramática. En cierto modo, pareciera que hay ahí también como en tu grupo, una estrategia de acuerdos. Mi pregunta entonces es: ¿Es posible colectivizar —para poner una palabra— el rol del analista en un grupo o se va a centrar necesariamente en un coordinador o director? La pregunta también podría hacerse así: ¿qué dificultades plantea asumir la posición del analista en la praxis teatral? Recordemos que Lacan plantea el discurso del Analista como la contrapartida o, mejor, el reverso del discurso del Amo. No afirmo que asumir esa posición sea algo fantástico de por sí, una estrategia aconsejable; ni siquiera sé si es totalmente posible ejercerla en la praxis teatral. Pero lo que me importa de lo que vos decís, Chela, es que en estos intercambios transferenciales los afectos toman un rol importantísimo. Porque por ahí a César le pareció una cagada lo que hizo alguien y, para evitar herirlo, le decía “está fantástico”, esto es, una estrategia orientada a evitar herir sensibilidades para no generar afectos negativos que pudieran atentar contra la creatividad y el proyecto de puesta.

CHELA: No, no es eso, él tiene una estructura así; saca aquello que ve como bueno, que sirve, que hace avanzar el trabajo.

Gus: Lo poquito que yo podía hacer en los ensayos con los estudiantes era decir, en algún momento, “quiero ver un poquito más”. Nunca decía que algo estuviera bien o mal, fuera bueno o malo, sino que invitaba

a que me mostraran un poco más en las improvisaciones. Y cuando intentaban proseguir la improvisación, podía ocurrir que ésta se repetía o se bloqueaba, pero también sucedía que aparecía algo nuevo, muy interesante. El proceso se iba nutriendo así

CIPRIANO: Hago una pregunta porque estoy quizás confundido. Cuando hablamos de transferencia, ¿hablamos de que el sujeto se desplace hacia el otro? ¿Estamos hablando de esto?

Gus: El sujeto actúa algo inconsciente; digamos, para ponértelo en gauchó: Un señor X pide una sesión con un analista; después de las reuniones preliminares, es aceptado en análisis. Entonces, él va porque tiene un malestar. Si estuviera feliz, no necesitaría un analista, aunque hay casos en que el sujeto se cree feliz, pero el cuerpo dice otra cosa. Gabriela Abad, actriz y psicoanalista, a quien tuve el placer de dirigir porque era parte del grupo Teatro de Hoy, y que tiene un libro que les recomiendo, está online, y se llama *Escenas y escenarios de la transferencia*, que también tuvo el honor y el placer de publicar en *Argus-a*, contó un caso en su seminario en el cual un analizante de mucho dinero, supuestamente feliz, sin embargo vivía trastornado por sus úlceras y otros síntomas que aparecían a nivel del cuerpo. Y es que lo real aparece a nivel del cuerpo, se registra y manifiesta allí. En fin, una vez aceptado en análisis, el Señor X va a acordar con el analista el encuadre, va a aceptar la regla de oro de la asociación libre y comenzará a hablar, evitando, si puede, sin vergüenza, la censura o la represión. Ya sabemos, como lo planteó Lacan, que la asociación libre es lo menos libre que se puede pensar. Lo más seguro es que el relato del analizante se oriente a relatar su historia familiar, la famosa novela familiar del neurótico. Le contará al analista lo que sabe o cree saber, aquello que lo afecta según él y que le hizo pedir esas sesiones. Obviamente, el Señor X piensa o cree que su analista tiene un saber sobre lo que le pasa y demanda ese saber sobre la causa de su síntoma. Pero el analista no sabe nada; sabe psicoanálisis, sabe sobre la técnica, pero no sabe nada sobre la singularidad del mal de su analizante. Recurre entonces a la ignorancia

docta, digamos, que finge ocupar el lugar del saber. El analista se le presenta al analizante como el Sujeto Supuesto Saber (SSS), es decir, supuesto, y supuesto, si ustedes quieren, desde ambos lados, del lado del analizante y en parte del lado del analista que puede sospechar algo a partir de lo que oye y escucha. Lo mismo ocurre con un director con sus actores o de un maestro con sus talleristas. Los actores o estudiantes suponen un saber del lado del director o del maestro y se lo demandan; el director o el maestro también supone que sabe algo del grupo, de la puesta, de la actuación. Ahora bien, el Señor X puede pasarse haciendo eso muchos meses hasta que, agotado el relato, de pronto se queda callado, y allí, Cipriano, se instala la transferencia. Ese señor sigue sintiendo el malestar, nada avanza, incluso empeora, y entonces comienza a ponerse medio furioso, y entonces ya no se queda tirado en el diván, empieza a caminar por el consultorio, se sienta, lo mira el analista, lo insulta, falta a sesiones, se olvida de pagarle, qué sé yo, veinte mil posibilidades de conductas que el analizante puede poner en funcionamiento, que puede ‘actuar’ frente al analista. Porque supongamos que tuvo un padre atroz al que tiene muchos reproches —inconscientes en general— que hacerle, lo quiere cagar, pero como no sabe que se trata de su padre, porque es parte del saber-no-sabido del inconsciente, dirige su furia, la transfiere sobre el analista. Entonces, como dije, no le paga, llega tarde, lo cuestiona a nivel personal, incluso puede ser que se ponga medio cachondo, se enamora del analista, le haga escenas de celos, le traiga regalos, le lleve flores o caramelos, trate de seducirlo, como tal vez trató de seducir a su padre o a su madre, porque lo pone al analista en el lugar en que está ese padre o esa madre en su inconsciente. Transfiere esta cuestión paterna a la relación analítica, eso es la transferencia, transfiere este pasado, esta historia, que él no tiene nada claro, que le causa una cantidad enorme de problemas, que no sabe quién es el responsable de sus males, y ya cuando no puede contar más nada, porque ya agotó lo que tenía que contar, resulta que comienza a hacer cosas frente al analista. La transferencia se instala cuando se actúa el inconsciente. Ni hablar de esos casos de traumas muy duros, de violaciones infantiles, o cosas que han quedado como marcas traumáticas terribles.

Pero la idea es que actúa, por eso yo creo que sería bueno que trabajáramos esto, porque yo no lo he trabajado mucho, que es el tema de cómo en las improvisaciones puede funcionar la transferencia. No sé, Cipriano, si se te aclara eso de “desplazar hacia el otro”.

¿Por qué nos importa a los teatristas esta cuestión de la transferencia analítica? Porque la transferencia aparece, como vemos, como un obstáculo al tratamiento y a la vez como el disparador del tratamiento. Lo mismo ocurre con nuestra tarea teatral: la transferencia aparece como un obstáculo al proceso creativo y a la vez supone la posibilidad de disparar dicho proceso. Por ejemplo, se está improvisando una escena, ésta se repite, se traba, se agota, y de pronto percibimos que está pasando otra cosa que nada tiene que ver con la escena misma. Allí se ha comenzado a actuar algo de lo no-sabido, sea a partir de un actor, de varios del grupo, que afecta al resto y, seguramente, involucra la figura del director o del maestro. De pronto alguien se pelea con el director o bien alguien comienza a sentir celos y trata de seducir al maestro con regalitos. Si bien cada integrante del grupo tiene una singularidad y tiene su propia *lalangue*, de alguna manera la transferencia de un integrante de un grupo o varios, puede ser registrada por el maestro o el director, incluso por otro integrante del grupo —aparecen situaciones de bronca, de celos, de competencia— y puede ser aprovechada para propulsar la creatividad.

Y vía el amor de transferencia, regresamos al tema del amor político, que es una salida posible para consolidar lazos sociales; el amor de transferencia es la única estrategia para poder elaborar la alienación del pasado en vistas a un futuro más emancipado. Emancipación que nunca termina. Y no es liberarse del pasado, nadie puede hacer eso. Liberarse significa que era esclavo y de pronto estoy libre, pero emanciparse significa que ese pasado se conserva, sigue actuando desde la superficie de cera, como vimos en la pizarra mágica y nuestra tarea no es cancelarlo (algo imposible, sería como borrar las marcas o huellas en la superficie de cera), sino inventarle un nuevo semblante, un nuevo escenario, ya no alienado al goce y deseo del Otro, sino donde se juegue nuestro singular modo de goce y nuestro deseo. Por eso la emancipación es una tarea constante en donde podemos historizar siempre novedosamente nuestra memoria. Y

por eso me pareció que hay que pasar del concepto de frontera al de litoral. Porque la frontera supone que la cruzo y automáticamente estoy en otra parte donde ya no sufro lo que sufría del otro lado. Y eso es una ilusión. Bien sabemos que, tanto para las fronteras políticas como para las emocionales o afectivas, nunca se cruza una línea y todo se acabó, soy otro, soy libre. Lo vemos en la realidad misma: los inmigrantes que cruzan la frontera entre México y Estados Unidos no son automáticamente felices ni dejan de sufrir lo que sufren. Por el contrario, hasta pueden llegar a sufrir más. Solo la emancipación permite fundar una realidad fantasmática que le sea más favorable al sujeto y esa emancipación hay que hacerla todos los días; en el teatro, con cada espectáculo. El litoral es una orilla que, suponemos, tiene otro borde, pero tal vez no lo halla, no haya otra orilla, sin embargo, por el laberinto de los goces podemos ir acercando el bochín a nuestro propio modo de goce y despejando nuestro deseo. La liberación es un momento, la emancipación es un trabajo infinito. Y aunque termines tu análisis, tengas el final de análisis, tú vas a estar siempre volviendo sobre esas huellas, esos trazos, y rehaciendo la memoria cada vez, volviendo a ponerle otras palabras, alterándola constantemente, el pasado se altera constantemente, no es arqueológico, se altera, es otro pasado cada vez. Entonces la emancipación, como la plantea Jorge Alemán, es un trabajo infinito. Uno siempre se está emancipando si y solo si se tiene un deseo decidido.

Y volvemos al tema de los valores. ¿De qué se va uno a emancipar si no de los valores? Emanciparse es iniciar un proceso de transvaloración de los valores que nos alienaban. Y si logramos en un momento llegar al punto de modificar la matriz de los valores hegemónicos (tarea colectiva) que nos oprimen, que marcaron nuestra memoria y nos dieron tanto displacer y disconformidad, entonces nuestra tarea será loable. Ahora bien, no crean que emanciparse es sinónimo de ser feliz; es sinónimo, en todo caso, de asumir una posición ética en la que ya me responsabilizo de mis actos y no le impongo la culpa a nadie más de mis desgracias.

CIPRIANO: Tanto en el teatro como en el análisis, no podemos dejar la repetición.

Gus: No, claro. De eso no te vas a emancipar, por eso la noción de liberación es un poco tramposa. El *sinthome* es incurable, dice Lacan. Entonces a lo más que puedes acceder es a un desposicionamiento subjetivo respecto al deseo y goce del Otro. El análisis te mueve subjetivamente y te permite otro punto de percepción o de perspectiva. Entonces lo que yo, en mi lenguaje, para mí mismo, desde mi análisis, digo, ‘hay puertas que yo ya no quiero abrir’. Cuando veo que se me presenta cierta puerta, yo digo ‘aquí no entro’, ya no tengo que abrir, ya sé a dónde conduce. Obviamente, si quiero, abro la puerta y me meto, pero ya sé a dónde me lleva, a qué infierno me retorna. Si opto por abrir la puerta del horror, una vez analizado ese horror, esa acción de abrir la puerta, se convierte en un acto, del que me tengo que hacer responsable; ya no puedo andar con excusas del estilo “no sabía’, ‘no me di cuenta’, ‘lo que pasa es que mi papá...’”. Por eso el psicoanálisis desemboca no en una filosofía, tampoco se restringe a ser una mera clínica o una ciencia, menos aún a una religión, sino que la dimensión, como lo planteó Lacan, en la que debemos situarlo es la ética. Y la ética es una praxis, como el arte. De modo que la praxis teatral tenemos que pensarla en este espacio en el que converge psicoanálisis y ética. El artista, el teatrista en nuestro caso, llegado a este punto, tiene que hacerse responsable de su acto. *No solamente actuar*, no es una mera acción. Y para ser responsable, tiene que saber qué lo causó a realizar ese acto. La cuestión de la causa, del objeto *a* como causa, es aquí central. Por eso el tema del acto y de la responsabilidad del sujeto dio lugar a esos cuatro volúmenes que Marta Gerez Ambertín publicó hace unos años, acompañada por un equipo de analistas, juristas, abogados, psicólogos, sociólogos, en los cuales se cuestiona esta relación entre acción y acto. Un crimen es una acción, pero no necesariamente es un acto, porque el criminal puede no responsabilizarse por lo que hizo, desconocer la causa que lo llevó a dicho crimen. De nada vale darle una condena de veinte años si el criminal no se hace responsable de su crimen; sale después de esos años de la cárcel, sale peor y probablemente vuelva a cometer el mismo crimen u otro parecido. Además, en ese libro se plantean cómo lo que ayer era un crimen, hoy no lo es, porque la realidad, el mundo ha cambiado. El dere-

cho penal viene de por lo menos el siglo XIX y hasta se remonta al derecho romano. Tomemos por ejemplo la sodomía; era un crimen y todavía lo es en muchos países, pero en gran parte de lo que denominamos ‘el mundo civilizado’, por efecto del feminismo y los movimientos de derechos humanos y de la comunidad LGTB+, la sodomía ya no es un crimen. Estos volúmenes plantean la necesidad de que el Estado provea no meramente un castigo, una condena, sino algún tipo de dispositivo carcelario para que el delincuente entienda, elabore la responsabilidad por el crimen cometido y, esperanzadamente, se promueva en él un cambio subjetivo que lo devuelva a la vida social con un saber para no volver a hacer lo mismo o, al menos, para entender las consecuencias que lo esperan si resulta reincidente. El mero estar en la cárcel no cambia nada de la subjetividad. Otro ejemplo que se me ocurre está relacionado con los nuevos protocolos para la reasignación de sexo. Hoy, con las leyes promulgadas hace unos pocos años, un joven de 18 años puede solicitar la reasignación de sexo. Según testimonian los analistas que asisten a los seminarios en los que yo también participo, muchos adolescentes comienzan a ahorrar desde los 13 o 14 años y apenas cumplen 18, al día siguiente, ya se le presentan a un médico para pedir cambio de sexo o que les recete un baño de hormonas. Se trata de una cirugía o de un tratamiento que tienen tremendas consecuencias para la subjetividad. El Estado debería brindar ciertos servicios que le permitieran al sujeto dejar de demandar una acción, avalada por la ley y por el médico, y elaborar primero su deseo, trabajar sobre la causa, para que, o bien desista en su demanda, o bien llegue a un cambio físico con una subjetividad acorde a la demanda. Es decir, que llegue a un acto y llegue con responsabilidad. La bibliografía muestra los estragos que estos tratamientos producen, muy ligados a los suicidios desde que se comenzaron a realizar asignaciones de sexo. Esa cuestión de que “estoy en el cuerpo equivocado”, debe ser atravesada, porque es fantasmática y remite a una historia del sujeto que tiene que elaborar antes de pasar a los procedimientos quirúrgicos. Esa frase puede tener veinte mil lecturas posibles, según la singularidad del modo de goce de cada sujeto. No podemos dejar de lado que estos adolescentes no solo no saben nada de su alienación al deseo y goce del Otro (la cultura, la familia, la escuela,

etc.), sino que viven en una cultura que los viene manipulando desde antes de su nacimiento. De modo que el resultado de prescribirle a un adolescente una cirugía porque la ley lo autoriza y si el médico cede a la demanda sin cuestionarla, todo eso nos está hablando de fallas en la ley o, al menos, fallas en la implementación de la ley. Ahora, el Estado nunca provee esos servicios, como no provee los servicios, por ejemplo, para los jóvenes que hoy quieren hacerse una reasignación de sexo. Los pibes de los 14 años ahorran plata y con la ley que tienen, a los 18 años, al día después de la fiesta, se van al médico y le dicen quiero hormonas, quiero una reasignación de sexo. Y el médico la tiene que dar.

Y esta relación conflictiva entre acción y acto no es ajena a la praxis teatral. No se trata de tomar clases de actuación, ni de pararse en un escenario, ni de hacer tal o cual personaje, sino de entender qué es lo que causa que un sujeto demande un entrenamiento o un rol, por ejemplo, para que su trabajo creativo se ubique en un campo ético, que lo haga responsable de cada palabra que dice sobre el escenario. En definitiva, es importante que tanto un estudiante de teatro como un actor se interroguen sobre su deseo y su modo de goce, si están alienados al Otro, si se proponen trabajar en beneficio de su emancipación como artistas. Y entonces la cuestión del objeto *a* como causa de goce, la cuestión del cuerpo trinitario, va a aparecer en primer plano, porque todo eso opera desde la dimensión del saber-no-sabido. En principio, diría que un maestro o un director debería proponerse trabajar, al menos, la demanda de quienes se aproximan a ellos. Es importante que, con el trabajo, el tallerista o el actor vayan contorneando qué es realmente lo que demandan cuando quieren hacer teatro.

Disculpen si me estoy remontando a tantas cosas; tendríamos que abordar el tema de la diferencia entre necesidad, demanda, deseo y goce. Por ahora, hablo y me deliro, pero trato de sugerirles la cantidad de cuestiones que deberíamos ir tratando en estas reuniones, las cuales, me parece, nadie se plantea en el campo teatral y, me arriesgo a decir, resisten planteárselas. Por ahora, podría decir que, para Lacan, la demanda es siempre de amor. Y volvemos así al tema del amor, al tema erótico, al tema del vínculo o lazo social. La pregunta, para retomar el ejemplo anterior, sería,

por ejemplo: ¿qué verdaderamente estoy demandando cuando demando al médico un buen par de tetas? La necesidad (comer, nutrirse, abrigarse, etc.) se diferencia de la demanda y ésta aparece cuando la necesidad está cubierta; se demanda amor, pero como el otro tiene muchas otras cosas que hacer porque tiene su propio deseo, resulta que no está allí incondicionalmente para amarnos. Seguramente habrán tenido esos estudiantes de teatro o esos actores que demandan y demandan atención, como si el maestro o el director no tuvieran otras cosas que hacer en su vida. En esa diferencia entre demanda y necesidad, surge el deseo como falta; hay un objeto perdido del deseo que no se podrá recuperar jamás, lo cual da impulso al erotismo, a que el sujeto siga siempre buscando en la ilusión de que lo va a encontrar y se va a satisfacer por completo. Pero el deseo no puede ser satisfecho; si lo hiciera, el sujeto no tendría ya motivos para más nada, ni siquiera para vivir. No existe ningún objeto en el mundo que pueda satisfacer nuestro deseo, solo objetos sustitutos, ilusorios, temporarios. Por eso el tratamiento psicoanalítico tiene que terminar cuando yo entiendo eso y hago el duelo infinito por lo que no voy a conseguir nunca. A partir de ahí, puedo manejar mis actos mejor, calibrar mejor mis demandas, no pedirle al otro lo que el otro no tiene, porque la definición de amor de Lacan es dar lo que no se tiene a quien no es. A quien no es. ¿Ustedes se dan cuenta lo que dice esa frase tremenda? Yo no tengo lo que el otro desea y el otro no tiene lo que yo deseo. Eso es lo que significa la famosa frase de Lacan “no hay relación sexual”; hay coito, pero no hay proporción sexual, los deseos no son proporcionales. Y allí viene otra vez la idea del amor como un arte de inventar a cada rato algo para satisfacer al otro, en la ilusión de que vamos a brindarle lo que el otro desea, pero ya sabemos que no somos dioses, no tenemos el objeto que el otro desea, no sabemos qué desea. No voy a encontrar la media naranja.

CIPRIANO: Pienso en la repetición de la repetición de la repetición. Les confieso algo muy chiquito...

Gus: Entramos en el caso. (*Risas*)

Charla entre teatristas

CIPRIANO: Yo vengo de una familia muy psicoanalizada, a tal punto que un tío mío cercano fue el fundador del EOL acá en Córdoba. Es como bien fuerte. Yo desde los 7 años tengo vínculo con el psicoanálisis. A los 7 años, hasta los 12, fui tempranamente metido en situaciones de psicoanálisis y a los 12 años me fui.

Gus: Tu teta fue el psicoanálisis. (*Risas*)

CIPRIANO: Mi teta fue el psicoanálisis. A los 19 volví, hice 1 o 2 años, dejé. A los 28 volví y también dejé. La sensación desde los 7 hasta que ahora que tengo 53, que dejé hace 2 años y ahora volví. Y la sensación de esta repetición —por eso lo asocio tanto a la escena también—, la sensación de que el psicoanálisis no cura, no cura, esta sensación de, bueno, entonces vuelvo, vuelvo y trato de entender, comprendo algunas cosas, pero la sensación es otra vez la de preguntarme: ¿otra vez estoy acá? Y de verdad lo asocio tanto con el teatro, con la situación de la escena, de decir “otra vez esta escena”, otra vez. Por eso mi pregunta sobre la transferencia y la repetición.

Gus: La repetición es siniestra. Cuando un día llegué en mi análisis a la repetición, la auténtica, la de ese real que no cesa de no inscribirse (vean esa frase de Lacan también durísima), cuando mi analista, de pronto, me dijo, entonces “bla, bla, bla”, creo que levité del sofá, no lo podía creer, fue un horror total. Todo mi esfuerzo de años para alejarme de mi familia, ponerla en cierta perspectiva y todo eso, y terminaba fundando la misma mierda en Tucumán, a 1500 kilómetros de Buenos Aires. Y era yo el que había hecho eso, el que había armado esa situación, como vos decís, la misma escena. Ahora, hay algo que también tenemos que tener en cuenta. Cuando el sujeto se acerca demasiado al objeto de deseo, fracasa. “Los que fracasan al triunfar”, título de uno de los ensayos más conmovedores de Freud. Un tipo que está al punto de conseguir lo que toda la vida quiso y se quiebra una hora antes. Ahí tenemos otra vez la cuestión del *sinthome* como incurable y, por ende, la necesidad de ir contorneándolo porque eso va a insistir en repetirse y tenemos que estar alertas, reconocer —como dije

antes— cuáles son las puertas que no debo abrir y entonces comenzar a inventar creativamente otras puertas más acordes con la singularidad de mi modo de goce y de mi deseo.

CIPRIANO: Hermoso. Tremendo. No puedo dejar de pensar en Beckett. Desde que empezamos estoy pensando en Beckett.

JOSE: Fue la repetición.

CIPRIANO: Y el fracaso.

Gus: Por eso lo que uno debe tomar del análisis es cómo detectar la repetición. Lacan te da una pista muy clara: cuando entrás en la angustia, allí estás en el umbral de la repetición. Por eso Freud habla de ‘señal de angustia’. Cuando tú tienes señal de angustia, es porque la repetición ya comenzó a invadirte, algo de lo real está pulsando, insistiendo, para inscribirse, pero sin que nos demos cuenta, porque la repetición, y eso es interesante para nosotros, no es la del automaton, la del retorno de los signos, de eso que reconocemos de inmediato con frases como “uf, otra vez esto”. La repetición auténtica es la que aparece con otra escena, otro relato, otras vestimentas. Y ahí es donde tenés chance de tomar ciertas medidas. Si estás advertido, podés manejar eso de otra manera, aunque, insisto, no quiere decir que esa ‘otra manera’ sea la fuente inagotable de la felicidad.

El tema de la repetición, y ahora volviendo al arte y a la estética – y creo que Picasso es tal vez el ejemplo más impresionante— nos concierne a los artistas de una manera brutal. La gente dice de Picasso, como si fuera algo natural: “¡ay, cambió de estilo, del azul al rosa, del cubismo al surrealismo”, como si esos cambios de estilo fueran meros caprichos o curiosidades para variar su obra; se me ocurre pensar lo contrario: esos cambios de estilo son momentos de angustia frente a un real para el que un cierto estilo ya no le permite el apalabramiento pictórico. Me parece que, en ciertos momentos, tiene un período en el que tenemos el retorno de los signos, el *automaton*, por eso los reconocemos, las obras azules, por

ejemplo, o las cubistas, pero de pronto hay una *tyche*, un salto, una sorpresa. Y esa sorpresa ocurre precisamente cuando Picasso advierte que no puede ceder al *automaton*, que ese estilo se le agotó para un real que lo angustia y entonces tiene que inventarle otro semblante. Y es que, si se queda en la repetición como *automaton*, Picasso o cualquier otro artista, se queda siempre en el mismo lugar. De pronto, frente a la angustia, comienza a dar brochazos negándose a abrir la misma puerta que ya no le sirve, se inventa entonces otra puerta y tal vez fracase, pero es que de lo que se trata es precisamente de fallar. Aquella puerta verde ya no la abro. Pero hoy hay una puerta amarilla, nunca la abrí. Me meto en la puerta amarilla, por ahí me voy al carajo.

CHELA: A mí me pasa algo de ese tipo con la repetición. Me acordé ahora y me gustaría decirlo: con las repeticiones, me ocurre en el análisis que voy cambiando la manera de estar frente a ella. O sea, ya no me pongo más en determinada situación, o de objeto, o de espera, o de víctima. Entonces, al ir modificando la situación en la que yo estoy, sabiendo que estoy en una repetición, es fantástica la sensación. Para mí es una maravilla.

CIPRIANO: Es sabio eso que dice Chela. Muy sabio.

Gus: Claro, y volvemos al tema con el que comenzamos hoy; porque lo que la Chela dice, lo que ella hace es recorrer esos trazos de la memoria que se reacomodan y se alteran y comienzan a dar una versión nueva de ese pasado y, por lo tanto, una perspectiva diferente de la repetición. Digamos, cómo se van sucediendo los semblantes de la repetición y cómo se van sustituyendo, probablemente, los objetos de deseo. Pero cuando ya has pasado, en un análisis largo, por los distintos episodios de sufrimiento que causaba la repetición y ya los detectas, porque los tienes como catalogados, cuando te das cuenta, por ejemplo, que estás hablando como una víctima y te decís: “¡Oh! Ya estoy hablando como una víctima”, reconocés ese semblante como retorno de los signos, como *automaton*. Ya la agarraste, ya te saliste de ahí, ya cuando lo captás, lo captás. Entonces, y ahí

vos ves que antes eras una víctima y que algún goce estaba implicado en ello. Tal vez un goce masoquista, eso hay que verlo caso por caso. El goce masoquista es bastante primario y no necesariamente debemos ligarlo a la estructura de la perversión. La cuestión del masoquismo ha dado mucho que hablar en el psicoanálisis, hay mucha bibliografía. En este punto podemos quedarnos en ver cómo el sujeto actúa contra sí mismo, cómo está operando allí la pulsión de muerte. Y estas cuestiones, me parecen, no son ajenas a una reflexión estética, muy por el contrario, me parecen centrales para una estética, sea teatral o de otro tipo. Esa pulsión de muerte que también hizo correr mucha tinta, es una pulsión que Freud decía que forma parte de una mitología. Esa pulsión de muerte fue descubierta por una mujer, porque Freud no la descubrió, la descubrió Sabina Spielrein, paciente y amante de Jung. Hoy justamente Gabriela Abad subió la conversación con el doctor Volnovich que dio un conversatorio sobre la figura de Sabina Spielrein, una mujer que tuvo una vida bastante atroz y que vio la autodestrucción del sujeto, por eso fue la primera que Freud invita —porque eran todos varones— a integrarse a la famosa la reunión de los miércoles.

Y esta mina se presenta con esto, porque había pasado por situaciones atroces, con esto de la pulsión de destrucción. Lacan tiene cierta vacilación respecto a la pulsión de muerte, pero luego la pone, digamos, en el mismo horizonte que a la repetición; es la pulsión más difícil de manejar. Según Freud, esa pulsión tiene que ver con la tendencia del sujeto a regresar a lo inorgánico; es una tendencia que está siempre trabajando dentro de nosotros porque, aunque hagamos las mejores dietas y gimnasias del mundo, nos vamos a morir; pero lo que Freud plantea es que resulta enigmático que un sujeto quiera morir, trabaje para morir.

Volviendo al teatro y a la pregunta inicial, ¿qué hacemos? ¿Qué teatro hacemos? Ya creo que podemos ir diseñando algo para la próxima reunión. ¿Quién se anima a armar un pequeño discursito para la sesión próxima sobre esto? Tenemos sobre la mesa un arsenal de conceptos para delirarnos sobre qué teatro hacer: hemos hablado de sensación, de memoria, escritura, o tal vez, más que escritura, de inscripcionalidad, para seguir con la sugerencia de la autora mexicana. Algo se inscribe y ella prefiere el

término inscripcionalidad, le parece más dinámico que el de escritura, porque dice que la escritura da la sensación de algo ya estático, ya hecho, inmodificable, y en realidad de lo que se trata es de algo que se está escribiendo constantemente. Es un devenir escritural. Por eso, la inscripcionalidad, dice ella, da la idea de proceso, y esa idea de proceso es muy útil para una teoría teatral. Tenemos que empezar a elaborar juntos una teoría teatral. De eso se trata este grupo. Viendo cómo cada uno desde nuestra singularidad podemos ir planteando cosas para una posible teoría teatral.

JOSE: Y ahí vamos a hacer un ejercicio transindividual y transexual.

Gus: También transvirtual, porque estamos hablando desde distintas latitudes.

JOSE: Es precisamente eso de lo que estamos conversando, y digo a modo de juego transexual, transindividual. Precisamente, cuando tienes el encuentro de un grupo, siempre está ese punto de en común de lo transindividual y transexual. Cuando hablamos de la experiencia de Cipriano, asocié con un recuerdo. Tuve una compañía de teatro allá en Venezuela que trabajamos durante 15 años. La compañía acaba cuando yo me vine a Brasil. Pero los puntos de conexión de los actores que trabajaban ahí llevaron a que ya no eran actores, sino conexiones a partir de las cuales sabíamos qué era lo que íbamos a hacer, a tal punto que hoy día no nos hablamos, porque fue como una saturación de información entre todos. Y no es de que no nos hablamos por rabia ni nada de eso, es simplemente que ya ese ciclo se cerró porque no había más nada de qué hablar. Incluso tenemos un grupo de WhatsApp donde solamente compartimos información (miren esta película, vean esta obra de teatro, hoy se estrena tal obra). Hasta ahí llega la conversación porque los puntos que había era que eran muchos vacíos que teníamos todos y teníamos como los mismos intereses en los mismos temas cuando íbamos a montar. Claro, yo escribo las obras y yo les decía: “mejor vamos a trabajar este punto, creo que podemos hacer una versión aquí de tal cosa, vamos a hacer un performance así, vamos a ir a la frontera y vamos a volver”. Y fueron quince años, o sea,

quince años de vivir con unos chicos que trabajábamos desde febrero a diciembre y después nada más era un medio de depresiones.

Gus: Es que se saturó.

JOSE: Me di cuenta que algunos hacían ese tipo de cosas, pero había a la vez una especie de transferencia, como si yo fuera el hermano mayor, a veces me convertía en el papá, a veces me convertía en la hermana, a veces me convertía en el marido. Suplantaban muchas cosas, pasaban cosas cuando estábamos de gira, llegábamos a un lugar y pasaban cosas que yo no entendía por qué pasaban. Y era precisamente porque había una necesidad de estar ahí y el punto de conexión era la construcción de esa estética. Y cuando tú les preguntabas qué opinaban, todos teníamos una política muy similar.

Gus: Porque había una coincidencia en la demanda. En los grupos, por ejemplo, hay demandas de cada integrante, son demandas distintas. La función del director o coordinador es, como lo plantea Ernesto Laclau, horizontalizar esa demanda, es decir, encontrar el significante, que el llama el 'significante vacío', porque no tiene ninguna significación respecto de las demandas que representa, por ejemplo, el 'pañuelo verde' en las marchas de reclamos feministas; no hay nada ni en pañuelo ni en verde que tenga que ver con las diversas demandas sectoriales que terminan marchando juntas para reclamar algo que las afecta a todos esos sectores. Ese significante vacío opera como un articulador de demandas diferenciadas y es capaz de unificar la multiplicidad de demandas sectoriales. No todos los que participan de esas marchas feministas responden a las mismas posturas ni reclaman las mismas cosas, pero, por un momento, son pueblo, dice Laclau, accionan a partir de un significante que parece representar la multiplicidad de demandas. Luego, si el Otro accede a satisfacer esa demanda, ocurre que satisface a algunos, pero no puede satisfacer a todos. Esa demanda satisfecha, digamos, se institucionaliza de alguna manera, pero deja un gran margen para reiniciar el proceso político con nuevas demandas institucionalizables, otros significantes vacíos o flotantes, y

nuevas institucionalizaciones. Creo que habría que revisar este concepto de demanda en Laclau porque, aunque apela al psicoanálisis lacaniano, no me queda muy claro que eso que él llama ‘demanda’, responda a la definición lacaniana de la demanda. En el teatro puede ocurrir cuando decimos: “estrenamos el 25 de abril y ese significante ya queda instalado, o sea, eso unifica al grupo y orienta su acción, porque vos le pones un objeto. Indudablemente, puede no conformar a todos, algunos quisieran ensayar más, otros profundizar más su personaje o ajustar la estética. Creo que sería muy interesante empezar la reunión próxima hablando un poquito de la demanda, en relación a la necesidad, el deseo y el goce. No sé si se puede hablar de una necesidad —en sentido lacaniano— de actuar. Tendríamos que discutirlo. En general, como vimos antes, la necesidad se liga a cuestiones básicas: comer, dormir, abrigarse, orinar, cagar, etc. Podemos discutir esto: “si no actúo, me muero”, tal vez para alguna persona actuar sea una necesidad radical de sobrevivencia. La demanda aparece cuando la necesidad está satisfecha, por eso Lacan dice que se trata de demanda de amor, o de atención por parte del Otro que, como vimos hace un rato, no es incondicional, tiene su deseo, tiene otras cosas que hacer. Y entre necesidad y demanda aparece la cuña del deseo. Si hablamos de ‘demanda de actuar’, la pregunta se impone: ¿qué encubre la demanda de actuar? ¿Qué significa la demanda de actuar? Ustedes mismos, ¿por qué quieren actuar? Piensen eso nada más para la próxima.

JOSE: Había un actor que decía tener ‘una necesidad de actuar’ y la definía como necesitar el vértigo de la actuación.

Gus: Sí, es posible que la gente use vocablos coloquiales para definir lo que demanda o desea, pero si nos planteamos la cuestión desde la diferencia conceptual que instala Lacan, estamos en otro plano.

JOSE: Es que al usar esa palabra ‘necesidad’, ese actor quería referirse a algo que siente en lo más profundo, desde lo más elemental, más complejo, por eso tenemos que entender qué hay detrás de eso, lo que él entiende como el vértigo, lo que no sabemos qué puede acontecer para él.

Gus: Podemos acordar que hay una necesidad de actuar en el sentido de que el cuerpo necesita una motricidad.

JOSE: Hace quince días que tuvimos la reunión nuestra; esa semana yo cerré el taller de formación de los iniciantes, nivel 1, que tienen aquí en la prefectura; era un grupo como de 15 y quedaron al final 5 personas. Hice una versión mía de *Los ciegos* porque era corta y como solo quedaron mujeres, tuve que adaptarla. Las muchachas se presentaron, la obra se iba a presentar el 15 de julio, en un espacio que nos prestaron, un galponcito. Ese día hubo un temporal que anunciaron por la televisión, decían que se iban a caer las casas, entonces yo empecé a brincar con ellas, a jugar con ellas, de que se iba a caer todo. Entonces, suspendieron la actividad y no había manera de marcar otro día en que estuviera disponible ese lugar para presentarnos. Las muchachas estaban todas nerviosas, había una que no hablaba al principio, y al final estaba ya conversando; el caso fue que presentamos la obra, ellas se divirtieron, querían hacerla dos veces. Pero lo que más me llamó la atención es una cosa: que al final de todo, una de las chicas, la que menos hablaba, la que participó más en la obra, porque era la más tímida, me dice: “Profesor, pues lo llevo hasta la casa, ¿usted quiere que lo lleve?” Me subo al carro, y ella me dice: “yo quiero hablar con usted una cosa”; ella nunca había tenido una experiencia de teatro, y el público fue grande, mucha gente de la comunidad había asistido. Entonces, ella me preguntó: ¿es normal que cuando uno termina una obra de teatro, quiera hacer otra obra, o sea, quiera hacer otra función? Es que yo siento que estoy frustrada, quiero seguir presentando la obra; no creo que debimos cerrar la obra”. Le aclaro que la obra queda en temporada, porque en diciembre viene el cierre de todas las actividades de la prefectura. Ella insistía: “quiero presentarme más, la próxima semana volver a hacer la obra, y yo quiero...”; su personaje fue el que más creció en este proceso. Resulta que en ese momento yo estaba escribiendo sobre una cuestión relativa a la propia percepción del cuerpo y cómo ese semblante sobre el cual tú te montas, te equivocas siempre, resbalas, caes, y dices “no, este no sirve, no tiene comunicación conmigo, no voy a conseguir hacerlo”; y en ese grupo, que eran los más calladitos, se dio eso, hicieron la obra, una obra muy

linda, porque incluso le hicieron con un corte juvenil, la monté de tipo juvenil, como para que participen, ya que todos los actores eran de 30 y 40 años. La muchacha de la que hablaba tiene 35 años. Este comentario lo hago porque me parece que ahí se da un punto de conexión, aquí ella consigue entender su propio cuerpo, y esa actividad le permitió empezar a jugar desde ese gozo que ella quiere, el gozo de satisfacción, de estar ahí, y presentar la obra, para convertirlo entonces en su deseo, por eso se plantea seguir yendo a los ensayos con el profesor, porque quiere sentir esa sensación de estar ahí. Ella decía: “era increíble, profe, yo cuando estaba en la escena, estaba pensando en mi personaje, pensaba en la escena siguiente que estaba pasando, lo que venía a continuación, entonces, ¿cómo hice para no perderme con la letra y la performance?” “Eso lo hicimos en los ensayos, le dije, eso aconteció en todos los ensayos, solo que tú te asustaste cuando viste todo ese montón de público, porque eran como 80 personas,” ¿no?

Gus: El tema ahí es, y que siempre se da, la euforia, sobre todo en los tímidos, que causa la mirada del público, particularmente la euforia en la gente tímida, que siempre se esconde, y que de pronto siente que ocupa un lugar en el Otro (sea el público, el deseo del Otro, del padre, de la madre, de los familiares que seguramente fueron a ver su actuación). Es muy bueno como estrategia y, si pensamos en una teoría teatral, a medida que la vayamos despejando conceptualmente, por ahí se va a ir paralelamente deslindando una pedagogía. Porque el analista sabe cómo manejarse, porque Lacan formuló el discurso del analista, el analista ya tiene una técnica, y una parte de esa técnica puede ser utilizable para nosotros, pero no toda. También tuve muchos estudiantes como esa muchacha, que incluso no querían ni tomar mi Workshop ni subir al escenario, pero una vez que dieron ese paso —y en general son los que mejor actúan su personaje— ya después no había manera de bajarlos, querían vivir arriba del escenario. Les conté el caso de esa estudiante que tomó algunos cursos conmigo; era muy inteligente, brillante, pero se la veía con un cuerpo retorcido, escondida detrás de unas gafas, apenas se escuchaba su voz cuando hablaba. Cuando vino a verme para decidir los cursos que debía

tomar en el próximo semestre, le aconsejé el Workshop y se espantó. “¡¡Ay no profesor, no puedo, no puedo!” Le dije: “te va a hacer muy bien”; resistió unos días, pero las amigas, las otras estudiantes amigas, la convencieron y se registró. En ese semestre se me ocurrió darles como punto de partida el cuento de Julio Cortázar “La autopista del sur”, pero les sugería que lo imaginaran, no en París, sino en la autopista 405 que va de Tijuana a Los Ángeles. Las improvisaciones dejaron emerger muchísimas cosas que, seguramente, vivieron en sus familias. En el caso de esta muchacha, ella inventó el personaje de una mamá a la que le habían secuestrado el hijo y tenía que venir a Los Angeles a pagar su rescate; como la autopista estaba en un embotellamiento eterno, esta madre se desesperaba porque, obviamente, este retraso ponía en peligro la vida de su hijo o hija, no recuerdo bien. Lo cierto es que fue el personaje mejor diseñado de este espectáculo, porque ella desplegó fuego en el escenario. La gente la aplaudió. Como vos, José, dijiste, en mi taller yo trabajo con una intensa preparación corporal, y, entonces, su cuerpo comenzó a cambiar. Lo maravilloso para mí fue que, cuando llegó el momento de la graduación, en la graduación de los estudiantes Latinos en donde siempre se elige a un estudiante para que haga el discurso, me sorprendí al verla subir al podio. La graduación se hace en el teatro grande, formato a la italiana, del college; yo estaba allí, sentadito, disfrazado con las togas que se usan aquí, y de pronto la veo acercarse al podio. La habían elegido los estudiantes Latinos para que los representara en la ceremonia. Si ustedes la hubieran visto leer ese discurso, el despliegue corporal, la sensación de seguridad que proyectaba, el manejo del cuerpo y de la oratoria, se hubieran sorprendido tanto como yo. La chica retorcida, escondida de sí misma, tímida, ahora se había transformado en una persona plantada sobre el escenario, no tanto el del college, sino el de su futuro. Me dije: en mi Workshop, no importa tanto el espectáculo, sino el impacto que el taller tiene en los estudiantes, a nivel del cuerpo; me refiero a que, a pesar de ser una experiencia de apenas 13 semanas, se produce una transformación a nivel de lo pulsional que es emancipadora del *parlêtre* y también del sujeto. Terminada la ceremonia me acerqué a ella, durante el cocktail, y le dije: “Viste que te sirvió el workshop”; entonces me miró y se sonrió. Ella sabía que su vida había cambiado, para

bien o para mal, pero había cambiado. Me dije: “este es mi feedback, no artístico, sino pedagógico”. Creo que todas estas sensaciones, afecciones, que tienen que ver con la demanda y el deseo, empiezan a plantear cambios en el cuerpo pulsional, y por eso creo que ahí es donde podemos tener la posibilidad, a lo mejor no en el primer año en que tienes a tu cargo un grupo, tal vez tampoco en el segundo año en que trabajas con ese mismo grupo —estoy pensando en el grupo que tuve en el Pasadena City College durante seis años— pero ya para los dos últimos años, como vos, José, señalaste algunas veces, ya hay claves, conexiones entre ellos y entre ellos y yo, ya saben de qué se trata. Esos dos últimos años dieron lugar a los mejores trabajos porque la creatividad estaba ya un poco pactada y sobreentendida, además —y me parece lo más importante— porque ahí comienza la verdadera creatividad, la inventiva, cuando el grupo ya nota que comienza a tener una singularidad estética; cuando aprecia que amén de trabajar sobre la realidad, se está trabajando sobre lo real, y que ya no se trata de un mero actuar, de un mero subir a un escenario para conseguir la ratificación del público, del Otro, sino para afectar el cuerpo de ese Otro desde sus propios cuerpos. Por eso es importante tener a veces la posibilidad de trabajar con un grupo por un tiempo prolongado, aunque, como habló José, llegue un momento de agotamiento. Porque en el trabajo conjunto por cierto tiempo se establece ya una confianza entre las personas del grupo entre sí y entre el director, lo cual no ocurría en mi Workshop.

Como vemos, las demandas son un poco encubridoras. Para despejar un poco el asunto, en Whittier College, antes de que se pudieran registrar en el Workshop y no se pueden registrar sin mi autorización, hacía entrevistas preliminares, en las que les preguntaba: ¿por qué querés actuar?, ¿por qué querés tomar esta clase?, ¿qué esperas de este taller? Muchos querían tomarlo porque se había hecho popular en el campus como un curso en el que no había nada que leer y escribir y que era divertido, con mucho trabajo corporal; los estudiantes muy comprometidos con los deportes eran los primeros. Yo tenía que detectar alquilo de un deseo en relación a lo teatral, o a conocerse a sí mismo, o a formar un grupo, o a modificar y transformar algo. Les comentaba que, aunque no hubiera bibliografía para leer y escribir monografías, el compromiso con el teatro

era tremendo; de hecho, les advertía que a dos ausencias en esas 13 semanas equivalían a desaprobado el curso; si querían, podían seguir viniendo, pero ya no aprobaban. Tuve que hacer eso una vez, incluso con bastante dolor de mi parte, pero había que mantener lo dicho a costa de que entonces todo el mundo comenzara a ausentarse y no llegáramos a nada. El chisme de esa muchacha que desaprobó fue una lección que se transmitió de boca en boca en el campus y por varios semestres. Mi interés reside en calibrar un poco que encubre la demanda de tomar mi taller. Puedo equivocarme, pero en general eso no me ocurrió.

Sugiero para la próxima reunión trabajar un poquito más la Carta 52 de Freud y seguir conversando sobre la demanda. Estoy seguro que ustedes tienen muchas anécdotas como las que José compartió hoy de esa chica; incluso José debe tener muchas otras historias para compartir. Traten de recordar las circunstancias en que estos pichones de actores o actrices llegaron a los talleres o a los proyectos que ustedes coordinaban, ver si recuerdan qué buscaban algunos de estos postulantes y también por qué se fueron algunos en determinado momento. De 15, dijo José, se quedó con 5. En Pasadena, de 70, quedaron 12. ¿Se trató de gente a la que le frustramos la demanda? ¿Por qué pudo haber fracasado la demanda? ¿Cómo manejan con la demanda? Lacan siempre dijo que el analista *no* debe satisfacer la demanda del analizante, es casi la regla. Y luego recordar algunos momentos de angustia en el que hayan detectado que el proceso se estancaba, que no se verbalizaba y de pronto comenzaba la transferencia, entre los miembros del grupo o entre alguien del grupo y el director. A esto, sumarle la reflexión que hoy rozamos respecto al amor político, porque me parece fundamental para el trabajo nuestro como artistas y también central en el campo de una técnica o una pedagogía actoral. Ese amor político no es ni romántico ni personal.

CIPRIANO: Gustavo, solo una preguntita, has leído el libro de Badiou, *Elogio del amor*.

Gus: Leí un fragmento, un capítulo que una vez me mandaron, y puedo leerlo, claro está.

Charla entre teatristas

CIPRIANO: Porque me parece que el tema del amor empieza a rondar y implica la cuestión de los afectos y, obviamente, al cuerpo.

Gus: ¿Por qué no hacés una presentación sobre las tres, cuatro, cinco tesis fundamentales del libro? Podés redactarlas a lo gaucho y las usamos para motivar nuestra charla y nuestro delirio.

CIPRIANO: Perfecto, releo ese texto.

Gus: La próxima reunión es el 11 de septiembre. ¡Oh, Dios mío! ¡Oh, qué fecha! ¡Sarmiento, padre del aula, Sarmiento inmortal! Para mí tiene otra significación más sentida; hoy sería el cumpleaños de David William Foster, mi director de tesis, al que siempre le decía: “¡Vos, que odiás a Sarmiento, naciste el mismo día!” Se reía con eso. Nos vemos en la próxima.

Reunión del 11 de septiembre 2023

Gus: Hola, ¿cómo están? Hoy es el 11 de septiembre, nuestra reunión del 11 de septiembre del 2003, un día bastante importante, nefasto en su mayor parte, para Argentina, porque la verdad que Sarmiento no es un ídolo, realmente, aunque hoy se festeja allí el Día del Maestro, esos pobres con sueldos de hambre. Tampoco es un día auspicioso para Chile por el golpe de Pinochet y también en este país, Estados Unidos, hay poco que celebrar por lo de las Torres Gemelas. Es un día con demasiados recuerdos, ya que venimos hablando de la memoria. Lo importante es que, comprometidos con el teatro, nosotros estamos aquí, impulsados por el deseo de ir más allá historizando nuestra memoria sobre lo que nos instilaron sobre el teatro marcando nuestra superficie de cera, para recordar lo de la pizarra mágica. Es un día especial para nuestro grupo porque hoy ingresa una compañera mexicana, Karla Rebolledo. Por eso invito a cada uno de ustedes a presentarse a Karla, contarle un poco quiénes son, que hicieron y hacen. Todavía no entró Graciela, lo hará sin duda prontito. ¿Quién empieza? Cualquiera de ustedes.

CIPRIANO: Hola, Karla, bienvenida a este grupo precioso, la verdad que está siendo sumamente productivo lo que estamos trabajando, por lo menos para mí. Mi nombre es Cipriano Argüello Pit, me dicen Pipi. Mi primera formación fue la de actor, después pasé a dirigir, soy docente universitario, investigador, coordiné un espacio teatral durante 18 años; ahora ese espacio se transformó en un espacio vinculado más bien al laboratorio, a los ensayos, y hay un proyecto editorial muy importante. Escribo, estudio, leo, me interesa mucho lo que tiene que ver con la pregunta de lo contemporáneo, en todo su sentido, en el sentido más profundo, y desde ahí, mi preocupación más importante tiene que ver con la pregunta sobre lo real. Y desde esa perspectiva me parece que este grupo está abriendo lecturas muy importantes, y además algunas lecturas que a veces uno hacía en soledad y, la verdad, que está bueno poder hacerlas en grupo porque despeja muchas dudas. Hay lecturas aberrantes que uno hace que no están

mal, está bueno tenerlas, pero cuando se las lee en grupo cobran otros sentidos, así que la verdad que yo estoy muy feliz de este espacio que Gustavo abrió tan generosamente. Estoy en Córdoba, Argentina, y doy clases en la Universidad Nacional de Córdoba. Doy dos materias en esa universidad, una es Texto teatral, que es una actuación de textos, en realidad, una actuación sobre textos contemporáneos; parto bien desde el trabajo del cuerpo, bien desde la voz, y desde allí, voy también rompiendo un poco la idea de interpretación; por otro lado, doy Teoría del teatro, una introducción a las teorías teatrales.

Gus: ¿Quién sigue? ¿Sandra te animás?

SANDRA: Yo soy Sandra Mangano, también soy de Córdoba, como el Pipi, fui alumna de él en la facultad, en Texto teatral. Soy licenciada en teatro, también coordiné un espacio independiente y un grupo, y también estoy en un grupo de teatro de otra sala que se llama Teatro La Cochera, y ahora estoy actuando ahí mucho. Y también produciendo obras, también desde lo experimental; escribo, dirijo, sobre todo en mi sala escribo y dirijo, a veces actúo, si consigo algún director invitado. Estos últimos años he estado en proyectos de investigación y de estudio, estoy estudiando psicología, además, y estoy en una maestría de teoría de psicoanálisis lacaniano. Gustavo es mi director de tesis y también estoy con el tema de lo real en la escena contemporánea cordobesa. Es algo que caracteriza mucho, me parece, al teatro independiente cordobés. Me pareció que toda esta cuestión de lo lacaniano podía iluminar un poco, de alguna manera, lo que hago. Estoy en el doctorado de arte, pero ahora estoy más interesada en esto que venimos conversando en este grupo, aunque me urge terminar lo otro por los tiempos académicos, pero estoy muy interesada con esta cuestión del psicoanálisis y el teatro. Y de la misma manera a como lo plantea Cipriano, me pasé mucho en la carrera de posgrado, que es de psicología, haciendo las lecturas que estaban muy enfocadas desde la psicología, y en este grupo encuentro cómo dialogar desde la lectura de estos textos con una mirada teatral, por eso es muy bueno.

Charla entre teatristas

JOSE: Hola, bienvenida al grupo. Soy José Castillo, soy venezolano, vivo aquí en Brasil desde ya hace un tiempo; era profesor de la Universidad Nacional del Táchira en Venezuela, tenía un grupo de teatro y también una compañía teatral en San Cristóbal. Y luego me vine acá, tengo una compañía de teatro acá en Brasil, estamos en el sur de Brasil, y ahí hacemos de todo un poco, es bien extenso todo el trabajo, pero, en general, es que tenemos la compañía de teatro. Soy, además, un investigador, vine aquí a hacer un doctorado en fronteras, porque mi línea más fuerte es sobre teatro y fronteras, siempre he vivido en diferentes fronteras, he investigado mucho sobre las poéticas de autores, directores, en fronteras. Empecé con el teatro, pero me abrí hacia una gama gigantesca de artistas, incluso durante la pandemia publiqué un libro con FLACSO que se llama *Corpografías de la Frontera*, que es sobre experiencias de artistas en fronteras, cómo vive un artista en la frontera, son esos lenguajes particulares que se usan. Y estoy aquí en el doctorado haciendo precisamente ese estudio sobre cuerpos ausentes en la frontera y, por supuesto de mi amistad con Gustavo desde hace muchos años, nos conocimos en el festival en Colombia hace muchos años, no los voy a decir.

Gus: Estamos muy jóvenes, siempre jóvenes, nos conocimos hace mucho tiempo.

JOSE: Siempre he estado vinculado con los estudios del psicoanálisis, he escrito mucho, me interesa mucho lo que son las formas de cómo el cuerpo se activa cuando está haciendo un trabajo, cómo crea un contexto artístico y cómo el artista lo asume, cómo ese cuerpo respira, cómo el cuerpo crea. Y el psicoanálisis me ha dado muchísimas herramientas para estudiar eso, cómo es que podemos trabajar, inclusive para mi propio trabajo como director y autor. Aquí en Brasil también, yo trabajo mucho con los actores en la escena, voy escribiendo las escenas con ellos, traigo una especie de dramaturgia sobre la escena. Estar aquí en este grupo es genial porque me pone en conflicto cada vez que nos aproximamos a un texto; Cipriano es un provocador, Sandra tiene una inteligencia genial y Gustavo siempre te desafía para leer agudamente los textos. Se trata también de

buscar ese contexto, porque también me gustó mucho esa frase que acaba de decir Cipriano, de que uno lee en solitario ciertos textos, que incluso lo pueden golpear a uno, y hasta pueden ser aberrantes, pero leerlo en conjunto es muy genial, es muy extraordinario. Resulta productivo porque todos nosotros somos gente de teatro, los teatreros siempre somos así, vivimos en cofradías, son gregarios, tenemos esa particularidad que buscamos al otro, al Otro con mayúsculas, para identificar y decir “él come conmigo”. Entonces, bienvenida.

CHELA: Soy Graciela del Valle Córdoba, suelen decirme Chela; mi formación es en Literatura; en los inicios de mi formación alterné con Danzas Modernas. No pude sostener ambas carreras. Ya muchos años después trabajando como profesora me encontré con César Istillarte y armamos un primer grupo de trabajo. El venía de Expresión Corporal y allí me reencontré con mi primera pasión. Hicimos muchos trabajos juntos, callejeros, en teatros, en la calle... No tengo formación actoral específica, pero hice teatro siempre con César y Laura. Más bien relacionados con el teatro-danza.

Gus: Karla, ahora cuéntales un poquito lo tuyo.

KARLA: Soy Karla, soy de México, tengo 38 años y también he pasado ahí como por varias formaciones. Mi primera formación fue teatro, también, como todos ustedes. Aquí en México, a nivel institucional, el teatro se ha ido quedando demasiado en lo tradicional, entonces, en ese tiempo que yo estuve estudiando teatro, siempre sentía que algo me faltaba. Algo no terminaba de abrocharme a lo que yo estaba buscando y como la escuela donde yo estudié es muy pequeñita, podía llover a los de artes visuales. Entonces, me la pasaba lloviendo las clases de ellos y ahí descubrí el performance, pero desde la historia de las artes visuales. Cuando yo vi lo que las artistas visuales hacían con el cuerpo, me aluciné; dije “yo quiero hacer esto” y me empecé a dedicar a investigar, hice varios festivales de performance y me lancé totalmente con el Arte de acción. Posterior a eso, me meto a una maestría en artes visuales en la Academia

de San Carlos en Ciudad de México, como para trabajar temas de archivo, memoria, cómo archivar un performance, cómo archivar un acto. Era algo que a mí me interesaba mucho en ese momento. Y cuando entro a este entorno de artes visuales, sufro un choque muy fuerte en formaciones, porque en teatro, ustedes saben, hay mucha exploración, mucha introspección, mucho trabajo con uno mismo y mucho proceso. Y yo sí, más allá de lo que se presentaba al final, tradicional o no, yo estaba acostumbrada a mucho entrenamiento y a mucho proceso. No sé cómo sean sus países en las instituciones de artes visuales, tal vez diferente, pero en México las artes visuales están muy despegadas del cuerpo del artista y muy despegadas de la introspección. Y cero proceso; si acaso a lo sumo un proceso técnico, tecnificado, pero no más. Entonces, cuando yo llego a ese entorno académico, me empiezan a pedir proyectos, que yo tenía que decir cómo estaban resueltos desde antes de empezar. Entro en un choque muy fuerte. Digo “no, es que yo no sé, tengo que explorar, necesito preguntarme el tema, déjame investigar”. Empezó ahí todo un proceso muy largo y qué gracioso que muchos de ustedes sean de Córdoba, porque yo en 2012 viví un tiempo en Córdoba. Estuve en la Universidad Nacional unos seis meses. Me imagino que la conocen. Estuve formándome mucho con Verónica Meloni. Y se me hizo muy interesante lo que aprendí por allá. había muchas cosas de proceso muy interesantes. Luego regreso a México y me empezó a rondar mucho la idea —porque para entonces ya estaba mucho más metida en el ambiente de artes visuales que en el de teatro— de hacer performance. Y empecé a hacerlo, dejé el teatro así al cien. Me involucré mucho más con el ambiente de artistas visuales que trabajaban con esta área de performance. Entonces, me acerqué a un profesor de artes del posgrado con el que yo hablaba mucho y que tenía también mucha inquietud por el proceso, por el cuerpo, por la introspección y por sentir que algo faltaba en la formación en artes visuales. Empiezo así a desarrollar todo esto de una manera muy orgánica. Nunca fue un plan. Salió, fue emergiendo. Desarrollar ciertos postulados de Stanislavski sobre esta preparación, este proceso, esta interiorización, esta materia prima que eres tú como creador, para trabajarla con artistas visuales antes de que tocan la hoja, el bastidor, el óleo, lo que fuera que fueran a hacer.

Entonces, hace diez años que yo estoy desarrollando este trabajo con ellos. De empezar a poner énfasis y la mirada en el cuerpo y la emocionalidad de ellos. Porque, les repito, en la institución educativa de artes visuales, eso es como intocable. Cuando tú les preguntas: “¿y tú qué sientes? ¿Por qué estás haciendo esto? ¿Esto qué tiene que ver contigo?” ¡Uy, es tremendo! Es mucha resistencia. Llevo, como les dije, diez años trabajando con eso y a la par de eso, empiezo a hacer mucho análisis. Como analizante, lo tomo porque no podía expresar esto que ahorita les platico, antes no podía yo explicarlo. Nada más les podía decir que había algo que yo le llamaba “la cosa negra”, que nos pulsaba para hacer arte. Y hasta ahí era lo que yo lograba decir. Me costaba mucho trabajo nombrar qué era eso que nos llevaba a vivir todo un proceso para crear algo. Entonces, entro a análisis, entro a estudiar también mucho, sobre todo desde Lacan. Me meto a estudiar psicología. Ahorita estoy en el doctorado en psicología desarrollando un proyecto que ya platicaré de qué va. Y yo siempre digo que el psicoanálisis me devuelve la palabra, porque entonces me da el corpus teórico para poder empezar a nombrar eso que yo quería decir y explicar. Después de diez años y de estar estudiando esta parte, logro entrar a un doctorado para poder sistematizar y escribir sobre toda esta experiencia de llevar una mirada al cuerpo, al inconsciente, a la subjetividad, a lo más particular de cada quien, pero en los artistas visuales. Desde esta perspectiva de prestarnos los saberes entre disciplinas. Eso es en lo que estoy trabajando ahorita mayormente. Y me cayó muy bien este grupo porque desde el psicoanálisis estoy en varios grupos de estudio con psicoanalistas que están padrísimos y aprendo mucho, pero me hacía falta uno con artistas. Porque, de pronto, aunque se habla mucho de que el psicoanálisis aprende del arte y que el arte va por delante del psicoanálisis, casi no hay espacio para hablar de eso ahí al interior de esos grupos, al menos donde yo he estado. Sí les parece muy interesante, pero se lo brincan un poquito. A mí me interesaba mucho poder dialogar con artistas, pues, y que habláramos de estas cosas desde la práctica de cada uno. Entonces, a grandes rasgos, pues esta sería mi presentación.

Gus: Gracias, Karla. Lo que pasa es que los psicoanalistas, por su profesión, tienen lo que yo llamaría 'el imperialismo de la clínica'. Yo también asisto a tres seminarios de psicoanalistas y llevo cosas a mi molino, pero las tengo que relaborar. Uno de esos seminarios está a cargo de Gabriela Abad, creo que les hablé de ella en alguna reunión, en la reunión pasada cuando hablamos de la transferencia y mencioné su libro *Escenas y escenario de la transferencia*. Gabriela, cuando era joven, fue actriz y yo la dirigí en varias puestas; hoy es una estupear analista con un gran dominio de la clínica. Tiene la ventaja de que sabe de teatro, incluso es profesora en la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. En los dos últimos años, dio dos seminarios con temas de los que yo saqué bastante para mi molino, pero este año ya es muy clínico y por eso no hablo y dejo que los otros psicoanalistas que tienen analizantes, hagan sus preguntas clínicas, yo no les voy a ocupar ese espacio con cuestiones de arte y praxis teatral. Bienvenida, Karla, al grupo.

Hoy tenemos como agenda seguir con el tema de la memoria, sobre todo la cuestión de las huellas, de lo que se inscribe, de los recuerdos, de cómo se recuperan esas huellas de la memoria. Leímos el tema de la pizarra mágica de Freud. Estábamos considerando también la Carta 52 de Freud a Fliess, en la cual habíamos visto cómo ya muy temprana e increíblemente Freud, de alguna manera, tiene una prefiguración de lo que va a ser su segunda tónica. Hay allí una prefiguración del Ello, de eso que se ha dado en llamar el 'inconsciente genuino', sede de las pulsiones, para diferenciarlo del inconsciente estructurado como un lenguaje que, en Freud, correspondería al inconsciente como representación de cosa y al pre-consciente como representación de palabra. A nosotros nos atrae, precisamente, por lo que ocurre en los ensayos, sobre todo con las improvisaciones, todo lo referido a las huellas, a esas marcas, incluso esas letras (como luego retomará Lacan); y nos atrae porque, como ya venimos viendo, esas huellas y los conceptos de Real y de repetición auténtica (tyche) en Lacan nos remiten al tema del cuerpo, no como organismo, sino ese cuerpo tripartito RSI, esto es, cuerpo real, cuerpo simbólico y cuerpo imaginario, distinción completamente ausente en cualquier aproximación al cuerpo actoral consagrada o no. Stanislavski contornea estos

distintos cuerpos, pero no los distingue; Grotowski en parte comienza a señalar alguna diferencia entre esos tres cuerpos, pero así y todo no llega al nivel del concepto. Hablar del cuerpo nos llevó a la cuestión de los afectos y por esa vía llegamos a Condillac y su *Tratado de las sensaciones*, lo cual nos permitió hablar del imperialismo audiovisual y de los sentidos relegados en lo teatral (gusto, tacto, olfato). Más o menos intentamos distinguir la sensación de la percepción, y acudimos a cierta perspectiva fenomenológica. Y todas estas cuestiones no están alejadas del malestar en la cultura, tienen un impacto político en lo que hacemos como artistas. Les conté que estaba leyendo el último trabajo de Freud, tan lúcido, titulado *Esquema del psicoanálisis*, escrito a las puertas de su muerte, en el que retoma muchos temas que tendrán grandes consecuencias teóricas. Por un lado, Freud había establecido en trabajos tempranos algo muy ideológico, respecto al patriarcado, o lo masculino o fálico, regulador y universal, que estaría para él dando soporte al progreso de la civilización, frente al otro polo, la sensualidad, lo natural, lo materno, lo no-fálico, la mujer, el exceso de goce, lo singular e no regulable, que pareciera abrir una zona de peligro. En parte, uno siente la resonancia entre aquello que los griegos reconocían como lo apolíneo contra lo dionisiaco. Todo esto va regresar en nuestras charlas y tendremos que ajustar esa oposición a partir de las fórmulas de la sexuación de Lacan, que no son de la sexualidad. La sexuación no es la sexualidad. Freud todavía está en la dimensión de la sexualidad. Sorprende en estos trabajos de Freud que él relacione el matriarcado, la madre y la mujer, con el sensualismo, de parte de la naturaleza, dejando lo masculino o fálico como un progreso de la civilización. Obviamente, como sabemos este teatrillo que tenía del ‘progreso’ y de la ‘civilización’ (en cuya cuenta metía la ciencia), se le cae después de la Primera Guerra Mundial. Lo vemos ya en la famosa carta a Einstein, donde Freud está bastante decepcionado de la civilización y ya no cree en el progreso de la humanidad, muy por el contrario, comienza a pensar en la pulsión de muerte, en el sujeto contra sí mismo y, por esa vía, su desencanto respecto a una ciencia que ha perdido todo horizonte ético. En este marco, la pregunta que estoy trabajando es: ¿cómo es posible que alguien que planteó esta cuestión de la sexualidad y el erotismo ponga del lado de lo natural la

sensualidad? Porque el hecho —como vimos en charlas anteriores— es justamente el registro de todas las marcas de los sentidos cuando esta cría humana todavía no tiene ninguna manera de filtrar o bloquear la masa de sensaciones, porque todavía no hay un yo [*moi*], no hay una conciencia, y todo se inscribe sin que esa cría humana pueda detenerlo, todo pasa —traumáticamente— a la superficie de cera profunda de la pizarra mágica y, más tarde esas inscripciones van a insistir en registrarse en el presente del sujeto. Lo que no cesa de no inscribirse, tal como Lacan lo dijo para la repetición auténtica, que hemos diferenciado de la repetición como retorno de los signos (automaton). Tendremos que ir viendo cómo Lacan va trabajando estas cuestiones de Freud y las va disponiendo de otro modo. Por ahora, y en relación a lo que había planteado José, nuestra preocupación está ligada al trabajo con los actores. La pregunta para nosotros, en una clase de teatro o en los ensayos, es: ¿cómo se recuperan, cómo se llega a esas huellas, a esas letras, a esas cifras, que no son interpretables? Y aquí tenemos una diferencia entre la lengua, la palabra (*parole*), del sujeto de la primera enseñanza de Lacan y la cuestión del *parlêtre* y de *lalangue* en su última enseñanza. Esa *lalangue* es calificada por Lacan como materna, y ya comentamos alguna vez que no se refería a la ‘lengua materna’ como la lengua del país o región, la lengua nacional incluso, sino que la denomina así para referirse a ese momento en que el significante se registra, junto con las sensaciones, en esa etapa pre-edípica, con la presencia y preeminencia de la Madre (sea quien sea la persona que asuma esa función) cuando la cría humana recibe estas marcas del Otro y no tiene ninguna manera de defenderse frente a ellas. No estamos en el significante del registro simbólico, sino en una dimensión muy ligada a lo pulsional y, por ende, a lo que determinará la singularidad del sujeto, de su modo de goce y de su deseo. Y esta *lalangue* nos es imprescindible considerarla porque aparece en la praxis teatral y está muy ligada a la creatividad y, por supuesto, a lo real, ya no a la realidad y la representación de la realidad como en el teatro institucional. Luego vendrá la mortificación del significante sobre esa cría humana por la cual el Otro simbólico —la Ley, el Padre (o quien asuma esa función)— le hará renunciar a cierta satisfacción y

ciertos goces como condición ineludible para convertirlo en sujeto, sujetado al lazo social: tenemos aquí esa alienación y su aspecto estructural, la castración, que instauro la falta y hace de ese sujeto un sujeto deseante. Dedicamos la reunión pasada a conversar precisamente todos estos temas en relación a la transferencia, al amor, a la demanda de amor, cuestiones de las que no podemos desentendernos en la praxis teatral, sea la formación actoral, sea el montaje. Sabemos que esa alienación tiene su contrapartida en Lacan en lo que él denomina ‘separación’, vocablo con el que juega, para indicarnos que la tarea —creativa, inventiva— de un sujeto consiste precisamente en separarse del deseo y goce del Otro que le fueran impuestos cuando no tenía modo de defenderse. Separarse del Otro equivale también a emanciparse, incluso a parirse a sí mismo, el sujeto ahora nace por su propio esfuerzo para acceder a su modo singular de goce y de deseo. En este proceso de separación, como vimos, juega la transferencia y ésta es el articulador que, por un lado, obstaculiza el proceso emancipatorio, pero a la vez lo dispara. Nos preguntamos la vez pasada: ¿Qué es la transferencia? ¿Por qué es crucial en el campo de la praxis teatral? Y vimos su importancia en nuestra tarea teatral, porque la transferencia, como sabemos, es un acto de amor, un amor inventado por el psicoanálisis, en el cual el sujeto comienza a actuar cuando ya llega a ese límite, a esa frontera en la que no puede verbalizar. Dije ‘actuar’ y no dije ‘acto’. Ya veremos la diferencia entre acción y acto. Actúa, hace acciones dirigidas al director o al maestro, en las que dicho director o maestro le pone el cuerpo a vaya uno a saber quién en la historia pasada y reprimida del sujeto. Cuando ya agotó el relato con la asociación libre y contó su novela familiar, es muy probable que comience a actuar situaciones placenteras o displacenteras frente al director o el maestro. O lo regaña, o lo insulta, o bien lo halaga, le hace regalos, etc. En ese actuar, que irrumpe cuando se le acabó el rollo de su novela familiar, es cuando van a aparecer esas marcas traumáticas que tendrán al analista (o director o maestro) como chivo expiatorio. Obviamente, el sujeto no lo sabe, porque ese actuar es precisamente algo que hace inconscientemente. Me parece que todo esto nos diseñó, a partir de las últimas reuniones, un camino posible para reflexionar cómo iniciar un trabajo creativo por cuanto se involucran, como vemos, muchas cosas: las

sensaciones y percepciones, el cuerpo trinitario, la memoria y sus inscripciones, *lalangue*, lo real y la repetición, la transferencia, todos los componentes que están en juego en el trabajo teatral cotidiano. Y hablando de todo esto, la vez pasada nos topamos con la demanda. Ustedes hacen una convocatoria a participar de un taller o de un montaje. Los interesados aparecen, pero, como vimos, poco sabemos lo que pueda encubrir la demanda que traen. La idea era hoy hablar de la demanda, y cada uno de ustedes tenía para pensar algo de la experiencia de ustedes ligado a la demanda. José me escribió casi una tesis, pero mi propuesta era simplemente hacer un punteo para traer anécdotas que nos permitan delirarnos un poco. José, cuando yo haga este tipo de invitación, no lo tomes como un mandato superyoico. Se los digo a todos ustedes. Porque si lo toman como mandato se van a psicotizar. Entonces, ¿por qué creen ustedes que alguien se convoca a un taller o un proyecto de montaje propuesto por ustedes? E incluso ustedes, ¿cómo imaginan la demanda que los convocados tienen de ustedes como directores o maestros? O bien, ¿qué demanda tienen ustedes de los posibles candidatos al taller o al montaje? ¿Qué creen ustedes que se juega ahí? Insisto, yo no tengo la respuesta, no tengo la más mínima idea de lo que se juega ahí. No puedo insistir lo suficiente en que no me pongan en el lugar del Sujeto Supuesto Saber (SSS). Estas no son preguntas que formulo y que ustedes suponen que yo tengo respuestas. En estas reuniones mi propósito es llevar las cosas al extremo en que yo mismo estoy bastante perdido, confuso, ignorante. Claro que asumo un poco esa figura del SSS y a veces hasta la posición de ignorancia docta, pero no se dejen engañar, aunque yo tenga algunas lecturas más sobre psicoanálisis, eso no quiere decir que tenga las respuestas a las cuestiones que van surgiendo en estas reuniones.

CIPRIANO: José, vos que estuviste muy inquieto, ¿por qué no empiezas tú?

JOSE: No es que estaba inquieto, sino solo que estaba perdido. Perdí todos mis contactos del teléfono, y no tenía el link de la clase pasada, de la reunión pasada. La cuestión es esta, Gustavo, porque precisamente

cuando tú planteas y tiras esa provocación así para todos nosotros, de qué ofrezco yo como director y, en relación al público, qué es lo que espera, la verdad es que no sé, es muy difícil. Incluso yo me acuerdo haber trabajado con un texto tuyo que se llamaba “El director y su público”, creo que de 2012. Hablabas allí del discurso y de la histórica. Entonces eso me llevó a pensar algunas cosas en aquel entonces, y todavía algunas de esas las mantengo, que es, por ejemplo, que el director siempre va a pensar en el contexto cultural donde se está ubicando; cómo él coloca las temáticas que él entiende que pueden dar lugar a una respuesta hacia esos lenguajes, ya que es muy importante el lenguaje, cómo se adapta al contexto cultural y después crea todo el sistema estético. Porque ésa era la gran pregunta, cómo ubicarme en ese espacio, cómo conceptualizar ese público, cómo yo puedo entender ese discurso de la histórica en el sentido de esa demanda, de qué es lo que viene a buscar el público. Para mí es uno de los grandes conflictos y en ese artículo que tú dijiste, me pareció genial porque ahí Sandra Russo, en ese artículo que nos mandaste, coloca el dedo así en el buraquito —o buraquín, como dicen aquí en Brasil—, en el huequito, porque habla sobre el mundo actual, mundo digital, cómo hacer para unir todo eso y que la gente vaya al teatro y no se disperse, porque uno de los grandes conflictos del teatro actual es cómo captar la mayor cantidad de público y que las personas quieran en realidad entrar a la sala de teatro. Esa es la diatriba, que no hay una respuesta única. Entonces coloca ahí, por ejemplo, esos cuerpos apagados que ahora se conectan por la internet y el sujeto habla, pero no se sabe realmente cuál es la identidad. Hay que reflexionar todo eso porque los públicos cambian constantemente, las culturas, los sistemas son dinámicos, las lenguas son dinámicas, incluso todo el sistema de significantes cambia constantemente y crea un nuevo significado diariamente y ahí es donde está el conflicto de entender cómo es que se manejan esos cuerpos y qué va a ofrecer el director y qué va a buscar el público. Hay que estar claros en cuáles son las funciones que yo voy a tocar, cuál la cuerquita para atraerlo. Yo estaba hablando con un amigo, quien me decía que habría que colocar una especie de red y meter a la gente que va pasando afuera para que entre a la sala. Se trata de buscar

esas conexiones porque yo no voy a hacer teatro para mí, hago teatro en un sistema de acción.

Gus: ¿Estás muy seguro que no haces teatro para ti?

JOSE: No es la única forma, no es un objetivo único, ¿entiendes?

Gus: ¿Cuál es tu demanda para ti mismo respecto del teatro?

JOSE: Pues ahí sí es la pregunta más compleja, porque supone entenderme a mí mismo, qué es lo que estoy buscando ahí, cuáles son esas funciones que no he parado nunca de hacer; ese roce, ese contacto, ese interactuar con el cuerpo del otro es una cosa que a mí me convoca y creo que también nos convoca a todos nosotros. yo lo disfruto. Es una cosa que pasa por el cuerpo en sí, es un gozo del cuerpo ahí en ese instante, que lo disfruta, que lo vive, y que también desgasta; y cuando acaba, vuelvo otra vez a retomar la energía y quiero volver otra vez a hacerlo. Por eso era la cuestión de cómo entender esas formas. El que hace y el que recibe, el director que crea, o el dramaturgo, y luego el público, ¿cómo reacciona? ¿Cómo es esa paridad? Y hemos gastado cantidad de hojas escribiendo sobre eso.

Gus: Muy bien, José, gracias. ¿Algún otro elaboró otra cosa?

CHELA: Yo lo empecé a elaborar. Empecé a trabajar acerca de esta última obra o creación colectiva con danza-teatro, que ya relaté aquí; son cuatro pequeños performances de 10 o 12 minutos cada una, en los que todos los del grupo trabajaron, según dijimos en un principio, en época de pandemia y sobre la pandemia, pero ninguno de performances tocaba directamente la pandemia. Alguno de los cuatro hace un muchacho y su performance sí se relaciona de alguna manera con los sonidos de vehículos policiales a determinadas horas, con algunos ruidos, con algunos festejos por celular, pero es el que más directamente se conecta con el momento del cual habíamos acordado partir culturalmente. En cambio, para mí, la

pulsión fue siempre la necesidad de saber cómo vine a vivir acá en Frías, en Santiago del Estero, en tiempos de dictadura y más o menos era sabido que estaba un poco escondiéndome y un poco intentando salir. La propuesta era: ¿Hasta qué punto podríamos tener conexiones o no? Entonces yo trabajé sobre un texto que habla sobre la memoria de una niña en una ciudad cualquiera del noroeste argentino que está en un desayuno en su casa hasta que va con el abuelo a hacer una compra en el mercado. Entonces, en ese trayecto, se va cruzando con lugares y casas y olores, perfumes, Bonafide, las grandes tiendas Yvonne, por supuesto, los jabones que se vendían. Trabajo con toda esa serie de elementos. Lo que veo es que este trabajo con la memoria, con los olores, con toda clase de olfatos pega bastante en las mujeres sobre todo en las mujeres de mi edad, y también en las mujeres más jóvenes. El público se siente de alguna manera como si aquella ciudad, que no era Frías, fuera una misma ciudad. Hay una respuesta de ese tipo. Pero, sin embargo, nadie habla de un asesinato, del cual se habla ahí en un momentito. Nadie habla de esta mujer mayor que, en un determinado momento, hace un baile de porno suave, digamos, y se va, pasa a otro lugar de mujer. De eso nadie habló. La gente de la comunidad LGBTQ se sintió contenida, habló, hubo una buena comunicación con ellos. Pero los varones heterosexuales fueron tremendos, no quisieron ni hablar al final, porque el tercer acto es compartir un vaso de vino con los que asistieron, se abre una conversación.

Gus: Ustedes, desde el comienzo del proyecto, ¿qué demandaban, independientemente de los resultados? ¿Cuál era la demanda?

CHELA: Lo que queríamos era una especie de muestra de lo que había significado en las vidas de cada uno, y por lo tanto de la comunidad, la pandemia.

Gus: Muy bien. Otra reflexión.

SANDRA: Vi hoy la tarea, la empecé a pensar, no sé si entendí bien la consigna, la pensé por otro lado, más de un lugar personal. Me parece

que más que por qué hacer teatro en general, no un proyecto en particular. Pensé que, desde un principio, a lo mejor tenga algo que ver con la identidad, lo asocié también al cuarto nudo del sinthome. Cuando yo empecé a hacer teatro tenía 16 años, y fue como encontrar un lugar donde decir esta soy yo, o estando acá soy yo. Pero me tomó muchos años decidir que yo podía ser actriz. Hice taller entre los 16 y los 21, y después me metí a estudiar Bellas Artes, plástica, pensaba que iba a ser escenógrafa, como que quería estar cerca del mundo de la gente de teatro, pero me parecía que ser actriz era algo muy difícil, muy lejano, muy inalcanzable. Y recién a los 30, por diversas cuestiones, terminé en la Facultad de Teatro, porque la carrera que yo estaba haciendo de Bellas Artes no me la validaban. Resulta que yo me fui a Estados Unidos, viví cuatro años, y en ese interín hubo todo un lío, un cambio de planes con los de Figueroa Alcorta y, cuando volví quise continuar, pero tenía que empezar de nuevo; entonces preguntando, me dijeron “hacé teatro y luego te dedicás a la escenografía”. Cuando empecé, en ese primer año en teatro, me puse a actuar y terminé actuando y en cuanto a la escenografía sucedió que, si bien me doy cuenta que cuando hago obras le pongo mucho interés a la imagen, más a lo visual, desde los cuerpos, desde lo performático, lo cierto es que me gusta el teatro, actuar y dirigir, y entonces me corrí de lo que sería lo otro. A lo que voy es que mi demanda, me parece, tiene que ver con un modo de estar en el mundo; yo no quería sentirme como afuera, como espectadora, como que no entraba en la sociedad de ninguna manera sintiéndome protagonista, y estando en el mundo del teatro, sí sentía que yo era protagonista. A lo mejor al dirigir, o si se arman grupos de talleres, también podía compartir esa experiencia o esas búsquedas. La demanda mía es esa, me parece. Y coincido con gente que a lo mejor está en la misma, y cuando me buscan a mí para que yo los dirija, tienen un deseo de correrse del lugar social que ocupan. De correrse o encontrar otra identidad, me parece.

Gus: Muy bien.

CIPRIANO: Yo tenía doble tarea, en realidad. Tenía que pensar esto de la demanda y tenía que pensar un poco *El elogio del amor* de Badiou.

Creo que finalmente uní las dos tareas, como suele suceder. Y la uno por esto, porque pensando ahora mientras ustedes hablaban también, a mí me pasa con el teatro, y creo que tanto la demanda de quienes vienen a trabajar conmigo, como lo que yo les demando, como esta relación de idas y vueltas, de intercambios y de vínculos, no tiene que ver tanto con lo espectacular, tiene que ver más con un espacio de encuentro, de conocimiento, técnico también. A mí me pasa mucho que mucha gente viene a trabajar conmigo porque le han dicho que yo trabajo cierto aspecto técnico de la actuación que les viene bien, y yo reconozco que hay algo de mi desarrollo técnico en la actuación, que le puedo poner nombre a ciertos desarrollos técnicos y ciertas experimentaciones que tienen que ver con lo técnico, pero que al mismo tiempo son expresivos, tampoco son productivistas, como una mirada de la técnica, que eso siempre he pensado desde el cuerpo y desde la persona. A mí me gustaba mucho una idea que, de hecho, escribí un texto sobre eso: Moshe Feldenkrais decía que no había una técnica por fuera del cuerpo, y entonces la idea de que es el cuerpo finalmente el que puede pensar la singularidad de una propuesta técnica, con lo cual no hay un modelo, sino que, en realidad, lo que hay son principios, pero no modelos. Entonces de alguna manera se va creando una frase que dice el Paco Jiménez que me gusta mucho, “un rompecabezas sin imagen”, sin una imagen a donde ir, y en ese lugar me parecía que lo que yo puedo ofrecer y que me demanda realmente muchísimo esfuerzo a mí mismo, es correrme de la idea de resultado. Y es paradójico, porque al mismo tiempo es como preguntarse claramente cómo se construye la actuación, cómo se construye la escena, cómo se construye la presencia, saliendo de cualquier misticismo y tratando de ser concreto sobre lo que está sucediendo allí; pero al mismo tiempo correrse de una idea espectacular, correrse de una idea de productividad, y entonces se transforma más en un espacio de laboratorio, de conocimiento, bastante improductivo en términos de lo espectacular. Por eso en general se dice que mis espectáculos no se entienden mucho, pero no tiene que ver con una idea ni de elitismo, ni de búsqueda, sino simplemente con una mirada un poco oblicua sobre cómo se está produciendo teatro, cómo se produce teatro o artes

escénicas, y me gusta pensar como un campo híbrido. Y en ese lugar, leyendo el texto de Badiou, él hace algo de esto pensando en la transferencia, en ese lugar de la transferencia y contratransferencia, él hace tres distinciones: primero, el amor pasional, romántico, amor que se agota en la búsqueda del otro, y que el otro se busca y que desaparece rápidamente porque se consume. Después piensa en un amor mercantil, en este amor de qué me das vos, qué te doy yo, y entonces lo que hay es una economía de pasiones y un goce asegurado a largo plazo, que sería la idea del matrimonio en algún punto. Y el tercer punto, él toma la idea lacaniana de no hay relación sexual. Y entonces, frente a esa pregunta de no hay relación sexual, él desarrolla su tesis, que a mí en algún punto me sirve y en otro punto me resulta un poco conservadora, pero bueno, ya lo discutiremos, que él dice que lo que suple la falta de relación sexual es el amor. Se refiere al amor como una duración, y ahí toma a Bergson, la idea del instante que podría ser eterno, esta paradoja del tiempo. Y me parece que tiene que ver mucho con lo que nosotros hacemos en la escena, con esa expansión del tiempo. Yo creo que vuelvo sobre mi propio trabajo, yo me considero más maestro y pedagogo que puestista, aunque termino haciendo puestas, pero mi lugar natural de trabajo tiene que ver con el trabajo de laboratorio, de aula. La puesta es una consecuencia, no me siento identificado con los grandes directores, ni con nada de eso. Y yendo sobre eso, sobre la duración, sobre el espacio de la duración, él dice que para que eso suceda —y es lacaniano aquí— tiene que haber una separación. Y que esa separación genera esa tercera cosa. Entonces dice “uno más uno no es dos, sino tres”. Pensando que el más es una unidad a tener en cuenta, y que genera una tercera cosa que no le pertenece a nadie, pero que se construye de a dos. El construir el tres es justamente separarse del dos. Es paradójico, pero es interesante como planteo en algún punto. A partir de esa hipótesis, habla de la política, habla de la pareja y habla del arte. Y en el campo del arte, me sorprendió mucho, releyéndolo, porque hice una obra sobre este texto, una obra de teatro que se llamaba “esta obra se debería llamar *El elogio del amor*, como la obra de Alain Badiou”, que es un texto de Gonzalo Marul. La hice en el 18, cuando me estaba separando por primera vez de Gabriela. Ahora me estoy separando por tercera vez. De alguna manera,

también tiene que ver con mi propio proceso, la lectura de este texto. Y lo que pone como ejemplo me sorprendió mucho, porque no le había prestado atención, que él dice que el ejemplo en el arte del amor son las obras de Beckett. Uno dice, uff, uno podría decir Romeo y Julieta, Tristán e Isolda, los grandes arquetipos del amor. Y él dice que no, que son *Los días felices* donde está esta mujer hablando todo el tiempo y su marido está fuera de la escena. Y creo que anoté la frase porque me impactó tanto, a ver si la encuentro. No me acuerdo exactamente, pero la anoté en algún lugar. Acá dice, en un momento dado, frente a todo el desastre y a toda esta cosa destruida que es esa casa donde está la mujer hablando todo el tiempo y el marido está fuera, todo destruido, dice “¡qué hermosos días hemos tenido!” Y él dice que eso es amor. Frente al desastre, frente a la destrucción, hay algo de esa duración que tiene que ver con eso que sigue estando. Y a mí me impactó mucho cuando lo volví a leer. No le había prestado atención. Y fue así como, quizás, tiene que ver con mi situación personal también. Frente a la hecatombe, uno dice, hay algo de la experiencia amorosa que construye algo por fuera de uno. Y estuve pensando mucho en eso. Se me empezaron a unir las tareas. El campo de trabajo termina siendo quizás, paradójicamente, la construcción de un espacio que no le pertenece a nadie, que al mismo tiempo es concreto, no es místico. Me quedé pensando en eso. Esa es la demanda que yo tengo frente a mis estudiantes y que yo tengo frente a mí mismo también. Después aparecen otras demandas que son más concretas de actores y actrices que a veces —perdón, ¿puedo hablar mal?—, me dan por las bolas, que dicen “siempre hago lo mismo, quiero ser mejor”, “quiero hacer tales textos”. Aparecen otras demandas que yo las identifico más como del orden del mercado que del orden de lo personal. Más como la idea de lo que debería ser una actriz, un actor o lo que está pidiendo el campo cultural, que de lo que está sucediendo realmente.

Gus: Y tú, Karla, ¿pudiste elaborar algo?

KARLA: Pues mira, algo había yo estado pensando de los textos, pero más bien ahorita al escucharlos a todos me regresaron a un conflicto

que ha marcado todo mi tránsito. Lo que voy a decir ha sido muy mi experiencia personal. A mí el teatro me costó mucho trabajo. En esto de la demanda justamente, también porque quizás es un tema muy personal mío, estas luchas con la demanda, el Amo, todo eso. Yo disfrutaba mucho; he de decir que cuando entré a la escuela de artes, entré a teatro porque era lo único que tenía, mi única opción. Cuando llegué a esa escuela que ahí daban todas las bellas artes, dije yo quiero entrar ahí, pero no dibujo, no toco un instrumento, no tengo técnica de bailarina, tengo un cuerpo. Puedo entrar a teatro. Ingreso porque era el hoyito que encontré para poder entrar ahí. Y cuando ya estoy ahí, como les he narrado, me interesan muchísimo los ejercicios de calentamiento, los ejercicios exploratorios, todos estos ejercicios me encantaban. Pero cuando llegaba el momento de la actuación, yo era pésima, a mí no me salía, no podía entrar ahí, me costaba mucho, mucho trabajo. Tenía que batallar mucho. El caso es que siempre había algo que de mi parte no enchufaba ahí. Llega un momento de mi proceso en el cual me empieza a llamar mucho la atención la calle. Yo quiero la calle, quiero algo muy directo, pero lo que veía en la calle tampoco era lo que quería de teatro, porque me decía: “cuando tú haces teatro en la calle, la gente hace un escenario imaginario, aunque no les digas”. Entonces a mí de pronto esas respuestas no me gustaban. Me decía “no, no quiero eso”. Llega un momento donde mi mamá tiene un problema de salud fuerte y yo tenía ese día una función de un musical a la americana, además, o sea, baile, risas, todo. Y yo me sentía muy mal. Ese día me enojé mucho con el teatro. Dije: “¿por qué tengo que hacer lo que no quiero hacer?” Estaba ahí por mis compañeros, esa era la demanda. Pero ese día solamente quería sentarme en el escenario y llorar; no quiero bailar. Di mi función normal, obviamente. Respeté el trabajo de todos, hice lo que tenía que hacer, pero ahí me quedó como esa espina. Cuando yo conozco el performance desde las artes visuales a los pocos meses, me enchufa. Porque en esa disciplina, pues tú puedes tener una idea y de pronto sucede otra cosa. Y fluyes para cambiarlo. Y el hecho de que no hubiera límites alrededor, ni de escenario, ni que la gente entendiera que estabas haciendo arte, que la gente te viera en acción, en espacio público, pensando que eres un igual, donde no hay esa demanda del público, ni esa

demanda del cuerpo a la manera del teatro. Simplemente eres un mortal más enfrente a otro mortal en un cuerpo a cuerpo. Y los diálogos que se presentaban, los encuentros que se presentaban, a mí me volaron. Me pasa mucho, y vuelvo al tema del conflicto, porque en esa época yo dejé el teatro, me dediqué más al performance en espacio público, trabajando desde estas vías. Pero llega un momento de mi tránsito en el que para los performanceros actúo y para los teatreros no actúo. Porque hay algo de la formación teatral que está en mí. Me llevó tiempo amigarme con eso. En su momento tuve que abandonar la idea de teatro para entender el performance, pero después dije “no, yo aprendí mucho del teatro”. Entendí mucho del teatro y por el teatro también entiendo el psicoanálisis. Entonces ha sido como una especie de vuelta para tratar de recuperar, ese conflicto me habla de a qué demanda quiero responder. De pronto he querido regresar al teatro, acercarme, no he encontrado mucho la vía y en el performance también me he preguntado mucho cómo hago con este cuerpo que ya tiene ciertas cargas de poder negar, porque me paro en la calle y me paro como actriz. Así yo diga que no es verdad. Me paro como actriz, entiendo cómo pararme. Entonces, ¿cómo hago para que este cuerpo vuelva otra vez solo a ser un cuerpo? No sé. Todo esto de las demandas que ustedes hablan a mí me genera mucho ese conflicto y la verdad es que todavía me lo estoy preguntando. Estoy como en ese punto.

Gus: Muy ricas todas las respuestas. Discursos demasiado complejos que uno no sabría por dónde empezar a entrar para ir generando una clarificación. Estuve anotando algunas cosas de las que ustedes dijeron. José se ubicó en algo que sería lo del público, el gran Otro, plantearse la demanda frente al deseo del Otro. La demanda del Otro es una frase que tiene ese “del”; cuando Lacan dice “del Otro” al referirse al deseo del Otro, está usando lo que, en las lenguas de declinación, como el latín, es el genitivo. Ese genitivo que puede ser subjetivo u objetivo. Tenemos así dos posibilidades de leerlo o escucharlo: deseo del Otro en tanto que el Otro me desea. ¿Qué me desea el Otro, *Che vuoi*, qué me quiere el Otro? Sería el genitivo objetivo. Pero también se lo puede leer como genitivo subjetivo: yo deseo al Otro, estoy deseando al Otro. Podemos pensar el Otro

con su mayúscula, pero también pensarlo como ‘otro’, el semejante. Entonces, ¿qué desea el otro, el semejante, de mí y qué deseo yo del otro? Y creo que es un poco lo que a Cipriano estuvo dándole vueltas a través de Badiou: unirse, separarse, ¿cuál es mi relación con ese O/otro? La demanda también es una relación, ya de por sí la demanda supone al O/otro porque estamos demandándole a alguien, algo a alguien, aunque ese alguien sea la cultura, el lenguaje. Volvemos a poner esto en el horizonte de la distinción lacaniana entre necesidad, demanda, deseo y luego goce. Hoy no sería conveniente meternos en el campo del deseo, es mejor centrarnos por ahora en la demanda. Vimos ya en la reunión pasada la cuestión de la necesidad y nos preguntamos si resulta conceptualmente correcto, siguiendo a Lacan, sostener lo que algunos plantean cuando afirman “yo tengo necesidad de hacer teatro”. Esta frase pareciera tener cierta resonancia en lo que Karla dijo: “mi necesidad de hacer otra cosa, de hacer performance” y luego de pronto encontrarse con que arrastra el teatro en su propio cuerpo. Una vez más, Karla está planteando una demanda más que una necesidad. Si nos atenemos a lo de Lacan plantea para la necesidad como referida a lo orgánico, a lo biológico, no podemos pensar que uno ‘necesite’ hacer teatro o performance, porque tal vez en casos muy extremos, alguien no podría sobrevivir si no hace teatro o performance. ¿Por qué nosotros pasamos al nivel de la demanda? Porque la cría humana nace en un desamparo y en una *helplessness*, como dirían en inglés, que no puede ayudarse a sí misma. Un potrillito nace y a la hora ya se pone en cuatro patas y puede de alguna manera ir a comer pastito en cualquier lado si la mamá no le da la teta. Pero el sujeto humano no puede alimentarse a sí mismo, o sea, no puede satisfacer la necesidad, tiene necesariamente que depender y, por ende, alienarse a un O/otro. La figura del Otro es consustancial con el campo humano, con el campo de la demanda. En el caso de nosotros, como teatristas y/o performanceros, sabemos que pueden venir estudiantes con la demanda propulsada por el mercado, como la llamó Cipriano; o puede venir desde el grupo mismo, como en el caso de Chela, demandar un cierto saber sobre la pandemia y qué nos pasó, qué pudo haberle pasado a la gente, sobre algo muy traumático como la pandemia, que también está siempre enmarcada en un duelo fuertísimo y

que podría dar lugar a la melancolía. Tal vez, se me ocurre pensar, la performance de Graciela con sus amigos fue un modo de gambetearle a la melancolía, de ritualizar el dolor para tenerlo acotado dentro del duelo, es decir, lo que Freud llama “el trabajo del duelo”. Estamos en una situación de defensa frente a lo real: nos ponemos a hacer un teatro o performance para no dejarnos capturar por la pulsión de muerte. La otra idea en relación a la demanda, según lo plantea Lacan, es que se trata de una demanda de amor, ya que emerge cuando la necesidad ha sido satisfecha. A pesar de haber saciado el hambre, de estar abrigado, el niño grita. Ese grito no es igual al primer grito de cuando quiere comer. Ese grito inarticulado para Lacan es ya una entrada del sujeto en lo simbólico. Todavía no en el significante articulado, pero sí es un llamado al Otro. Llama al o/Otro. ¿Qué le demanda? Y ahí creo que apareció la palabrita usada por uno de ustedes: demanda la presencia incondicional de ese O/otro. Durante la pandemia comenzó a ponerse en primer plano la palabra ‘presencia’, como opuesta al teatro virtual que nos vimos obligados a explorar. Me vi en la necesidad de despejar este malentendido, porque la presencia no es lo constitutivo del teatro y menos como opuesta a lo virtual. Cuando estamos vinculados virtualmente, como todos nosotros ahora, estamos presentes. Lo que falta y lo que faltó durante la pandemia fue la proximidad de los cuerpos. El teatro es un arte de la proximidad de los cuerpos y, por lo que nos contó Karla, también el performance de acción. Ella habló del cuerpo a cuerpo. La demanda es siempre una demanda incondicional dirigida al Otro: lo quiero siempre allí a mi disposición, aunque yo ya esté con la necesidad cubierta. Quiero su presencia y, obviamente, su proximidad. En lo que dijo José se ve esa angustia de convocar a la presencia y a la proximidad para no perder el cordón umbilical, podría decirse, con el cambio de la sociedad. José, tú dijiste que el lenguaje cambia, los contextos cambian. Supongamos si eso que cambia es la madre, entonces yo tengo que estar actualizándome sobre esa madre para ver si puedo exigirle su constante presencia, porque resulta que esa madre tiene otros intereses: le da la teta al pibe y luego se va a lavar la ropa o tiene otras obligaciones, porque ella también tiene una demanda y sin lugar a dudas un deseo. Y ahí viene la cuña de la demanda, que es que la presencia y la proximidad no están

aseguradas, no están garantizadas. Por más que gritemos satisfecha la necesidad, nada asegura que el Otro va a presentarse. Por más que tengamos el espectáculo más maravilloso del mundo, nada garantiza que responda a la demanda del Otro y que ese otro, el público en este caso, se haga presente. Y ahí viene algo que Lacan desarrollará: el Otro como garantía que, al final de su enseñanza, se planteará con el Otro inconsistente, el Otro que tiene una falta, un deseo, que también goza o nos goza. Incluso a veces Lacan va hasta el extremo de decirnos que el Otro no existe y, por ende, en realidad no hay garantía de nada. Un día la madre se va a lavar la ropa y se enganchó con el lechero y, a la manera de una Nora de barrio, se fue y abandonó todo, dejando al pibe berreando. Nunca tenemos garantía de lo que pueda hacer el Otro. Freud nos relata el momento en que vio al nietito jugar con el carretel y el hilo, el famoso *Fort-Da*. El niño no hablaba todavía, pero balbuceaba un *Fort*, cuando tiraba el carretel fuera del corralito, y *Da* cuando tiraba del hilo y lo recuperaba. Hay dos interpretaciones de este juego, porque ya el niño está en el registro simbólico-imaginario: una interpretación es la de Freud; para él, el carretel es la madre, que se aleja, pero que ahora, por medio de ese objeto sustituto que es el carretel, puede recuperarla cuando se le antoja. Satisface así, a su manera, la demanda por la ausencia de la madre. Como ven, el niño ya arma un acontecimiento teatral, construye una escena, apela a la utilería y a un simulacro para satisfacer la demanda. Y esa escena lo pone como sujeto más o menos empoderado frente a la ausencia de la madre. El carretel desaparece debajo de un mueble y luego él tiene el poder de hacerlo aparecer. De ser objeto alienado a la demanda de madre, ahora es un sujeto que, sin dejar de estar alienado a la figura materna, no obstante, puede satisfacer la demanda mediante un juego comandado por él, ya que no puede comandar nada sobre la madre. Digamos que el niño entra en el campo imaginario a partir de este juego que le brinda la ilusión de omnipotencia. Quizá en el caso de la performance que nos relató Chela, se trató de elaborar la angustia por la ausencia del Otro y de los muchos otros que la pandemia se llevó consigo.

CIPRIANO: Es el juego del *Fort-da*.

Gus: Sí, es el juego de hacer aparecer y desaparecer a la madre, pero ahora sustituida por un carretel. El chico dice” “yo no puedo dominar a mi mamá, mi mamá aparece y desaparece como se le da la gana, pero yo puedo ahora, con un juego, hacer aparecer y desaparecer el carretel” y con eso mitiga la angustia causada por ese vacío que deja la ausencia de la madre. En cierto modo, el juego se instala, como dije y no sé si es la palabra adecuada, como un simulacro; tal vez mejor sería decir que esa escena del juego se presenta como *velo* de lo real, del agujero que es esa angustia. A su modo, ese juego vela el objeto *a*. Como les conté, esta lectura viene de la lectura de Freud, pero Lacan va a leer este episodio de otro modo. Obviamente, Lacan nos señala que ese juego es la entrada del sujeto en el campo del significante, en el registro simbólico, sea porque ya balbucea ese *Fort-da*, sea porque se trata de un juego de sustituciones. Para Lacan el carretel no es la madre, es el sujeto. Al proceder al juego, el pibe deja de ser objeto de la madre y pasa a ser sujeto del juego. El sujeto desaparece y luego reaparece, es decir, primero se aliena al significante en esa desaparición (S_1) y luego se separa del Otro y se constituye como sujeto deseante (S_2). En una lectura posterior, Lacan va a ligar este juego del *Fort-da* a la repetición y al goce. Por nuestra parte, por ahora podemos pensar que esta lectura lacaniana también la podemos ver en el teatro porque de alguna manera el actor —en el caso del performance por ahí es mucho más borroso—, cruza una frontera —para usar la palabra de José—, esa frontera que, en principio, sin saberlo demasiado, sutura la ausencia o angustia respecto de sí mismo, alienándose a un personaje; es a través del personaje que, como lo vemos en Stanislavski, el actor trabaja sobre sí mismo, sobre ese saber-no-sabido que lo angustia; el juego actoral le permite velar la angustia que le produce el Otro (el público, por ejemplo) o bien el escenario, abierto a ese agujero oscuro que lo inhibe e intimida. Entonces, primer movimiento: el actor se aliena al o en el personaje, se torna personaje, pero, segundo movimiento, luego regresa como sujeto a sí mismo, y no regresa igual que antes, obviamente. En un momento el actor se aliena a Otelo y al terminar la función o el ensayo, retorna a ser él mismo. En un momento soy Otelo, luego soy Gustavo Geirola, dueño del sujeto escénico, sujeto: desaparezco como Otelo, aparezco como Gustavo. Por ahí

creo que deberíamos empezar a pensar esto de la demanda desde el psicoanálisis. Ahora, agregó algunas cositas, me hice unas notitas disculpen, pero me hice unas notitas —*sorry*, José, no hice grafiquito esta vez— para que tengamos elementos que orienten nuestra conversación.

CIPRIANO: Tengo una pregunta: ¿cómo se llama el texto de Freud? ¿Recordás cómo se llama el texto de Freud?

Gus: No, no me acuerdo dónde está. Si mal no recuerdo, me parece que en *Más allá del principio del placer*. Te lo voy a buscar y te paso la referencia precisa. Es un texto por ahí de 1920, ya que se refiere a su nietito. Lo que él ve es a su nietito y le llama la atención esto. Ahora bien, Lacan dice, como la necesidad ya está satisfecha, la demanda parece exigir otra satisfacción que es, como vemos, la de la presencia (incondicional del Otro). Esto nos retorna al tema del público, tal como lo planteó José y luego Karla, en relación a su frustración en el teatro y a su demanda de otro escenario, como en el performance, en el que parece haber también un juego entre ver y no ser visto. A mí me costó bastantes años, en mi propia praxis, sacarme de la cabeza o mejor, elaborar el tema de la diferencia entre público y espectador. El público, como dijo José, y estamos todos de acuerdo, es un imponderable. Nadie sabe quién carajo va a venir a ver el espectáculo. Y, por lo tanto, no tenemos la más remota idea de qué podría ocurrir, de qué van a pensar sobre lo que nosotros hacemos. Siempre tenemos esa incertidumbre respecto a si el público hace o no hace sentido de lo que les damos-a-ver. Nos puede interesar que haga sentido: hay directores muy obsesionados con eso, y hay otros, como dijo un poco Cipriano, a los que le importa un comino si el público hace o no hace sentido. Cipriano afirmó: “me importa el proceso”; el resultado no le interesa demasiado, si el público lo agarra, bien y si no también. La relación con el público fue objeto hace tiempo de la sociología del teatro. Pero hoy me parece que es una relación ética que el artista tendrá que elaborar. No vamos a hablar hoy de eso. Prefiero enfocarme, como les dije, en la diferencia entre espectador y público. No son la misma cosa. Me di cuenta de eso en uno de mis espectáculos; percibí que el *espectador* es la *imagen que yo*

creo para dar-a-ver el espectáculo. El espectador no tiene nada que ver con el público, y esto parece una paradoja. No es el público el que “especta”, sino el teatrista, forma parte del proceso creativo del teatrista y en esa imagen se juega toda la potencia ética y política del espectáculo, independientemente del tema que se presente sobre el escenario. No sé si ustedes recuerdan haber leído el famoso trabajo, ese gran trabajo inaugural del estructuralismo más ortodoxo de los años 50, fines de los 50, esa colección de ensayo que se publicó bajo el título *Análisis estructural del relato*. Roland Barthes, si mal no recuerdo, hace allí una diferencia que, para toda la crítica literaria anterior, no había sido ningún problema. Toda la crítica anterior había confundido al autor con el narrador, a pesar de que Borges ya lo había dicho clarísimo muchos años antes en su cuento “Borges y yo”: “el Borges que escribe no es el Borges que vive y habla”. El Borges que vive y habla nació en un año y se morirá en otro, pero el narrador de “Emma Zunz” –vaya uno a saber quién es, incluso si es masculino— nunca va a cambiar, no puede morir. El narrador es una marca escrituraria y narrativa que permanece mientras el texto permanezca, no se transforma. Siempre va a ser el mismo narrador. Yo me volví a ese trabajo de Barthes y me pregunté: si el narrador es una función interna al texto narrativo, ese narrador no tiene nada que ver con el autor. Pasando esto al teatro, sabemos que el dramaturgo puede haber puesto sus marcas personales en la obra, pero una vez que la obra se emancipa de su creador, y como sabemos después del psicoanálisis que el dramaturgo puede no tener ni idea de lo que dice su obra, lo cierto es que entonces el director puede leer el relato sin los condicionamiento biográficos o sociológicos que rodearon la producción de ese texto. Sabemos las batallas que esta cuestión produjo en el campo teatral entre dramaturgos y directores. Entonces, si escribo una obra de teatro, el sujeto de la enunciación asume una posición que no necesariamente tiene que ver conmigo: puedo escribir una obra desde la perspectiva de una hormiga y deformar la realidad fantasmática, sin que yo como autor sea una hormiga. Obviamente, un psicoanalista en una sesión conmigo cuestionará que yo haya escrito el texto desde la visión de una hormiga, pero eso no le interesa ni al teatro ni al director, es parte de mi vida íntima, inconsciente, que nació conmigo

y morirá conmigo. Algunos analistas se entusiasmaron en un momento con esa crítica que se llamó ‘análisis aplicado’, que hizo desastres. Lo que importa es que en mi texto la historia está narrada desde la visión de la hormiga y eso no va a cambiar mientras el texto permanezca. Barthes procede, luego, a interrogarse sobre esa diferencia entre autor y narrador, entre lo externo al texto y lo inmanente al texto, puede también ser pensada a nivel del lector. En ese caso, tendríamos que distinguir entre el lector — que nació en un momento y morirá en otro— y el narratario, es decir, a quién está dirigido el relato, lo que en un momento se llamó el “lector implícito”. Esas marcas —por ejemplo, si el relato está dirigido a un sujeto femenino, un ser fantástico, etc.— están en el relato, claro que son más difíciles de identificar. Tenemos, a partir del trabajo inaugural de Barthes, otros intentos críticos de diferenciar las posiciones del narrador: antes hablábamos de narrador omnisciente, testigo, omnipresente, etc. A partir de Gérard Genette ya tenemos una clasificación bastante acotada: el narrador puede estar fuera o dentro del relato, y puede estar fuera o dentro del discurso. Pero las marcas del narratario, hasta donde yo sé, no fueron exploradas con similar grado de sistematicidad. Siguiendo a Barthes, podemos decir que hubo lectores del *Quijote*, que hubo un público del *Quijote* en el siglo XVII, en el XVIII y hasta hoy, cada lector hizo su lectura desde la subjetividad de su época. Pero tendríamos que hacer una lectura del Quijote tratando de detectar marcas del narratario; en principio, siendo una parodia, ese narratario vislumbrado, creado por Cervantes, algo sabe de las novelas de caballerías. Esa sería una marca del narratario. Barthes se plantea rescatar esta diferencia entre lector y narratario, pero no la desarrolla, no avanza sobre eso, lo deja. Entonces, desde este panorama, me pregunté: ¿cuál es el equivalente del narratario en el teatro? ¿Cuál es ese lector implícito, como se lo llamó después en las teorías de la recepción, cuál es el *diseño de espectador* que yo tengo en mi puesta, ese espectador que yo fabrico y que nada tiene que ver con el público que viene a ver la función? Y cuando llego ahí, y por algo que me había pasado en un espectáculo, me pregunté cuáles serían los posibles diseños —si es que los hay— para fabricar una imagen de espectador, de espectador propio del espectáculo, ese diseño con el que yo doy-a-ver la escena al público. Me di

cuenta que tanto el narratorio como el espectador —ya diferentes al autor y al público, respectivamente— se convertían en una máscara más de la escena. No es sólo el actor el que está enmascarado con el personaje, es también la escena la que yo enmascaro con la máscara de un espectador. De modo que pude correrme de la angustia que siempre supone preguntarse por la demanda del público, por las expectativas que ese público pueda tener. En realidad, esa demanda no la podemos conocer, cada miembro del público traerá la suya. Me dije: el público no espera nada, soy yo, es el grupo, el que espera. No hay otra expectación o expectativa más que la del teatrista, e incluso ni siquiera del teatrista, sino de la escena: qué espera la escena para darse-a-ver de ese modo y no de otro. En fin, para hacerla corta, en el público hay demanda, pero no hay expectación. A esa máscara que es el espectador, la denominé *máscara expectatorial*. Si quieren la pueden pensar como ‘expectatorial’ para que el neologismo haga juego con la expectativa. Ahora bien, vuelvo al tema de pensar si hay diseños de espectador. Me preguntaba eso hasta que fui a ver ese espectáculo de Norman Briski en el Teatro Calibán, en la que la escena era tan terrible, en el que mi amiga se durmió para defenderse del horror de la escena —no de la actuación y la puesta que eran estupendas—. Allí me dije: esta escena es psicótica. Afirmación demasiado rápida, pero que me permitió asociar el diseño de espectador, de ese dar-a-ver la escena, con las estructuras clínicas (así las llaman) de Lacan: neurosis (histeria, obsesión), perversión (masoquismo, sadismo, exhibicionismo, voyeurismo, incluso fetichismo) y psicosis, y tal vez con la fobia. Esa asociación con las estructuras lacanianas no fue una búsqueda de aplicacionismo, algo que desprecio completamente. Recurrí a sus estructuras para ver hasta qué punto me podrían ayudar a pensar lo que a mí me pasó en el proceso creativo. Eso es praxis, no es teoría-práctica, eso es praxis. De ahí fue que escribí dos ensayos larguísimos, difíciles de leer, porque fueron también difíciles de escribir y que al momento de armar esa antología de mis ensayos en el libro reciente *Introducción a la praxis teatral* tuve que revisarlos porque en la versión original publicada en la Revista telondefondo había varios errores conceptuales. Fue así como logré discernir tres posibles narratorios teatra-

les, es decir, tres máscaras es(x)pectatoriales, con tres economías libidinales diferenciadas, porque estamos hablando de arte, estamos hablando de estética, de modo que la cuestión libidinal se impone. Entonces, tenemos tres economías libidinales posibles, algunas con sus variaciones: neurosis, perversión y psicosis, o sea máscara es(x)pectatorial neurótica, con sus variantes histérica y obsesiva, máscara perversa con las variantes que ya mencioné y máscara psicótica. No les puedo decir los años y el trabajo que me costó diseñar las tres máscaras posibles que la escena puede asumir para darse-a-ver. Desde entonces, más allá de los contenidos de la escena, me preocupa cuál es mi posición artística, es decir, ética y política a nivel de la máscara que elijo para dar-a-ver la escena. Me parece que es allí, a nivel de la forma, donde se juega el arte. Esa máscara elegida puede estar en consonancia con el tema de la obra o bien establecer un conflicto, una tensión con ella. El público vendrá y verá cómo se las arregla con esa máscara, eso, como dije, es un imponderable.

La pregunta que me hago es: ¿Qué máscara le conviene más al espectáculo? En Guanajuato, en la Universidad de Guanajuato, cuando fui, yo andaba con todo esto en la cabeza, pero no tenía la oportunidad de trabajar con esto, porque como les dije, los chicos que vienen a mi taller no son actores y apenas están trece semanas conmigo; pero en Guanajuato tuve estudiantes de teatro. Hicimos un taller-seminario, modalidad que adopté desde entonces: trabajo actoral y teatral en las mañanas, juego con las consignas, improvisaciones, etc., y después del almuerzo, sesión para conceptualizar lo que ocurrió en la mañana. Para trabajar las máscaras es(x)pectatoriales, sin decirles nada previo, les di la obra más cortita que debe existir en el teatro latinoamericano: *La maestra* de Enrique Buenaventura. Les di consignas que, obviamente, se fueron aclarando en las reuniones de la tarde. Los dividí en tres grupos. Estuvimos trabajando una semana en la que fui graduando poco a poco todo esto; se fue viendo que un grupo iba a montar *La maestra* con una máscara neurótica, otro grupo con una máscara perversa y finalmente otro una máscara psicótica. Para mí fue un taller que me aportó mucho a lo que estaba trabajando; creo que a los chicos les encantó, al punto que todavía me saludan en Facebook; para mí fue un taller súper útil porque ahí comprobé que *La maestra* podía ser montada

con tres estéticas diferentes a partir de las tres máscaras diferenciadas que la daban-a-ver y que, como ya dije, constituye un diseño —el punto más crucial del proceso creativo— elaborado por el director o el grupo. Esa máscara por la que han optado, genera una economía libidinal con el cuerpo de cada miembro del público, que puede asumir o rechazarla —consciente o inconscientemente—, entra en el juego que le propongo o no— pero que definitivamente lo toca; la máscara, además, aporta sentido más allá del relato del texto dramático.

La cuestión de la máscara es(x)pectatorial me mostró que como director ahora tenía una tarea más, y la más difícil, compleja y políticamente definida. No se trataba de estrenar, levantar el telón (como quien dice, yo nunca trabajo con telón) y dar-a-ver la escena. Lo supiera o no, y eso fue lo que a mí me enloqueció durante tantos años, sucedía que yo había estado montando espectáculos, inconsciente de cómo los daba-a-ver, una manera no procesada por mí *artísticamente* (es decir, ética y políticamente): todo era que el espectáculo parecía ya listo para estrenar, entonces ponemos esto aquí, aquello allá, y listo. Viene el público, le gusta o no lo que hicimos, y fin de la historia. Entonces, como les dije, ahora tenía que hacer un trabajo más: discernir qué máscara convenía al espectáculo. Y eso llevó a que empezara a trabajar las estructuras lacanianas y a escribir esos ensayos largos y difíciles que, según me informa Academia.edu, parece que la gente los empezó a consultar, no sé si a leer, porque son muy complejos y menos a entender. Es una pena que los lean en la versión de telondefondo, porque tienen errores conceptuales, por eso los revisé mucho cuando los incluí en el libro. Se trata de algo muy complejo porque primero hay que meterse de lleno en qué sea la neurosis, la perversión y la psicosis, en Freud y en Lacan; luego hay que ver cómo se traslada todo eso a lo teatral. Y para colmo, hay que tener cierta idea de los cuatro discursos lacanianos. Lo que me importa hoy subrayar es entonces la diferencia entre espectador o máscara es(x)pectatorial (ahora parte del proyecto de puesta) y el público, factor externo, del que tenemos usualmente algún tipo de conocimiento sociológico, aunque siempre sea un impode-rable; ni hablar, si todavía hacemos el espectáculo o el performance en la

calle, donde nadie ha sido convocado de antemano al evento teatral o performático. Sea como fuere, lo cierto es que entre la máscara como factor interno y artístico a cargo del teatrista y ese público, el puente, o lo que tienen en común, es indudablemente el inconsciente transindividual, como lo hemos venido conversando en estas reuniones y diferenciándolo del inconsciente colectivo. Así, lo que comparten teatristas (y la máscara) y el público es el malestar en la cultura, el cual, a diferencia de otras artes, es siempre ineludible en el teatro. Puedo escribir una novela hoy que nadie entiende, como *Finnegans Wake*, pero tener la esperanza de que en dos siglos alguien podrá leerla sin mayores obstáculos; pero en el teatro no puedo dar ese salto riesgoso porque el teatro es un arte viva y hasta cierto punto local o parroquial, de modo que no puedo crear esa distancia con el público al punto de desenganchar mi puesta de toda posibilidad de construir sentido. Una vez más, la cuestión de la demanda, la del teatrista y la del público, tienen que encontrarse en un punto, tener alguna consonancia y resonancia. En fin, con humildad, considero que esta diferencia entre espectador o máscara y público es uno de mis mejores aportes a la praxis teatral.

CIPRIANO: Tengo un par de preguntas.

Gus: Dale, pasalas. Ustedes me interrumpen cuando sea, por favor. Si no me la paso hablando yo.

CIPRIANO: Primero, me gustaría leer esos textos, porque la verdad que es un aporte inmenso decir que la que 'especta' es la escena. Ojalá tuviéramos más espacio para hablar de esto.

Gus: Lo estoy articulando, Cipriano, bajo la idea de que si la escena es(x)pecta y especta desde determinada máscara, está demandándole algo al público.

CIPRIANO: Además, ¿sabes qué me parece? Que no es para todo el público también. Es un lugar donde debemos sincerarnos, díganos. Que hay públicos, en plural.

Gus: Te das cuenta de eso cuando haces una gira. Cuando haces una gira y sacas a la obra del lugar original en la que lo hiciste llevándola a otro contexto, lingüístico, cultural, de clase.

CIPRIANO: Hoy estoy con Badiou en la cabeza, pero Badiou también dice que justamente el encuentro con el otro es un azar. Y que ese azar funciona a partir de un agenciamiento, el cual es siempre heterogéneo, que nunca es de alguna cosa particular, sino más bien de una suma de singularidades muy complejas, heterogéneas. Y él dice que mientras mayores son los azares, mejor funcionan las ideas.

Gus: El agenciamiento aquí estaría del lado del teatrista que elabora, diseña esa máscara, y se arriesga, porque ahí está el compromiso político y ético, artístico. Un poco como lo vio Adorno en su *Estética*. El compromiso del artista, para él, es con la forma. No importa si hablas de la violencia doméstica o de género, si hablas de aquello, de lo otro, de lo que fuere; el tema de tu compromiso artístico está en la elaboración de la forma. Entonces, la máscara es(x)pectatorial es donde tú apuestas políticamente, éticamente, es decir artísticamente (cuando hablamos de praxis y no de práctica, estamos haciendo converger en lo artístico lo ético y lo político), apuestas a una forma para transmitir algo sobre un real al que le has construido un semblante, porque el real hay que apalabrarlo de alguna manera, hay que representarlo, hay que velarlo con un semblante que, esperanzadamente, intentamos que sea emancipatorio. Y ahí está el núcleo del problema artístico. Siempre es tirar una botella al mar. Entonces, como vos decís, definitivamente hay públicos en plural; si uso 'público' en singular es para marcar la idea de un universal imponderable. Las variables sociológicas, no obstante, son importantes tenerlas en cuenta, porque, para aquellos que viven del teatro, resulta ineludible saber bien qué conviene o no presentar teatralmente. Tal vez José que tiene su compañía

puede ampliarnos esto mejor que yo. Y por eso siempre pienso en Nibaldo Castro, de Barranquilla, que viene trabajando desde hace años en la formación de público o públicos. José y Nibaldo, como cualquier otro teatrista que tenga a su cargo un proyecto cultural no pueden desentenderse de evaluar esas variables sociológicas. En el teatro, a diferencia de otras artes, uno no puede apostar completamente al narcisismo. De pronto a un director desea montar una obra de Beckett en un contexto no preparado y proceder a su suicidio artístico, una especie de pasaje al acto teatral. Cuando vivís del teatro, cuando tenés un proyecto cultural, sí tenés que trabajar sobre las variables sociológicas del cuerpo social, que también es un cuerpo y que podríamos pensar también trinitario, con su registro imaginario, su registro simbólico y su registro real.

CIPRIANO: Mientras vos hablabas, también me acordaba del texto de Erving Goffman, el clásico, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.

Gus: No lo conozco.

CIPRIANO: Es un texto muy precioso, donde él cuenta, desde la sociología y la antropología, que, en la isla de Shetland, cuando se empieza a abrir al turismo, el problema que tiene la gente que alquila sus casas —en la década del 50—, para recibir gente que nunca habían recibido, era que tenían miedo que les roben las cucharas. Uno invitaba gente a su casa y el problema era ser anfitrión de gente desconocida. Todas las lecturas que hace Goffman de cómo se lee el cuerpo como máscara, para discernir si el otro te va a robar las cucharas o no te va a robar las cucharas. Esas son las metáforas. Y mientras vos hablabas de esto, pensaba eso también, cómo la escena presenta esa máscara para también preguntarse quién te va a robar las cucharas y quién no. Y una última cosita que me venía a la cabeza mientras hablabas, que me parece muy importante lo que estás diciendo, es si esos tres espacios de neurosis, perversión y psicosis que vos nombrás, vos no los usás a nivel consciente, por lo que estás diciendo, pero me pregunto si no sucede a nivel inconsciente.

Gus: Cuando estoy trabajando no pienso en todo eso. Probablemente sí, ya cuando toma forma el espectáculo, y si es un espectáculo muy provocativo, sí lo pienso porque, como dije, allí se juega mi compromiso artístico, pero también, porque puede dar lugar en nuestros países a sanciones irreversibles.

CHELA: Esas obras de teatro que se pusieron mucho durante las décadas de los 70-80 en Tucumán, no sé si vos te acordás, las trabajaban mucho los teatros universitarios; eran obras del tipo donde se arrojaban cosas al público, se arrojaban pinturas o sangre u otros objetos, o se paraban frente a alguien con una especie de arma. ¿Ese tipo plantearía una economía psicótica?

Gus: No, no, no.

CHELA: Me acordé de la puesta de *Marat/Sade*, por ejemplo.

Gus: No, psicosis no, en ese caso que traés estaría más por el lado de la perversión. El teatro pánico creo que está más del lado de la perversión, de la estructura perversa. Porque Lacan habla de estructuras freudianas o estructuras clínicas, les han llamado algunos. En los últimos años Néstor Braunstein dijo que no se podía hablar de estructuras clínicas en el sentido de adherir a un analizante a una de esas estructuras exclusivamente. Estas estructuras, en todo caso, solo servían para orientarse en el diagnóstico, pero ningún sujeto, según él, responde a una estructura clínica, sino que puede ir variándolas a lo largo de su vida. Así y todo, me sigue pareciendo que esas estructuras, al menos dos con sus fórmulas matemáticas (neurosis = $\$ \diamond a$, y perversión = $a \diamond \$$), son instrumentales para poder entender cómo funciona la neurosis, cómo funciona la perversión y qué lugar tiene el sujeto en la psicosis, etc. Los tres registros, sobre todo. ¿Cómo serán los tres registros en psicosis, en perversión y en neurosis? Entonces sí podés comenzar a tener una serie de elementos. Lo cierto es que muchas veces Lacan decía que puede haber una cantidad de rasgos perversos en la estructura neurótica y viceversa. Por eso hay que despejar un poquito

los rasgos para ir a nivel de la posición del sujeto, porque, por ejemplo, puede haber rasgos neuróticos o psicóticos en un perverso. Me imagino que Lacan planteó sus estructuras para proveerle a los analistas de un instrumento que les permitiera hacer un diagnóstico diferencial. Por ahí a un analista le puede llegar 2, 3, 4 años poder estar seguro de si está tratando con un perverso, un psicótico o un neurótico. Y eso es una tarea fundamental porque, si la pifian, la transferencia puede llevar al analizante a lo peor. Como se puede ver, no es algo que se detecte así, de primera impresión. Por eso le contesto también a Cipriano: la máscara no es algo que puedas hacer aplicando una formulita, como si fuera una maquinita. Nada en el psicoanálisis funciona de ese modo maquinal o aplicacionista. Una vez más, el psicoanálisis es una praxis y no una práctica donde jugás con teoría y práctica. No podés ir a probar cosas con un analizante como quien va a probar una hipótesis en un laboratorio.

A partir de lo dicho, quiero volver al tema de la demanda, que es lo que teníamos hoy sobre la mesa. ¿Qué demanda un neurótico? En el neurótico tenemos dos tipos: el obsesivo y el histérico. En el perverso, como ya dije, tenemos cuatro posibilidades el sádico, el masoquista, el voyeur y el exhibicionista. En el caso de la psicosis, que trabajé en uno de esos ensayos, tenemos lo que llaman la psicosis ‘clásica’, refiriéndose a ese libro estupendo de Daniel Paul Schreber, con sus *Memorias de un enfermo nervioso* [1903] (hay una traducción magnífica de Ramón Alcalde), paciente que ni Freud ni Lacan conocieron personalmente —el trabajo de Freud sobre Schreber es de 1911—, y luego la producción actual a causa del neoliberalismo necropolítico de lo que llaman psicosis ordinarias o neopsicosis, que ya no tienen la proliferación delirante que vemos en Schreber. Seguramente ustedes habrán tenido en sus clases a esos jovencitos que dicen querer ser actor, pero vienen porque quieren ser estrella, llegar a Hollywood, ser vistos, aplaudidos, afamados, premiados, tapa de revista, etc. Ahí tenemos la demanda como un exhibicionismo rampante, no les interesa el teatro, no les interesa la obra, no le interesa la actuación ni el arte; les interesa esa satisfacción perversa. El neurótico, sobre todo el histérico, es el que mayor demanda tiene en cuanto al saber, por eso es un terreno fértil para que emerja un actor. El psicótico en general no tiene

mucha demanda porque al psicótico está desgarrado del Otro. Vemos cierta correlación interesante para la praxis teatral entre esas estructuras freudianas o clínicas, como ustedes quieran llamarlas, y la demanda. ¿Qué se demanda en cada caso? Es importante observar eso en un taller o en un ensayo. La base va a ser empezar por la demanda más clásica, que es la del histérico, la de la neurosis histérica. ¿Qué anima la pregunta del histérico? Tenemos que tener en cuenta en estos casos que Lacan nos invita a considerar cómo un tratamiento psicoanalítico lleva o pone al analizante en una situación de desamparo, como aquel desamparo de su primera infancia, cuando depende del Otro, cuando no tiene otra posibilidad de sobrevivencia más que por su alienación o sometimiento a ese Otro. ¿Cuándo llega un sujeto al demandar un análisis? ¿Cuándo llega alguien a demandar ser actor? El analizante demanda un análisis cuando llega al tope de que no puede valerse por sí mismo con lo que lo aqueja. ¿Cómo podemos pensar el equivalente de esa pregunta en la praxis teatral? Se trata de alguien que viene a trabajar con un otro, con minúscula, el analista al que le supone saber algo sobre lo que le pasa, el SSS, Sujeto Supuesto Saber. Pone a ese otro en lugar del Otro, del que lo sabe todo. La analista no sabe nada de lo que le pasa, obviamente, pero el analizante supone que tiene un saber sobre su síntoma y le viene a demandar que le diga qué le pasa. Tal vez alguien que no considera hacer un tratamiento analítico, que no percibe síntomas, prefiere anotarse en un curso de actuación; tal vez siente limitaciones expresivas, un cuerpo demasiado inhibido, y piensa que ese curso podría ayudarlo. Estoy pensando en alguien que no está atravesado por esa demanda perversa de exhibicionismo. En todo caso, es una demanda bastante instrumental, utilitaria. La regla de oro del psicoanálisis —y no veo por qué no lo podría ser de la praxis teatral— es la asociación libre. El analista invita al analizante a hablar todo lo que le pase por la cabeza evitando censuras y represiones (tarea bastante imposible, por cierto), del mismo modo en que un maestro de actuación o un director invitan a improvisar sin mayores orientaciones o pautas u objetivos. Por parte del analista (maestro, director) la otra regla de oro es no responder a la demanda, no gratificar, más bien frustrar la demanda. ¿Para qué? Para que el mismo analizante sea él quien recorra el itinerario y le ponga palabras a lo

que le pasa, evitando incorporar ortopédicamente —como en la Psicología del ego— lo que el analista le dice, lo que le plantea como bueno, lo que le sugiere evitar como malo, lo que le recomienda como útil. La idea es que ni el analista ni el maestro o director se crean realmente Amos, adopten la posición del discurso del Amo, aconseje, ratifique, corrija, etc. Nada de eso. Lo peor que puede pasar es asumir la posición de que se sabe todo sobre el otro. La idea, entonces, no es que el analizante se aliena a las palabras del analista (o el estudiante y actor a las del maestro o director, respectivamente), sino dejar que él solito, el analizante, le ponga palabras a lo que sufre. Eso lleva tiempo, mucho tiempo, porque —y acá regresamos al tema de la memoria y la historización— el analizante va a tener que ponerle palabras a un pasado, lleno de recuerdos encubridores, trampas del yo, ilusiones o alucinaciones de acontecimientos que no fueron tales; y ese apalabramiento le supone un itinerario regresivo, una consideración retroactiva, *après coup*, *nachträglich*, de todo ese campo del inconsciente y sobre todo de ese campo de registro de las impresiones o huellas, como en la superficie de cera de la pizarra mágica; tarea, como se imaginan, poco agradable. Va a tener que volver hacia atrás para recuperar huellas, cifras, letras, rasgos, anécdotas y ahí, con suerte, a lo largo de su relato, dar paso a la tyche, a la sorpresa, a un lapsus, al olvido de un nombre, a un chiste, permitiéndole entonces al analista comenzar su trabajo. Propongo que lo mismo puede ocurrir en el campo de la praxis teatral: el maestro o el director deben fijar sus reglas de oro y esperar, esperar que de pronto se rompa la continuidad del relato consciente con algo sinsentido. ¿Cómo lo harían ustedes? ¿Qué sería el analizante y el analista si lo llevamos ahora al campo del teatro? El público: ¿qué viene a buscar en las obras de ustedes? Porque si viene y paga la entrada, o como si un estudiante paga por la clase, así como el analizante paga la sesión, algo demanda, algo quieren llevarse a cambio, pagan por un servicio. En principio, digamos, pagan por un servicio, aunque esa demanda esconda u oculte una demanda histórica mayor, la de un saber.

CIPRIANO: Vuelvo un poquito atrás, y me parece que, en esa situación de hacer análisis, de ser analizado, que también la asocio al teatro, el

lugar del silencio es muy importante. Estoy haciendo análisis; siempre he hecho un análisis más bien lacaniano donde, por ahí, no hay tanta regresión, sino más bien una discusión sobre el lenguaje, sobre lo que se está diciendo y el análisis del lenguaje, pero para que eso tenga efecto, y lo pienso en el teatro también, hay algo muy importante que es ese momento de silencio donde uno escucha lo que ha dicho. Es tan impresionante eso que también lo pensaba para el teatro, porque me pasa lo mismo con las actrices y los actores; hay algo de eso que se sitúa casi como un lugar de descubrimiento más que como un lugar de proposición.

Gus: Cuando hablo de ‘apalabramiento’ incluyo el silencio, es fundamental. Cuando me referí a lo retrospectivo, pensé en lo que Lacan plantea, siguiendo a Freud, como historización. Pero vos tenés mucha razón en señalar el tema del silencio. En realidad, me parece que la dinámica analítica lacaniana tiene que ver con el silencio y el lenguaje, pero también con el tiempo, con la duración. Vos hablaste hoy de la duración y Lacan, como sabemos, fue excomulgado de la IPA [International Psychoanalytic Association] precisamente por el tema de la duración de la sesión y ese tema del corte que plantea el analista. Ya no le parecía que una sesión debía ortodoxamente durar 45 o 50 minutos, sino que podía tener una duración variable según el caso y el momento, podrían ser cinco minutos o dos horas. Lo viví en mi propio análisis, cuando un día la analista me corta, me señala a nivel del uso de ciertos adjetivos en mi cadena de habla, me sorprende, trato de explicarme y ella me dice: “terminó la sesión” y me mandó a hacer mi análisis a la calle. Porque la idea es que sea el analizante el que se analiza, y no que te analice el analista dándote una explicación de lo que supuestamente te pasa, porque el analizante es el que sabe, para el analista el analizante es también un SSS, un Sujeto Supuesto Saber. También me pasó con las improvisaciones cuando percibo que una improvisación empieza a contornear algo de lo real, o cuando alguien comete un lapsus, o se olvida de algo, o hace un chiste, entonces yo digo: “cortamos acá”. Y ellos: “no, por favor, queremos mostrarle algo, tenemos una idea...”. Y yo pienso para mis adentros: “vayan a mostrárselo a su abuela, a mí las ideas no me interesan, vuelvan al próximo ensayo y vamos a ver

cómo seguimos con esa improvisación”. En ese ínterin, el sujeto procesa cosas. Hay un corte que no es caprichoso, es un corte madurativo, porque cuando vuelven al otro ensayo —como yo cuando volví a la sesión siguiente—vienen ya con toda una elaboración, traen algo más plagado de elementos creativos. Retoman la improvisación y allí sale otra cosa.

JOSE: Ahí viene la pregunta que siempre me hago; cuando tú estás trabajando, por ejemplo, con ese lenguaje que está apareciendo en las improvisaciones, el director se coloca de parte de lo que va a querer el público, lo asume como tal...

Gus: Imagina, imagina colocarse de parte de la demanda del público...

JOSE: Es que, me parece, ahí es donde viene ese juego de siempre del que he hablado, el de las relaciones de la corporeidad: cuándo es que se activa, cómo ese cuerpo puede tener una señal que va a tener retroalimentación, es una comunicación, como que hay una pulsión con el que está viendo, en ese caso, por ejemplo, yo aplico mucho aquella de director/dictador, “cállese la boca, aquí no se habla”; y es que a veces me pasa cuando la escena se pone muy repetitiva. Cuando pasamos tres ensayos en el mismo juego, paro y digo: “esto no sirve para una mierda, vamos a hacer una escena nueva de esta misma escena”. Entonces, cuando llegan al otro día, explota otra cosa sobre la misma base. Un día yo escribí un texto acerca de por qué me gusta Brahms. Y me gusta porque Brahms trabajaba sobre la misma variación, entonces también el actor trabaja, todo el grupo como tal, que se estanca, entonces a veces mando todo a la mierda, me meto en el autobús, bajo, me tomo una cerveza y me voy a la casa. Cuando regreso al otro día, como ya han pasado muchas cosas, se abre un nuevo contexto, visualizo otras cosas. Lo que ellos están planteando cambia, porque ellos también están pensando en un posible público, que es el de donde estamos ubicados; vienen del interior de Paraná, donde tienen una forma de ver el teatro; hacemos unas cosas medio freak

y la sala se llena, pero ellos están pendientes de eso. Me dicen: “José, cuidado porque usted se puede salir y aquí se nos va a ir el público que ya hemos captado en los últimos cuatro años. Pero eso yo lo controlo. Me quieren en el lado del analista y lo que ellos quieren es que yo les diga.

Gus: Muchos directores dicen “yo soy el primer espectador”.

JOSE: Ese es el gran esterotipo.

Gus: Lo que tomo de lo que vos decís es algo que planteó Cipriano antes. Cuando yo digo que corto una improvisación y me voy, es un recurso técnico. Por eso, lo que nosotros tenemos que hacer en este grupo es ir inventando otras alternativas técnicas para la misma situación. Tú, José, planteaste otra alternativa: “ensayemos esta escena de otra manera”; ese sería otro modo de hacer un corte y de plurificar, hacer plural el sentido, multiplicarlo, dar oportunidad a que de pronto irrumpa un real. Al principio, cuando habló Cipriano sobre la técnica, hay que darse cuenta de que la técnica está muy consustanciada con todo el resto de la praxis teatral, es como la punta del iceberg sostenida por esa enorme masa invisible de conceptos, en este caso, el de la praxis teatral, al menos para mí, en relación estrecha con el psicoanálisis. Aunque Deleuze y Guattari digan que todo el aparato técnico siempre es secundario, lo concreto es que toda técnica responde a una ética, no es cualquier cosa, no es una mera lista de ejercicios o de instrucciones tipo manual. Lacan empieza sus seminarios con los trabajos técnicos de Freud. Cuando Freud se plantea cómo concebir una técnica sobre el inconsciente. Para nosotros, teatristas, sobre todo desde la perspectiva de la praxis teatral, ese trabajo está todo por hacer. Stanislavski se planteó hacer una técnica; esa técnica conlleva ciertos presupuestos. José Luis Valenzuela la ha trabajado a puntualidad. Stanislavski vislumbra una posible técnica que tiene como base ciertos presupuestos respecto del cuerpo, respecto de la memoria, cierta concepción de la memoria que tendríamos que cotejar con la pizarra mágica, pero advertidos de que, en algunos momentos, tal vez por la presión política del Estado, incorpora, por ejemplo, el reflejo condicionado de Pavlov. Por

eso hay que tener cuidado del eclecticismo que es rampante en los talleres y escuelas de formación actoral: toman un poco de aquí, otro de allá, hacen un repertorio de ejercicios que remiten a técnicas con presupuestos diferentes y hasta contrapuestos. Insisto: la técnica tiene un basamento ético, no moral, sino ético. Hay que estar muy alerta a esos fundamentos éticos (el psicoanálisis, como Lacan lo propuesto e instaló, es precisamente una ética, de la que en alguna reunión deberíamos hablar más detenidamente). Los teatristas suelen tener una práctica (no una praxis) concebida como un tachonado de ejercicios, una especie de collage de aproximaciones técnicas que van tomando de tal o cual maestro, y los mezclan con otros ejercicios de otro tal o cual maestro que, por ahí, remiten a fundamentos éticos, artísticos, políticos completamente opuestos. Entonces: ¿cuál es el fundamento ético, no quiero decir metafísico, en todo caso — digamos— por lo menos metapsicológico de tu técnica? Hoy vimos dos cuestiones técnicas importantes: la primera, cuando hablamos de la duración, la cuestión temporal de una clase o un ensayo; la segunda, cómo sacar a la repetición de su dimensión de *automaton* y favorecer la emergencia, la irrupción de lo real, de la *tyche*, cómo trabajar con esa sorpresa, eso nuevo que irrumpe con carácter insensato y que nos obliga a repensar todo de nuevo. Cuando uno se queda atrapado en el *automaton*, en el mero retorno de los signos, como vos dijiste, José, el ensayo se torna tedioso, todos los días la escena está congelada porque se repite como *automaton*, es decir, lo que podríamos llamar la mismidad. Todo es lo mismo días tras días y nada nuevo se registra. ¿Cómo sacamos al ensayo o a una clase de esa mismidad, de todos los días lo mismo? Es una cuestión técnica. Como vimos, uno podría plantearle al grupo: “hoy teníamos pensado dos horas de ensayo, pero por esto que irrumpió, nos vamos ya, aunque hayamos trabajado solo 15 minutos”. Dejamos al grupo fuera del encuadre de la clase o del ensayo para que cada cual haga su análisis por sí mismo, y seguramente al día siguiente algo nuevo se va a registrar, porque han quedado con el enigma de “qué pasó”, “por qué el maestro o el director cortó el ensayo tan abruptamente sin dejarnos dar explicaciones”. Seguramente al otro día vendrán con una posición subjetiva diferente, porque algo se ha modificado a nivel inconsciente —o incluso consciente— y entonces

abordarán la misma escena desde otro lugar, algo del imaginario se va a transformar. En fin, vemos a todo lo que nos ha llevado conversar sobre la demanda. Tendríamos que seguir trabajando sobre la demanda porque todavía no hemos rozado el tema, hay todavía muchas otras cosas para pensar desde ese concepto. Por ejemplo, hay públicos que demandan siempre lo mismo, como lo vemos en el público del teatro comercial: saben que van a ver una obra cuya anécdota y puesta en escena es diferente, pero a nivel estructural —digamos—, es siempre lo mismo: saben y se apoltronan confortablemente —para eso pagan, para consumir lo mismo— porque cualquiera sea la obra, ésta responde a las mismas convenciones: saben que van a reír, o a llorar un poco, a emocionarse, pero también saben que no los van a poner en situación de cuestionarse nada y menos van a abrir su corporalidad a un planteo visceral que le venga de la escena. Demandan una historia, un relato diferente, pero que esa propuesta no le vaya a revolver el avispero. Demandan entretenimiento, evasión de la realidad cotidiana y no es algo que debemos rechazar. Por eso van a ver espectáculos promocionados, tal vez porque conocen ya a ciertos directores o a ciertas salas, o a ver ciertas obras de dramaturgos conocidos, porque saben que en el fondo la asistencia al teatro no les va a desenmarcar el fantasma hegemónico, el cual, aunque les cause malestar, lo prefieren al riesgo de confrontarse con lo real o la inconsistencia del Otro, con su castración. El espectáculo, pues, no los va a desestructurar; como ocurre con muchos analizantes durante el tratamiento, quedan apoltronados en el goce del síntoma, porque, aunque les perturba esa dolencia, no obstante, es la zona conocida, la zona de confort y que, salir de ella, puede traer aparejado un sufrimiento mayor, porque —convengamos, incluso siguiendo a Schopenhauer— no hay emancipación sin una temporada en el infierno. Hay otro público que demanda lo contrario: que le desenmarquen el fantasma hegemónico, y allí entonces toma función el teatro experimental, al menos como yo lo entiendo, como yo lo he practicado. Si el entretenimiento está del lado del principio del placer, el teatro experimental alienta la demanda de goce. El público que demanda ese goce al teatro experimental, o teatro off o alternativo, quiere que le conmuevan ese fantasma creado por los medios, por el capitalismo, por la educación, por la

tradición, por la familia incluso. Y aquí retorna el tema de la técnica y de la ética: en mi caso, como les conté varias veces, recorro a suspender las convenciones de la institución teatro: armo todo en un espacio vacío, no hay ni escenario ni butacas, la gente viene supuestamente a ver una obra de teatro, trae a nivel imaginario-simbólico las convenciones de la institución teatro y, al entrar, queda interrogada, apelada: ¿dónde me pongo?, como creo que decía Pepe Biondi. Ahí es donde ya se desenmarcan los códigos de la teatralidad del teatro tradicional, esto es, las de lo que he denominado la teatralidad del teatro. Y no creamos que esa teatralidad solo se da en salas de teatro; se la puede instalar en una esquina de barrio, porque no estamos hablando de *lugares* físicos sino de espacios, y hablar de *espacios* es hablar de discurso. La teatralidad del teatro es un diseño político, tiene una política de la mirada: ustedes van a un potrero, instalan un escenario y la gente queda ubicada —sentada o parada— al frente. El llamado ‘espacio’ alternativo no es más que un mero cambio de lugar que no alterna el discurso hegemónico de la teatralidad del teatro, cómplice del capitalismo. Recuerden: es lo primero que rompió Grotowski. La teatralidad del teatro, entonces, responde a una política de la mirada, al discurso del Amo o de la Universidad, supone una ética, se basa en un mapa del cuerpo en el que hay que proteger la espalda, por eso siempre se hace en algún rincón en el que haya una pared detrás o hay una cortina detrás, y la gente se pone en frente a ver y escuchar. No hay a veces nada novedoso en hacer un teatro fuera de sala y creerse que se está haciendo algo novedoso, *alternativo*, cuando en realidad se está repitiendo como automatón el discurso de la teatralidad del teatro, su política de la mirada. Por eso, justamente por eso, me planteé para mi propia praxis teatral, si al trabajar sobre las máscaras es(x)pectatoriales, había otro modo, otro camino, un método —si quieren pensarlo así— para técnicamente alterar esa política de la mirada de la teatralidad del teatro. Tal vez explorando la demanda en la neurosis, en la perversión y en la psicosis tengamos otra vía de acceso a una praxis teatral comprometida con lo real, más que con la realidad. Porque en esas estructuras lo que varía es precisamente la función del Otro. Lo ético aquí se presenta como una dimensión que pueda poner en crisis la posibilidad de imaginar que estoy haciendo algo nuevo,

cuando en realidad estoy reproduciendo la política de la mirada sostenida por el discurso hegemónico (el patriarcado, el machismo, la violencia, etc.) o, peor, sostenida por lo que Lacan denominó el discurso capitalista motivado en la pulsión de muerte, el odio, la destrucción del lazo social y el avasallamiento del sujeto deseante. Como ando con cuestiones de las artes plásticas, me topé con el Activismo vienés y el Body Art, con sus pretendidas denuncias a la violencia de esos momentos de terrorismo de Estado, con torturas, desapariciones, crueldades corporales de todo tipo. Y resulta que estos artistas las reproducen en sus obras; pretenden que están denunciando algo, al tiempo que en realidad le están haciendo al público lo mismo que quiere criticar y denunciar. Incluso algunos, como Orlán o Sterlac, exponentes de un Body Art extremo, que torturan su propio cuerpo: cortándose la cara, implantándose orejas en otras partes del cuerpo, etc. Hay aquí una crueldad, una morbosidad, me animaría a sugerir el mandato del superyó heredero del Ello, el superyó atroz con su voz o pulsión invocante que compulsa a gozar. Le hacían sufrir al público el mismo horror que querían denunciar. Y, como sabemos, se necesita un cuerpo para gozar. Chela recién habló de *Marat/Sade*. Allí tenemos una perspectiva perversa: el perverso no es sujeto, por el contrario, como lo muestra la fórmula de Lacan $a\text{---}\$$, el sujeto perverso se coloca en posición de objeto del Otro, objeto de goce del Otro. La fórmula parece que mostrar dos componentes, pero siempre está el Otro detrás. Siempre tres. El $\$$, ese sujeto en la fórmula, es la de quien funge como partenaire del perverso, que nunca es otro perverso, como creía Freud. Si el artista no logra visualizar esta dimensión ética de su posición, puede estar produciendo un arte que, en vez de ser emancipatorio y transvalorar los valores del discurso hegemónico, a veces totalitario, termina siendo cómplice del mismo. Es algo terrible. El artista tiene que estar alertado para no caer en las trampas (muy seductoras y cautivantes) del capitalismo: premios, consagraciones de la crítica, subvenciones, etc., que pueden estar dirigidas a impedirle avanzar en su trabajo con lo real y repetir en su obra lo que lo ha consagrado, haciéndole creer que ha logrado *su* estilo. El capitalismo no solo reproduce lo que le conviene, sino que captura lo que no le conviene, lo

recicla, devora todo, y a veces hasta lo consagra para justamente congelar la potencia de un gesto artístico transgresivo.

KARLA: Oye, Gustavo, te escucho y me hace mucho sentido lo que dices y algo que ha dicho Cipriano hace rato sobre su análisis. Es bien fácil regresar al mismo discurso, aunque tú creas que estás haciendo otra cosa y el estar advertido y estar atento a cacharte. Me hace sentido con el texto que mandabas de la estatua, donde vemos esa memoria que está tan ahí y que responde desde un pasado al presente. Me recordaba mucho un texto que está muy padre que es de Anne Dufourmantelle, una psicoanalista y filósofa, que se llama *Elogio del riesgo*, donde me recordaba mucho lo de la estatua; decía que las personas planteábamos nuestro futuro, leíamos nuestro futuro, actuábamos nuestro futuro, desde todas las prevenciones del pasado, y que, al estar desde ahí, estabas actualizando todo el tiempo y nunca habrías otra posibilidad. Entonces, que ese rompimiento del que tú hablabas, Gustavo, como de estos cortes, eran re importantes para que pudieras pasar a otra cosa. Y me recuerda mucho lo que decía Cipriano: en mi análisis, que también ha sido muy lacaniano, es bien fácil enrolarte en el imaginario: “es que mis papás, es que esto, es que otro” y mi analista siempre me regresaba: “ajá, sí, muy bien ellos, pero ¿y tú qué? ¿tú qué con esto?” Cuando te regresan ahí y te hacen esos cortes, es cuando algo emerge y siento que esa atención es muy importante tenerla, estar advertidos como creadores y poder estar atentos ahí, que es bien difícil, es re difícil, porque siempre estamos buscando un amo.

Gus: Cuando entrevisté a Santiago García, me contó una anécdota indígena en la cual para los indígenas y su concepción del tiempo —no recuerdo bien la leyenda—, el cacique les decía a los miembros de tu tribu: “camino para atrás, porque quiero conocer el futuro”, el tipo caminaba para atrás, porque quería ir para adelante, y acá vemos toda la dialéctica de alienación-separación en la cual la demanda está siempre anclada en esta insatisfacción originaria de presencia, porque también tenemos que ver eso: el público de vez en cuando quiere ir a ver una obra, va al teatro, necesita la presencia del teatro, paga por ello, y de pronto, claro, espera

que esa presencia del teatro sea incondicional, que le pueda satisfacer — una vez que ya comió, bebió, cagó, se abrigó— todas sus demandas, que son imaginarias, son ficciones, porque la demanda es de amor. Ese público pone al teatro en posición de analista al que le demanda un saber sobre lo que le pasa en la realidad, sobre el malestar en la cultura que lo agobia, que sufre, pero con ciertos límites que van desde reforzar sus convicciones, sus fantasmas, su zona de confort, hasta desenmascarar sus fantasmas y abrirle posibilidades emancipatorias, riesgosas. Por eso, una vez más, la máscara es(x)pectatorial es ética, política y artísticamente crucial, porque, aunque el público ponga al teatro en posición de analista para demandarle un saber sobre lo que le pasa en la realidad, lo cierto es que el analista — por ende el teatro y su máscara es(x)pectatorial— pueden ocupar cuatro posiciones: la del Amo, la de la Universidad, la de la Histérica y la del Analista. Cada uno de estos discursos no deja de tener su propia manera de concebir el poder y por eso no toda obra teatral va a responder a la demanda del público de igual forma.

Creo que hoy podríamos dejar aquí, y retomar pronto la diferencia o ese clivaje que Lacan establece entre necesidad y demanda, que es el deseo. La cuestión del deseo nos va a conducir a muchos otros temas muy importantes en lo que hacemos como teatristas. También me gustaría retomar un poco más lo de la estatua de Condillac, porque me parece un punto de partida válido para ir aproximándonos a la cuestión del cuerpo.

CIPRIANO: Antes de despedirnos, una anécdota. Karla mencionó el *Elogio del riesgo*, que leí y me encantó. ¿Viste cómo fallece?

Gus: No cuenten, dejen abierto el enigma.

CIPRIANO: No sé si es mucho pedir, pero podrías mandarnos tu libro *Introducción a la praxis teatral*.

Gus: Sí, se los voy a mandar en pdf, por favor, no lo hagan circular, no lo he subido a Argus-*a* todavía, a ver si puedo vender algunos ejemplares, algo remotamente posible. Nos vemos el lunes 25 de septiembre. Hasta pronto.

Reunión del 25 de septiembre 2023

Gus: Buenas tardes. No sé si alguno de ustedes ha elaborado algo, ha pensado algo que quisiera compartir en función de lo que veníamos hablando, o si relejó algo. Lamentablemente, no tuve tiempo de leer el libro *Elogio del riesgo*, pero prometo hacerlo.

SANDRA: Yo tampoco pude leerlo.

JOSE: Ahorita estoy otra vez retomando la escritura de los capítulos que me faltan de la tesis, trato de tener horarios, ser puntual, cumplir una disciplina para terminarla. Revisé el texto que nos mandaste sobre la praxis teatral, y me interesó el capítulo sobre Eduardo Pavlovsky, que me dejó más preguntas que respuestas. En el sentido de que una de las cosas que a mí siempre me gustó de tu propuesta, se refiere a cómo se ve el público. Hay un capítulo muy ampliado sobre ese tema. Pero leyendo el dedicado a Pavlovsky, tú tomas un autor que a mí me gustó muchísimo, Enrique Pichón Rivière; él tiene una cuestión sobre cómo aplicar el psicoanálisis dentro de la escritura teatral, tomando en cuenta aquella cuestión del psicoanálisis individual y en grupo. Y cómo se lo plantea el mismo Pavlovsky cuando fue a Estados Unidos, a Nueva York y se puso a tomar clases de psicodrama con Moreno. Parece que Pavlovsky expande su discurso en la medida en que nada en varias aguas, en el sentido de que expande ese discurso acerca de dónde se ubica el público y qué es lo que el público demanda cuando va al teatro, qué quiere hacer, porque esa es una cuestión que me deja una intriga: si es que el público cuando hace ese proceso de introyección, no está involucrándose en la transferencia con el artista. No quiero colocar al director, puede ser con el elenco, con lo que está viendo, con el hecho como tal, porque es una práctica lo que está sucediendo ahí, un conjunto. Quería ver si pudiéramos conversar un poco sobre eso, porque yo no sé si el público también llega a un punto de hacer esa transferencia, como la planteó Lacan, al ir a buscar eso en el espectáculo y de repente quedar así enganchado, empieza a reciclar todo eso y crea una

nueva narrativa. Ahí de una vez me conecto con toda esa cuestión de que realmente no podemos hablar de un público, sino de los públicos, de las personas, los públicos, pues es intrapersonal, es transindividual, en el sentido de que por qué yo entré a la sala de ese teatro o por qué me encontré con ese artista. Y a partir de ahí, todas esas conexiones que aparecen.

Gus: No me acuerdo bien a cuál de los capítulos te referís, me imagino que al primero, “Antecedentes psicoanalíticos de la nueva dramaturgia argentina: los textos clínicos de Eduardo Pavlovsky”. Lo importante, me parece, es entender esto: en los años 60, 70, ya comienza a ver reacciones en Francia sobre la antipsiquiatría, que después va a traer todo lo del Antiedípo de Deleuze y Guattari, pero ya en Argentina había (también en otros países, pero sobre todo en Argentina, que es un país con mucho impacto en el psicoanálisis), una gran disconformidad con el análisis individual y el control de la APA [Asociación Psicoanalítica Argentina], que respondía a directivas de la IPA [International Psychoanalytic Association], porque es cuando hay, digamos, avances de la izquierda, del marxismo, en el teatro sobre todo con la creación colectiva, toda una onda de búsqueda de la revolución. Entonces muchos analistas sentían que la práctica de consultorio era muy burguesa, era para gente individual, gente de dinero, bla, bla, bla. Comienza así una movida, sobre todo a partir de Pichón Riviére y su teoría del vínculo, con terapias grupales, en consultorio o en hospitales, para gente menos privilegiada. Esta movida dará lugar al Movimiento Plataforma, integrado por Pavlovsky y otros, que se desgarran de la APA. Es interesante, tal vez un día conversemos sobre Augusto Boal, porque en Brasil —y luego en Perú— él comienza con el Teatro del Oprimido, un poco dentro de la propuesta de Paulo Freire, con sus libros *La educación como práctica de la libertad* y particularmente su famoso *Pedagogía del Oprimido*. El Teatro del Oprimido tiene una dinámica grupal, pero diferenciada de la creación colectiva tal como se la practicaba en Colombia, con Buenaventura o con Santiago García. El grupo Plataforma publica un manifiesto en el cual se plantea un trabajo más social, se propone llevar el psicoanálisis a las zonas más marginadas, a los hospitales, etcétera, y en ese momento, obviamente, se va a producir la dictadura y muchos de los

integrantes se tienen que ir; sobre todo Pavlovsky, quien va a escapar y, la verdad, se salvó por un pelito, lo fueron a buscar, escapó por el balcón, se escondió y después logró salir a Brasil y de ahí a España. A España fueron también otros integrantes de Plataforma que trabajaban junto a Pavlovsky. Y es allí que empiezan a publicar esos “ensayos clínicos” a los que me refiero en el título de ese capítulo. Intentan pensar una base teórica para lo que se proponen hacer. Pichón Rivière es un punto de partida, luego, como vos dijiste, el psicodrama de Moreno en Nueva York. Pavlovsky era psicoanalista, era médico y psicoanalista, y también con los que él trabajaba, como Emilio Rodrigué. Pavlovsky ya había estrenado obras en Buenos Aires, algunas censuradas. Y como yo había entrevistado a muchos directores para mi proyecto *Arte y oficio del director teatral*, vi que muchos de esos directores nombraban a Pavlovsky como referencia y también tenían formación psicoanalítica. Me pareció interesante ver cómo en esos ensayos clínicos ya estaba inscripta un esbozo de teoría teatral, ya que la teatralidad era un tema recurrente en las terapias grupales. Luego Pavlovsky regresa del exilio y comienza a estrenar obras y ensayos en diarios en los que también se puede discernir su posición respecto del teatro y de la teatralidad. Escribí otros ensayos sobre Pavlovsky e, incluso, aunque nunca conversé con él, a veces teniéndolo a menos de un metro de mí, él me pidió por correo electrónico si lo autorizaba a hacer circular alguno de esos ensayos, a lo que accedí halagado, obviamente. En Argentina arma una escuela de psicodrama y también comienza plantearse algunas cosas a partir de su lectura de Deleuze. En una entrevista dice que los lacanianos son de los peor, aunque reconoce que Lacan era un genio. Siempre tuve una relación muy especial con Pavlovsky porque era tan imponente su figura que nunca me animé a acercarme realmente: recuerdo que estaba sentado delante de mí cuando le dieron el premio en Los Ángeles y no me atreví a hablarle. Y después fui a ver *La muerte de Marguerite Duras*, yo estaba sentado en la primera fila y de pronto Tato agarra una silla, se sienta a caballito y se despacha un monólogo mirándome a los ojos. Nunca supo quién era yo. Demás está decir que yo temblaba. A la salida del teatro, creo que fue en Calibán, le dejé en recepción unos libros míos. En relación al público, José, cuando hablamos de psicodrama es difícil establecer qué es

un público, porque estamos en otra dinámica, una dinámica terapéutica que apela a lo teatral; en todo caso, en el psicodrama todos son actores y público, es decir, los integrantes del grupo terapéutico. Y me imagino que allí se instala la transferencia. No estamos hablando de público o públicos como cuando nos referimos al teatro como una praxis artística. En el psicodrama se rompe un poco la dicotomía escena-público. Por supuesto que Pavlovsky después se va a pasar a lo que él llama el teatro de la multiplicidad o de la multiplicación o de la intensidad en una línea de Deleuze y Guattari. Como les dije, reconocía la importancia de Lacan, después de todo él o bien vía Deleuze, tomó varios conceptos lacanianos. No tengo idea si en sus grupos terapéuticos los aplicaba, pero en el teatro de la multiplicidad él mantuvo, sí, una práctica todavía de escena-público, aunque en los ensayos primaba la dinámica psicodramática, con la diferencia, me parece, que ya le importaba más lo real que la realidad. La realidad, el malestar en la cultura, lo concernía, como demuestran los artículos que publicaba en Página 12.

La pregunta que nos hiciste, José, nos retrotrae al tema de la demanda, que como vimos, se diferencia de la necesidad y el deseo. Para Lacan la demanda es siempre demanda de amor, aunque cuando nos aproximamos al discurso de la Histérica también hay una demanda de saber. Vean que Lacan no habla de un discurso del Neurótico, sino de la Histérica (para homenajear a las pacientes de Freud, fundadoras del psicoanálisis), porque, por ejemplo, el obsesivo no demanda del analista ningún saber y el perverso raramente acude a un tratamiento. La vez pasada diferenciamos la necesidad, como ligada al cuerpo orgánico, al organismo, para que nos mantengamos abrigados, alimentados, etc. Aquí tenemos un cuerpo, pero no es el cuerpo trinitario (real, simbólico, imaginario) que Lacan irá conceptualizando a lo largo de su enseñanza y que es, insisto, el cuerpo que a nosotros los teatristas nos interesa. La vez pasada les hice la pregunta de si ustedes creen que podemos hablar de una necesidad del teatrista o de una necesidad del público.

CHELA: Me parece que sería muy difícil de probar, de pensar eso, si no hay demanda.

Gus: Si no podemos hablar de una necesidad del teatrista, y no podemos hablar de una necesidad del público, entonces nos movemos al campo de la demanda. Ahí sí. El teatrista tiene una demanda, el público tiene una demanda. Luego, entre demanda y necesidad, en esa diferencia, se articula el deseo como falta. Creo que quedamos la vez pasada en hablar del deseo, de eso de lo que nadie sabe ni quiere saber. En cuanto a la demanda, como vimos, esta siempre dirigida a otro al que se quisiera incondicional, siempre ahí, incluso cuando se ha satisfecho la necesidad. La demanda de amor es, además, compleja porque Lacan también dijo que el amor es dar lo que no se tiene a alguien que no es. En principio, podemos decir que el público demandaría al teatrista amor, y el teatrista le demandaría amor al público. ¿Cómo leemos eso? ¿Cómo lo trabajaríamos en la praxis teatral?

JOSE: Sería a través de las pulsiones. La pulsión me lleva a la pulsión del deseo.

Gus: Ya veremos eso. Por ahora, cómo articular, cómo podríamos pensar la demanda de amor. Recuerden que hablamos del *Fort-Da*, cómo la madre va y viene, no es incondicional, tiene otras cosas que la ocupan y preocupan, y el niño se inventa ese juego con el carretel. *To play*, en inglés, como sabemos, se traduce también por ‘actuar’: el niño juega y actúa. Vimos cómo Freud lo interpretaba y luego cómo lo leyó Lacan. Hay aquí un juego entre desaparecer y aparecer. Para Freud el carretel era el objeto sustituto de la madre; para Lacan, el carretel es el sujeto. En Freud, el niño tomaría un rol activo frente a la desaparición de la madre. En lo que coinciden Freud y Lacan es en el hecho de que con ese juego el niño entra en lo simbólico y, en cierto modo, además de ya tener un significante embrionario (*fort/da*), se empodera, pero imaginariamente: hace aparecer y desaparecer el carretel cuando él quiere y eso de alguna manera lo compensa de su impotencia frente a la desaparición/aparición de la madre. hacer aparecer o no a la madre. Si pensamos la demanda en este encuadre, ¿qué podríamos decir respecto del teatrista o del público?

CIPRIANO: Creo que hay siempre como un imaginario de quién es el otro, como una proyección. Y me parece que ese es un problema que viene de la teoría literaria, con Eco y el lector modelo, etcétera, y ha estado muy desarrollado; sin embargo, me parece que no alcanza a dar la respuesta del todo. Sobre todo, en el acto presente que significa el teatro. Y pensando también en la situación de ensayos, donde el público todavía no está, pero sí está. Uno está proyectando, de alguna manera, un dispositivo donde va a estar el público, quién es el público, que uno imagina quién puede ser el público y que, de verdad, cuando eso sucede, la respuesta siempre es otra. Me parece que hay algo de la repetición en términos de las funciones y de los ensayos, que también eso modifica, y en ese sentido entiendo la frase de Lacan: siempre hay algo que no alcanza a ser; siempre hay una línea de vínculo con el otro que termina siendo eso que no se tiene.

Gus: No hay relación sexual.

CIPRIANO: No hay relación sexual, y me parece que quizás, yo también me anticipo un poco con lo que dice José.

Gus: Sí, tú ya te metiste con la repetición y eso nos lleva a lo real. Parece que tenemos el club de las pulsiones.

CIPRIANO: José, voy a visitarte.

Gus: Me quedo con tu primera parte, Cipriano, que es con el tema del imaginario, porque la demanda está en el campo de lo imaginario.

CIPRIANO: Sí, yo incluso en un momento dado, reconozco que, por ejemplo, en mis primeros espectáculos, imaginaba a un público. Concreto, con nombre y apellido.

Gus: Pero mira, en la demanda, como lo vimos recién con este niño, él no está imaginando al otro. Me parece que en lo que vos decís, estás

poniendo al otro como objeto. ¿Qué es lo que vos esperarás como teatrista de tu práctica teatral? Es decir, ¿por qué demandas hacer teatro y no dedicarte a otra cosa? Y ¿demandas incondicionalmente?

CIPRIANO: Sí, eso ha ido cambiando en mí. Si es una pregunta personal, ha ido cambiando. En algún momento, la respuesta más rápida es cierto reconocimiento, digamos, del trabajo y de lo que estás haciendo. Pero de verdad, quizás en la madurez, eso ha ido cambiando. Sigue habiendo la necesidad de reconocimiento, pero ya no es del reconocimiento público como estaba antes. Empieza a haber más la búsqueda de interlocutores precisos. Antes, sí, me parece que en la juventud había el deseo de que te reconozcan, que te vaya bien.

Gus: Lo que vos decís ahí ya nos orienta hacia el tema del deseo, porque Lacan llega al deseo por la teoría de Hegel del reconocimiento. Regresemos por ahora a la demanda, que está en el campo del amor y del saber. En el caso analítico, el paciente demanda una consulta porque tiene un malestar, obviamente. Y cree que el analista sabe lo que le pasa. Sujeto supuesto saber (SSS), de un lado y del otro. Entonces, hay una demanda de saber, una demanda de amor, de contención incondicional. Entonces, en el caso del teatrista, ¿cómo funcionaría todo eso? Yo no lo sé. No te creas que te estoy haciendo una pregunta retórica. No tengo la respuesta.

CIPRIANO: Yo tampoco lo sé del todo, pero sí me doy cuenta de que, en algún momento de mis procesos personales, imaginaba un público concreto que era el que yo quería, de alguna manera, que me quisiera. En otro momento, cuando me di cuenta de eso, pateé el tablero. Pero debo reconocer que en algún momento eso era claro.

Gus: Pienso también que cuando uno hace un espectáculo, espera que la gente vuelva. Que quiera más de ti. Y por eso el amor del público acá, para lo que comentaba José, sería síntoma de que el teatrista, o mejor la escena, ocupen ese lugar de SSS; la escena como sujeto supuesto saber. El público tiene un malestar, demanda algún tipo de saber, cree que el arte

o el arte teatral se lo va a proveer, o que tal director se lo va a proveer, o que tal estética se lo va a proveer. Particularmente el teatro, porque tiene algo que no tiene ninguna de las otras artes, que es que tú produces dentro de una comunidad, para ese público de esa comunidad. Yo puedo pintar un cuadro acá en Los Ángeles y mandarlo, no sé, a Nepal. Ahí habrá sin dudas otro tipo de dinámica y las interpretaciones variarán. Pero en el teatro yo no puedo crear una obra en Los Ángeles pensando en Nepal, ni puedo ensayar una obra para estrenar dentro de diez años. Claro que este tema surge cuando uno sale de gira, porque ha creado una obra para un cierto público, con ciertas expectativas, un público con el que el teatrista comparte el malestar. Hice una obra cuyo tema se refiere a un malestar y la comparto y el público viene porque imagina que hay en la obra algo de ese mismo malestar que lo afecta y que tal vez la obra le procure cierto sentido. Luego está el otro caso, que siempre pienso en algunos dramaturgos argentinos como estos que, en los 90s, fueron a Alemania; tienen becas, elaboran un proyecto allá y lo traen a Buenos Aires o a la Argentina. Por ahí, cuando las traen, ya consagradas, las adaptan, no sé. Lo importante es ver que aquí tenemos un montón de temas para tratar la demanda. Pero me parece que la demanda tiene que ver con el malestar.

CHELA: Ahí me resultó muy adecuado el artículo que leí específicamente en el libro sobre demanda. La relación tan estrecha con la capacidad de poder armar una palabra, de poder tener un fort-da, de adquirir un fort-da. Me parece una cuestión absolutamente vinculante entre ambas actividades.

Gus: Sí, como vos decís, el artista juega, elabora un fort-da, como el niño. Puede hacer aparecer o desaparecer al público. El público no está, a veces está, a veces no está. Y entonces, elaboramos un juego. Entonces, en algunos momentos, por ahí el público juega y en otro momento no está. Pero siempre es un juego sustitutivo, porque es lo que decía un poco Cipriano del ensayo; en el ensayo, mal que mal, el mismo grupo oficia de performer y a su vez de público. O el director oficia, asume un cierto

imaginario del público y lo representa, suponiendo que representa el interés, la demanda del público. Lo que Cipriano llamaba ‘el lector modelo’, que de alguna manera es lo que guía un poco el trabajo durante el montaje; así decimos, “esto queda”, “esto no va”, o “esto sí que puede ser genial”. En el psicodrama, ya hablamos algo de él, hay alguien que tiene un conflicto con su marido y lo cuenta y por ahí alguien lo improvisa, pero luego lo improvisan otros. Y al improvisarlo otros, se van ampliando las voces, porque la persona que está viviendo el conflicto —lo mismo ocurre en el teatro oprimido—, la persona que tiene el conflicto ahora lo ve multiplicado desde distintas perspectivas. Hay una historia muy cómica de Boal: una mujer expone que el marido le pega y entonces se instala el tema la violencia doméstica; ella no sabe qué hacer; los actores improvisan una escena y el público propone distintas soluciones de qué es lo que ella debería hacer para mejorar su situación matrimonial y el tema de la violencia doméstica. Ninguna de las soluciones satisface la demanda del público. Al final una señora de entre el público se levanta y dice: “yo puedo pasar al escenario, yo sé lo que hay que hacer con este hombre” y agarra un palo, una escoba y lo caga a palos. En el psicodrama, lo interesante es que el proceso terapéutico, si se quiere calificarlo así, va por la multiplicación de las voces, por eso Pavlovski va a hablar del teatro de la multiplicación; hará eso después sistemáticamente con su grupo de teatro: lo asalta en algún momento del día una imagen, usualmente sin sentido (*tyche*), la lleva al grupo, todos hacen una improvisación de la cual sale un textito. Pavlovski se lo lleva, lo escribe, lo trabaja un poco al otro día vuelve, pero ya los actores que hicieron esos dos personajes en la primera improvisación, ya no los hacen, los hacen otros y obviamente que van a agregar cosas, van a abrir a nuevas perspectivas, entonces sale otro textito, él lo vuelve a reescribir y es un texto bastante infinito, al punto que, cuando se publicaban las otras, Pavlovski advertía a quienes se propusieran montarla, continuar con este proceso, no quedarse sometidos al suyo. Volviendo a la demanda, no por nada es un vocablo que tiene un significado legal, jurídico: se demanda y se espera una retribución o un castigo o, mejor, una sanción. Este sentido del vocablo lo tenemos también en un ensayo, porque siempre en la interioridad del grupo hay una demanda de feedback.

En algún momento el grupo o uno de sus miembros siente angustia porque quiere saber si lo que está haciendo satisface al director o no, quiere saber si está dando con el tono correcto, si está interpretando adecuadamente, y está esperando la caricia del director o la repunteada. Como vemos, el tema de la demanda es muy rico y me parece que todas estas son las variables por donde deberíamos trabajar la demanda para el teatrista. Para el público, me parece que es más fácil; alguien de ese público agarra el diario, ve cuáles son los ofrecimientos y se decide por algún espectáculo, más o menos como cuando alguien va a elegir un analista, pregunta a amigos, trata de buscar las referencias. El público sabe a quién apelar para ampliar su saber y disminuir obviamente el malestar o el sufrimiento como un servicio del campo teatral. Claro, no todos tienen acceso a eso porque para algunos el teatro no existe, nunca van o nunca fueron, porque no saben ni de qué se trata. Entonces, lo buscarán en la televisión, otros en el cine. Como decía Chela, es para el teatrista una cuestión de encontrar la palabra que supuestamente el público demanda y, por el lado del público, encontrar la palabra que el teatrista puede ofrecer. Es lo vincular, no hay aquí que tenga que ver con la comunicación, toda esa patraña del emisor, el receptor, etc. Así, uno va a ver una obra y luego dice ‘no, esto al final no era lo que yo quería’. O va a ver una obra de un director que conoce y dice “esta vez no me dijo nada”. Creo que se trata de contornear, sea con la escena, con el montaje, el estilo de actuación, la estética, con lo que sea el tema de la obra, encontrar esta forma de contornear casi el agujero de la angustia, de lo real, del malestar, pero todavía no entremos en esto. Se supone que el teatrista es un profesional que supongo incondicionalmente allí para decirme algo con su arte. Tenemos ahora un teatro feminista del que la gente espera que le responda ciertas preguntas o atienda cierto malestar. Obviamente, las expectativas a veces son satisfechas y otras veces, no.

CIPRIANO: Hay un tema que me preocupa y a veces hasta me pone en veredas complicadas, porque aparece como una agenda de lo social y que ha tratado el feminismo; las violencias en general, cualquier tipo de violencia. Ahora es la pregunta que yo me hago como realizador, como

director, es desde dónde eso resuena en mí. ¿Qué es lo que me toca eso a mí? Con la esperanza de que, de alguna manera, esa sensibilidad personal, encuentre otras resonancias con otros más o menos parecidos, o distintos, pero que encuentre algún vínculo. Me gusta esta idea que hablás para una comunidad específica. Realmente me interesa eso.

CHELA: A mí también.

Gus: Lo tomo por el lado del inconsciente transindividual. Aunque tú pienses, tengas un cierto imaginario del público, un Ideal del yo como público, y aunque luego tal público no responda a eso, lo cierto es que tenés ese imaginario. Cuando trabajaba, a veces los actores preguntaban: “¿y el público va a entender esto?” Yo nunca me preocupé mucho si me van a entender o no. Mi razonamiento es el siguiente: si el inconsciente es transindividual, puedo creer en el inconsciente, puedo apoyarme en la idea de que, con algunas diferencias, lo que me pasa a mí, le pasa a otro. Por ahí yo no vivo la violencia doméstica, pero estoy en un mundo en el que hay violencia doméstica. Entonces, o lo trae una actriz, o lo trae un dramaturgo, o lo trae un escenógrafo. Alguien, de pronto, está viviendo ese tipo de cosas y eso llega de alguna manera.

CIPRIANO: Les comento una pavada, pero mi abuela decía una cosa muy tonta: “somos más parecidos de lo que creemos”. Y hay algo de eso que siempre ha guiado mi trabajo, es como una confianza; mi forma, que yo creo que es rara, por ahí encuentra otros perros verdes en los que resuena.

Gus: Si le han dado una mirada a mi libro *Introducción a la praxis teatral*, habrán notado que, además de esa diferencia entre público y espectador de la que ya hablamos, yo nunca hablo del público en general, todas las veces digo “cada uno de los miembros del público”. Porque si bien el público se nos puede presentar como una masa amorfa, nunca está en convivio. Hay demasiadas diferencias singulares, especialmente si aceptamos partir de las premisas del psicoanálisis, atendiendo a demanda, deseo,

placer, goce. Hay, pues, ‘cada uno’ y no puedo ponerme a pesar qué se le podrá ocurrir a cada uno frente a la escena que le doy-a-ver. El psicoanálisis es caso por caso. La praxis teatral también. Espero que va a haber una multiplicidad de lecturas, de sentidos, de interpretaciones, como quieran llamarlas. Lo que a mí siempre me hubiera gustado y que yo sepa nunca ocurrió —no sé si a ustedes como teatristas les pasó—es haber registrado una demanda de amor, donde por lo menos a uno del público, no le interese ni el tema de la obra, ni la calidad de la actuación, sino que aprecie la estética que uno ha querido abordar. Eso creo que es una exquisitez.

Esperar que alguien salga y hable de la estética con la que se le fue transmitido el conflicto, o el malestar, lo que sea. Yo nunca me encontré con nadie que me dijera: “me fascinó que hayas hecho esta obra, que hayas abordado el expresionismo”, qué sé yo, lo que ustedes quieran. Hay teatristas o directores muy consagrados, pienso en un Bob Wilson, por ejemplo, que sí debe estar esperando que le reconozcan cierta estética en lo que hace, cierto trabajo a nivel de lo estético. Pero no creo que sea algo muy general para todo el mundo.

Y continuando con el tema de la demanda, podemos afirmar que hay otras demandas—tomando algo de lo que dijo José en otras reuniones—: la demanda de sobrevivir o pretender sobrevivir con el teatro, o sea, de pagar tus deudas, comer, tener todas las necesidades básicas de la vida cubiertas. Por eso yo preguntaba por la necesidad. Le demandamos al teatro la posibilidad de que sea nuestro estilo de vida, poder vivir de nuestro trabajo artístico, de nuestro oficio, de nuestro arte. Yo creo que a lo largo de la historia el teatro ha pasado por distintos momentos de mejor o peor sobrevivencia para el teatrista. En este caso se trata de una demanda al teatro, a la profesión. Estaba pensando en los trabajos que últimamente publicó Karina Mauro, donde se ocupa de la relación laboral de los artistas, y ella con su grupo estudian todos los elementos de protección, de servicios, de beneficios, etcétera, que existen, o cómo es la situación laboral de la gente que está en el teatro. Entonces ahí tenemos otra demanda: demandar derechos, demandar beneficios médicos... Sería bueno invitarla a Karina un día para que nos cuente lo que hace, nos saque

un poco de lo lacaniano y veamos otras perspectivas. Creo que está dando un seminario en la UBA [Universidad de Buenos Aires].

CIPRIANO: He vivido mucho de lo que estamos hablando, porque he llevado como gestor una sala durante 18 años, como también fungí como gestor de mis propios grupos: efectivamente, al interior de los grupos, hay una demanda de profesionalización. Y ahí hay un imaginario, que tiene que ver básicamente con el corte de entrada: se sabe de inmediato que se hacen algunas obras que van a funcionar. Es medio ridículo, pero uno sabe que hay ciertas obras, ciertos autores, ciertos actores que, en cierto momento, dan garantía de mayor corte de entrada. Y pasa eso con algunos grupos que se establecen desde allí. Cuando eso funciona, todo bien, pero cuando no funciona, es un problema. Porque hay un riesgo. Lo he vivido como gestor y como como director.

Gus: Y es un lugar muy difícil cuando estás sobre todo direccionando eso y cuando se discuten los porcentajes entre el elenco: el tipo que demanda ganar más de lo que debe ganar; que hay un protagónico que gana más y uno que tiene un papel secundario gana menos. No sé si ustedes han experimentado eso. Muchos se frustran porque esperaban más en la división. Me parece que ese es otro tema que habría que enfrentar desde la demanda.

CHELA: A mí lo que me resultó interesante de la demanda en esta última obra que hicimos con el grupo fue el establecer cómo en el trabajo se podía avanzar un poquito sobre lo que podría llamar —casi brutalmente— una conciencia histórica generalizada. Por ejemplo, en la época en que yo me divorcié, acá las mujeres no se divorciaban. Entonces, yo pude empezar a armar mi personaje, mi trabajo desde una aproximación a lo que era la ideología de ese momento y, mientras tanto, lo armé como una especie de monólogo donde esa mujer había tenido una familia en la que, por ejemplo, tenía un tío gay. Había una cosa disfuncional allí que chocaba con la media de este pueblo, de esta comunidad organizada en

torno a quien es el recién llegado. Y hasta ahora viene dando unas respuestas lindas esa demanda.

Gus: La demanda que vos estás articulando, yo la pensaría como la demanda de que con nuestro trabajo podemos hacer un cambio en esa conciencia histórica o en el discurso hegemónico. Que la obra va a producir el cambio. A veces lo produce, a veces no. Es muy difícil saber cuándo o qué o cómo —si uno toma miembro por miembro del público— esa obra puede transformar. Pero sí, ésa es una demanda también del teatrista: tener idea de que puede poner una palabra que va a generar alguna posibilidad de transformación social.

CHELA: Suena utópico.

Gus: ¿Utópico? No, no sé si es utópico. Yo creo que a veces ocurre que unas obras o ciertos aspectos de una obra o cierta interpretación de un actor especial produce una transformación. Por ejemplo, si pensáramos en ese momento en que no sé a quién se le ocurrió, pero sé que se le ocurrió a alguien en Londres, montar un Hamlet con un actor negro, está demandando algo. Está demandando algo. ¿Qué está demandando? Porque poner un negro en el papel de Hamlet creo que es una demanda explícita. Está demandando una comprensión sobre lo étnico-racial, está demandando un público más diverso. Vaya uno a saber qué está demandando. Pero esa movida es una movida de demanda que tuvo consecuencias en el teatro posterior.

JOSE: Sí, porque regularmente la demanda es individual, pero la estoy buscando también en el colectivo. Como en el caso que estaba hablando Cipriano, cuando planteaba que “lo hago porque me estoy buscando a mí mismo, tengo otros intereses”. Pero también, por ejemplo, la demanda es precisamente cómo se conecta ese director o el impulso de ese teatrista dentro de lo que se está moviendo en lo cotidiano. A mí la demanda me mató, me atacó y me hizo acorrallar. Porque yo he trabajado en la Compañía Regional de Teatro que dependía del Sistema Nacional de

Compañías y yo salí de ahí pensando que sabía todo aquí sobre actores. Yo era el actor que había trabajado no sé cuántos años y siempre estábamos en gira y todo. Cuando me tocó ir a dirigir, en verdad empecé a trabajar con grupos, pero éstos no arrancaban. Y después entré al Teatro Universitario y empecé a experimentar cosas; aunque vi que la sala se llenaba, realmente no podía ir más allá de lo que quería. Por eso creé la compañía de teatro con la que duramos casi 10, 12 años trabajando. Y ahí fue donde pude expandir realmente todo el sistema de aquello que yo quería hacer en relación a dirigir, escribir, pelear, llegar, tirar un día antes del estreno, vamos a cambiar toda la escena cinco, eso no me gustó, vamos a tirar esto aquí. O tirar a un actor antes del estreno; era ese gusto de crear, de hacer. Cuando estaba leyendo ese trabajo de Grotowski, de cómo él concedía el espectáculo, y se largaba a reciclar y cambiar cosas, creo que ésa era la demanda, llegar y disfrutar de ver que los actores exigían eso y, cuando no pasaba aquello, me cuestionaban, me decían: “usted nos obliga a hacer esto y usted no se obliga a usted mismo a escribir la escena que hace falta” Esa demanda creó también un público o un grupo de espectadores que eran —yo siempre decía— muy fieles. Siempre estábamos en la sala, conseguimos abrir una sala y la gente llegaba ahí y era un público que siempre eran los mismos, aunque traía a veces a sus compadres, con su hermana, siempre tenía una excusa para llegar, pero llegaban varias personas. Esa demanda fue creciendo y fuimos creando unas poéticas cada vez más agresivas, más grotescas, más irónicas, incluso cuando montamos la obra aquella que fue seleccionada para la Compañía Nacional de Teatro que se llamaba *Fresa*, sobre un asesinato, y en la que los personajes bajaban del techo —pienso que fue la obra más sádica que yo escribí alguna vez y a la gente le gustaba ir a esa obra— yo decía “no, es que hay una parte que yo no comprendo de la obra que yo mismo escribí”. Y aunque estaba esa parte que no terminaba de entender, al público le gustaba, porque no era la comprensión del texto en esas partes, sino era cómo se daba la dinámica de los televisores y cómo se movían los actores, cómo bajaban del escenario y las performances de ellos eran muy fuertes. Ahora que ustedes mencionan eso de la demanda y cómo encontrarla, tiene que ver mucho

con el contexto personal, la condición tan individual de cada uno de nosotros, cómo lo asume, cómo se enfila hacia eso, porque no simplemente podemos quedar como el teatro de sobrevivencia, sino también un teatro para expandir muchas cosas que están en el inconsciente; el inconsciente te tira todo y no sé cómo aparece eso ahí sobre el escenario pero apareció, como en la última obra sobre la cual me preguntaba “¿por qué escribí eso?”. Pero era un gusto y por eso voy a volver con la palabra “pulsión”, que es la que hace que yo cree esa demanda.

Gus: Marcaste varias cosas: una, es lo que hablábamos antes, o sea cuando hablaste de la poética, cuando un artista ya no se conforma con hacer buenos productos por su oficio, sino que quiere tener una poética. Una de mis críticas a la creación colectiva de los años 70s es que la demanda era instrumental, porque la demanda era política, era hacer la revolución anticolonial y desayunar a la gente de cómo la ideología le marcaba la vida y todo eso. Pero, en general, no había demanda de poética. No obstante, cuando uno lee todos esos manifiestos de los 60s, ve cómo Buenaventura, por ejemplo, siempre decía que lo más importante era la cuestión de la estética o la cuestión de la poética, o sea que no sólo se trataba de dejarse llevar por el uso instrumental del teatro para hablar de temas sociales y todo eso, sino no descuidar artísticamente la cuestión de la poética que, en definitiva, por lo que vos decís, José, es la causa de por qué a lo largo de cierto tiempo esa gente viene a la sala buscando ver cómo vos avanzás, por un lado con tu poética, porque ya hay claves, la gente ya tiene un pacto contigo. Estoy imaginando ahora que cuando uno hace eso, crea como un Otro, ya no general, sino un Otro que es *tu* público; como vos bien señalaste, no es un público cualquiera, amorfo, desconocido, conjetural, que viene a tu sala, sino un público que forma parte de un lazo social, de un discurso propuesto por vos. Y eso es el resultado de un trabajo de mucho riesgo que tiene basamentos que has ido desarrollando con tu compañía. El peligro es quedarse en regodeo de la poética del último espectáculo: tuvo éxito, entonces repetimos la fórmula; eso es fatal. Por ejemplo, yo nunca pude tener ese lujo, siempre tenía cierta envidia de quienes, como vos, José, podían darse el gusto de tener su compañía y avanzar

con el mismo grupo. En realidad, hubo solo un momento cuando dirigía en Pasadena y, después de seis años, con obras siempre en español y la sala llena de asiáticos, se me ocurrió ir al lobby y preguntarle a un miembro de ese público si hablaba español, si entendía el texto. La respuesta fue un contundente ‘no’. Entonces le pregunté: ¿y qué te atrae de todo esto? Y la respuesta fue, como vos planteaste, no la comprensión del texto, sino alguna característica de la puesta; en este caso, me dijo, le encantaban las imágenes montadas sobre el escenario, el movimiento de los actores, la ausencia de realismo, etc. Tu trayectoria no deja de estar cerca de la de Kantor, a quien el tema de la poética le importaba mucho. Kantor avanza sobre lo que le interesa a él, porque realmente él está muy involucrado con tratar de contornear su angustia, su agujero. Brecht es el ejemplo de un balance, un equilibrio entre su demanda profesional de una poética y la demanda política del momento. En Kantor no lo veo tan así; cuando leo los trabajos de Kantor, me parecen maravillosos, pero —y tal vez porque proviene y quiere estar siempre a caballo entre el teatro y las artes plásticas— todo parece tratarse de un rollo personal de él. Por supuesto que creó su Otro porque tuvo, así como dice José, un público fiel, hizo con algunas personas del público una conexión, estableció este lenguaje —un lenguaje que hoy es ese Otro propio de Kantor y de la gente que iba a ver sus obras que, tal vez, por ahí no entendía nada, pero iba a ver qué había hecho Kantor después de la última obra. Es un poco lo que solemos hoy designar como construir tu propio capital simbólico, sobre el que la gente te reconoce. Y retomo mi crítica a la creación colectiva latinoamericana de los 60s y 70s: si ustedes un día recorren el archivo de la cubana Revista Conjunto, como hice yo, van a ver que allí se publicaron muchísimos textos de creación colectiva; sin embargo, van a notar también que ninguno de esos textos se montó después, nunca más, salvo *Guadalupe años 50* de La Candelaria, que se monta de vez en cuando pero como pieza de museo, como rescate arqueológico y político; pude verla y, créanme, es un obra muy esquemática, típica de la época. Esto muestra que allí solo hubo coyuntura, pero no demanda de poética, no demanda artística; no hubo demanda de una estética teatral latinoamericana que, creo, vino después. Los grupos de creación colectiva se enfocaron en destronar la dictadura

del director, horizontalizar la creación y, en parte, tuvo éxito en eso. Dejaron la idea del teatro como un instrumento para el debate social, un discurso posible para la emergencia sociopolítica. A pesar de que se apoyaban en Brecht, no lograron ver que Brecht nunca descuidó la cuestión de la poética teatral. Kantor, no sin cierto narcisismo, está muy enfocado en construir su poética y, a la larga, logró tener un impacto artístico y sociopolítico, porque, en definitiva, lo político, lo sepa o no el teatrista y como decía Adorno, anida en la forma. Pavlovsky, para volver a él, siempre me ha impactado también por esto mismo: nunca descuidó la agenda sociopolítica, el malestar en la cultura que lo afectaba y afectaba al público para el que producía, pero nunca se desinteresó de la poética. Cada obra que he ido a ver era un paso adelante en la exploración de dicha estética.

CIPRIANO: Gustavo, te hago una pregunta, porque me viene mucho a la cabeza que, una vez hablando con Eugenio Barba, él me decía que le criticaban, precisamente a él, hablando de las demandas, que sus obras se parecían; él respondía —y me interesó su comentario— “soy como un gato dándole vueltas a un plato caliente”. Y mi pregunta es una pregunta hacia vos, que no he visto tus obras, pero también es una auto-pregunta y una pregunta a todos: “¿no hay algo de ese plato caliente que se repite más allá de la poética?”

Gus: Yo creo que sí, claro que hay repetición, porque si lo querés llevar al campo del psicoanálisis lacaniano y de su concepto de lo real, hay un real que está afectando y que hay que ir contorneando cada vez porque es inefable. Como no hay palabra que lo pueda decir, lo vas buscando a través de distintas obras; ese plato caliente está siempre, es el plato caliente de lo real de la compulsión a la repetición, al que le vas creando nuevos semblantes y de ese modo abriendo nuevas posibilidades de establecer, como diría Lacan, ese cuarto nudo, esa cuarta cuerda que llamó el sint-home, porque como artista uno partiría del nudo Borromeo (lo imaginario, lo simbólico y lo real), los tres anillos el cual, a diferencia del nudo olímpico, si uno saca un anillo, se cae todo. El nudo Borromeo parece muy bonito en el gráfico, muy equilibrado, pero Lacan se da cuenta de

que todos tenemos los anillos medio desarreglados, por eso, cuando se aproxima a Joyce, se da cuenta que Joyce está en el extremo de una posible psicosis pero zafa, porque logra elaborar un cuarto nudo (su obra, su *sinthome*), una especie de anillo cuyo estatus teórico, me parece, está por determinarse —Lacan no lo da— cuya función es mantener lo mejor ajustado posible al Borromeo. El artista a lo largo de su obra va construyendo su *sinthome*; en Picasso es patente y, al hacerlo, se abren nuevas posibilidades estéticas. Eso no quita que haya, en Picasso o en cualquier otro artista o teatrista, repetición en el sentido del *automaton*, como retorno de los signos: puede ser que haya dos o tres obras seguidas donde estás trabajando sobre el mismo *sinthome*, no avanzaste, te dormiste en los laureles, te engolosinaste con el éxito, repetiste la fórmula o, en el mejor de los casos, las circunstancias sociopolíticas, el malestar en la cultura en la que estás trabajando, no presenta alternativas. Como decía Lacan, el problema es lo incurable: la diferencia entre el síntoma de su primera enseñanza bajo su lectura de Saussure y el inconsciente estructurado como un lenguaje y el *sinthome*, producto del *parlêtre* y de *lalangue*, es que el síntoma puede curarse, levantarse, desaparecer, pero el *sinthome*, no. Al *sinthome* lo construyes en un proceso emancipatorio. Entonces, ese plato caliente es lo incurable; lo que hacemos es ver cómo nos sostenemos con eso cada tanto, cómo lo vamos ajustando, apalabrándolo o parlotando. En la pregunta a Barba había, me parece, dos sentidos de la repetición que hay que deslindar. En la repetición, en la verdadera repetición, no hay retorno de los signos, no la reconoces (“¡ufa, esto otra vez!”), porque siempre aparece enmascarada bajo otros velos, otros relatos, nunca es igual, siempre tiene una diferencia. Derrida también trabajó esto cuando habla, desde su perspectiva, de la *differance*, la repetición no se inscribe siempre igual; el que se inscribe siempre igual es el automatismo. En Picasso ese salto de la repetición y su alternancia con el *automaton* se da cada tantos años: período rosa, período azul, cubismo, etc. De pronto hay un salto y ese salto nos retorna al inconsciente transindividual, se barajaron de otra manera las cartas sociopolíticas, culturales, estéticas, incluso en la vida personal de Picasso, la edad, sus traslados a diferentes lugares, su enriquecimiento, su fama, etc. Picasso tenía la capacidad de darse cuenta cuando un estilo ya

no daba cuenta de ese reacomodamiento de lo real y por eso tira un brochazo, apuesta a la *tyche*, a que algo lo sorprenda, busca, ya no parte de lo que encontró. Algo parecido le ocurre a Kantor y también a Grotowski. Hemos dicho mucho hoy sobre la demanda.

Retomando ahí, porque ese punto de conexión precisamente es lo que crea la poética; esa poética es la que reconocemos como obra de un director; incluso a veces tú ves la obra de un director y dices “éste tiene aires como de tal persona” y luego te enteras que trabajó muchos años con esa persona. Se crea ese sistema de códigos que están ahí conectados y que aparecen constantemente, como tú dices; esa repetición de la repetición que no siempre es la misma narrativa, pero sí tiene una especie de colores, texturas y formas de contar historias que son muy parecidas a unas con otras. Néstor Braunstein en un trabajo escrito casi al final de su vida, al comienzo de un ensayo que tituló “Edipo vienés” (cuando estudia cómo Freud modificó la lectura del Edipo rey de Sófocles de acuerdo a lo que le convenía) empieza hablando de la frase famosa de Buffon: “el estilo es el hombre” y entonces, nos dice, lo que hay que agregar es que el estilo viene del Otro. Cuando leí eso a mí se me prendió la lamparita: Braunstein me está diciendo que el estilo de un autor viene de la demanda del Otro (la sociedad, la cultura, la época, el público). Y como hay deseo y como hay goce, lo cierto es que, si vos hacés una obra siempre igual, aunque uses texturas, colores, formas narrativas, vas a tener un estilo, pero a su vez vas a tener que variarlo, porque la gente no va a venir a ver siempre lo mismo. Entonces vas armando tu poética en este juego entre la repetición como *automaton* y repetición como diferencia. Cuando hice mi tesis, leí tantas creaciones colectivas de los años 60-70s, que terminé dándome cuenta de que el marxismo se quedaba corto. La gran pregunta bajo toda mi tesis fue tratar de explicarme por qué había fallado, fracasado, la izquierda lúcida latinoamericana; porque convengamos que durante esos años tuvimos intelectuales de primera línea. Toda la producción de la época está atravesada por el marxismo y las diversas versiones que circulaban por aquel entonces. Y se quedó corto porque el marxismo trabajó sobre la ‘realidad’ y no sobre lo ‘real’. Hubo intentos de conciliar marxismo y psicoanálisis no muy exitosos. Con lo real lacaniano podemos ir

más allá. La única creación colectiva que yo leí que había tenido un puente con lo real fue *El paraíso recobrao*, la primera versión, del Grupo Escambray. Tuvo tres o cuatro versiones, porque ese real fue tan incómodo para el imaginario de la Revolución, que ni ellos podían soportarlo. Las posteriores versiones fueron formas de retroceso frente a lo que habían confrontado a nivel del *tyche*. Cada una de las versiones es peor que la anterior y cada vez más estúpida, cada vez más regresiva, más tonta. Se ‘achicopalaron’ —para usar una palabra hermosa de México— frente a lo que habían visto en la primera y ahí todo eso fue un fracaso estético. Como la creación colectiva quedó atrapada en la realidad, es por eso que hoy no nos dice nada. ¿Por qué no nos dice nada? Porque hoy nosotros seguimos con el mismo plato caliente, para usar lo que nos dijo Cipriano; el plato caliente sigue siendo el mismo: el capitalismo, el neocolonialismo. Como no se fue hacia lo real, se quedó en la representación de la realidad y eso ya no le resuena a nadie. Esas obras se desactualizan porque representan una realidad que ha cambiando; un clásico, desde esta perspectiva, es el que permanece vigente porque se ha confrontado con un real que no cesa de no inscribirse. Esa realidad ya desapareció. Asumir lo real significa también asumir el sinsentido o sea lo real es la emergencia del sinsentido y la gente se vuelve loca, se angustia frente al sinsentido, por eso creo que en el artículo ese que vos mencionaste, que está en el libro *Introducción a la praxis teatral*, planteo que el artista tiene, de alguna manera, que negociar un poquito siempre entre su deseo y su demanda, que es un poco lo que planteaba José, y el deseo y demanda del Otro. Establecer una poética es avanzar sobre una clarificación personal filosófica y artística. Esta urgencia para negociar demandas no se presenta del mismo modo en otras artes. Rimbaud pudo haber escrito los poemas y éstos podrían haberse leído cien o doscientos años después, sin mayor menoscabo de la obra. Pero en el teatro, como vivimos de esta relación de Fort-da con el público, no podemos darnos al juego de montar una obra completamente basada en el sinsentido, si es que eso fuera posible, porque de alguna manera uno apalabra siempre la emergencia de lo real, aunque he visto obras como esa que les comenté en el Teatro Calibán que, es mi humilde opinión, se pa-

saron de la raya. Y hablo de negociación, porque el teatro es además siempre un proyecto, más que la emergencia de una obra aislada; hablar de negociación no es conceder al público, satisfacer su demanda de amor y saber. En mis espectáculos siempre hubo zonas de confort y zonas oscuras. A veces hay directores que quieren hacer todas las rupturas posibles en una sola obra; eso abrumba al público. Personalmente, siempre sentí que tenía que dosificar lo imaginario, lo simbólico y lo real, porque el público necesita también un tiempo de negociación con tus significantes, con los tuyos, los de tu poética. Si esa poética está en la dimensión de *lalangue*, pues hay que dar tiempo, porque el niño no pasa de un día para otro de *lalangue* al lenguaje. En el teatro deberíamos tener en cuenta esto.

CIPRIANO: Pienso, respecto a lo que estábamos hablando, que es muy fuerte la cuestión del Otro, porque nosotros nos dedicamos a un arte que es colectivo y me parece que, en ese punto, estamos cruzados por esa demanda, no nos queda otra; elegimos el teatro, podríamos haber elegido otra de las artes.

Gus: El punto clave para nosotros es apostar al Otro en tanto es transformable. Si pensáramos que no fuera transformable, no haríamos nada. No sé si se trata de la utopía, como decía Chela, de que podemos efectivamente llegar a transformar a ese Otro; sabemos que a veces lo logramos, otras veces, no. En la historia del teatro, obviamente, se han logrados ciertas transformaciones; los públicos cambian, los gustos cambian. Quizás lleva cincuenta años, pero finalmente una estética triunfa sobre otra, y eso cambia todo el juego artístico. Tenemos, por ello, en la historia del teatro períodos más o menos identificables, que no son una mera sucesión de estéticas, sino de transformaciones culturales, sociales, políticas. En Oriente, me figuro, porque no sé mucho, el teatro parecería estar más atrapado por el *automaton*, el retorno de los signos; el entrenamiento actoral está orientado a que el performer reproduzca con la mayor precisión los códigos, los gestos, los movimientos de obras y personajes muy estereotipados, que se vienen representando por siglos. No parece

haber allí algún componente de ‘originalidad’ o singularidad del performer. Pude ver un poco esto cuando estuve en China: el teatro chino tradicional hace siglos que es más o menos el mismo. Y eso en un momento atrajo la atención de Occidente, más ligada a la tradición de los divos. Meyerholod, Brecht, como sabemos, tomaron mucho del teatro japonés y de otras regiones de Asia. Tuve la oportunidad, hace años, en Buenos Aires, de ver una función de teatro japonés, Teatro No. Fui con un amigo periodista que tenía que escribir la reseña para un diario importante de Buenos Aires. En el intermedio, me dijo: “Ahora entiendo por qué salen de gira, es que en Japón ya no los aguantan más” (*Rizai*). Nos reímos, pero la cierto es que, como muy legos (éramos muy jóvenes en ese entonces), nos costaba apreciar lo que tal vez Meyerhold y Brecht apreciaron. Estábamos fuera del lenguaje, o mejor, de las convenciones de ese teatro. El tema del tiempo hacía cortocircuito, hay como algo paralizado, visto desde la perspectiva occidental. Por eso, después de años, como viene la Opera de Pekín a Los Ángeles, y como una profesora del college estaba involucrada con ellos, fui un par de veces a ver los espectáculos y de algún modo pude apreciar mejor ese arte. Hasta tuve la osadía de dirigir una pequeña obrita basada en una leyenda china, a pedido de esa misma profesora, que estaba fascinada con lo que yo hacía en español y quería hacer algo parecido en chino. Ella les contó en inglés la leyenda en clase; los dividió en grupos de dos o tres estudiantes, cada grupo tenía que tomar un momento de la leyenda y pasarla en diálogo al inglés. Se armó una secuencia. Pero le pedí que no nos contara el final, para poder tener un margen de creatividad y que los estudiantes improvisaran de acuerdo a cómo ellos percibían la historia. Esta profesora trajo ese semestre muchos maestros chinos de la Opera de Pekín al campus; los estudiantes tenían como pequeños talleres en artes marciales, gestos de la princesa, movimientos del antagonista; los de la Opera también nos prestaron esos trajes suntuosos. Los textos en chino fueron grabados y los estudiantes los hacían en off. Un grupito tomó una serie de instrumentos, escucharon más o menos cómo suena la música en el teatro chino y se las arreglaron estupendamente para darle ritmo al espectáculo. La verdad, es que salió algo muy cortito, unos 15

minutos, pero muy bello. En cuanto a la demanda, también aquí hay diferencia con el teatro occidental moderno: me sorprendieron dos cosas, una, que el público conversa durante la representación, charlan y, de pronto, escuchan una cancioncita o mira, y luego siguen conversando; era todo un murmullo que contrastaba con el silencio sagrado de nuestras convenciones. El público era todo asiático. Durante el intermedio, se me acercó un chino y me preguntó: “¿Y Ud. qué hace aquí?” Le respondí que venía a ver la función. “¿A usted le gusta esto?, preguntó. Sí, le dije, pero me quedé pensando en por qué la gente charlaba y tenía una atención dispersa hacia el escenario. A veces me imagino que el público griego con las tragedias griegas hacía más o menos lo mismo, eran mitos conocidos, relatos conocidos, personajes conocidos claro, iban a ver el tratamiento que había hecho el dramaturgo de algo que ya sabían. Tal vez la razón de la convención dura de esa tradición hace que el público pueda distraerse, porque, en definitiva, ya sabe y puede retornar a la escena sin que eso cambie nada. La demanda del público es diferente, no digo que sea un entretenimiento, me parece más un encuentro probablemente, con sus ancestros culturales, pero a los que no hay que prestarle sin embargo completa atención. Nosotros, en cambio, vamos a ver una obra y estamos pendientes de una palabra, de lo que va a hacer el personaje, de lo que le va a decir o de lo que no le va a decir. Nuestro teatro pareciera estar en ese borde con la irrupción de un real y si te perdés diez minutos, no te podés reenganchar tan fácilmente, salvo en un clásico, obviamente. Pero en el teatro chino lo real está, digamos, sofocado por las convenciones para que no irrumpa. Como lo vieron tantas veces, y es siempre igual, pueden conversar y de pronto volver a la escena, engancharse por un rato. Por eso se me ocurre que ahí sí tenemos la repetición como el regreso de los signos, son siempre los mismos signos, el *autómaton*.

CHELA: Sería como el teatro gauchesco de aquí, que fue tradicional durante casi un siglo más o menos.

Gus: Buena comparación. La gente veía la obra, usualmente de pie, al menos los varones, y bebía y conversaba. Igual que en los Corrales españoles. En esas obras aparecen personajes estereotipados, gauchos retobados, como Juan Moreira; lo mismo en el sainete. Me decía un director uruguayo, Rubén Yáñez, cuando lo entrevisté para *Arte y oficio del director* — una figura impresionante que hoy es imposible representar un sainete porque los actores no están formados para ser del turco, del gallego, del tano, no saben hablar el cocoliche, toda esa mezcla de lenguas; y agregaba que la escuela de teatro ya no forma actores para representar esos textos nacionales, clásicos, porque la formación actoral stanislavskiana los separa de ellos. En esos personajes del sainete no hay interioridades psicológicas para que el actor se dé el lujo de representarlas según su ‘vivencia’, la psicología, si tiene un rol, no es el de esa formación actoral del Sistema. La formación de aquellos actores del teatro nacional pasaba, me imagino, por la experiencia del circo, tenía otras fuentes. Me parece que aquí hay un punto importante: comparado con el teatro oriental, nosotros hemos cortado con nuestro pasado nacional y lo hemos perdido. Yo, por ejemplo, toda mi vida soñé con hacer una puesta de *La gringa*, de Florencio Sánchez, que no es un sainete, pero en el que todavía hay rasgos de un teatro gauchesco. Por eso les conté que me inspiré en Pepino el 88 cuando me pidieron esa versión de *Woyzeck*. Hubo recuperaciones de estos gestos propios del teatro gauchesco, en algunos grupos, como La Banda de la Risa, que recuperaban algo por medio del clown, de la *commedia dell’arte*. Circo, clown, comedia del arte: géneros populares, casi todos comprendidos en el *automaton*. No obstante, a pesar de esos intentos, seguimos fascinados con textos extranjeros y descartamos un pasado muy rico que habría que visitar o, incluso, visitar.

JOSE: Ese teatro está desfazado desde hace más de 30 años, así, descartado. Me acuerdo que en el año 95 fui para el Festival Nacional de Teatro con la Compañía Nacional que estaba presentando un espectáculo que se llamaba *Los Bañiles*; era un trabajo físicamente agotador. En el festival había representaciones de todo el país, 24 compañías y todas tenían trabajos, muy físicos. Pero hubo una compañía de teatro que venía de por

allá del fin del mundo, de un estado que se llama Apure que está entre el Amazonas y el Llano venezolano; es el fin del mundo, donde no va ni siquiera el diablo a visitar a la gente. Ellos llevaron un sainete muy famoso en Venezuela que se llama *El salto atrás* de Guignán, y desencajó totalmente en el festival. Las obras del festival se hicieron en ciudades, no era totalmente en la capital, sino que iban a otras ciudades cercanas de Caracas y, cuando presentaban ese sainete, la gente se salía de la sala de teatro, era una cosa increíble; porque la gente estaba esperando los montajes que habían acontecido días anteriores, llenos de las acciones físicas, juegos de luz y apareció de pronto este sainete en el que hay un bebé negrito que espantó al público. Cuando tú escuchabas los comentarios tanto de los críticos como del público mismo que hablaban afuera, todos coincidían que “era una porquería”, “yo vine para acá para perder el tiempo con esa obra de anoche”, “esa obra era como las que veía en la televisión en el año 70 cuando había un programa que se llamaba Radio Rochela”. Era lo que pasaban en las comedias de la televisión. Me parece que la cuestión es que el teatro ha ido avanzando como avanza la cultura, se va envolviendo en las nuevas formas de inserción, como diría el mismo Canclini; el teatro crea una especie de laboratorio de todo eso que va ensamblando y después se va determinando una forma de exponer porque involucra todo el problema del arte. Pienso también que la demanda aparece otra vez ahí, es decir, en qué momento, cómo está la dinámica cultural en la cual el teatro se está moviendo; porque si no, queda desfasado por completo.

Gus: En el Río La Plata (no en Argentina), el sainete obviamente, como vos decís, fue superado porque fue muy importante en la primera instancia de la inmigración en la que aparecían todos estos personajes de muchas procedencias inmigratorias y lenguas, tratando de entenderse en un español que con el tiempo se fue decantando. El tango fue un elemento aglutinador en ese sentido, como en general lo es la música en situaciones multilingües, porque muchos de esos tangos famosos hoy, se estrenaron en los sainetes, siempre con un poco de la herencia de la zarzuela española. Ese teatro se salvó de alguna manera, no diría evolucionó, pero creo que se salva cuando hace un paso adelante hacia el grotesco. Ya el grotesco

toma una dimensión más amplia al punto que hoy puedes montar un grotesco y puedes tener un éxito total. El grotesco rioplatense fue un teatro muy potente y lo sigue siendo, y creo que sí se puede seguir montando sin que llegue a producir esa reacción del público que vos, José, nos relataste para el sainete en ese Festival. No sé si un sainete argentino o uruguayo hoy sobreviviría, pero estoy seguro que el grotesco pasa la prueba de fuego de la demanda, obviamente, si está bien hecho. Incluso en una obra de Florencio Sánchez, sin tocar el texto, puedes inventarle alguna forma de actualización. Es más, un grotesco como *Babilonia*, de Armando Discépolo, hasta se podría montar en Los Ángeles con gran éxito, haciéndole un par de transformaciones mínimas: un escenario dividido donde los ricos están arriba y los pobres sirvientes abajo, donde se registra el crimen y el abuso sexual de los ricos hacia las muchachitas de la cocina, el tema del exilio, de la inmigración, el tema multilingüístico, está todo en ese grotesco. Para un montaje yo llevaría la pieza a lo que aquí se llama el español “cholo” o “pocho”, mezcla de ideolectos de América Latina, de clases bajas, junto a las deformaciones del inglés, sin que todo llegue al Spanglish, porque eso viene después. Una obra como *M'hijo el doctor* también representa las aspiraciones de los inmigrantes que vienen a hacerse el sueño americano, trabajan de sol a sol para que sus hijos estudien, se gradúen, asciendan de clase y, cuando eso ocurre, explotan todos los conflictos intergeneracionales en la familia. Incluso un título como *La gringa* puede convocar una buena taquilla, porque la palabra ‘gringa’ aquí tiene otros sentidos. En *La gringa* aparece, Cipriano, ese árbol al que quieren talar, como en Chéjov.

CIPRIANO: En el Río de la Plata, uno puede rastrear alguna continuidad; estoy pensando en los trabajos de Bartís y de cómo Bartís ha generado, por ejemplo, en la gente de mi generación cierta inquietud por una forma de actuación. Hay un montón de actores que, de alguna manera también, recuperan esa idea de actores del Río de la Plata que podrían ser rastreados en el grotesco criollo: ese juego entre el cuerpo, la palabra, la intensidad de la palabra, inclusive en el mismo Pavlovsky se podía ver. Pensaba que hay algo de la tradición que va también formando la demanda

del buen actor o de la buena actriz, que empieza a formarse también una idea de qué es un buen actor o una buena actriz en El Río de la Plata. Lo veo claro: cuando uno ve quiénes son los actores convocados a las grandes puestas, a los teatros nacionales, son todos aquellos que, de alguna manera, tienen algún vínculo con esta línea bartisiana, no necesariamente Bartís, pero alguna línea suya que ha marcado.

Gus: El plato caliente ahí que viene desde hace mucho, es Pepino del 88 y en el caso de México la figura de Cantinflas que llega hasta en el habla de la Verónica Castro, ese hablar por hablar, hablar para nada decir, pero sostener el goce de hablar. Verónica hizo un programa de TV, hace mucho, La movida, creo que así se llamaba, y durante unos días entrevistó a María Félix. Era una maravilla ver el floripondio del habla de la Castro en contraste con el castellano culto y cuidado de la Diva. Más tarde Televisa hizo, no sé si la vista, Karla, una telenovela, *El premio mayor*, una de las mejores producciones que he visto en ese canal, en la que el personaje de Huicho Domínguez como de otros, seguían esa línea clownesca, cantinflista. No sé cómo se relacionarán hoy los actores mexicanos con eso. En el caso argentino, aquí no podemos dejar de nombrar algunas obras de Mauricio Kartun, particularmente el éxito arrasador de *Terrenal* en estos últimos años. Esos tres gauchos de la Pampa, Caín, Abel, Tatita, hacían las delicias del público. En Argentina también tenemos la figura de Luis Arata, de Luis Sandrini, Olmedo, que me parecen que son los modelos sobre los que trabaja Bartís.

CIPRIANO: Pensaba en esto que decía José, de estos actores que estaban como fuera de la norma. Otra cuestión es qué pasa con los teatros del mal llamado interior del país que no tienen esa tradición tan fuerte del Río de la Plata y que es la que ha sido tan legitimada.

CHELA: Sí, pero vos sabés que se ve todavía una cierta memoria del teatro rural, de ese teatro de la ruralidad que conserva algo de la línea gauchesca; algunos elementos pueden aparecer, como, por ejemplo, la cuestión de la luz mala o de otras supersticiones de la zona. Todo esto es algo

que puede aparecer tranquilamente en una obra de la zona donde yo vivo, todo el noroeste argentino.

Gus: El Duende, claro. En el resto del país, pero sobre todo en el Noroeste, por la impronta colonial, tal vez hay residuos —como me imagino ocurre en el teatro mexicano, o el de Perú y Colombia, no sé en Venezuela— del teatro español, porque en esas zonas hubo una impronta colonial más fuerte que en el Río de la Plata, incluso del teatro religioso. Algunos directores que entrevisté para *Arte y oficio* en México daban cuenta de esas marcas. Un director como Claudio Valdés Kuri de pronto se monta un Auto Sacramental de Calderón de la Barca; montó hace poco *El gran teatro de mundo*, no la obra de Calderón, sino el auto sacramental también escrito por Calderón; y andaba como loco buscando originales y traducciones al inglés y estuvimos investigando bibliotecas americanas. En el sur de Argentina, me parece, ni siquiera hay tradición hispana.

Creo que ya hoy podríamos ir cerrando aquí y ver si en la reunión siguiente podemos empezar a abordar el tema del cuerpo pulsional. Sin embargo, antes de despedirnos —acabo de ver unas notas que tenía aquí— me parece que podemos redondear el tema de la demanda, al que hoy le hemos sacado bastante jugo. Solamente me gustaría comentar los siguientes: para que haya demanda, como vimos, es indispensable que haya un Otro. Cuando Lacan dice “la demanda del Otro”, una vez más, tenemos que leerla según el genitivo subjetivo y el genitivo objetivo. Por un lado, yo demando algo al Otro, pero, por otro, el Otro también demanda algo de mí. Vimos un poco cómo se articulaba esto en relación al niño con su Madre (o quien haga de tal), cómo le demandaba presencia incondicional, cómo le daba pie para el juego del fort-da, etc. y articulamos todo esto en la relación escena/público: la escena demanda algo al público y el público demanda algo a la escena. Sin embargo, nos quedamos en el plano de lo que Freud denominó la fase oral. Pero luego viene la fase anal, aquella precisamente en la que los padres le comienzan a marcar al terreno al niño con hábitos, horarios, etc. Los padres le demandan que coma a cierta hora, que vaya al baño, etc. La cultura va ir demandando todo esto y los padres son los que tienen que pautarlo: dónde comer, dónde mear y cagar,

comer con la boca cerrada, no hablar mientras se mastica, cómo se usan los cubiertos, etc. Me parece que algo estuvimos ya comentando de todo esto, pero tal vez en la próxima reunión podríamos ver cómo opera la fase anal en la praxis teatral, donde ya no es solo demandar la presencia del director por el actor o del actor por el director, sino otras demandas que afectan los protocolos de producción, ya que la fase anal, como ven, implica una fuerte impronta del registro simbólico. ¿Cómo funciona lo anal del público hacia la escena o de la escena hacia el público? Empecemos, por ejemplo, por fijar horarios, o bien quedarse sentado en su butaca, hacer silencio, no conversar, etc. En las entrevistas a directores y actores que he hecho, casi todos hablan de las demandas institucionales a las que tienen que responder si quieren acceder a subsidios, sean del Estado o de fundaciones privadas. Las instituciones tienen protocolos y esas son sus demandas ‘anales’, si no las satisfacen, se quedan sin subsidios. Veo ahora que yo escribí ese ensayo sobre la demanda y comparado con lo que hablamos hoy, se queda corto. Estoy muy sorprendido de que hayamos expresado el tema, muchos temas que nos están exigiendo investigaciones específicas.

KARLA: Disculpen que hoy no he participado e intervenido mucho, pero es que hay una tormenta aquí en México y se me corta la internet a cada rato. Pero lo que tocaste hoy es algo a lo que le estuve dando vueltas mientras los escuchaba y no tenía tanta facilidad de hablar. Hace 13 años que no hago teatro, me he dedicado más a la performance y, más que al performance, al arte de acción y, de pronto, las demandas allí son otras. Me gustaría ver cómo entrarle porque de pronto todos ustedes aquí son más teatristas, yo ahorita no me consideraría teatrista —aunque ando revisando esto— pero creo que hay algunas cosas para contrastar sobre la demanda en el arte de acción y el teatro. Creo que pudieran estar interesantes.

Gus: Indudablemente. ¿Por qué en la próxima no nos hablas un poco sobre esas diferencias, a partir de lo que conversamos hoy? ¿Qué cosas

Charla entre teatristas

ocurren en el campo en el que vos te movés? Quisiera escuchar eso porque yo no sé nada sobre arte de acción. Prepárate, pues, una pequeña presentación y nos comentas un poco para ver cómo se da la demanda allí, en otro tipo de encuadre performativo.

Reunión del 9 de octubre 2023

Gus: Ayer 8 fue el Día Internacional del Teatro. Fue el día de la conmemoración del asesinato de Che Guevara en Bolivia. Karla, vos tenías como una pequeña tarea de la cual estamos muy interesados en escuchar sobre el performance y el arte de acción.

KARLA: Sí, yo les iba a platicar un poquito del performance. Como ustedes ya saben y les había comentado, pues mi primera formación fue en teatro. Y voy a hablar mucho del teatro que se hace aquí en México y aquí, sobre todo en la zona de Veracruz, que es la escuela donde yo estudié, pues obviamente la parte de formación en teatro abrega mucho en Stanislavski. Muchísimo. Es como la base teatral con la que se enseña aquí. Que a mí me gusta mucho la experiencia de formación que nos dan. Sin embargo, cuando ya se van a realizar productos finales, la parte de experimentación no es mucha. Realmente, se sigue haciendo mucho teatro desde el punto de vista más tradicional. Y cuando se ha intentado hacer cosas más experimentales o jugando con otras dinámicas, la verdad, desde mi punto de vista, se queda muy cortito. Sigue habiendo mucha dificultad para soltar el control de ciertas dinámicas.

Gus: La pregunta que te hago es: cuando vos decís que no hay lo experimental, cuando vos te referís a Stanislavski y al teatro que se hace en Veracruz, ¿estás implicando el realismo como ceder al realismo o no poder superar el realismo? A mí me preocupa siempre lo del Sistema de Stanislavski, porque fue creado para producir un cierto realismo. Entonces nunca sé si esa técnica es obstáculo o lo hacen obstáculo para investigar otras posibilidades, si obstaculiza la posibilidad de experimentar con la actuación. Cuando hice las entrevistas a los directores para *Arte y oficio*, ése fue un poco el núcleo. Bartís lo tiene más o menos resuelto, pero no todos. Pero en otros directores se veía que experimentaban en cuanto a temas, contenidos, pero siempre quedaba ese rasgo medio realista provisto por la actuación. Karla dice en el chat que se va a ir a otro bar con

mejor conexión y regresa en 15 minutos. Mientras tanto, nosotros podemos continuar con la discusión sobre demanda-deseo en la posibilidad de apuntar al tema de la pulsión, que es el tema que está a la espera de José.

JOSE: La semana pasada en el cartel al que asisto, trabajamos sobre el cuerpo, y precisamente abordamos el deseo, junto al tema del placer y del gozo tal como está en el *Seminario 20* de Lacan.

Gus: Me imagino que 'gozo' es en portugués; en español significa disfrutar de algo, pero Lacan usa *jouissance*, que se ha traducido como 'goce'. Así que diferenciamos, desde el principio, el goce del gozo, ya que son, en realidad, opuestos, desde la perspectiva analítica. El goce avasalla al sujeto y por eso tiene relaciones con el registro de lo real. El goce no está dentro del principio del placer, sino más allá del principio del placer, o sea que es vivido como displacer.

JOSE: El goce como tal, ¿es el que me va a llevar al deseo o el deseo está antes del goce?

Gus: En realidad, me parece que hay como dos maneras de responder, desde lo freudiano y otra desde lo lacaniano. En lo freudiano habría un goce primitivo que sería adjudicado al Ello, depósito de esas huellas que nosotros vinimos viendo en reuniones anteriores cuando hablamos de la sensación, las que pasan en la primerísima infancia sin filtro del yo y de la conciencia, inscribiéndose en la pizarra mágica, cuando el niño no tiene manera de defenderse de los impulsos externos o internos. Ahora, en Lacan hay también goce en la primera parte de su enseñanza que va a tomar el nombre de *das Ding*, la Cosa, no 'las' cosas. Es la Madre prohibida. La Cosa ha sido muy trabajada en la filosofía, en Kant, en Hegel, etc. Entonces la Cosa aparece como algo previo, es decir, este cuerpo de la madre prohibido que estaría ligado a la cría humana. Luego viene el momento en el que va a intervenir el lenguaje, el Otro, la cultura, que va a mortificar el organismo, no el cuerpo, porque, en realidad, es el que va

darnos un cuerpo. Hasta ese momento, no hay cuerpo, solo hay organismo, porque estamos en la etapa de la biología (por eso hablo de la cría humana, no digo sujeto, no digo individuo, no digo persona). Se trata de la cría humana en tanto mamífero, desamparado, imposible de sostenerse a sí mismo, incapaz de sobrevivir por sí solo. En realidad, incluso antes del nacimiento, ya está esperado su lugar para ser sujeto, es decir, estar sujetado al lenguaje y a la cultura; y ese lugar está anticipado por el significante: al menos en nuestras sociedades patriarcales o patrilineales, ya lo espera el apellido. Ahora, con los procedimientos tecnológicos donde la pareja conoce desde el tercer o cuarto mes el sexo de la criatura, ya empiezan a delirarse con los nombres. Y piensan en recordar a una tía, el nombre de mi mamá que se murió, etc. Entonces, ya el niño está marcado por el significante. El significante lo está esperando y el significante también lo va a sobrevivir porque va a estar inscripto en la tumba cuando él ya no esté. Mi lápida, me imagino, dirá: Gustavo Geirola nació tal día y murió tal día. Entonces, ahí el significante permanece. El lenguaje va a marcar al organismo. En la primera etapa Lacan plantea que justamente lo que hace el significante es mortificar ese organismo para hacerle renunciar a ciertos goces. Entramos en el campo de la renuncia a lo pulsional. La cultura exige que renunciemos a lo pulsional, a ciertos goces: no matarás, no te acostarás con tus padres, etc. Lo pulsional está ligado, como lo vemos en *Tótem y tabú*, a los anhelos parricidas e incestuosos. Uno tiene que renunciar a ellos, y más tarde, como vimos en la reunión pasada para la etapa anal a partir de la demanda del Otro (familia, escuela, etc.) a otros goces.

JOSE: La educación como tal.

Gus: Claro. *El significante va mortificando el organismo para transformarlo en un cuerpo controlado, regulado*, formateado diríamos hoy. Porque sin la intervención de ese significante o del lenguaje, viviríamos todos contra todos; es la base del lazo social, y podemos desde ya acercarle el concepto de castración. Si al principio el niño quiere cagar en cualquier parte de la casa, donde tenga ganas o le vengan las ganas, como un perrito, luego eso va a

ser regulado. Ahora bien, ya instalados en la dimensión del cuerpo, nos topamos con el deseo y la demanda: un cuerpo es demandado por el Otro y también por el deseo del Otro. Es el cuerpo que la cultura espera que nosotros ‘seamos’: si nacemos con sexo femenino, pues tendremos género femenino y padeceremos todos los males que el patriarcado ha dispuesto para ello. Habrá una imposición del Ideal del yo desde el registro simbólico, de acuerdo a ciertos ideales del discurso hegemónico. Hay, pues, un cuerpo deseado por el Otro. Volvemos al tema del genitivo en la frase lacaniana: “el deseo es del deseo del Otro”.

CHELA: ¿Cómo pasa Lacan del cuerpo mortificado a ese cuerpo como deseo del otro?

Gus: No, no, no. El cuerpo es siempre mortificado y deseado por el otro. Reitero: estamos en la etapa del Lacan del *Seminario 11*. Allí hablará de alienación y separación. Ya nosotros hemos comentado algo de todo esto. Todos estamos castrados y alienados al Otro, porque esa es la condición de ser un miembro de la comunidad. Ya quedará para cada cual trabajar la posibilidad desalienarse y emanciparse. Hay una domesticación del organismo para convertirlo en un cuerpo, a costa de exigirle al sujeto renunciar a ciertos goces, los cuales irán a formar parte de ese real traumático que no cesará de no inscribirse, es decir, que insistirá en la repetición, porque la pulsión —y vamos entrando—, ese concepto bisagra entre Naturaleza y Cultura, va a querer satisfacerse; lo hará, como nos dirá Lacan más tarde, no alcanzando un objeto prohibido o perdido (como el del deseo), sino circulando todo el tiempo alrededor de ese objeto.

JOSE: La domesticación.

Gus: Exacto. Esa es la alienación. Y eso es cuerpo. El cuerpo, en principio, es un cuerpo alienado, un cuerpo domesticado. El sujeto queda dividido entre aquello que responde al significante y algo que queda ahora como excluido. Algo cae para que el sujeto se constituya. Siempre hablamos del sujeto del inconsciente, no se olviden. No hablamos del yo [*moi*].

Eso que cae es el objeto *a* desde sus inicios, que luego tendrá muchas reelaboraciones. El significante produce entonces el objeto *a* como un objeto perdido y, más adelante como un goce y más adelante todavía como causa del goce. Lacan ya deja un poco de lado lo de ese goce primitivo, previo, *das Ding*, y va a empezar a explorar la dimensión de lo real. La Muerte, la Nada, la Madre Primordial, la plenitud de goce, es ese goce previo al sujeto, un goce pleno meramente mítico de esa cría humana que Lacan designará como *S*; pero luego interviene el lenguaje y la cultura, y entonces esa *S* aparece tachada $\$$. Ya vemos ir formándose la fórmula del fantasma que es la de la alienación: $\$ \diamond a$.

JOSE: La *S* mayúscula simple.

Gus: Sí, que es también la que le sirve para referirse al significante. Que también es representación del significante. Pero la lógica del significante y la prioridad del registro simbólico en la primera etapa de Lacan, con la mortificación a cargo del significante sobre el organismo, da por resultado el $\$$, sujeto dividido, inconsciente/consciente, el *Je* y el *Moi*, etc. Lacan dejará de referirse ya a *das Ding*, que le permitió en el *Seminario 7* dar fundamento a la ética del psicoanálisis. El real que aparece después, como ven, está causado por el significante, es lo excluido de lo simbólico. El significante te marca y te obliga a una renuncia pulsional a alguna satisfacción. Esas marcas, esas huellas, incluso esas letras, como vimos en la pizarra mágica, van a dar lugar a la dimensión pulsional que luego va a ser acotada por el significante. Sin embargo, es importante apuntar aquí que, entre todas esas marcas, hay una que sobresale: es un significante aislado del resto de la batería significante que va a diferenciar al sujeto del resto de los sujetos. A esa marca, incluso representada por el S_1 , es lo que Lacan llamó el rasgo unario. Es una marca propia de ese sujeto y de nadie más, es una marca incurable para ese sujeto, un goce que lo singulariza. Entonces, en la última enseñanza es un objeto de lo real, es lo real, a lo cual no hay significante que lo pueda decir. Se lo puede contornear, pero no se lo puede decir, es no-todo. Por eso hay que imaginarlo. El deseo es, en prin-

cipio, apunta a ese objeto que el sujeto pierde en la operación de mortificación o alienación. Tratará de encontrarlo inútilmente, pero el deseo lo propulsa al sujeto a buscarlo, de modo que lo involucra en una cadena significativa metonímico/metafórica: a veces el sujeto cree que lo encuentra y se pone eufórico y al pasar un poco de tiempo se decepciona y busca otro. Precisamente por este deseo, el sujeto habla, ya que, como dije, apela a sustituciones metonímico/metafóricas. La metáfora es una *sustitución*, pero nunca es plena o total, nunca da por resultado el objeto del deseo, no lo alcanza. Siempre queda una diferencia que no es. Y luego, la metonimia es un *desplazamiento* porque pasas de un momento a otro. Vean que son las dos operaciones que Freud descubre en su investigación sobre el sueño, que ahora en Lacan toman esos nombres de la retórica por influencia de Roman Jakobson. Yo siempre pongo en las clases el ejemplo de alguien que va a un trabajo y se pelea con su jefe, y luego renuncia o lo echan, se busca otro trabajo, al tiempito se pelea con su jefe, y así va en la metonimia el deseo y, como ven, la insistencia de la repetición, que aparece siempre bajo anécdotas diferentes, no es el *automaton*, el retorno de los signos. El tipo o la tipa ni saben por qué se pelean, pero si hicieran un análisis, por ahí se darían cuenta que ponen a los jefes en el lugar del padre odiado, por ejemplo, y por eso siempre van a encontrar conflicto con esa figura en la oficina, sin saber cuál es el origen de tal repetición.

CHELA: Lo mismo con la cadena de las elecciones amorosas que uno emprende.

Gus: Sin duda. Siempre los mismos dramas con distintos partenaires. Entonces, si tenemos el objeto a , la metonimia del deseo sería a' , $a'' \dots a^n$. Encontrar el objeto perdido del deseo equivaldría a morirse, porque *el deseo es una falta*, es una falta que propulsa al sujeto a vivir, a seguir buscando en la esperanza de que lo encontrará. Si vos llenás esa falta, no tenés más sentido para vivir. Si seguís viviendo es porque hay falta que te impulsa a seguir buscando. Ahora, el deseo está en la dimensión de recuperar ese objeto perdido, es como un anhelo, pero la pulsión –y ahí viene lo que

nos va a poner a trabajar muchas cosas—no se satisface con el objeto *a*, la pulsión se satisface dando vueltas alrededor del objeto *a*.

JOSE: Ella sería ese dar vueltas alrededor del objeto *a* en forma constante.

Gus: Y en ese recorrido constante, se satisface. Nos acercamos una vez más a la repetición. El sujeto no se satisface, pero la pulsión sí, causándole al sujeto daños severos muchas veces, compulsionándolo a gozar; esto nos acerca ahora al superyó heredero del Ello, de lo pulsional, no al superyó moral, el superyó del Edipo. La pulsión avasalla al sujeto y lo conmina a incentivar el goce. Entrar por el camino del goce es peligrosísimo si no hay algo que lo pare. Porque el goce, también ligado al Ello y al superyó, exige cada vez más el sacrificio del sujeto.

JOSE: ¿Se instala un sistema perverso?

Gus: La perversión tiene un status conceptual y no la usaría en este caso. El funcionamiento de la pulsión es lo que es, es algo estructural, no es algo que está a disposición del sujeto determinar un control o no sobre ella. Entonces, ¿qué es lo que hace alto al goce? El significante. El significante, entonces, dice Lacan casi al final, el significante produce goce, porque cuando se inscribe en el organismo lo obliga a renunciar a algo que pasa a ser goce, objeto *a*, real, pero a su vez el significante hace alto al goce, porque en la medida en que puedes usarlo para hacer metáforas y metonimias, en la medida en que puedes hablar, puedes apalabrar esta operación de exclusión o de renuncia pulsional, en la medida en que puedes inventarle un discurso (Lacan reivindica en el *Seminario 23* el registro imaginario, que había quedado un poco devaluado), puedes ponerle alto al goce.

CHELA: Por eso todas las actividades de escritura o artísticas permiten contornear ese real, ese goce, y apalabrarlo.

Gus: Exacto. Si no tenés palabra, el goce te chupa, el superyó te chupa, lo real te chupa. Y aquí entonces arribamos a una de las funciones del ARTE: *el arte permite inventarle palabras, semblantes, a lo real para frenar al goce*. El arte recurre al significante, cualquiera sea su materialidad (colores, palabras, sonidos, etc.). Entonces, el significante produce goce, pero también permite frenarlo. En Freud esto es diferente: para Freud una salida posible era la sublimación, el artista sublima, según él, la pulsión sexual (aquí ‘sexual’ no tiene nada que ver con genitalidad, sexual es para Freud lo que constituye la economía libidinal, lo que se refiere a la satisfacción pulsional) y le da otro destino. La sublimación es un concepto todavía muy endeble en el psicoanálisis. Lo que nos importa es el significante, sea pictórico, musical, escénico, gesto, movimiento, etc. Quizá hasta podemos parafrasear la famosa frase de Lacan de que “el amor permite al goce condescender al deseo”. Nosotros podríamos pensar que el arte es un acto de amor, hay siempre involucrado otro, siempre hay erotismo. Por eso podríamos decir “el significante permite al goce condescender al deseo”. Es decir, hacemos entrar al goce en el circuito de la palabra.

JOSE: Lo marca, lo explica.

Gus: Claro, pero hay que recordar que nunca se puede decir el goce completamente, siempre estamos en el campo del medio decir, del no-toda, la verdad habla, pero es no-toda, la verdad es un mediodecir. No lo podemos decir todo. Entonces, la palabra siempre está contorneando el goce y nunca puede, digamos, dar en el blanco por completo. En la primera enseñanza, Lacan va trabajar el deseo desde la dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel, por la intermediación de la lectura de Alexandre Kojève. En esa instancia, el objeto *a* era objeto perdido del deseo, una falta, pero que oficiaba como *meta*. Ya al final de su enseñanza, como vimos, el objeto *a* es *causa* del goce y del deseo. Hegel explica cómo se pasa de la animalidad de la humanidad. El deseo está en relación con otro deseo. El objeto en sí, sin importar su valor, no es el que moviliza o crea el deseo, sino el deseo del Otro. Puede ser cualquier objeto: basta que alguien lo desee, para que yo lo desee. Se instala la lucha a muerte por puro

prestigio: qué deseo vence al otro; se instala así uno que queda como Amo —el que arriesga su vida hasta el final— y otro que queda como Esclavo, que en un momento de la lucha siente miedo frente a la presencia del Otro Absoluto: la Muerte. Ese Amo absoluto, tal como lo vislumbra el Esclavo, está más allá del Amo que lo somete. Digamos que el Esclavo es el que, en un momento de la lucha se achicopala, como dicen en México, o se achica, como decimos en Argentina. Disculpen esta explicación súper grosera. La lucha tiene tres posibilidades: (a) los dos mueren, se acabó el problema; (B) uno mata al otro, el que queda es retornado a la animalidad porque ha eliminado el deseo del otro que lo humanizaba; (c) así que tienen que quedar los dos con vida, pero uno sometido al deseo del otro, permanece sometido y vivo para que el otro siga deseando. La cuestión de que sea una lucha por puro prestigio significa que no es la cosa la que está en juego, sino un deseo. El gran deseo es el deseo del Esclavo: él desea la libertad.

JOSE: Hay una parte donde Lacan habla en el *Seminario 6* de la dialéctica del deseo de Hamlet. Él va girando, girando, entonces mueve el foco, mueve el foco del deseo hacia donde él va contornando.

Gus: Lo que hace Hamlet es diferir la realización del deseo, difiere, porque lo difiere metonímicamente. Él podría haber llegado y haber matado directamente al rey, sobre todo cuando lo ve sentado y rezando. Pero lo que decide la lectura de Lacan es que Hamlet no puede hacer eso porque él sabe que el rey es, en parte, su espejo a nivel del deseo: posee a su madre, la viuda (deseo incestuoso) y mató a su padre (anhelo parricida). Él también quiso matar al padre y quedarse con la madre. Claudio hizo lo que él quería hacer. Matar a Claudio es matarse a sí mismo. Tiene que quedar vivo el otro para que yo tenga la posibilidad de desear algo que el otro desea. Hegel se da cuenta que, en realidad no está en juego la cosa, sino el deseo del otro. Yo deseo que el otro me desee. Teoría del amor aquí que implica que no deseo *al otro* (aunque haya gente que quiere poseer a su pareja como objeto, lo cual es, obviamente, terrible). En el amor, lo que yo deseo es que el otro me desee. Y para eso inventamos ceremonias,

rituales, gestos, etc., para mantenernos unidos y deseantes, en la convicción de que no hay relación sexual, en que nunca voy a poder darle al otro lo que desea y el otro no podrá darme lo que deseo. En cuanto a la teoría del poder que se desprende de todo esto, y que me parece muy importante tener en cuenta en la praxis teatral, es que el poder no está dirigido a *dominar al otro*, sino a *dominar el deseo del otro* (lo cual es mucho más trabajo y difícil de conseguir, pero ya sabemos hoy hasta qué punto nos manipulan desde vaya a saber uno de dónde). El poder apunta a “hacer desear”. El consumismo es un ejemplo clarísimo. Hacer que el otro me desee es también básico en cualquier campaña electoral. En otra reunión, por ahí, podremos ver todo esto en el campo teatral: sea la relación maestro/tallerista, director/autor, director/actores, teatrista/público, teatrista/texto, etc. Es importante darse cuenta que Amo y Esclavo son figuras que nos permiten trabajar en muchas relaciones, desde lo amoroso, a la política, a lo teatral. Esto podemos seguirlo hablando en otro momento, porque tiene muchas consecuencias. Por ahora digamos que el esclavo es el que tiene que trabajar para el Amo, dice Hegel, para el goce del amo. Lacan va a hablar más delante de este Amo antiguo, que supuestamente no trabaja, y lo diferencia del Amo actual, que sí trabaja. El Amo antiguo va a consumir, está humanizado porque el otro vive, pero va a consumir en parte como un animal, sin transformar la naturaleza y sin desarrollar un conocimiento; tiene todo servido, como el perrito de casa. El esclavo irá acumulando un saber que podría asistirlo en el futuro para lograr su libertad. Pura utopía, como pueden verlo a simple vista. El esclavo no va a gozar de lo que produce, pero, en su contacto con la transformación de la naturaleza para producirle todas estas cosas al amo, va a ir conociéndola y capitalizando un saber. Vamos a retomar la cuestión de la liberación versus la separación en Lacan, que yo prefiero traducir por emancipación.

JOSE: Liberarse sería poder matar al amo, lo cual da lugar aquella dialéctica invertida. El esclavo acumula saber y puede entonces rebelarse frente al Amo y deponerlo. Termina siendo el que controla la situación y ahora crea un nuevo sistema donde, por ejemplo, el blanco está abajo. Se invierte.

Gus: En realidad, esa inversión no es un “nuevo sistema”, es la misma estructura con otros personajes. Por otra parte, matar al Amo nos retornaría a la animalidad. Lacan no sostiene que haya posibilidad de eliminar al Amo. Recuerden que el inconsciente es el Amo, en el discurso del Amo. Si el proletariado vence a la burguesía, si el negro vence al blanco, no tiene otra posibilidad que ocupar el lugar del Amo y para ello tiene que tener un Esclavo que lo desee. A mí me parece que matar al amo para convertirse en Amo no significa ningún avance histórico ni político. De ahí que un día, allá por el Mayo del 68, en medio de las huelgas, Lacan, desde la escalinata de la universidad, les dirá a los estudiantes: “¿Desean un Amo? Pues lo van a tener”. Ellos mismos lo van a instaurar. Lo peor de todo esto es que el oprimido mismo instala al Amo, o se instala como Amo, entonces nada cambia.

Me gustaría por un momento retomar el tema de la renuncia a lo pulsional. El significante mortifica el cuerpo y lo obliga a renunciar a lo pulsional. Etcheverry, en la traducción de las obras de Freud, traduce mal (lo cotejé con el alemán) y escribe: “renuncia *de* lo pulsional”. Freud nunca dijo eso, para él se trata de renuncia *a* lo pulsional. No es lo pulsional lo que renunciar, sino es a lo que se renuncia. El deseo es falta y como tal tiene a sostener el plano vital, por eso *la histeria es la figura del deseo mismo*; se caracteriza porque quiere tener el deseo insatisfecho. Trabaja para insatisfacer el deseo. Obviamente, eso lo mantiene al histérico quejándose, pero a su vez viviendo, y buscando, y soñando, e ilusionándose, etc. “Con este novio o con esta novia me fue mal, pero con esta otra que acabo de conocer, seguramente va a ir genial, estoy seguro que es un amor eterno, completo y maravilloso” hasta que se le pincha o él/ella pincha el globo otra vez. Por eso me gusta el folletín y la telenovela, porque son géneros del deseo: uno espera el próximo capítulo, uno espera el próximo suplemento. Todas las novelas que hoy conocemos, como esos novelones de Balzac, Galdós, Solá, etc., se publicaban en los diarios, en los suplementos de los diarios, semanales o cada dos, tres días, etc. Luego se metieron en libros, pero entonces la gente vivía como loca esperando a ver qué iba a pasar. Lacan va a decir que el objeto *a*, que al principio es el objeto perdido del deseo, que es lo que pierde el sujeto, que es una falta de objeto y tiene

que ver con lo imaginario, eso que el sujeto pierde en la reflexión en el espejo, es algo de él que no se especulariza. Todo el juego del Ideal del yo y del Yo ideal va a estar ligado siempre a la cuestión del espejo y al deseo del Otro, a lo imaginario y a lo simbólico. El Ideal del yo es el ideal que la cultura nos impone de cómo espera que nosotros seamos: los hombres no lloran, las mujeres sí; los hombres mandan, las mujeres obedecen, etc. El Yo ideal, por su parte, es una construcción imaginaria que yo tengo de cómo supuestamente yo soy. Ustedes lo pueden ver eso, en algunos casos, cuando ustedes se preparan para ir a una fiesta, se visten divinamente y, de pronto, aparece un amigo o amiga que les dice: “¿Vas a ir así?” ¡Oh, Dios mío! Te creías que estabas hermosa y de pronto viene tu mejor amigo o amiga y te dice eso, te decepciona, te muestra que te ve como tú no te ves. El Yo ideal se astilla de inmediato, porque vos tenés un ideal de cómo tú te ves. Yo, por ejemplo, odio verme en estas pantallas y también en las fotos, porque no soy como yo me imagino ser, y es terrible, horrible. Cuando a veces paso por el baño y me veo a caminando como un viejito, con el andador, todo encorvado, ¡Dios mío, qué horror! ¡No me quiero ver! Porque yo tengo todavía mi ideal del yo de cuando tenía 22 años más o menos. Tenemos acá todo este juego que tiene que ver con la primera parte de Lacan, que es la del estadio del espejo, pero ahora no vamos a entrar en eso. Vamos a decir simplemente que, en su última enseñanza, el objeto *a* es el producido por el significante como goce, es el goce desalojado, que en realidad es la traducción exacta de la palabra que nosotros traducimos en Freud y que Echeverry la tiene que poner entre paréntesis cada vez que Freud la usa: me refiero a “represión” que, en realidad, es “desalojo”. Se trata, entonces, de algo que se ha desalojado, que ha quedado afuera, que ha sido excluido. Lacan dice: lo real está producido por el significante, es la causa material del goce. No hay que olvidar que el Otro, el A, ahora está tachado, es decir, tiene también una falta y por eso hablamos del “deseo del Otro”. Es que el objeto *a*, eso que cae por intervención del Otro en el estadio del espejo, es algo no simbolizable, que causa un objeto fantasmático que será lo que el sujeto busca a lo largo de la cadena metonímica. El objeto fantasmático intenta llenar esa falta. Jacques-Alain Miller en un artículo ya viejo, habló del objeto *a* como meta,

pero ya para la enseñanza final de Lacan, el significante es causa del deseo y causa del goce, aunque ambos no son lo mismo: el deseo, como vemos, está ligado a la falta y propulsa la búsqueda; el goce, en cambio, se refiere a una satisfacción renunciada que no cesa de no inscribirse, es decir, se repite. Al final de su enseñanza Lacan va a dar importancia a la cuestión de la causa. Hay un objeto *a* que te causa; algo me causa. Se lo muy claro en situación de duelo. Todo esto tiene enormes consecuencias en la praxis teatral, y tenemos que empezar a trabajarlas. Yo no las he trabajado, así que no tengo manera de decirlo, no he elaborado nunca nada, pero cuando Lacan dice que, en el duelo algo se pierde y ese algo era lo que me causaba, me parece que se puede trasladar a lo teatral. Siempre hay una situación de duelo en lo teatral: fin de ensayo, fin de función, fin de temporada. Freud, cuando habla de duelo en “Duelo y melancolía”, no se restringe a la muerte de alguien, sino a la pérdida de algo o alguien: persona, objeto, incluso la patria, los ideales, las utopías; cuando algo se pierde entramos en una situación de duelo. Y en el duelo no es tanto lo que perdimos, sino el hecho de que el objeto que perdimos era lo que nos causaba. Era causa para nosotros. Era causa de mi deseo. Era causa de mi goce. Murió tu mamá. Algo se fue con ella, pero ya nadie más puede producir llenar ese vacío, porque ella causaba ciertas cosas que nadie más causará. Es muy interesante esta vuelta que da Lacan sobre el tema del duelo. Lo que me duele en el duelo es que quien me causaba, ya no me causa. Entonces, se desbarata el fantasma, se desenmarca el fantasma, porque el fantasma es la pantalla que cubría el objeto *a* que era causa. La fórmula del fantasma, $\$ \diamond a$ se desenmarca, la pantalla, ese rombo o losange cae y entonces quedo expuesto a un objeto que no se sabe qué es; entro en donde se me rompe toda la estructura, entonces tengo que reacomodarme. Ese reacomodo puede llevar, en un duelo normal, unos dos años, según Freud. Y si no lo puedo armar, entro en la melancolía o en la manía, que sí ya es una enfermedad. El duelo, en principio, no es algo patológico. El duelante que cae en la melancolía no sabe qué es lo que perdió en lo que perdió y se enrosca con su propio yo y no sale más. Se reprocha toda la mierda en juego en esa relación con el otro y la carga sobre sí mismo.

Acaba de reconectarse Karla. Vamos a parar aquí sobre el deseo y el goce, y vamos a escuchar lo que nos trae Karla. Mientras tanto, para próximas reuniones, pueden darse cuerda viendo cómo llevar todo lo que dije al campo de la praxis teatral. Estoy muy intrigado en escuchar lo que nos vas a platicar sobre el arte de acción.

KARLA: Me interesaba compartir esta parte mía porque, como les comentaba la sesión pasada, yo hace 14 años que hago teatro. Me dediqué más al tema de la performance. Creo que tenemos intereses en común, pero quería platicarles un poquito por dónde iba quizá mi demanda, pues. Llegué a la escuela. Yo llegué a la escuela de teatro, la verdad, sin experiencia. Llego porque veo la escuela de artes, yo no la conocía. Y dirías tú, Gustavo, algo me causa. Eso te causa. Me digo: quiero estudiar ahí. Pero yo no venía de ninguna experiencia artística, ni sabía que el arte era una profesión; quiero estudiar ahí y elijo teatro porque era mi única opción. No sabía pintar, no tenía experiencia de bailarina, menos con un instrumento, foto, nada. No tenía técnica de nada. Yo dije: mi opción es teatro porque tengo un cuerpo. Esa fue mi decisión y me lanzo a hacer el examen y quedo en la escuela de teatro. La escuela donde yo estudié es muy de Stanislavski. Yo sé que ahora sí cada maestro de escuela tiene sus variaciones, pero algo que a mí me gusta mucho cuando yo empiezo a entrar a estas sesiones profesionales era la parte del proceso. Toda la exploración que se veía previamente y toda esa exploración de lo que mencionan que se llama la memoria emotiva corporal, para mí, que venía de fuera, de un entorno no artístico, me volaba la cabeza. ¿Por qué? Porque ahí descubro el inconsciente. Me doy cuenta de que, en una sala negra, donde todos estamos vestidos de negro, a partir de ejercicios muy simples, surge algo que hace que los cuerpos de los compañeros entren a otro estado y que lo vivan como real. Había compañeros a los que les costaba trabajo regresar después de un ejercicio o donde la emoción totalmente se transformaba para algo que tenía que suceder. A mí eso me sorprendía mucho. Es la parte que más me gustaba. Nunca fui buena actriz, porque siempre he pensado que a mí lo que más me interesaba era el proceso. Cuando ya tocaba hacer una puesta en escena, me decepcionaba un poco: de aquí de

donde yo soy, la verdad es que se hace todavía un teatro muy tradicional. Se toman muy pocos riesgos, incluso cuando pretenden hacer experimentación. No se suelta mucho el control todavía, creo que les cuesta mucho trabajo soltar el control y ciertas dinámicas. Siempre sentía que algo me faltaba en mi caso. Y la puesta en escena al final a mí no me parecía jamás tan poderosa como lo que yo veía durante el proceso: las experimentaciones, las exploraciones, los encontronazos; lo que sucedía en el proceso, a mí siempre se me antojaba más potente que lo que terminaba presentándose. Entonces, estaba con estas dudas, con estas inquietudes. En una clase me enseñan performance, pero desde las artes escénicas. Ya saben, Guillermo Gómez Peña, Angélica Liddell, etcétera. Me pareció muy interesante, pero no me llamó, porque me parecía muy parecido a lo que ya se hacía. No me convocó. Sucede —y aquí viene una cuestión muy personal, pero que marca un antes y un después— que mi madre empieza a tener ataques de pánico y empieza a tener un proceso psiquiátrico complejo. Y en una ocasión, cuando tiene uno de los primeros ataques, yo tenía que presentar una puesta en escena de musical a la americana. Baile, canto, risas, y yo me sentía muy preocupada y muy triste por lo que estaba pasando. Y en ese momento yo me sentía obligada. Yo dije: el teatro me está obligando a hacer algo que hoy no quiero hacer. Hoy no quiero bailar, hoy no quiero reírme, hoy no quiero hacer esto, pero lo voy a tener que hacer porque, si no, dijéramos en México, le desmadro la función a todos. Y es parte de la ética del actor. Hago la puesta en escena, pero quedo muy cuestionada con esto. ¿Por qué el teatro no me deja hoy que me siento mal? Sentirme mal sin destruirle todo el proceso a los demás, fue algo que me quedó. Posteriores puestas en escena, experiencias en la facultad, veía que la gente terminaba una función y aplaudía, muy contenta, y luego te encontrabas a la gente afuera y escuchabas: no, me aburrí un montón, no me gustó. Pensaba: ¿entonces por qué aplauden? Porque son amigos. ¿Por qué si no les gusta no hacen algo? Entonces yo traía estas inquietudes. Por azares del destino entro a una clase de performance, pero de una maestra que venía de artes visuales. Y no sé en el caso de ustedes, pero yo en esa época no tenía idea que gran parte de la historia del performance realmente se hace desde las artes visuales. Entonces, cuando yo veo toda esa

información y conozco lo que los artistas visuales hicieron con el cuerpo, es cuando digo: ahí es, eso es lo que yo quiero. ¿Qué pasa con el performance desde las artes visuales? Hay de muchos tipos, pero a mí el que más me interesa es aquel que prefieren denominar como “arte de acción”. Prefieren no llamarle performance, sino más bien arte de acción, porque lo que les interesa es marcar como una línea —y aquí hago un poquito la diferencia—, no en cuanto a que no hay teatralidad, porque al final existe teatralidad. Hay alguien que hace, hay alguien que mira. Eso es indudable.

CIPRIANO: Por ejemplo, lo que hace Mariana Abramović, ¿podría estar dentro de lo que estás diciendo?

KARLA: Sí, aquí vendría la diferencia, porque lo que hacía Marina Abramović en sus inicios con *Ulay*, no sé si conozcan el trabajo que hacía previamente con su pareja. Cuando hace cosas con Ulay, a mí me parece que allá hacía más arte de acción. Lo que hace últimamente a mí me parece más un performance. ¿A qué voy? ¿Cuál será la diferencia que yo marcaría? El performance no tiene una manera de ser, ni de hacerse, ni un concepto. Realmente cada artista de donde viene, lo adapta y lo utiliza como guste. A los artistas que tratan de marcarse dentro del arte de acción, les interesa mucho no utilizar en lo posible herramientas teatrales. Y voy a ser muy clara con ‘herramientas’. ¿A qué me refiero? No vestuario, no movimientos escénicos, no voz, no personaje, y en lo posible no ficción, aunque al final uno se ficciona siempre. No mediadores, pues. A un artista de acción, lo que le interesa es trabajar con lo suyo, con lo que está sintiendo, si planificó la pieza y algo cambia en el momento, trabajas con el cambio. No hay como una idea en específico, sino más bien hay una ruta. Marcas rutas y en particular lo que te interesa es proponer un acontecimiento que tú vas a vivir y vas a resolver. Básicamente es proponerse un acontecimiento. Para ser más clara también, y voy a dar como otras opciones. A muchos de los artistas de acción lo que les interesa es trabajar mucho en el espacio público; aunque también se hace en espacios galerísticos, museísticos, etc., o privados. Sobre todo, en el espacio público al artista de acción le interesa que la intervención que vaya a realizar, quienes

la vean, no la puedan catalogar como arte. Esa es la clave para el arte de acción: que quien te vea, no pueda decir esto es teatro, esto es una danza, esto es una cosa artística, sino que te vean como alguien igual a ellos que está haciendo algo diferente en un espacio compartido. La intención de que suceda de esta manera es de dos vías. La primera es que quien te observa no sea un espectador. Aquí muchos retoman esta categoría de Guy Debord: los vivientes. Más que un público o un espectador, les interesa un viviente, alguien que va a intervenir lo tuyo sin límites, sin control, sin nada. Es un encuentro cuerpo a cuerpo. Y aquí voy a poner algún ejemplo que es de una artista de performance mexicana que se llama Elvira Santa María. Elvira Santa María en 1995 realiza una pieza dentro de un festival de performance que se llama *Arrastrar un cuerpo*. La pieza la realiza en calles de la Ciudad de México, del centro de la Ciudad de México, y la pieza va de lo siguiente: una compañera de ella, desnuda, es envuelta en una sábana y esta sábana Elvira la arrastra por las calles, va arrastrando este cuerpo hasta llegar a algún lugar. Entonces, ella va arrastrando el cuerpo por la calle, la van siguiendo algunos artistas del festival que, como saben de qué va la cosa, pues ahí van caminando detrás de ella y de pronto en el espacio público se encuentran a unos albañiles. No sé si les digan en sus países, albañiles, los de la construcción. Se encuentran a unos trabajadores de la construcción y ellos —un poco este es el juego que le interesa hacer al arte de acción—, ellos toman como real lo que están viendo. Ellos no están ante una pieza ni ante una puesta de nada, se enfrentan a esa imagen y los albañiles se detienen y le dicen a Elvira: “Compañera, ¿qué pasó con el compañero caído?” Y ella no sabe qué decirles, entonces ellos le empiezan a preguntar a los artistas que no saben que son artistas: ¿por qué no le ayudan? ¿Por qué van caminando detrás de ella cuando ella va arrastrando este cuerpo? Y entonces, sin aviso, los albañiles recogen el cuerpo, lo cargan y le preguntan a Elvira que adónde quieren que lo lleven. Llevan el cuerpo hacia el centro de la ciudad, donde está el Zócalo, la bandera, colocan el cuerpo porque ahí les dan la indicación de que lo lleven y empieza un diálogo, que esta es la parte que me parece muy, muy interesante del arte de acción, porque los albañiles empiezan a hablar y comentan que a

ellos los moviliza mucho la imagen, porque saben que en las construcciones grandes no hay muchos derechos laborales. Entonces, cuando un compañero muere en la construcción, al menos en México, a veces los entierran ahí mismo en las constructoras porque no quieren pagar los patrones. Para ellos es muy importante recuperar el cuerpo, recuperar el cuerpo y poderlo entregar a las familias. En este diálogo, ya que se abre posteriormente, ellos hablan de que para ellos este cuerpo que iba arras-trando, pues les rememora eso y es lo que los hace actuar de esta manera. Los causa. Exactamente, los causa. Y este tipo de arte de acción, con este ejemplo que les doy, pues hay muchísimos. Platicaba yo con unos psicoanalistas y decían: es que este tipo de arte le habla primero al inconsciente, al primer rubro de la persona que observa que le hablas al inconsciente después de la razón y para ellos era real. Esta es un poco la clave o el interés del arte de acción. Busca no ser catalogado como arte, porque cuando es catalogado como arte y estás en la calle, pareciera que tienes permiso para todo: ¡Ah, es una obra de teatro, es un artista, es esto, es lo otro! Y aquí lo que les interesa más es generar una especie de diálogo, como un diálogo uno a uno. A mí me tocó tener una experiencia alguna vez, haciendo una performance, de mis primeras performances: estaba yo en la calle, tirada en el piso con una especie de calendarios pegados en el cuerpo y llega una mujer, se me acerca y me empieza a hablar, yo no la veía. Y me dice: ¿qué es esto? ¿Qué es esto? Porque ella no sabía en dónde enmarcarlo. Y yo no le contesto porque mi primera intención era no hablar mucho. Empieza a cuestionarme tanto que a mí lo único que se me ocurre decirle es: esto es lo que usted quiera que sea. Y la mujer, que yo solo la escuchaba, se sorprende y empieza a decir: ¿esto es lo que yo quiera que sea? ¡Ah, entonces yo creo que esto es lo que yo quiero que sea! Y me dice, el tiempo y la muerte. Y empieza a echarse un discurso por ahí. Pero aquí también viene un elemento interesante del arte de acción. Tú puedes provocar una situación, que es un poco lo que busca ser el arte de acción, y puede llegar alguien externo y tomar la acción y tú convertirte en el árbol número 3. Y la persona toma la acción y se la lleva. Y entonces esta mujer empieza a detener a la gente y a preguntarles si sabían que eso que estaba

ahí, que era yo, era lo que ellos quisieran que fuera. Y empezaba a cuestionar a la gente: ¿usted qué piensa que es? Entonces, ahí en ese caso, en esa acción, a mí me toca pasar a segundo plano y esta mujer toma la acción en sus manos y se la lleva. Y se la lleva y la termina. Totalmente. Entonces, a mí lo que me gusta mucho del arte de acción es que se vuelve una improvisación radical, diría yo. Porque tú sales con una propuesta al espacio público, pero justamente por esas características con las que trabajas que no pueden parapetarte tras el arte, ni tras un discurso, abre espacios de diálogo que no sabes hasta dónde van a llegar. Y me parece que se vuelve un cuerpo a cuerpo. Lo interesante también es que la gente siempre llega a preguntarte: ¿qué es eso que está pasando ahí? Esperando como un discurso. Sin embargo, para mí lo interesante es a partir de la misma imagen o a partir de la misma situación, abrir diálogos para ver hasta dónde se puede llegar a construir. Muchas veces el arte de acción no lo tienes que hacer tú, puedes proponer una situación en general y sucede. Tengo una colega mexicana que hizo una acción. Hay un héroe mexicano que se llama Benito Juárez que aparece en unos billetes de 20 pesos, más o menos equivalentes a 2 dólares, o dólar y medio. Y ella el día de su nacimiento puso una mesa en el espacio público con muchos billetes de 20 pesos, muchos, muchos, muchos, un micrófono y una bocina. Y la indicación a la gente era que se podía llevar un billete de 20 pesos si hablaban 20 minutos sobre el héroe. Entonces la gente pasaba y, con tal de tener su billete, se echaban unos discursos que mezclaban política, cuestiones cotidianas, divertidísimos y muy, muy padres. Entonces, el performance, el arte de acción en este sentido —lo repito— juega bajo estos rubros. A mí es la parte que más me interesa. Les podría mostrar piezas y enseñar muchas cosas, pero lo que me interesa más es abrir el diálogo. Entonces básicamente estas son como las pautas de construcción dentro del arte de acción. Es generar situaciones en espacios públicos sin estar enmarcadas visualmente, reconociblemente como una cuestión de arte y abrir un diálogo totalmente abierto tanto a la acción como a las otras personas y sin saber exactamente dónde va a acabar. La manera de construcción le llaman “partitura de acción”, porque hay una idea de lo que tú quieres hacer, por dónde vas; sin embargo, está totalmente abierto a que cambie cuando se llega a ejecutar.

Desde que conocí esta manera de hacer, me metí por ahí, me encanta y a mí ya me cuesta mucho hacer teatro después de haber entrado por esta vía. Yo voy más por allá, pero siempre me he interesado mucho en algún momento retomar cuestiones del arte de acción para trabajar con teatros.

No lo he logrado todavía porque, cuando se genera en la práctica, por alguna razón cuesta mucho trabajo entendernos, no sé por qué, o mucho trabajo que entren como en esa tónica, pero yo sigo abierta y me encantaría hacerlo. Esto era lo que les quería compartir para generar por ahí un poco de diálogo.

CHELA: Muy interesante, Karla.

Gus: Perdón, Karla, hablaste del arte de acción, pero mencionaste otra parte que sería lo que llamaste performance ¿Puedes redondear un poquito más eso? Porque quedó más claro lo del arte de acción y me parece que lo del performance, no. Lo poco que sé del performance es a partir de algunas cosas que leo, las que no están, en general, escritos por los mismos artistas, sin por académicos. No sé cómo teorizan o categorizan al performance los mismos artistas.

KARLA: Te contesto un poco desde México, porque yo sé que en Estados Unidos hay un montón de estudios sobre performance. El performance, tal como lo entendemos por acá, es cuando se mezcla con cuestiones artísticamente reconocibles. Me imagino que conocen ese colectivo que se llama La Pocha Nostra, por ejemplo, de Guillermo Gómez Peña. Para nosotros eso sería performance ¿Por qué? Porque hay unas cuestiones escénicas que se juegan allí. Lo mismo con Angélica Liddell. Para nosotros Angélica Lidl es performance. Los artistas de acción van más por otra vía, no por la del performance.

Gus: El performance, según nos cuentas, parece algo más estructurado.

Charla entre teatristas

KARLA: Sí, y muchas veces estructurado con herramientas escénicas. Las pretensiones son estéticas y, en el arte de acción, no hay pretensiones estéticas sino una pretensión de acontecimiento. Buscamos enfrentar un acontecimiento y resolverlo poéticamente como vaya.

Gus: Muy bien. Preguntas, comentarios.

CHELA: Acá me pareció que pudiera trabajarse con algo del orden del encuentro entre el deseo del artista de acción, o el del performer, y lo que va viendo el Otro/otro, que sería el público y que a mí se me había planteado como como un imposible. Entonces creo que en este caso sí podría darse.

Gus: Disculpa, Chela, pero no te entiendo bien lo que quieres decir.

CHELA: Te acuerdas que cuando se hablaba de la demanda, yo había dicho que a mí me parecía imposible que pudiéramos conocer en el teatro la demanda del público que concurría. En cambio, acá ellos no tienen el significativo, sino que el significante se aviene a lo que el Otro mira. Y entonces ahí hay más posibilidades de encontrarse con la demanda, de que el sujeto se encuentre con alguna demanda.

Gus: A mí me parece que en arte de acción no hay demanda. En tal caso, como vos decís, puede generarla o bien la demanda es meramente imaginaria para el artista de acción cuando elabora su partitura. Estos albañiles que Karla mencionó entran en el juego, pero no hubo una demanda de ver nada ni de saber nada ni de que se le muestren nada. Se encuentran con algo que los convoca, como dijo Karla, desde un inconsciente transindividual y una experiencia que son la de los abusos patronales, la destrucción, la desaparición de cuerpos en México, una cantidad de temas. Ellos reaccionan a una acción y en parte la apalabra; el arte de acción, si entendí bien, pareciera abrir un espacio para que emerge una palabra sobre un real, un malestar en la cultura, que los afecta y que, de no haber mediado el arte de acción, tal vez nunca hubieran elaborado. Pero,

en principio, ellos no demandaron nada, y la que demanda en tal caso es la persona que hace esa partitura de acción y sí tiene la expectativa, la demanda, de que el otro en el espacio público reaccione y hasta se apodere de la acción, que sería tal vez lo que más desea el performer, o sea, más que la demanda, el deseo de que el otro se apropie de la acción.

JOSE: Pero también no sería que la demanda también es precisamente esa, ir a la no demanda, pensar en ese concepto de buscar ese espacio. Noté una cosa en lo que dijo Karla y es QUE parece procurarse un espacio sin arte, pero ya crear el mismo lenguaje, crear un espacio de arte para el que tal vez el otro no esté preparado, pero se va a generar un dispositivo artístico, hay una fricción ahí, para no decir pulsión, hay una fricción ahí entre el que propone y el que observa, y luego él va a entrar en ese juego, porque la no demanda, al jugar a eso, consiste en crear un concepto así, abierto. Por ejemplo, tengo muchos amigos que hacen performance, anteriormente yo lo criticaba mucho y terminé trabajando con ellos. Porque son imágenes bien potentes que van creando y uno dice: hay un sistema en el cual se está montando y que es el del que hace el performance, el proceso de Karla, ella hace este arte de acción y crea un espacio para que también el otro consiga conectarse, hay un intercambio ahí de sensaciones y de comentarios sobre eso. Entonces, si hay un sistema artístico que está ahí, hay una demanda que ella está buscando.

Gus: Hay una subversión de la mirada, porque en el arte de acción, como dijo Karla, no hay espectadores; son en principio observadores o perceptores que de pronto disparan una acción que, a diferencia del teatro, es incalculable. En el teatro el espectador solo mira, puede tener transformaciones internas a nivel de lo imaginario, de lo emotivo, de lo que ustedes quieran, pero no puede hacerse cargo de la acción. Claro que en teatros populares siempre están esas anécdotas donde, por ejemplo, cuando se habla del teatro en la gauchesca, los teatristas iban por los campos, por los pueblos y, de pronto, algún tipo se enojaba con el malo de la obra y entraba con el cuchillo a apuñalarlo. Digamos que ahí sería como un acontecimiento, pero en el caso del teatro en general, todo está calculado o,

por lo menos, hay una pretensión de cálculo; entre esos cálculos está que el espectador no suba al escenario, no se convierta en el agente de la acción, no se le da agencia, hay solo registro paciente pasivo de la acción del otro. De algún modo, el teatro está del lado de la función fálica en las fórmulas de la sexuación y el arte de acción más del lado del litoral, es decir, del lado del arcoíris de los goces, del riesgo, de lo no regulado. En el teatro, lo que puede haber es, como en el caso aristotélico, a lo sumo una catarsis en sentido general, que es algo muy interior, muy íntimo y muy de cada cual, pero al precio de que se quede sentadito, a oscuras y en silencio en su butaquita, y que no se le ocurra interferir con la escena. Terminada la función, ese miembro del público puede salir y hablar lo que se dé la gana, pero no al punto de alterar el curso de la acción. En el caso de lo que Karla nos contó, se puede alterar de una manera incalculable el curso de la acción. En el arte de acción el público queda involucrado en la demanda del performer. El performer sí tiene una demanda.

No una demanda calculable como en el teatro; en el teatro todos nosotros mal que mal a veces contabilizamos cuándo el público debe reírse y, si no lo hace, nos preocupamos; contabilizamos si esta noche en este lugar de la obra se rieron más que la vez pasada, o bien la gente no se rio, y llevamos como un cómputo de todo eso. Y luego, si es una obra que no es un clásico, decimos: acá hay que cambiar algo porque el público no se ha reído en las últimas tres funciones, algo de este chiste está mal planteado, la gente no lo agarra y entonces nos largamos a improvisar para mejorar la escena. Hay, entonces, en el teatro una pretensión de cálculo. Si hay pretensión de cálculo y de regulación, y vamos a las fórmulas de la sexuación lacaniana, estaríamos —como vimos antes— del lado de la función fálica. El teatro está del lado de la función fálica. Y este performer de acción estaría del lado de la imprevisibilidad del no-toda, de lo que Lacan llama La Mujer que no existe, el no toda. Si entendí bien a Karla, diría que la performance artística estaría en un terreno intermedio entre el teatro (lo regulado) y el arte de acción, incluso del artivismo (no regulado).

KARLA: Gustavo, nada más, ahí justo lo que dices me interesa mucho comentar algo chiquito. Les voy a compartir el link por el chat para

que vean una performance que creo que habla justo de esto. No sé si conozcan el trabajo de Joseph Boyce. Joseph Boyce, un artista europeo de entreguerras. Tiene una performance que está grabada así de aquella época. Se los voy a compartir, que se llama *I Like America, America Likes Me*, algo así. Viajó a Estados Unidos, pero él no quería ver Estados Unidos; baja del avión y, cuando baja del avión, lo envuelven en una manta de fieltro, y lo suben a una ambulancia. Así, todo envuelto, lo suben, y lo llevan a la galería donde va a presentar su trabajo. Entra a la galería, y la performance que él propone es convivir en la galería ciertos días con un coyote. Hay un coyote en la galería, y él lo único que tiene es su manta de fieltro y un bastón. Entonces, el video es muy bello, porque puedes ver ahí las diferentes etapas que van viviendo el coyote y él. Muy poético todo. Ya terminando la acción, lo recoge la ambulancia, lo envuelven, lo suben al avión y se va. Te las voy a compartir.

JOSE: Un detalle: en el piso donde él está con el coyote, está el New York Times. Y un perro ahí caga sobre el diario, y él también orina.

KARLA: Exactamente. A este grado va esta impredecibilidad que dices, Gustavo, que va a lo femenino, a ese hoyo en el símbolo, porque ¿qué puedes prevenir del coyote, hasta cierto punto? Entonces, la interacción que se da en ellos es muy bella.

SANDRA: A mí, en relación a lo que cuenta Karla y también otras cosas que he leído de performance, me lleva a pensar en el tema de los registros, como que el teatro, sobre todo tradicional, a lo mejor está como más ligado al registro de lo simbólico e imaginario, y la performance parece priorizar quizás, no sé si siempre lo logra, el registro de lo real, de causarse algo que no se sabe qué va a ser, Justamente por lo que contaba Karla, cómo evitar esto de la imagen, del imaginario, que en el teatro tradicional siempre está dentro de un encuadre: hacia dónde tiene que mirar el espectador, de la luz que guía tu visión, y todos los simbolismos que hay en el teatro clásico; me parece que en la performance no estaría eso.

Charla entre teatristas

Gus: La performance es una convocatoria a poner en emergencia la repetición como autómatas, como retorno de los signos y, a su vez, como vos decís Sandra, convocar lo real como tyche, como irrupción de algo que uno no sabe cómo va a manejarlo, porque hay un riesgo del performer en que puede desatarse algo que es inmanejable. Como todo el lado no-fálico de las fórmulas de la sexuación, la performance admite instalarse en un espacio peligroso como es el lado femenino del no toda, del exceso, del goce, de lo real. En ese lado, no hay modelos, como sí los hay del lado de la función fálica (Ideal del yo, registro simbólico, etc.). Cuando decía Karla en su presentación que le gustaría trabajar con teatreros o teatristas, pero que le cuesta mucho porque no se entienden, es un poco lo que yo les decía una vez, que a mí me gustaba trabajar con gente que no tenía formación actoral, porque la formación actoral ya es un ideal, ya es un modelo regulador, está sujeta a un ideal del show, a un ideal de actuación de occidente, del teatro tradicional, del teatro realista o de cualquier otra estética, y hay además un Yo ideal que es cómo el actor se imagina que él es como actor. Y desarmar eso lleva más trabajo que armar el personaje a veces con un neófito. Si tomás a alguien que no entiende nada de teatro, se pone directamente en conexión con el personaje, empieza a alimentarlo, a nutrirlo, a discutirlo, a cuestionarlo, pero no tiene este corset del ideal de actuación. Creo que un poco, cuando uno lee la entrevista con Bartís, la que le dice yo y otras que circulan por ahí, es lo que él quiere plantearse, provocar en el actor bartisiano lo que Karla nos contó ahora del performer de acción. O sea, la posibilidad de dejarse estar, de provocar una situación inusitada, que no puede venir del mismo, siempre viene del Otro. Siempre viene del Otro. Porque ya el performer simplemente tiene esta partitura de acción, pero la expone a ese Otro que puede modificarla. Me imagino esa partitura como un mapa, con alguna guía de circulación, pero no se sabe cómo va a ser ejecutada y las consecuencias que pueden ocurrir. Me planteo esto: por un lado, mientras Karla hablaba, me acordé del Teatro Invisible de Boal, en donde los actores se aprendían una partitura de acción y se metían en un metro, en un subterráneo, en un espacio público, o un restaurante, y comenzaba una situación que había sido improvisada, pero para tener una guía de acción, ya que la gente se empezaba

a involucrar y generaban un quilombo terrible y luego se iban y dejaban eso. La gente nunca se enteraba si el acontecimiento había sido real o había sido ficticio. Nunca podían discernir eso. Yo tengo mis problemas con la ética subyacente a ese planteo y podemos discutirla otro día. La creación colectiva de los 60, no tanto la latinoamericana, sino la que hizo, por ejemplo, el grupo de Davis en San Francisco, que era a imitación de los procedimientos de los grupos terroristas, era aparecer en un espacio público de San Francisco, hacer una obra en la que no estaba abierta la participación del público, pero la idea era generar una cantidad de cosas y, cuando caía la policía, se rajaban, se iban. Entonces, ahí era como poner una bomba y salir corriendo. Creo que también en esto que nos contó Karla hay todavía un poco de eso. En el sentido de que el performer, por algo que dijo Karla cuando contó el caso de los albañiles o de la señora esta que actuó con los calendarios, cuando ellos se apropian de la acción, asumen un rol de agente, que era el ideal de los grupos setentistas, aunque ellos no lo hayan logrado. Se trata de promover una agencia política y cultural. Esa señora va ahora a ser agente de una acción, se apropia de una acción. No simplemente reacciona, como si fuera un perrito de Pavlov; reacciona al principio y luego se apropia de la acción. Ahora, en estos casos mi pregunta es: cuando aparece la propuesta del performer y se la pone en el espacio público, ¿está en una posición de hacer hablar al otro? Barthes tiene un ensayo sobre esto muy duro: hacer hablar al otro es, para él, un rasgo del fascismo. Recuerden que nosotros no hablamos, sino que somos hablados por el inconsciente. Ya hay cierto fascismo allí del que tenemos que desalienarnos, descolonizarnos, emanciparnos. Cuando uno tiene un lapsus, ¿quién habló? ¡Ah, me equivoqué!, decimos. Sí, me equivoqué, pero ¿quién habló? No el yo [*moi*] por cierto, que es el que se equivocó. Alguien dijo algo que se me escapó, algo que yo no quería decir, algo que no tiene sentido. Recuerden el famoso olvido de Freud sobre los frescos de Orvieto o el ‘familiar’ en *Psicopatología de la vida cotidiana*. Entonces, en este caso, hacer hablar es problemático también políticamente, porque el facismo también es una manera de hacer hablar. Tendríamos que ahondar en estas diferencias, releer tal vez el ensayo de Barthes. Habría que establecer diferencias aquí. El otro tema que me encantó de lo que expuso

Karla es —son temas que podemos seguir discutiendo porque son impresionantes, y yo la verdad que no sé cómo manejarlos—, que la demanda del performer pareciera ser esa bomba que destruye/construye; hay la pretensión, la expectativa de desenmarcar el fantasma social, desenmarcar al público. El teatro también puede intentar desenmarcar, pero como el teatro está calculado, siempre recupera el fantasma, lo vuelve a reinstalar, incluso al final de la obra mediante la justicia poética. En el performance está el peligro de desenmarcar el fantasma social y no poder remarcarlo. Se deja esa tarea en manos del público y no sabemos qué consecuencia podría tener eso. Es como si un analizante fuera a una terapia, a una sesión analítica donde el analista lo desenmarca y lo deja ahí sin darle la posibilidad de contornerarlo, de apalabrar ese real o malestar que, obviamente se agrava con el desenmarcamiento del fantasma. En el teatro, mal que mal, al final se refuerza el fantasma hegemónico o se propone un fantasma novedoso.

CHELA: Tremendo.

KARLA: Totalmente de acuerdo y aquí yo quiero añadir algo. Yo en la experiencia que tengo siempre digo que el performance no debería ser una ocurrencia, porque desgraciadamente hay muchos artistas que se dedican a eso, que hacen ocurrencias, lanzan ocurrencias sin entender esto que están planteando. Desenmarcar el fantasma puede ser bien peligroso. Y ahí es donde —y mucha gente no lo tiene tan registrado— que el performer se entrena, trabaja, se prepara, te entrenas para llegar a eso, se piensa, se mide. A lo mejor no ensayas, pero mides. Porque hay sentido común. Voy a contar un performance que salió mal, el de una chica en un festival que justamente no midió, pero que, para mí, repito, hay sentido común. Conocemos las reglas sociales, conocemos la legalidad también, y no te puedes lanzar con una ingenuidad a un performance. Una chica aquí en Ciudad de México hace un performance en una de las estaciones del metro con más afluencia en ciertas horas pico. Ella plantea ir con un short muy pequeño, se escribe piropos en las piernas con un plumón, y comete un

error, digo yo, muy de novato, en el sentido que ella plantea su performance y cree que va a pasar como ella se lo imagina. Ella plantea que va a llevar unas esponjas con jabón, le va a entregar las esponjas a hombres, les va a pedir que le borren los piropos porque ellos van a entender que decirles piropos a las muchachas no está bien. Entonces llega a la estación del metro, está llena de gente, y les entrega las esponjas a los hombres, y ellos por supuesto que participan, pero le estaban manoseando las piernas mientras le borraban los piropos. Entonces no estaba saliendo bien. La esponja fue hasta aquí. Exactamente, y ella no se lo esperaba, ahí es donde yo digo que no midió la parte del sentido común, y se le olvidó que en el performance el público reaccionaba desde ellos. Esa performance tuvo que ser detenida, entrar una performer de más experiencia a parar la situación, y a eso me refiero con esto de saber cómo vas a desencadenar el fantasma y cómo vas a confrontar lo que ocurra.

Gus: Estás diciendo ahora que hay entonces un cálculo, hay un nivel de función fálica que, si no aparece en el momento del performance, aparece durante la preparación, y que tiene que ver con la evaluación posible de los efectos. Se calculan las reacciones, como lo haría un Pavlov con sus perritos. Sabemos por sentido común cómo alguien puede reaccionar a ciertas cosas. Pero, si te entiendo bien, la idea es ir más allá de esa línea de reacción y pasar a la posibilidad de la acción por parte del público, que es algo completamente diferente. Podemos saber cómo puede reaccionar cierto grupo social en cierto lugar, desde cierta clase, con cierta cultura, esas cosas, ¿y qué podría ocurrir? Ese fallido le pasó a Boal, se acuerdan que les conté cuando va con una propuesta escénica plantando a los campesinos que tomen las armas y éstos, felices, invitan a los teatristas a tomar armar de verdad. Allí Boal se achicopala. Es ahí donde Boal reconsidera la propuesta del Teatro del Oprimido en su primera etapa, porque se da cuenta de que algo podía salirse del cálculo. Desenmarcaba el fantasma hegemónico y no tenía como parar eso. Podemos explorar un poco la palabra “cálculo” en el diccionario de la Real Academia y ver si la podemos explotar en otros sentidos. Lo primero que se me ocurre, por lo que

Karla dijo, es pensar en el cálculo de probabilidades. ¿Cuáles son las probabilidades que puede generar una acción? ¿Y cómo vas a estar preparado como performer para controlar el desenmarcamiento del fantasma? En la performance artística, si entendí bien, esos riesgos están más controlados porque en parte, como dijimos, esa performance tiene más conexiones con el teatro. Gómez Peña, el famoso performer, se encerraba en un museo en una jaula vestido con ropa de indio mexicano, y se quedaba encerrado ahí por horas. La gente iba al museo, en el que había otras obras de arte y todos se paraban a ver a este tipo sentado ahí adentro de la jaula, y le tiraban cosas para comer, bananas, por ejemplo, como si se tratara de un animal enjaulado. Un hombre con ropas indígenas, piel oscura, encerrado, era para la gente un individuo peligroso. Les despertaba a algunos la compasión y les disparaba la “buena” conciencia de la beneficencia y la caridad cristiana. Escuché dos veces a Gómez Peña, vino dos veces a Whittier College, es un hombre de una inteligencia impresionante, un disertante increíble, pero eso no podía verlo la gente cuando estaba en la jaula. Cuando él hizo otra performance en un museo de Los Ángeles, fui; el público sólo podía observar como en el teatro, o sea, estaba él y el amigo del que no me acuerdo cómo se llama, y como que se mataban pollos, le cortaban los cogotes y, con la sangre chorreando, se los colgaban, no recuerdo bien. El público miraba todo eso con cierto estupor, pero nadie, nadie, intervino, al menos el día que yo asistí. No generó ninguna agencia. No estoy seguro que ellos hubieran permitido que alguien desbaratara el plan de la partitura que ellos tenían. Como Gómez Peña ya tiene capital simbólico y, por ende, autoridad, es muy conocido, tiene fama, no creo que la gente se hubiera animado a intervenir al punto de desbaratarle la partitura performativa, es decir, el fantasma de Gómez Peña. Lo que Karla nos trae tiene fines más políticos que estéticos; el performance de Gómez Peña tenía presupuestos estéticos. Regresando a Boal, recuerden también ese episodio que les conté en una reunión que ocurrió durante la etapa del Teatro Foro. El tema era la violencia doméstica, ellos tenían ensayada una partitura de acción, unos *canovacci* que son posibles de combinar según lo requiera el show en relación a la demanda del público. Una señora subió a la escena, contó la historia de como el marido la maltrataba y el público

le ofrecía soluciones que los actores de Boeal representaban. Hasta que subió esa señora, dijo que sabía lo que había que hacerle a ese marido, agarró un palo y le dio al actor con todo. La escena propuesta por esta señora no fue actuada por los actores de Boeal, ella se hizo agente de la acción. Algo se salió de cálculo. Ella luego dijo: “así se resuelven los problemas”. La tipa la miró a la víctima y le dijo: “si tú haces esto, tu marido no te va a joder más”. Grandes aplausos, pero la escena era una convocatoria a la violencia, esta vez invertida. Yo no sé eso dónde toma validez, dónde apoyar la validez de ese tipo de experiencia. Sí hay denuncia, sí hay demostración de la opresión, porque se llama teatro del oprimido. Vuelvo a lo de Karla. A mí me cuesta renunciar, porque tal vez soy en el fondo el último de los modernistas, pero a mí me cuesta renunciar a la pulsión estética. Siempre tengo miedo de las propuestas teatrales o performativas que hacen del teatro o la performance un instrumento para otros fines no artísticos. Es válido, pero es instrumental, no me parece que se trata de una propuesta artística. Hablando de renuncia a lo pulsional, pienso que renunciar a lo estético no me parece que sea un factor de transformación o de transvaloración, para usar la palabra de Nietzsche. Es cierto que hay marcos o discursos estéticos muy protocolizados. No es eso a lo que yo me estoy refiriendo; me estoy refiriendo a que, en este performance, incluso tal como lo relató Karla, cuando aparecen estos albañiles, ellos están tocados en lo estético, en lo que yo entiendo por lo estético, que es de lo que veníamos hablando cuando nos referimos a las sensaciones, a las emociones, olores, tacto, todo esto que hace que estos tipos. de pronto, agarran ese cuerpo, lo monten y lo pongan en otro lado. Es gracias a cierta estética del cuerpo, a cierta potencia de la sensación, como vimos en Condillac, que estos albañiles se enganchan con lo doloroso que le puso delante el performer, pero a su vez eso los engancha con un real transindividual, con lo traumático del inconsciente, esa angustia que en la vida cotidiana no verbalizan, ese miedo de caerse del quinto piso, que lo entierren ahí y que nadie se entere. Para mí ahí está lo que entiendo por estético y le doy gran valor.

JOSE: Sería el momento en que se está haciendo la acción, sería el momento estético que está demandando lo estético. Sería muy efímero, es una concepción muy efímera de arte.

Gus: No es estético en el sentido de la estética romántica o la estética como se desarrolló en la filosofía del arte.

JOSE: Estoy hablando del sentido del discurso que va corriendo.

Gus: Esta afectación estética de los cuerpos, me parece de una potencia impresionante; y que el teatro ha perdido, porque el teatro desde la Modernidad está como encapsulado, muy enmarcado, la acción solo llega por lo audiovisual al público, está contenida por lo narrativo a tal punto que, si bien afecta a los cuerpos, no lo hace en el sentido de provocar agencia. Eso no pasaba en la Antigüedad y menos en la Edad Media, donde todavía lo teatral conservaba esos rasgos de la fiesta o la ceremonia. La acción ahora queda dentro de los marcos de la escena, con el proscenio que hace de frontera, no de litoral, entre ella y el público. El público sabe que es ficción, y aun si en ciertos momentos se olvida de eso y llora y ríe, eso no llega al punto de afectar los cuerpos más allá de lo audiovisual. Ahora bien, si saco ese marco y no dejo ni siquiera indicios de escenario, no hay sillas, no hay espacios delimitados, un poco como en algunas puestas de Grotowski, los códigos teatrales, los de la teatralidad del teatro, comienzan a desmoronarse. Grotowski hace ese espectáculo sobre los locos, no sé si vieron las fotos; el público ingresaba a un espacio con esas camas dobles, una arriba y otra abajo, en la que ya había actores. Se trataba de un público limitado en número, no más de 15 o 20 personas, que se tenían que sentar en las camas al lado de alguien que no sabían si era actor o un miembro del público. Aquí se debilita esa línea entre ficción y no ficción. Más allá de querer romper con el marco teatral, lo que yo veía en Grotowski justamente es —y tal vez no lo pude decir contundentemente en mi libro— que no es lo mismo estar en una butaca a cinco metros del escenario viendo a un loco, que teniendo un actor que finge ser loco, pero que a lo mejor está demasiado próximo y yo no sé qué va a hacer. Mi cuerpo

tiene una relación estética muy distintas en este último caso. Hasta podría sentir miedo, angustia. Lo mismo quizá con el happening, que era en ese sentido un extremismo. El teatro ha comenzado a retomar algunas de estas experiencias. Pienso en la Fura de Baus, en los espectáculos de De La Guarda; algunos son un poco torturantes, pero apelan a una estética que no busca hacer que el público se apodere de la acción, de la agencia, simplemente se trata de movilizarlo, darle un sacudón en medio de esta anestesia neoliberal. En mi caso, en mis shows, a mí no me gusta trampear al público, por eso siempre al comienzo suelo hacerle un guiño sobre el tipo de dinámica con la que va a entrar en juego. Recuerdan que les conté cómo en *¿Qué es el amor?* un actor, entre el público, en primera fila, se levantaba y acomodaba su silla en sentido frontal (la escena estaba desplazada hacia un costado). Los personajes se sublevaban y lo retornaban a su posición inicial, pero él insistía al punto tal de que, con el guion de la obra en la mano, a veces paraba la obra para exigirle a los actores mejor dicción, más énfasis, más emoción. El público es, en general, rebaño, para usar la palabra de Nietzsche. En este caso, nadie movió su silla para defender su derecho a ver y salieron hasta con dolor de cuello. La ideología está muy consolidada en el imaginario, por eso me referí al peligro del fascismo, en el sentido de que, queriendo sacudir esa inercia, movamos al público en una dirección que no es la que ellos eligen, sino la que demandan los teatristas. Es decir, hacerlos hablar en nuestro favor. Lo peor es hacerle creer a la gente que tiene poder o agencia, cuando en realidad estamos todavía instalados en el discurso del Amo o el discurso de la Universidad (que es su versión más aggiornada). Lacan, como creo que hablamos en una reunión, distingue entre acción y acto. No es tanto la acción lo que hay que provocar, sin el acto, lo cual significa que el propio sujeto apalabra su malestar, se emancipa en parte del Otro y produce un acto del cual se hace completamente responsable. El acto supone una responsabilidad del sujeto, digamos, en vías de desujetación, no del sujeto todavía alienado al Otro. No es fácil llegar a un acto, por eso acá retomamos lo que nos contó Karla. Pensemos: ¿dónde está el nivel de la acción, de las acciones, y dónde está el instante del acto? Porque después –se acuerdan del tiempo

lógico— tenemos el instante de ver, el tiempo de comprender y el momento de concluir, que también hay que relacionarlo con el acto. Entonces, el acto es un acto en donde, para ser acto, el sujeto tiene que haber tenido ya una cierta elaboración de su alienación. Tiene que tener un margen de emancipación, porque tiene que saber que él es responsable por lo que va a hacer. No es una mera ocurrencia del performer, como esa muchacha que Karla contó. Un acto tiene consecuencias. ¿Qué hubiera pasado en ese metro si un performer más experimentado no hubiera intervenido? Tal vez habría que modificar la designación y en vez que hablar de arte de acción, podríamos hablar de ‘arte del acto’. Después de todo, estamos en el campo del arte, de la praxis. Si tienen tiempo, vean el video de esta reunión, hagan notas, escriban algo, cualquier cosa, no tiene que estar muy articulada, aunque la escritura siempre es ordenadora y, lo mejor, es descubridora de nuevos objetos, de aquellos sobre los que todavía no se ha escrito nada. Escriban sin pensar, como si se tratara de asociación libre. Creo que todo lo que hablamos hoy, del deseo, de la pulsión, de la demanda, comienza a funcionar y dinamizarse a partir de lo que nos trajo Karla. La idea, como siempre, es delirarnos. Como Freud, creo en que el delirio tiene cierta relación con la verdad. ¿Alguien quiere agregar algo más?

SANDRA: Yo me había quedado pensando en el tema de Marina Abramović. ¿Será que el performer puede un poco ponerse en la posición perversa como un objeto del Otro? Sobre todo en esa tan famosa de Marina, donde le intervienen su cuerpo.

Gus: También estoy pensando en el Accionismo Vienés. Ya les había comentado en una de las reuniones sobre esta posición perversa que, sí, Sandra, efectivamente se da. Recuerden la fórmula de la perversión, inversa a la neurosis: $a \diamond \$$. Ahí donde pretendían hacer la crítica a los métodos atroces empleados por los nazis, la tortura, los campos de concentración, terminaban haciendo un arte que era tan siniestro como aquello que pretendían criticar. El público, en vez de poder elaborar lo que había ocu-

Argüello Pitt, Castillo, Córdoba, Geirola, Mangano, Rebolledo

rrido, era invitado a revivir, ya no como víctima de un campo de concentración, sino como víctima del mercado del arte. Era una ficción artística, está bien, pero revivir supone una estética muy diferente a la que pudiéramos imaginar desde lo que Freud trabajó en “Recordar, repetir, reelaborar”, ensayo breve que deberíamos leer en alguna reunión. Tengo problemas con esto de ‘revivir’, incluso en la versión que Strasberg tiene de la memoria emotiva de Stanislavski. Gracias, Karla, por la exposición. Nos vemos en la próxima.

Reunión del 23 de octubre de 2023

Gus: Hola a todos. Cipriano mandó un texto y Graciela otro. Acordamos con Graciela que como su texto es un poco extenso, lo dejamos para la reunión próxima, incluso porque ella dice que no tiene una relación directa con lo que veníamos haciendo antes. Cipriano, ¿por qué no lo lees o lo comentas, y a partir de ahí comenzamos la discusión?

CHELA: A medida que se vaya desarrollando el texto de Cipriano, se pueden hacer algunos comentarios.

CIPRIANO: Primero les tengo que decir que se trata de un tema que Karla conoce y practica; a mí me ha pasado que, por cuestiones de la vida, he estado dando clases en relación al performance; es un tema que he investigado mucho, sobre todo porque di un taller de performance en una especialización, en un curso de posgrado. Lo di durante varios años y, como vengo de las artes escénicas, ahora lo digo así genéricamente, siempre fue un tema que me inquietó mucho. El punteo que me pareció impresionante, además de lo práctico de Gustavo —me llamó la atención que fuera tan práctico en su desmembramiento de este tema; cada punto me provoca — lo digo por mí, no por ustedes— a hacerme preguntas, y entonces solo empecé con el primero, lo leo y después lo comento, porque es chiquito, y es un borrador, por supuesto.

Gus: El punto primero, en tal caso, tiene que ver con lo que llamamos el desenmarcamiento del fantasma en el teatro y en el performance, que involucraba tanto el fantasma individual como el fantasma social, tanto del lado del artista como del lado del público, y lo que veíamos era que esta performance de acciones que Karla nos contó, más que el performance artístico, era como que salía a desenmarcar el fantasma. ¿Qué ocurre si desenmarcar el fantasma abre la puerta a la irrupción de la angustia? Es algo que ocurre en el análisis, pero el analista sabe cómo encauzar eso, porque si no lo sabe cómo encauzar, las dos cosas que pueden ocurrir son,

o el *acting out*, que creo que podríamos considerar en el ejemplo que Karla dio de estos obreros de la construcción, más que en el de la señora. En el de los obreros de la construcción, ahí hay un *acting out*; ellos, en función de las angustias que tienen de caerse el quinto piso y que nadie se entere, asistieron a esa persona sin saber obviamente que se trataba de una ficción. Ahí hay un *acting out* y que podría haber sido inverso, es decir, podría haber sido el opuesto; en este caso fue solidario, pero podría haber sido de alta violencia, un poquito como el de los piropos que Karla relató, donde ahí los tipos con la esponja metieron mano en el cuerpo de la muchacha. Se trata de *acting out*, pero el otro peligro es el del *pasaje al acto*, que podría ocurrir como el suicidio, un homicidio o cosas por el estilo, o sea, eventos mucho más violentos. Entonces veíamos que ahí la pregunta quedaba dónde poníamos lo artístico, que después se engancha con otros puntos que tiene esa agenda, yo no sabía cómo organizarla porque se tocaban muchos puntos.

CIPRIANO: En fin, en realidad, lo primero que me surgía era discutir la dicotomía performance-teatro.

Gus: En los dos tenemos fantasmas, en los dos hay desenmarcamiento del fantasma, y con la posibilidad de que en el teatro siempre hay una conclusión, o el marco mismo del teatro, como alertando que estamos ante una ficción, hay algo que está de alguna manera funcionando como marco.

CHELA: Pero ahí, sin embargo, en el ejemplo que pone Cipriano acerca de la sangre y Mariana Abramović, toma otro carácter.

CIPRIANO: Leo esto y ahí agregó un temita más a este problema, que frente a la dicotomía teatro/performance, habrá que preguntarse si el problema no es una definición de géneros. García Wehbi se pregunta, discutiendo la definición de performance y distinguiéndola de teatro que realiza Marina Abramović, que en el teatro la sangre es ketchup y en la performance la sangre es sangre. Marina Abramović lo dijo un montón de

Charla entre teatristas

veces en distintas conferencias, en distintos lugares, lo vuelve a repetir: cada vez que le preguntan cuál es la diferencia entre teatro y performance, responde esto: “Esa definición es falsa, o sea que las acciones tanto en la performance como en el teatro son verdaderas”. El problema no es la dicotomía, ficción-verdad, sino los encuadres de la acción. Para esto Wehbi realiza *Artaud lengua madre*; en la obra él y Gabo Ferro se extraen sangre en la escena en un marco de ficción. La lectura de textos vinculados a cómo el lenguaje es adoctrinamiento, para esto visitan cuadernos de niños problematizados en la escuela primaria y diagnosticados con diversas enfermedades psicológicas. En ese marco ellos se sacan sangre, y la sangre es sangre. Pero el marco es un marco ficcional. ¿Podríamos pensar la ficción como verdad? ¿Tendría entonces la ficción la posibilidad de descen- trar lo que llamamos realidad, pero dialoga y se inserta en ella? Ese sería un primer punto. Y después —eso para mí es como una nueva problema- tización de la ficción— que nos provoca a pensar o repensar la paradoja del actor de Diderot, donde se tilda al actor como mentiroso, y quizás esto sea un gran malentendido, habría que discutirlo. Patrice Pavis hace una distinción, que también habría que discutir, con la que yo no estoy del todo de acuerdo, pero que sitúa la performance como género, al igual que el teatro; y la pregunta sobre la distinción y los límites de eso parecen problemáticos, pero de alguna manera estabilizan y tranquilizan la expe- riencia.

Y él hace dos columnas,

Estudios Teatrales

Estética
Producto
Representación
Mímesis
Discurso-texto
Actor
Personaje
Simulado
Puesta en escena
Modernismo

Estudios de la Performance

Antropología
Proceso
Presentación
Intensificación
Presencia
Performer
Persona.
Estimulado
Producción
Posmodernismo

Como una distinción de género, básicamente. Yo no estoy tan de acuerdo con esto, porque en realidad no estoy tan de acuerdo con la definición de género. Distinguir justamente por la pregunta que hace García Wehbi. Ya hay experiencias anteriores, en el 76, McCarty, cuando hace *Salsa* [Sauce], donde él desnudo se embadurna de ketchup todo el cuerpo. Es terrible esa performance, una cosa espantosa, al menos para mí. Ahí claramente hay algo de la materia, de la salsa esa que embadurna el cuerpo, sí puede llevar a la sangre, pero es tremenda. Pero para mí el concepto nuevo que yo me pregunto en relación a la verdad y a todo esto, también distinguiéndolo de lo real, pensar el marco de la ficción, que me parece que es un campo problemático para esta situación. Esto es lo que me hizo pensar el primer punto de los marcos, agrego un problemita nuevo que es la ficción, básicamente.

Gus: Cuando vos decís, o Wehbi dice 'género', ¿qué quieren decir con eso?

CIPRIANO: En términos de reglas, que hay que discutir las, como ciertas reglas que tienen que ver con ese cuadrado de Pavis, que se enmarcan en esa situación. De verdad, no estoy totalmente de acuerdo. Podríamos distinguir qué es teatro y qué es performance. Incluso en la reunión pasada se hablaba de teatro performático, que pareciera ser también como la idea de teatro danza, cómo se adjetiva de alguna manera una forma del teatro, y la verdad es que es difícil hablar de eso. Para mí hablar de teoría de géneros me parece algo complejo, de géneros literarios; yo puedo reconocer qué es comedia y tragedia como grandes géneros, pero la verdad es que hoy, en lo contemporáneo, los cruces que vemos en la escena, son tan fuertes, tan profundos, que ya se ha desmarcado el campo, tanto en la dramaturgia como en la producción escénica. Sí estoy de acuerdo con lo que señalaba Karla en relación a qué pasa con el público, con el marco del público, que quizás entonces el problema no esté en la acción, sino en el cómo, que creo que la reunión pasada se habló mucho de esto: en cómo se enmarca el público. Pero vuelvo a insistir en el problema de la ficción, en términos de que la ficción de alguna manera enmarca esa acción como

posible a partir de ciertas reglas que pueden suceder en ese marco; no estoy dando una definición de ficción como se usa muchas veces como mentira, sino en el marco de ciertas reglas que se establecen para poder producir una realidad otra; pero ahí digamos justamente que el campo de la performance ingresa también a una discusión fuerte si se quiere partir de las ideas de teatro, y el teatro también discute las ideas de performance en ese sentido. A mí me problematizó, lo estoy planteando como problema, no como resolución, porque también hay en el cuadro de Pavis una separación de persona/personaje que podría ser como el gran cambio también en términos de ficción, la persona es la persona, el personaje no es la persona, pero al mismo tiempo hoy sabemos que el que actúa es el actor o la actriz que está ahí con su cuerpo, con su propia biografía, haciendo lo que puede, lo que sabe, lo que quiere, no sé, y no dejamos de ver a ese sujeto actuando. La performance, la acción, que hace que se pueda construir más allá una entidad de ficción, no dejamos de verlo, es más, creo yo que el gran placer del teatro está en eso justamente, en ver la acción de la persona, no del personaje. Creo que hoy no somos tan ingenuos para pensar que lo que sucede ante nuestros ojos es Edipo arrancándose los ojos; ya no somos niños, sino que estamos viendo a alguien haciendo.

CHELA: Ahí estaría el consentimiento, ahí ya ingresó el consentimiento de Lacan.

Gus: Lo que hace Pavis con esta oposición binaria, no es muy consistente porque, por ejemplo, la relación entre mimesis e intensificación, no se sabe lo que quiere decir; uno puede más o menos entender otras oposiciones. Es importante tener en cuenta que escribe 'performer' con minúscula; conviene diferenciarlo del Performer grotowskiano, con mayúscula, que responde a otro marco conceptual y filosófico. En inglés, *to perform* es hacer una obra, actuar y *to play*, también 'actuar', pareciera agregar un cierto componente ficcional; cuando se habla de teatro performativo es un poco redundante, porque el teatro no puede dejar de ser performativo y ser un juego. Cuando lo adjetivamos, parece que aludimos a

un nuevo género al que hemos decidido llamar performance y a partir de ahí trabajamos con una oposición con el teatro, que termina no sosteniéndose.

CIPRIANO: Eso es lo problemático para mí, justamente pensar como una actividad del cuerpo.

SANDRA: También veo que esta división tan tajante se refiere o hace alusión a un teatro más clásico y no al teatro contemporáneo.

CIPRIANO: Vos sabés que ese texto de Pavis, su *Diccionario de Teatro y Performance*, de 2018, es el último que hizo, o sea que no es un texto viejo, aunque parece ser un texto viejo. Pavis lo publica en Paso de Gato.

SANDRA: Claro, porque en el teatro contemporáneo se desdibujan esos límites, todo el tiempo hay dentro de la misma escena momentos no tan pautados, donde el actor deja de ser el personaje, de pronto es el actor presentando. Me vino una anécdota a la cabeza de algo que siempre cuentan en el grupo del Paco Giménez, como una anécdota negativa, que a mí me parece genial: hay una actriz que, en una obra en la cual se corre mucho entre el personaje y el actor que presenta; en un momento el Paco le dice: “mirá hacia arriba para que a la luz se vean los ojos”. La actriz le dice a Paco: “disculpame, mi personaje no mira para arriba”. A partir de ahí hay toda una discusión donde el Paco le insiste, le dice “soy el director, quiero que mires hacia arriba”, y la mujer que dice “no, mi personaje no puede mirar hacia arriba”. En un momento, él termina cediendo y diciendo: “en este momento ya no sos más el personaje, sos la actriz que mira para arriba, porque yo soy el director y te doy esa pauta”. Siempre ponen esta anécdota como ejemplo de cómo los actores desafían al Paco. A mí me parecía genial cómo esta actriz había logrado ponerle a su personaje un entorno particular. Se ve aquí claro cómo se corre entre lo performático y lo representativo.

CIPRIANO: Incluso podríamos preguntarnos al revés, porque esto sería una definición de Richard Schechner quien dice que ninguna acción se hace por primera vez, siempre se hace por segunda o por enésima vez, incluso caminar, sentarnos, cualquier acción cotidiana, la aprendemos de nuestros padres. Entonces uno podría preguntarse si en cualquier performance en realidad ya no hay representación. Dentro del problema que se planteaba la semana pasada, viéndolo, escuchándolo, me parecía que el problema no estaba tanto en la presentación, o representación de la acción, sino en poder dar cuenta con la referencia de esa representación, como si en el campo de la performance, por decir algo así, el referente fuese muy esquivo, y que Karla decía “puede ser lo que vos quieras”; el referente se vuelve muy opaco allí. En el campo de la representación más convencional, ese referente es más claro, pero es más un problema de narrativa que de representación real.

Gus: Dos cosas, una es que el hecho de que no hay una primera vez de una acción, sino que todas las acciones suponen una repetición; eso después lo toma Judith Butler para hablar del género, pero como género identitario. No obstante, la conexión se puede hacer porque justamente la diferencia entre actor y performer, así con minúscula, no aclara nada ya que uno podría pensar en todos los actores que han hecho Hamlet, por ejemplo, y no son el mismo Hamlet. Justamente porque ese performance estaría variado por la lectura que el actor hace del texto, pero justamente también por su núcleo de persona, es su persona con sus experiencias, con su cuerpo, con su pasado, su memoria, etcétera, la que va a producir un Hamlet diferente al que hizo otro actor. Es decir, toda representación a su vez incluye una intersección —como en los círculos de Euler— o contiene los mismos elementos de un conjunto en otro: tenemos el conjunto personaje, el conjunto persona, pero en realidad lo que resulta siempre es la intersección de esos dos conjuntos. Así, el Hamlet de Alcón no es el mismo Hamlet de otro actor; en realidad, en parte sí y en parte no. Y por eso, como vos decías, Cipriano, uno ya no va tanto a ver el Hamlet como personaje, sino va a ver cómo tal o cual actor lo hace; va a ver a la persona que esa haciendo de Hamlet. De pronto, lo que importa para el público

es más Alfredo Alcón que el personaje de Hamlet. Sigo pensando que esta oposición no es muy efectiva, realmente no aclara mucho, o sea, no aclara por qué habría una distinción entre teatro y performance.

CIPRIANO: Ese fue el primer punto que a mí me atrajo para pensar.

KARLA: Fíjate que un poco la intención de compartir la semana anterior lo que les compartí, no es tanto para hacer una dicotomía performance-teatro; incluso ahí es donde yo insistiría, en que más bien yo hablo de acción, y de la disciplina que se ha querido llamar ‘arte de acción’, porque en las reuniones anteriores que habíamos estado hablando más de teatro y yo no me identifico con muchas de esas preocupaciones o discusiones; sentía que mi preocupación iba para otro lado, y era un poquito la intención de compartirlo. En ese compartir también creo que, entre performance, acción, teatro, compartimos herramientas. Para mí el abordaje es un poco diferente, no sabría cómo expresarlo, me parece hasta un poco innombrable, es tratar de decir de qué va. Me parece que cuando se habla de teatro, cuando hablamos de acción, es porque casi siempre que los accionistas tratan de hacer algo, o buscan teorizar algo, se les jala hacia el teatro casi siempre. Es una preocupación que, desde las artes visuales, para quienes nos dedicamos a la acción, se trata de decir: “no, es que vamos de otra cosa, nos interesa otra cosa, no tanto contraponernos al teatro, sino pretendemos ir por otro lado”. Entonces va un poquito por ahí mi inquietud, o sea, más que contraponernos, hay un abordaje otro, tan otro, que yo tuve que relacionarme con otros círculos y otros entornos, y con otro tipo de artistas, para ir trabajando este tema de la acción. Compartimos cosas, pero hay abordajes un poquito diferentes, que no sabría cómo explicar todavía, y que justamente en eso estoy pensando en este momento.

Gus: Estaba buscando en el diccionario de la Real Academia la palabra ‘acción’. Siempre conviene, a veces, en estos casos, remitirse a lo simbólico. ¿Qué es lo que la lengua, de alguna manera el depósito de la lengua, nos da para empezar a guiarnos? Dice “acción, ejercicio de la posibilidad de hacer”. Eso estaría dentro de lo que, de alguna manera, Karla nos quie-

re invitar a transitar. No la acción como representada, sino el ejercicio de la posibilidad de hacer. Fíjense que es bastante compleja la primera definición que da de ‘acción’, porque de ‘acción’ el diccionario nos da 14 sentidos. El primero dice “ejercicio de la posibilidad de hacer”. Lo relaciono un poco con lo que Karla habló la otra vez, al referirse a la partitura de acciones como ejercicio, pero también en cuanto a la señora esa que ella nos contó, quien, de pronto, se convierte en agente. Ella ahí ingresa a la acción y ejerce la posibilidad de hacer algo. O los obreros de la construcción que, frente al hecho de ese cuerpo, de pronto hacen algo, en este caso solidario. Si leemos con cuidado el diccionario podríamos afirmar que ‘hacer’ no es siempre una posibilidad. Y ahí, a lo mejor, en el teatro podríamos pensarlo como la acción teatral. Estoy delirándome en este momento. Hablo sin ninguna autoridad; estoy pensando hasta qué punto la acción del actor es en parte una acción que bloquea su posibilidad de hacer. Supongamos lo que contó Sandra, con ese desdoblamiento entre actriz y personaje, donde el personaje le bloqueaba la posibilidad de mirar para arriba. Por eso Paco Giménez le plantea que, si no mira hacia arriba como personaje, que mire hacia arriba como actriz. Pareciera haber allí una posibilidad bloqueada o una posibilidad que no se realiza. El actor como persona, aunque tenga diez funciones semanales, nunca llega al teatro de la misma manera. Y nunca va a tener la posibilidad de hacer exactamente lo mismo. Entonces tiene que tener un cierto bloqueo porque un día por ahí va con toda una melancolía o con toda una bronca horrible y no puede expresarla, tiene que bloquear esa posibilidad de hacer. Luego dice, segundo sentido, acción como “resultado de hacer”. La acción es un resultado de un hacer. Ese sería propiamente el teatro. En cambio, me parece que el resultado del hacer es, como vimos la vez pasada, una probabilidad para el público de un performance. No sé, eso podríamos leerlo un poquito después más profundamente. Otras definiciones, “efecto que causa un agente sobre algo. Propongo que revisemos, no las voy a leer todas, pero revisemos, algunas son muy interesantes, como la idea de que “acción es movimiento”. Por ahí es útil revisar estas definiciones y empezar a delirarse un poquito, orientándonos —como nos invita Karla— a ver

si sería posible pensar el performance o arte de acción como algo realmente diferente al teatro y cuál sería su otra lógica; puede apelar, como vimos, a herramientas teatrales, pero que pareciera rumbar hacia otro lado. Tal vez algo de eso resuena cuando Pavis pone estética versus antropología. La palabra ‘estética’ quedó el otro día un poco suspendida, cuando yo dije, para mí lo estético tiene que ver con el cuerpo pulsional. Y si es así, eso se da tanto para el teatro como para el performance de acción. Pero acá, cuando Pavis pone antropología, vaya a saber qué querrá decir. La pregunta sería, y por ahí Karla puede decirnos, enunciada un poco con trazos gruesos: ¿qué busca una performance o arte de acción?

KARLA: Justamente con lo que elaborabas hace rato, me llevaste a recordar por qué yo empecé a hacer acción, o empecé a buscar otra cosa. Empecé a estar en un musical a la americana, ya sabes, baile, canto, comedia. Y un día de las presentaciones, una situación de salud en mi familia, me hizo llegar muy mal a la función. Y me tocó, sí, sentir lo que sentía, pero pues acoplarme a lo que había que hacer. Justo como decías, o sea, no puedo yo ponerme a llorar en medio del show. Me tocó ser un actor, es decir, independientemente de lo que pase, darle. Estuvo bien, pero a mí me hizo preguntarme: ¿habrá una disciplina que me permita cambiar todo lo que está planteado a propósito de lo que me pasa a mí? Y fue una pregunta que se quedó conmigo. Todavía faltaba tiempo para que yo encontrara la acción, pues. Y justo ahí es donde encuentro el arte de acción, porque incluso, y hablo de la experiencia en México —no sé en los países de ustedes cómo vayan las exploraciones—, pero aquí el tema de teatro, incluso como experimentación, sigue teniendo ciertos marcos, límites, hasta donde se puede llegar en esas experimentaciones. Y la experiencia que yo he tenido en la acción es justo eso, sin límites. Quizá el único límite es el social, el legal. Y fuera de eso, todo puede suceder, y todo puede cambiar, y todo puede estarse moviendo, y hay una pérdida de control muy fuerte de lo que uno está planteando. Yo la acción la veo más como un planteamiento que uno hace para resolverlo entre todos. Y digo entre todos, me refiero a quien propone y a los que se crucen. Así de abierto.

Gus: Vos nos dijiste que lo que te había llevado al performance había sido que lo que te interesaba era, cuando te estabas formando como actriz, no tanto el resultado, el producto —para usar los términos de Pavis— sino el proceso. El proceso de las acciones. También dijiste que había una partitura de acciones lo cual daba lugar a un cálculo de probabilidades. Nos diste el ejemplo de esa chica del metro que no supo calcular cómo iban a responder los varones; no tuvo en cuenta los estereotipos, la cultura, las conductas sociales más o menos esperables, etc. En ese sentido, me parece que ahí hay también límites. Vos dijiste “límite legal”, obviamente, y también límite ético. Todo esto hace conflicto con mi concepto del Performer, con mayúscula, el de Grotowski, que centra su trabajo en lo que hoy, para apelar a términos lacanianos que venimos usando en estas reuniones, llamaríamos desalienación o separación tal como se dan en un análisis. Salir de la alienación cultural, de la colonización cultural que todos tenemos como condición para ingresar como sujetos al contrato social, al lazo social. El Otro nos exige esa alienación, esa castración, acompañada de la renuncia a ciertos goces, pero que nosotros, en distintos momentos de nuestra vida, intentamos recuperar y por eso apelamos a la transgresión de la Ley, a desentendernos de las prohibiciones. El Performer grotowskiano investiga a través de múltiples metodologías rítmicas, vocales, de movimiento, de gesto, repeticiones —en cierto modo partituras de acción— y busca los límites de su cuerpo pulsional, su relación con lo real y el goce que lo anima, a fin de emanciparse, sacándose todos esos corsés impuestos por el discurso hegemónico. No creo que esto tenga que ver con el ritual, como se lo ha leído a Grotowski. Así, el Performer pareciera ser aquel Actor (el de la representación) que quiere emanciparse de las marcas teatrales de la tradición teatral. Por eso Bartís, me imagino, dice en muchas entrevistas y lo enfatiza, que a él lo que le interesa no es la narración de la obra, sino el *relato de la actuación*. Me parece que ahí parece a su modo lo que Karla está planteando cuando nos habla de ‘proceso’ como relato de la actuación o de la acción, más que lo que Cipriano planteó como una cuestión de narrativa. No la narrativa, el relato de la obra, a la que el actor tiene que estar sometido, alienado a un autor, a un texto, a una obra, a un ideal del personaje, etcétera, etcétera, con todo ese peso,

sino que el Performer sería aquel que cuestiona —cómo la actriz de Sandra— el desdoblamiento entre mirar para arriba y no mirar.

No recuerdo si en alguna reunión les conté sobre un montaje que se hizo en Los Ángeles de *Hamlet* allá por los 60s. Empiezan a ensayar y parece ser que el actor que hacía de Hamlet, cuando aparece el fantasma del padre de Hamlet, el tipo se caga de la risa, no puede parar de reírse. Un director tradicional hubiera dicho: “déjate de joder y toma todo en serio, porque este es un espectro, este es un fantasma y te debería dar miedo”. Pero el director de esta obra no era un director tradicional, se llamaba Freed y había frecuentado el psicoanálisis de su época. Esa irrupción de la risa, como *tyche*, como sorpresa, como lo real, le impone detener los ensayos a partir de preguntarse: ¿por qué hoy un actor se caga de la risa frente a la aparición del espectro en *Hamlet*? Y al hacerlo, al preguntarse, tiene que cambiar todo el plan de ensayos, toda su lectura de la pieza. Esa risa fue la irrupción de algo que cuestionaba un poco el sentido más canónico de la obra de Shakespeare y le abría hacia otras posibilidades. Me parece un buen ejemplo de “relato de la actuación”, que no es mimético, entiendo así lo que quiere decir Bartís; sino que es el proceso de las posibilidades de acción, como vimos, el ejercicio de las posibilidades del hacer, que tiene un Performer y que puede explorar a partir de su cuerpo, dando lugar a esas múltiples intensidades pulsionales. La pregunta sería: ¿qué es lo que a mí me pasa haciendo esta acción y tratando de construir este personaje? La respuesta parece llevarnos a la interrogación sobre cómo el Performer pasa por un análisis profundo del sujeto dividido en su trabajo con el deseo, en su trabajo con su alienación. Cuando Lacan habla en el *Seminario 11* de alienación-separación, toma separación como el *separare* latino, separar algo de algo, poner aparte, y también juega en el *se parer*, que en latín significa parirse, parirse a sí mismo. En un análisis, el sujeto se da nacimiento a sí mismo. Ya en los seminarios finales, Lacan va a decir que hay que trabajar con los Nombres-del-Padre para separarse de ellos y para llegar, como Joyce, a ser padre del nombre. O sea, Joyce es el padre de su propio nombre. Cuando hoy decimos Joyce, no nos referimos a toda la familia de Joyce. Nos referimos a alguien que ha escrito *Finnegans Wake*, que ha escrito el *Ulises*. Entonces, él como artista, trabaja para dar

su nombre a su obra, lo mismo que Freud. En el Performer ocurriría algo similar, no trabaja solo para preparar un personaje y darle cierta particularidad, no trabaja tanto para ahondar en esa escisión entre personaje y actor, sino que emprendería una exploración sobre aquello que converge y diverge en este trabajo, pero que involucra su propio *sinthome*. No sé, me deliro demasiado.

CIPRIANO: Está buenísimo. A mí me queda picando mucho esa primera definición de diccionario, de hablar de la ‘posibilidad’, porque me parece que, en esa palabra, y que vos lo planteaste muy bien, que es lo que no se puede, como en su contrario, se abre también el campo del marco, del enmarcamiento.

Gus: El otro día comentábamos que, cuando hacemos una obra, al evaluar la función, decimos “en esta escena el público debería reírse y no lo hizo”. Ahí tenemos esta posibilidad. Pero en los ejemplos que nos trajo Karla, en el campo de la posibilidad —porque me imagino Karla que cuando uno sale a la calle con una partitura de acciones pueden ocurrir varias cosas— uno tiene, como performer, que estar preparado para las posibilidades del hacer. No todas las posibilidades de la partitura se van a actualizar. Para el lado del público en el teatro, nosotros, como podemos decir: “la posibilidad es que se rían o de que lloren en este momento”. Y por ahí lo hacen y por ahí no lo hacen. De todas maneras, hay más posibilidades y no las conocemos porque en el teatro el público está sentado, hay un mandato de callarse la boca, de estar oscuro, de quedarse quieto, etcétera, etcétera. Cuando se sale con el performance de acciones a la calle —y ahí sí creo que hay que retomar el tema que trajo hoy Cipriano, que es el de la ficción— se ponen en juego otro tipo de cartas. En primer lugar, ese público es tal solo para el performer. Los obreros de la construcción que Karla mencionó, en principio, no saben que son público y tampoco tienen conciencia de estar presenciando un hecho ficticio. Ellos, no obstante, aunque ellos activen alguna posibilidad del hacer, ejerciendo como en este caso una solidaridad por empatía, basada en su propia angustia por las precarias condiciones laborales, no van a actualizar otras posibilidades.

Recordemos que la definición habla de “un ejercicio de la posibilidad de hacer”. Entonces, no todos van a agenciarse de hacer un ejercicio. Me parece que por ahí podríamos ir buscando, que allí se abre una brecha, pero a mí me parece que deberíamos hablar un poquitito del tema de la ficción. Busqué la palabra “ficción” en el diccionario y claro, la da como acción y efecto de fingir. Invención, cosa fingida. Lo que tenemos, como dijo Cipriano, es una idea de ficción como mentira, como engaño, y ahí creo que Sandra había planteado eso casi al final de la reunión pasada, sobre el tema del performance de acción como más próximo a lo real, o menos defendido, diría yo, de lo real. ¿Habías dicho algo así, verdad?

SANDRA: Sí. También pensaba, ahora en relación a esto que estábamos hablando de las diferencias, cuando yo me formaba como estudiante y estaba mucho con Oscar Rojo, y él siempre marcaba esto del actor performer. Si bien hacíamos obras, también hacíamos performances. Sin embargo, siempre nos proponía no estar atados a un ánimo que nos parecía que tenía que tener el personaje, sino conectarnos mucho con el aquí-ahora, el percibirnos, y qué de lo que sentíamos en ese momento, ponerle a esa construcción, que iba a dar lugar a ese personaje el cual, en realidad, iba a ser algo que el espectador era finalmente quien terminaba de construirlo. De ahí también me viene mucho, me ha quedado muy marcada quizás esta cuestión de que, entre el performer y el actor, si bien hay una diferencia entre qué es performance y cuál sería la escena teatral, se ligan en muchos momentos. También en las obras; en la última obra que estoy, en una escena, si bien no hay construcción y todo eso, a un actor se le hace acupuntura, y eso estaría más del lado de la performance en ese momento, porque es una acción que se realiza y luego continúa la obra.

Gus: Ahora, en lo que Karla decía con el ejemplo de cuando ella fue a hacer ese personaje en el musical, ese día en el que tenía un conflicto familiar, ahí se entiende, que uno no puede alterar nada; sabemos que los musicales son obras muy pautadas, no solo por la marcación de la acción sino por lo propiamente musical. Además, por ser tan costosas, esas pro-

ducciones están muy controladas financieramente. El actor no tiene ningún tipo de margen para agregar ese condimento que decía Sandra ahora, ese condimento que puede ser de ese día y no de otro, este momentito de performance que le puede uno agregar como un condimento de ese día a su construcción de personaje. En esas producciones eso sería causa de despido, o sea que afecta todo lo laboral. Volvamos al tema de la ficción, ¿cómo la ven ustedes? Después, si quieren, les cuento un poquito cómo trabaja Lacan el tema de la ficción.

CIPRIANO: Yo quería esa respuesta precisamente. Me preguntaba cómo lo pensaba Lacan. Yo tenía una maestra —Perla Zayas de Lima— que me decía, riéndose un poco de la definición de ficción, que eso venía de la literatura, que ficción es todo lo que llamemos ficción, con lo cual se nos complica toda definición. Decía que la guía telefónica podría ser pensada como ficción, cualquier prospecto médico podría ser considerado como ficción. La definición de ficción es compleja, tiene que ver con el marco de lectura, más que con la regla que define lo que ahí sucede. La definición del diccionario a mí me parece que es una definición más del sentido común, fingir, como cuando se dice que un jugador de fútbol se lesiona y está haciendo teatro. Ese sentido de fingimiento, para los que practicamos nuestro arte, es un poco discutible, no es una definición feliz. Para nosotros el fingimiento escénico es algo muy serio, es más que mero fingimiento, porque pensamos que lo que se plantea ahí es muy serio, más que un fingimiento. Por eso, insisto, vuelvo sobre la definición, la dificultad es cómo se enmarca. Sí me doy cuenta, para no ser obtuso, que hay una diferencia, que podemos distinguir la ficción de la realidad, aunque sea muy liminal, pero esa situación liminal tiene que ver con el marco. Me acordaba de la toma de rehenes en el Teatro de Moscú, esta situación tan grave en la que fallecieron como 300 personas. Una de las razones por las cuales los terroristas pudieron tomar el teatro durante estos tres días, fue que la gente no salió de la sala porque no distinguía que lo que estaba sucediendo era parte de la realidad y no parte de la ficción. Vieron entrar gente con armamento y la gente no salió, podrían haber salido, y no salieron pensando que era parte de la ficción. O sea, hay algo de ese marco

que les costó la vida, hay algo de ese marco en el que la cabeza hace un clic y piensa “esto forma parte de”, pero no hay ninguna señal por fuera, no hay nada que, en principio, le dé la pauta o distinga entre realidad y ficción, salvo el marco de la lectura.

Gus: Me parece que aquí convergen dos cosas: ya vimos cómo, al menos para Lacan, la realidad —que se distingue de lo real— es una construcción fantasmática. Y la ficción también es una construcción fantasmática. Ahora bien, lo que delimita el estatus de la construcción fantasmática, por ejemplo, en el teatro, es que está pactada: uno entra a una sala y en el escenario está ocurriendo una realidad, los actores ejecutan acciones concretas; sin embargo, por ese marco protocolar del teatro, yo sé que lo que pasa ahí, aunque se trate de acciones efectivas, es también una ficción. O sea, sé que no me va a afectar. Lo cual no siempre sucede: recuerdo viendo una obra de Teatro Abierto, cuando el actor toma un arma y apunta al público. A mí eso me puso los pelos de punta, sobre todo en el marco político en el que vivíamos en ese momento en el país. Aun sabiendo que era de utilería, lo cierto es que, al menos para mí, eso fue siempre bastante perturbador.

CIPRIANO: A mí hoy me pasaría igual.

Gus: Si la realidad es una construcción fantasmática, imaginaria, ¿no es cierto? esa construcción fantasmática, imaginaria, en el teatro está ya dentro del campo de lo simbólico, por eso decimos ‘es ficción’, porque aceptamos que no es la realidad fuera del teatro, sino que es otra realidad enmarcada en los protocolos de la teatralidad del teatro. Entonces, digamos que eso pacifica doblemente. Uno puede ir a llorar, a gritar, a reír en el teatro, pero de alguna manera uno está contenido en el marco del fantasma teatral, de las convenciones. No es lo mismo, me parece, lo que ocurre en el performance de acción, donde el público no se entera que hay ficción. No hay un pacto simbólico que lo resguarde de estas posibilidades del hacer. Me parece que no lo resguarda, por eso dijimos que había un peligro en la medida en que, desenmarcado el fantasma —ya no

el fantasma de la ficción, sino de la realidad—, el performer tiene que saber cómo manejarse, y para eso tiene que tener una formación analítica o similar o, por lo menos, haber ensayado alternativas, alternativas posibles de controlar el desenmarcamiento, la angustia que puede provocar un performer de acción.

CIPRIANO: Me estaba acordando, por ahí Karla se acuerda, yo no me acuerdo el nombre, pero es un performance extranjero, pero que vivió mucho tiempo en México, al final de la década del 80, comenzó en los 90. Una de sus performances más famosas es que hace caminar cabras al lado en el Zócalo, pero hay otra que es muy impresionante, que él camina con un revólver, y la pregunta es: ¿cuánto tiempo puede caminar con un revólver en la Ciudad de México sin que lo detenga la policía?

Gus: Si es que lo detiene.

CIPRIANO: Lo detuvieron después de cuatro horas, es una locura. El tipo va caminando con el revólver en la mano, está filmado, porque además él hace el registro de eso, hasta que es casi ridículo cómo lo detienen. Pero entonces la pregunta del marco emerge, y ese marco me resultó como inquietante.

CHELA: Pero es que el marco ahí no instituye el lugar, y ahí me vuelvo a las categorías aristotélicas, quizás, pero que forman parte del marco: lugar, tiempo y espacio.

Gus: El hecho de que, si un tipo arriba de un escenario aparece con un revólver, queda capturado por el marco escénico; pero un tipo caminando por la calle con un revólver, puede generar un pasaje al acto de la policía, por ejemplo, que directamente lo acribille. O puede generar pasaje al acto de que alguien se ponga a tirotear con este tipo. Y un poco, como yo decía, de la anécdota esa de Boal con los campesinos que tenían armas verdaderas. Este es un tema que pareciera como que se nos escapa. Por-

que en ambos casos está el registro de lo real, estamos hablando del imaginario, estamos hablando de lo simbólico, y aparece el tema de lo real, es decir, ¿qué pasa con lo real? Y Lacan va a recurrir al concepto de ficción en relación al concepto de verdad, y va a leer a Bentham, que tiene toda una teoría de las ficciones, y también va a plantearlo desde cierta concepción nietzscheana de la verdad, aunque no lo diga. ¿Cuál sería la cuestión? La cuestión es que, para Nietzsche, la ficción es siempre un semblante, una apariencia, pero no platónica, no es la apariencia de algo que tiene realidad en otra parte, no es una imagen falsa o engañosa. Y todo esto lo vio bastante bien Heidegger en su extensísimo seminario titulado *Nietzsche*, cuya lectura es una verdadera experiencia. Heidegger se enfoca en la ruptura que Nietzsche hace respecto del ser y la verdad. No es que haya un ser y luego haya sucesivas versiones degradadas o engañosas del ser. Desde esa perspectiva de la metafísica tradicional, habría un ser previo incognoscible (un real, si ustedes quieren) que tomaría distintas metáforas, apariencias a lo largo de la historia, pero como versiones siempre precarias o degradadas o engañosas. Derrida habla, por ejemplo, de la serie de las metáforas del centro: siempre hay un centro en esta perspectiva que va siendo sustituido y, a consecuencia de esa sustitución, podemos ver todas las consecuencias políticas, sociales, culturales, artísticas, científicas, etc. Así, por ejemplo, la Edad Media tenía a Dios en el centro; ya en el Renacimiento tenemos ‘el Hombre’, en el siglo XVII ‘la Razón’, etc. Para Nietzsche —y esa es su transvaloración de la metafísica occidental— no hay un ser previo, no hay nada, siempre hay una apariencia, pero que no es engañosa o precaria, siempre estamos con apariencias, o sea, lo único que hay son apariencias que *nos hacen imaginar que hay un ser*. Esto impacta en la enseñanza lacaniana: recuerden que, en el *Seminario 7*, nos habla de *das Ding*, de un Real previo que sería inaccesible por el significante cuya función es, por lo demás, reprimir el goce, hacer renunciar al goce. Ya al final, Lacan da un giro y habla del significante como causa del goce. Ese real no es algo previo reprimido, sino que es ahora una *ficción* producida por el significante. Es el significante el que nos induce a imaginar un goce que nos estaría prohibido. Entonces, ahora, el significante que produce ese goce como objeto *a*, tiene también la capacidad de hacer o poner un

alto a ese goce, ya que el significante, ahora vuelto a revalorizar el registro imaginario (creativo, inventivo), permite al sujeto desalienarse y emanciparse del goce del Otro. Este vacío de lo real producido por el mismo Otro, por los significantes del Otro, también tiene la posibilidad de ser contorneado por la palabra; este agujero puede apalabrarse apelando al significante cuando hay un discurso analítico que tenga la posibilidad de brindarle al sujeto la posibilidad de ese itinerario doloroso por su alienación. Podemos apalabrarlo, entonces, creándole una nueva apariencia, si ustedes quieren, más separada o emancipada del discurso hegemónico. Y no es una apariencia engañosa de la verdad; para Nietzsche y para Lacan esa apariencia, esa ficción, es la verdad misma que habla. Y como tal, no es definitiva ni eterna; se va transformando con el habla, con el hacer, se va transvalorando. Un tratamiento analítico sería esta posibilidad de desalienarse, parirse a sí mismo, el sujeto inventándose su propio semblante, su propia apariencia, su verdad. Por ahí esto también nos permitiría releer a Diderot también y ver esta cuestión en el campo teatral. La idea es que no se trata de una apariencia mentirosa de una verdad que estaría quién sabe dónde, y quién sabe cuál sería, sino que es una verdad. Una apariencia que vale como tal, que defiende al sujeto de la angustia, lo defiende mejor que con el fantasma que le inculcaron desde chico, que le inculcó el sistema, y que lo mantiene amarrado a un cierto malestar. No piensen que esta verdad, esta ficción emancipada, sea sinónimo de la felicidad. El psicoanálisis no promete la felicidad, pero promete que de alguna manera en el tratamiento con la palabra puedo inventarme, puedo inventar otro semblante de mí, que me dé una cierta satisfacción o insatisfacción, pero mía, propia, no del Otro. Y ese goce ahora soy responsable, ya no puedo excusarme diciendo que fue por culpa del Otro.

Claro está que aquí aparece el tema de la ética; al estar separado, el sujeto va a tener que responsabilizarse por sus actos. Obviamente de las acciones, pero recuerden la diferencia, las acciones son simples movimientos, simples desplazamientos o eventos. Lacan dice: “yo me puedo desplazar por este salón de clases y no pasa nada, son acciones. Ahora bien, si yo infrinjo una ley de la universidad, entonces ése es un acto, porque yo he transgredido en función de procurarme un goce prohibido. ¿Y

qué pasa con eso? Pasan dos cosas que pasan todos los días, y ahí incluso el tema que voy a introducir. Una es que yo diga, no me puedo hacer responsable porque ‘yo no sabía’, entonces le mando la culpa al Otro. “Yo iba manejando por acá, pero no sabía que no se podía manejar por aquí”, entonces ahí yo me saco la culpa y si la mando al Otro, la culpa no es mía, la culpa es del Otro que no puso bien la señalización, que no puso el cartelito, vaya a saber. En el *acto* yo soy responsable porque yo ya he atravesado la cuestión de lo simbólico, me he separado del Otro, y ya no le puedo imputar nada. Ahora tengo que afrontar las consecuencias de mi acto, y afrontarlo en Lacan, en cierta manera, va a abrir a dos posibilidades, que tienen que ver con el superyó moral, el que dice qué es bueno y qué es malo hacer, el que nos dice qué debemos hacer, que no debemos hacer, y, por otro lado, el superyó heredero del Ello, el inconsciente genuino, pura pulsión, que me incita a gozar cada vez más hasta destruirme. Ese superyó obsceno y atroz es el que con su voz nos dice: goza, goza, goza, transgrede, anda, maneja en contramano, no importa si matas gente, date el gusto, ¿qué importa? O bien, “tomate una cerveza o un tequila más” y otro y otro, y luego te vas a tu casa manejando a descansar, aunque lo más posible es que vayas a descansar a la morgue. Tengo que separarme pues, del goce del Otro, ese goce marcado a fuego desde el nacimiento como única vía para constituirme como sujeto social, pero también tengo que separarme del superyó en sus dos vertientes. Si quedo a merced del superyó atroz, me ofrezco a un suplicio sacrificial. El superyó obsceno y gozador siempre hace lo imposible para llevarme al goce absoluto, *das Ding*, la Muerte. Por eso hay que ponerle freno y ese freno está a cargo del significante que, paradójicamente, es también el que produce el goce. Cuando circularon esas versiones, sobre todo de Grotowski, en donde se hablaba de ese actor que se sacrificaba —recuerden esos montajes primeros de *El príncipe constante* de Calderón, con la actuación casi mística y hasta patológica de Ryzsard Cieslak— muchos grupos se lanzaron a sumergirse en esas voluptuosidades. Pero la trayectoria de Grotowski tomó otros rumbos orientados no ya al Actor, sino al Performer, que es quien inicia un proceso de separación del Otro, al punto de que, como sabe, muchos de los que asistían a sus talleres, se quejaban de que el Otro, Grotowski,

no estaba, o no hablaba, o no hacía nada. El Performer no está del lado del suplicio sacrificial al Otro (autor, director, público, etc.), sino del lado del don, o del sacrificio del don, es decir, del lado del deseo, de hacer un puente con el Otro que no signifique sometimiento o servidumbre. Sacrifico algo de mi goce, renuncio en parte a mi goce, pero para dar algo, una especie de regalo que tiene siempre relación con la falta y el deseo. Doy, digamos, algo que no tengo, doy mi falta como signo de amor. No tengo lo que tu deseas, pero igualmente te doy mi falta. Estoy en el campo del amor, no en el del suplicio sacrificial donde me ofrezco al Otro superyoico. En el performance, cuando nos contó Karla lo de esta mujer que asume un rol de agente, ella se hace cargo de la acción y, por lo tanto, la incorpora dentro de lo que sería el don, un deseo, va a dar algo. Los obreros también reciclaron la acción por el lado del don. Eso no ocurre todos los días. Incluso en Estados Unidos, frente a la misma situación, esos obreros no hubieran podido hacer nada porque la ley no permite tocar al accidentado. No se lo puede asistir, bajo riesgo de meterse en muchos problemas legales. Porque, por ejemplo, si al ayudarlo, cambio la posición de una mano del accidentado para que, desde mi perspectiva, se sienta mejor y luego ese cambio lleva al empeoramiento o la muerte del tipo, el juicio lo tengo yo. O sea que yo tengo ahí que someterme al imperativo moral, superyó moral, de “no te metas”.

CHELA: O sea goza, goza, goza.

Gus: Claro. Y aunque no lo crean, en este país lo mismo vale para el caso de un animalito accidentado. Siempre uno tiene que tener mucho cuidado, incluso no solo con la gente, incluso con los animalitos. No intenta hacer el bien, la ley te lo prohíbe. Solo los profesionales pueden hacer el bien. Cosa que no siempre ocurre. Tenemos que trabajar esto de lo sacrificial en el campo del teatro, en el campo del performance. Porque siempre se habló de eso; incluso Bartís en un momento habla de que el actor debe suicidarse. Es el que se suicida para dar lugar al personaje. Suicidarse en el sentido —un poco como Žižek lo planteaba en una charla sobre el suicidio político— de suicidar al alienado para que pueda nacer el

sujeto emancipado. Acá aparecen estos sacrificios en la medida en que el teatro también tiene una tradición religiosa y tiene una tradición, de la que habría que emanciparse, tal como lo enfatizó Kantor. Y en relación a esto, me pregunto, para volver al texto que nos presentó Cipriano, si esta sacada de sangre “real”, pongámosla entre comillas la palabra real, en esa performance de Wehbi, es sacrificial.

CIPRIANO: No lo sé, pero sí sé —porque soy amigo de Emilio Wehbi— que estaba absolutamente controlado, absolutamente controlado.

Gus: Los actos religiosos también están controlados.

CIPRIANO: Está totalmente embarrado, desnudo, y en esas circunstancias se sacan sangre, con lo cual, desde la mirada del espectador, uno dice ¡qué peligro! Sin embargo, la persona que hace la extracción es una enfermera del Hospital Fernández, súper entrenada, que sabe exactamente lo que hace. Por supuesto puede haber algún tipo de lesión, como en cualquier tipo de situación. Aquí el control es muy preciso, pero incluso ahí dudo, de si sea sacrificial o no.

Gus: ¿Cuál sería la diferencia si fuera Ketchup o pintura roja? ¿Cuál sería la diferencia? Lo que me pregunto, y volvemos al performance, ¿qué se busca allí?

CIPRIANO: No lo sé, yo ahí no tengo respuesta.

SANDRA: A mí se me viene algo a la cabeza. Me viene a pensar algo del psicoanálisis, eso de las estructuras, que luego después se desarman, pero, por ejemplo, cuando hablaban de que el neurótico obsesivo, en relación al sacrificio, busca la hazaña o el sacrificio para obtener el permiso del Otro, para acceder a su deseo, pero es algo de la posición subjetiva del sujeto, no es que toda persona que vaya a realizar el mismo acto, busque

lo mismo. Se hacía una asociación entre el obsesivo y el ceremonial religioso; a la histeria, en cambio, con su escena, se la asociaba más con el teatro; es una puesta en escena para un Otro, el actuar para ser visto por alguien, para provocar algo en alguien o provocar el deseo del Otro. Y el obsesivo que no busca tanto provocar el deseo del Otro, sino obtener el permiso para acceder a su deseo. A mí me parece que entonces no es el acto en sí mismo lo que cuenta. Ni hablar del psicótico o del perverso, no es el acto en sí mismo, sino la posición subjetiva del sujeto respecto al acto. Me parece que viene el no saber, nadie, quizás ni siquiera la propia persona pueda saber el por qué de lo que hizo o de lo que está buscando.

Gus: Lo que vos decís se adelanta a algo que tengo agendado para debatir en alguna de nuestras reuniones. Se trata del tema de las estructuras clínicas: neurosis, perversión y psicosis, con la fobia en parte a caballo entre un par de ellas. Cada una de estas estructuras tiene una economía libidinal precisa y eso nos remite a la estética y obviamente al arte. Como vos decís, el acto en sí, o la acción en sí, no es lo que está en juego acá, sino que estaría en juego la posición subjetiva de quien realiza esa acción, cómo la procesa. El histérico, de alguna manera, nos vuelve al tema de la demanda; demanda la atención, el amor, el saber del Otro. El neurótico obsesivo, como dijo Sandra, demanda el permiso del Otro. El perverso, en cambio, se posiciona como objeto de goce del Otro, instrumento del Otro y, como dice Diana Rabinovich en alguno de sus ensayos, hasta tiene la veleidad de creer que sabe cómo goza el Otro y por eso él le procura ese goce. El psicótico no demanda nada. Yo no sabría en qué estructura clínica o freudiana poner el performance. Otra vez, pensando en esta sangre de su propio cuerpo, ¿cómo procesar o cómo pensar o cómo imaginar por qué el ketchup o la pintura roja serían distintas de la sangre, o la sangre distinta de aquellas.

CIPRIANO: Yo ahí, y no es una respuesta, simplemente ahí retomo tu pregunta al final de tu escrito: me parece que también habría que pensar lo político.

Gus: Sí, porque estamos en actos públicos, no estamos hablando de la acción de cualquier persona por la calle, estamos hablando de gente que quiere intervenir lo público, sea desde un escenario, con una obra, por más tradicional que sea, o desde un performance de acción. En tanto uno quiere intervenir en lo público, hay una dimensión política. Obviamente, como ya es lema feminista, siempre, público o personal, estamos en lo político, somos seres sociales y no podemos salirnos de eso. Pero en principio, digamos, el artista se propone intervenir, sea con teatro o con performance, en el fantasma público, en el fantasma de la realidad pública. Su propósito es desenmarcar la realidad tal como está pactada, tal como la gente la vive sin darse cuenta, porque la ha naturalizado, la ha hecho verosímil. Y el verosímil no es la verdad, Aristóteles ya lo sabía. Hay verdades que son verdades, pero no son verosímiles y hay verosímiles que pasan por verdades no siéndolo. Entonces, el verosímil nos llevaría a una cuestión que tal vez tiene que ver con la ficción, que es la creencia. Creo en eso. Porque cuando yo estoy viendo una obra de teatro, creo en eso, aun cuando sé que es una ficción, creo en eso. En el performance de acción que interviene el espacio público, en donde no está jugada la carta de pacto simbólico con el público, ahí no sé qué pasa. Cité lo del Teatro Invisible de Boal, donde esta gente genera un quilombo, desestabiliza el marco, la gente comienza a pensar otras cosas, pero ellos se van, y la gente que participa se queda. Cuando hacen ese famoso Teatro Invisible en un restaurante, donde va una pareja, se terminan peleando, el hombre, la mujer, aparecen todos los temas del feminismo, de la opresión patriarcal, la gente participa, la gente se pelea en el restaurante, se ponen a favor de unos, de otros, y ellos luego se van, y la gente sigue con eso. Pero nunca se enteraron que era una ficción, que era como una comedia del arte, donde los actores tenían una partitura de acciones, con unos *lazari* que más o menos podían ir armando, según cómo fuera la reacción de la gente, pero en un momento, se iban. Y la gente quedaba metida en un conflicto cuya causa *ad hoc* le era desconocida. Me parece que se juega una cosa ética, todo tiene un tufillo a engaño, a trampa. Es ético-política. Ese es mi miedo con el performance. No con el performance artístico, porque en definitiva maneja los mismos protocolos del teatro, pero el performance de acción,

me parece que ahí habría como una falla ética, no sé. Karla, al final ¿a la gente le cuentan que todo esto fue un performance?

KARLA: No, de hecho no. Pero no te vas. Más bien lo sostienes, lo sostienes, lo sostienes, y te haces responsable ahí, tú en cuerpo y frente. Y ya lo aterrizas como puedes. Y en construcción con los demás. Mayormente te diría no, no te vas, te quedas ahí a sostenerlo. Te haces responsable.

SANDRA: Me acordé de algo, no sé si habrá sido una performance, algo fallido, en mi recuerdo fue algo fallido como performance, habrá sido en el 2007, 2008, yo con mi ex pareja quisimos hacer una fiesta que se iba a llamar “El aniversario” pero en realidad nos estábamos separando. En ese momento era estudiante de teatro; invitamos a compañeros, gente, hicimos una gran celebración donde varios compañeros estaban invitados a realizar ciertas acciones y, por alguna cuestión, llegó el momento y no las hicieron. Les decía: “chicos, ahora tienen que hacer tal cosa”. Y ellos: “No, no, vos disfrutá tu fiesta”. Y yo: “Pero es que no es una fiesta, es una performance”. Terminó siendo una fiesta donde todos nos emborrachamos, bailamos, hicieron algunas performances, pero otras no porque jugó más fuerte esa cosa ética de mis compañeros que querían festejar y no querían que nos separáramos, nos querían como amigos, qué sé yo. Siempre nos acordamos de eso. Es difícil también.

Gus: No parece ser un performance fallido. Creo que en el fondo resultó, porque lo que dijo Karla, ellos lo sostuvieron hasta el final, y eso supone en algún momento, me imagino, aunque no se declare que fue una intervención deliberada, que va surgiendo una transformación de la situación. Más o menos lo que hacía Boal con el Teatro Foro, estableciendo ciertas condiciones de transformación del tema *como si* lo negociara con todo el resto sin que el resto sepa. Entonces, cuando les contaba en ese caso de esa señora que cuenta la historia del marido que la abusaba, la gente del público ofrecía soluciones que los actores representaban. La señora había contado algo que le había ocurrido. Ella no representaba, los

que se encargaban de eso eran los actores de Boal entrenados para hacer los roles de psicodrama. Y luego el público ofrecía posibles soluciones al conflicto. Hay una especie de proceso de negociación donde, frente a una situación inicial bastante atrapada en una perspectiva única, la función de gran parte del público es intervenir esa realidad monolítica para mostrar alternativas que podrían resolver el conflicto. Ya vimos que la alternativa que más triunfó fue de la vieja esa que se subió, que no esperó a que la representaran los actores y cagó a palos con el palo de escoba al actor que hacía de marido. Convergencia de ficción, verosímil y realidad fantasmática. En fin, no sé si es conveniente hablar de una performance fallida o una performance exitosa. Lo importante es la idea de desenmarcar el fantasma social monolítico y mostrar que podría haber otras posibilidades. Así, se movilizan los discursos develando, al menos, que la verosimilitud es una naturalidad ideológica cómplice del discurso hegemónico y que podría ser modificada, transformada y, en última instancia, transvalorada. En este performance de acción o en la propuesta de Boal, se juegan cosas que no son las del teatro. Aquí hay acciones que, digamos, el público realiza y se lleva marcadas en su piel. No es lo mismo el caso de una mujer harta del marido, de la casa, que va a ver *Casa de Muñecas* de Ibsen; de pronto se identifica con Nora, pero sale del teatro, vuelve a casa, pero no manda todo al carajo. Para ella, aunque se identifica con Nora, sabe que se trata de una obra, de ficción. Nadie ha contado que yo sepa de alguna mujer que haya salido de ver la obra de Ibsen, haya llegado a su casa, hecho sus maletas y abandonar todo. Pareciera que hay un registro diferente de la acción en el teatro y en el performance. En el performance, esas acciones parecieran quedar incorporadas al ritmo de la vida y, aunque no dejan de ser ficción, la diferencia entre la ficción y lo vivenciado queda bastante velada. Se me ocurre pensar en ese tipo de contagio histérico que Freud menciona en un ensayo, donde una estudiante recibe una carta que la angustia y de pronto todas sus compañeras se angustian. Pareciera haber algo de este tipo en el performance de acción: la gente hace cosas y siente el impulso de seguir haciéndolas. No hay corte, como en el teatro, donde se baja el telón y nos devuelve a otra realidad. No es lo mismo ver algo

sobre el escenario e imaginar que yo podría intentar algo similar, a vivenciar algo junto a mucha gente que vivencia lo mismo y que comienza hacer cosas diferentes: veo que aquella señora hizo esto, que la chica de más allá hizo lo otro, etc. Da más coraje intentar alternativas que veo que algunos ya las ponen en marcha delante de mis ojos.

CIPRIANO: Hay un texto que me vino a la cabeza mientras hablabas; se llama *Fenomenología del presentar*. Es un texto de un filósofo, actor, director —capaz que Karla lo conoce porque estuvo mucho tiempo en México. Se llama Jean-Frédéric Chevallier. Él habla que una de las cosas que procuramos, en términos de la creación, es querer hacer pensar. Pensaba en eso, justamente, cómo hay manifestaciones más allá del género, de la performance, del teatro, la danza, la música o lo que sea, las artes visuales. Lo hablo desde mi propia experiencia, que hay obras que me hacen querer pensar y otras que no. Otras me pasan, quedan como una experiencia estética; pero hay obras que me hacen querer pensar.

Gus: El querer pensar hay que ponerlo del lado de la demanda. El texto de la obra te demanda eso. Que sería muy distinto si hubieras dicho desear pensar. Porque como dice Lacan, nadie desea saber nada, menos del deseo. No hay deseo de saber, aunque haya una demanda histérica de saber. El histérico va al analista pensando que el analista es un sujeto supuesto saber (SSS) que le va a decir lo que le pasa, pero a la vez, el histérico tiene la intención de destronar al SSS, de mostrarle que no acertó, que tiene una falta. Más que de deseo, aquí cabe hablar de voluntad, de querer, voluntad de saber. En el performance sería más una voluntad de actuar, de hacer actuar, de poner los cuerpos en circulación, más que de hacer pensar, como lo vemos en los tres ejemplos que nos trajo Karla. El performance de acción parece querer poner los cuerpos a actuar. No me refiero al cuerpo físico solamente, sino al cuerpo trinitario real, imaginario y simbólico; son esos cuerpos los que dan lugar a la dinámica social, no el organismo biológico. Ese cuerpo trinitario está siempre en relación con el Otro y con el objeto *a*. Lo dicho todavía parece estar en la oposición cuerpo/mente (propia de la psicología), que ya para nosotros no funciona

en el campo analítico. Es decir, afirmar que el teatro apunta a la mente y el performance de acción al cuerpo. Para nosotros el cuerpo goza, el cuerpo piensa, el cuerpo hace. Ambos trabajan con el cuerpo trinitario y eso anula un poco la diferencia pensar/actuar. Porque el performance de acción hace pensar, en la medida en que el cuerpo trinitario tiene el componente imaginario, pero parece poner más énfasis en lo real y en lo simbólico del cuerpo trinitario; el teatro, por su parte, pareciera apuntar al despliegue imaginario, dejando lo simbólico y lo real del cuerpo amarrado a una butaca. En este caso, el cuerpo real, pulsional, está en cierto modo encorsetado, lo cual no ocurre en el performance de acción que, precisamente, apunta desatar lo pulsional del cuerpo trinitario de las amarras simbólico-imaginarias hegemónicas.

Recordemos que en el Modernismo todavía está vigente la diferencia cuerpo/mente en sentido clásico, que se remonta al Iluminismo. En el postmodernismo, por aparición del feminismo, psicoanalítico o no, estamos con otra categorización de lo corporal. Lo que genera cambios, transformaciones, y allí parece tomar importancia la acción de un cuerpo que ya no es lo orgánico, ni tampoco una entidad mental. Pienso en Stanislavski, en las acciones físicas como una primera incursión en esa grieta que comienza a emerger de la ideología moderna. No obstante, como dije el otro día, Stanislavski no logra superar esta cuestión, como lo demuestra su filiación —forzada o no por el Estado— a la teoría del estímulo-respuesta de Pavlov. Hay allí un campo conductista que desde el psicoanálisis queda cuestionado, aunque no depuesto, porque el conductismo, en sus múltiples variantes, sigue teniendo una potencia enorme en muchas disciplinas y áreas de trabajo. No me animo a afirmar que el performance de acción todavía conserve ciertos residuos de este esquema estímulo-respuesta, en tal caso queda como tema para debatir. Y regresamos al tema de lo político, porque una persona que reacciona, que responde a una provocación del performer, responde corporalmente (habla, se mueve, hace algo, toma decisiones, interviene, de una orientación posible a la acción). En el teatro, todo eso queda a nivel mental. Puedo salir, ir a comentar la obra en el café, pero el cuerpo sigue apoltronado en una silla. Y obviamente, aunque hable de la revolución, sigue apoltronado en una silla.

Siento que el performance es una respuesta tardía a lo que quedó pendiente de los discursos fracasados de los 60, del fracaso de ciertos discursos sesentistas, una especie de aggionamiento del happening. Y también regresamos a lo psicodramático, al teatro de la multiplicación de Tato Pavlovsky. En ellos la idea es emancipar a través de acciones, de acciones intensas, de exploración, de juegos con alternativas; juegos que pasan por el cuerpo trinitario, sobre todo por lo pulsional. Y ahora miro el cuadro que trajiste, Cipriano, de Pavis, y veo que nos dice “teatro simulado” versus “performance estimulado”. No está mal, porque se trata de estimulación del cuerpo trinitario.

Creo haberles mencionado una anécdota con Pavis. Ha hecho mucho por el teatro, nadie le niega eso. Pero es que tuve una experiencia con él cuando Juan Villegas lo invitó al grupo de los sábados (nos reuníamos varios investigadores del teatro latinoamericano cada tanto en la Universidad de California, Irvine, caso todos ligados a Gestos, la publicación de Villegas). Pavis vino a darnos una charla. Habló sobre el presente de los estudios teatrales en Francia y dijo que había una fuerte tendencia de regreso a la filología, y otras cosas por el estilo que provocaron el alelamiento del grupo. ¿Qué es esto? ¿De qué habla este hombre? Todos estábamos ahí, él concluyó, no hubo ni una pregunta y pasamos al cocktail. Ese regreso a la filología, claro está, no era algo que proponía él sino que, según su perspectiva, estaba ocurriendo en los estudios teatrales de su país. Mientras tomábamos algo, se me ocurrió preguntarle si había algún tipo de investigación en Francia que pusiera en cotejo el teatro y el psicoanálisis lacaniano. Me miró asombrado Y me dijo: “¿qué tiene que ver el psicoanálisis y Lacan con el teatro? Y cuando me dijo eso, me dije, no levantar la perdiz. Yo había ya publicado mis primeros trabajos desde Lacan en la praxis teatral. Pavis regresó al grupo de gente que quería conversar con él, pero al cabo de un rato regreso y me dijo: ¿Por qué usted me hizo esta pregunta sobre Lacan y los estudios teatrales? Obviamente, yo no estaba dispuesto a despertar giles. Le respondí: “A mí se me ocurrió que como hay mucho lacanismo por ahí, tal vez alguien lo llevó al campo del teatro”. Si se me hubiera dado por hacer galas de mis investigaciones, conociendo la mentalidad del colonialista, seguramente ya tendríamos un

libro de Pavis o de otros sobre el tema, antes de lo que pudiera publicar un pobre sudaca. Me acabo de enterar de que se ha publicado un libro en Buenos Aires, titulado *Psicoanálisis y Artes Escénica*. Es una publicación de la Usina, no sé si los participantes son parte de la Universidad de las Artes. Me gustaría saber si me citan. No por vanidad, sino por ver cómo organizan ese tema. La verdad es que, con suma humildad, creo que el que empieza con estos temas de hacer el puente entre el psicoanálisis y el teatro, por lo menos para el campo latinoamericano, soy yo. Mal o bien, me parece que fui yo el que abrió la puertita. A veces recibo de Academia la información de gente que me cita en sus investigaciones. Usualmente, entienden todo al revés y, lo peor, parecen quedarse anclados en mi libro *Teatralidad y experiencia política en América latina*. Mis investigaciones despegaron desde ahí y tomaron mucho vuelo, desarrollo, complejidad, pero nadie acusa recibo. Me gustaría saber qué dicen en ese libro. Una vez fui a dar una charla a la Universidad de las Artes, con gran recepción de los estudiantes, estaba colmado el salón y todos súper interesados, lo cual hizo que a los profesores yo no les cayera nada bien.

Para la próxima reunión podemos comentar el texto de Chela. Si alguien quiere retomar algunos de los puntos que vimos hoy y ampliar el desarrollo, es bienvenido/a.

CHELA: Creo que voy a revisar mi texto a partir de cosas que conversamos hoy.

Gus: Estupendo; si agregás algo, mandá el texto por Whatssap, así ya venimos todos con la lectura hecha y no gastamos el tiempo de la reunión en la lectura.

CIPRIANO: A mí de verdad, la sensación que tengo es que ese punteo, yo lo voy a hacer para mí y voy a empezar a escribir a partir del mismo.

Gus: A mí también me gustaría retomar la cuestión desde lo que planteó Sandra con las estructuras clínicas o freudianas en el campo del teatro y del performance de acción; tal vez más adelante podemos llegar a realizar

un trabajo similar en relación a las fórmulas de la sexuación, que no es la sexualidad. La pregunta en ese caso sería hasta qué punto el performance acción estaría del lado de la ausencia, del lado de La Mujer que no existe, es decir, del lado del arco iris de los goces, de lo excesos, de lo que desborda la función fálica, lo regulado. Porque si bien no hay arte que no suponga un paseíto por los goces, los excesos, las transgresiones, lo cierto es también que el arte no puede no regresar a la función fálica (tal vez por medio de la forma), pero una función fálica que ya no es desde donde se partió, el discurso hegemónico, sino una función fálica más desalienada, más emancipada, más transformada o transvalorada porque, al fin y al cabo, el arte es siempre un discurso simbólico. A veces siento que los analistas, aunque sostienen la separación o emancipación, no insisten demasiado sobre cómo el sujeto inventa su sinthome como —si me dejan decirlo así— una ley paradójicamente singular, pero a la vez renovada y con el potencial de afectar a otros en la comunidad. Es evidente que este tipo de trabajo de separación es el que apunta a un cambio en la subjetividad de la época. El arte no puede dejarse llevar hacia *das Ding* sin apelar a un significante que haga alto al goce, porque el arte es parte del contrato social; no puede desintegrar la ley y no poner nada nuevo en su lugar. Y hoy este panorama no es fácil abordarlo, sea por las nuevas patologías que emergen durante el neoliberalismo, sea por el impacto de las nuevas tecnologías.

Reunión del 13 de noviembre de 2023

Gus: Como habíamos quedado, vamos a comenzar a conversar sobre el texto que nos envió muy generosamente José. Los escucho, a ver qué ustedes tienen para decir.

CHELA: Tengo algunas notas. Lo fui relacionando un poquito en lo que pude con el proceso de recordar, relaborar del artículo de Freud. Y con las relaciones que experimentan los cuerpos con su marca personal. El trabajo repite una y otra vez acerca de esa marca personal. Podría ser la letra, dice José, pero luego se le cruza, ‘amalgama’ con no sé qué. Y entonces yo dije, ahí está sonando ‘agalma’. Fui a buscar lo que Lacan plantea sobre agalma, y me encontré con el objeto *a*. El objeto *a* y el semblante. La otra cuestión que me detuvo fue en cómo José dice que el cuerpo del actor, en el primer momento se dirige hacia los gestos que son propios, estereotípicos. Me gustó la cuestión de los múltiples cuerpos que habitan a los actores. Eso me parece muy interesante. Y lo que hace para poder expandir hacia otros campos semióticos y, sobre todo, hacia el proceso interno de la memoria. Cuando se le pide al actor que realice movimientos que son cotidianos. Cuando él habla de la memoria detonada, me pareció que estaba muy relacionado con el movimiento que tiende hacia la reelaboración, que se sale de la repetición para ir a buscar algo que tiene que ver con la reelaboración. Actúa ya una memoria detonada, una memoria que no es fingida, pero que, sin embargo, tiene en cuenta la noción de la compulsión a repetir y repite aún en la negación. Todo eso me pareció muy interesante.

Gus: Creo que balizaste un poco el trabajo. Podríamos ir por partes. No sé si antes de eso alguien quiere hacer otro comentario.

CIPRIANO: Sí, a mí me llama la atención tanto la lectura de José como la mía. Asocio eso porque me parece que es un tema que está latiendo todo el tiempo, que es la noción de cuerpo. Que ahí hay algo y que

viene sucediendo en nuestros encuentros en relación también a la performance, a la representación. Y me llama la atención esa situación de cuerpo y memoria, como dos situaciones que estuvieran un poco separadas, y que a mí me gustaría pensar. Me hacía ruido, pero me generaba un poco de pregunta la idea de buscar en la memoria. Esto me parecía como una pregunta. Había una pregunta sobre eso, pero de verdad son preguntas, no tiene que ver con ninguna cosa preconcebida. En la lectura de José, que hay cosas que son técnicas referida a la perspectiva lacaniana que yo no conozco. Cuando él habla de ‘semblant’, me doy cuenta de que ahí hay un conocimiento técnico que yo no sabía exactamente a qué se refería. La verdad es que me resultó súper interesante el trabajo y se me empezó a aclarar más cuando él piensa metodológicamente el trabajo, cuando lo empieza a aplicar. Y ahí también hay una pregunta que yo me hacía, que él habla de las dificultades; y yo me preguntaba —como siempre me hago esas preguntas—: ¿qué pasa con las potencias? Porque las dificultades son evidentes, pero por ahí emergen potencias que son las que vuelven particulares las actuaciones de las personas, como estas asociaciones que él plantea, vinculadas a la propia memoria. Creo que él dice “limitante de los cuerpos”, yo pensaba “todo cuerpo tiene límite”, pero también me preguntaba cuáles son las potencias. Pensaba en el trabajo de Paco Giménez. Hay un actor famoso de Paco, siempre me olvido el nombre, pero que es jorobado, que habla raro, y yo le preguntaba a Paco: ¿cómo haces para trabajar con él? Paco me decía: ¿por qué no? Y a mí ahí se me voló la cabeza, porque me daba cuenta que yo estaba pensando en un modelo de actuación, y la actuación era otra. Había ahí algo que me tocaba de alguna manera.

Gus: Perdón, te interrumpo un segundo. A mí me parece que José toca el tema ese que vos planteás de las potencias cuando habla de cómo el trabajo de un actor de pronto resuena o modifica o reverbera sobre el trabajo de los otros actores. O sea que ahí se rompe el límite, una cierta limitación, porque el cuerpo logra tocar al otro. Algo de ese cuerpo toca al otro.

KARLA: Sí, justamente revisando el texto de José y con lo que acaba de decir Cipriano, también coincido, a mí me genera como preguntas también en torno a lo del cuerpo, sobre todo porque yo que he estado en los ambientes de artes visuales y más hacia las escénicas o con los psicoanalistas, siempre el cuerpo se entiende desde perspectivas un poquito diferentes. Y hay algo que a mí siempre me ha costado mucho trabajo de poder aterrizar, que es el cuerpo desde la perspectiva lacaniana. Entiendo muy bien que el cuerpo para Lacan es imaginario, y que es esta imago que nos generamos para poder contener o sostener todo esto que somos. Pero siempre me queda la pregunta de qué pasa con la carne, o sea con el ‘saco de órganos’, diría él; ese lugar me parece que es donde reverbera ese cuerpo imaginario y que en las artes escénicas es donde brota algo de la carne, que es la parte que me interesó mucho del texto de José. De esta memoria de pronto brota acto, y que obviamente impacta en esta cuestión material que somos. Cuando yo he querido platicar en entornos de psicoanálisis, me cuesta mucho trabajo explicar la función de la carne en ese brote, en este actuar o en ese accionar; cómo juega este cuerpo imaginario con este saco de órganos al momento del acto. Es ahí donde me deja pensando.

Gus: Yo preparé un gráfico porque obviamente también lo de José me tocó con el tema del cuerpo. Y el tema de la memoria, eso que decía Cipriano de cómo poner, cómo trabajar por ahí la relación entre cuerpo y memoria, ya que me parece también que es el eje de la aproximación de José. No tengo respuestas a las inquietudes que ustedes acaban de plantear, por eso me limito a aportar la cuestión del cuerpo trinitario en Lacan, a sabiendas de que esto no significa que sea la única manera de trabajar estas cuestiones, pero para mí siempre fue la que me guio. Quiero recorrer un poquito mis notas antes de mostrarles la cuestión del cuerpo trinitario. En la introducción del trabajo de José, él plantea la letra, y dice que es como una marca que tiene cierta energía, lo cual es correcto, es la huella en el Ello, en el inconsciente genuino, según la segunda tópica freudiana: Ello, Yo, Superyó. En la primera tópica, Freud nos hablaba del Incon-

ciente, el Preconsciente y el Consciente. El yo estaba para él, en ese entonces, colocado como la conciencia. En la segunda tópica, Freud va a hablarnos del Ello, el Yo y el Superyó. Ahora Freud admite que el yo es también parte del inconsciente. Lo importante en esta segunda tópica y que nosotros de alguna manera ya conversamos cuando leímos el ensayo sobre la pizarra mágica, es ese Ello al que le atribuye el carácter de inconsciente genuino, es decir, lo más insondable para el sujeto. Ese Ello es el centro de las pulsiones donde están estas marcas que el sujeto recibe más allá del filtrado del yo o de la conciencia. Me refiero a los estímulos externos de todo tipo que pasan a inscribirse en la superficie de cera de la pizarra mágica y para los cuales no tiene cómo defenderse. José está tratando de articular estas huellas como partes más profundas de la memoria, que han sido recubiertas por múltiples inscripciones, y que cada vez que levantamos la superficie celuloide, parece que olvidamos, como que creemos que borramos, pero todo se conserva. Y entonces la idea de Freud es, por un lado, una cierta memoria singular del sujeto y, por el otro lado, como ya lo va a plantear sobre todo en su último libro, *El hombre Moisés y la religión monoteísta*, otra memoria más atávica, la herencia arcaica o la herencia filogenética de la especie, de la raza, etc. No solamente tenemos las huellas que registra el sujeto a lo largo de su existencia, sino que hay otras huellas que, como dije, responden a una memoria mucho más atávica, remota. Freud no desarrolla mucho esta cuestión, siempre ha quedado en discusión. Lacan nunca se ha querido meter en este tema de la herencia filogenética, salvo en su seminario final cuando habla del “farfullar de los ascendientes”, esas voces de los antepasados, de los linajes. Entonces, eso después lo podemos hablar en otro momento.

José nos habla de semblante, y parece que lo concibe en el campo de la representación, entendiendo aquí esa ‘representación’ en el sentido del Freud de la primera tópica, cuando nos habla de representación de cosa (no de La Cosa, *das Ding*, sino de las cosas comunes) y representación de palabra. Tenemos representación de la cosa ‘mesa’ y la representación de la palabra ‘mesa’. Eso habría que trabajarlo mucho, porque la cuestión del objeto y la representación va a plantear muchos debates en el arte, especialmente a partir de las vanguardias históricas. Obviamente, la cosa

‘mesa’ no es la misma en todas las culturas, aunque en todas ellas el objeto va a estar siempre incluido en el campo de la cotidianidad (algo que Kantor va a discutir mucho) y, además está decirlo, la representación de palabra es propia de cada lengua. Veo en las series árabes o hindúes que la gente come sentada en el suelo alrededor de una especie de mantel donde se colocan los alimentos. ¿Cuál es ahí el concepto de mesa? La representación de cosa parecería ser mucho más amplia que la representación de palabra. En este sentido, el semblante de mesa sería una forma de *presentarse* la huella, esa inscripción temprana culturalmente determinada que, en cierto modo, constituye la verdad de esa huella. Ese semblante es una apariencia en sentido nietzscheano (no platónico, no es una copia degradada de la mesa), sino una entre otras manifestaciones posibles de la huella ‘mesa’. El semblante de ‘mesa’ es una representación fantasmática de la huella pero que no puede representarla toda. Siempre estamos en el campo del no-todo. El semblante, como dije la vez pasada, es un valor, si lo tomamos en el sentido de apariencia en Nietzsche; es un valor que puede ser sustituido por otro valor, y que puede ir cambiando para el mismo sujeto. Ahora bien, que la huella se repite es evidente; pero hay, como ya sabemos, dos modos de la repetición: el automaton, el retorno de los signos, de lo mismo, y la repetición como *tyche*, como sorpresa, como irrupción de lo real inesperado, que insiste siempre en inscribirse, no cesa de no inscribirse, dice Lacan. Se trata de la compulsión a la repetición. Desde esta perspectiva, creo que José cuando habla de semblante y repetición nos habla de los signos. En el automaton el sujeto se da cuenta de que aparecen los mismos signos; en la repetición como compulsión, el sujeto repite, pero no reconoce los signos, porque siempre son diferentes. Cree que está haciendo algo diferente, pero en realidad está repitiendo lo que no sabe. Lo que se repite en la *tyche*, el sujeto lo vive como algo nuevo, algo diferente, que lo sorprende, porque esa repetición —Lacan desliza por ahí— no es sin diferencia. En el automaton no reconocemos ninguna diferencia, es siempre lo mismo. Pero en la *tyche* es la irrupción de lo real que desenmarca el fantasma, y si bien es repetición, el sujeto queda en un tembladeral porque pone en emergencia todo su saber y su fan-

tasma. Creo que ahí es donde José quiere articular esta diferencia que Cipriano llamó ‘metodológica o técnica’, que es cómo hacer para generar un campo fértil a fin de que aparezca la compulsión a la repetición, lo real, y no el autómatas como retorno de los signos. Sacar al actor de esa automatización que, en general, es sacarlo de los estereotipos. Kantor, en *El teatro de la Muerte*, tiene bastante para decirnos sobre esta demanda artística de sacar *al actor y al objeto, incluso al texto*, de esa cotidianidad o zona de confort en la que está incorporado. Esa zona de confort es la del hábito, algo que tenemos incorporado automáticamente y es producto, seguramente, de varios ajustes que el sujeto tiene que hacer para tornarlo eficaz e inconsciente. Por ejemplo, entrar en mi habitación, estirar el brazo y prender la luz. Eso llevó intentos para ajustar lo espacial y la distancia, la altura, la extensión necesaria del brazo para ir directamente al encendedor de luz. Preparar el desayuno es una escena cotidiana y José aspira a descotidianizarla, sacarla del automatón, del hábito para permitirle al actor otras exploraciones y posibilidades. José aspira a la *tyche*, provocar la *tyche* en la improvisación. Grotowski intentaba lo mismo, y por eso a veces sus discípulos se hundían en un mar de automatismo hasta que algo de lo real estallaba. La idea que tenemos desde principio del siglo XX es que el arte no puede estar sometido a la mimesis, tiene que ofrecer otra cosa y las respuestas que se dieron a esto son muy variadas. No sé si sigo tu pensamiento, José, en tal caso me corriges.

JOSE: Sí, precisamente ésa es una de las ideas: ¿de dónde es que nace esa representación del cuerpo? Ahí está la cuestión, de que el actor repite y repite y no se da cuenta.

Gus: Antes de pasar a comentar el gráfico sobre el cuerpo trinitario, quiero retomar mis notas sobre el texto de José. Cuando él habla del cuerpo y de las acciones y entra en lo que Cipriano llamó la parte metodológica y técnica, me parece que ese cuerpo que se mueve está en el plano de lo físico, de lo biológico, es un soma, un organismo; es un cuerpo que se ejercita, que se mueve. Una de las cosas que les aconsejo no confundir, como base para debatir la cuestión del cuerpo, es ‘lugar’ y ‘espacio’. Fue

lo primero que me di cuenta de que tenía que clarificar cuando hice mi tesis en el 2000. Un cuerpo ocupa un lugar. En principio, 'lugar' es siempre un lugar físico, que tiene medidas de altura, de ancho y de largo. En ese lugar, yo puedo montar una enorme cantidad de espacios diferentes, porque el 'espacio' es siempre un discurso, es decir, el espacio es una construcción fantasmática. Es decir, en una habitación de 20 x 30 x 40, yo puedo armar diferentes espacios. Recuerden que les conté en su momento que para mí la teatralidad del teatro, históricamente fraguada en el Renacimiento, es un discurso en el que hay un escenario, un balcón para el rey, etc. Obviamente, ese discurso fue materializado por la arquitectura en lo que solemos llamar 'sala a la italiana'. Pero la teatralidad del teatro, en tanto discurso, puede darse en la esquina de un barrio o en un potrero. O sea, esa misma óptica política *se repite* porque es un discurso. Entonces, cuando hablamos del espacio hablamos de formaciones discursivas, y por eso, cuando yo leía lo que escribió José, me daba cuenta que la estaba usando más en el sentido del espacio físico, es decir, lo que yo prefiero llamar 'lugar' y ustedes pueden llamarlo como mejor les parezca a condición de no confundirlo con un discurso. Recuerden que todo discurso, al menos para Lacan, es siempre un lazo social. Cuando uno lee Stanislavski, cuando uno lee a Meyerhold y otros maestros, hay que estar atentos cuando usan la palabra 'espacio' porque, en realidad, se refieren a lugar físico en el cual el cuerpo puede estirarse, correr, saltar, etc. El espacio es lo que el teatrista construye para dar-a-ver su escena y allí reside, por lo tanto —lo sepa o no, consciente o inconscientemente— su compromiso político y ético, porque justamente se trata de un discurso, de un modo en que el teatrista da lugar a su construcción fantasmática. Ese dar-a-ver la escena, como Sandra insinuó un día, también refiere a esas estructuras freudianas o clínicas (neurosis, perversión y psicosis), porque son las tres posibilidades lógicas del sujeto en relación al Otro. Dar a ver históricamente, dar a ver psicóticamente o perversamente no es una operación inocente porque, como vemos, está atravesada por la cuestión del discurso. El lugar se puede modificar o no: por ejemplo, puedo tirar abajo una pared, tapiar una ventana, etc., pero esos cambios materiales no afectan al 'espacio', aunque, obviamente, el discurso espacial capture y filtre a su mo-

do el lugar. No es lo mismo sentar toda la gente frente a un escenario, que sentarla a los costados, enfrentada, o como hizo Grotowski una vez, que montó como unos muros, y la gente estaba arriba y tenía que mirar la escena que se desarrollaba abajo en el foso. Creo que sucedió cuando montó Calderón, y la gente tenía que estar apoyada en el muro mirando hacia abajo, porque ahí ya generaba todo un cambio de la visión, pero en función de un discurso espacial, que tenía sus implicaciones estéticas y políticas, obviamente. Como vemos, ese dar-a-ver la escena es una construcción fantasmática, un semblante que elabora el teatrista. José nos plantea, me parece, preguntarnos cómo lidiar con ese fantasma implicado en lo cotidiano, el estereotipo, el hábito. Es importante que en un momento el actor sienta no solo que repite, sino que no tiene sentido hacer en la escena lo que hace en la cocina de su casa, salvo si quiere hacer un hiperrealismo; en ese caso, si asume el hiperrealismo y hasta el naturalismo, debe estar advertido de que se trata de un discurso histórico y que, como tal, por más que se esfuerce, su mimesis será siempre no-toda. Validar una escena en una estética es una cosa, y creer que se está reproduciendo la realidad al pelillo (y hasta sentirse orgulloso por ello) es otra cosa. Hoy, en cierto modo, ya sabemos que ningún público viene a ver cómo un par de actores preparan el desayuno en la escena. A nadie le importa eso.

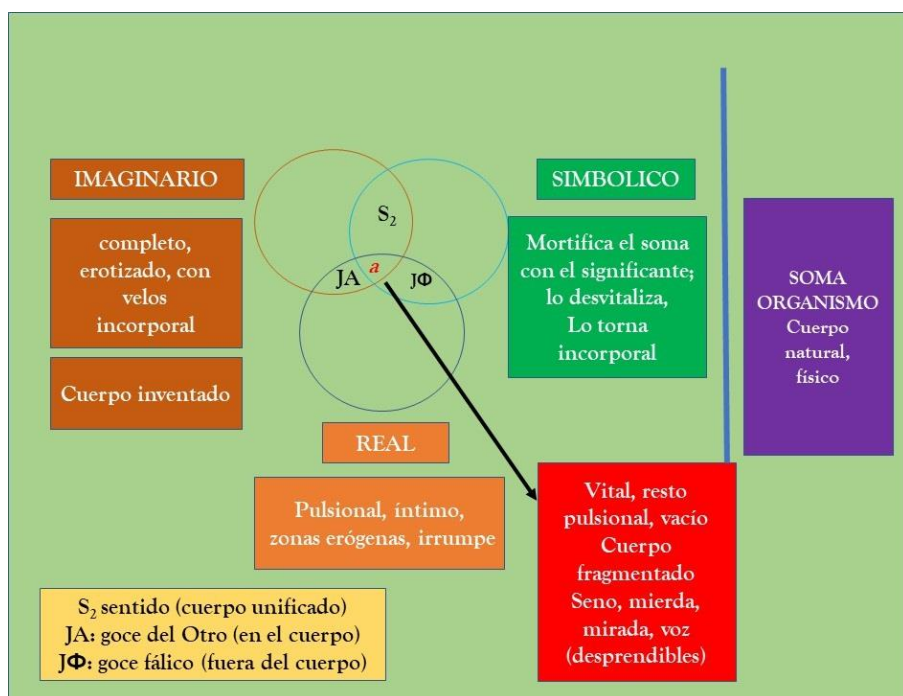
José introdujo el tema del semblante como apariencia, en la medida en que tiene que ver con la verdad, y ahí es donde creo que José trata de atrapar esa verdad, que es la verdad del deseo.

El deseo solo puede atrapar la verdad, como dice Lacan, en la equivocación, en el error, en el lapsus, en el chiste, en el sueño, en las formaciones del inconsciente. No es la verdad de la ciencia, verdadero o falso, es otra verdad, otra dimensión de la verdad. Lacan insiste en apelar a la lógica y parece como si quisiera ceder a la ciencia, pero, me parece, lo que quiere decir es que la ciencia se maneja con verdadero o falso, y aunque les recomienda a sus seminaristas que vayan a leer los analíticos de Aristóteles, lo cierto es que la verdad que le interesa al psicoanálisis, y que a nosotros nos interesa como artistas, no es la verdad de lo falso-verdadero, es la verdad del deseo, que es contradictoria, que es conflictiva, que es traumática, una verdad con la que nadie quiere confrontarse, y una verdad

Charla entre teatristas

que no puede aparecer toda, solo va a tener un semblante como medio-decir de la verdad, porque no se la puede decir toda. Siempre tratamos de contornear esa verdad y apalabrarla, pero siempre algo se escapa.

José escribe una frase que no sé cómo leerla: “los cuerpos rompen de nuevo su real”. Esto es fuerte, pero creo que vamos a tener que avanzar un poco más para ver si le damos sentido a esa frase, ver si realmente los cuerpos rompen de nuevo su real. ¿Cuál de los cuerpos? Porque ahora sí les comparto el gráfico del cuerpo trinitario, tal como lo llamó Marta Ge-rez Ambertín en uno de sus seminarios. Hay tres cuerpos, por lo menos para el psicoanálisis.



Está el nudo borromeo, que lo hice muy caseramente porque los círculos se superponen. Esos tres cuerpos, como aprecian, no son ni el soma, ni el organismo ni el cuerpo físico; no hay biología aquí. Puse una barra para separar el cuerpo biológico del cuerpo trinitario. Después de este recorrido, si van a las bibliografías de formación actoral, verán las confusiones y estragos que allí se plantean por confundir todo esto que

trato de ordenar siguiendo a Lacan. Tenemos el cuerpo imaginario, el cuerpo simbólico y el cuerpo real, que se intersecan y, en el medio, alrededor del vacío que dejan esas cuerdas, esos hilos o hebras, Lacan ubica el objeto *a*, causa de goce y causa de deseo. En el orden de su enseñanza, Lacan partió del cuerpo imaginario, el estadio del espejo, luego tuvo una época de varios años con el tema del cuerpo simbólico, luego otra época, ya avanzada su enseñanza, donde se enfoca en el cuerpo real, para volver finalmente al cuerpo imaginario, pero no el mismo imaginario inicial, no es el mismo del que partió. Entonces, voy a decir dos o tres cosas para que, a ver si podemos disparar la discusión a partir de ahí. El primer cuerpo imaginario, el del estadio del espejo, es un cuerpo que da unidad a ese niño que todavía no tiene un dominio de su cuerpo como unitario. El niño incorpora como cuerpo imaginario la imagen que le devuelve el espejo, cuando está sostenido por la mamá. Hay, pues, aquí, dos Otros involucrados: el espejo y la Madre. Cuando el niño no tiene control de su motricidad, estamos hablando de motricidad del soma, del organismo. Karla se pregunta por el lugar conceptual de la carne. Es una palabra que Lacan no usa, que Michel Foucault frecuenta. La carne, si tratamos de ubicarla desde el cuerpo trinitario, estaría del lado de lo Real, no del soma. Veremos luego por qué. La imagen le brinda al niño un cuerpo unitario, unido; la idea de un cuerpo fragmentado previo, dice Lacan, es una postulación *après coup*, no es que haya un cuerpo fragmentado previo que la imagen unifica. Lacan dice que la idea de fragmentación del cuerpo es retroactiva. O sea, el niño no se vive, probablemente, como fragmentado. Una vez que estamos unificados, imaginamos que antes de esa unificación habría un cuerpo fragmentado. Lo que la imagen provee al niño, pienso, es la posibilidad de conectar su pie izquierdo con el derecho, su mano derecha con la izquierda, que tal vez movía y veía, pero no las relacionaba con un cuerpo unido.

Probablemente son para el niño partes de su cuerpo diferentes para él, no coordinadas. Entonces, cuando ve la imagen en el espejo, incorpora –palabra clave que aparecerá más tarde en la enseñanza de Lacan cuando se refiere a los estoicos. Incorporal es precisamente la operación que el significante hace para, por un lado, dar unidad corporal, pero a la

vez eliminar goce. Es decir, da cuerpo, pero elimina goce. La primera figuración, digamos, del objeto *a* en el estadio del espejo es ese objeto que cae por la acción incorporal del significante que marca al cuerpo para hacerlo miembro de la comunidad, de la cultura, del lenguaje. Hay, pues, un vaciado, un desalojo de goce. Lo vaciado, ese residuo de la operación, es un goce que permanece ‘corporal’, pulsional, vital. Creo que por aquí deberíamos en el futuro entrar a textos como el *Teatro de la Muerte* de Kantor, porque aquí ya vemos cómo lo incorporal, en cierto modo, da por resultado un cuerpo mortificado, muerto si podemos decirlo así, una muerte que convive con la repetición como *automaton*. Y una muerte que convive con la vida. Los actores que llegan a un ensayo o bien los que quieren aprender teatro en un taller de formación actoral, deberían en primer lugar percibir hasta qué punto su cuerpo, por más joven y energético que parezca, está bastante muerto, cargado de hábitos, estereotipos, manías. Es necesario no desentenderse de esa parte muerta del cuerpo que traen, aunque crean que lo van incluso a perfeccionar con ejercicios físicos y ejercicios de actuación. Entonces, el cuerpo simbólico nos da un cuerpo, pero un cuerpo incorporal, es decir, donde lo vital está desalojado, en parte porque puede ir contra la Ley y la cultura, en parte por razones singulares de la historia del sujeto. El Otro nos da un cuerpo al precio de renunciar al goce, a las pulsiones que, en la infancia, por ejemplo, nos daban enorme satisfacción: mear en cualquier parte, cagar en cualquier parte, comer a cualquier hora, etc. La cultura y la familia imponen esta mortificación: hay que hacer las necesidades en el baño, hay que levantarse a cierta hora, hay que comer a ciertos momentos del día, aunque no se tenga hambre, no hay que hablar con la boca llena y cosas por el estilo. Como plantea José, cuando el actor se obsesiona con armar el personaje a partir de lo que sabe, de los hábitos, de la mimesis, de los estereotipos, está justamente actuando en contra de lo vital, lo está incorporalizando. El resultado es un personaje lleno de clichés que, al menos en el teatro actual, ya aburre. El actor tiene que procurar abordar la zona de lo sorprendente, de lo inesperado, para dejar emerger ese goce renunciado y prohibido, es decir, debe abrirse a la irrupción de las pulsiones y, por esa vía, entonces tener la

oportunidad de alcanzar un semblante artístico, cosa que nunca está garantizada. Ya sabemos que para todos los grandes maestros, la creatividad reside en el inconsciente. La idea es alcanzar, siempre en el campo del no-todo, ese cuerpo real, pulsional, aterrador a veces, donde están depositadas las marcas, las huellas, en general olvidadas, reprimidas. El actor y las técnicas actorales deberían favorecer este viaje hacia el Ello. Grotowski es una buena guía en este sentido, su Performer con mayúscula es, por eso, lo contrario del Actor tradicional de la representación. Hay que observar en un ensayo o en una clase de actuación cuando el actor parece tener cierta fijación que no lo deja avanzar; es que las pulsiones tienen a fijarse en zonas erógenas del soma. Por eso Freud se sintió muy atraído por las histerias de conversión. Lo psicossomático es un campo de observación importante: de pronto un actor o actriz manifiesta que tiene una picazón intensa detrás de la oreja. Esa picazón es el cuerpo real y, por alguna razón, personal o bien por efecto de algún ejercicio o alguna escena, de pronto irrumpe como algo exterior, sin sentido para lo que se está trabajando. Allí, sin embargo, conviene darse tiempo para una conversación o bien improvisar sobre la picazón. Cuando lo real se corporaliza, es cuando te agarra esa picazón, o una tos, o te deja afónico cinco minutos antes de una función o una conferencia, o afecta parte de la visión, en fin, muchas posibilidades. Las pulsiones se apoderaron del cuerpo imaginario-simbólico y lo hicieron estallar. Recordemos que las pulsiones no apuntan a ningún objeto; su tarea es dar vueltas alrededor de ese objeto *a* causa de deseo y de goce y, corporalizando lo vital, puede llegar a desenmarcar el fantasma, la famosa escena del fantasma con la cual nos defendemos precisamente de la irrupción de lo real. Los objetos *a* del psicoanálisis, por lo demás, son objetos desprendibles: el seno, la mierda, la mirada y la voz. Son objetos que se ha separado por efecto de la intervención incorporal de los registros simbólico e imaginario, es decir, por la operación de la castración que deja al sujeto con esa falta que funda su deseo. Cuanto más avanza lo simbólico capturando al sujeto, alienándolo, más contenta está la cultura, al punto que hoy, con el consumismo promovido por el neoliberalismo, terminamos haciendo como robotitos: ya de antemano el Otro,

el Big Brother sabe qué vamos a demandar —no le interesa lo que deseamos, por el contrario, el Big Brother quiere aplastar el deseo—, y luego implementa todas las estrategias de mercado para que nosotros, creyendonos libres en una democracia, vayamos como moscas a comprar lo que supuestamente necesitamos. Imaginamos que esas latosas o gadgets son los que van a satisfacernos, pero ponto comprobamos que no, y entonces vamos y compramos otra cosa con la misma esperanza. ¿Qué significa compulsar a la repetición? Que el sujeto busca, lo sepa o no, esa satisfacción perdida. Porque cuando hablamos del goce hablamos de satisfacción, esa satisfacción perdida y singular que el Big Brother no puede satisfacer. Yo tenía una compañera de la facultad que cuando estábamos estudiando, faltaba poco para el examen, y estábamos todos medio desesperados, ella se volvía loca y decía: “quiero volver a la pancita calentita de mi mamá”. Ella quería volver al líquido amniótico de la pancita de su mamá, donde no tenía ninguna responsabilidad, y estaba protegida, alimentada, nutrida, etc. Entonces, hay satisfacciones a las que uno va a tener que renunciar, que va a ir tratando de satisfacer a lo largo de la cadena metonímica de los objetos de deseo, con la salvedad de que aquella satisfacción y aquel objeto perdido, desprendido de la operación incorporal, nunca va a ser encontrado o reencontrado.

Observen que no he hablado del pene. No es un objeto *a*. El pene puede estar capturado por lo real: el tipo está recaliente, se quiere coger a una mina y cuando llega a la cama se le baja, y no hay forma de endurecerse, o sea, el pene queda tomado y no tiene erección. El pene no es el falo. Lacan trabajó mucho la cuestión del falo. Ya un día hablaremos de estas elaboraciones conceptuales en relación al falo, porque son relevantes en la dinámica del trabajo teatral.

CIPRIANO: ¿Lo desprendible es sustituible también?

Gus: Deje pensar y espero no pifiarla. Los objetos *a* no me parecen sustituibles ya que están el campo del goce. Los sustituibles son los objetos que se encadenan como significantes a lo largo de la metonimia del deseo. Digamos que, en general, tenemos semblantes de los objetos *a*,

que son significantes porque están propulsados por el deseo como falta; creo que un día hablé de la cadena a' , a'' ... a^n . Los significantes entran en combinación y sustitución, metáfora y metonimia, y arman una cadena. Por debajo de esa cadena también funciona la compulsión a la repetición y también el *automaton* como retorno de los signos. De pronto la cadena, cadena del habla, se interrumpe porque emerge lo real, el sinsentido y el sujeto no sabe qué pasó ni qué decir. Es importante no dejar pasar estos momentos en los ensayos. No se puede avanzar sin preguntarse por la causa posible de esa irrupción. Ya les conté del actor que, personificando a Hamlet, se muere de la risa cuando aparece el espectro de su padre. Entonces, siempre tenemos que confrontar eso real a partir de los significantes, en tanto éstos dan lugar a escenas, fantasmas; es con los significantes que podemos apalabrar ese vacío de sentido, inventarle un fantasma, en lo posible creativo y emancipatorio.

Les ruego se enfoquen no tanto en las tres cuerdas, no tanto en ese vacío donde está colocado el objeto a , sino en las intersecciones entre ellas. Nos importa en principio la intersección entre lo simbólico y lo real. ¿Por qué? Veamos. Allí aparece la fórmula $J\Phi$, que se lee como goce fálico. La J equivale a ese término francés bastante intraducible en algunos idiomas, *jouissance*, goce. En las versiones al inglés de los textos de Lacan los traductores tienen que dejar la palabra en el original, porque 'joy' no da cuenta del concepto lacaniano. Hay juegos con *Joyce* y con Freud, porque '*freud*' es también *joy* en alemán, alegría, placer. Tampoco se debe confundir con 'gozo', al menos en español, que da lugar a la idea de disfrute. Me detengo en esta intersección porque es la que puso José sobre la mesa cuando planteó cómo el actor está capturado por estereotipos y hábitos que lo llevan a repetir a la manera del *automaton*. El $J\Phi$, el goce fálico, es el goce regulado por la cultura, por el Otro, por el lenguaje, por la familia y las instituciones. Es un goce regulado a partir de un discurso hegemónico que sostiene cierta idea del Bien (individual o social). Obviamente, este goce fálico supone, como vimos, muchas renunciaciones pulsionales del sujeto y por eso siempre está como desajustado y constituye el malestar en la vida de un individuo o de una época. Si el sujeto no respeta las normas del goce fálico se expone a sanciones, castigos, suplicios, síntomas de

todo tipo, precisamente porque ha habido ese desalojo de lo vital que insiste en irrumpir en su vida y llevarlo por el lado del goce Otro, o goce no fálico, goce no-todo. El goce fálico supone que el falo es el significante que regula, no tiene nada que ver con pene ni con una posición privilegiada del varón. Es un goce que regula tanto a varones como mujeres, igual que el goce no fálico que afecta a varones y mujeres por igual. Sin embargo, hay la convención de designar al goce fálico con el *lado dicho masculino, central*, en las fórmulas de la sexuación (no de la sexualidad), opuesto al lado dicho femenino, ausencia, como lugar del arcoíris de los goces, los excesos, lo no regulado. Así, entonces, tenemos del lado fálico, por ejemplo, la heteronormatividad como imposición y, si el sujeto no se satisface allí, entonces es seguro que se lanzará al litoral de los goces, por el lado de lo normativizado.

Así y todo, como lo planteó muy bien Massimo Recalcati en una conferencia, es importante “declinar el goce”, porque hay varios goces en Lacan. El goce fálico, el goce del Otro, el Otro goce, etc. Por ahora, vamos a quedarnos en la cuestión del goce fálico, porque es el que regula el acceso al otro cuerpo, del otro o del Otro. El patriarcado y la institución matrimonial son los encargados de regular la sexualidad dentro de los parámetros de la reproducción heterosexual, base de la familia. También implica prohibiciones o mandatos: “no disfrutarás de la mujer del vecino”. A pesar de todo lo que podamos quejarnos de este goce fálico tal como está dado en la sociedad, su función es clara: impedir la anarquía sexual.

Nos detengamos ahora un momento en la intersección entre simbólico e imaginario. Allí Lacan pone el S_2 , el significante del saber, el sentido. Nos preguntamos dónde ubicar ese S_1 que marca al sujeto y permanece como enigma para él. Por ahí el S_1 habría que ubicarlo en el campo de lo real; sería el sinsentido de la huella. Estoy delirándome ahora porque estamos en terreno minado. Ya vimos esas marcas o huellas o inscripciones en la superficie de cera de la pizarra mágica, que se depositaron allí cuando el sujeto no tenía un yo constituido para filtrarlas o para defenderse. Esa huella constituye un sinsentido para el sujeto y es la que irrumpe como *tyche*. La huella, entonces, se inscribió, pero sin ningún tipo de control fálico y cuando el sujeto todavía no era sujeto. Todavía no era sujeto

porque no había sido capturado por lo simbólico. Entonces, en lo simbólico tenemos el sujeto tachado, dividido, consciente e inconsciente. El sujeto sin tachadura, dice Lacan, este cachorro humano anterior a su captura por el Otro, es mítico. Es un sujeto antes de ser sujeto sujetado, sometido, alienado al Otro, tachado por la mortificación signifiante. Entre lo simbólico y lo imaginario tenemos el sentido. Aquí vamos a tener, entonces, la cuestión de la imagen del cuerpo, en parte regulada por el Ideal del yo (en lo simbólico, el tipo de cuerpo que la cultura de cada época histórica sanciona como ideal) y el Yo ideal, que es el modo en como el sujeto autopercebe, digamos, su cuerpo propio, lo cual, demás está decirlo, no siempre coincide con la realidad o con la imagen que otros tienen de ese cuerpo. El Otro nos propone el Ideal del yo para identificarnos a ciertos cánones estéticos. Las mujeres deben ser unas Barbies, o los hombres deben ser fuertes, valientes, atléticos y hasta machines. En Estados Unidos y creo que en muchas otras partes uno puede pasar por un gimnasio, donde muchas personas se montan a esos aparatos para alcanzar esa imagen ideal del cuerpo. Los gimnasios proveen, además, espejos por todas partes, para incentivar el narcisismo del sujeto. Ese mandato de tener el cuerpo regulado por el goce fálico y por el Ideal del yo, no deja de ser una tortura para el sujeto que, además, se completa con dietas especiales y otros productos para alcanzar formas corporales determinadas, productos que no son siempre saludables. Lo irónico es que salen del gimnasio y se van a comer pizza o cosas peores, se toman varias cervezas y hasta se drogan, lo cual cancela todo el esfuerzo realizado. Terminan reventados a la larga, porque la insatisfacción con el cuerpo viene y pasa por otro lado. Pero la idea es que hay un Ideal del yo a la cual los sujetos intentan parecerse, identificarse. Frente a estos estereotipos de cuerpo femenino y masculino, se alzan algunos disconformes. De pronto aparece un muchachito afeminado, y ahí se nos cortan los cables, porque ese cuerpo imaginario está haciendo cortocircuito con lo simbólico, está manifestando una imagen femenina para un cuerpo masculino que no responde a la imagen sostenida por el Ideal del yo hegemónico. Tenemos así conflicto de imágenes, cierta perturbación del sentido fálico que, en algunos casos, es causa de violencia.

Finalmente, veamos qué pasa entre lo imaginario y lo real, que es el campo en el que creo José quiere trabajar, tenemos el goce del Otro, JA, la *jouissance* del Otro. Ese goce del Otro no es el Otro goce; este último está del lado del no-toda, es un goce inefable, difícil de apalabrar, hay que ponerse a inventar para darle alguna consistencia imaginaria. Es la función del arte. Pero: ¿qué quiere decir goce del Otro? Ya vimos que, en Lacan, cuando usa el genitivo, puede ser objetivo o subjetivo: el Otro me goza o yo gozo al Otro. Cuando estoy por dar una charla o diez minutos antes de la función me agarra una afonía repentina, he sido capturado por el goce del Otro, de lo real, pulsional. El Otro ha capturado mi cuerpo imaginario —recuerden que es unitario, unificado— y le demuestra, digamos, su poder, dejando al sujeto en la impotencia. Hay una parte ahora que no me pertenece, que no puedo dominar, que es la garganta. El actor se queda afónico diez minutos antes de la función, queda capturado por lo real, que irrumpe a la manera de la *tyche*, como sorpresa, como lo inesperado, como compulsión a la repetición. Aunque el sujeto afirme que nunca le pasó eso, lo cierto es que ese día cierta huella, como un elemento traumático, pugnó por registrarse a nivel del cuerpo. Es probable que no le haya pasado antes y por eso el sujeto no reconoce el retorno de los signos, el *automaton*, pero sin duda algo le pasó, algo olvidado, reprimido, que retorna con diferencias: hoy la garganta, mañana el oído, otro día una parálisis facial. “Eso” siempre vuelve, pero no lo reconocemos como lo mismo. El goce del Otro en el sentido de yo gozo del Otro/otro, tiene sus bemoles, porque, como lo plantea Lacan, solo hay goce de órgano. El acceso al otro solo es posible gracias al amor, que está en la dimensión del deseo y no del goce. Por eso tenemos el famoso aforismo lacaniano: “sólo el amor permite al goce condescender al deseo”. El amor es la puertita que nos permite en esa relación al otro, acceder a un poquito de goce. Lo importante aquí es tener en cuenta que el goce fálico, regulador, siendo simbólico, está fuera del sujeto; en cambio, el goce Otro se instala más del lado de lo real y por ende es interior al cuerpo. Y hasta aquí termino.

CIPRIANO: Mi pregunta es si ese vínculo entre lo imaginario y lo real, que además parece ser la zona de trabajo de José, tiene que ver con tratar de encontrar esa falla donde aparece la verdad.

Gus: Yo creo que José trabaja con los tres. Cuando trabaja —según el ejemplo que nos dio— con estas acciones cotidianas, trabaja con la relación entre lo simbólico y lo real. Ahí él aspira a través de la repetición como *automaton*, a llevar el estereotipo a los límites y ver si se craquea, si se rompe. Luego José trabaja con la relación imaginario y real porque espera que irrumpa algo nuevo en el orden de la *tyche*, algo sorprendente. Habría que ver qué hace cuando irrumpe lo real. Porque la relación entre lo imaginario y lo real es la relación donde se desenmarca el fantasma y es siempre una situación peligrosa. En la relación entre lo simbólico y lo real también se puede desenmarcar el fantasma. Pero, en ese caso, como tenemos el goce fálico, estamos todavía dentro de una cierta zona controlable. Cuando se desenmarca del otro lado, de lo imaginario y lo real, puede ser muy conflictivo porque se impone el JA, el goce del Otro. Aquí hay que tener cuidado, porque puede dar lugar a un pasaje al acto: puede dar lugar a que un actor salga de un ensayo y se tire del quinto piso. Como ven, estas conceptualizaciones nos permiten estar alertas a la cuestión del cuerpo trinitario y posibles consecuencias en el trabajo teatral. Pero, así y todo, insisto en que la praxis teatral no es terapia. Los conceptos psicoanalíticos nos permiten despejar zonas para trabajarlas a mayor puntualidad en una teoría de la actuación, pero no se hace terapia.

JOSE: Eso lo tengo claro, yo no hago terapia.

Gus: Lo digo en mis escritos: mi trabajo con el psicoanálisis no es terapéutico, yo no hago clínica. En tal caso, si advierto algo problemático, trato de hablar con el actor o actriz y ver si admite empezar un tratamiento. El psicoanálisis me permite estar advertido de *cómo controlar mi escucha, cómo permanecer en silencio y no arriesgar demasiado rápido ninguna interpretación, porque eso puede dar lugar a cosas graves*. La regla es escuchar, esperar,

quedarse en silencio, como hacen los analistas, hasta que consideran adecuada la intervención en un momento del proceso creativo. Porque después de todo, como directores, nosotros intervenimos más o menos como los analistas; y si es con poquitas palabras o puntuación, mejor. A nivel de este proceso creativo y respecto de lo real, conviene estar alerta entre lo singular de un miembro del elenco (que puede interferir con el grupo, pero es algo propio de ese sujeto) de ese otro real, ese otro malestar en la cultura que, a su modo, está presente en todo el elenco, porque están compartiendo la misma subjetividad de su época. Ya hemos hablado del inconsciente transindividual, histórico, situado, propio de ese grupo. Tenemos que enfocarnos en el real que abarca al grupo como tal y no es el trauma personal de alguien. Claro que puede haber una convergencia: la violencia doméstica es un malestar en la cultura, pero si te aparece una actriz toda moreteada, el tema se complica. Estamos, por un lado, en el campo del malestar en la cultura machista y patriarcal, pero a la vez en un caso singular, donde esta mujer es agredida por su pareja. Tal vez tendríamos que ir haciendo aquí algunas distinciones. Me estoy delirando porque esos son temas que yo no tengo claros.

CIPRIANO: Pero ahí aparece también la repetición. Me estaba acordando de una situación con una actriz con quien, la verdad, yo estuve lento; en un momento dado, trabajando con un texto, además, ni siquiera con un texto propio, ella se desborda afectivamente y empieza a decir “no puedo parar”. Yo de verdad no lo vi venir, no pude identificar cuál fue ese límite. Tenía ante mí una actriz desbordada afectivamente por un texto que no le pertenecía, pero que le había afectado de tal forma que la llevó a ese descontrol, esa irrupción de lo real.

Gus: A veces, por lo que uno lee del Actors Studio, me parece que allí se trabaja sobre esa zona de peligro; la técnica de Strasberg, por los relatos de algunos de sus actores y las crisis que tuvieron, me parece que es una técnica para cuestionar en sus bases conceptuales.

CIPRIANO: Estoy muy lejos de Strasberg.

Gus: No tenés ni culpa ni responsabilidad por lo ocurrido.

CIPRIANO: No supe identificar el momento, porque además no era algo que yo proponía, era simplemente decir este texto y eso la conmovió de tal forma que yo no pude identificarlo. Tuvo que decirme “no puedo parar” para que yo me diera cuenta que había franqueado realmente una situación que era inmanejable. Me preguntaba en esta situación, cuál es ese límite de esa repetición que aparece y que uno está tan vulnerable, tanto como actor como director.

Gus: Es que ahí aparece el cuerpo real, ahí se desembarca el fantasma, lo simbólico no te asiste y queda el sujeto completamente desamparado, o sea, con el mismo desamparo en el que aparece ese cuerpo fragmentado mítico, con el mismo desamparo anterior al estadio del espejo, porque el estadio del espejo lo que trata de subsanar es el desamparo del cachorro humano, quien necesita del Otro para sobrevivir. Por eso Lacan lo pone al niño frente al espejo en los brazos de su mamá, y cuando el niño mira su imagen en el espejo, supuestamente en el relato de Lacan, en un momento da vuelta la cabecita, la mira a la mamá, y la mamá asiente o no, ratifica o no esa imagen que el niño está incorporando. La intervención del director en este caso sería ver cómo mantiene el apoyo de lo simbólico, asumiendo temporariamente una actitud de amparo, de ratificación de lo que se está creando. Recuerden que yo ligué lo del estadio del espejo a la teatralidad el teatro, porque precisamente en el diseño del discurso de esa teatralidad, tal como lo vemos en la arquitectura de las salas a la italiana, hay un escenario (espejo, realismo, mimesis, representación) y hay un palco del rey, lugar privilegiado desde donde se organiza toda la visualidad de la escena, toda la perspectiva escenográfica, etc. Luego, abajo y a los costados tenemos lugares para el público, el cual vacilaba si el rey o el presidente o el dictador se retiraban del palco y, a su modo, no ratificaban lo que se daba-a-ver en la escena. Si el rey ratificaba, grandes aplausos y júbilo, pero si no lo hacía, la gente quedaba completamente desamparada, descolocada y hasta aterrorizada, como ocurrió en algunas historias que se cuentan de la Rusia de Stalin. ¿Cómo va a aplaudir algo que rechazó el

rey? La figura de la Madre, dice Lacan, no autoriza, pero sí asiente, ratifica la imagen para el niño. Digamos que, en el estado del espejo, el Otro está del lado del espejo, y también del lado de la Madre, lo cual equivale a decir: el Otro está en la escena y fuera de la escena. Ya comentamos cómo, en ese espacio de specularidad, hay algo que se pierde, que es lo vital, lo propiamente vital, que no se especulariza, que cae como resto, el objeto *a*, que no tiene representación imaginaria. Este resto es la primera figuración lacaniana del objeto *a*.

JOSE: Es precisamente ahí donde el actor realmente se frena cuando viene a trabajar; se frena porque él quiere acertar en lo que va a hacer. Entonces, ese cuerpo va a representarse; se dice “yo soy el actor, consigo hacer esto”, y te mira como director. Incluso si hay algún guiño, el actor sigue. Entonces, hay algo aquí que supedita el trabajo. Hay una reflexión que yo incluso siempre hago para los actores; les digo, sobre todo cuando son actores, ya que tienen mucha experiencia: “miren, yo vengo a trabajar aquí, pero no vengo a hacer teatro. Ustedes van a hacer teatro conmigo, pero no van a hacer teatro. No quiero que actúen, no quiero que se aprendan nada de memoria ni nada. Vamos simplemente a trabajar, a improvisar, van a ir aprendiendo el texto y vamos a ir creando. Es un método que, me parece, les da más libertad. En la reunión pasada estábamos hablando sobre el Hamlet, la construcción del Hamlet, que el público va a ver el Hamlet cada vez que está a cargo de un actor nuevo. Es porque hay otro cuerpo que está creando ahí. Hay otra forma de interpretación. Se trata de una forma en la que el actor va a romper ese estereotipo y se va poder ir hacia adelante. A ese cuerpo que ya estaba predispuesto a trabajar, él ahora le crea un nuevo camino que ni siquiera él sabía que iba a llegar a ese punto.

Una de las cosas que yo les digo es “no piensen en el final, no piensen cómo se va a construir, vamos a empezar a crear”. Y ya cuando van varios ensayos, cuando van repitiendo, en cada repetición algo crece, el gesto crece. Cambia todo. Entonces ya empezamos a crear el personaje. ¿De qué color es el pelo del personaje? ¿De qué color es la camisa que él usa?

A veces les digo, yo siempre les hago una pregunta así: ¿Qué tipo de helado le gusta? ¿El de fresa o el de maracuyá? Y el actor se sorprende y dice: ¿Qué es eso? ¿Por qué me pregunta eso? No sé, piensen. Entonces dejo como una serie de interrogantes y así van construyendo. ¿Por qué? Hay un mecanismo de defensa que crea el mismo cuerpo, que se bloquea; crea una especie de cuerpo simbólico, en este caso, emerge un bloqueo: vamos a hacer el cocinero, entonces el tipo ya sabe que agarra el cuchillo y corta. O el de la escuela de teatro elemental, cómo se baña la gente, que agarra y se le echa jabón en la axila. Entonces les digo que hay otras formas para bañarse, por ejemplo, no sé, mete primero las nalgas; la gente se baña diferente. El actor suele partir de una corporalidad en la que se siente cómodo, seguro, es la zona del estereotipo. Por eso hay que enfocarse en cómo salir del estereotipo. Lo mismo ocurre al momento de la lectura del texto; tengo que decirle, “a mí no me hable así, eso está recitado, eso déjalo para el siglo XV”. Una vez más le pido que no actúe, simplemente vamos a dejar que él vaya enfocando, y es un proceso un poco más largo, más fastidioso, pero se divierte todo el mundo, en el sentido de que vas pasando por encima, rompiendo ese estereotipo. Mi propósito es siempre ir agujereando el estereotipo para ir creando una forma en que el actor respire diferente. Le meto un dedo en el espacio y lo rompo. Entonces él despega desde ahí. También depende de la intensidad con la que trabaja el actor. En el proceso el actor entra y sale del estereotipo. Algo se repite. De pronto viene una parte que es como una elipse, y esa elipse cubre los otros cuerpos, no solamente de los otros actores, sino también mi cuerpo, como director, como observador, porque tengo que crear esa estructura sobre la cual todos vamos a ir avanzando. Cuando consigo esa gestión en la que lo real irrumpe, rompe y pasa el fantasma hacia adentro, yo voy a seguir investigando y voy a profundizar porque ése es el momento en que aparece una cuestión más genuina. No estoy hablando ni de la verdad, ni lo auténtico, sino como lo más genuino que el actor siente y desde donde puede crear.

Gus: Omití decirles, aunque lo puse en el gráfico, que en la etapa final, Lacan vuelve a lo imaginario, porque habría de un cuerpo inventado;

el sujeto se inventa, se pare a sí mismo (y no “re inventa”, como dice Žižek). No se reinventa, porque el primer cuerpo le fue dado, impuesto, por lo simbólico. No lo inventó el sujeto. Ese cuerpo impuesto es el cuerpo que lo simbólico impone para que el sujeto funcione en la cultura y en el lazo social. Vos, José, dijiste algo relativo a la defensa. Trabajas siempre con la defensa, porque el actor tiende al estereotipo, porque en el estereotipo se siente defendido, porque el fantasma nos defiende del objeto *a*, porque si el objeto *a*, como real, rompe la pantalla del fantasma, quedamos con el cuerpo real, quedamos completamente desamparados, con afecciones que vaya a saber a dónde nos llevan. Entonces la idea es que, del lado del actor, como del lado del analizante, lo que funciona es la defensa. Al analizante le cuesta ir entrando en las zonas que no quiere ver, porque son zonas de alta insatisfacción, zonas traumáticas, zonas conflictivas. Por eso un análisis —como un proceso creativo— puede durar mucho tiempo, porque depende del tiempo en que el sujeto pueda ir trabajando esto que está fuera de lo simbólico y de lo imaginario. Del lado del director, aparece más lo que se llama la resistencia. Freud atribuía las resistencias al analizante, pero Lacan planteó que el analizante nunca resiste. En realidad, el que resiste es el analista; en nuestro caso, el que resiste es el director. El actor entonces también se defiende de la resistencia del director. Ese es otro punto para trabajar en el futuro. Lo ideal sería que, como directores, no estemos resistiendo alguna propuesta de los actores, porque cuando el actor o el grupo sacan algo genuino, el fantasma del director se desenmarca, particularmente el fantasma que el director ha elucubrado para la puesta en escena, para dar-a-ver la escena. Por eso les contaba en algún momento que trato de estar en blanco al inicio de un proceso de ensayos, con o sin texto. Nunca tengo una puesta en escena en la cabeza desde el comienzo del proceso, no tengo la más pálida idea de lo que vaya a suceder. Y eso podía hacerlo, claro está porque estaba trabajando en una institución y no importaba mucho estar pendiente de los gastos de producción. Cuando los directores tienen obligación por el sistema laboral de tener una puesta en escena completa y analizada y fraguada un año antes de empezar los ensayos, como ocurre en la ópera o en los teatros profesionales y, en Estados Unidos, en el teatro universitario,

lo que yo hago no se puede hacer. Pero lo que yo hago es auténticamente psicoanalítico, yo no puedo tener un diagnóstico antes de escuchar al analizante, ni siquiera después de escucharlo por bastante tiempo. Una directora argentina residente en Nueva York que entrevisté para *Arte y oficio*, me contaba que la invitaban a dirigir una obra y ya le daban toda la agenda de fechas con uno o dos años de anticipación. Llegado el momento del montaje, ella tenía que hacer el montaje en el mes o mes y medio que se la había adjudicado, incluso cuando no conocía a ninguno de los actores. En esos casos no hay demasiado margen para trabajar la creatividad actoral; allí el director dice “diga esas líneas desde allí”, “camine hacia allá”, etc. A veces el director, en estos casos, tal como ella me contaba, podía ir al estreno y luego ya viajaba a otra parte para montar otro proyecto planeado del mismo modo. Demás está decir que, en este tipo de encuadre, se necesitan actores con alta defensa, pero sobre todo con alto grado de sometimiento y automatización. Obviamente, aquí, si irrumpe algo de lo real en este proceso, hay que hacerse el boludo. Hay fechas de estreno y no se puede andar jugando con cómo apalabrar algo no previsto. Me imagino que en el teatro independiente nos ubicamos en una zona intermedia: por un lado, tenemos menos presión con las fechas, podemos a veces estirar una o dos semanas la fecha del estreno; por otro, podemos ir graduando, calibrando el trabajo con la defensa y el estereotipo del lado de los actores, para abordar y apalabrar lo real, y del lado del director dar también tiempo a que maneje su resistencia frente a lo que el elenco le muestra.

Todo lo dicho podríamos pensarlo en relación al performance de acción, tal como Karla lo presentó la vez pasada. Sería interesante ver cómo funcionan estos cuerpos trinitarios en un esquema por ahí no tan pautado como el del teatro, o bien pautado de otro modo. En un ensayo teatral mal que mal sabemos que todo va a culminar en un dar-a-ver la obra y no se espera ninguna perturbación una vez concluido el proceso creativo. Pero en el performance de acción las posibilidades que la acción puede tomar, aunque se las puede más o menos tener en mente, son muy amplias. Y ese dar-a-ver abre a alternativas que no se sabe a dónde pueden llevar al proyecto. Me pregunto cómo funciona el cuerpo trinitario en el

performance de acción, tanto del lado de los performers como del público. Estoy pensando en lo que Cipriano nos habló del libro de André Carreira, quien tiene mucha experiencia en el performance de acción o del teatro en espacio público. Hay una frase que me llamó la atención, algo así como “por qué no hacer del ensayo una función”.

CIPRIANO: La frase es por qué no se puede pensar el ensayo como obra.

Gus: En el performance de acción es un ensayo como obra. Cuando salís con un performance de acción al metro, es como un ensayo, no sabés lo que va a pasar.

CHELA: José, quiero preguntarte algo: ¿alguna vez ocurrió que alguno de los actores tuviera un quiebre? Porque el momento del encuentro con el fantasma, el momento en que puede desenmarcarse el fantasma, es bravo.

JOSE: Una vez sí pasó algo que no pasa muy seguido, porque yo también trato de no meterme mucho cuando veo que hay como esas tensiones emocionales con ellos con lo que estamos haciendo, trato como de ir frenando eso para no comprometer su vida personal. Una vez gané un premio con la Compañía Nacional de Teatro con una obra que se llama *Fresa*; es una obra muy violenta y hay una parte donde el personaje masculino está teniendo sexo con su hermana. Después de la escena del sexo, el tipo se para y mira al público y dice “sí, a mí también me gustan mis hermanas”. Trabajamos duro en el ensayo, pero ya en el ensayo general el actor me dijo: “José, no sé si voy a ser capaz de decir eso, la gente va a pensar que soy un perverso”. Le pregunté: ¿pero tú has tenido sexo con tus hermanas? Tranquilo, porque todavía no hemos llegado ahí”.

Gus: Lo que no quiere decir que no lo haya deseado. Lo que Chela puso sobre la mesa de debate es el hecho de cuando se acerca al fantasma, que es lo que nos defiende del objeto *a*, causa de goce, algo del orden de

lo real puede comenzar a perturbar al sujeto. No es el acercamiento al fantasma, zona de confort, de defensa, lo que es riesgoso, sino el acercarse al objeto *a*, a desestabilizar el fantasma. Lacan nos advierte que, a lo largo de un tratamiento, el analizante puede estar muchísimo tiempo contando un montón de cosas, pero le cuesta confesar su fantasma, porque precisamente el fantasma, el auténtico, lo avergüenza. Yo digo siempre que no nos animamos a confesar lo que hacemos con la almohada. Hay un gran pudor. En el caso de tu actor, ese pudor se registra cuando plantea que no se coge a las hermanas en la vida cotidiana y no lo hace porque está capturado por el goce fálico regulador, moralizante que, como sabemos, prohíbe el incesto. Pero eso no quiere decir que, en algún momento o lugar de su inconsciente, el deseo no haya estado allí. Si pudo hacer la escena del incesto, en parte es porque la actriz no era su hermana, pero, por lo que te dijo, es evidente que algo vibró en su inconsciente, algo le disparó los ratoncitos que tenía reprimidos, las marcas, las huellas reprimidas.

JOSE: Además, para esa escena, los dispositivos escénicos eran bien fuertes: ellos salían en ropa interior, estaba en el piso donde habíamos colocado muchísima harina de trigo. Se iban impregnando de harina con cada vuelta, cuando el pasaba por sobre ella. La escena ocurría en un rincón del escenario; él la agarraba, pasaba por encima de ella, la ponía en cuatro patas, eran como dos animales. El quedaba exhausto y ella estaba en un orgasmo. Su actitud frente al público era: ¿Qué miran ustedes? ¿A ustedes no les gustan sus hermanas?

Gus: Ahí atentaba con todos los ratones del público porque la prohibición del incesto es una de las exigencias para entrar en la cultura. Freud elabora en *Tótem y tabú* el mito de la horda que da lugar a la conspiración de los hermanos para asesinar al padre gozador, que acapara para sí a la madre y a todas las hermanas y mujeres del clan. Ya saben que lo matan porque quieren acceder a ese goce total de Padre gozador, a su poder, pero una vez cometido el crimen, sienten culpa, organizan el banquete totémico, cada uno come un pedacito del padre, pero eso no le adjudica el goce y el poder plenos que esperaban. Freud dice que, a partir de allí,

por intermediación de la culpa, surge la ley de la exogamia. Según Lacan, Freud nunca explicó el origen de la Ley, porque el origen de la ley no está dado; no es la prohibición del incesto materno. El origen de la ley es el asesinato del padre, el parricidio. Como sujetos, renunciamos al parricidio porque nos lo impone la Ley, lo prohíbe la Ley. Pero, en realidad, la ley como prohibición no prohíbe el incesto. Podemos hablar del complejo Edipo, o sea, este goce de la madre siempre con el doble juego del genitivo subjetivo y objetivo: la madre me goza, porque, en tanto hijo, soy el pene que le falta; y yo la gozo a ella, porque aspiro a ser el falo de mi mamá; por eso interviene el padre y desbarata todo, corta todo, la ley corta, prohíbe eso. Pero el deseo del incesto no queda necesariamente eliminado porque haya una ley que lo prohíbe, y de hecho, lo sabemos, porque los incestos —tanto en las clases bajas como altas— están a la orden del día. Sabemos de todas esas niñas que quedan embarazadas de sus tíos, de sus padres, de sus hermanos, es horrible. En el mundo antiguo, como en el mundo egipcio, por ejemplo, se trataba de que se casaran entre hermanos para no mezclar la sangre de la familia con otra sangre, o sea que ahí había prohibiciones, pero no la prohibición del incesto. Lo que sí era prohibido era el parricidio. Todo esto es un tema amplio y duro. Pero volviendo al caso de tu autor, cuando viene a hablarte de si será o no capaz de decir esas líneas frente al público, en realidad viene a que vos le ratifiques que él estaba actuando.

JOSE: Era un actor muy experimentado, de mi edad, que trabajó conmigo muchos años, con una carrera en cine, en varias compañías de teatro y decidió hacer este personaje porque le gustó el proyecto de *Fresa*. Estaba entusiasmado que yo lo haya invitado, pero fue aquí donde de pronto algo reventó. Me preguntaba: ¿qué le pasó a este?

CIPRIANO: Tengo una pregunta, José, capaz que no sea más que una asociación. ¿Estaban desnudos?

JOSE: No, él estaba en ropa interior y ella también. Hubo ensayos en los que la fuerza física fue muy intensa, ella lo agarraba, se subía por encima de él. En el primer ensayo fue así y ella quedó exhausta. Y después pasó eso, entonces, tal vez puede ser eso lo que quedó del ensayo pasado, y lo sacó de onda. Por eso me pregunto cómo hago para deslocar, para sacar de esa posición estereotipada y conseguir una escena diferente. ¿Cómo hago para que el actor me comprenda que yo no quiero que sea la escena lógica de que el tipo abraza a la hermana? No, se daba luego una escena en la que ellos se movían, eran como unos gatos, una cosa muy extraña.

Gus: A veces conviene trabajar con el psicodrama. Pavlovsky tomó ciertos procedimientos del psicodrama de Moreno, que él había conocido en Nueva York y los incorporó a lo que él llamó el teatro de la intensidad o de la multiplicación. Y uno de esos procedimientos se basa precisamente en multiplicar la escena, sin tener que lidiar demasiado con cosas personales. Así, vos podés adjudicarle una escena, una improvisación a unos actores, ver qué aportan y luego pedirles a otros del elenco que hagan la misma escena. Allí comienzan a aparecer otras cosas. Y así podés ir avanzando hasta que la escena inicial ya casi queda irreconocible debido a los aportes sucesivos de cada grupo. Obviamente, les pedís a cada grupo que no hagan lo mismo. Este procedimiento es útil porque, si le pedís al mismo grupo que haga la escena otra vez y que traten de salir de los estereotipos, se produce una situación bastante forzada, incluso a nivel emocional. Lo importante es que, a medida que los grupos van multiplicando la escena, ellos mismos se van dando cuenta —sin que vos necesites hacerlos notar— que esa escena puede estar hecha de muchas maneras, y que no necesariamente tiene que ser la del estereotipo, que generalmente esa es la primera que acude. Hay que invitar a cada grupo a hacer la escena sin mencionar el tema del estereotipo o del hábito; simplemente sugerirles que hagan a partir de la primera escena algo distinto. No me parece que haya que forzarlos con el mandato de que deben ser ‘originales’, ‘novedosos’. La idea es invitar a cada grupo sucesivo a jugar, a divertirse, a no

repetir; la escena, naturalmente, va a ir floreciendo. Después de varias improvisaciones de cada grupo se puede conversar sobre lo que pasó con la primera escena. A mí no me gusta mucho hablar sobre lo que los actores aportan; antes, al principio, un poco intelectualizado, porque no vengo del teatro, me aferré a cierta idea, tal vez falsa, de Brecht, de que el actor tenía que tener claro todos los determinantes ideológicos que estaba poniendo en escena. El resultado siempre fue, al menos en mi poca experiencia, una escena fría, sin intensidad (algo que Brecht, como sabemos, deploraba), que no alcanzaba el cuerpo trinitario del público. Desde entonces decidí hablar poco sobre los procesos de los actores. Lo importante era lo que daban-a-ver. Sobre todas las versiones de la primera escena, en todo caso, se puedeN conversar y retener aquello que cada una aportó de interesante y conformar una especie de escena collage. También se puede ofrecer a cada grupo que ensayen en su casa una nueva escena tomando lo que les pareció más interesante de cada versión. Me gusta este último procedimiento porque, precisamente, evita conversaR y justificar cosas. Sin la presencia del director, ellos trabajan con mayor “libertad” aquello que vieron en las propuestas de sus otros compañeros, qué van a tomar, qué van a dejar de lado, cómo lo van a integrar, etc.

JOSE: Sí. Incluso, cuando se inician los procesos, que es cuando hacen la lectura circular, tú los colocas allí sin que nadie sepa qué personaje le va a ser adjudicado. Entonces vas de algún modo invitando a uno u a otra a leer tal o cual parte, un poco al azar. Se pueden dar incluso situaciones de incongruencia: por ejemplo, otorgarle a una actriz joven leer el texto de un personaje que es un viejito. Esa joven va a aportar algo que no aportaría un actor congruente con la edad del personaje, porque esa joven le aporta otra sensibilidad.

Gus: Eso es —como ya les conté— lo que hacía Pavlovsky con su grupo, con el que siempre trabajaba. Tato llevaba lo que denominaba el ‘coágulo’, algo real, sin sentido que, por ejemplo, lo había asaltado mientras caminaba por la calle. No sabía de qué se trataba, Lo proponía a su grupo y comenzaban a improvisar. Tato tomaba nota, en su casa escribía

la escena y, al otro ensayo, se trabajaba —según cuenta él— sobre esa escritura inicial, pero la escena era ahora improvisaba por otros actores del grupo, lo que daba lugar a que la escena se transformara. Tato, una vez más, escribía la escena en su casa y así seguí el proceso. Por eso Pavlovsky decía que nadie, ningún grupo de teatro que quisiera hacer sus obras, debía tomarlas como un texto dramático definitivo, sino como una escritura previa que el grupo ahora debía someter al mismo procedimiento de escritura que él había realizado. Debían montar ese texto según el nuevo grupo se lo planteara. Me parece leer aquí esa confianza en el inconsciente transindividual del que hemos hablado. Montar un texto de Pavlovsky o de otro autor, texto tal vez escrito en cierto momento, en el marco de una subjetividad de la época, tiene que ser ahora leído y montado desde la subjetividad de otra época en la que está inmerso el grupo de teatristas y que, obviamente, es el del público que irá a ver ese montaje.

JOSE: Claro, se produce un cruce de perspectivas.

Gus: Sí, se rompe todo y lo interesante es que, siguiendo este procedimiento, el elenco se da cuenta por sí mismo de la pobreza de su primera improvisación, sin que sientan el peso de la culpa por esa falta de imaginación. Incluso si el grupo estuviera muy trabado, podés ir cambiando algunos determinantes contextuales, por ejemplo, sugerirles improvisar la escena como si estuvieran encerrados en la jaula de un zoológico. Eso ayuda a descongelar, creo que usaste esa palabra antes.

JOSE: Sí, descongelar. Tuve algunas experiencias que me aportaron algo: una fue trabajar con personas que viven en la calle, *mudadoras de rua*, así le dicen aquí en Brasil, personas que están adictas al crack y están en algunos albergues para rescatarlos o rehabilitarlos. Ese fue un proceso muy difícil. Después pasé de ahí a trabajar con gente de la tercera edad, de unos 80 años. Fue en esas experiencias que encontré este sistema de descongelar el cuerpo, cuando un estímulo pega y dice “yo era eso, yo soy eso”. Les cuento otra experiencia, que me vino a la cabeza por que algo

mencionó Graciela. Y fue cuando monté una obra titulada *La casa*. El actor con el que yo trabajo es un actor que se angustia cuando alguien le reclama algo, y entonces, cuando empezó a trabajar conmigo y cuando él reclamaba, él se sentía como “¿qué hago ahora?” Empezó a tener confianza conmigo y empezamos a montar la obra. Hay un personaje que está en un cuarto pequeñito de 3x3, y él solamente escucha jazz, habla alemán, y tiene un gato que canta ópera; entonces el tipo va contando todo eso pero, a nivel teatral, nada de eso realmente aparecía en la escena. Entonces me propuse desordenarle el contexto. Un día me fui a la librería de un amigo mío que tiene libros usados; compré como 20 libros, que me costaban como 10 reales, una baratija. Algunos eran esas enciclopedias viejas que hasta se vendían por un real. Llegué al ensayo, tiré todos esos libros sobre el escenario y le pedí al actor que hiciera un cuadrado en el piso y que caminara sobre los libros; entonces él llega, y empieza a hacer su personaje y, al llegar a esa parte que me interesaba, le dije que hiciera esto y aquello. El actor entonces empezó a colocar en el piso los libros, pero no un cuadrado sino un círculo, que era un reloj. Insistí en que no quería eso, en que yo quería un cuadrado. Y él reaccionó como un tigre y dijo que había hecho el círculo porque le gustaban los relojes. Le dije que nada de relojes. Paró, entonces y creó otra cosa. De repente se fue y me dijo: “usted no sabe de esto, usted no sabe nada de esto”, pero cuando regresó a los ensayos, hizo el cuadrado, pero finalmente se salió del ensayo.

Gus: Este es un buen ejemplo de la resistencia de la que hablamos hace un rato. Si hubiera estado yo como director, le hubiera dicho: “trabajemos sobre el reloj”, aunque a mí eso por alguna causa no me gustara. ¿Por qué no me gustaba? No puedo dejar de pasar ese dato. Le hubiera planteado que trabajara sobre el reloj a ver hasta dónde llegaba todo eso.

JOSE: Yo quería romper eso.

Gus: Lo que vos decís me recuerda al primer director que entrevisté de *Arte y oficio*; fue a Mario Delgado de Cuatrotablas en Lima; él estaba muy implicado con el psicoanálisis. Yo estaba muy nervioso porque era

mi primera entrevista de un proyecto a largo plazo y no sabía cómo iba a resultar mi cuestionario. Mario, un ser increíble, me paseó primero por la sede nueva de su grupo, luego creo que desayunamos y todo se fue haciendo más cordial. Durante la entrevista, me contó que iba a los ensayos y veía las improvisaciones. Pero un día un actor lo increpó: “Maestro, ¿usted está durmiendo? ¿Cómo puede dormir mientras nosotros estamos improvisando?” Y Mario le contestó: “Chicos, lo que pasa es que lo que ustedes están haciendo yo ya lo he visto muchas veces. Cuando hagan algo interesante, nuevo, novedoso, me despiertan”. Los actores se quedaron patitiosos. Y es que no salían de improvisar desde el automaton, desde los hábitos de la vida cotidiana, los estereotipos, lo que ven en la tele o el cine, lo que ven en la calle. Entonces, el tipo se queda como, ¿qué es esto? Lo que pasa es que está el autómeta. Me parece que aquí al menos uno debería recordar ese procedimiento de los formalistas rusos que, si bien no es un trabajo sobre la tyche, al menos permite cambiar la mirada sobre cierto objeto o conducta. Me refiero al concepto de “ostranénie”, que ha sido traducido como desfamiliarización. Mostrar algo súper cotidiano desde un ángulo que todavía nadie lo mostró. Un procedimiento de tipo fenomenológico, tal como requiere esta aproximación, consiste —uso un término que escuché estos días en una conferencia y me gustó— ir ‘desmalezando’, una especie de epojé, donde se va eliminando todo lo superfluo y va quedando algo más ‘esencial’, dirían los fenomenólogos. Me parece que Grotowski también apuntaba a desmalezar para que aparezca de pronto la carne viva —para retomar la palabra que preocupa a Karla—, ya en este caso no a la manera del formalismo ruso, sino a la irrupción de lo real. Grotowski se propone romper los velos, las máscaras, él habla de ese enmascaramiento. Sacar los velos, sacar los fantasmas, que es una tarea dura, dolorosa, terrible —la del formalismo ruso es meramente sintáctica; se trata de un atravesamiento del fantasma o de lo que Lacan llamaba la ‘selva de fantasma’ para arribar a ese fantasma fundamental, usualmente una frase, que es como el núcleo del malestar del sujeto, algo así como la frase del caso de Freud, “pegan a un niño”. Todo esto debe hacerse con mucho cuidado, demás está decirlo, porque es peligroso, por eso me parece que

Charla entre teatristas

el procedimiento de la multiplicación, que es sin duda un desenmascaramiento y un trabajo con el fantasma y el goce, evita que los actores lleguen a ese plano personal que nosotros, como teatristas, no estamos ni interesados ni entrenados para manejar.

Reunión del 13 de diciembre 2023

Gus: Hoy es 13 de diciembre de 2023, es la reunión número 13 de nuestro grupo de lectura. Hoy concluimos con esta primera etapa de charlas que, al menos en lo que a mí respecta, fueron sumamente productivas. Al transcribir los videos o al hacer las notas que de vez en cuando les fui enviando, comprobé la densidad de nuestras conversaciones, un trabajo realmente intenso, complejo, sensible, con la apertura a un espectro increíble de preguntas, más que de respuestas, lo que torna a nuestros encuentros en un terreno fértil para nosotros, para cada uno de nosotros con sus propios intereses, y, si acordamos en su publicación, servirán de motivación a muchos otros teatristas.

Cipriano, ¿tú quieres decir algo más o ampliar la reseña del libro de André Carreira que veníamos comentando? ¿O prefieren que nos enfoquemos desde el vamos en el ensayo de Freud sobre “Recordar, repetir, reelaborar”?

CIPRIANO: He estado estos últimos diez días viajando y sin el material a la mano, con lo cual no he podido pasar mis notas. Terminé de escribirlo y terminé de plantearlo, pero no concluí el trabajo. Me parece que Carreira toca un punto que podríamos quizás retomar el año que viene en relación al cuerpo, el cual sigue siendo un tema más que importante en nuestras conversaciones. En la segunda parte de su libro, Carreira enfoca la relación entre cuerpo y técnica. Tal vez el año próximo podamos enfocarnos en esa relación. Durante la lectura, me cayó una ficha grande que todavía no la puedo entender: la distinción entre sistema y método en el trabajo del actor y en el pensamiento del cuerpo. Es algo de lo que siempre se ha hablado, pero desde estas lecturas que estamos haciendo en estas reuniones, todavía no lo puedo dilucidar con claridad, pero sé que ahí hay algo para desenredar.

Gus: En mis clases en el college, particularmente una relacionada con la lingüística, empezaba el curso haciendo la distinción entre conjunto,

estructura, sistema y modelo. Me imagino que en el caso de Carreira, esos vocablos, sistema y método, deben estar en referencia al Sistema de Stanislavski y al Método de Strasberg. No sé si habla de método para el caso de Eugenio Barba.

CIPRIANO: No, él lo que plantea, en realidad, es una asociación, a lo mejor es más personal mía, porque lo que él dice básicamente es que una técnica, en principio, más allá de la eficiencia que supone t, por lo tanto cualquier técnica que se aprende, se aprende en función de un modelo, de un modelo de teatro, de una forma de aprender el teatro, de un modelo de cuerpo, de un modelo de actuación, de un modelo de hacer, que finalmente, en la contemporaneidad, eso ha eclosionado de tal manera que lo que aparece en realidad son fragmentos de todo eso. Finalmente, aparece la posibilidad de que el actor, o la actriz logren, a partir de un aprendizaje sistemático de ciertas técnicas, cierta autonomía en el hacer creativo. La técnica no es la garantía de un saber hacer, sino que sería más bien la posibilidad de una autonomía y de una libertad creativa. Esa sería la paradoja: no negar la técnica como modelo de creación, como modelo de aprendizaje, sino discutir el para qué de esa técnica.

Gus: Cuando hablo de técnica, siempre la pienso como la punta del iceberg, o sea, siempre me interrogo cuáles sean los fundamentos epistemológicos, filosóficos que no están visibles pero que constituyen la parte sumergida del iceberg. Toda técnica, lo sepa o no, tiene bases en alguna filosofía, en alguna epistemología, en alguna ideología. Por eso cuando empecé a escribir el libro sobre Stanislavski, mi pregunta era acerca de las bases epistemológicas, filosóficas o ideológicas del Sistema. Aunque Stanislavski no lo hablara, ¿cuáles eran las referencias de tu técnica, en cualquiera de sus etapas (memoria emotiva, acciones físicas, análisis activo). Y, guiándome por la metáfora del iceberg, fue como llegué al taylorismo, al fordismo, a Pavlov, que serían los modelos. Hasta me di el gusto de abordar esa técnica desde el complejo de Edipo, que me pareció muy relevante como fundamento posible del Sistema, como discurso base. Una técnica está dada para alcanzar un grado de eficiencia, pero el objetivo de

eficiencia es ideológico, o sea filosófico, político, y por eso hay que bucear en sus fundamentos. Otra cosa a la que vos te referiste es que resulta imposible deslindar el tema de la técnica del tema del cuerpo. Y cuando decimos que no podemos deslindarla del tema del cuerpo, estamos diciendo, desde mi perspectiva psicoanalítica, que no puedo deslindarla ni del deseo ni del goce, o sea de lo pulsional que está ahí funcionando, ni de lo imaginario y menos de lo simbólico, tal como lo conversamos en la reunión pasada. Porque, nuevamente, siempre hay que poner las cartas sobre la mesa cuando se habla del cuerpo —algo que casi nadie hace—, porque, una vez más, ese vocablo solo puede tomar sentido en la medida en que tenga un lugar preciso en alguna arquitectura teórico-conceptual elaborada, en el caso que vimos, del cuerpo trinitario en Lacan. El psicoanálisis también es una técnica, pero Lacan la denomina ‘praxis’ en el *Seminario 11*, lo cual, como creo que ya comentamos alguna vez, no hay que confundir con ‘práctica’. El psicoanálisis, como la praxis teatral según la he ido pergeñando, es una praxis que trata lo real por medio de lo simbólico y lo imaginario. En el *Seminario 11*, Lacan margina un poco el registro imaginario, lo pone un poco de lado, pero al final de su enseñanza, ya para el *Seminario 23*, lo reivindica como un registro único para apalabrar el vacío de lo real y del goce, para que el sujeto pueda inventarse, parirse a sí mismo, salir de la alienación al deseo del Otro al que tuvo que someterse para formar parte del lazo social y proceder a su separación del Otro, es decir, su emancipación del discurso hegemónico.

El ensayo de Freud que acordamos leer para hoy, como unos otros escritos con fechas cercanas, como el de los recuerdos encubridores, son precisamente ensayos en los que Freud va ajustando la técnica. En “Recordar, repetir, reelaborar”, tal como nos cuenta Strachey, aparece por primera vez la frase “compulsión a la repetición”, que es, me parece, lo que hace puente con lo que veníamos planteando; José venía insistiendo desde hace un tiempito sobre este tema de la repetición. Freud ahora introduce el concepto de reelaboración. Fíjense que no habla tanto de interpretación. La interpretación es el núcleo en *La interpretación de los sueños*, pero va teniendo transformaciones, distintos avatares. Estos ensayos son

relevantes para nosotros, teatrístas, porque nos alertan sobre algunos puntos cruciales en relación a la dirección o la formación actoral. Y son relevantes, porque tanto el psicoanálisis con el arte en general y la praxis teatral en particular, son praxis, no meras prácticas, ni clínicas ni artísticas. Practicar se refiere a un mero hacer, como saber hacerme un café con leche, pero la praxis en el sentido que le da Lacan ya tiene otro nivel, al punto que tampoco podemos confundirla con la relación teoría/práctica, esa división típica que viene del marxismo de práctica y teoría. La praxis anula esa oposición de práctica y teoría, porque la idea de la dialéctica es que yo tengo una tesis, luego una antítesis, luego una síntesis, que se convierte en otra nueva tesis, que va a tener una antítesis, que va a tener una síntesis, y así voy avanzando, yendo de la práctica a la teoría, de la teoría a la práctica y así. Pero ahí el tema de la teoría queda un poco empantanado, porque genera la idea de que la práctica la ratifica o no, o produce la otra idea que me parece nefasta de “aplicar la teoría”; el psicoanálisis no se aplica. La praxis, entendida como la define Lacan, se instala como descubrimiento; en principio, el analista, frente al analizante, tiene que poner en suspenso la teoría, no puede aplicarla y dar un diagnóstico como si se tratara de una computadora o una máquina de chorizos. Lamentablemente, la práctica (no la praxis) psicológica en muchos países se maneja a partir de ese manual conocido como DSM-5 (tiene varias versiones, se va actualizando), que describe cada cuadro clínico con sus rasgos y entonces el terapeuta solo tiene que ver si lo que dice el paciente calza o no calza con eso. La praxis analítica, en cambio, como dije, impone al analista suspender lo que sabe a nivel teórico y a nivel de su experiencia clínica, para poder escuchar al analizante; es lo que Lacan denominará “ignorancia docta”. Es por eso que la praxis se instala en el contexto de descubrimiento y no, como es el caso de los abordajes supuestamente científicos, en los contextos de contrastación y justificación, típicos de la epistemología para las ciencias. Les recomiendo, cuando puedan, leer ese libro estudiando de Gastón Bachelard, donde habla de los obstáculos epistemológicos, que precisamente bloquean la producción de conocimiento nuevo. Lo interesante, además, de ese libro es lo que nos dice su título: *La formación del espíritu científico*, y su subtítulo —escuchen bien— *Para un psicoanálisis*

del conocimiento científico. Por supuesto, hay un manejo del psicoanálisis allí que podríamos discutir, pero resulta interesante el esfuerzo de Bachelard por abordar ciertos problemas duros de la epistemología tradicional. Así, cuando habla de esos obstáculos epistemológico, se está preguntando algo así como qué resiste o cómo opera la defensa del yo o de la conciencia o de la razón en la producción del conocimiento, particularmente en el descubrimiento de lo nuevo. Nos hablará de varios obstáculos: el empirista, el materialista, etc., y nos irá dando ejemplos tomados de las ciencias duras, de la química, de la física, etc. El libro de Bachelard, aunque ya un poco envejecido, como casi todos los de su autoría, es siempre grato de leer por su prosa, que hasta alcanza niveles poéticos. Su aproximación ya nos pone en guardia respecto al saber no sabido del inconsciente, incluso en las ciencias duras, y eso ya parece poner en crisis las aproximaciones racionalistas, idealistas o positivistas. En resumen, la praxis no puede funcionar al estilo de teoría y práctica. El psicoanalista no puede aplicar el psicoanálisis. El psicoanalista debe estar siempre en el caso por caso, no hay recetas, no hay manuales para abordar, y escuchar la singularidad del sujeto. Y esto ocurre en nuestra praxis teatral. Cada montaje es singular, sea por su propuesta, sea porque involucra la singularidad del elenco, la subjetividad de la época, del público, etc. Si se puede hacer luego una reflexión, es justamente 'luego', es decir, con posterioridad al acto creativo. Por eso en mi libro sobre la praxis teatral insisto en que las reflexiones realizadas sobre cada montaje, las que me llevaron a elaborar teóricamente conceptos del psicoanálisis en la praxis teatral, siempre fueron posteriores al estreno de los espectáculos. No partí de decir: a ver, en este montaje, voy a aplicar tal o cual concepto de Lacan. Nada de eso. Por el contrario, terminado el proceso creativo, una vez bajado el espectáculo, me interrogué: ¿qué pasó aquí? ¿Qué fue esto? ¿Qué fue aquello? Ya les comenté que no voy con ninguna idea preconcebida a los ensayos, en los cuales me mantengo, cuando es posible, dentro del discurso del Analista o, al menos, tratando de mantener la ignorancia docta. Lo peor que puede ocurrir, como lo vemos en muchos libros de formación actoral o de propuestas para el montaje y la dirección, es clasificar, empezar a encajonar, a encorsetar, a la manera de las ciencias duras. No se puede, en el arte, al menos

para la perspectiva del artista, manejar con clasificaciones, generando rúbricas y cosas por estilo. La técnica analítica no es una receta para diagnosticar al analizante, sino un conjunto de advertencias, como lo vemos en esos ensayos de Freud sobre la técnica, para asegurar que funcione el encuadre. Y, para el caso de nosotros, teatristas, ese encuadre es el ensayo teatral. ¿Cómo, pues, manejo el encuadre? Se trata, en primer lugar, de advertir que estamos en el campo del discurso, de cómo vamos a encuadrar el lazo social que significa trabajar con un grupo de gente. Establecemos ciertas reglas: horarios, frecuencias, modo de trabajo, por ejemplo, la asociación libre para el elenco y la atención flotante para el director. Luego, ineludiblemente, entrará en acción la transferencia. Obviamente, siempre está la amenaza de congelar o aplicar ciertas cosas que provienen de la teoría o de las experiencias previas. A este respecto, les recomiendo ver la charla que Néstor Braunstein diera sobre Antonin Artaud; la pueden buscar en Youtube, se titula “Psicoanálisis y arte: Lacan y Artaud”. Lo interesante allí, en relación a lo que venimos hablando, es que Braunstein cuenta cómo durante muchos años se pasó enseñando en la UNAM el tema de las tres estructuras freudianas o clínicas (neurosis, perversión, psicosis), como instrumento para la distinción diagnóstica. Al cabo de cierto tiempo y en relación a su propia experiencia clínica, Braunstein comenzó a darse cuenta de que eso llevaba a poner etiquetas: a este analizante, la de neurótico, porque parecía responder a la fórmula de la neurosis, a este otro, la de perverso y así. Sin embargo, a partir de la escucha, del caso por caso, de la singularidad de cada sujeto, se fue dando cuenta de que, en la metonimia del discurso del sujeto, hay momentos que están más cercanos a la estructura psicótica, otros que son más histéricos, otros que dan ciertos rasgos de perversión. Pueden ser etapas más o menos puras, digamos, pero mezcladas y que es realmente terrible que un psicoanalista esté tratando de encasillar al paciente en una estructura. Y eso es praxis: darse cuenta por su trabajo como analista que la estructura es apenas un horizonte para no perderse, a la que hay que mantener en ignorancia docta, para no llegar al extremo de etiquetar al analizante. Esas etiquetaciones han provocado serios problemas para muchos analizantes, porque lo van arrastrando como un estigma. En su seminario, Marta Gerés expuso un

caso en donde una chica que había tenido no sé cuántas terapias, psicólogos, psiquiatras, estaba medicada, todos los diagnósticos la clasificaban como psicótica. Cuando llega a Marta, Marta duda; sí, parecía una psicótica, pero Marta de pronto observó un pequeño indicio que le hizo dudar de ese diagnóstico previo. En la supervisión del caso, que siempre se hace con otro psicoanalista (sería interesante tener sesiones de supervisión para directores teatrales), Marta le cuenta a la supervisora que su analizante sudaba durante las sesiones, y solo durante las sesiones. Entonces la supervisora se empezó a reír y, de inmediato, le dijo: “Marta, si suda, no es psicótica”, porque ese sudor da muestras de la transferencia y un psicótico no entra en transferencia. A partir de allí el tratamiento tomó otro giro. Demás está decir que Marta no se apercebó de ese sudor en la primera o segunda sesión; llevó meses en los que el tratamiento estaba un poco en el limbo; y luego de la intervención de la supervisora, llevó años para que la analizante lograra una vida mejor. Vemos cómo el peso de las etiquetas es atroz: teatro moderno, postmoderno, transmoderno, etc. En tal caso, esas son clasificaciones para los académicos que no están involucrados en la creación teatral. Por eso insisto en mis libros en que la praxis teatral se esfuerza por aproximarse a lo que ocurre durante el proceso creativo y de producción, es decir, tiene como centro el ensayo. Me ha costado mucho evitar el uso de vocablos como ‘actor’, ‘director’, ‘coordinador’, y opté por hablar de ‘teatrista’, englobando esos roles, para facilitarme la tarea de buscarle el equivalente a la posición del analista.

Respecto a la técnica (analítica y teatral), conviene —por lo que planteó José y por lo que nos dice Lacan y a su manera Freud— proceder a promover en el elenco una enfermedad artificial, es decir, la enfermedad más productiva y más cercana a la figura del actor: me refiero a la histeria. Un tratamiento tiene que crear la transferencia como una enfermedad artificial. Lo que Lacan va a llamar el momento de histerización, hay que histerizar, en el ensayo hay que histerizar, ¿qué significa eso? Generar, dejar espacio para que el histérico o la histérica, cualquier personaje del elenco, sea el músico, el escenógrafo, el iluminador, quien sea, se histerice, es decir, que pueda entrar en el campo del deseo, de querer saber algo del deseo, de lo no sabido del inconsciente, generar esa demanda histérica. La

histérica o el histérico le demandan al analista un saber sobre lo que a ellos les pasa, porque suponen que el analista, como Sujeto Supuesto Saber, está formado teóricamente, tiene una experiencia clínica, ha hecho su análisis, etc., y, por ende, va a saber algo de lo que les pasa. Obviamente el analista no sabe un carajo lo que les pasa; su trabajo va a consistir (como debería ser el del director teatral) en guiar al analizante para que averigüe lo que le pasa por sí mismo. Le va a dar las pautas para que lo aprenda por sí mismo; el analista no puede decirle a su analizante: “Mire, lo que a usted le pasa es esto”. Si voy a un analista y me sale con algo así, no vuelvo más. ¿Cómo habla entonces el analista y cómo habla un director? Tienen que hablar con enigmas: recuerden lo que nos contó José la vez pasada, la sorpresa del ese actor al que de pronto José le pregunta si le gusta el helado de fresa o de maracuyá. Algo fuera de contexto, pero que saca al actor del hábito. Ahí tienen un buen ejemplo de histerización, porque el actor se va a preguntar: ¿y por qué me preguntas eso?, el tipo se queda con la espina. ¿Por qué me habrá preguntado José, el director, en el que yo supongo que está manejando todo el saber de este proceso de puesta en escena qué helado me gusta, por qué me sale con eso del helado? El tipo queda con este intríngulis que puede contagiarse al elenco y entonces se abre una brecha para abordar el saber no sabido del inconsciente, una brecha que propulsa el deseo de saber. No olvidemos que, entre los cuatro discursos que Lacan formalizó, el discurso de la Histérica (en femenino, porque se trata de un homenaje a las pacientes de Freud, verdaderas fundadoras del psicoanálisis) es el discurso base del psicoanálisis. Nos interesa subrayar aquí que, si bien Freud no existiría sin las histéricas, que fueron a tratarse con él y le empezaban a provocar preguntas sobre el deseo y el inconsciente, Lacan, cuando formaliza los discursos, nos advierte que es precisamente el discurso de la Histérica el que pone en tela de juicio la posición del Amo, la que apunta a desestabilizar el discurso hegemónico, desestabilizar al Otro, mostrándole su falta, falta de saber. Es decir, la histérica le demanda al analista un saber, pero a la vez apunta a mostrarle que no sabe, no sabe todo, que tiene una falta, que está castrado. Lacan afirmó por ahí que la histérica busca un amo que sepa muchas cosas, pero no las suficientes como para creerse que ella es el premio mayor de su saber. La frase

más divulgada de Lacan sobre este tema es: “la histérica quiere un amo sobre el que pueda reinar. Ella reina y él no gobierna”. Podemos pensar esta frase en el campo de la praxis teatral. Hay aquí todo un juego o estrategia de máscaras, de seducciones, que no son ajenas a lo teatral.

Tendremos que hablar de todo esto el año que viene, porque es muy, muy productivo para la praxis teatral. Vuelvo al tema de la técnica: desde mi punto de vista, la tengo que pensar como el aparato o dispositivo de trabajo propio del ensayo, involucrando a todos. En general, en los textos teatrales o en los textos que frecuentamos, se habla de la técnica del actor. Me parece que allí perdemos la perspectiva, porque el actor está trabajando en función de un discurso en el que está implicado el resto del equipo, tanto el director como los artistas invitados. Retomando la pregunta de Cipriano: en cuanto al método, solo puedo pensarlo a partir de la etimología, el método es un camino que apunta a un destino. No sé si es adecuado hablar de método de las acciones físicas, porque allí Stanislavski pareciera favorecer más la palabra ‘sistema’. Y sistema, en general, remite, por una parte, a una estructura que lo funda y, por otra, a un conjunto de reglas de juego. No hay sistema sin que haya una estructura: sobre un tablero a la manera del ajedrez, como estructura, yo puedo inventar diversos sistemas, diversos juegos, dependiendo de las reglas que formule.

CIPRIANO: A mí me parecía que cuando vos hablabas del fordismo en las notas de la sesión pasada, se me hizo un clic importante, pensando en Meyerhold como un método, y en Stanislavski como un sistema. Bien distinto, capaz que sea muy cuadrada mi asociación, pero de pronto me apareció la idea de método como algo bastante más estructurado, como algo que se repite, que tiene posibilidad de composición, o de descomposición, si se quiere, mientras que el sistema se asocia a algo orgánico, como puede ser el cuerpo, como una correspondencia bastante más compleja, más difícil de repetición. Pero es una asociación libre.

Gus: Como dije, etimológicamente el método es un camino, método quiere decir en griego ‘camino’, es decir, es lo que te lleva a algo, a algún lugar. El sistema lo entendemos como sistema de *reglas*, es un juego. La

estructura, en cambio, se define por *leyes*, no es lo mismo una regla que una ley. Sobre una misma estructura, puedes tener varios sistemas. Por ejemplo, todas las lenguas romances, las derivadas del latín (castellano, italiano, francés, etc.) son sistemas que tienen una misma estructura gramatical. Ahora bien, sistema y estructura se diferencian de lo que llamamos conjunto. El conjunto se define por sus *variables*. Elijo la variable ‘verde’ y entonces percibo el conjunto de los objetos verdes. El conjunto puede ampliarse o disminuirse, etc. La estructura y el sistema son otra cosa. El ejemplo que pongo siempre en mis clases es un tablero de ajedrez; el tablero de ajedrez está armado por un número fijo de cuadraditos, supongamos blancos y negros, que lo hacen, en cierto modo, a diferencia del conjunto, en un sistema cerrado. A nivel de estructura se define —digamos— por la ley de la alternancia, uno blanco, uno negro, uno blanco, uno negro, uno blanco, uno negro. Alternancia vertical, horizontal, diagonal, etc. En cambio, sobre ese tablero, yo puedo generar un juego. Un juego tiene reglas. Yo invitaba a mis estudiantes a inventar juegos sobre el mismo tablero; para ello tenían que proponer una regla inicial, axioma, y derivar por deducción las reglas que iban a organizar la partida para decidir quién ganaba y quién perdía. Nosotros, teatristas, hablamos de juego escénico. Y, como dije, un juego tiene reglas. No sé si alguien se ha tomado el trabajo de explicitar esas reglas; tampoco sé si se ha trabajado el montaje como juego en relación a una estructura que podría dar lugar a otros juegos. En cuanto al método, la idea sería trabajarlo en relación al montaje, trabajarlo como una especie de progresión, de cosa gradual. Por ejemplo, ¿cómo aprendo yo ahora el piano? ¿Cómo aprendo una técnica de piano? El método no me va a dar ninguna sonata de Beethoven, pero me va ir proveyendo de las habilidades para que, progresivamente, con paciencia y dedicación, yo vaya desarrollando una técnica. Ese método tiene sus pasos, no se adquiere ni de sopetón ni de cualquier modo. porque al principio no puedo avanzar, ni retroceder ni hacer saltos. Tengo que ir paso por paso incorporando la técnica. Ayer terminé mi última clase de piano del año y entonces le dije al profesor: “gracias por todo lo que aprendí” y como nos habían quedado tres partituras sin estudiar, le dije que las prepararía durante las vacaciones porque ya había visto que no tenían ninguna

dificultad nueva. A mi nivel de principiante o intermedio, ya puedo manejar solo porque el método fue seguido en forma gradual. Me parece que el método, en cierto modo, está ligado a la pedagogía, en el sentido de que vas graduando el camino del aprendizaje. Si seguimos con el sentido etimológico, la metáfora nos permite pensar el método como un viaje en el que hay que ir muy despacio porque hay rocas, en algún momento tendré que nadar, en otro tendré que ir muy lento porque el terreno es arenoso, etc. Imagínate un camino con distintas circunstancias y, entonces, te preguntas cómo vas a llegar a ese lugar. Partes de un cierto mapeo, tiene que haber un mapeo que te permite discernir qué método es el que te conviene para llegar a donde quieres llegar. Es esto lo que me parece que no está suficientemente explorado en lo teatral; me parece que los teatristas se quedan con *aplicar* (algo nefasto siempre) un método cualquiera a un itinerario que, a lo mejor, requeriría otro método. Estamos otra vez en contexto de descubrimiento: qué método es el mejor para este mapeo, para estos objetivos del montaje. No es cuestión de aplicar cualquier cosa a cualquier material. Y la diferencia entre conjunto, estructura, sistema y modelo en mis clases de gramática era, por ello, crucial. La lengua no es un mero conjunto de palabras; una gramática es un sistema que puede tener varios *modelos* (hay hoy gramáticas computarizadas, gramáticas generativas, etc.) que se refiere a una estructura. Una gramática es un sistema de reglas que, si las logro especificar, me van a permitir resolver muchos problemas al momento del uso de la lengua. Si el traductor de Google hoy es bastante eficiente, lo es porque se ha logrado matematizar la estructura gramatical y también especificar las reglas para el caso de cada lengua. Aún así, todavía hay que revisar esas traducciones porque siempre hay un nivel que se escapa: el semántico, ligado al querer-decir, ligado al deseo. Todo funciona bien a nivel fonológico, morfológico y sintáctico, pero ya a nivel semántico no tanto, porque el hablante puede usar un significante de un modo tan singular que el banco de datos de Google no lo registra. Y es que la semántica tiene que ver con el inconsciente, con el deseo, ni qué decir con *lalangue*. Entonces, ahí, cuando ustedes ponen alguna frase media rara, un poco poética o donde el vocablo tiene un peso

muy propio de la historia personal de ustedes, el traductor larga un disparate.

CHELA: Esta semana estábamos jugando, escuchando con mi hermano música, una versión francesa y nos pusimos a ver todos los registros que tiene 'voilà'. Es, aparentemente, una de las palabras más usadas del francés; pero la cantante, que es una chiquita de 15 años, es increíble las diferencias que iba marcando en la entonación, en el tono, en la voz, con la misma palabra. Una maravilla, algo que solamente se había visto en la ópera hasta ahora.

Gus: En la técnica actoral, se usa mucho ese recurso; muchos maestros suelen pedirle al pichón de actor que pronuncie una palabra determinada en distintos tonos, timbre, ritmos, y que, además, le permitan al oyente captar el contexto del que emerge esa palabra y que, obviamente, el actor debe imaginar previamente, tomarse su tiempo para concentrarse en cómo va a modular la palabra. El aprendiz tiene que inventarse un escenario y una escena para decir la palabra con la intensidad calibrada para que llegue al oyente y le sugiera todo lo que él o ella imaginó. En mis clases, luego que el estudiante procedía a decir la palabra a partir de estos lineamientos, el resto del grupo debía contar qué había captado y sentido, entonces se veía si el actor o actriz habían logrado su objetivo. Ni que decir cuando se trata de lectura de texto dramático. Aquí se juegan muchas cosas, pero, como vemos, ya estamos en un paso del método mucho más avanzado. José precisamente se quejaba la vez pasada de cómo los actores leían los textos, de corrido, si es que los actores saben leer, lo que no es algo frecuente. La propuesta es, como les decía a mis estudiantes, masticar el significante como si fuera un chicle. La palabra puede suspenderse, puede ser cortada, puede ser dicha en tonos y timbres diversos según las circunstancias de la escena. En mi clase de piano, de pronto yo me atengo al compás, por ejemplo, 4/4, pero mi profesor, de pronto, me dice: no toques tan mecánicamente, aquí hay que hacer un 'suspirito' antes de continuar, una especie de leve respiración para modular la melodía, etc. Como ven, ese suspirito ya nos pone en primer plano al cuerpo. No vale ya el

metrónomo. Ese suspirito está no solamente ligado al cuerpo sino a mi singularidad en la interpretación de la obra. En una clase que se llamaba Subaltern Studies, estudiábamos la cultura popular de América Latina. Uno de los temas era el tango, también el bolero. Les hacía escuchar a los chicos varias versiones del mismo tango a cargo de diversos cantantes (de paso para que los conocieran, porque aquí en este país muchos son desconocidos): no es lo mismo la versión de Alberto Castillo o Julio Sosa que la de Goyeneche o Susana Rinaldi. En cuanto al bolero, escuchábamos casi 30 versiones de "Bésame mucho" y cada una de ellas, con voces masculinas o femeninas, causaba sensaciones muy diferentes. La versión final que les hacía escuchar era la de Thalia, que es casi orgásmica. Thalia está sentada sobre un taburete, se la ve bellísima, como una sirena que intenta 'encantar' al oyente, casi desnuda. El contexto, me imagino, que tenía en la cabeza era el momento del coito porque provocaba todo tipo de reacciones eróticas entre mis estudiantes. Si uno escucha "Bésame mucho" por otros cantantes, se producen otras sensaciones o se dirige a oyentes muy específicos, por ejemplo, si escuchamos una versión de Chabela Vargas, con esa voz ronca, quebrada por el alcohol, que la hace tan impresionante. Estamos, pues, en el campo de la voz, un campo que solo ha sido trabajado a nivel técnico (proyección, resonancia, etc.), pero no a otros niveles. Porque en ese registro fónico de la voz, también intervienen otros factores. Lacan habló de la voz como objeto *a*, como *pulsión* invocante. No vamos a meternos en esto ahora, es bastante complicado. Recuerden que para Lacan hay solo cuatro objetos *a*: el seno, las heces, la mirada (del Otro, no la visión) y la voz (del Otro, no la fónica). Solamente anticipo que la voz como objeto *a* no falta en ningún teatrista; está muy relacionada con al superyó moral y el superyó gozador. Tal vez, como veníamos comentando, gran parte de que un actor se aferre a un estereotipo se explica precisamente por la presencia de esa pulsión invocante. Mientras tanto, sería bueno, José, que les contaras lo que comentaste antes de iniciar la grabación, cuando todavía algunos no se habían conectado.

JOSE: Con el último grupo que tuve, todos querían hacer algún tipo de performance, hacer algo arriesgado. Busqué un texto, el de *Yerma*, de

Lorca, y lo traduje al portugués. Y les dije: “¡lo vamos a leer, vamos solamente a utilizar la voz, la interpretación va a ser solo con la voz, de manera que, si yo apago la luz dentro de la sala de teatro, ustedes y el público van a escuchar una musicalidad. Y eso fue lo que me llevó a crear una poética muy orientada hacia la música, a la musicalidad. Esa musicalidad es muy intensa, por ejemplo, en los romances de Lorca, como “La casada infiel” o bien en la escena de las lavanderas. La musicalidad crea otra atmósfera para potenciar el texto. Los actores se quejaron porque querían moverse, pero yo insistí en que el cuerpo, en tu totalidad, se concentrara a nivel de la voz. Para mí se trataba de un espectáculo completamente musical. Los ensayos llevaron casi un mes para que se enfocaran en la voz; allí creo que se ve bien la cuestión que hablamos antes sobre el método. Todo era sonido, sonido. Una polifonía. Un cuerpo, sí, una polifonía, porque siempre el cuerpo produce un sonido y produce una relación visual y produce todo. Por él pasa todo. Es una voz que tiene un cuerpo. Pero esta vez yo quería enfocarme en ese cuerpo que tiene voz, voz que canta, que habla, que llora, que incluso hay una parte donde ellos simplemente hacen sonidos desarticulados. Había un actor que cantaba muy bajito y el otro iba hablando sobre eso; va subiendo la intensidad hasta que al final una de las chicas grita: “¡Ya, para, para!” Era la escena de las lavanderas. Hacía tiempo que no me divertía tanto montando un texto de teatro. Regularmente mi trabajo siempre pasa por la diversión.

Gus: Yo te cambiaría una frase.

JOSE: ¿Cuál?

Gus: Vos dijiste es “una voz que tiene un cuerpo”. Yo la transformaría en “la voz es el cuerpo”.

JOSE: Lo que quiero decir es cómo la voz se convierte en ese cuerpo. El cuerpo es voz.

Gus: El cuerpo se hace voz. O la voz se hace cuerpo. Me parece que nos acercamos a aquello que conversamos en una reunión, sobre lo incorporal. Cuando aludiste a la música, volví a pensar en los sentidos relegados que Freud mencionaba, relegados sobre todo por lo visual. Si, como decís, apagás todas las luces, vas a dar privilegio a lo auditivo, pero en un modo diferente, no tan pegado a la visualidad. Cuando un actor se mueve y habla sobre el escenario, no solemos prestar exclusiva atención a lo auditivo. En cierto modo, lo auditivo queda sometido a lo visual en el teatro. Al apagar la luz, se potencia la escucha, la escucha de la palabra y la escucha de todo lo que ella puede conllevar de componentes fónicos, rítmicos, etc. Los timbres, las resonancias, los ritmos, las suspensiones, los cortes, los silencios, van a ir generando o potenciando intensidades de percepción y, a la vez, van a exigirle al público un trabajo mayor con lo imaginario. El público es ahora quien monta la escena que escucha. Y cada miembro del público la monta a su modo singular. Y creo que la música, cuando vos dijiste eso, a mí se me ocurrió retomar algo que veníamos también planteándonos, esto de los sentidos relegados. Porque si tú dices, apagas todas las luces, y la música puede apelar a la escucha, entonces ya lo visual queda relegado. Porque lo que aparece acá es la escucha, e incluso no la escucha de la palabra, sino la escucha de los componentes fónicos del significante, o de la voz. Con Karla o Chela habíamos hablado en algún momento del teatro para ciegos. No he asistido a esa experiencia y me imagino que apelan no solo a lo auditivo sino a otros sentidos, como el tacto o el olfato. No sé. Lo cierto es que, al apagarse la luces y dejar al público confrontado solo con lo auditivo, se le propone trabajar, algo que no hace el teatro tradicional, con amalgama audiovisual.

KARLA: Me recordaste dos cosas. Una es que leí hace poco un texto de Pascal Quignard, no sé si alguno lo haya leído, que se llama *Butes*, que habla justamente de los tres personajes míticos que han escuchado a las sirenas, el canto de las sirenas: Odiseo, Orfeo y Butes. Nos cuenta cómo cada uno reaccionaba a esta música, pero más allá de esta premisa que lanza, hay una parte interesante donde él habla de la música acrítica. Y habla de la música acrítica como *lalangue*, ese sonido que hace el habla, las

palabras al ser dichas, y que todos escuchamos alguna vez, ya sea desde el vientre materno, desde muy pequeños, cuando todavía no decodificábamos ni hablábamos, y que había una musicalidad en *lalangue*. Y esto que dice Quignard, más lo que veníamos hablando, me llevó a recordar un montaje que alguna vez le vi a uno de mis profesores, no sé qué tanto lo conozcan por allá, que se llama Martín Zapata, que es un dramaturgo mexicano que generó un unipersonal con un texto que él escribió que se llamaba *Ik Dietrich von*, así se llamaba, *Ik Dietrich von*, y la premisa del montaje era que estaba escrito en un idioma inventado. Todo el texto estaba escrito en un idioma inventado, él estaba solo en el escenario, hablando, diciendo cosas que nadie entendía, haciendo acciones; pero llega un punto de la historia en que cada quien se imagina cosas diferentes, pero al final, y con toda la energía que va desarrollando durante el montaje, termina con él diciendo ‘Ik Dietrich von’ de una manera muy suave, la cual, acompañada de todo lo que acababa de pasar, todo el mundo —y eso es lo interesante— entiende que está diciendo “yo te amo”. O sea, ese ‘Ik Dietrich von’ se logra traducir, aunque todo lo demás, cada quien lo haya entendido en forma diferente, pero se logra llegar a ese momento, y ese montaje me parece un efecto muy interesante a propósito de lo que estamos hablando de la voz.

Gus: Retomando lo que decía Chela sobre la ópera, la ópera perdió y ganó. Hoy la ópera es un arte que está floreciente, pero ¿por qué? Por el subtítulo. Cuando yo empecé a gustar de la ópera, en mi casa nadie escuchaba ópera y no sé cómo la descubrí. Me llevaba a la cama la radio portátil, chiquitita y escuchaba las transmisiones en vivo del Teatro Colón de Buenos Aires. Creo que la primera ópera que escuché y me capturó fue el *Il Trovatore*. Yo quedé como fascinado. Observen: Primero, era por radio, no veía nada. Segundo, no entendía un carajo lo que cantaban. Pero la música, el uso de la voz, me enloqueció. Así que yo todas las noches cuando había óperas en el Colón, escuchaba. Escuché ópera primero sin ver ni entender, luego vi ópera, pero no entendía lo que cantaban. Se leía en ese entonces el resumen del argumento en el programa de mano. A veces, el argumento no es lo importante. En Wagner, por ejemplo, no da

cuenta de la sutileza del guion. Con Wagner, confieso, me aburría bastante: óperas largas, sin entender una palabra cuando uno se daba cuenta de que esa palabra era crucial, porque veía a un cantante parado en medio del escenario por media hora y no podía entender qué podría estar diciendo. Cuando empezó el subtítulo, ahí cambió mi actitud, porque ahora yo estoy pendiente de lo que están diciendo. Claro, las óperas de Wagner son un tratado de filosofía. Pero de pronto surge la pregunta: ¿me perdí algo? ¿Me perdí la relación directa, así como este ejemplo que pone Karla, con una voz, con lo extranjero? ¿Con el poder estar sobre el signifiicante, fuera del significado? Esa era una experiencia que el subtítulo canceló, para mí y para el público en general. Ahora todo el mundo está pendiente de lo que lee en pantalla, y descuida su atención sobre la voz. En algunas óperas, la mayoría, lo que dicen a veces es tan trivial y burdo que, cuando uno lee el texto, hasta da vergüenza. Era mejor imaginar lo que decían que comprobar ahora lo que realmente decían. Claro, el subtítulo amplió el público de la ópera, por eso digo que ganó. Pero también perdió, perdió la experiencia más pura y directa de la voz. Una vez unos amigos querían ir al Colón; estaba en cartel una ópera de Wagner. Como jamás habían escuchado ópera, traté de disuadirlos porque pensé que se iban a dar el aburrimiento de su vida. Y me equivoqué. Creo que asistimos a *Las Walkirias*, con subtítulos, y mis amigos quedaron fascinados como si hubieran visto una de esas series como “El señor de los anillos”. Imagino que en ningún momento prestaron atención al juego palabra/orquesta/música que Wagner elaboró tan cuidadosamente, porque para ellos la música era algo de fondo, como en el cine. Ellos estaban pendientes de lo que se decía y del relato, pegados a los subtítulos. Pero se perdían la música, se perdían la voz, se perdían una cantidad de cosas que yo, ahora cuando voy al teatro, intento recuperar en algunos momentos cerrando los ojos. Trato de recuperar la resonancia de la voz, particularmente si es una sala con buena acústica. Usualmente, miro el escenario para ver la escenografía y luego, como ya conozco las óperas más frecuentadas, cierro los ojos y escucho, porque no es lo mismo escucharla por radio o en una grabación, que escucharla en vivo. En general, ahora trato de no quedar pegado a los subtítulos y recuperar esa experiencia de extranjería del

significante que Karla mencionaba. Porque el sujeto, tarde o temprano, no puede dejar de otorgar sentido a algo. Siempre anuda lo disperso, porque no soporta el sinsentido. En el espectáculo que nos contó Karla, eso es evidente, pero también es claro que el show ponía al público a trabajar, no a contemplar ni consumir como un animal. Entonces, el público hace un montaje imaginario y eso lo pone en posición de creador. Es lo que el teatro debería provocar y no necesariamente aplastar, suturar, dándole todo servido para ver y entender. En este sentido, tenemos otro tip técnico que nos sugiere Lacan: el analista debe tratar de no comprender. Cuando se habla la misma lengua que el analizante, el analista debe estar en posición de no dejarse capturar por el sentido. La comprensión fenomenológica mata la posibilidad de escuchar el deseo. Supongamos un actor que improvisa y nos habla de la mesa, de lo que puso, de lo que le recuerda, de lo que intenta hacer con la mesa, etc. Y, como José con su pregunta sobre si le gusta el helado de fresa o de maracuyá, el director le pregunta de sopetón: ¿qué es mesa? Esa pregunta pone al actor fuera del signo, fuera del pacto que une significado y significante, porque el analista ha percibido que hay algo en ese significante 'mesa' que desborda la significación del diccionario. Se atiene, entonces, a la materialidad del significante. Me parece que aquí tenemos una buena entrada para descongelar los hábitos y estereotipos en la improvisación y comenzar a abrir una brecha para que emerja otra cosa.

Grotowski fue a varias culturas no tanto para rescatar rituales, tampoco porque le interesara el teatro ritual (como lo vemos en la vulgata sobre su enseñanza), sino porque quería captar esta técnica de hasta donde llegaba la voz, es decir, partir de ejercicios con la voz fónica, con repeticiones, rupturas de ritmos, cambios de entonación, etc., y llegar a ese momento en que el sujeto, exhausto, daba cuenta de esa otra voz, la pulsión invocante, con las respectivas resonancias a nivel del cuerpo. La idea es realizar un itinerario, como dijo Karla, que tiene como punto de partida la voz fónica y como punto de llegada *lalangue*. Es un itinerario que también va del sujeto y del inconsciente, al *parlêtre* y la sustancia gozante, y que, en términos de Grotowski, va del Actor al Performer.

Charla entre teatristas

CHELA: A mí que me gusta muchísimo trabajar con música, sobre todo con autores brasileños, particularmente canciones de los cincuenta, porque tienen un portugués muy especial. Hay una canción que habla de una mujer lavando ropa, y lo único que dice es: “y en mi casa me están llamando” o algo así. Está hablando de todo su ser de mujer, mientras además en la casa la están llamando los hijos, el marido, todos le están invitando a que venga. Y el movimiento, la cadencia, lo tiene la música. Y la voz que solamente dice: “estoy enjabonando, solamente estoy enjabonando”, es una cosa que me resulta muy conmovedora.

Gus: No sé si ustedes conocen la canción esa francesa, “Ne me quitte pas”, de Jacques Brel. Hay varias versiones por distintos cantantes; pero uno la escucha y aunque no entienden el idioma, la canción te saca de onda.

JOSE: Una vez trabajé con un amigo que quería montar un Beckett; me dije: ¡Madre de Dios, aquí sí me van a desarmar, y yo no sé cómo trabajar esto!” Entonces él hizo su Beckett, fue una cosa elemental, eran cuatro piezas de esas cortas, como por ejemplo “Sueño y Trauma”. Montó esa obra y era total sonido; todos los actores hacían eso. Yo estaba como asistente de dirección en esa ocasión y le dije al director: “creo que esto va a estar difícil para el público”. Los actores solo susurraban sonidos. El día del estreno llegaron estudiantes de la universidad, estudiantes de letras, gente de la compañía de teatro y todos decían: ¡ay, qué genial este espectáculo! Hasta que llegó un señor y dijo: “soy el alcalde de un pueblito aquí cerquita, y yo quiero llevar una cosa así bien culta para el público de mi alcaldía, porque, allá, mire, pues son salvajes!” Acordamos llevar ese Beckett. El señor dijo que ese público eran campesinos y que a ellos la obra les iba a encantar, porque es algo que van a entender. En el camino hacia esa alcaldía, nosotros íbamos con tremendo miedo: “nos van a matar, se nos va a salir la gente”. Cuando empieza la primera parte, con la pieza “Trauma y Sueño” que estaba acompañada de un fragmento de ópera, salía un actor que se colocaba un paño negro, que lo cubría al modo de una capucha y sacaba una máscara, y después de esa máscara se dividía en

dos, entonces él soñaba que se soñaba, y entonces comenzaba “Trauma y Sueño”. Al terminar, la gente explotó con cientos de ¡bravos!, exigiendo además la repetición. Creo que todo eso fue porque el sonido creaba ese hilo que hacía que el público se enganchara; había incluso camioneros que pararon sus camiones y se pusieron a ver la obra de Beckett, en esa montaña andina venezolana. Lo curioso es que al final, la gente se retiraba hablando igual que los actores. La voz, indudablemente, crea esa corporalidad y hace que se cree un hilo narrativo total; el público quedó enganchado en ese balbucear, me parece que muy cercano a *lalangue*.

Gus: Cuando Lacán toma de los estoicos lo del incorporal, lo hace para insistir en la idea de que el significante mortifica y va dejando afuera lo vital, lo pulsional. Esa vitalidad queda fuera a efectos de ingresar al sujeto al pacto social; lo simbólico, como ya vimos, nos impone el signo, nos captura dentro de la lengua y la cultura. Pero, como también vimos, queda un resto de esa materialidad que escapa a lo simbólico y que, sabemos, insiste en repetirse, no cesa de no escribirse. A esa parte vital excluida, Lacan la llamará sustancia gozante, una sustancia que no estaba en el horizonte de la filosofía inaugurada por Descartes, con solo dos sustancias, la *res extensa* y la *res cogitans*. El significante es sustancia extensa, porque ocupa un lugar en el tiempo y en el espacio. Supone una idea, es decir, una sustancia pensante. Con esto nos hemos manejado toda la vida. Pero al plantearnos la sustancia gozante, Lacan nos introduce en el campo de *lalangue* y el *parlêtre*, para aproximarse a ese ‘regreso’ o ‘insistencia’ de lo real, lo vital, que quiere hacer un alto a lo incorporal, es decir, que corporaliza nuevamente, ya que allí el signo no se sostiene, lo universal del registro simbólico se restringe y entonces entramos en el campo de lo singular. La sustancia gozante reside, como sabemos, en el cuerpo, porque es el cuerpo el que goza, no hay goce sin cuerpo. Esa sustancia gozante, desalojada de lo simbólico, en cierto modo es lo que configura el arsenal de las culturas populares, más primitivas o étnicas, como quieran llamarlas, que emerge precisamente en los momentos festivos o celebraciones religiosas, donde el cuerpo toma un rol activo. Uno puede ver en esas culturas, como la

africana, el recurso a los tambores, los bailes, los ritmos: a veces los participantes forman círculos y van dando vueltas y vueltas, uno tras otro, cantando la misma frase y haciendo los mismos movimientos. No me animaría a decir que allí hay mecanización o que se trata de lo que conocemos como automaton; en todo caso, como hay momentos en que alguien en esas ceremonias llega a cierto éxtasis, me parece ver allí aquello que buscaba Grotowski, ese momento en que de la repetición automatizada se pasa a la repetición como *tyche*, donde irrumpe algo pulsional que corporaliza, porque hace que esa sustancia gozante se expanda, como la famosa laminilla de Lacan, y ponga al Performer en un estado de goce que remite a esa vitalidad excluida de lo simbólico durante el resto del año. Tal vez sea esto de la sustancia gozante que me alcanza cuando voy a un espectáculo de danza contemporánea. Yo mismo hice dos años de danza contemporánea en mi tierna juventud. No me interesa realmente la propuesta en cuanto al relato, si lo hay; me llega, en cambio, toda esa potencia del movimiento, de los equilibrios inestables, de las rupturas rítmicas, etc., todo eso que está más allá del sentido. En cuanto a la sustancia gozante, los invito a que hagan ustedes sus propias lecturas de Lacan. La verdad es que Lacan largó eso de la sustancia gozante y no lo desarrolló mucho. Una vez Gabriela Abad me pidió si podía dar una clase en su seminario sobre la sustancia gozante. Demás está decirles que yo no sabía nada sobre el tema y, como es mi costumbre, me remonté hasta Aristóteles; así y todo, tomen con pinzas mi lectura de Lacan en este tema. Me figuro que Lacan fue más allá de Descartes, de la filosofía cartesiana con sus dos sustancias y, al hacerlo, puso el dedo en la llaga de lo que había sido excluido por la filosofía por siglos. A veces pienso que la sustancia gozante, no siendo extensa, sería más bien intensa.

CHELA: Acá en Santiago del Estero se ve muchísimo todo esto en las fiestas rituales, en las fiestas patronales, que son una mezcla de santería y de colonización; en ellas no puede faltar el bombo, el grito y el zapateo.

Gus: En San Salvador de la Nueva Orán, en la frontera de Salta con Bolivia, donde viví unos años, todo esto emerge muy fuerte durante la

época del carnaval, no solo entre las comunidades indígenas de la zona (chiriguanos, matacos, etc.), sino también en comunidades mestizas de la zona, pero sobre todo en comunidades de disidentes sexuales excluidos de la ciudad. Los indígenas tomaban ciertas bebidas alcohólicas durante toda esa semana y, en general, cuando pasaba el desfile de comparsas delante del palco oficial, ellos eran los últimos, los menos vistosos, casi todos ‘machados’, como dicen allá, borrachos. El corso de Orán es suntuoso, no sé si lo seguirá siendo, y no es turístico. Durante toda la semana del carnaval el tambor no deja de sonar durante las 24 horas del día. Llega un momento en que uno o no lo escucha o se vuelve loco. El ritmo era muy característico, monótono, y con ese mismo ritmo desfilaban por el corso.

Era un evento extraordinariamente corpóreo, muy corpóreo, muy corporalizado, con un despliegue de la sustancia gozante que afectaba los cuerpos de quienes miraban el desfile, una sustancia gozante que se expandía y contagiaba, que resonaba en cada uno de los espectadores y también desde cada uno reverberaba. Era una sustancia que estaba fuera del sentido, que nada tenía que ver con la comunicación ni con el convivio. La comunicación es un flechazo, un vector, pero estamos acá en algo que no es comunicación y que por eso uno no lo puede comprender. Uno comprende algo de la comunicación, aunque, como decía Lacan, sea un malentendido.

JOSE: Sí, porque ya son pulsiones. Volvemos otra vez al tema. Son pulsiones, estamos en el campo pulsional. El cuerpo reaccionando. Y reacciona, recicla y envía de nuevo. Toma y envía. Entonces, crea el movimiento, baila otra vez, vuelve otra vez, vuelve. Volvemos a la repetición. Precisamente, de lo que habla Freud en su ensayo sobre la repetición: lo que se olvida, vuelve otra vez. Creo que el hecho de bailar es precisamente eso. ¿Por qué las personas se impulsan a crear, por ejemplo, una secuencia de movimiento? Y la repiten, y la repiten. Y cada vez que pasa por eso, es como una espiral. El cuerpo va creando toda esa amalgama.

Gus: El cuerpo pulsional quiere sacarse de encima el cuerpo imaginario y el cuerpo simbólico. Cuando uno empieza a moverse o a cantar o

a hacer cosas así, y da lugar a esta posibilidad del cuerpo pulsional, el cuerpo pulsional quiere barrer con aquello que lo reprimió, el cuerpo simbólico y el cuerpo imaginario, que lo habían encorsetado, y ahora quiere filtrarse, buscar cualquier tipo de ranura, de grieta para extenderse. Bajtín estudió la fiesta, esa expansión pulsional como la de las dionisiacas griegas y sus secuelas en el carnaval. El carnaval de Brasil, el de Río, con el sambódromo fue como encorsetado. Pero cuando uno ve, por ejemplo, la película *Orfeo Negro*, por ejemplo, cuando todavía no estaba el sambódromo, todo se convertía en un peligro absoluto, porque ahí podía pasar cualquier cosa, porque los cuerpos entraban en el exceso y en la violencia. La violencia y el exceso, es decir, la expansión, la pérdida de los límites. Las culturas le tienen terror a eso, sobre todo las culturas capitalistas que, en tal caso, designan unos días del año para ello y, en lo posible regulada por su función fálica. Todos esos excesos están, obviamente, fuera de lo permitido, fuera la Ley, fuera del pacto social, de modo que configuran la zona del crimen. Estamos en el campo del no-toda de las fórmulas de la sexuación de Lacan. Recuerdo que una vez estuve en Conil de la Frontera, en el sur de España, en casa de una amiga, pasando el Fin de Año. Ella me dijo: “prepárate para ver algo sorprendente”. A la medianoche, todo el mundo en su casa, comiendo las famosas uvas; terminada esta ceremonia, se lanza todo el pueblo a la calle, mucho frío, pero las muchachas, por ejemplo, vestidas de veranito. Lo sorprendente fue que los hombres se fueron directo a los armarios y se vistieron de mujer con las ropas de sus esposas. Se ponen peluca, se maquillan. Las mujeres casadas, por su parte, desaparecen en tanto jolgorio. Recuerdo que, a la mañana siguiente, cuando me levanté y preparamos el desayuno con una amiga de Pamplona, no había nadie en la casa. Al rato llegó el padre, con una tremenda resaca y, mucho más tarde, llegó la madre de mi amiga. Nadie comenta lo que hizo durante la noche.

Me preguntaba: ¿cuál será el goce? Porque durante el año estos hombres, si ven a un chico medio afeminado por ahí lo insultan y hasta lo agreden. Pero ese 31 todo está permitido y parece que acceder al goce femenino es el objetivo de los varones. No me voy a poner a especular sobre eso, pero lo interesante es que las dionisiacas griegas también eran

una semana de permisiones donde se podía hacer de todo lo que no se podía hacer durante el año, pareciera como si estos días de suspensión de la ley, funcionara como una válvula de escape de los goces reprimidos. Terminado ese período de excesos, todo volvía al orden.

JOSE: Como la estructura del carnaval.

Gus: Sí, del carnaval en aquellos lugares donde no ha sido comercializado.

JOSE: Me refiero al carnaval de la liberación del cuerpo, la risa y cubrir el rostro y mostrar el cuerpo pulsionado, a la vez que ocultar el cuerpo mortificado por lo simbólico, ese simbólico y ese imaginario de todos los días, de ir a la oficina o de ir al colegio.

Gus: De pronto mostrar un cuerpo en el que te pintaste tanto que dejas emerger otro cuerpo, el pulsional que estuvo en latencia durante el resto del año. La cuestión involucra también al Otro, la mirada del público, porque la idea es que durante el carnaval puedes mostrar ese cuerpo pulsional por la calle, ese cuerpo que ahora tiene texturas, tiene colores, tiene intensidades. Muy interesante eso.

JOSE: Sí, porque es eso, por qué las personas cambian y modifican su aspecto, ya que hay una decisión consciente de cómo quiero mostrarme, con qué elementos, con qué ritmos. El cuerpo mortificado por lo simbólico, de pronto se agrieta, corta esos límites en los que lo ha mantenido el Otro y se tira hacia el lado de lo no permitido. sobre los cuales se han planteado y se tira. Tengo una percepción muy particular con las personas que he trabajado toda la vida: que los actores son las personas más introvertidas del mundo. Son personas que tienen muchos problemas con los demás, sienten que los miran mal, a veces tienen muchos problemas familiares, inhibiciones de todo tipo, pero cuando están en escena emerge otra cosa que te sorprende. He estado escribiendo mucho desde hace ya un tiempo sobre lo que denominé “El Cuerpo Escrito” y allí me enfocaba

precisamente en cómo era que los actores pasaban de ese estado cotidiano, inhibido, a un despliegue escénico de gran energía pulsional. Tengo una percepción de los actores como parte de una raza maldita, porque ellos no hablan, no dicen, parecen que fueran mudos, que pertenecieran a otro mundo, y cuando llegan al palco, al escenario, se expanden por todo el escenario. Se expanden así literalmente. Sin embargo, al volver al camerino una vez terminada la función, regresan a su estado introvertido. En el palco, eso guardado y escondido durante el año, como en el caso de ese señor que se viste de mujer, crea una performance la cual, terminado el espectáculo, pareciera volver a esconderse hasta nuevo aviso.

Gus: En Montevideo, hace muchos años, fui a ver en el Teatro Solís *La zapatera prodigiosa*, de Lorca, con Estela Medina en el protagónico; era una actriz que no conocía, no sabía quién era cuando fui a ver la obra. Ella era fuego en el escenario, tenía la presencia de un gigante. Al terminar la función, fui a su camerino, pregunté por ella. Me atendió una mujer chiquita con un cuerpo contraído cubierto por un batoncito. Pregunté por Estela Medina y me dice: “soy yo”. No lo podía creer, no entendía cómo esa mujer gigante sobre el escenario podía ser una mujer tan pequeña y casi insignificante en su camerino, en su vida cotidiana. Lo mismo ocurría con una actriz tucumana, la mejor, que tuve el placer de dirigir y que Chela conoce: me refiero a Elba Naigeboren, recientemente fallecida. Fue la primera actriz profesional que dirigí y, la verdad, aprendí todo lo que sé de la dirección gracias a ella. En su vida diaria, sola con hijos, atendiendo un quiosco, vestida pobremente, daba siempre la impresión de un pollo mojado, tímida, toda contraída. Cuando la veías en el escenario y frente al público (porque la presencia del Otro tiene aquí un papel que deberíamos debatir, no ocurría eso tanto en los ensayos), era fuego, era pura energía. Un día, como hacía luces desde cabina y veía el escenario desde arriba, de pronto vi que el piso estaba toda manchado de sangre. Era una escena que ella hacía descalza. Al terminar la función, vimos que Elba se había rajado la planta del pie con un clavito y había sangrado durante la función, pero ella no sintió nada, ni se dio cuenta. La pregunta fue: ¿Qué cuerpo era ese que en escena no sentía el dolor del pie? No creo que fuera el cuerpo

orgánico o soma. El soma le hubiera transmitido inmediatamente el dolor. Pero el cuerpo trinitario que allí estaba actuando no percibió el accidente. Y esta vez, era sangre, no era ketchup. Creo que ya les conté el caso de esa estudiante contraída, súper inteligente, a la que en cierto modo forcé a tomar mi Workshop en Whittier. Ella tenía un personaje de madre que venía desde Tijuana a Los Ángeles apagar el rescate de su hijo; en escena, era toda furia. Más allá de este cambio corporal, mi satisfacción fue mayor cuando la vi dando el discurso de graduación en representación de los estudiantes Latinos. Era un despliegue de gestos, un trabajo con la voz, la intensidad en la lectura de su discurso, que me hizo sentir que mi Workshop, más allá de lo teatral, tenía otras consecuencias benéficas. No por nada, Stanislavski le dedicó bastante tiempo al tema de la inhibición, a levantar las inhibiciones. Un actor muy maníaco, muy así expresivo, muy extrovertido, probablemente no sea un buen actor.

CIPRIANO: Sí, totalmente de acuerdo.

Gus: Si uno hace una audición, tiene que saber que, en cuanto aparezca ese que parece que no mata una mosca, estamos ante algo serio. Eso es el misterio, esa es la transfiguración. Son palabras —misterio, transfiguración— que yo jamás uso en mis escritos, por las resonancias esotéricas, pero me las puedo permitir en esta charla.

CIPRIANO: Pero es interesante, digo, porque asociando, hago una vuelta atrás, ya que no puedo dejar de pensar en eso, y pienso en esta voluntad y esta técnica de no comprender, y me parece que todo esto que venimos hablando de lo que no se comprende, que finalmente aparece en este cuerpo pulsional de alguna manera, a mí me abre realmente el lugar del sentido; quiero decir, un lugar donde el mundo no es como aparece, sino bastante más complejo. Siento que esta relación que hemos estado hablando ahora entre la voz y el cuerpo, o voz-cuerpo, me empieza a generar esta pregunta por la intensidad, que también hemos estado rondando tanto: qué es de esa intensidad que aparece en esto, que es casi co-

mo un misterio —me encanta que uses esa palabra. Decir que genera misterio es poco científico, pero está sucediendo.

Gus: Lo que pasa es que la comprensión es querer dar sentido al sin-sentido del cuerpo pulsional. Cuando decimos que el actor elabora un personaje, está tratando de darle un sentido nuevo, un sentido que no se dio antes; estamos dentro del campo del sentido. El tema de lo que estamos hablando es, como vos decís, misterioso, enigmático, estamos en el campo del enigma, del mito. Lacan dice que el mito está del lado del enigma, y el enigma está del lado del mito. Pero nosotros queremos sentido, de alguna manera nos desesperamos frente al enigma, porque ahí es donde nos entra la angustia, la cual se expande, te toca, te invade, te envuelve, y no sabés bien de qué se trata, de lo que te está pasando. Entonces tratás de darle un sentido y ese sentido solo es posible gracias al significante. Uno tiene dos posibilidades aquí: o recurre a las etiquetas conocidas —como el actor que recurre a estereotipos— o bien te confrontás con ese sinsentido y comenzás a inventarle un sentido, el famoso *sinthome*, que sería lo que hace el Performer en sentido grotowskiano. Lo interesante del ejemplo de José es que, si salís con una obra en la que solo se murmura, se susurra, y de pronto la gente se enganchó con eso al punto de salir imitando a los actores al final del espectáculo, es porque a esa gente el sentido e incluso el relato le importa tres carajos, o sea, es gente que está acostumbrada a comunicarse de otro modo, es gente que tiene una relación mítica con la naturaleza, mítica con lo social probablemente, que es lo que no podemos comprender a veces cuando abordamos el campo popular. Tengo semanalmente charlas con mi amiga antropóloga, chilena, de la Universidad de New York, que ha trabajado durante años y escrito muchos libros sobre las Machi mapuche y ahora sobre los chamanes del norte de Perú. Esta gente trabaja con las piedras, los vegetales, los sistemas curativos. Incluso ella ha sido iniciada. Yo la escucho, pero confieso que me llevó años darle crédito a esas prácticas que ella me relataba. Indudablemente, diría Bachelard, obstáculo epistemológico, en este caso, mi prejuicio científicista. En realidad, estas prácticas, que me parecían mágicas, se me hicieron muy

mías cuando tuve una experiencia inexplicable. En aquel momento, viéndolo en Orán, cuando me quedé por primera vez sin caminar durante un ensayo en la plaza de la ciudad, una profesora muy amiga de la Ciudad de Salta, visto que los médicos no daban pie con bola, me sugirió ver un chamán. Me negué por bastante tiempo, hasta que un día, casi sin poder sostenerme bajo la ducha, dije en voz alta, tres veces, “tengo que ver a este tipo”. Vivía solo, de modo que nadie pudo escuchar eso. Al día siguiente, cuando fui a dar clases, de pronto la secretaria me interrumpió para decirme que tenía un llamado telefónico desde Salta. Era mi amiga que insistía en que viera a ese chamán que no cobraba nada. Yo seguía con la negativa, por eso casi ni quise escucharla, pero ella me dijo: “Gus, este señor vino esta mañana a mi casa y me dijo que ayer vos lo invocaste tres veces”. Quedé en shock. Agarré mis cosas del aula y me tomé el primer expreso a la ciudad de Salta, a la cual llegué después de cuatro horas de viaje. Como se imaginarán, ese episodio me cortó al medio, me dividió, cambió mi vida. Todo mi racionalismo se derrumbó. ¿Cómo era posible? Solo yo sabía lo que había dicho. ¿Cómo podía este hombre haber escuchado mis tres invocaciones? Lo curioso es que, al día siguiente de llegar a Salta, apareció el señor; yo creía que era un indígena, pero me equivoqué; era un hombre enorme, tipo alemán, rubio y con la piel rosada. Como les dije, no cobraba, solo pedía un vaso de agua al terminar y, además, solo atendía a una persona por día. Al verlo, me puse a llorar y estuve una hora y media llorando. El señor me esperó hasta que me calmé y pidió que todos salieran de la habitación. Quedamos solos. Al final me dijo: “tu aura está destrozada, no tienes nada, pero debes descansar, pedirte una licencia lo más larga posible”. Y eso hice. Además, me dio a tomar dos infusiones, una era valeriana y la otra no sé, unas raíces que había que hervir y daban un líquido espeso, un poco desagradable. En un momento, el chamán se levantó del sofá, se agachó porque era muy alto, puso sus dos manos sobre mis rodillas y allí se quedó un rato. Sentí que la temperatura de mis rodillas subía y subía. El señor se ponía cada vez más colorado. Al final, antes de retirar sus manos, me dijo: “Ahora no te asustes con lo que va a pasar”. Al retirar sus manos, sus rodillas hicieron tal ruido de huesos que mi amiga, que estaba en la cocina, vino a ver qué había pasado. Como les dije,

este episodio cambió mi vida y mi manera de pensar el mundo. Eso hizo que pudiera escuchar a mi amiga antropóloga con mayor atención y cuidado. Hoy me diría que algo relativo a esa sustancia gozante estuvo en juego. A Freud le preocupó también este tipo de experiencias, tiene dos ensayos dedicados a la telepatía. Obviamente, él quería racionalizar todo eso. Sea como fuere, lo que a nosotros como artistas nos importa es que estos fenómenos son fuertes, al punto que millones de personas siguen sosteniendo estas prácticas milenarias. Antes de orientarse hacia los chamanes del norte de Perú, mi amiga antropóloga estuvo una temporada en Cuba, hizo lo imposible para llegar a quienes practicaban el vudú, no a esos shows que los cubanos preparan para los turistas. Y después de cierto tiempo, me contó: “Tuve que salirme, estas prácticas son muy delicadas y altamente peligrosas, no puedo involucrarme en ellas”. Cambió su foco de investigación y apuntó hacia los sistemas de curación en Perú. Para mí, la única certeza es que estas prácticas (efectivas a veces, no siempre) tienen mucho que ver con el inconsciente, con el Ello, con lo pulsional. Los chamanes trabajan sobre eso, a su manera, sin duda. En este ensayo de Freud que tenemos para hoy, él nos habla de “las situaciones y nexos olvidados”, que son, creo, como insinuó Karla, los que nos remiten a la infancia, a ese momento en que carecemos de un yo o conciencia capaz de filtrar los estímulos exteriores que pasan a inscribirse en la superficie de cera de la pizarra mágica. Estos nexos olvidados, en un momento determinado de la vida del sujeto, empiezan a re-energizarse y lo real irrumpe con su función de corporalización. Toma mi cuerpo y por eso, por ejemplo, de pronto tengo que dar una charla y dos minutos antes me quedo afónico. El cuerpo queda invadido por ese real que no fue simbolizado. Observen que, en el ensayo, Freud nos dice “en términos descriptivos” que hay que llenar las lagunas del recuerdo; vean ese verbo “llenar”, alude a recurrir al significativo, hablar ese recuerdo, apalabrarlo, ya que no hay otro modo. Y luego agrega que, “en términos dinámicos, hay que vencer la resistencia de la represión” En realidad sería también vencer las defensas del yo.

CIPRIANO: Incluso pensaba que en ese artículo él empieza hablando de la hipnosis, como una técnica a la cual reconoce, pero que dice,

bueno, ya no. Me parecía que también tiene que ver con esto, con un poco de lo que estamos hablando.

Gus: Porque la hipnosis era eficaz para acceder a lo olvidado, pero no producía nada porque cuando el tipo volvía a la vigilia, seguía igual. No se podía modificar eso. Y la segunda razón es que, en este trabajo, no lo dice tanto, pero en los otros trabajos, cuando ya empieza a salirse de la hipnosis, el otro problema era el rol del hipnotizador. Este verticalismo, este dominio, este poder del médico sobre el paciente. El paciente hipnotizado era como un títere a merced del hipnotizador. La hipnosis le dio a Freud certeza de esa otra dimensión más allá de la conciencia, pero le llevó un tiempo encontrar la manera de acceder a dicha dimensión fuera de la hipnosis.

Porque si el inconsciente era el gran depósito de la represión, y si la represión era la responsable de la situación patológica o sintomática, entonces había que buscar otra técnica para abordar todo esto. La encuentra en la asociación libre, en la palabra. La asociación libre es una mentirilla que el analista le da al analizante, para que pueda hablar sin rodeos, cosa que no es tan fácil como uno lo imagina, así como no es tan fácil para los actores desprenderse de los hábitos y estereotipos durante la improvisación. En realidad, el analista sabe que no hay cosa menos libre que la asociación libre. Sin embargo, la idea de que el paciente cree que puede decir todo lo que le pasa por la conciencia —observen que estamos en el campo de la creencia— tiene su eficacia a nivel de la técnica. Como dije, aunque la invitación a asociar libremente en cierto modo le saca al actor la responsabilidad por lo que haga, así y todo, al pasarle tantas cosas por la cabeza, eso le exige un gran esfuerzo técnico. Lo importante es que la asociación libre es la vía regia para acceder a la parte oculta del iceberg. Por eso hay que estar atento, no tanto a lo que produce el actor al improvisar, sino allí donde algo falla, algo irrumpe en el orden del sinsentido. Ya vimos cómo el panorama se le complica a Freud más tarde, cuando se da cuenta de que muchos recuerdos no son realmente de momentos sucedidos, sin encuadres. En un primer momento se come la teoría de la seducción, cuando las pacientes relatan cómo los padres seducían a los hijos y los

abusaban. La creyó por un tiempo, pero después se dio cuenta de que era un recuerdo encubridor, que no había ocurrido nada de abuso por parte de algún adulto, en particular el padre. Y nuevamente vemos cómo funciona la praxis, porque Freud debe dar un volantazo a su teoría; se da cuenta de que ese recordar de los pacientes no era otra cosa que recuerdos que encubrían otras cosas; eran montajes que había que atravesar para arribar a esa zona de amnesia infantil, a esa zona que tenemos completamente olvidada. Hay gente que se acuerda cosas de cuando tenía 2, 3 años. ¿Cuál es el recuerdo más temprano que tienen? ¿Qué edad tenían?

CIPRIANO: Yo tengo una memoria tremenda que incluso asusta a mis padres, pero debo comentar algo muy del orden psicoanalítico. Sucedió que cuando me fui a vivir solo a los 19 años, que me peleé con mis padres mal, de pronto, no les miento, me invadió una cantidad de imágenes que yo no podía controlar. De golpe, me había olvidado de todo y de pronto... Yo fui un niño psicoanalizado, fíjense lo gracioso de esto, fui psicoanalizado de los 7 a los 12, y no recuerdo absolutamente nada de lo que sucedía en esas sesiones. Recuerdo el lugar, la sala de espera, pero nada más. Pero mi primer recuerdo es de menos de 2 años, y mis padres no pueden creerlo. Dicen: “no, no puede ser”. Fui un niño problema. Un niño problema con padres progresistas en el comienzo de la dictadura militar. Era todo muy complicado.

Gus: En la situación de la Argentina actual vas a revivir varias cosas.

CIPRIANO: De verdad, hoy particularmente me siento devastado, y creo que tiene que ver con todo eso.

Gus: Este cuerpo pulsional creo que tiene relación directa con la amnesia infantil. Por eso no estoy de acuerdo con Lacan cuando le critica a Freud que salva al padre y se queda solo en el amor al padre sin ver el lado peor del padre, el padre gozador. Me parece que Lacan descuida que Freud siempre estuvo orientado hacia lo que llamamos el goce o lo real. No me

parece que se le haya escapado. Indudablemente, Lacan tiene razón al afirmar que Freud tapó con sus prejuicios un montón de cosas personales, muchas cosas, pero no se le escapó el lado terrible del padre, el padre real. Ah, les muestro como primicia mi nuevo libro: *Freud: del nombre, del origen y del 'gran hombre'*, que es un extenso delirio desde el comienzo hasta el final sobre estas cuestiones ligadas al nombre y al padre. Me dio mucho placer escribir esto y me divertí mucho. Leí mucho y me asombré mucho también con cosas que no sabía. Creo que Lacan es un poco injusto en el Seminario 17 cuando critica a Freud; es posible, como dice Lacan, que el complejo de Edipo sea un sueño de Freud, pero a Freud no se le escapó, me parece, la dimensión de lo real porque cuando él plantea ir a la amnesia infantil, está planteando ir a este momento en el que nos hicieron renunciar a todas las pulsiones para hacernos niños bonitos, buenos, aplicados, disciplinados. Son los años que están olvidados y que vuelven en el sueño, en los síntomas, en las formaciones del inconsciente. Los que irrumpen e insisten en repetirse, que no cesa de no escribirse.

CHELA: Pero habría un algo de lo social que se está repitiendo acá. Eso es impensable desde el psicoanálisis.

Gus: ¿Por qué dices eso?

CHELA: Porque, por ejemplo, la cuestión del “goce Milei”, ¿cómo viene y en qué punto se engancha con esta sociedad argentina? Hasta un punto que no podemos entender, más del 50%, casi el 60% de la población lo votó.

Gus: A Freud no se le escapa lo social. Él habla en el *Moisés* de la herencia arcaica o la filogenética. En donde hay, por un lado, una memoria que supera a la nuestra personal, nosotros no tenemos solo la pizarra mágica de lo nuestro, de nosotros. También hay una pizarra mágica atávica. Cuando él toma esto de lo filogenético (algo que investigué porque viene de unos investigadores rusos), nos dice que también eso está aggiornato según el período o la subjetividad histórica en la que vive el sujeto. Algo

se resignifica allí. Pareciera haber cosas que nosotros tenemos porque nos vienen de muy atrás y a su vez otras que son propias de la circunstancia nuestra, personal y, finalmente, otras —digamos— intermedias que, aunque viniendo de muy atrás, se actualizan históricamente. Lo que vos te preguntás es cómo se engancha un pueblo con el “goce Milei”, creo que la explicación viene por el lado de la angustia, del desamparo, que reactiva el desamparo infantil del sujeto. La gente está desamparada, pero no solo porque a Argentina le vaya mal; la gente está desamparada a nivel mundial, y cada día peor. En ese desamparo que apunta a la amnesia infantil, lo que se demanda es un padre o una madre, digamos un Padre o Madre con mayúscula. Ese desamparo constituye el terreno fértil para la derecha, las ultraderechas. Cuando Freud termina diciendo, creo que, en *El malestar en la cultura*, y con una visión tremendamente pesimista, que la ciencia —en la que antes había depositado tantas esperanzas civilizatorias— se ha hecho cómplice del capitalismo, cómplice de la guerra y la barbiere —tal como leemos también en sus cartas con Einstein—, vemos que Freud sabe que la pulsión de destrucción se ha desatado y que no va a ser muy posible revertirla eróticamente. Y dice algo así como “esperemos, tengamos la esperanza de que Eros haga su trabajo”. Eros religa, une, y por allí entendemos porqué Freud se preocupa tanto por la religión y la herencia arcaica. El discurso capitalista, o seudo discurso, que Lacan formula, muestra su poder de deteriorar el lazo social, de aislar a los individuos. En la película *Leave the World Behind* [Deja el mundo atrás] realizada con el formato clásico de las películas americanas donde aparece una familia feliz, acomodada, que se va unos días de vacaciones y, de pronto, comienzan a aparecer cosas extrañas. Los personajes quedan aislados y se ve el esfuerzo terrible de estos seres completamente desconectados, por establecer pequeños puntos de encuentro. La película termina con la bomba atómica en Nueva York y no sabemos bien cómo quedan los personajes después de esa explosión. Solamente sabemos de la hija, que termina en un búnker que unos ricos hicieron construir precisamente porque se preparaban para este final.

JOSE: Y en ese bunker, la muchacha cumple su deseo de ver el episodio final de la serie famosa *Friends*.

Gus: Sí, pero en una situación paradójica, porque está viendo ‘amigos’, algo ligado por Eros, en un bunker, sola y encerrada, sin poder ya compartirlo.

JOSE: Comencé a ver esa película el domingo al mediodía, después del almuerzo, porque a mi esposa y a mí nos pareció que podía ser una película de domingo. Nos sorprendió el momento en que llega ese hombre negro con su hija y dice que él es el dueño de la casa, ahora rentada por una familia blanca neoyorkina. La mujer blanca desconfía al principio porque el tipo es negro.

Gus: Un negro súper sofisticado que en ningún momento verbaliza lo racial, la hija lo verbaliza en esa escena cuando está con su papá en la cama y dice “lo que pasa es que nosotros somos negros”. El otro tema tremendo, que es que los americanos creen que ellos son ellos nada más en el mundo, no existe el afuera, salvo para extraer materias primas. La escena con la mujer latina en el camino es terrible.

JOSE: Y también con el árabe.

Gus: Para los americanos la única lengua es el inglés y si los demás no lo hablan, que se jodan. Como vos decís, la escena con el folleto escrito en una lengua que ellos no saben ni pueden leer, incluso en una situación de emergencia médica como la que ellos están atravesando, muestra que, en tal caso, los que están afuera son ellos, los americanos. El personaje de Kevin Bacon dice que también en Los Ángeles están tirando folletos, en coreano o chino, lo cual demuestra que les da igual, pero no dejan de advertir que hay un mundo afuera, que es el enemigo y que se propone aplastar la nación. Lo interesante es que, al final, el personaje de Bacon, que al principio se niega a colaborar, termina finalmente cediendo en una

negociación de padre a padre, porque siempre se trata de padres. Las madres, en cierto modo, también quedan afuera, incluso una no aparece porque murió en un accidente aéreo, pero, la escena final de las mujeres es en el bosque, solas, tratando de escapar de la invasión de los ciervos. Los padres comienzan a reestructurar cierto lazo social, porque finalmente le da el remedio para el hijo, otra vez un varón. La pregunta, me parece, que subyace a todo el film es: ¿Cómo tenemos tantos enemigos? O ¿por qué tenemos tantos enemigos? Y si hicieras esas preguntas en una reunión cotidiana con americanos, el efecto sería como tirar una bomba atómica. Tienen muchos enemigos, y los tienen adentro, no están afuera, están adentro. Y con las redes sociales pueden estar en cualquier parte, con las nuevas tecnologías. A mí me pareció muy fuerte la película, muy interesante. Ese mundo atrás es, si lo miramos bien, el propio mundo construido por ellos mismos, porque han creado un mundo inhabitable en el que, ineludiblemente, están dadas todas las condiciones para que irrumpa lo real, el vacío, la angustia, lo pulsional. Al punto tal, que los primeros en percibir que algo de real ha comenzado a irrumpir son los animales, precisamente porque los animales tienen esta relación más directa con lo real, no encorsetada por los discursos de la civilización. Entonces, esos son los primeros en reaccionar a la lluvia atómica o algo así.

CHELA: Hay una variante de la antropología que está estudiando este modo de sentir y percibir animal.

Gus: Y por eso Occidente ahora parece como que se quiere ocupar de los afectos. No hay universidad aquí que ahora no se hable de los afectos. No es extraño, más bien sintomático, que en este momento la academia haya dado un giro para ocuparse de aquello que había dejado de lado: los afectos, porque es el nivel del sentir y percibir más ligado a lo pulsional. Recordemos que la pulsión, en Freud, que no es el instinto, está en esa zona límite entre Naturaleza y Cultura.

CHELA: A mí me han resultado muy interesantes los relatos de algunos chicos, amigos, hijos y nietos de amigos que se volvieron a Israel

porque, sintiéndose judíos o israelíes, quieren aportar algo, ayudar, tratar de reconstruir. Mandan relatos y uno ve fotos ahora. Y realmente es la única oportunidad que he tenido de ver en estos días una cuestión de humanidad. Y cuando lo dije, recibí una respuesta de un chico sumamente emocionado. Están ayudando a sacar las últimas hortalizas, verduras que han quedado, que van a los soldados. Y bueno, hay otras cosas que es muy difícil de contar, que ya tienen que ver con los niños. Uno de ellos, por ejemplo, cuenta el encuentro con un etíope. Yo no tenía idea de que los etíopes hubieran sido parte de la cultura israelí. Y que ellos los han buscado, se han reencontrado y están ahí con un muchacho, acompañando.

Gus: Hay muchos judíos que pertenecen a todas las razas y están en muchos países. O sea, el judaísmo no está ligado solo a Israel.

CHELA: Eso ha sido lo que me ha salvado un poco los días, escuchar esos relatos de gente con una cierta amorosidad.

Gus: Amigos, estamos sobre la hora, y ya cerca de las fiestas de fin de año. Les deseo lo mejor. Volveremos a juntarnos el año próximo para seguir delirándonos juntos en cuestiones de teatro y otras yerbas. Ha sido un placer enorme haber compartido todas estas horas con ustedes. Por lo menos para mí, han sido encuentros muy creativos. Lo importante es no dejarse ganar por la abulia, por el superyó gozador. Un amigo arquitecto y escenógrafo me llamó por teléfono desde Argentina el otro día y me dijo que estaba escribiendo algo y, con la situación que vivía, ya no pudo seguir. Le dije que precisamente este era el momento para no tirar la toalla, el momento para resistir, para escribir, para mantener todos los canales de relación amorosa, como dice Chela, con los demás. Escribir puede ser también un acto de amor, tal vez es siempre un acto de amor, aunque sea una botella tirada al mar. Tal vez podamos de ese modo alcanzar esas almas que sucumbieron al “goce Milei”. Pronto, sin embargo, cuando comiencen a sentir que no pueden pagar el transporte, la comida o el hospital, van a reaccionar. Sin embargo, el hecho de haberlo votado lo van a tener que pagar, porque el goce se paga. Hay mucha tarea por delante. No

Charla entre teatristas

es momento de claudicar ni de dejarse ganar por la resistencia pasiva; hay que crear, crear alternativas emancipadoras para poner freno al avasallamiento del neoliberalismo, imaginar, inventar nuevos mundos posibles para que todos vivamos mejor. Darle chace a Eros, como excepticamente planteaba Freud al final de *El malestar en la cultura*.

Publicaciones de Argus-a en su sello ErosBooks:

Mariana Roldán Suárez

Des-amparo

Aldo Dante Alvarado

Cartas desde el Oblicuo Lunar

Martín Giner

Tres escenarios improbables. Dramaturgia de humor

Gladys Ilarregui

El amarillo inaudito. Poemas a Ucrania

Gustavo Geirola

Dedicatorias

Sonetos y antisonetos

Gerardo González

Soave Libertate

Otras publicaciones de Argus-a:

Paula Ansaldo María Fukelman Bettina Girotti

Teatro Independiente: grupos, espacios, prácticas

Claudia Andrea Castro

Artes, universidades y cárceles en Argentina

Gustavo Geirola

FREUD: del nombre, del origen, del 'gran hombre'

Ensayo conjetural

Eduardo De Paula, Henrique Bezerra de Souza,
Mara Leal y Wellington Menegaz

Errancias: prácticas artístico-pedagógicas, memorias, quehaceres y políticas

Alejandra Morales

Representación de lo femenino en el teatro chileno

Rearticulaciones

Alicia Montes

Literatura erótica, pornografía y paradoja

Gustavo Geirola

Lacanian Discourses and the Dramaturgies

Gustavo Geirola

Introducción a la praxis teatral.

Creatividad y psicoanálisis

María Cristina Ares

Evita mirada

*Modos de ver a Eva Perón: las figuraciones literarias y visuales de su cuerpo
entre 1992 y 2019*

Gustavo Geirola

Los discursos lacanianos y las dramaturgias

Eduardo R. Scarano (compilador)

Racionalidad política de las ciencias y de la tecnología.

Ensayos en homenaje a Ricardo J. Gómez

Virgen Gutiérrez

Con voz de mujer. Entrevistas

Charla entre teatristas

Alicia Montes y María Cristina Ares, compiladoras
*Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo
en la literatura y las artes*

Adriana Libonatti y Alicia Serna
De la calle al mundo
Recorridos, imágenes y sentidos en Fuerza Bruta

Laura López Fernández y Luis Mora-Ballesteros (Coords.)
*Transgresiones en las letras iberoamericanas:
visiones del lenguaje poético*

María Natacha Koss
Mitos y territorios teatrales

Mary Anne Junqueira
A toda vela
*El viaje científico de los Estados Unidos:
U.S. Exploring Expedition (1838-1842)*

Lyu Xiaoxiao
*La fraseología de la alimentación y gastronomía en español.
Léxico y contenido metafórico*

Gustavo Geirola
Grotowski soy yo.
Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe

Alicia Montes y María Cristina Ares, comps.
Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía

Gustavo Geirola, comp.
Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli

Lola Proaño Gómez

Poética, Política y Ruptura.

*La Revolución Argentina (1966-73): experimento frustrado
De imposición liberal y “normalización” de la economía*

Marcelo Donato

El telón de Picasso

Víctor Díaz Esteves y Rodolfo Hlousek Astudillo

*Semblanzas y discursos de agrupaciones culturales
con bases territoriales en La Araucanía*

Sandra Gasparini

Las horas nocturnas.

Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia

Mario A. Rojas, editor

Joaquín Murrieta de Brígido Caro.

Un drama inédito del legendario bandido

Alicia Poderti

Casiopea. Vivir en las redes. Ingeniería lingüística y ciber-espacio

Gustavo Geirola

Sueño Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral

Jorge Rosas Godoy y Edith Cerda Osses

Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.

Una perturbación sensible

Alicia Montes y María Cristina Ares

Política y estética de los cuerpos.

Distribución de lo sensible en la literatura y las artes visuales

Charla entre teatristas

Karina Mauro (Compiladora)

Artes y producción de conocimiento.

Experiencias de integración de las artes en la universidad

Jorge Poveda

*La parergonalidad en el teatro. Deconstrucción del arte de la escena
como coeficiente de sus múltiples encuadramientos*

Gustavo Geirola

El espacio regional del mundo de Hugo Foguet

Domingo Adame y Nicolás Núñez

Transteatro: Entre, a través y más allá del Teatro

Yaima Redonet Sánchez

Un día en el solar, expresión de la cubanidad de Alberto Alonso

Gustavo Geirola

Dramaturgia de frontera/Dramaturgias del crimen.

A propósito de los teatristas del norte de México

Virgen Gutiérrez

Mujeres de entre mares. Entrevistas

Ileana Baeza Lope

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Gustavo Geirola

Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)

Domingo Adame

Más allá de la gesticulación

Ensayos sobre teatro y cultura en México

Alicia Montes y María Cristina Ares (compiladoras)

Cuerpos presentes.

Figuraciones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio.

Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero / Compiladoras y editoras
Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente

Gustavo Geirola

Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente

Alicia Montes

*De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis.
La carne como figura de la historia*

Lola Proaño - Gustavo Geirola

¡Todo a Pulmón! Entrevistas a diez teatristas argentinos

Germán Pitta Bonilla

La nación y sus narrativas corporales. Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)

Robert Simon

To A Nação, with Love: The Politics of Language through Angolan Poetry

Jorge Rosas Godoy

*Poliexpresión o la des-integración de las formas en/ desde
La nueva novela de Juan Luis Martínez*

María Elena Elmiger

DUELO: Íntimo. Privado. Público

Charla entre teatristas

María Fernández-Lamarque

*Espacios posmodernos en la literatura latinoamericana contemporánea:
Distopías y heterotopías*

Gabriela Abad

Escena y escenarios en la transferencia

Carlos María Alsina

*De Stanislavski a Brecht: las acciones físicas. Teoría y práctica de procedimientos
actorales de construcción teatral*

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística
Florianópolis

Falas sobre o coletivo. Entrevistas sobre teatro de grupo

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística
Florianópolis

Teatro e experiências do real (Quatro Estudos)

Gustavo Geirola

El oriente deseado. Aproximación lacaniana a Rubén Darío.

Gustavo Geirola

*Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo I: México y Perú*

Gustavo Geirola

*Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo II: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay*

Gustavo Geirola

*Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo III: Colombia y Venezuela*

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo IV: Bolivia, Brasil y Ecuador

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo V: Centroamérica y Estados Unidos

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo VI: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana

Gustavo Geirola

Ensayo teatral, actuación y puesta en escena.
Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral

Argus-a
Artes y Humanidades / Arts and Humanities
Los Ángeles – Buenos Aires
2024
