

Charla entre teatristas (2)

Teatro, Performance, Praxis Teatral

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



Argus-a
Artes y Humanidades/Arts & Humanities

CHARLA ENTRE TEATRISTAS (2)

Teatro – Performance – Praxis Teatral

2024

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

CHARLA ENTRE TEATRISTAS (2)

Teatro – Performance – Praxis Teatral

2024



Argus-a
Artes & Humanidades
Arts & Humanities

Buenos Aires, Argentina - Los Ángeles, USA
2025

Charla entre teatristas (2). Teatro, Performance, Praxis teatral -
2024

ISBN 978-1-300-77391-7

Ilustración de tapa: Tomada de fotos gratuitas online.
Diseño de tapa: Argus-*a*.

© Gustavo Geirola 2025

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 7 de marzo de 2024	
<i>Introducción al cuerpo actoral:</i> <i>los autores fundacionales</i>	1
Reunión del 21 de marzo de 2024	
<i>Descartes, el sueño y el 'cogito nocturno'</i> <i>El Actor y el Performer</i>	33
Reunión del 4 de abril de 2024	
<i>Condillac, la sensación y el cuerpo</i>	73
Reunión del 18 de abril de 2024	
<i>Baruch Spinoza I: hacia la cuestión del cuerpo</i>	113
Reunión del 2 de mayo de 2024	
<i>Baruch Spinoza II:</i> <i>del cuerpo spinoziano al cuerpo trinitario</i>	153
Reunión del 16 de mayo de 2024	
<i>Stanislavski: lectura a la letra</i>	191
Reunión del 13 de junio de 2024	
<i>El actor frente al espejo:</i> <i>a propósito de Pompeyo Audvert</i>	229
Reunión del 4 de julio de 2024	
<i>Tadeusz Kantor I:</i> <i>de autómatas, de muñecos y de la muerte</i>	259
Reunión del 29 de agosto de 2024	
<i>Tadeusz Kantor II:</i> <i>el teatro de la muerte y el poder pulsional del silencio</i>	297
Reunión del 26 de septiembre de 2024	
<i>El actor problemático y la neurosis obsesiva</i>	319

Reunión del 10 de octubre de 2024

*Riesgos y peligros actorales
del lado de lo real y de los goces*

341

Reunión del 24 de octubre de 2024

*El discurso del Amo en Lacan
y sus consecuencias en la praxis teatral*

379

Reunión del 5 de diciembre de 2024

*El discurso de la Universidad en Lacan
y sus consecuencias en la praxis teatral*

409

Prólogo

Este libro, como el anterior del año 2023, reúne las charlas entre varios teatristas. Todos ellos habían respondido en aquel año a mi convocatoria para conversar virtualmente sobre temas relativos a la praxis teatral y el psicoanálisis. Las conversaciones durante ese año demostraron ser tan productivas que nos entusiasmaron a continuar reuniéndonos durante el 2024. Este libro transcribe las reuniones mantenidas por los integrantes del grupo entre quienes se fue enfatizando el clima de colaboración, aportes, cariño y hasta asombro por el derrotero que algunas cuestiones tomaron a lo largo del año.

En efecto, el movimiento propio del pensamiento que fuimos consolidando en la primera etapa, nos llevó a explorar cuestiones relativas al cuerpo y a los afectos en el cuerpo actoral y el modo en que dichos temas se presentan y se implementan en las técnicas de formación actoral. Para ello, decidimos remontarnos a lo que acordamos denominar ‘autores fundacionales’, aquellos que van a sentar las bases de la Modernidad y cuyos textos, poco frecuentados por los actores y los estudiantes de teatro, se presentan como pulpos cuyos tentáculos llegan hasta nuestros días. Fue así que, a diferencia de lo que se enseña en las academias o en los talleres, decidimos abordar textos de René Descartes (1596-1650), de Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780), Baruch Spinoza (1632-1677), entre otros, para debatir luego el modo en que los mismos conceptos reaparecen, no sin transformaciones, en Konstantín Stanislavski (1853-1938), en Tadeusz Kantor (1915-1990) y, por supuesto, en Sigmund Freud (1856-1939) y en Jacques Lacan (1901-1981). En virtud de estos debates, no dejamos de acercarnos a experiencias actorales y performativas que nos son contemporáneas, tal como la del actor Pompeyo Audivert y la del grupo Manojó de Calles, liderado en Tucumán por Verónica Pérez Luna.

A través de estas conversaciones fuimos advirtiendo la necesidad de plantearnos situaciones conflictivas que suelen ocurrir durante las clases de actuación o durante los ensayos en el proceso del montaje de una obra particular. La praxis teatral no puede desentenderse de situaciones

que van más allá de la mera aplicación de una técnica y que, como verá el lector, se ubican del lado del cuerpo pulsional del actor y de sus afectos, así como de la relación de éste con el director, con el texto, con el resto del elenco y con el público. Fue por tal motivo que nos orientamos a investigar qué podía decirnos el psicoanálisis en estas circunstancias; surgió de ese modo la curiosidad por cotejar la neurosis obsesiva con la figura de esos actores o estudiantes de teatro a los que bautizamos de ‘problemáticos’ por el tipo de personalidad y comportamiento complejo en las clases o en los ensayos. Obviamente, esto nunca significa que ese actor o estudiante sea un neurótico obsesivo, pero esta modalidad neurótica, tal como la han explorado Freud y Lacan, arroja mucha luz sobre cómo trabajar con ellos evitando conflictos mayores que obstaculizan el proceso de aprendizaje o el proceso creativo. En esta línea, el volumen concluye con nuestras charlas sobre cómo poder beneficiarse en la praxis teatral de jugar con las fórmulas de los discursos lacanianos, tarea que se inicia en este tomo y que pretendemos continuar en el 2025. Como es sabido, cada una de esas cuatro fórmulas da cuenta de un tipo de lazo social, el que hoy es amenazado por un pseudo discurso, un no-discurso, que Lacan llamó ‘capitalista’.

Nuestro grupo está formado por pocos teatristas, pero excelentes, conocedores y curiosos respecto de su praxis teatral. Esa consistencia profesional es la que da a estas charlas una dimensión provocativa, en la medida en que, como acordamos desde el 2023, íbamos a adoptar una actitud heterodoxa en el tratamiento de las cuestiones, desligándonos de las autoridades y autorizaciones académicas. De ahí que hablamos de ‘delirarnos’, como un modo de dejar fluir el pensamiento para permitir la emergencia de cuestiones que nos atañen y que reciben poca atención en el campo teatral y universitario. En cierto modo, nuestro aporte, si lo hay, se ubica en esta línea provocativa, siempre abierta e inconclusa, siempre interesada en las preguntas más que en las respuestas. Cada charla pasa por momentos de elaboración conceptual y de cotejo con experiencias personales, sin dejar de lado la intervención del impacto de acontecimientos socio-políticos de nuestros contextos y, sobre todo, sin dejar de lado la capacidad de reírnos y disfrutar de las conversaciones.

Charla entre teatristas (2)

Como planteamos para el primer volumen, las charlas fueron grabadas y transcritas; algunos de los videos fueron subidos a YouTube, pero no siempre hay una correspondencia entre lo visual y lo transcripto, ya que la escritura impone sus reglas. Por otra parte, muchas veces, en el frenesí de la conversación, algunos conceptos aparecen no siempre bien formulados en el video, lo cual impuso acotarlos al momento de la versión escrita que, como sabemos, supone un lector que no ha estado presente en la charla y para quien se hacen necesarias explicaciones más puntuales. Los participantes —actores, directores, dramaturgos y profesores o maestros— estamos ubicados en diversas latitudes: Cipriano y Sandra están 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 conecta desde Foz de Iguazú, Brasil; y yo desde Los Ángeles, California.

Para finalizar, me gustaría transcribir un párrafo del prólogo al primer volumen de *Charlas entre teatristas*, para darle al lector el tipo de ambiente que supimos mantener a lo largo de dos años:

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.

Nos pareció que este ambiente desafiaba en sí mismo el avasallamiento del sujeto del deseo que propugna el neoliberalismo, produciendo no solo el deterioro de los lazos sociales, sino también un aislamiento progresivo del sujeto al punto de amenazar la sobrevivencia de las comunida-

des humanas. El neoliberalismo publicita —y tiene todos los medios, poderes y tecnologías de su parte— consignas falsas presentadas como valiosas que no son otra cosa que mandatos del superyó obscuro y atroz de ese Padre real que se goza en llevar al sujeto al sometimiento y suplicio sacrificial letales. Por eso, nos pareció que reunirnos cada dos semanas a parlotear entre nosotros sobre aquello que nos ataño como artistas es un modo de resistir a ese avasallamiento político. La publicación de estas charlas es, en este sentido, un modo de integrar a los lectores a nuestras preocupaciones, pero, sobre todo, a nuestra conversación cordial y cariñosa para que el lazo social persista.

Gustavo Geirola

Los Ángeles, 27 de diciembre de 2024

Reunión del 7 de marzo de 2024

Introducción al cuerpo actoral: revisión de los autores fundacionales

Gus: Hoy es 7 de marzo del 2024, retomamos el grupo de lectura, discusión, debate y delirio, así que bienvenidos todos. Los extrañaba. Este año a ver si ponemos café o alguna otra cosa, mate por medio. Si han hecho algo interesante durante todo este tiempo que estuvimos sin vernos, que pueda ser un disparador para enloquecernos este año, pueden reportarlo, compartirlo. Yo vi en Facebook, Cipriano, que estabas dirigiendo, anunciando un espectáculo, un monólogo aparentemente.

CIPRIANO: Es mi obra de danza, que la estoy poniendo nuevamente, y estuve sí dando clases de entrenamiento, que siempre para mí es interesante ese espacio para entrenar la actuación, porque trabajo con actores formados, y con actores que ya tienen ganas y eso me permite involucrarme en problemáticas a trabajar a corto plazo. Tengo una propuesta metodológica de trabajo de la actuación y, en general, desarrollo eso en esos espacios. La verdad es que en los veranos me viene bárbaro, porque estoy fuera de la universidad y, en general, hay gente que viene de distintos lugares del país; también hay gente muy formada con la cual puedo compartir esa práctica, lo cual me pone muchísimas pilas, energía, vértigo, todo esto que nos pasa en los seminarios. Así que la verdad es que todo eso estuvo bueno, salvo que me agarré dengue.

Gus: Mucha gente se agarró el dengue y hay gente que estuvo muy mal.

CIPRIANO: Estuve incluso medio día internado en cama, en el hospital; fue horrible.

Gus: ¿Y esto te deja inmune a otra picadura o puedes agarrártelo otra vez?

CIPRIANO: No, justamente lo peligroso es eso, porque son cuatro cepas y a vos te pica una, entonces estás expuesto a otras tres, y si te pica cualquiera de las otras tres es gravísimo; entonces estoy en este momento condenado a vivir con mosquiteros. Hay una vacuna; tendré que vacunarme en tres meses para ayudar un poco, pero de todas formas es algo a tener en cuenta. Estoy con mi solo de danza, *El silencio*, que lo presentamos hace varios años y ha girado bastante por el país; es a partir de *La siesta del fauno*, el poema de Mallarmé, la música de Debussy y la coreografía inicial de Nijinsky. Nosotros trabajamos sobre esos tres, deconstruyendo; la escena dura diez minutos, pero la nuestra dura 47 o 48, o sea que realmente ampliamos mucho. Mañana tengo función y una hora de danza con una bailarina con la cual yo trabajo bastante, un trabajo que me gusta mucho, porque es muy minucioso, muy pequeño sobre el movimiento, sobre el impulso, trabajamos sobre la idea de deseo, qué es lo que mueve o qué es lo que te hace mover, como pregunta, y entonces ha sido un trabajo que nos llevó tres años llevarlo a escena.

Gus: ¿No han hecho video?

CIPRIANO: Tenemos video, si quieren después les puedo compartir. El proyecto ha sido un trabajo en el que me he detenido durante mucho tiempo, por ejemplo, solo en el movimiento de la pelvis, y de cómo esa pelvis hace que vaya hacia otro lugar, como cosas muy chiquitas, muy pequeñas, pero tuvo su fruto el trabajo. La seguimos montando, mañana tengo función. Vacaciones, dengue, venir de Córdoba permanentemente, dar clases, ahora en la universidad el panorama es bastante oscuro.

Gus: Chela, vos ibas a decir algo.

CHELA: En las vacaciones pasé por esa antigua ciudad de Bucio, cerca de Bucio, de Cabo Frío, donde en los 70 se reunían Brigitte Bardot, a veces Jean Moreau, gente del grupo del cine, creo que era de la Nouvelle Vague. Entonces el visitar la ciudad y el casco histórico resulta una experiencia porque ese casco sigue siendo exactamente el mismo de aquella

Charla entre teatristas (2)

época. Era casi como que podía ver lo que había visto en alguna de las películas de Jean Moreau, y se podían ver todavía las viejas escenas de los barcos llegando a los hoteles antiguos. Registraba marcas, así que todo eso lo tuve dando vueltas en la cabeza todo el tiempo, como las marcas de una cultura que se fue y cómo es que se puede seguir mirando lo que haya pasado.

Gus: José, vos, ¿a qué te dedicaste? Además de sufrir el calor.

JOSE: Como estoy terminando ya la tesis de doctorado, me dediqué a terminar precisamente los capítulos que faltaban durante estos dos meses que pasaron, enero y febrero, y cancelé todo y me dediqué solamente a eso. Hice un trabajo delirante, totalmente. La tesis dio una vuelta increíble, Gustavo, tú eres un gran culpable, porque todo lo que hemos dicho aquí fue a parar allá. Sí, entonces yo estuve armando mi categoría sobre los cuerpos ausentes en el teatro de fronteras. La violencia aquella que yo experimenté durante diez años ahí trabajando entre Chihuahua, Juárez y El Paso. Conocí muchos amigos, entonces terminé siendo muy amigo de Manuel Talavera, no sé si tú lo conociste. Fue un gran amigo, gran amigo.

Gus: Es dramaturgo, ¿no?

JOSE: Sí, él es dramaturgo.

Gus: Rocío Galicia lo entrevista.

JOSE: Cuando yo empecé a ir a Chihuahua comencé a vincularme con el grupo de él, con su trabajo. Él me entregó trabajos que son inéditos, conocí la familia y todo. Y luego yo estaba haciendo un trabajo sobre la violencia en frontera y fui volcando, como recuperando todos esos fragmentos de lo que dejó Manuel. Nosotros teníamos un grupo de investigación que se llamaba Proyecto Fronteras, que era Teatro en la Frontera y salió una revista de todo eso. Y Manuel participó ahí en ese grupo. Cuando nosotros estuvimos ahí en Juárez participó del grupo y de todo aquello.

Pero cuando llegué acá a Brasil, él murió porque tenía un cáncer muy fuerte. Pero me dejó algunas cosas. La tesis terminó siendo lo que era sobre la violencia. Terminé, fui desempolvando todas esas estructuras que él manejaba. ¿Sabes qué me parece tan gracioso? Porque él era un tipo que hacía mucho teatro costumbrista, o sea, las obras de teatro tú las lees y ves así que son unas obras ambientadas en el campo, en el desierto. A mí siempre me atrapó esa idea de ir a la Sierra Tarahumara porque yo incluso hice el recorrido de Artaud. Era una época en la que empecé a volverme más loco todavía. Y terminé vinculándome con los indígenas de la Sierra Tarahumara, fui a Creel y ahí estaba todo ese conflicto de la violencia contra el narco. Esto aparece en las obras de Manuel por fragmentos. La tesis ha virado hacia una cuestión orientada a buscar los fantasmas; ese fantasma aparece y se repite y se repite.

Gus: Todo eso rural es muy rulfiano también. ¿Cómo se llama el otro dramaturgo que escribió la obra sobre la india tarahumara que llevan presa en la frontera y como nadie entiende su lengua la internan en un psiquiátrico y la mantienen en una jaula? Vi la obra varias veces actuada por María Bonilla, la directora y actriz costarricense. Es un caso verídico.

JOSE: Es de Víctor Hugo Rascón Banda.

Gus: Ah, sí. Yo justo cuando empecé las entrevistas para *Arte y Oficio* tenía mucho interés en conversar con él, pero falleció y ya no se dio el encuentro. Era un ser humano muy especial, de acuerdo a todo lo que me han contado. La obra de él es muy especial.

JOSE: Es enorme, es enorme. Incluso yo en una ocasión me reuní con Talavera y con el equipo de trabajo de él; ahí había un productor teatral que se llama Martín Hernández, muy conocido en Chihuahua y él me dijo: “Maestro, yo le traigo un regalo el día de hoy para usted”. Me trajo cinco libros, eran unos tomos así gigantescos, pesados, la obra completa de Víctor Hugo. Y cada tomo está a cargo de un especialista: Enrique

Charla entre teatristas (2)

Mijares, Rocío Galicia, Manuel Talavera, todos hablan sobre Víctor Hugo porque fue un portento de las letras del norte de México.

Gus: Quien empieza con el teatro con temática norteña fue Oscar Liera, con una obra que se llama *El jinete de la Divina Providencia*, donde toma la figura de Malverde, el santo de los narcos. Se hizo una película luego. Liera fue un autor muy censurado, lo persiguieron, pero no lo doblegaron. A propósito, en septiembre se realiza un encuentro sobre teatro de frontera en Tijuana. Tal vez alguno de ustedes se anime a venir. Quizá pueda asistir, porque no tengo que viajar en avión; unas amigas mías pueden llevarme. Otro acontecimiento interesante es el que anuncia el MALBA [Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires], con la presentación de Emilio García Wehbi con Gabriela Halac. Seguramente, Cipriano, vos tenés más información sobre este evento.

CIPRIANO: Es una presentación de un libro y también un curso sobre ese libro. Presentan *Daphne*, que es una novela sobre sus cuatro viajes a Japón, muy divertida y muy terrible también. Gabriela ya viene trabajando desde hace mucho tiempo en Iberoamérica sobre la idea de la edición como práctica artística, pensar al editor como a alguien que está produciendo un objeto artístico. En esa situación aparece mucho la idea del cuerpo, la idea de la performance, ambos temas que no son ajenos al trabajo de Emilio. Emilio viene desde el campo de la performance y Gabriela piensa la edición como una performance, de modo que convergen. La pregunta sería cómo poder editar el movimiento, cómo poder editar la performance, cómo poder editar las artes vivas. Lo que hace Gabriela es pensar la edición del libro como una puesta en escena y entonces ahí la pregunta es cómo actúa el cuerpo en esa situación, cómo se trabaja con lo corporal y cómo se trabaja entonces con los archivos. El último libro que se acaba de editar, el archivo Filoctetes, es toda esa performance que hizo Emilio en el 2001 con los muñecos hiperrealistas tirados en la calle. Fue un trabajo muy famoso que aludía a una situación de violencia. Se hizo en Buenos Aires, en Viena. en Berlín y en Varsovia. Lo que ellos hacían eran muñecos hiperrealistas en situación de calle, pero además violentados con

sangre; entonces ellos avisaban a la policía que eso estaba sucediendo en distintos lugares. Recién ahora, 22 o 23 años después, se hace un libro y entonces la pregunta es cómo editar eso, cómo editar el archivo, cómo editar la violencia. Ellos están trabajando en eso y hacen este seminario en el MALBA junto a la presentación de *Dafne*; es un libro precioso y para que se den una idea, les cuento que hay partes donde hay sellos que son sellos que se han construido en particular para el libro, pero que además están sellados a mano, cada ejemplar está sellado a mano, todo un trabajo artesanal. Incluso cada libro, por ejemplo, está envuelto en el sistema japonés: para abrir el libro tenés que desplegar y desplegar y, cuando desplegas, te encontrás con todo un mapa de imágenes y de textos que te introduce a la novela.

Gus: Hola, Sandra. No sé si ustedes leyeron las notas de la última reunión porque fueron alucinantes. Mientras lo escribía, me volvía medio loquito con tantas cosas y entonces ya las empecé a editar, pero manteniendo el modo de diálogos, como los platónicos, en función de la publicación.¹ Sandra estamos chismoseando qué estuvimos haciendo durante las vacaciones. ¿En qué anduviste vos?

SANDRA: Hicimos varias cosas; salimos un tiempito al principio por acá, fuimos a la costa de Argentina y justo nos agarró el cambio de gobierno con todos los aumentos, el de la nafta, por ejemplo, que cambió todo nuestro presupuesto porque casi todo se fue al doble. Más tarde, ya en casa, arreglando un poco la sala.

Gus: ¿Pudiste trabajar un poco en tu tesis? Porque José, según nos contó, se dedicó de lleno a eso estos meses y parece que ya la redondeó. ¿Cuándo defiendes José?

¹ Este fue el germen de una idea que luego culminó en la publicación del primer año de charlas, bajo el título *Charla entre teatristas. Teatro, Performance, Praxis Teatral* (Argus-a Artes y Humanidades/ Arts & Humanities, 2024).

Charla entre teatristas (2)

JOSE: Estamos esperando entregarla ya definitivamente, luego hay que esperar un mes, todo depende de la banca cualificadora del jurado, que se pongan de acuerdo.

Gus: ¿En qué universidad es?

JOSE: Es en la Unioeste, Universidade Estadual do Oeste do Paraná; ahí está el doctorado en Sociedad, Cultura y Frontera. Como el fuerte mío es trabajar siempre en el Teatro de la Frontera, fue coherente presentarla allí, ya que la tenía pendiente desde hace muchos años. Siempre quería terminar el doctorado, siempre iniciaba y no terminaba, y por eso al final vi que hay que sentarse y enfocarse exclusivamente en eso. Había empezado hace años mi doctorado en Venezuela, pensé hacerlo luego con Ileana Diegues en México. Fui y hablé con ella y, cuando yo iba a comenzar, apareció un proyecto teatral y todo quedó otra vez pendiente. Estando acá en Brasil un día durante la pandemia, me dije: “¡Ya! vamos a parar con tanta pavada que uno se mete en la cabeza y vamos a escribir la tesis de una vez por todas”. Gustavo, no vas a creer, es una cuestión de ejercicio de la memoria, fue increíble desenvolver cosas que tenían más de veinte años y comprobar ahora que todo eso yo lo pensé hace tantos años. Me ha ocurrido ese drama de leer cosas que publiqué hace veinte años y, de pronto, no reconocerme; era como ¿quién escribió esto?, ¿cómo pude yo escribir esto?, si yo nunca lo pensé o no recuerdo la sensación de haber pensado eso. Vi un artículo publicado con mi nombre y me dije: “¡Dios mío! ¿Cómo funcionaba mi cerebro en esa época?” Empecé a sentir que ahora pensaba menos y eso me empezó a angustiar. ¡Dios mío! ¡Qué increíble! Hay cosas que son increíbles, cómo en el momento en que uno está enchufado produce cosas que después se desconectan; no sé cómo será que ocurre eso. Y a mí, eso me ha pasado contigo, con esos textos sobre el arte y oficio del director y después cuando leo ese ensayo tuyo en relación al teatro durante la pandemia, sobre la diferencia entre presencia y proximidad. De pronto me dan ganas de hacer, por ejemplo, un

trabajo sobre Gustavo, pero que serían los Gustavos, no habría *un* Gustavo desde aquella experiencia de las entrevistas y lo que hoy leemos de tu producción.

Gus: Yo sí le encuentro una coherencia a lo que he venido haciendo. Sé cómo una cosa me llevó a la otra. Al terminar el libro de Freud, me digo: ¿Y ahora qué? Entonces no tenía nada que hacer y por eso me puse a sacar las notas de la última reunión, lo cual me volvió a disparar el deseo. No obstante, estuve unos días como bola sin manija. Leyendo los diarios, empecé a notar que se repetía en las notas la palabra “angustia”, y eso me enganchó otra vez —ya vez cómo se va dando una coherencia— con Lacan. Aunque había leído cuatro o cinco veces el seminario sobre La Angustia, y en virtud de las circunstancias políticas de Argentina en particular y del mundo en general, me dije: “Voy a leer ese seminario otra vez, pero en clave política” para tratar de entender un poco, si es posible, lo que está ocurriendo. Lacan da muchas vueltas en ese seminario y es difícil encontrarle una hebra que vaya unificando el espectro de cuestiones que trata. Me dije: voy a hacerme unas notas; abrí un archivo, porque pensaba que iban a ser pocas, pero, como me ocurre siempre, ya llevo escritas como cincuenta y pico de páginas y no sé si seguiré, pero de hacerlo, me figuro que terminará en un libro muy voluminoso. Sobre todo, porque esa lectura hizo puente con los temas que venimos tratando en estas reuniones, como la cuestión del cuerpo pulsional, la angustia, obviamente, el afecto. Empecé a investigar el tema de los afectos y, como siempre, me desentiendo de las bibliografías contemporáneas y me voy a rascar en la historia. No sé si soy lacaniano en eso, creo que más foucaltiano, pero me parece un paso inevitable tener una perspectiva histórica, así que comencé con Descartes. Me fui al *Tratado de las pasiones* de René Descartes; ustedes no pueden imaginarse hasta qué punto Lacan leyó eso al detalle; muchas cosas que Lacan plantea, resulta que vienen desde muy lejos y, aunque no muestra siempre sus cartas, no da los créditos a los autores que ha leído, uno comprueba cómo las ha tomado y las ha reelaborado, las ha incorporado a otra arquitectura teórica. Lo cierto es que, cuando empecé a leer el

Charla entre teatristas (2)

Tratado de las pasiones, obviamente cotejándolo con las *Meditaciones metafísicas*, todo comenzó a tomar un rumbo que era leer a Descartes en relación a Freud y a Lacan y en relación a Stanislavski y a las técnicas actorales. No se imaginan ustedes la riqueza de trabajar sobre este corpus. Terminé con Descartes la semana pasada y ya me pasé al *Tratado de las sensaciones* de Condillac que es otro autor que sí Lacan nombra en varios seminarios, cosa muy inusual en él. No he podido conseguir la versión al español de ese texto, que incluso yo tenía en mi biblioteca en Argentina, publicado por EUDEBA en la década del 60. Voy, pues, más lento, porque me baso en la versión original en francés, que no es muy complicado. Lo alucinante es que ya aquí despunta toda esa cuestión del cuerpo; no les puedo explicar la cantidad de delirios a los que me lleva todo eso. Cuando termine con Condillac, me enfocaré en un texto que tengo bastante fresco porque lo leí hace poco, con muchas notas al margen. Se trata de la *Ética* de Spinoza y que va a resonar mucho en el *Seminario 20* de Lacan. Intentaré un intermedio, consultando el *Tratado de los sentimientos* de Kant que, creo, no es un libro sino un opúsculo. A partir de todo esto voy a aproximándome a la cuestión de los afectos (angustia, emociones, sentimientos), sobre las que se han dicho muchos disparates. A mí me importa seguir el hilo de cómo algunos filósofos claves han ido planteando el tema del cuerpo afectado.

CIPRIANO: Gustavo, ¿y vamos a entrar en ese territorio? Porque a mí me interesa muchísimo.

Gus: A mí me interesaría personalmente entrar en ese territorio y debatir con ustedes muchas de esas cuestiones. Podría ir haciendo una especie de selección de fragmentos de esos autores (Descartes, Condillac, etc.) y luego vamos conversando. Por ejemplo, Condillac y su famosa estatua, que es un cuerpo, digamos, virginal sobre el que se van inscribiendo sensaciones que vienen del mundo exterior y van progresivamente dándole a la estatua una especie de conciencia de su cuerpo y de aquello que no es su cuerpo, a mí eso me parece muy cercano al aprendiz de actor o se lo

puede comparar con un actor durante los ensayos. Al hacer esa comparación, surge una cantidad de cuestiones que, a su vez, abren a más preguntas. A medida que Condillac habla del cuerpo de su estatua, un cuerpo que ya no es soma, no es algo meramente orgánico, sino que es otro cuerpo que tiene un alma; él habla de cómo se va formando el alma de la estatua y si hoy no hablamos de ‘alma’, podemos pensarla como el aparato psíquico. Hoy, por ejemplo, leyendo a Condillac, de pronto él larga una oración en la que ya da cuenta del goce, de ese goce que Lacan formulará al final de su enseñanza. Es algo increíble, me dije, Condillac ya vio todo esto desde hace siglos.

CIPRIANO: A mí me interesa muchísimo, porque además me parece que es un tema que cruza todas las teorías de actuación.

Gus: A mí el punto que me interesa en todo esto es profundizar la cuestión de las técnicas de formación actoral, es lo que me está preocupando a mí. Y como dije, me deliro porque no tengo ya nada que perder, ahora tan alejado de la academia. Por ejemplo, enganchó lo de Condillac con la transferencia y empiezo a hacer preguntas, incluso preguntas que Lacan no se hizo porque son preguntas de teatrista sobre la transferencia: cómo transmitir una técnica, cómo formar un actor o dirigir a alguien cuando entran en juego los afectos, cuando entra el cuerpo pulsional; cómo se maneja la estrategia de la técnica. Ya conocemos desde Stanislavski las preocupaciones de esos obstáculos para la creatividad del actor: sentimientos o pasiones, las inhibiciones, el pánico escénico. Cuando uno se aproxima a todo esto desde Condillac, vemos que el tema central de su *Tratado* es la memoria. La estatua va recibiendo esas huellas del olfato, del gusto, etc., que van conformando esa memoria, un poco a la manera de la superficie de cera de la pizarra mágica de Freud, de la que tanto hablamos. De la inscripción de esas sensaciones, Condillac va elaborando los registros del alma, digamos, como la imaginación. Es asombroso cómo lo hace. Y regreso por esa vía a mi pregunta: cómo trabaja un maestro en un taller de formación actoral con la transferencia; sabemos lo que es la transferencia en psicoanálisis, pero ahora tenemos que llevarla a nuestro campo

de experiencia: cómo manejarla en la formación actoral o durante el ensayo; cuáles son las preguntas que habría que hacerse en la transmisión de una técnica actoral y si el maestro está capacitado para hacerlas. Me surgieron como ochenta preguntas para las cuales no tengo respuestas. Por eso creo que nos podemos delirar juntos en relación a estos temas. Condillac empieza, como veremos, por el olfato. Recuerden que hablamos de ese imperialismo audiovisual del teatro, que puso a un lado los sentidos relegados (olfato, gusto, tacto). La cuestión del olfato no dejó de llamar la atención de Freud, quien en una extensa nota en *El malestar en la cultura* precisamente atribuye el cambio de paradigma, desde el olfato a la visión, al cambio de la corporalidad: de ser el olfato el sentido privilegiado de los mamíferos en cuatro patas, se pasa a la visión como sentido privilegiado cuando estos mamíferos adquieren la posición erecta. La relación del olfato estaba y sigue estando para ciertos animales, directamente ligada la cuestión del instinto, el sexo, la reproducción, la alimentación; pero al asumir la posición erecta, todo cambia. En principio, hay ya una especie de afecto, el pudor o la vergüenza: al estar en posición erecta quedan expuestos a la visión los genitales. Los individuos acuden entonces a vestir, velar el cuerpo. La espalda, a su vez, queda muy expuesta a cualquier atentado, porque carece de ojo. Nuestra visión apenas supera los 180 grados. La visión produce ahora, digamos, una relación mediatizada con el espacio que, a la postre, en la historia de la filosofía, llevará a la *res extensa* que Descartes planteará, paralela a la *res cogitans*, a ese pensamiento o alma que tanto le importa a Condillac. Para calentarse, un perrito tiene que tener proximidad olfativa con una perrita en celo, hay —digamos— distancia mínima. Pero con la visión, un individuo puede calentarme mirando un objeto a mucha distancia y ni hablar del fantaseo si ese objeto, ese cuerpo, a su vez está velado por las vestiduras. Hay cierta inmediatez para el perrito en cuanto a oler y proceder al acoplamiento; pero la visión ya se proyecta y comienza a exsudar cierta idea de futuro. Aparece ya la temporalidad con la posición erecta. En fin, como ven, cuando uno lee todo esto (y lo que acabo de decirles no lo he leído en ninguna bibliografía filosófica, son delirios, válidos y hasta irrespetuosos frente a ciertas figuras o textos), no

pude dejar de entusiasmar me con el espectro de preguntas que habría que hacerse en el campo de la praxis teatral.

Freud va a ligar todo esto a un tema importante: el olor ligado a los excrementos. Dice: nosotros, cada persona, no tenemos asco del olor de nuestra mierda, pero sí de la mierda de los demás, de los otros. Tenemos aquí ya prefigurada la idea del yo y el otro, el lazo social que va a imponer, sostener, un régimen de higiene. La imposición de la cultura, el significante que mortifica al sujeto para integrarlo al lazo social, a partir de exigirle el renunciamento a ciertas satisfacciones ‘animales’: los niños disfrutaban de mear o cagar a cualquier hora y en cualquier parte, pero la cultura, la convivencia comunitaria, no acepta eso. ¡Se imaginan si todos hiciéramos eso! Entonces se va imponiendo la ley: horas y lugares para comer y defecar. Así va emergiendo otra cuestión ligada al cuerpo: la diferencia entre lo privado y lo público. Si empezás a pensar en términos de un taller actoral con un grupo de personas o de una función teatral: pensemos en el olfato; alguien viene a la clase o al ensayo con un perfume que le gusta; pero podría suceder que para otros ese perfume es insoportable. A su vez, como dice Condillac: si un olor agradable se incrementa en intensidad, produce dolor. Estamos ya en la *jouissance*, en el goce lacaniano, cuando un placer se intensifica, termina produciendo el goce, el dolor o el desagrado. A la estatua le pasa eso: de pronto un olor que le gustaba, al intensificarse, la paraliza y ya no puede procesar nada más. Estamos en el campo del exceso, de aquello que desborda la regulación fálica a nivel comunitario. Ese perfume que trae un miembro del grupo teatral puede, pues, interrumpir la línea asociativa orientada a la creatividad. La memoria, como veremos, tiene un rol muy importante aquí, porque el desagrado que pueda producir un perfume, agradable para la mayoría del elenco, podría despertar en otro actor sensaciones reprimidas de experiencias traumáticas. Y nuevamente la pregunta es: ¿qué hacemos con eso?, ¿cómo salimos de ahí? No podemos decirle: ¡dejate de joder, andate, vení mañana sin ese perfume!, y seguir la clase o el ensayo como si nada hubiera ocurrido. Porque algo sucedió, hubo un corte, una paralización parcial o total del elenco. Todo el tema de los afectos emerge en estas circunstancias. Cuando leo las bibliografías actuales sobre los afectos, siento que andan

descaminadas, al menos en relación al cuerpo. En primer lugar, casi nunca definen qué entienden por ‘cuerpo’ y menos aún lo conceptualizan en el marco de una teoría coherente. Así que, como les dije, por mi parte, me voy a los textos fundacionales: Descartes, Condillac, Spinoza, Kant y voy haciendo puentes con Freud y Lacan. Esos textos fundacionales me permiten hacer preguntas.

CIPRIANO: Está buenísimo. A mí me interesa muchísimo, me parece que es una problemática; vos ahí mencionas a Diderot, pero esta idea de la paradoja entre lo sentido y lo fingido, me parece que, además, nos mete en el rollo de la verdad y de la mentira en términos escénicos. Pareciera que eso cruza no sólo lo orgánico sino también lo artificial. Hay un montón de situaciones pensadas dentro de las teorías de actuación y todos estos temas me incitan a que entremos ya en todo este panorama.

Gus: En las *Meditaciones metafísicas*, Descartes funda el sujeto de la ciencia, un sujeto lógico, que va a dar lugar a lo que llamamos la Modernidad. Por eso yo no me fui hasta la antigüedad clásica para ver el tema del cuerpo y los afectos, sino que partí de Descartes ya que nosotros estamos marcados por esa Modernidad. Ese sujeto lógico, que Descartes denomina el ‘yo’, el ego, y que le permite fundar la conciencia, no va a ser el mismo para Freud y Lacan. En el famoso ensayo de Lacan, “Subversión del sujeto”, Lacan va a llevar a ese sujeto de lo consciente a lo inconsciente. De cierta manera, la empresa de Descartes es la misma que la de Lacan, ambos quieren abordar el sujeto lógico como sujeto de la ciencia. Lacan mueve el sujeto cartesiano al campo del inconsciente; he ahí su subversión. Para Lacan el yo [*moi*] no es el sujeto inconsciente [*jé*=yo]. Ahora bien, Descartes no tiene muchos problemas con ese ‘ego’, el del famoso ‘pienso, luego existo’. Para Lacan, el yo [*moi*] es imaginario, ilusorio, sede de todos los engaños del sujeto [*jé*], un yo que no piensa, y el sujeto [*jé*] es siempre el sujeto donde se aloja el pensar, es el sujeto del deseo, del cual el *moi* no sabe nada ni quiere saber. Lo interesante aquí es que el verdadero problema de Descartes —me parece y no lo he visto problematizado en las bibliografías— es el sueño, lo que podríamos llamar el

‘cógito nocturno’, el pensamiento nocturno. No sabe bien qué hacer con ese pensamiento que ya no es el del yo consciente, que no está controlado por el yo consciente, es un pensamiento sobre el cual el yo no tiene mayor poder. Descartes liga el sueño a la ficción y a las fantasías, sean que surjan cuando estamos dormidos o cuando estamos despiertos. El tema de la ficción será otro tema que abordará Lacan, lo hará desde Bentham y propondrá el neologismo ‘fixión’. La ficción está en relación con la verdad, pero deberemos preguntarnos qué decimos cuando usamos el vocablo ‘verdad’, de qué verdad hablamos, porque ese vocablo tiene una larga historia en la filosofía. Como se darán cuenta, tenemos un largo camino por recorrer. Por ahora, la idea es atenernos a estos textos fundamentales y fundadores y ver sus resonancias en, por lo menos, Freud y Lacan. Ese pensamiento nocturno, que escapa a la *res cogitans*, al ‘yo pienso’, es lo que le preocupa a Descartes, lo que amenaza, si queremos decirlo así, a ese sujeto lógico, consciente, fundamento de la ciencia que intenta fundar y sostener. El sueño, si puntuamos su frecuencia en las *Meditaciones metafísicas*, pareciera ser la preocupación central de Descartes. Resulta que la verdad en la ciencia se opone a la falsedad, lo que es verdadero, no es falso y viceversa. Pero cuando entramos en el campo del sueño, ese concepto de verdad y de ciencia quedan en cierto modo invalidados. Nadie puede decir que un sueño es verdadero o falso en el sentido de la ciencia. Como ven, tenemos aquí un campo de exploración muy amplio cuando llevamos todo esto al campo del teatro, de las teorías de la actuación, de las técnicas actorales.

CIPRIANO: En el texto que les acabo de pasar de Stanislavski, hay un capítulo que se llama, si mal no recuerdo, “fe o verdad”, en donde está todo el vínculo entre la fe, la verdad y la creencia. Stanislavski lo resume tan fácil diciendo “la verdad depende de la fe” y ahí sonamos, porque hay algo de la teoría de la actuación, en el campo de la actuación que entra en el campo de la creencia.

Gus: Mi libro sobre Freud es sobre el campo de la creencia. Hay que creer en el inconsciente, no hay una verdad científica del inconsciente.

Freud, enfrentado a su muerte, a su cáncer en los últimos años, escribe *El hombre Moisés y el monoteísmo* (casi nadie da el título completo, siempre aparece como Moisés y el monoteísmo, pero a Freud le interesa ‘el hombre Moisés’), yo elaboro la cuestión de la creencia. Después de más de un mes, logré conseguir y ver la película *La última sesión de Freud*, con Anthony Hopkins; no me parece una gran película, aunque las actuaciones son estupendas. Me pareció mejor, por ejemplo, la actuación del actor que hace de Lewis, porque, en cierto modo, es el sujeto dividido, frente a un Freud un poco más fácil de representar, porque hay ya algunos estereotipos sobre la figura del viejo Freud. El guion, aunque a veces un poco forzado, se enfoca precisamente en el tema de la creencia. Frente a un Freud ateo, a veces seguro, pero de pronto vacilante sobre la figura del dios o del más allá de la muerte, Lewis vacila constantemente entre creer o no creer. Para quien está a la puerta de la muerte, creer o no creer es una alternativa ineludible que, por lo demás, angustia. En esos momentos uno se agarra de cualquier cosa. Toda la película es sobre el tema de Lewis, que es un cristiano con una fe inconstante, él dice en algunos momentos creo y en otros su creencia se astilla y se torna temporariamente ateo. Luego se angustia y retorna a la creencia. Hasta cierto punto, no hay lazo social sin creencia. ¿Qué otra cosa es el registro simbólico sino aquello en lo que, mal que mal, creemos, por eso acatamos? No estoy hablando exclusivamente de una creencia teológica. Basta pensar en algo trivial: se pone la luz verde en el semáforo y todos avanzan, y avanzan porque creen que los otros, en ese cruce de calles, se van a detener con la luz roja. Creemos en eso, no tenemos mayor dominio sobre lo que hagan los demás. Si no creyéramos en el semáforo, andaríamos todos muertos o tullidos; si no creyéramos, no podríamos manejar. La creencia resulta fundamental y no está necesariamente ligada a si hay o no hay un dios. En mi libro, planteo la creencia como un núcleo central del psicoanálisis, por eso me atreví a decir que el psicoanálisis es una religión laica, en la que creemos en el inconsciente. Dios es inconsciente, dijo en algún momento Lacan. Y es una religión laica porque no tenés dónde fundamentar la verdad del deseo más que en la creencia. Y, además, se suma a esto el tema de la memoria, muy complejo, que Condillac desarrolla maravillosamente antes de Freud.

Condillac dice que hay una memoria formada por las huellas del impacto de las sensaciones en la estatua. La estatua solamente las puede registrar. Aquí vemos la diferencia entre sensación y percepción, porque la percepción ya supone una sensación anterior, en parte conocida, que guía al yo, porque la percepción surge de él y es selectiva. No percibo todo, percibo lo que me satisface y no percibo lo que alguna vez me causó insatisfacción. Lo que plantea Condillac, Freud lo desarrollará, obviamente mejor, en su famosa Carta 52 a Fliess. Luego llegará con todo esto al concepto del Ello. Para Condillac, la estatua va haciendo cadena con las sensaciones; más tarde, la estatua está expuesta a nuevos olfatos, nuevos olores, y va a ser capaz de discernir los que le agradan de los que le desagradan. Tenemos ya aquí instalado el parámetro placer/displacer, que es fundamental en el psicoanálisis. Lo interesante es que Condillac no se pregunta por el origen de ese parámetro de placer/displacer, es algo que se le escapa. Ese parámetro es interno a la estatua, o sea la estatua tiene internamente este operador de placer/displacer que es singular de ella y que probablemente no sea igual con otra estatua. Por eso es capaz de seleccionar las sensaciones que va a registrar, ya tenemos aquí activada la percepción, porque esa selección está ahora comandada por el parámetro placer/displacer según las primeras huellas. Es decir, la estatua va armando su memoria como una red, tal como lo vimos en la pizarra mágica o el block maravilloso de Freud. Condillac dice luego que, en un momento, la estatua, que al principio no puede discernir entre una cosa y la otra, comienza a seleccionar olores, por ejemplo. Unos les gustan más que otros, algunos le parecen demasiado intensos que los que percibió el día anterior o en el pasado, unos les gustan más que otros, en fin, compara, ya al comparar emite juicios. El tema del juicio es otro tema que a Freud le preocupará, como a otros filósofos. Al elaborar los primeros juicios, la memoria conforma un aparato selectivo que ya no es sólo la cadena asociativa que se le impone desde el exterior. Ahora puede admitir o rechazar ciertas sensaciones a partir de la percepción, es decir, a partir de la instancia reguladora instalada en el yo, en la conciencia, porque la memoria ya es señal de que hay una conciencia o un aparato psíquico incipiente en la estatua. Y aquí nos enganchamos con el tema del automatismo. La conciencia como una especie

de máquina, el cuerpo con cierto funcionamiento automático. Los teatristas nos enfrentamos a esto todos los días en una clase de actuación o en un ensayo. Alguien viene a un ensayo con un dispositivo o modelo de actuación que se instaló en el actor y que funciona automáticamente, impidiendo en la mayoría de los casos, el acceso efectivo a la creatividad. Recuerden la muñeca Olympia en la ópera *Los cuentos de Hoffman*. Hay una obsesión en el siglo XVII con las máquinas, los autómatas, los relojes, etc. La automatización era una fascinación de la época, pero, claro, el hombre todavía corría con cierta ventaja sobre esos mecanismos. Hagamos una analogía rápida: el muchachito y la muchachita que llega a una clase de teatro quiere formarse como actor-actriz; llega como un autómata, porque viene con todos los hábitos de un cuerpo automatizado por la cultura, alienado al significante y al Otro, con muchos estereotipos e inhibiciones. Frente a esto, Stanislavski, como Condillac, se pregunta cómo se reaviva la memoria, cómo abordamos la parte vital en cierto modo reprimida y aplastada por el hábito. ¿Cómo la estatua reaviva la memoria? Resulta que, cuando aparece un olor imaginado, es decir un olor registrado en el pasado y un olor presente o el mismo olor presente, a la estatua le importa más el olor imaginado que el olor presente actual y ahí está toda la teoría del fantasma, toda la teoría de la fantasía de Freud. Lo imaginario toma preponderancia sobre la sensación y la percepción. La fantasía es la inventiva, la creativa, porque cuando vos recreás o, como hace Proust, cuando recreás un pasado, lo estetizás en la medida en que lo recreás según aquella huella haya sido placentera. La creatividad está del lado de la fantasía, no del lado empírico, no es del lado empírico del olor; pero ese olor ahora rescatado de la memoria como recuerdo es más intenso que el mismo olor presente, porque se engancha con un montón de otras cosas registradas en la memoria y las vivifica. Se arma un montaje imaginario que da lugar a una vivencia más intensa que la del mero oler algo. Me parece que por ahí pasa toda la primera etapa de Stanislavski, la de la memoria emotiva, porque precisamente el solo hecho de operar el parámetro placer/displacer, ya nos pone a las puertas de los afectos. No quisiera que se les escape la importancia de todo esto por cuanto afectos y subjetividad de la época son los telones de fondo político, cultural e histórico involucrados en la

memoria. A mí me gustaría releer a Stanislavski desde esta perspectiva, leerlo con otros ojos, no solo con la intención de enfocarse en algo técnico para mejorar la actuación. Hay más aspectos que nutren la memoria emotiva y que la praxis teatral no puede dejar de explorar.

CHELA: Acabo de asociar lo que venís diciendo con algunas cosas que hice en el último verano; alguien de mi confianza y cariño me buscó y me hizo formar parte de un grupo de cultura ligado a un político argentino, más específicamente Juan Graboís, a su grupo en el área de cultura. A mí me estaba mortificando mucho empezar a trabajar en un grupo de cultura debido a la pasividad de la gente frente a todo lo que está ocurriendo en el país. Por eso, por lo que acabás de decir de la memoria, me parece que es una base para trabajar no solo en el teatro, sino también en otras artes, en la poesía, en la narrativa, en la pintura y, por supuesto, en el activismo político. Es una cuestión fundamental en todo el movimiento de la pérdida que históricamente hemos sufrido y que todavía es inabarcable, y aquello que no se sabe hacia dónde vamos. Siento que ahora yo me puedo sostener de esta cuestión de la memoria para trabajar.

Gus: Con lo que dice Cipriano, vemos que esa verdad es la del deseo y no puede ser nunca ni verdadera ni falsa en el sentido de la ciencia, tampoco puede nunca ser detenida, porque la historización de la memoria es siempre presente. Cada vez que pensamos en algo del pasado, lo resignificamos, recorremos distintas líneas de la red de la memoria, distintos cruces asociados con otras circunstancias ligadas al contexto histórico, a la subjetividad de la época. No hay manera de detener la construcción del pasado. Observen que no digo “reconstrucción”, no estamos en un campo arqueológico donde reconstruimos un templo a partir de las ruinas. Nada de eso: cada vez que visitamos la memoria, un recuerdo, estamos resignificándolo de acuerdo a las circunstancias subjetivas del presente. Y, por lo tanto, no hay una verdad sepultada que tendríamos que desempolvar, como hacen los arqueólogos, sino una verdad eventual, en el sentido de que es un acontecimiento presente, o sea, depende de un montón de variables. Nunca estamos frente a una memoria estática, siempre estamos

Charla entre teatristas (2)

construyendo memoria. Condillac de alguna manera hace una diferencia entre lo que sería la memoria como ruina arqueológica de la memoria tal como la venimos trabajando, es decir, la memoria como un elemento vivo, dinámico, que constantemente estamos haciendo. No se trata de un registro al que podemos volver como quien mira su agenda, sino que al visitar ese recuerdo lo estamos presentificando con nuevos sentidos y eso al infinito.

SANDRA: Los estudios de cine toman mucho todo esto de cómo funciona la memoria a la hora de armar un montaje; una película es algo tan artificial que nos genera una sensación de continuidad, de verosimilitud. Quizás los actores cuando filmaron ni siquiera estuvieron en el mismo tiempo teniendo la discusión; a veces se llama a la actriz un día y al actor otro.

Gus: Sí. O se hacen varias escenas en una misma locación que después en la película ocupan momentos diferentes en la secuencia del relato.

SANDRA: La gran diferencia que se tiene en cuenta es que el cine, a la hora de elaborarse, es un dispositivo técnico en sí mismo y el actor es un cuerpo vivo que no puede tener todo este conocimiento. Porque el actor no puede controlar —por lo que decías antes— todas las situaciones; el mayor obstáculo del actor a veces viene del lado del inconsciente o de cuestiones técnicas que no están en su dominio, por eso maneja las técnicas de otro modo. El gran dilema del actor es su cuerpo, que es instrumento de su propio arte

Gus: Cuando pienso en cine y teatro, pienso en cómo funciona la memoria en ellos y me parece que para el actor siempre hay un desafío. Por razones financieras, una escena que corresponde al inicio de un relato cinematográfico a veces debe filmarse el mismo día con otra escena en esa misma locación que corresponde al final o un momento más avanzado del guion. No hay modo de volver a la misma locación para filmar las escenas siguiendo el orden cronológico del relato, porque en el cine hay demasiada

inversión financiera. El actor, por ende, debe armar en su cabeza la secuencia del modo en que va cambiando la subjetividad del personaje a lo largo del relato, para poder hacer dos escenas no consecutivas en un mismo día. El actor tiene que saber saltar de un punto al otro del relato, sin perder de vista la ‘evolución’ de su personaje. En el cine tiene que tener claro de antemano la curva de su personaje, para poder hacer dos escenas distantes en el relato. Debe saber cómo saltar de una a otra y, me parece, saber cómo trabajar esos vacíos que le impone la filmación. Se me ocurre que esa debe ser una tremenda dificultad para el actor. En el teatro, en cambio, la parábola del personaje se va dando progresivamente, en continuidad; en el teatro empieza la obra y el actor ya se lanza a su personaje y va avanzando emotiva y continuamente.

CHELA: El teatro parece ser lo más cercano a la historia, tal como la vivimos.

Gus: ¿Podrías explayarte un poquito sobre lo que acabás de decir?

CHELA: Me refiero a la continuidad, en la vida histórica no podemos hacer esos saltos que se hacen en el cine. En el cine hay rupturas evidentes en el trabajo actoral; en cambio, en el teatro siempre estamos en la secuencia, secuencia metonímica que va desde un inicio del proceso hasta un final, como en la vida misma.

Gus: El teatro puede astillar el relato, pero así y todo el actor, aunque salte de una escena a otra distante en el tiempo, está siempre sobre el escenario, tiene un sentido de continuidad vivencial. Recuerdo que cuando con Carlos Alsina escribimos *El brindis bajo el reloj*, hicimos primero un boceto del relato en orden sucesivo y luego lo fuimos desarmando para armar el guion de la obra, a la manera de un rompecabezas, porque eso es lo que hizo la dictadura: rompernos la cabeza. La idea era fracturarlo para dar cuenta del impacto que había tenido la dictadura con la historia a nivel de la memoria. El espectador, tanto en el teatro como en el cine, se las

arregla con los fragmentos, siempre logra ordenar el relato en forma sucesiva de inicio-medio-desenlace. En nuestro caso, el objetivo era que el público volviera a ajustar la temporalidad de su memoria, armar la continuidad de la historia entendiendo cuáles habían sido las causas de esas fracturas. Entonces, por ejemplo, la escena del exilio estaba al principio, pero luego te enterabas al final por qué se había exiliado. Había que evitar que la obra se presentara como una fábula o anécdota, porque las causas de las fracturas eran muchas y terribles. Reconozco hoy que había tal vez algo cinematográfico en esa puesta, pero no recuerdo realmente cómo la ensayamos, si fuimos escena por escena o si fuimos en cierto modo siguiendo la curva de cada personaje en el orden sucesivo del boceto.

JOSE: Ese caso de jugar con el tiempo es también el contrato que se hace, un contrato táctico, entre todo el equipo y cuál la polisemia que se va a usar. Es decir, cómo voy a jugar con eso. Por ejemplo, en el teatro, yo una vez monté una obra, *Fresa*, que ya les comenté una vez, en la que hay unos flashbacks que son muy violentos y el público era el problema porque se quedaba atrás; los actores consiguieron trabajar durante seis semanas en esos procesos de ir al pasado, regresar y construir estos universos en paralelo: mientras uno estaba en el presente, el otro actuaba en el pasado. El teatro juega mucho a que el cuerpo vaya creando esos sistemas de contacto; nos ponemos de acuerdo, hacemos una serie de pautas para que se vaya comprendiendo cómo es la situación y cómo se va a crear ese hilo. Y aquí viene el problema, también cuando tú consigues eso con los actores y el equipo técnico, viene el problema que el público me comprenda todo este conflicto y ahí es donde están esos puntos que tú relacionas con la sensación; cómo hacer para que el público se conecte y prosiga; tomando en cuenta todas las características que tiene el público en el teatro, que no son las del cine: porque en el cine tú paras y echas la película para atrás; cuando estoy viendo la serie y de pronto no comprendí esa parte, regreso y la vuelvo a ver. En el teatro ya es más difícil porque el público tiende a desvariar y ese es el gran conflicto de entender cómo funciona la memoria, no solamente la memoria, sino todo, es a captar esa acción ahí. De alguna manera el actor se ‘domestica’ en el ensayo, es decir,

consigue naturalizar todos esos cambios. Y si eso ocurre también en el cine, en el teatro es más delicado porque hay alguien allí que está observando y hay que conseguir llevar ese hilo para que el público no se pierda. Es un reto.

Gus: Me parece que esa continuidad la da el cuerpo del actor, porque, aunque esté representando el pasado, cotejando con el presente, entrando y saliendo de la escena, él tiene una continuidad corporal. En el cine esta escena se hace hoy y la próxima a lo mejor se hace dentro de dos semanas y ese tiempo no es tiempo del relato, ese tiempo no es tiempo de actuación, ese es un tiempo cotidiano.

JOSE: La continuidad es ese hilo que está ahí y se consigue bien con el teatro. Luego, mi segunda preocupación es lo que planteó Sandra, qué pasa con el otro.

SANDRA: En el teatro es otra técnica u otra convención; a lo que yo me refería era que a esto que decía Gustavo de la reelaboración de los recuerdos porque el cine, en sus inicios, se filmaban escenas muy largas, por ejemplo, si un personaje seguía a su madre por el campo y tardaba una hora en llegar de su casa al trabajo, la escena duraba una hora. Pero los directores de cine se fueron dando cuenta de que uno, en realidad, cuando recuerda algo, lo recuerda como un momento o salta; los que trabajan en cine fueron aprendiendo cómo enlazar la memoria en relación a la narrativa. De pronto, vieron que podían asociar una imagen con palabras, entonces, si una escena terminaba diciendo algo o un personaje en una escena terminaba pensando algo, la escena siguiente comenzaba con una tormenta y eso ayudaba al espectador a hilar cierta continuidad narrativa. Lo incorporaron a su técnica estudiando mucho todo eso que comenta Gustavo de Condillac y sobre todo de la fenomenología de la percepción.

Gus: Yo no tengo ahora muy presente *Amarcord*, de Fellini; ‘amarcord’ significa recordar, pero ese ‘cord’, pareciera remitir al corazón, es un recordar emotivo. En la película vamos teniendo flashes de la memoria

que no necesariamente cuentan una historia. Allí no hay nada que entender en el sentido de armar una historia, sino que Fellini parece invitar a que el espectador se ofrezca a esa experiencia de flashes y las disfrute por lo que son, recuerdos, emociones. A su modo, Fellini quiere construir una especie de biografía de su niñez, de su adolescencia, de su pueblo, pero a través de flashes que no necesariamente cuentan una historia o suponen un relato del tipo ‘comienzo-desarrollo-desenlace’. Claro, como plantea Sandra, podemos preguntarnos qué pensaba Fellini al momento de la edición, al momento de armar la continuidad del film; quizá se habrá preguntado qué ponía antes y qué ponía después, qué cambiaba cuando la ponía antes o la colocaba después. De todos modos, me parece que, tanto en el cine como el teatro, al final el público siempre se las termina arreglando con lo que se le da-a-ver y arma una continuidad como modo de velar la angustia del sinsentido, porque el sinsentido aterrera. Incluso cuando un espectador dice “no entendí nada”, luego parlotea lo que vio y sin darse cuenta va armando una continuidad, un sentido. Como dice Sandra, siempre está allí operando la convención, el peso de lo simbólico, que hace que el espectador quiera armar una secuencia de comienzo/desarrollo/final. Cuando la obra, cinematográfica o teatral, opera un cambio de paradigma, altera la convención, es lógico que el espectador no entienda nada, o crea que no entendió nada, y tenga que ponerse a trabajar el sentido y no meramente consumirlo.

CIPRIANO: Pensaba que, en esta discusión, parece haber dos planos: uno es el plano narrativo, que también parece que es una pregunta, porque cualquier obra se hace por fragmentos, los ensayos se hacen por fragmentos, todo lo que descartamos, lo que unimos, lo que juntamos, y que después de alguna manera construye esa narración; otro plano es la situación de lo que se percibe como verdad en la escena, lo que está pasando, lo que sucede en ese momento tanto para actores como para el público. Si me permiten, les leo el pedacito de Stanislavski tomado de su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo*; lo busqué porque me acordé. Dice: “quise comprender íntegramente aquello tan importante que había hablado Torstov y le pedí que formulara en breves palabras qué es la verdad

en el teatro; he aquí su respuesta: la verdad en escena es lo que creemos sinceramente tanto de nosotros mismos como también en el alma de nuestros interlocutores; la verdad es inseparable de la fe como la fe lo es de la verdad. Todo debe inspirar fe en la posibilidad de que existan en la vida real sentimientos análogos a los que vive en la escena el artista creador, cada instante de nuestra permanencia en el escenario debe estar sancionado por la fe en la verdad del sentimiento vivido y en la verdad de las acciones realizadas” (171). Me acordaba de esto y pensaba en estos dos planos, me quedé pensando sobre ese *cogito* nocturno, el pensar propio del sueño y del inconsciente, porque me parece que hay algo ahí de la verdad del sueño, de la verdad de la ficción.

Gus: Hay un nivel narrativo y hay un nivel que es el que tiene que ver entre la escena y el público, pero hay otro nivel, el de la actuación del que habla Stanislavski, es decir de cómo se las arregla el actor con eso, es lo que le pasa al actor en escena, obviamente tendrá resonancia en el público si él lo hace con verdad y con fe y con sinceridad. A mí lo que me está interesando es lo que le pasa al actor y cómo trabajar sobre la verdad de la escena a partir de los fragmentos que trabajamos en los ensayos. Por ejemplo, cuando tuve que dirigir en Arizona *La llamada de Lauren...*, de Paloma Pedrero, tuve que ponerme las pilas sobre las estrategias que iba a implementar en el ensayo. Tenía una actriz y un actor y ninguno tenía formación actoral. La actriz había trabajado conmigo en otras puestas de piezas breves, pero el actor era completamente neófito. Después de rechazar varios actores en las audiciones, apareció este muchacho, amigo de la actriz, que me dijo que había leído la obra y había entendido lo que le pasaba al personaje, porque le había pasado algo similar a él. Me pregunté: ¿cómo ensayo? Si seguía el orden de las escenas tal como aparecen en el texto y trabajando con dos actores sin mayor experiencia, era muy posible que las primeras escenas fueran muy buenas y luego la obra se fuera desinflando progresivamente. La pieza de Pedrero es una comedia dramática, con una mitad muy cómica y la otra, separada por una escena bastante tremenda, es puro drama. Entonces me decidí por ensayar fuera de la con-

tinuidad; me explico: tomé esa escena eje que dividía la obra, y en los ensayos íbamos trabajando una escena hacia atrás, hacia el comienzo y otra escena hacia adelante, hacia el desenlace, de modo que las últimas dos escenas que se ensayaron fueron la primera y la última. Esto aseguro un nivel de actuación muy digno a lo largo de toda la obra, esa continuidad de la actuación de la que hablábamos. Esa continuidad se fue consolidando cuando hicimos la obra de corrido en los ensayos finales. Lo que importa es la continuidad de la vivencia. No recuerdo haber leído ese vocablo en Descartes o en Condillac, pero Stanislavski, tal como lo ha estudiando José Luis Valenzuela al detalle, le da una importancia suprema, porque precisamente es la hebra específica del relato de la actuación, como lo llama Bartís. Creo que esa continuidad de la vivencia es lo que Stanislavski busca incluso en su última etapa, la del análisis activo, cuando ya viejito y postrado, está ensayando Moliere. Obviamente, en esta etapa final Stanislavski se plantea esa continuidad de la vivencia de una manera diferente a las otras etapas previas: ensayando a Moliere, ya no está tan interesado si eso se corresponde con la vida real, tal como pretendía en etapas anteriores, más orientadas al realismo, con las exigencias que esa estética tenía sobre la actuación, la técnica y el montaje. Ahora, al final, parece interesarle la continuidad de la vivencia dentro de los parámetros convencionales de la época de Moliere, es decir, dentro de los marcos de la subjetividad de la época. Como decía Sandra, la pregunta parece desplazarse de los parámetros de la realidad presente del actor, de sus vivencias actuales, a los parámetros de realidad que son inherentes al texto y a su época. Conocemos el *Tartufo*, conocemos muchos ‘tartufos’ en nuestra realidad, pero nunca nos topamos con un Tartufo tan puro como el de Moliere. Y aquí engancho con lo que planteaba Cipriano: lo que tenemos que lograr, o lo que me parece que Stanislavski trata de lograr con Moliere, es dar una continuidad de actuación en el campo de la ficción, en la dimensión, si quieren inmanente, de la obra y de cómo ésta se plantea su verdad. No tenemos que ir a buscar esa verdad tratando de imitar tartufos que vemos por la calle. Tenemos que dar continuidad vivencial al Tartufo de Moliere, según sus determinaciones actanciales internas a la pieza.

Pienso en cómo, por ejemplo, trabajaría Kantor con esos actores que estaban en cierto modo divididos entre un lado automatizado, como muñecos, y otro lado como menos muerto. La verdad es que tengo que estudiar bien este tema de la vivencia, investigar más. Por ahora se me ocurre que un abordaje posible sería plantearse, y sobre todo en relación con la memoria, el tema de la temporalización o la duración, tal como podríamos leerla en Bergson. Un minuto puede ser un siglo para alguien, una vivencia larguísima, de modo que habría una relación con la relatividad del tiempo y la subjetividad, algo que se estudió más en el siglo XIX. Obviamente, se nos aparece aquí la figura de Proust. Me imagino que ha de ser por esos años que aparece el tema de la vivencia, ligado a los afectos: una situación feliz nos parece demasiado breve, pero una situación dolorosa nos parece inmóvil o eterna.

JOSE: Me acuerdo de aquellas películas de Haneke y de otros directores en las que hay largas escenas, donde vemos a los personajes, por ejemplo, una niña caminando con su gatito muerto por casi quince minutos y uno está, no obstante, pegado a la pantalla, preguntándose para dónde va esto, cómo hace para sostener el personaje y la tensión. Son otros ritmos de tiempo, están buscando otra forma de mostrar esa temporalidad.

Gus: El cine polaco o el cine ruso, Tarkovski, por ejemplo, tienen a veces esa lentitud, esa duración a veces exageradamente alargada para la sensibilidad del espectador común. Recuerdo una película de Tarkovski en la que la cámara está lejos de una ventana; la lente se va aproximando lentamente a esa ventana, casi unos quince minutos; finalmente tenemos en primer plano, en esa ventana, un vaso con una rosa y, cuando la cámara hace el close-up final, se cae un pétalo. Me acuerdo que cuando vi eso quedé como loco, imaginándome cómo habrán hecho para coincidir el close-up con la caída del pétalo de la rosa. Maravillosa metáfora, por otra parte, que te deja pensando, por la larga tradición simbólica de la rosa como fugacidad de la vida y el pétalo cayendo como anuncio de su decadencia y muerte. El tema de las temporalidades y de las duraciones no es

ajeno a nuestra praxis teatral. Sea con actores profesionales o amateurs, o con aprendices, el director o maestro tiene que estar alerta a ese *timing*, a ese tiempo que necesita cada actor para trabajar alguna pauta, tiempo que es particular de cada actor, el cual puede estar a veces perturbado, como vimos, por algo trivial, como la intensidad de un perfume que a ese actor le podría resultar insoportable y lo bloquea en su proceso creativo.

CIPRIANO: Pienso en esto que estamos hablando, porque iniciaste con el imperio de la mirada y con el imperio de la espacialidad y cómo la temporalidad dentro de las teorías teatrales y de las técnicas actorales están menos explicitados.

Gus: La teatralidad en términos generales siempre tiene que ver con la visión, por eso hablamos de teatro, y esa visión, que ha tenido sus avatares a lo largo de la historia en Occidente, supone siempre diseños espaciales. La temporalidad no es un tema en, por ejemplo, los diseños arquitectónicos del anfiteatro griego o de la sala a la italiana ya en en la Modernidad. Sin embargo, la temporalidad parecería estar ligada al cuerpo y al movimiento de los actores, es decir, al relato y la puesta en escena. Ya Aristóteles planteó aquello de que la tragedia no debería durar más que un ciclo solar, lo cual dio lugar a miles de páginas en la bibliografía. En escena tenemos cuerpos erectos moviéndose y, además, por carecer de ojo en la espalda, protegiéndose de la intromisión, a veces violenta, de Otro/otro. Si pensamos en el juglar, rodeado de gente en una calle o plaza, vemos que debe atender todos los puntos de observación, lo cual lo obliga a moverse constantemente y, por ende, su actuación está pautada, más allá del relato en sí, por un tiempo sumamente breve, ya que, en cualquier momento, alguien de ese público podría atacarlo. Luego, como lo traté en mi libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, fueron apareciendo diseños arquitectónicos que tenían un backstage cerrado: los romanos pusieron esas paredes con columnas y puertas, cerrando aquel espacio abierto del anfiteatro griego en el que, detrás de la escena, el espectador podía ver la Naturaleza, el Cosmos, que también tienen su propia temporalidad. Todos estos cambios dieron lugar a una actuación que, ya en la

Modernidad, queda consagrada como frontal, con una retroescena que esconde la maquinaria teatral (he ahí su poder siempre amenazante, pero que tiene la función, además, de velar el objeto *a* que sostiene el fantasma de lo que se está dando-a-ver). Todo esto, como vimos, llevó al imperialismo de lo audiovisual, por eso las técnicas actorales privilegian lo frontal y muchas técnicas vocales apuntan a una proyección también frontal.

Regresando a Condillac, quien, como dijo Lacan, “no era un psicótico” a la manera de Schreber, su *Tratado* y su estatua, aunque bastante delirantes, va a ir tratando de explorar el impacto de las sensaciones, empezando por esos sentidos relegados de los que nos hablaba Freud. Tal vez la crítica que podemos hacerle a Condillac, sea que la cría humana no recibe sensaciones sentido por sentido, en forma sucesiva, como la estatua, sino un complejo de sensaciones de todo tipo simultáneamente. En efecto, cualquiera de nosotros no ha registrado cada sentido uno por uno, sino que los hemos recibidos simultáneamente. Vuelvo así a lo que a mí me preocupa en una técnica de formación actoral, donde recibimos a alguien que quiere ser actor, pero que viene con un cuerpo totalmente automatizado, totalmente estereotipado, que hay que desarmar para poder ponerlo en la vía de la creatividad. Hay que darle un training a través de ejercicios orientados a revivificar ciertos circuitos sensoriales y, por ende, reactivar su memoria. Me pregunto cómo podemos avanzar en las técnicas actorales promoviendo el acceso a la memoria por medio del tacto, del gusto, del olfato. Algunos maestros lo hacen.

CIPRIANO: El problema ahí es lo conductista que puede aparecer también, y lo hemos visto, en muchas técnicas y en muchos maestros: cómo volver a armar ese circuito sensorial en el actor o como reconocer esa materialidad y no ser conductistas; es una pregunta.

Gus: Claro, ahí está el tema, en el teatro de la representación terminás en el conductismo porque tu parámetro es la lógica realista. Pero si vos hacés una técnica en la que revivificas los sentidos que puedan de ese modo poner en funcionamiento una memoria inventiva y creativa, entonces los resultados van a ser necesariamente otros y, no que cabe dudas,

Charla entre teatristas (2)

eso va a llevar a otro tipo de estética. Dice Condillac que la imaginación es la memoria creativa. También ahí hay peligro del conductismo, si encorsetás lo creativo a lo que sería lo normal. Pero ya sabemos que en el teatro no estamos para dar salidas normales. Vos conocés bien la obra de Chéjov, y en ellas, cuando los personajes tocan una zona de memoria reprimida, núcleo de la angustia que los atraviesa, alguno de ellos dice: ¿tomamos un té?, ¿no es la hora del té? y pasan a cualquier otra cosa. Allí hay una irrupción de lo real que afecta la temporalidad, no solo del relato, sino de la actuación. Ahora, podríamos en el ensayo decirnos: “no, nada de tomar el té, vamos a continuar esto que está pasando hasta ver adónde llega”. Y seguro que llegás al núcleo de la obra.

CHELA: También puede pasar al electro shock directamente. (*Todos ríen*).

Gus: Y sí, el *acting out* y el pasaje al acto son los peligros que siempre están acechando en cualquier ensayo. Por eso mi pregunta es: ¿cómo un maestro, un director puede capacitarse no sólo en cuanto a la técnica actoral, sino en cuanto a trabajar la transferencia en función de los problemas que una técnica actoral puede generar? ¿Cómo me las arreglo con esos riesgos? El otro día leía en los diarios que Milei fue a dar un discurso en una escuela y los niños se desmayaron. Me parece algo genial. Los niños se desmayaron porque no sabían ya cómo cortar la audición más que desmayándose; no lo pudieron soportar el nivel de goce. Seguramente, primero, el acto comenzó con el placer de tener a un presidente que te viene a hablar a tu escuela; pero el presidente habla tal cantidad de cagadas que no lo podés escuchar y no sabés cómo defenderte, entonces ese placer se transforma en goce, en dolor, es un dolor tan extremo que no lo podés cortar más que con un pasaje al acto desmayándote.

TODOS: (*Riéndose*) ¡Hermoso ejemplo!, ¡está bueno!

Gus: Otra de las cosas hermosísimas que Lacan plantea en su cuadro de las emociones en el *Seminario 10*, es la conmoción, en francés ‘*émoti*’,

traducido como conmoción o turbación. A lo largo del seminario Lacan da vueltas y vueltas para diferenciar la emoción de la conmoción. Resulta que, leyendo a Condillac, me topo ese *émoi*. Conjeturo que tal vez de allí lo tomó Lacan. Condillac lo ubica entre el deseo y el goce; es un momento de transición. No es que el estudiante esté escuchando al presidente y se sienta emocionado positiva o negativamente contra el presidente; es una conmoción que afectó tanto al cuerpo pulsional que se hizo intolerable la escucha y que puso en tela de juego deseo y goce. La conmoción no llega a ser angustia, no llega a ser goce completo, está en este lugar de transición y Condillac lo plantea así. Luego plantea que, cuando una sensación se registra con cierta frecuencia, la estatua se aburre, se torna indiferente a los sentidos, ya no siente nada, le da igual. Lo mismo ocurre en un ensayo y eso ocurre en cualquier otro contexto. El aburrimiento consiste en cerrarle la puerta a los sentidos. ¿Qué hace un director, qué hace un maestro cuando un proceso se detiene por aburrimiento? A mí me ha pasado y la verdad es que, en aquel momento, no lo tenía claro y menos aún teorizado y no sabía cómo salir del aburrimiento. Me parece que la vía posible sería abrirse a los sentidos. Como vemos, todo lo que venimos hablando termina convergiendo en el cuerpo pulsional, en los afectos (sensaciones, emociones, sentimientos), todos ellos fundamentales en el teatro y en el arte en general. Por eso me parece que deberíamos darnos un paseito por estos textos fundacionales para ir cotejándolos con Freud y Lacan, u otros autores contemporáneos, ligados o no al teatro.

CIPRIANO: A mí me encantaría entrar en este tema, me encantaría ingresar más en estas bibliografías.

Gus: La verdad es que no sé cómo organizarlo. Como creo que ya vieron, voy leyendo a estos autores de la Modernidad desde la perspectiva freudo-lacaniana porque, obviamente, es en la que me siento instalado teóricamente. Eso no quita que podamos también leerlos desde una perspectiva marxista y foucaultiana. Tal vez puedo elegir un texto o unos fragmentos y ver cómo se deliran ustedes. Puedo hacer una selección de fragmentos del texto de Condillac, tal vez limitándonos al olfato, que es el

primer sentido que trata; luego más o menos va sentido por sentido siguiendo el mismo esquema y sacando conclusiones cuando la estatua va progresando en la construcción de su memoria y su ‘conciencia’. Sin embargo, propongo que comencemos con Descartes, ya que, como lo marcó Cipriano, ese *cogito* nocturno no se nos puede escapar a los teatristas, porque es de una productividad extrema y porque prefigura el inconsciente. El sueño es básico para trabajar la creatividad y acceder al inconsciente, no por nada Freud lo tomó como paradigma para fundar el psicoanálisis. El sueño es un lugar en el que no tenemos ningún dominio, en el que el yo depone sus controles y filtros, en el que el aparato pareciera funcionar solo y nos lleva a quién sabe dónde. Luego podremos ir avanzando, por ejemplo, con Spinoza, que ya distingue la voluntad del deseo. Yo pienso en un aprendiz como una estatua; quieren empezar una carrera actoral, pero vienen como estatuas, porque vienen a posar en la ilusión de poseer cierto talento que los va a llevar a conseguir el Oscar. ¡Vaya uno a saber qué idea del teatro traen! Generalmente de algo que vieron por televisión, porque es casi seguro que no han pisado jamás un teatro. Así y todo, vienen con poses la estatua, con un cuerpo que está petrificado y ellos no lo saben, petrificado o mortificado por los significantes que la cultura le ha marcado a fuego. Un elemento anecdótico pero relevante, a mi entender, muy relevante: Condillac escribe el *Tratado de las sensaciones* a partir de las preguntas de una condesa o una duquesa, es decir, de una mujer. Es una mujer la que empieza a trabajar lo de las sensaciones; esta mujer se muere y le deja como legado las preguntas. Y él escribe el *Tratado* en conversación con *otra* mujer. Finalmente, la otra mujer es la estatua misma, una estatua femenina, no es una estatua de varón y esto me parece sumamente interesante porque puedo llevarlo, desde Condillac a las fórmulas de la sexualización de Lacan. El *Tratado* se pone del lado del no-toda, del lado del goce, del exceso y no del lado fálico, regulador. No estamos del lado de la representación, sino del lado de lo inefable, de aquello que carece de significante. Creo que ya aclaré en algún momento que no estamos pensando aquí en *las* mujeres, sino en *La* Mujer. Tanto del lado fálico como del lado de *La* Mujer circulan mujeres y varones. Así, hombres y mujeres estamos del lado fálico, hombres y mujeres podemos estar como Santa Teresa y

como San Juan de la Cruz, que son los dos ejemplos que toma Lacan, del lado no fálico. Prefiero yo hablar del lado fálico y no fálico y no hablar de masculino y femenino porque eso genera una cantidad de confusiones. Trato de usar la palabra ‘varones’ para evitar usar ‘hombres’ que es un universal que genera otro tipo de confusiones. Cuando Descartes trata de fundar ese sujeto de la ciencia se topa con lo que escapa a dicho sujeto; y eso que escapa al logos, es el pathos, la pasión, lo cual le preocupa porque es un problema filosófico y a la vez sumamente político. A Lacan estas cosas no se le pasaban; en cuanto a Condillac, no dudo que leyó el *Tratado* a pie juntillas, pero seguramente otras obras de Condillac cuyos temas son los que también preocupaban a Lacan. Condillac escribió un *Tratado sobre la lógica del lenguaje*, otro sobre el uso de la gramática con las pasiones, etc. Condillac primero empezó con esto del conocimiento, que es el tema de la preocupación de su siglo, cómo validar el conocimiento y se topa con el saber, el saber del inconsciente. El conocimiento puede ser logicizado, pero no así las pasiones. Es curioso que Condillac comenzara por el *Tra-tado* y luego más tarde, cuando se preocupa por el lenguaje y la lógica, pareciera negar todo lo que dijo antes; sin embargo, estos temas están muy interrelacionados, no son opuestos, y la obra de Lacan es un buen ejemplo para abordarlos. Sería bueno que a medida que lean los fragmentos que les voy a mandar, vean si asocian con lo que recuerden de sus lecturas de Stanislavski, porque esos puentes son siempre súper productivos. Sería bueno proponernos ver si avanzamos más allá de las lecturas un poco cosificadas de Stanislavski; tal vez podamos a partir de estos textos fundacionales destriparlo un poco y rescatar aspectos de la enseñanza del maestro ruso que todavía quedan en la sombra.

CIPRIANO: Yo me tengo que ir, pero asocié en esta charla mientras hablábamos con una conferencia de Didi Huberman que se llama *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Se las mando, es una conferencia muy chiquita, no pasa de 20 páginas y además es muy divertida

Gus: Gracias, Cipriano. Entonces nos vemos en la próxima reunión.

Reunión del 21 de marzo de 2024

René Descartes, el sueño y el 'cogito nocturno'
El Actor y el Performer

Gus: Hoy nos habíamos propuesto, a pedido de ustedes, conversar sobre esos fragmentos de las *Meditaciones metafísicas* de Descartes que les envié, particularmente aquellos que se refieren al sueño, es decir, a lo que convenimos en llamar el *cogito* nocturno, el pensamiento del sueño, donde el yo no corta ni pincha. El sueño, como formación del inconsciente, está ligado a la fuente de la creatividad y es por ello que resulta beneficioso para nosotros, teatristas, explorar un poco qué se ha planteado antes de Freud en esos autores que convenimos en llamar fundacionales, ya que tienen mucho para decirnos sobre la actuación, el cuerpo, las sensaciones, los afectos, todo ese mundo complejo de la subjetividad con el que nos enfrentamos cada día en nuestra praxis. Las *Meditaciones metafísicas* de Descartes me parecen muy jugosas al respecto, como el *Tratado de las sensaciones* de Condillac o la *Ética* de Spinoza. Como les reiteraré muchas veces, y es mi manera de trabajar, me parece siempre más conveniente ir a los textos fundacionales, leerlos ateniéndonos a la letra y al significante, sin preocuparnos por las lecturas académicas que hayan recibido a lo largo de los siglos. Me parece una estrategia mucho más creativa delirarnos sobre esos textos desde nuestra propia lectura y experiencias, que perdernos por el océano de interpretaciones autorizadas. Estos autores, como me parece que quedó claro en la reunión anterior, resultan ser imprescindibles para la praxis teatral en la medida en que apuntan al inconsciente, al cuerpo pulsional y a los afectos. Así, uno tiene la oportunidad de delirarse dejando de lado las autoridades críticas; no estamos en estas reuniones para someternos a los protocolos académicos. Estos textos, como ya vimos, son como pulpos que extienden sus tentáculos hasta el presente, hasta nosotros, y por eso creo que el ejercicio de leerlos desde nuestra experiencia en la praxis teatral, nos da la posibilidad de dejar que nuestra lectura involucre la subjetividad de nuestra época. Veremos cómo estos

tentáculos llegan a Freud, a Lacan, a Stanislawski, a Kantor y muchos otros maestros. Descartes es considerado el fundador de la Modernidad y nos ha marcado, en Occidente, de tal forma que podremos ver cómo sus tentáculos atraviesan producciones filosóficas y dramáticas posteriores; al menos estaremos advertidos de no dar por novedoso algo que se dijo después y que, en realidad, tiene una historia conceptual genealógica. En fin, siempre he sostenido que la lectura que uno hace por sí mismo constituye un capital simbólico para y de uno mismo, a partir del cual trabajar y compartir el trabajo.

Hablamos de ‘*cogito*’ en relación a la famosa frase de Descartes “Cogito, ergo sum”, esto es, “pienso, luego existo”. Pero a nosotros no nos interesa tanto ese *cogito* sostenido por esas dos sustancias o cosas [*res*]: una *res extensa* y una *res cogitans*, que da lugar al yo, a la conciencia, a la lógica y las matemáticas, es decir, a la ciencia moderna. En algún momento hablaremos de la sustancia, porque Lacan en el *Seminario 20* inaugura una tercera sustancia, que nos importa extremadamente a los teatristas, que es la sustancia gozante, es decir, una tercera sustancia que emerge después de siglos en las que el pensamiento occidental solamente tuvo en cuenta dos. La sustancia gozante, como se imagina, afecta al cuerpo, no es sin un cuerpo. Regresaremos en su momento sobre ella. Antes de comenzar, me gustaría contarles una anécdota de cómo llegué al *cogito* nocturno.

Recuerdo que, cuando era muy jovencito, todavía no había terminado la carrera, estábamos en plena dictadura, cuando muchos académicos se habían exiliado y otros, lo que no quisieron o no pudieron, se instalaron en universidades privadas y dieron cursos y seminarios en otras universidades e instituciones fuera de Buenos Aires. Había conseguido un trabajo en la Universidad de Belgrano en Buenos Aires, que recién hacía poco que iniciaba sus actividades. Allí estaban profesores que por motivos diversos se quedaron en el país. Entre ellos dos, que fueron muy importantes en mi formación. Me refiero al epistemólogo Gregorio Klimovsky y Roberto Yáñez Cortés. Ambos tenían una posición epistémica bastante opuesta, pero algo los unía: un compromiso ético y político con la realidad nacional. Mi puesto en la Universidad de Belgrano era muy intrascendente: era bedel, mi función era controlar la asistencia de los estudiantes,

mayormente mujeres de familias adineradas. Los profesores, al llegar, pasaban por bedelía para firmar los libros y, en algunos casos, conversaban un rato conmigo. Un día me animé a preguntarles si me dejaban sentarme en sus clases. Y ambos me dijeron que sí. Mientras Klimovsky tenía una línea más popperiana, Yáñez Cortés, quien tenía a cargo la última asignatura de la Licenciatura en Psicología, dictaba Metodologías de la investigación. Esta última era un curso de un año de duración que Yáñez dividía en varios módulos para poder abordar los distintos métodos científicos: así, teníamos un par de meses con Lévi-Strauss, otros con Piaget, otros con Freud y Lacan, otros con la fenomenología, etc. El discurso de Yáñez, para decirlo pronto, era casi ininteligible para los estudiantes que solo podían aprobar la materia con una monografía. No puedo decirles todo lo que aprendí de estos dos maestros, al punto que los estudiantes comenzaron a pasar por bedelía y pedirme ayuda para sus trabajos. Una estudiante me pagó bastante dinero para tomar clases privadas conmigo, en las que yo le traducía “en gauchó” los intrincados laberintos del discurso de Yáñez. Presentó a fin de año su monografía y tuvo la nota más alta. Yáñez, entonces, me abordó, diciendo que yo no debía escribir las monografías de los estudiantes. Le expliqué que nunca había hecho eso, que los estudiantes tomaban algunas clases conmigo para aclarar algunos temas. Me hizo prometerle que no escribiría ninguna monografía. La verdad sea dicha: nunca leí ninguna de las monografías finales de esos estudiantes. La otra verdad es que alquilé un departamento en Barrio Norte y comencé a ganar bastante dinero con estos alumnos financieramente tan privilegiados y, dicho sea de paso, desesperados. Eso me permitió vivir durante gran parte de la dictadura, en tanto todavía no me había graduado y tenía solamente ese trabajo precario en la Universidad de Belgrano. Recuerdo que en una oportunidad Yáñez deslizó esa frase “cogito nocturno”, cuya expresión correcta en latín, que no se encuentra en Descartes, es *nocte cogitatio*. Nosotros, para facilitarnos la charla, hablemos de *cogito* nocturno. Esa frasecita de Yáñez me quedó grabada en la pizarra mágica por años, hasta que ahora, a propósito de estas charlas, me aboqué a releer las *Meditaciones*. Se imaginan que, cada vez que Descartes menciona el sueño, después de tantos años de estar yo metido en el psicoanálisis, todo lo relativo

al sueño empezó a tomar una resonancia inaudita, casi alucinatoria. Me parece sumamente interesante explorar esta dimensión del sueño en Descartes, que luego se ligará a los afectos en su *Tratado de las pasiones*, porque a cada momento en el texto, cuando se confronta con el sueño, como cuando aborda las pasiones, toda su propuesta parece limitada y a la vez su actitud —o la del sujeto de la escritura— bastante vacilante en tanto dicha dimensión del pathos parece no solo superar los poderes de la conciencia o de ese Ego, sino amenazarlos. Dicho lo cual, ahora sí, me gustaría saber cómo se deliraron con los fragmentos.

CHELA: Me llamó la atención que, dos veces, menciona a ese genio maligno, que contiene las pasiones como atributos del alma; que no se puede sentir sin cuerpo, pero en los sueños sí. Ahí me remitió directamente a Freud. La segunda cuestión que me interesó fue cuando habla de la naturaleza del sueño y dice que lo que allí aparece son “mentirosas ilusiones”; sin embargo, luego agrega que estas ilusiones se forman “a semejanza de algo real y verdadero” y allí es cuando menciona “ojos, cabeza, manos, cuerpo entero”. Esos ojos, manos, cuerpo entero no son cosas imaginarias, sino que de verdad existen. Más adelante, escribe: “Y por igual razón, aun pudiendo ser imaginarias —esas cosas generales — a saber: ojos, cabeza, manos y otras semejantes— es preciso confesar, de todos modos, que hay cosas aún más simples y universales realmente existentes, por cuya mezcla, ni más ni menos que por la de algunos colores verdaderos, se forman todas las imágenes de las cosas que residen en nuestro pensamiento, ya sean verdaderas y reales, ya fingidas y fantásticas”. De allí me fui directamente al cine de Fellini.

Gus: Propongo que dejemos a Fellini y nos concentremos en Descartes y en esas cuestiones que Chela puso sobre la mesa. Antes, me gustaría compartirles una frase que podría funcionar como epígrafe de nuestra reunión de hoy; al releer esta mañana los fragmentos que les envié, se me ocurrió esta frase, a ver qué les parece: “el teatro es el cogito nocturno de una sociedad cuya función es atrapar la credulidad del público”. La credulidad es uno de los temas que le preocupan a Descartes, porque, me

imagino, sabe por tantos conflictos y guerras religiosas en la Europa de su época, que puede ser más poderosa que la lógica. En todo caso, la credulidad nos lleva a otros temas que le preocupan: la verdad, la ficción, la verosimilitud. En lo que la Chela trae, vemos que aparece el tema del Dios, cuyo opuesto es ese genio maligno. Dios es fuente de verdad; en cambio, el genio maligno —que lo propone como una suposición— es engañoso. Saben que, en la filosofía occidental y creo que, en gran parte de la filosofía y religiones mundiales, se parte de la idea de que Dios es perfecto, es decir, no le falta nada, no está castrado, por ende, he aquí la paradoja, no le podría faltar la maldad. Así, si aceptamos que le falta la maldad, si ese Dios tiene una falta, sería imperfecto. Podemos delirarnos un poco más: si Dios no tiene falta, es un Otro sin deseo. Aunque Descartes afirma la grandeza de Dios, por su condición de cristiano y tal vez por otras razones políticas, eso no le impide sostener una tesis según la cual hay que suponer la existencia de un genio maligno, astuto y poderoso. La función de ese genio maligno parece ser la de controlar, manejar y manipular nuestros afectos; y siendo los afectos atributos del alma, resulta que, aunque ese genio es supuesto, no puede ser eliminado del alma. ¿Qué o cómo pensaron ustedes el alma, según estos fragmentos? ¿Qué campo cubre el alma?

CIPRIANO: Ahí está el problema porque hay que tener en cuenta la época en la que escribe Descartes; en esos tiempos la idea era que el alma estaba por fuera del cuerpo; esa idea de alma pareciera remitirnos a esa famosa pelea cuerpo-alma.

Gus: Eso va a ser un tema de toda la filosofía también, la oposición cuerpo-alma.

CHELA: De ahí las ideas de posesión de la Edad Media.

Gus: Exacto. Como dice Cipriano, el alma es externa al cuerpo, pero... pero no podría haber alma sin cuerpo. Fuera el cuerpo, pero no independiente del cuerpo, no autónoma. Ahora, si nosotros pensamos que el alma —porque ahora Descartes hace otra división dentro del alma,

la que corresponde a la vigilia y la que corresponde al sueño— dentro de este marco, casi podríamos traducirla por ‘aparato psíquico’, y nos acercamos a Freud. Si el alma es el aparato psíquico, entonces tenemos una zona (supuestamente) buena, que sería la de la conciencia, las ideas claras y distintas, manejada por Dios, y esa otra parte que parece escapar a la potencia de Dios. Si seguimos esta línea de pensamiento cartesiano, entonces tenemos la conciencia, el Ego, con sus ideas claras y distintas, pero la conciencia no parece estar ligada al sentir. Retomaremos esto para complejizarlo. Más bien, la conciencia, que es aquello que Descartes funda para la Modernidad, es el conocimiento científico, cuya verdad es objetiva y garantizada por Dios; aquí entonces se abre esa brecha entre conocimiento y saber; el primero, corresponde a la ciencia, el segundo al inconsciente, como saber-no-sabido de la conciencia, como fuera de ese *Cogito ergo sum*. Si ese cogito sostiene la existencia, podríamos preguntarnos qué pasa del lado del sentir, del lado de las pasiones. Logicizar o matematizar la conciencia, o mejor, para usar un vocablo más adecuado, la Razón, significa dar lugar a una idea de la verdad que se opone a la falsedad y por eso el método científico asegura ese conocimiento, ya como si estuviera fuera del campo de la creencia. Entonces, lo que le molesta a esta conciencia, a este ego, a este *cogito* racional, es esta parte mala del genio maligno que inunda al alma de pasiones, las cuales perturban, como el mismo Descartes se da cuenta, a ese cogito y a ese ego, a esa razón. Logos, por un lado, y pathos por otro, he aquí la larguísima tradición filosófica de Occidente. Una vez fundada la razón a partir de criterios científicos (supuestamente claros y distintos, sobre la que no cabe la duda), el campo de las pasiones (que no está fuera del alma) va a dar lugar a lo irracional. Es contra esa ‘irracionalidad’ que se levanta el edificio freudiano, el psicoanálisis.

SANDRA: Platón también tenía esa metáfora del caballo, del carro tirado por dos caballos, uno blanco y uno negro, también para aludir a la parte buena y la parte mala.

Gus: No me gustaría adjudicarle ese binarismo a Descartes, porque, aunque hay una parte mala dominada por ese ‘supuesto, inventado genio

maligno', lo cierto es que nunca Descartes dice que los afectos son intrínsecamente malos; cuando nos aproximamos a su *Tratado de las pasiones*, nos damos cuenta de que, más que malos, los afectos son para él perturbadores, y esa idea llega hasta Lacan. Regreso a la frase que propuse como epígrafe: Descartes dice que el genio maligno se caracteriza por atrapar mi credulidad.

JOSE: Gustavo, ahí se insinúa la idea, como tú estabas diciendo hace un rato, por ejemplo, de que, si yo tengo a Dios, Dios como concepto, Dios como entidad perfecta, entonces, como tú dices, no tiene falta, pero además no tendría ninguna duda porque para él todo estaría exactamente como lo planificó, plan que, por ser divino, es esencialmente bueno. Ese genio maligno sería entonces esa capacidad de la duda que, incluso para Descartes mismo, es la que da lugar a la capacidad de pensar. La duda, llamada metódica, es esa herramienta que me permite preguntarme a mí mismo, pensar. Pensar y sentir. ¿Qué me hace eso? En uno de los fragmentos, él termina con una frase que me encanta, en la que usa seis palabras: dice: “dudo, afirmo, niego, quiero, no quiero, imagino y siento”. Cuando dudo, afirmo y niego, estoy pensando, y cuando estoy pensando, estoy apelando a la duda. De ahí que, me parece, es paradójicamente ese genio maligno lo que me impulsa a pensar; para pensar, tengo necesariamente que dudar. Y si yo dudo, entonces me estoy alejando de Dios, estoy, al menos temporariamente, cuestionándolo. Me parece que esto no es ajeno al cuerpo, al menos entendido como organismo, un cuerpo terrenal que es una *res extensa* y que ocupa un espacio en el diseño de la creación. Por eso se da el conflicto antológico que Descartes plantea que va a generar toda esa discusión conocida como ‘la ontología del ser’. Y esto nos liga a lo que dice Sandra, donde ahora lo bueno y lo malo se ligan a dos ideas: lo etéreo y lo terrenal. Incluso el mismo Platón coloca de ese modo el psicopompo y el pandemus. El ideal, sería Dios, y el pandemus sería, me pregunto yo, lo que estoy viviendo, estoy tocando, lo estoy vivenciando. Por eso es que él coloca esas variedades así, entre el sueño, estoy en una cama, pero estoy desnudo, y en otra parte estoy vestido y estoy en una batalla. Pero si yo pregunto y si yo dudo, si yo coloco esa alternativa de

saber qué es, ahí me voy a complicar. Tengo una pregunta que me voy a hacer aquí y les hago a todos más tarde.

Gus: Yo creo que la movida de Descartes, que es la movida del siglo XVII, con lo que vos decís, es que él tiene que plantear la duda, y esa movida lo gambetea a Dios. Si Dios era el centro en la cosmovisión medieval, en la cosmovisión moderna, el centro es el hombre. El hombre es la medida de todas las cosas. El famoso dibujo de Leonardo, el “Hombre de Vitruvio”, del tipo adentro del círculo, tocando los límites del cosmos, adentro del rectángulo, es emblemático. Lo interesante es que cuando Descartes plantea el tema de la duda, supone que Dios no estaría perturbado por los afectos, porque si Dios es perfecto, él no estaría perturbado por los afectos; pero es necesario situar a un sujeto que ya no es Dios, un sujeto humano como base del sistema que va a tener como prioridad el conocimiento científico. Y para lograr eso tiene que introducir la capacidad de dudar. El hombre es el que duda. Dios no puede dudar, pues si duda, estaría declarando su falta. Por eso Lacan, después de años de sostener el registro simbólico con el A, termina tachándolo (\bar{A}), o sea, el A tiene una falta. El \bar{A} desea porque tiene una falta, el deseo del Otro. De alguna manera, esa \bar{A} , es barra sobre el Otro, es un modo algebraico (incluso cartesiano) de simbolizar esa duda respecto al deseo del Otro. Recuerden que siempre hay que leer esas frases de Lacan como genitivo subjetivo y genitivo objetivo. Dios es una A completa, pero ahora resulta que hay que instalar lo humano, y lo humano duda. Lo humano duda, y tal vez por lo que vos decís, porque está compuesto de *res extensa* y de *res cogitans*, o sea, de cuerpo y de alma, de algo que ocupa un espacio y de pensamiento. Si lo pensamos desde esta perspectiva, podríamos decir que justamente Dios no tendría cuerpo, o sea, no habría una corporalidad de Dios, sería puro pensamiento. Pero, de todas maneras, en el hombre se dan justamente estos dos, cuerpo y alma, y el alma a su vez —para retomar la metáfora que introdujo Sandra— estaría ligada a los dos caballitos, es decir, ambos estarían actuando en el aparato psíquico, más que del lado del cuerpo (que en Descartes pareciera todavía ser una materialidad extensa) esos, de los que habla Sandra, yo los pondría del lado del alma, de

lo que sería el aparato psíquico, más que del cuerpo. Descartes enumera primero los atributos del alma, y en primer lugar sitúa la característica de poder andar y nutrirme. O sea que el primer atributo del alma es ser causa del movimiento del cuerpo. Moverme, andar y nutrirme, o sea, incorporar cosas significa digerir cosas. Y luego dice: “si es cierto que no tengo cuerpo, es cierto entonces también que no puedo andar y nutrirme”. El lazo entre cuerpo y alma es bien fuerte porque cada uno depende del otro. Y agrega luego algo que llegará hasta el *Seminario 20* de Lacan: el tercer atributo del alma es sentir. *No puedo sentir sin el cuerpo*. Lacan dirá siglos después: “no se puede gozar sin el cuerpo”. El cuerpo es el que goza. Y ya estamos rozando lo que acordamos en llamar el cuerpo pulsional. Lo realmente conmovedor es que Descartes nos dice que “yo *he creído* sentir en sueños muchas cosas”.

CIPRIANO: Es precioso eso.

Gus: Agrega: “Y al despertar me he dado cuenta de que no las había sentido realmente”. ¿Qué quiere decir realmente? Es alucinante. Se me ocurre pensar que Lacan leyó esto con lupa. Porque acá lo que nos está diciendo es que hay *dos* cuerpos. Hay un cuerpo que siente en los sueños, pero no siente como siente el cuerpo somático, orgánico durante la vigilia. Recordemos que Lacan deja de lado la biología, el cuerpo soma, el cuerpo organismo, para conceptualizar el cuerpo trinitario, es decir, ese nudo Borromeo corporal con un cuerpo simbólico, un cuerpo imaginario y un cuerpo real, que nada tienen que ver con la biología. Ese cuerpo trinitario es con el que nosotros, los teatristas, trabajamos. Me parece que ya en el texto de Descartes uno percibe una especie de tufillo a un cuerpo que no es necesariamente el cuerpo orgánico. Porque es un cuerpo que siente en sueños y que de pronto avanza sobre el cuerpo orgánico: uno termina por ahí meado, o cagado, o vomitado durante el dormir. A mucha gente le pasa eso, a causa no de lo que sintió el cuerpo orgánico, sino de lo que sintió, digamos, el cuerpo onírico. Evidentemente sentimos en el sueño. Incluso al punto tal que, si es una pesadilla, nos despertamos. Y lo que nos despierta es el cuerpo real o lo real del cuerpo. Lo curioso es que

Descartes afirma que, al despertar, se dio cuenta de que no las había sentido *realmente*. ¿Qué quiere decir ‘realmente’? A mí, como ya les dije una vez, me importan los significantes, por eso me interrogo sobre ese vocablo.

CHELA: Es como que se introduce la cuestión de la rememoración.

Gus: A ver, elabora un poquito más.

CHELA: Me refiero a la rememoración de Freud. Es decir, él siente que las ha vivido, pero no las recuerda. Entonces lo que diga de ellos quizás sea una rememoración.

Gus: No, yo no lo leo así.

CIPRIANO: Porque además está la idea de la ilusión. Él empieza diciendo justamente cosas menos verosímiles. Hemos sido engañados mientras dormía por ilusiones semejantes. Hay algo de la ilusión en términos, por un lado, de las cosas en general, valga la redundancia, y otra cosa que sería la representación de esas cosas. Y a mí me parece que justamente el problema es ser engañados por la representación de esas cosas y no por las cosas mismas. Entonces ahí hay algo de esa distinción, esa lógica cartesiana, dualista, también de separación de cuerpo-alma nuevamente.

Gus: Es ahí donde yo quiero poner la cuña. Me pregunto precisamente si hay dualismo allí, porque me parece que hay tres. Me parece que acá está hablando de dos cuerpos y de dos sujetos. Del lado del alma, está el sujeto que duerme, del dormir, del sueño, y luego está el sujeto de la vigilia, que es la conciencia. La conciencia como sujeto de la vigilia; él pretendería no estar perturbado por el genio maligno del lado de los afectos, cuando éstos están del lado del sueño. No se olviden que, en Freud, en la primera versión del aparato psíquico, Carta 52, y luego como lo desarrollará más adelante, vamos a tener por un lado la conciencia, que Freud se va a preguntar a lo largo de toda su vida, ¿qué es la conciencia? Y, por el otro lado, está lo que él llama el inconsciente, que a su vez está dividido por representación de cosa y representación de palabra. La representación

de palabra corresponde al preconsciente, y la representación de cosa, diríamos, es lo más inconsciente. Y luego, digamos, lo que sería el hecho, más en la segunda tópica, que ha quedado como huella en aquella superficie de cera de la pizarra mágica. Cipriano apunta, me parece, al hecho de que lo que perturba a Descartes es *realmente* que haya un sujeto que piensa y siente cuando la conciencia está dormida. Para Descartes y sus contemporáneos, ese sujeto más allá de la conciencia es algo casi monstruoso. “El sueño de la razón produce monstruos” decía el gran pintor español. El tema de dormir y despertar es el tema del siglo XVII, basta pensar en *La vida es sueño*, donde Calderón hace todo un silogismo para concluir que “los sueños, sueños son”. Y con ello nos deja en ascuas. Observen que no nos dice qué son los sueños, dejando así exhibida pero no confrontada la dimensión perturbadora del sueño con ese sujeto que escapa a todo poder, que no es dominable. Ese sujeto, como dirá Lacan, es el Amo, en el discurso del Amo. Cuando aparece más tarde el tema de la voluntad, tampoco se resuelve el tema, porque yo no puedo decir: ¡ah, me voy a acostar, hoy quiero soñar que estoy en París! No puedo, yo no puedo hacer eso. El sueño me tira lo que me tira y me la tengo que bancar, porque el sueño está en la dimensión del deseo y no de la voluntad. Siento en el sueño muchas cosas, dice Descartes, pero no las siento realmente. Insisto en el misterio de ese ‘realmente’, es un enigma. ¿Qué será sentir realmente para él? ¿Será meter la mano en el fuego y quemarse?

CIPRIANO: Parece.

Gus: Se me ocurre delirarme con otra lectura: sentir realmente es sentir cuando la conciencia percibe el placer o el dolor, tanto el que viene del mundo exterior como del interior. Supongo, o sea, ya otra lectura posible. Para jugar con las palabras, pareciera como que en el sueño se siente ‘irrealmente’ o, mejor, para llevar agua al molino lacaniano, “*arrealmente*”. Me parece que ya hay una figuración embrionaria del concepto de lo real que se desliza por debajo del texto.

CIPRIANO: Pero el problema en el texto, a mí me parece que es un problema que nos mete en el teatro, este problema, que es la distinción entre la realidad y la otra cosa. No sé ni cómo nombrarlo.

Gus: En efecto, como vos decís, en el teatro y en todas las técnicas actorales, se prepara al actor para poder *vivenciar* una realidad, sentirla, aunque para su vida cotidiana, sea ‘irreal’. El actor, para Descartes, no sentiría realmente. El actor sentiría realmente lo que le pasa en su vida cotidiana. Pero en el teatro, el tipo tiene que vivenciar, como en el sueño, una realidad que es engañosa, ilusoria dice Descartes. Y aunque ilusoria —es lo que *realmente* le perturba—, esa realidad ilusoria tiene una potencia de credibilidad, porque en el sueño, cuando yo estoy soñando, y por más disparatado que sea, el sujeto del sueño cree en lo que está pasando. Por eso, por ahí me despierto enloquecido, asustado, por ahí hasta puedo tener una polución nocturna; quiero decir que, por más engañoso que sea, esa dimensión más allá de la conciencia no deja de tener consecuencias en la vida del individuo, incluso en la vida cotidiana.

Este hombre del siglo XVII, o todo el pensamiento del siglo XVII, está tratando de ver cómo se las arregla con el sueño, porque si este genio maligno es tan maligno y tan astuto, y tan engañador, entonces las posibilidades de una ciencia no son muchas. Volveremos tal vez sobre este punto, pero por ahora digamos que lo interesante para lo del teatro es justamente que las técnicas capacitarían al actor para creer, desde la conciencia, en una realidad alternativa y sentir, vivenciar esa realidad alternativa como si fuese, entre comillas, real, la de la vida misma. En Stanislavski creo que eso está más o menos en esta línea.

CIPRIANO: Sí, está totalmente claro, lo estaba asociando a eso inmediatamente. Totalmente.

Gus: No sé si habrá una técnica actoral que se maneje desde la no creencia.

CIPRIANO: Incluso, en la página 170 de Stanislavski, en *El trabajo del actor sobre sí mismo*, que tengo justo abierto ahí, azarosamente, dice:

Charla entre teatristas (2)

“¿significa eso que en escena hay que vivir de manera diferente a como lo hacemos en la vida? Es su pregunta. Y después, en otro párrafo, más abajo, dice: “ahí crean ustedes su propia ficción, análoga a la realidad. Entretanto, el mágico sí y las circunstancias dadas, correctamente percibidas, los ayudan a sentir y crear en el escenario la verdad y la fe. La verdad en la vida es lo que existe. Lo que el hombre sabe con certeza. En la escena, en cambio, se llama verdad a lo que no existe en la realidad, pero que podría ocurrir”.

Gus: Tremendo párrafo que deja muchas cosas indefinidas. A mí me gustaría que, a ustedes, si me muero en este instante, les quedara como un legado, esta potencia de estos textos fundacionales, que son como pulpos con tentáculos que llegan hasta nosotros hoy. Solemos leer mucha bibliografía sobre Stanislavski y en casi todas se atienen a los contenidos de sus textos, hay algo muy masticado, machacado, pero nadie se atiene al significativo, el cual, si uno lo puntúa, si uno lo escucha, de pronto se torna enigmático, sin sentido, como ese ‘realmente’ de Descartes. En lo que acabás de leer, a mí me fascina ese embrollo que tiene Stanislavski precisamente porque ese significativo ‘realidad’ es misterioso. No queda claro qué es o qué sea la realidad para él. Obviamente, el sentido común nos dice que estaría pensando en la vida cotidiana, pero tal acercamiento no deja de ser muy trivial. ¿Cuál es la realidad? Lacan se va a ver obligado a distinguir entre el fantasma o la *realidad* como construcción fantasmática, imaginaria, y lo *real*, que es enigmático y sinsentido para el sujeto. La realidad, en este sentido, es para Lacan un velo de lo real, un velo con el que nos defendemos de la irrupción de lo real. Y, una vez más, para retomar, Cipriano, tu comentario, esta cuestión de la realidad se liga a la de la creencia. Ya desde Aristóteles sabemos, tal como lo plantea en su *Poética*, que hay cosas que ocurren en la realidad, pero no se podrían creer; existen, pero no tienen la potencia de ser creídas. En cambio, hay otras cosas que a lo mejor nunca ocurrieron, pero es lo que nosotros creemos. Y la creencia sigue siendo el punto ciego hasta hoy, hasta los votantes de Milei.

CIPRIANO: Es lo verosímil.

Gus: Fíjate que no sé si es la misma cosa.

CHELA: Porque lo verosímil tiene algo de constructo teórico.

Gus: La creencia está del lado del genio maligno, y el verosímil no sé si necesariamente está allí. La creencia está del lado de los afectos. Por ejemplo, es verosímil en determinada época, determinado axioma científico que después cae, y fue verosímil, fue racional, pero la creencia que lo fundaba es también la creencia que lo desaloja, o sea, la que genera la duda sobre ese verosímil. A mí me parece que la creencia es más potente que el verosímil, personalmente. Hay siglos de creencia en la física clásica que luego se caen y aparece otro paradigma. Conocen el libro *La estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Khun. Sin embargo, muchas creencias permanecen. ¿La creencia en qué? En que hay algo que no está explicado. O sea, la creencia sostiene un verosímil y, por otro lado, lo corroe. El verosímil, en tanto explicación científica, se puede caer, pero la creencia en que todavía algo que resiste a la ciencia permanece. Y también permanece la creencia de que, en última instancia —como lo vimos en la pandemia— la ciencia va a poder responder de algún modo. No sé, no estoy muy claro, pero me parece que la creencia es más fuerte que el verosímil. Es interesante la cuestión de la creencia en Dios. Algunos creen y otros dicen no creer. Sin embargo, como lo pueden ver en la película *La última sesión de Freud*, el tema está vigente y desplegado sobre la mesa para pensarlo. Le dediqué bastante espacio al tema de la creencia en mi libro sobre Freud, me parece que es uno de los ejes del libro. Freud, a los ochenta y tantos años, con un cáncer galopante, a meses de morir, sabiendo que el cáncer avanzaba, se pone a escribir o terminar *El hombre Moisés y la religión monoteísta*, cuando esperaría, digamos, que se hubiera enfocado en lo clínico o en la sexualidad femenina. Pero no, Freud se enfoca en la creencia, ya desilusionado de la ciencia a la que le vio el lado más atroz, destructivo. En resumen, en el psicoanálisis, tenemos la creencia en el inconsciente; no es algo que podemos poner bajo el microscopio. Uno cree en el inconsciente. El psicoanálisis es una religión laica. Yo seguiría con esto de Descartes, ¿alguien vio alguna otra cosa?

Charla entre teatristas (2)

SANDRA: Yo lo asocio al tema del fantasma, como aquello que se interpone entre el sujeto y lo real. Me parece que, al actor, o a cualquier hacedor de teatro, les serviría tener conocimiento de que la realidad, lo que decía también Stanislavski, la propia realidad no es más real que la realidad ficcional que se puede construir en un teatro.

Gus: Ambas son fantasmáticas.

SANDRA: Exacto. si alguien va al teatro, o es un actor, y se presenta a sí mismo diciendo: “yo soy madre, soy contadora, soy esto o aquello”, ese soy es algo de su realidad fantasmática. Y cuando pueda describirse desde el personaje, también es posible construir ese fantasma, me parece, como actor. Como que el actor se construye algo de eso, se cree algo de eso. Y algo de esa conciencia que, nombrado de otras maneras, le ayuda al actor a decir: “no, no estoy mintiendo, no estoy fingiendo, no, esto me puede pasar de verdad.”

Gus: Lo que tomo de lo que vos decís y que me parece muy importante es esta idea, que creo que empieza a aclararnos un poquito. El verosímil es fantasmático, pero además de fantasmático, tiene que ser creíble. O sea, para que un actor, cuando elabora un personaje, y lo vemos cuando Stanislavski invita al actor a observar la realidad, es decir, la vida cotidiana, más allá de la marca propia que pueda ese actor ponerle al personaje, deberá al menos reproducir o imitar algunos rasgos tomados de la vida cotidiana. Aquí tenemos un problema estético complicadísimo. Quiero decir: si vos tenés que construir una contadora en escena, como vos decís, lo hacés en función de cierta creencia, la creencia de que vas a diseñar una contadora en el campo ya ilusorio de la escena; la creencia es lo que va a motivarte a la acción. Y vas a improvisar mucho, pero algunos rasgos en la construcción de tu personaje van a tener que referirse a las contadoras de la vida cotidiana, porque si no, sería increíble para el público. Y el público, sólo a partir de la creencia en lo que ocurre en el escenario, que creo que es lo que está Stanislavski planteando, puede sostener esa creencia si esa creencia es verosímil, si está construida con los elementos del fantasma de la realidad. Entonces, la idea aquí es, si el público puede llorar, si el

público puede sentir cosas, va a ver una película, llora, y de pronto, ese sujeto que está viendo una comedia dramática o romántica y se pone a llorar, o el tema de la tragedia, si puede de pronto disparar todos esos afectos del *cogito* nocturno, entonces es porque cree, pero puede creer en lo que pasa en el escenario, porque lo que pasa en el escenario está construido con los elementos que también están en la realidad, que él reconoce en el fantasma de la realidad. Digo que es un problema estético, porque luego uno podría decir, bueno, también para un actor hacer un hiperrealismo sería a lo mejor una tontera. Pero, así y todo, en esa creación del personaje que el actor quiere singular, hay que incluir rasgos reconocibles, el actor debe hacer una selección que le permita hacer una construcción novedosa, inventiva, de esa contadora, sin descuidar algunos rasgos observados en la vida cotidiana. El personaje en estos casos pareciera ser un tachonado de citas tomadas del texto, de la vida cotidiana, de la vida singular del actor, una especie de collage. Ahora, si se va al hiperrealismo, si reproduce completamente a la contadora de la vida cotidiana, la de todos los días, la pregunta se impone: ¿cuál es el elemento estético ahí? ¿Cuál es el elemento artístico? Y esto supera todo planteo técnico de la formación actoral: el actor es capaz técnicamente de imitar a una contadora del mundo arriba de un escenario. Pero esa contadora del mundo arriba del escenario debe tener alguna particularidad que, no alejándola del verosímil social, sin embargo, enfatiza ciertos rasgos nuevos, novedosos. Veamos la figura de Hamlet. Ese Hamlet novedoso, original, al que aspira un actor, no puede provenir solamente de la aplicación de ciertas reglas técnicas. El trabajo artístico no se restringe a lo técnico, porque el arte coquetea con la realidad, pero apunta a lo real, al enigma, al sinsentido, a lo que carece de representación.

CHELA: A mí me hizo pensar más en el teatro de postguerra, del nazismo, de *La consagración de la primavera*, de Pina Bausch. Cómo trabaja desde el baile y muestra una fuerza siniestra que estaba rodeando ese texto. Y he visto después otro trabajo donde va a Portugal y se pasa horas mirando cómo se baila esa danza propia de Portugal, que no recuerdo el nombre, y cómo es que me daba la sensación, así como hacen en Buenos

Aires con el tango, de que de allí toma las imágenes que luego van a dar un efecto de ese siniestro que se está viviendo.

Gus: Vos estás ahora distinguiendo una estética de la representación de una estética de lo real. En la estética de lo real, yo pienso en estos momentos por ahí en Beckett, esos personajes de *Esperando a Godot*, los podemos reconocer en la realidad social y a su vez no son los de la realidad social. Están en otra dimensión. Pero en el teatro de Stanislavski, por lo menos en relación a la estética realista, todavía eso está un poquito más en nebulosa. Pareciera primar una estética de la representación. Representación de cosas y toda la técnica está ligada a la representación de cosas y al tema de la representación de palabras. Esto también estaba en el teatro del siglo XVII, cuando, por ejemplo, el personaje debía hablar según el decoro, o sea, hablar según los cánones o los estándares de su clase social, de su género, de su profesión, etc. Entonces hay una adecuación realista a cierta imagen o representación que tenemos, fantasmática, como decía Sandra, de la realidad.

CIPRIANO: El mismo Descartes plantea en el texto que “incluso cuando usan del mayor artificio para representar sirenas y sátiros mediante figuras caprichosas y fuera de lo común, no pueden, sin embargo, atribuirles formas y naturalezas del todo nuevas, y lo que hacen es sólo mezclar y componer partes de diversos animales; y, si llega el caso de que su imaginación sea lo bastante extravagante como para inventar algo tan nuevo que nunca haya sido visto, representándonos así su obra una cosa puramente fingida, y absolutamente falsa, con todo, al menos los colores que usan deben ser verdaderos”. Me parece tan precioso eso.

JOSE: Sí, claro, precisamente eso es lo que está marcando Gustavo, incluso la idea de mezcla, de collage.

Gus: Lo que parece querer indirectamente decirnos, si rascamos a nivel del texto, es que en el *cogito* nocturno, a pesar de que todo sea hibridizado, mezclado, al menos tiene que haber algo verdadero. Y eso verdadero, fijate que él lo pone del lado de los colores, o sea, del lado de las

sensaciones, de las huellas que el sujeto registra desde que nació en adelante, por lo menos a nivel de la huella, esa sensación que no pasó por el filtro del yo y de la percepción. Esa huella es verdadera. Por eso Freud entendió bien todo esto: por más mezcla de imágenes que haga el sueño, con sus condensaciones y desplazamientos, por más insensato que se le presente al yo, a la conciencia, no deja de estar animado por alguna verdad. Y ahora el significante ‘verdad’ aquí parece ya ponerse problemático, por no es la verdad de la ciencia, de lo fáctico, de la verdad versus la falsedad, algo demostrable científicamente, sino una verdad en la que hay que creer, la del deseo. En esta etapa final de Freud, es cuando se plantea que los elementos de la historia del sujeto o de la historia de un pueblo no solo estarían en el sueño o en las creencias, sino que estaría en una memoria de más larga duración, casi atávica, a la que Freud va a denominar ‘herencia filogenética’ o ‘herencia arcaica’ en su *Moisés*. Ahora, en esta doble perspectiva sobre la memoria, Freud nos advierte que, por ejemplo, un sueño —y análogamente una creencia o un mito— nunca se puede interpretar completamente, siempre queda un ombligo, el ombligo del sueño, como un resto enigmático. Un mito siempre es mito porque tiene ese resto enigmático, ese resto enigmático que a Descartes lo perturba, porque él quiere fundar una ciencia. A partir de estos fragmentos que estamos leyendo, la pregunta que se impone es si se puede *creer con certeza*, según Descartes. Aparece así el otro significante terrible: ‘certeza’. ¿Cuál es una idea clara y distinta que desafía a toda creencia? ¿Cómo se las arregla la ciencia para darnos certeza?

CIPRIANO: Para él, lo hace por medio de la matemática.

Gus: Exacto. Cuatro más cuatro son ocho, tanto en el sueño como en la vida despierta. Me imagino que esta ‘certeza’ debe haber pacificado un poco a Descartes. Y por eso Lacan comienza a armar, siguiendo esta tendencia cartesiana, ahora transpuesta al inconsciente (recuerden: subversión del sujeto, del sujeto cartesiano) la topología, porque él necesita el álgebra para poder trabajar gambeteando la resonancia del sentido. El álgebra es un lenguaje, pero no tiene sentido. Ese \mathcal{A} o la fórmula del fantasma, por ejemplo, no significan nada más que dentro de cierto código

psicoanalítico. Pero a esas fórmulas se recurre para trabajar el lenguaje cotidiano de un sujeto y darle miles de lecturas, miles de sentidos, caso por caso. Ahora bien, el tema para nosotros, los teatristas, los artistas, es que no podemos armar ningún arte, ninguna obra de teatro, con el álgebra. Ningún teatrista pone álgebra arriba del escenario, o sea, porque no tendría ningún sentido. Por eso insisto en mi epígrafe de hoy: “el teatro es el *cogito* nocturno de una sociedad, no es el álgebra de una sociedad, o la aritmética o matemática de una sociedad”, sino que es el velo fantasmático que, gracias a la invención creativa promovida por el imaginario, contornea el vacío, lo real, y lo apalabra de alguna manera. Y, no olvidarlo, siempre deja un resto enigmático. Como vemos, esta apelación a la matemática, en la que un triángulo es un triángulo en el sueño o en la vigilia, da lugar a una ciencia, la de la Modernidad, cuyo proyecto es ir sacándose de encima toda problemática del sentido, sentido que siempre va a estar involucrado con las pasiones, con el deseo. Como ven, ese proyecto llega hasta Lacan mismo quien, en un momento de su enseñanza, logra expulsar el sentido cuando dice que lo real es sin-sentido. Había que hacer esa operación para poder distinguir la *realidad* de lo *real*, lo imaginario de lo real. Porque el sentido está del lado de lo imaginario-simbólico. En cierto modo, como vemos, ese impulso cartesiano de fundar una ciencia, si bien ahora no es sobre la consciencia, ha desplazado su eje al inconsciente, sede de las pulsiones y del deseo, lo cual lleva a ciertas paradojas que no están ausentes ni en Freud ni en Lacan respecto al estatus científico del psicoanálisis. Por eso ya para cuando dicta el *Seminario 11*, Lacan advierte que ese carácter científico no será el adecuado para el psicoanálisis. En ese seminario dice que el psicoanálisis es una praxis y, como vimos, no es una mera *práctica* terapéutica, sino una *praxis* en el sentido en que el arte es una praxis: trabaja lo real por medio de la palabra y, como ya admitirá mucho más tarde, también por medio de un imaginario inventivo, creativo y emancipado. El arte, el teatro, la pintura o lo que sea, es una praxis. Y como tal, no necesariamente es una ciencia. Aquel imaginario que había quedado un poco desplazado, relegado, en el *Seminario 11*, cuando Lacan apuesta más por lo simbólico, va a regresar en sus últimos seminarios, particularmente a partir del *Seminario 20* y el dedicado a James Joyce,

donde él se da cuenta de que la única salida posible es un imaginario, volver a lo imaginario, porque el sujeto que está en un tratamiento tiene que volver a poner palabras, tiene que apalabrar lo real que irrumpe como goce insensato, y lo tiene que hacer desde lo simbólico y sobre todo desde imaginario. Pero... pero este imaginario de la última etapa lacaniana no es meramente un depósito o trampa del sentido, sino que es inventivo y es emancipatorio o emancipado. Es el imaginario al que el analizante, como el artista, va a recurrir en el trabajo doloroso y lento de separación del goce del Otro, de la alienación a la que tuvo que ceder para formar parte del contrato social. Es algo que el sujeto elabora durante su tratamiento, en el que va poniéndole palabras, va desidealizando, se va desalienando, lo cual no significa que acceda a la felicidad. En ese tratamiento que lo saca de la zona de confort, del confort molesto pero conocido de la alienación, el sujeto va a trabajar su *cogito* nocturno, es decir, va a confrontarlo con el deseo, las pasiones, las pulsiones que lo agitan. Ese tratamiento, que Lacan en un momento metaforiza con 'la travesía del fantasma', supone un develamiento, un trabajo sobre el fantasma alienado, en procura de cambiar la posición subjetiva y acceder al goce singular del sujeto. Quiero decir: cambio de posición subjetiva que involucra, una vez más, las cuestiones de la creencia y la verdad, por cuanto se confronta la castración propia y la castración del Otro, y se pone en crisis la idea de la realidad, como soporte de la alienación y las creencias, como una construcción fantasmática que, en términos de Nietzsche, ahora se presenta como algo que puede ser transformado, transvalorado, dejando paso a la posibilidad o alternativa de vivir de otra manera, ya no en el sometimiento al deseo del Otro, sino en el campo, a veces complejo, del propio deseo y del propio goce, con todos los riesgos y responsabilidad que ello implica.

Por eso el teatro como una praxis sobre lo real, logra a veces, no siempre, provocar algo emancipatorio en la escena, probablemente con cierta incredulidad de parte del público. El público sale y dice: ¿y esto qué quiso decir? ¿Qué es esto? Y se va con toda esa pregunta, pero la pregunta, y volvemos a José cuando se interroga sobre la duda, supone la duda sobre el verosímil que se le presentó en escena. Recuperemos la sorpresa que en su momento pudieron haber causado obras con final abierto, obras medio

delirantes, obras con códigos que el espectador en una hora y media no logra descifrar. Suponemos que el elenco sí las ha descifrado, el elenco cree lo que está haciendo, sabe lo que está construyendo, el verosímil que está montando sobre el escenario, y por qué lo ha montado. El público, en cambio, que no ha hecho el proceso del teatrista, queda en una posición de incredulidad, de duda, pero de duda quizá productiva, porque lo quiera o no, la escena algo ha movilizadado en él, aunque más no sea su certeza ilusoria. Obviamente, estamos en un teatro, como dije, que trabaja con lo real y no se queda en representar la realidad, porque en ese teatro de la representación a lo que más se puede aspirar es una relación empática del público, pero no una relación crítica que haga temblar, aunque sea por un instante, el aparato de certezas hegemónicas al que está alienado. En este teatro de la praxis teatral, me parece, no desaparece lo que llamaba Sandra el velo, no se desenmarca el fantasma hegemónico para dejar un vacío en escena; por el contrario, el escenario ofrece otro velo, más emancipado, tal vez enigmático para el público, pero con consecuencias artísticas, éticas y políticas que pueden presentarse de inmediato o a largo plazo. Por un tiempo, breve o no, el espectador queda descentrado del fantasma hegemónico al que está acostumbrado y, a la vez, confrontado a otro velo que, en principio, no puede identificar en la vida social inmediata.

CIPRIANO: Por eso me preguntaba, Gustavo, si es un problema de estéticas, mientras veníamos desarrollando esto, porque pensaba que esos colores verdaderos que plantea Descartes... ¿Puedo decir algo de mi propia práctica?

Gus: Por supuesto, para eso estamos aquí.

CIPRIANO: Cuando ingresé al teatro, ingresé muy adolescente, y lo que me ingresó fue el placer corporal del juego y del trabajo con el cuerpo, de estar en escena, estar con otros, había algo de esa erótica, si se quiere, corporal, que me resultaba absolutamente verdadera, que me resultaba una experiencia muy clave, más allá de cualquier cosa que se estuviera representando, más allá de la poética de la representación. Había esto de

“los colores deben ser verdaderos”. Y recuerdo, tres o cuatro años después de haber empezado a hacer teatro, que de pronto tomé clases con los maestros que se presentaban como más stanislavskiano que Stanislavski, con esta gente que me proponía, me acuerdo, representar a un ciego. Y yo decía, ¿cómo represento a un ciego? Si yo veo. Y a toda vista, valga el juego de palabras, resultaba falso hacer que yo no veía. No había forma de que yo pudiera representar a un ciego. Me acuerdo la frustración y la sensación de falsedad y, lo que importaba, no era un problema de estética, era un problema ligado a las obras que se parecen a los sueños, a las lógicas beckettianas que uno no sabe qué está viendo. Una de mis frases de cabecera más preciosas es de Lars von Trier, que dice “hoy tuve una experiencia que no alcanzo a comprender, pero que espero que algún día sí”. Y me parece que hay algo de eso, que sucede en el teatro como en los sueños, por eso me interesaba tanto la idea de *cogito* nocturno, de ese material desordenado que, aunque tenga una lógica realista, siempre hay algo que se escapa. Por eso pensaba que no era un problema de estéticas, era un problema de materialidades. No sé, mientras hablábamos de esto, se me planteaba este problema. Me gusta esta idea del teatro como una praxis con lo real que provoca algo emancipatorio. Me estimula pensar esto.

Gus: La idea es que, para el psicoanálisis, por más disparatado o por más realista que sea el sueño, el sueño está siempre velando una verdad, en el campo de lo real, insoportable. Que sólo lo puede admitir a través, sobre todo en el sueño, de un montaje particular cuando la censura de la conciencia o del yo están dormidas. En ese momento, durante el dormir, el inconsciente puede armar un escenario en el cual ocurren cosas —enigmáticas, cifradas, no deseadas—, más allá del control del yo. Luego se verá hasta qué punto el yo, al regresar a la vigilia, las recuerda o no. Lo importante, tanto en el trabajo del sueño como en el trabajo artístico es que estamos en la dimensión de la verdad, no la fáctica de la ciencia, sino la del deseo. Y esta verdad se muestra siempre dividida: por una parte, representa con imágenes algo del ese real, y por otra parte mantiene ese núcleo enigmático, que permanece velado, olvidado, reprimido, obturado,

etc. Como consejo técnico de Freud a los analistas y, por extensión a nosotros lo teatristas, él nos dice en sus trabajos de técnica que, por favor, el analista no se quede treinta sesiones hablando del mismo sueño, primero, porque el sueño no se puede agotar con la interpretación y, segundo, porque parte de lo velado puede aparecer representado en otro sueño posterior en los que está operando también la verdad. Lo mismo para nosotros: de pronto, no dedicarse obsesivamente horas y horas en los ensayos para sacar adelante una escena; de pronto conviene hacer otra cosa, ir a otras escenas y, probablemente, o casi seguramente, algo aparecerá que, en sentido retroactivo, iluminará la escena trabada.

Lacan nos va a hablar de semblante de la verdad. La verdad tiene distintos semblantes, distintos ropajes, ninguno más cierto que el otro. Ese semblante es una apariencia, no en el sentido platónico, sino nietzscheano, es una construcción fantasmática, un velo, emancipatorio o no, que el sujeto interpone entre él y el objeto *a* causa del deseo, tal como lo muestra la fórmula del fantasma $\$ \Delta a$. No hay modo de estar en relación directa con lo real, porque se trata de una experiencia horripilante, angustiosa para el sujeto que puede dar lugar al pasaje al acto suicida. Ese fantasma como pantalla, dado como un montaje, tiene la función de defender al sujeto de lo real. La primera pantalla va a ser una pantalla de alienación, que es la que tuviste que admitir para ingresar, aceptar formar parte del pacto social; obviamente, no todo el mundo está dispuesto a salir de esa zona de alienación a la cual está acostumbrado, es una zona de confort, conoce los códigos, aunque le causa malestares. Ese malestar es el modo en que se registra lo real, un real que insiste en la repetición. Algunos individuos, hartos ya de ese malestar, buscan un analista para poder realmente apalabrar dicho real, desarmar el fantasma de la alienación al deseo del Otro, separarse de ese Otro y parirse a sí mismo, nacer de nuevo como sujeto con su propio fantasma más emancipado —nunca se termina este camino hacia la emancipación, es un trabajo infinito. Recuerden ese juego de Lacan con *separare* y *se parer*, separarse y parirse. El propósito del analizante, como el de un teatrista de la praxis teatral, es acceder al saber sobre su modo singular de goce, el propio, su modo de desear singular. Y aunque admitamos que no va a saberlo nunca ni con certeza ni en totalidad, puede

saber al menos que se trata de algo que forma parte de su subjetividad en vías de emancipación. Desprenderse del Otro, del Padre Idealizado, asumir la castración del Padre Real, su fallas y atrocidades, asumir la castración propia son los avatares con los que tendrá que confrontarse durante el tratamiento, lo cual, como imaginarán, no resulta demasiado feliz. La idea es que hay que ir más allá del Padre y hacerse Padre de sí mismo. Algo de eso hay en el trasfondo de la palabra ‘estilo’ en arte. No sé si necesito decir que no estoy hablando del papá de uno, o no exclusivamente de él o de quien se halle en esa posición para el sujeto, sino del Otro en sus múltiples versiones, como discurso del Amo. La cuestión del Padre tiene momentos en Lacan, primero el Otro con mayúscula, luego el Padre con mayúscula, luego el Nombre-del-Padre, luego los Nombres-del-Padre, y también la cuestión de la Ley.

JOSE: En el *Seminario 20*, más o menos en el capítulo 3 o 4, Lacan plantea a ese padre, que es el padre de la autoridad que, cuando no está, deja al sujeto como girando sin posibilidad de conectarse o amarrarse a un sistema simbólico; queda divagando, sea en un mundo perverso o psicótico, porque no tiene un hilo que lo agarre a lo simbólico, a la Ley. Mi pregunta entonces es si podemos hablar de una verdad de la escena, plantearnos si de verdad el que está en la escena está considerando que eso es verdad, o bien si el que observa también considera que está dentro de un sistema de verosimilitud de la escena que le permite conectarse directamente. Da para seguir investigando sobre eso, sobre abrir la posibilidad de qué es ese punto de la verdad, y cómo nosotros podemos entenderla dentro de la escena. Cipriano nos leyó esa cita de Stanislavski sobre la búsqueda de la verdad. Si nos centramos en el actor, la pregunta sería qué es lo que presencia el actor, porque él está prestando su cuerpo para crear una performance, una acción, que sabe que es ficción, aunque sepa que ese constructo en cierto modo remite a una verdad referencial de él. Porque es su cuerpo, es su voz, es su intensidad, su energía, lo está colocando sobre la escena. Por eso decía: si yo, por ejemplo, como director, tengo que dudar sobre lo que me está planteando el actor, dudar de lo que él

Charla entre teatristas (2)

está viendo o lo que le están obligando a ver, o lo que él está considerando que es la unión de las dos cosas. No sé si me doy a entender.

Gus: Sí, se entiende.

JOSE: La duda metódica parte de lo sensible, lo que yo puedo presenciar. Esos sensibles estarán en el sueño o en la vigilia. Que está, si está, o no está. Cuando el actor se sube sobre la escena, él tiene una carga cultural, digamos, en términos generales, genética, biológica, una construcción completa, todo eso está ahí. Ahora, eso que él está desarrollando va a llevar una verdad que es parte de él también, porque es su cuerpo que está colocado allí. Supongamos, yo, José, voy a interpretar hoy, vamos a colocar a Hamlet. Entonces traigo una marca mía, que son las formas de cómo yo hablo, mis modales, gestos, mis formas de abrir el escenario, de desplazarme. Y con toda esa experiencia que yo voy llevando ahí, creo una verdad sobre ese Hamlet. Y a mí me impacta ese tipo de trabajo, por ejemplo, cuando el actor está, no sé si estará consciente, pero tiene un oficio y avanza. Te das cuenta que tiene un sistema técnico, pero también él tiene algo más, él está hablando de algo, una experiencia que él no sé si la vive, no sé, son muchos elementos que están ahí, pero sí tiene que ver con eso, es decir, realmente, yo lo coloco, el cuerpo del actor se lo lleva para allá, lo vive, crea su propia verdad, o está en relación con la verdad con el otro. Y él, cuando sale de ahí de la escena, puede olvidar esa verdad o la sigue llevando para su casa; sigue arrastrando todo eso y crea algo. No sé, entonces creo que ahí tengo como varias puertas que quisiera abrir sobre ese sistema, más allá de la polémica filosófica sobre la verdad y todo, es decir, cómo es que ese actor lleva todo ese sistema dentro de su cuerpo y crea una forma, una acción específica.

Gus: En lo que decís, se escuchan muchas cosas. Tenemos un individuo que se dice actor; luego tenemos el sujeto que lo habita (como sujeto del inconsciente), además tenemos un sujeto que puede ser un sujeto construido a través de una técnica actoral y finalmente tenemos otro sujeto que es el escénico, para llamarlo de alguna manera. Lo que yo escucho de lo que vos decís es: ¿hasta qué punto podemos establecer distancias o

conexiones entre estos sujetos? Efectivamente, suele ocurrir que un actor, al terminar de hacer Hamlet, se saca el maquillaje, se viste y se va a una pizzería y sigue siendo el que era antes de todo el proceso de ensayo. Me parece que aquí conviene poner Actor con mayúscula, es el actor del teatro de la representación, precisamente el que Grotowski quiere liquidar con su Performer, porque el Performer es aquel que, aunque tiene una técnica, se toma en serio la cuestión de lo real, de lo pulsional que lo habita. No ensaya Hamlet meramente para exhibirse sobre un escenario, como quien agrega algo más a su currículum artístico. Si el Actor puede despojarse de Hamlet e irse a una pizzería siendo ese individuo que era antes incluso de comenzar los ensayos, es porque su trabajo, incluso si es impecable técnicamente, no lo ha transformado como individuo. Digamos que ese Actor está capturado por el automaton, por la repetición como retorno de los signos: sabe hacer su personaje, ensaya, crea de acuerdo a un cierto sistema y hasta triunfa sobre las tablas. Es lo que se denomina un profesional. En la praxis teatral, más allá del teatro de la representación, tomamos en serio lo real, el cuerpo pulsional y nos inclinamos por el Performer, alguien que ha logrado o ha pasado por un proceso de desalienación o de emancipación respecto de lo que él era y él es en la vida social. En ese caso, si ha hecho un trabajo de Performer, la distancia entre los sujetos que mencionamos antes parece reducirse: hay una especie de consustanciación entre el Actor y el Personaje, que desde ese momento le cambia la vida como individuo social. La experiencia de hacer Hamlet se ha fundido con su singularidad de goce, le ha dejado como saldo un saber sobre sí mismo que permanecerá en lo artístico y en lo cotidiano. Ya no sale del teatro cada noche de la misma manera, y si va a comer pizza, no será el mismo cada noche o bien después de todo el proceso de trabajo actoral durante los ensayos, porque la experiencia del Performer es desalienante, esto es, emancipatoria, por lo tanto, hay un saber que lo involucra más allá del Personaje y gracias al Personaje. Hay repetición, pero repetición como trabajo con lo real, lo tíquico.

CIPRIANO: ¿Puedo agregar algo del delirio? Porque se me viene la idea de que la verdad tendría que ver con una otredad siempre; se me

ocurre mientras hablabas que el encuentro con la verdad es encontrarse con una otredad, con algo que no está previsto.

Gus: Es encontrarse con un semblante que estaba reprimido u obturado, o con algo de lo real todavía no significantizado.

JOSE: Sí, una vez estábamos montando una obra de teatro que se llama *Lo obsceno*, de Víctor Viviescas, y yo quería hacer como una introducción. En la ciudad donde yo vivía ocurrió un día que unos tipos se metieron en un bar y sacaron a la gente que estaba jugando al billar y la mataron. Todo eso salió en el periódico, incluso con fotos, y la ciudad entera estaba muy impactada. Entonces yo quería hacer esa introducción a la obra, hacer que cuando entrara el público, los cuerpos estuvieran en el piso. Y así hicimos: los tapamos con una sábana. En los ensayos, los actores, bajo las sábanas, empezaron a improvisar como si los muertos hablaran: “¡Qué puta! ¡Nos mataron!” y entonces el otro le gritaba: “¿Y qué querías que te hicieran? ¿Cosquillas?”. Era algo abominable. Los actores incluso contaban lo que estaban haciendo antes de llegar al bar, era una escena polifónica. Cuando el público entraba, se asustaba; algunos decían que creían que esos tipos estaban realmente muertos. Y estábamos buscando eso que acababa de pasar en la ciudad y meterlo en la obra. Esa idea quedó en los actores y marcó la estética de la obra. Los actores fueron alimentando eso y crearon unos personajes que eran bien fantasmagóricos, muy impactantes; incluso cuando fuimos al Festival de Caracas, fue una cosa que impactó porque era muy violento, a pesar de que no había armas, no había nada más que las sábanas. Ellos construyeron eso, uno sobre el otro, porque en cuanto un actor comenzaba a improvisar, el otro también lo hacía, y el otro fue escribiendo. Se dio un juego en el que se comprometieron, era un juego con la verdad. Ellos habían presenciado el evento y ahora querían hablar de eso, ponerle palabras. Es ahí donde creo que el actor entra, porque no son actores ni autómatas, sino simplemente fueron construyendo desde un cuerpo que estaba vivo, que estaba respondiendo al otro, pensando en una cuestión que los abrazaba a todos, que estaba por encima de ellos; me refiero a la cuestión de violencia generalizada que se vivía en esa época en la ciudad y que era súper peligrosa. Y

ese cuerpo, cuando termina la función, el cuerpo olvida o el cuerpo conserva ese pulso que permanece guardado siempre en el actor.

Gus: En el teatro, tanto los actores como el director y el resto del equipo experimentan lo real, improvisan, se arriesgan por zonas oscuras, ofrecen su cuerpo pulsional para nutrir la creatividad y para alcanzar un saber (y hasta un conocimiento, si ustedes quieren a nivel de la consciencia) que luego va a ser dado-a-ver sobre el escenario. Durante ese proceso enfrentan la angustia, el vacío de lo real, el horror, y le van poniendo palabra, van contorneando con significantes ese agujero a partir de un imaginario inventivo, creativo, emancipatorio. Sigo hablando, como ven, desde la perspectiva de la praxis teatral y no del teatro de la representación. Confrontan, entonces, el goce alienado y procuran desalienarlo, descolonizarlo del discurso hegemónico. Ahora bien, este proceso sumamente difícil, complejo, doloroso y hasta cruel es el que ha dado lugar a la idea del actor como un sacrificado, el que se ofrece al sacrificio en nombre de la comunidad para luego ofrecerle su iluminación. En la praxis teatral, más que pensar en sacrificio, podemos pensar en una actitud que busca la emancipación personal, singular, social y política, tal como la plantamos para el Performer. Ese saber al que accede ya se queda en el actor, ya es parte de su ser, de su verdad. Obviamente, cuando sale del teatro tiene que renovar, si puedo decirlo así, el pacto con el afuera del teatro, porque afuera del teatro no es un actor sino un ciudadano más preocupado en el malestar en la cultura. No puede llevar a flor de piel lo que acaba de vivir sobre el escenario, porque entonces no podría ni siquiera comer su pizza. Por eso, ahora, a partir del planteo de José, me parece que debo agregar una palabra al epígrafe que les propuse hoy: “el teatro es el *cogito* nocturno *temporario* de una sociedad”; es temporario porque ese *cogito* solo se da sobre la escena. Es sobre la escena, donde ese *cogito* admite semblantes para lo real, sean imágenes, palabras, estéticas, etc. Cuando sale del camarín, el actor suspende, más que olvida, la potencia de ese trabajo dado-a-ver.

JOSE: Es como si lo guardara en el armario.

Gus: No lo plantearía de ese modo, porque lo que mantiene guardado es parte de su ser; el próximo proyecto teatral será sobre las bases de ese nuevo 'ser' del actor, porque en la praxis teatral, el actor en tanto Performer, lleva a cabo un proyecto emancipatorio personal, a la vez que artístico y social. No es un mero vendedor de habilidades actorales según los avatares del mercado, capaz de pasar de un proyecto a otro que no lo involucra personalmente, en su singularidad, aunque la experiencia le pueda dejar algún tipo de conocimiento para el futuro. No sé si logro distinguir los dos proyectos, el del Actor y el del Performer. Eso que el Performer guarda está ya tan integrado a su ser y a su profesión, que el próximo proyecto se elevará sobre esa experiencia y avanzará desde ahí. Creo que en la praxis teatral y el Performer no rigen las leyes del mercado, o no deberían regir. El Performer tiene, para decirlo con palabras de la vulgata de auto-ayuda, un plan artístico y de vida, en el que busca cierta coherencia y cierta perspectiva de desalienación y emancipación para él mismo y para su comunidad. Por eso, en todo lo que escribí sobre la praxis teatral, insisto en el marco ético y político que dicha praxis supone. Insisto: eso que el actor guarda para poder comer su pizza sin ser invadido por los horrores que acaba de vivir sobre el escenario, no es un mero recurso que podría servirle en otro proyecto, sino que es una transformación, una transvaloración de su propio ser singular. Y esa transvaloración se instala a nivel del sujeto, es decir, a nivel del sujeto del deseo, no del yo, no de la conciencia, como sería el caso del Actor. Lo importante es entender que se trata de un proyecto de desalienación, de separación del Otro, de parirse a sí mismo cada vez en un proceso infinito. Solo gracias a esa desalienación, o al deseo decidido por descolonizarse, es que puede confrontarse con lo real y soportarlo. Ahora bien, como también insisto en lo que he escrito, este proceso de desalienación del actor no necesita estar intelectualizado, no es un proceso de intelectualización. En lo que José acaba de contarnos, vemos cómo el cuerpo pulsional inicia un proceso que, partiendo de uno o dos actores, va contagiando el cuerpo trinitario de los demás y eso culmina en una convicción estética y política que luego es sostenida sobre la escena. Y este 'contagio' no siempre se da a nivel del

cuerpo trinitario; a veces queda en el mero jugar a la actuación, en la ilusoria satisfacción de alcanzar una imagen o palabra novedosa. En todo caso, el pivote entre estas dos estrategias de ensayo podría recaer sobre la figura del director, que es el que guía el proceso. Y regresamos a muchas cosas que ya hemos dicho de la transferencia y otras técnicas elucubradas por Freud para ayudarnos en este viaje. Depende de la posición que el director asuma respecto del discurso del Amo, o de la Universidad, o de la Histórica o del Analista. Tendremos que dedicar algunas reuniones a ver estos discursos lacanianos, incluido ese pseudo-discurso o contradiscurso que es el discurso capitalista.

Hay una parte en que Descartes habla del tiempo y eso no debemos dejarlo pasar, porque en todo este apólogo del actor y de la pizza, lo que está en juego es el tiempo. Dice Descartes:

De ese género es la naturaleza corpórea en general y su extensión, así como la figura de las cosas extensas, su cantidad o magnitud, su número, y también el lugar en que están, el tiempo que mide su duración y otras por el estilo.

El cuerpo es *res extensa*, ocupa un lugar, y el tiempo mide su duración. Me atrevo a leer aquí el tiempo de la escena frente al público. El cuerpo del Performer ocupa un lugar en la escena, pero es un espacio acotado por el tiempo, que le marca su duración. No podés estar 24 horas bajo una sábana hablando como los muertos, es imposible, hay un tiempo que marca una duración. Este paseíto por el lado del *cogito* nocturno tiene que estar pautado; nadie puede estar 24 horas todos los días en una sesión psicoanalítica, por eso Freud le dio una medida, entre 40 a 50 minutos, y Lacan fue incluso más lejos, cuando habló del tiempo analítico en el que la sesión podía durar 5 minutos o 90, según la puntuación que hiciera el analista en el momento conveniente. Espacio, entonces, acotado por el tiempo. Hay que ponerle un límite a la temporalidad, al transcurrir del tiempo.

CIPRIANO: Yo justo había subrayado en ese texto esa parte donde él dice: “Yo soy, yo existo; eso es cierto, pero ¿cuánto tiempo?” Hasta ahí

me encantó, luego él se responde: “Todo el tiempo que estoy pensando: pues quizá ocurriese que, si yo cesara de pensar, cesaría al mismo tiempo de existir”.

Gus: *Cogito ergo sum*, pienso, luego existo. Primero pienso y eso me da existencia, según Descartes. Para él, yo soy, yo existo en tanto que pienso ¿cuánto tiempo pienso? Ahora, ¿a quién se refiere? ¿Al sujeto de la conciencia? ¿A un sujeto involucrado en un cuerpo que no es necesariamente el somático? ¿O al sujeto del alma dividido entre lo maligno y lo no maligno? Entonces, ¿cuál es ese sujeto? ¿Cuánto tiempo pienso? ¿Todo el tiempo que estoy pensando? Sin duda, el yo, la conciencia, se toma todas las noches un recreo y duerme, deja de ‘pensar’, pero el sueño delata que hay un sujeto —nuestro *cogito* nocturno— que no deja de pensar, que trabaja permanentemente. Freud va a escribir *La interpretación de los sueños* a partir de esta oración, precisamente para explorar ese sujeto que nunca duerme y que hasta tiene la capacidad de despertarnos, de interrumpir el dormir. Y ese sujeto del sueño, ese *cogito* nocturno que es el que también van a trabajar los teatristas en escena, en los ensayos, durante las improvisaciones, es el que tiene, a diferencia del yo consciente, la virtud de estar en relación directa al deseo y a la verdad del deseo. Es ese *cogito* el que, además, da cuenta de los afectos, del goce, de todo aquello que escapa a la regulación y control del yo. No es por nada que Descartes, perturbado por ese *cogito* nocturno, se aboque a escribir su *Tratado de las pasiones*, en el cual explora ya no el logos, sino lo que lo amenaza: el pathos. La cuestión, me parece, se le debe haber presentado bajo la paradoja de que ese logos, ese yo, esa conciencia, sobre la que quiere construir el edificio de la ciencia moderna, podría terminar siendo —como lo comprobamos en estos tiempos neoliberales— un títere del *cogito* nocturno. Retornamos a la cuestión del autómatas, esa obsesión de la época, el ideal de la época, poder crear un autómatas. Recuerden la muñeca Olympia, aparentemente *casi* humana, animada por un mecanismo interno al que hay que darle cuerda. Es tan *casi* humana, que no le impide volver loco de amor a Hoffmann. Y si hay la posibilidad de maquinizar la conciencia, tal vez esa posibilidad no sea posible para el *cogito* nocturno. Descartes se da cuenta de que hay un

más allá de la razón que no puede ser maquinizado y eso, obviamente, lo lleva a preocuparse por el sueño y las pasiones. ¿Quién sería capaz de manipular el cogito nocturno, de darle cuerda? Por lo demás, en ese *cogito* nocturno es muy difícil encontrar ideas claras y distintas, por el contrario, todo puede aparecer condensado y desplazado. Freud se da cuenta que ese *cogito* piensa siempre, nunca para, no puede ser manipulado y, en definitiva, es el que nos da 'existencia'. Existimos, no gracias al yo, sino porque existe el *cogito* nocturno, porque es él el que nos da la continuidad de la existencia a nivel del sujeto del inconsciente, que nunca se toma un recreo. Volvamos a lo que nos trajo José: el actor cuya conciencia piensa en la vida cotidiana, puede tomarse recreos: los ensayos, en los que afronta su *cogito* nocturno. El actor entra y sale de la vida cotidiana, como quien duerme un rato y luego se levanta y sigue con sus actividades. Por eso puede salir del camarín e irse a comer una pizza; pero el sujeto que nunca deja de pensar, sigue activo, latente, para usar una palabra cara a Freud. Al llegar al ensayo, digamos, el actor se pone a dormir, para dar espacio y tiempo al despliegue de su verdadera existencia, la animada por su deseo; es allí donde encuentra su verdadera creatividad, no en la representación consciente de la realidad como formación fantasmática. Despertar, en este caso, equivale a salir del ensayo y regresar a la vida cotidiana; fíjense que por eso el ensayo tiene una duración pautada, medida. La función del ensayo, entonces, recaiga sobre el director, el autor o quien sea, supone motivar, causar a ese cogito nocturno que va a ser luego dado-a-ver. Y es que, si el ensayo no motiva, no causa a ese sujeto del cogito nocturno, no tendríamos teatro, tendríamos vida cotidiana arriba de un escenario y ¿quién va a ir a ver eso?

Les recomiendo ver la película *La zona de interés*, ganadora del Oscar a la mejor película extranjera este año, 2024. Yo había visto *Anatomy of the Fall*, nominada también al Oscar, y quedé fascinado; me preguntaba cómo era posible que otra película pudiera ganarle a ésta. Al ver *Zona de interés* pude entender por qué fue galardonada. No se la pierdan. Es un desafío total a nivel cinematográfico porque, precisamente, se propone filmar la vida cotidiana más trivial de una familia. Viven en una casa muy bonita, llena de jardincitos, piscina, juegos para los niños; todo transcurre

con una cotidianidad exasperante. Pero esa casita está justo en frente de un campo de exterminio nazi; el señor de la casa es uno de los capos de ese campo. De vez en cuando llegan cajas llenas de ropa femenina que las mujeres de los capos revuelven y seleccionan para ellas: pieles, enaguas, blusas de seda, etc. Se trata de la ropa que los nazis les han quitado a las judías llevadas al campo. La cámara no se aparta de la vida cotidiana de esta gente, salvo que, en los bordes de la imagen, uno puede ver el humo de los crematorios o bien el tren que llega con nuevos contingentes para el trabajo forzado y el exterminio. La película nunca enfoca el horror del campo de concentración, salvo al final, en una especie de prolepsis o anticipación, en donde hay unas mujeres que están limpiando un museo del un holocausto. Pero incluso en este avance en el tiempo, estas mujeres, rodeadas por esas vidrieras llenas de objetos ominosos, limpian el museo como si se tratara de cualquier otra casa. Nada les toca. Hay dos o tres personajes nada más que realmente se conectan con este horror, con la banalidad del mal, ese mal tan generalizado que uno convive con él, que se ha hecho verosímil al punto de no afectarnos. Sólo la mamá de la dueña de casa en un momento de la noche se asoma a una ventana y se da cuenta de lo que está ocurriendo, por eso se va de la casa sin decir nada, sin aviso. Hay una niña, asistida por su mamá, que a la noche sale e ingresa en el campo de concentración y deja manzanas escondidas entre las cenizas de los cuerpos incinerados, cenizas que los judíos tendrán que palear durante el día, de modo que la manzana los ayuda en cierto modo a no morir de hambre y perdurar un poco más. Las imágenes de la niña, la noche, las manzanas son deslumbrantes. La zona de interés deviene, en cierto modo, la zona del enigma acerca de qué es lo que está pasando, pero, a la vez, es la zona del velo fantasmático del horror, de lo real, de *das Ding*, que en muy pocos momentos se desenmarca por escasos segundos, en los que los personajes quedan suspendidos, en los que la certeza del yo tambalea, pero que inmediatamente se reinstala para velar la angustia y la conversación sigue, por ejemplo, sobre una receta de cocina. Los disparos de los fusilamientos no los conmueven, porque se han acostumbrado a ellos. En tal caso, la duda sobre ese más allá del muro alambrado, es la que se instala

en el público, a cargo del cual la película deja la libertad de montar el horror, de imaginar los excesos de crueldad a partir de la propia experiencia pulsional de cada espectador. Lo impresionante de la película es el trabajo técnico y artístico de reproducir en forma hiperrealista la alienación de la vida cotidiana, del fantasma social como constructo ideológico y político.

Una vez más, el ensayo es una discontinuidad de la vida cotidiana: un actor viene de trabajar todo el día, llega al ensayo y ahí tiene que conectarse con ese otro sujeto, el *cogito* nocturno, el suyo y el del elenco; tiene que trabajar a partir de ese sujeto nocturno que el yo cotidiano ha acallado durante la jornada. Y entonces, más allá de los problemas de esa vida cotidiana, financieros, familiares, etc., se confronta con los conflictos más profundos del malestar en la cultura que lo afectan y afectan a su comunidad, no para reproducirlos en escena, sino para bucear en las causas. Debe trabajar sobre ese cogito nocturno porque, como lo reconocen todos los grandes maestros del teatro, es la fuente de la creatividad. Por eso quisiera regresar desde estos delirios a leer a Stanislavski, porque él abrió un campo estupendo de trabajo actoral y teatral; obviamente, hay cosas que se le escaparon, pero otras no se le escaparon y estas últimas, creo, son las que venimos encontrando en estos textos fundacionales.

CIPRIANO: A mí me parece que en Stanislavski es muy fuerte la idea de ‘circunstancia dada’ y cómo esta idea condiciona fuertemente todo el sistema; es esta idea de acción-reacción, al modo positivista.

Gus: Esa idea de acción-reacción, bajo el ala de las investigaciones de Pavlov, podrían hacernos pensar que Stanislavski no tuvo contacto con el psicoanálisis. La tesis de mi libro sobre Stanislavski es que los conoció, o al menos estaba al tanto de las investigaciones de Freud o de los psicoanalistas. La profesora rusa de University of Southern California, Sharon María Carnicke, autora de *Stanislavski in Focus*, me dijo que pudo revisar la biblioteca de Stanislavski, ya que se había finalmente abierto el acceso a los archivos del maestro. Según ella, no encontró ningún libro de Freud. Como le dije durante el almuerzo, eso no invalidaba mi tesis de si había o no leído o conocido las investigaciones de Freud o del psicoanálisis. Hay un dato para mí revelador y es que, cuando Stanislavski hizo la gira a Berlín

se le brotó un actor y él lo mandó a un psicoanalista de Berlín, que seguramente era Abraham o alguno de los discípulos de Freud, ya que Berlín era una plaza fuerte del psicoanálisis. Además, hay que tener en cuenta que el psicoanálisis tuvo plena popularidad hasta 1923 en Rusia, año en el que fue prohibido. Si no había libros de Freud en la biblioteca, seguramente era porque estaban prohibidos y demonizados, y tenerlos era ofrecerse a peligros inimaginables. Pavlov se convirtió en el modelo de ciencia a seguir y a veces me parece que el vocabulario pavloviano de Stanislavski es un modo de conformar a las autoridades del stanislavismo. Así, me parece, que tenemos que tomar con pinzas esa cuestión de causa-efecto, acción y reacción en el Sistema. Podemos poner al actor en circunstancias dadas y esperar a ver cómo reacciona. Y aquí viene la pregunta que le haría a José: ese actor, ¿va a reaccionar sobre el autómatas, sobre los estereotipos y hábitos, tal como reaccionaría cualquier hijo de vecino en una circunstancia parecida, con alguna variación mínima? Podemos estimar que habría una reacción según el verosímil hegemónico instalado en el campo de las conductas sociales; no olvidemos que incluso los afectos se acomodan a la subjetividad de la época. Esas conductas están programadas según diversas variables: edad, clase, educación, familia, raza, sexo, y en tanto reacción esperable —como con los perros de Pavlov— no me parecen que puedan aportar algo al arte teatral. Solamente dan lugar a reproducir los fantasmas, hábitos, estereotipos y convenciones sociales. Pero si el actor, puesto en circunstancias dadas se confronta o ‘reacciona’ a un real que lo afecta —como me parece que ocurrió con los actores bajo las sábanas—, un real que lo goza más allá del mero objetivo de representar lo que es observable en la vida social, entonces eso puede dar lugar a lo imprevisible.

CIPRIANO: Les quiero contar una anécdota muy hermosa, protagonizada por el director argentino Guillermo Cacase, que es un amigo mío. La anécdota se enfoca en este tema de lo previsible, que es un tópico que hemos trabajado mucho en clase muchas veces. Guillermo sale de dar clases un día a eso de las once de la noche, como salimos la mayoría de los teatristas, y ese día sale con un bolsito en el que llevaba un libro de Artaud,

El teatro y su doble, firmado por su maestra a quién él quería mucho. Guillermo sabía que era susceptible de ser asaltado por el lugar donde iba, que le podían robar, y se había propuesto que, si le robaban, él no se iba a resistir, que iba a dar todo. La cuestión es que esa noche lo asaltan efectivamente tres adolescentes; mientras lo asaltaban, él pensaba en el libro de su maestra, que no lo podía perder, y entonces empieza a golpear a los chicos, algo que no había imaginado que iba a hacer. Y cuando los chicos le empiezan a golpear, él grita desesperado, dice “no me golpeen, soy maestro”. Entonces uno de los chicos deja de golpearlo y le dice: “disculpamos, no sabíamos que eras maestro” y se empiezan a pelear entre ellos, salen corriendo con el bolso y Guillermo sale a perseguir a los chicos. Terminada la pelea entre los chicos, vuelve el chico con el bolso, con el libro, se lo da a Guillermo, lo abraza y le vuelve a decir: “Disculpame, no sabía que eras maestro” y Guillermo lo abraza y los dos se largan a llorar juntos. Me parece que en esta situación hay una reacción totalmente imprevista. A pesar de lo condicionado de la escena, el chiste es que dio lugar a algo imprevisto, imprevisible. Y creí entonces que en Stanislavski pareciera haber una lógica.

Gus: Y sí, he ahí el chiste, porque si Cacace hubiera estado improvisando la escena en un ensayo a partir de una circunstancia nada, es probable que hubiera hecho lo que imaginaba: hubiera entregado todo y no se hubiera peleado. La enseñanza que podemos sacar de esta anécdota, es que la circunstancia dada en un ensayo, al estar enmarcada por el encuadre teatral, no deja de tener cierta artificialidad o, si puedo decirlo así, no deja de tener un peligro *real* que puede ser ninguneado al punto de dar lugar, precisamente, a lo previsible. En la circunstancia real que vive Cacace en la calle, en otro encuadre, menos protegido, lo que dispara su acción son precisamente los afectos, su afecto por el libro, por su maestra. Hay una lista de afectos, como lo podemos ver en el *Tratado de las pasiones* o en la *Ética* de Spinoza. Tanto Descartes como Spinoza, frente a esta lista extensa de sentimientos, emociones, piensan que hay que establecer dos o tres pasiones de las cuales se derivarían las demás. Y aquí volvemos a ver cómo este tema de las pasiones los supera, porque se trata de un terreno

incierto, oscuro, imprevisible, difícil de sistematizar. Es que los afectos y la semántica siempre han resistido toda sistematización. Lacan termina diciendo lo mismo: los sentimientos, las emociones, los afectos en general, salvo la angustia, son desarrumados, van a la deriva; nada se puede prever sobre ellos. Por eso, las circunstancias dadas pueden dar lugar a cualquier cosa, dependiendo del encuadre y de múltiples variantes subjetivas, es decir, van más allá de cualquier esquema estímulo-respuesta. Habrá que releer a Stanislavski para ver esto a nivel de su discurso, es decir, a nivel del modo en que lo plantea desde los significantes que utiliza, el modo retórico en el que lo expresa.

Regresando a Descartes, vemos que después se pregunta: “¿Qué es una cosa que piensa?”, y se responde: “es una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere y no quiere, que imagina también y que siente”. Freud va a escribir un ensayo breve que dio mucho que hablar en el Seminario de Lacan, con un comentario ya famoso de Jean Hyppolite; me refiero a “La negación”, donde obviamente aparece el tema indicado por el título, pero también el tema de la formación de juicio o sea de cómo afirmo algo, como puedo decir “esto es esto”. ¿En qué o en dónde me baso para sostener mi afirmación? También Descartes anota la cuestión de la voluntad, del querer o no querer, que aquí no desarrolla, pero retoma en el *Tratado de las pasiones*. No aparece todavía la pregunta por el más allá de la voluntad, es decir, más allá de lo que se quiere o no, ¿qué se desea? Y finalmente le agrega ese “imagina y siente”. La pregunta sería si todas estas cosas son instancias separadas o están todas mezcladas. Y para ir terminando, dice que entre sueño y vigilia hay una notable diferencia y, la verdad, no sé bien como leer esto: “nuestra memoria no puede nunca enlazar y juntar nuestros sueños unos con otros, ni con el curso de la vida, como sí acostumbra a unir las cosas que nos acaecen estando despiertos”. Y luego agrega, a modo de aclaración: “En efecto: si estando despierto, se me apareciese alguien de súbito, y desapareciese de igual modo, como lo hacen las imágenes que veo en sueños, sin que yo pudiera saber de dónde venía ni adonde iba, no me faltaría razón para juzgarlo como un espectro o fantasma formado en mi cerebro, más bien que como

un hombre, y en todo semejante a los que imagino cuando duermo”. Aunque no creo entender mucho lo que se propone decirnos Descartes, veamos si podemos delirarnos un poco con este fragmento: por un lado, pareciera que el yo o la conciencia o la razón son capaces de dar continuidad narrativa a los acontecimientos de la vigilia, pero no puede encadenar los sueños, digamos, metonímicamente, porque precisamente instalan la discontinuidad. Es una idea interesante para nosotros teatristas, porque, como vimos, el ensayo, en el que promovemos el *cogito* nocturno, instala una discontinuidad en el devenir de la vida cotidiana. Ahora bien, me refiero a que si aquello sobre lo que tenemos libertad creativa en el proceso de improvisaciones sucediera en la vida cotidiana, por ejemplo, el espectro del rey en *Hamlet* o bien los fantasmas en *Pedro Páramo*, para referirnos a la cuestión del teatro de frontera que trajo José. Esa sería una primera aproximación, pero sigo sintiendo que es un párrafo súper intrincado y propongo que lo destripemos en la próxima reunión. Personalmente, confieso que lo leo y lo leo y sigo preguntándome que quiso decir Descartes aquí. Pero, sobre todo, me intriga porque me parece que hay un enigma que no deja de referirse a la praxis teatral. En la biografía que acompaña las *Meditaciones metafísicas*, se nos aporta un dato, porque siempre se ha debatido mucho la cuestión, famosa en la filosofía, de “el sueño de Descartes”. Resulta que una noche de 1619, “[en] noviembre de este año tiene lugar el célebre episodio de la «estufa»: encerrado en una habitación cerca de Ulm, Descartes tiene tres sueños en una sola noche, que parecen haberle alentado en su camino científico (desde luego, en tales sueños no «descubre el método», como sigue diciéndose a veces)”. ¿Cómo es que los sueños lo ‘alentaron’ en el camino científico, es decir, en el camino hacia concebir ese yo de la conciencia, la razón, como logos? El método de la duda metódica no le vino obviamente de los sueños que tuvo esa noche. Entonces, ¿qué le vino? Más adelante, nos confiesa que “Con todo, debo considerar aquí que soy hombre y, por consiguiente, que tengo costumbre de dormir y de representarme en sueños las mismas cosas, y a veces cosas menos verosímiles, que esos insensatos cuando están despiertos”. Me gustaría saber qué palabra usa en la versión original en latín, porque el vocablo ‘costumbre’ suena rarísimo. Uno no tiene la costumbre de dormir, porque

Charla entre teatristas (2)

si no podríamos estar diez días sin dormir, total una costumbre puede ser suspendida a voluntad. Me parece que aquí se superpone costumbre a necesidad, y esa necesidad de dormir, por otra parte, no es exclusiva de los seres humanos. En nuestra homología juguetona entre Descartes y la praxis teatral, nos deliramos en decir que el ensayo era la oportunidad de dormir y soñar alejados de la vida cotidiana. Nos damos, pues, como teatristas, la oportunidad de tener esa costumbre de asistir a un ensayo para dormirnos en el campo del *cogito* nocturno, para soñar despiertos, más allá de la dormilona vigilia. No se nos debe escapar la complejidad de todo esto. No por nada Enrique Buenaventura dio una charla a sus actores del Teatro de Cali sobre La interpretación de los sueños de Freud, a partir de la cual desarrolló toda una metodología de trabajo teatral. Mi sugerencia es que comiencen a darle una mirada a Stanislavski enganchando delirantemente algunas de estas aproximaciones que trabajamos hoy. Comencemos a destripar a Stanislavski, o a Barba, o a Kantor, según las preferencias de ustedes; traigan fragmentitos que les hayan disparado cuestiones para la praxis teatral. Una vez más, como detectives, aprecien los tentáculos de estos pulpos que hemos denominado textos fundacionales.

Reunión del 4 de abril de 2024

Condillac, la sensación y el cuerpo

Gus: No sé qué leyeron, qué les interesó de estas notitas que yo conseguí online de Condillac. Yo tengo su libro en francés, y lo voy leyendo a veces ayudándome con el traductor de Google. Tiene un francés bastante accesible. ¿Alguna cosa que les haya interesado en función de la experiencia de ustedes para disparar la charla?

JOSE: Gustavo, a mí me gustó lo que leí. Parece muy estructurado. Entre esos 38 fragmentos hubo algunos que me llamaron la atención, incluso por la forma de cómo el que hizo el comentario lo aborda. Observo que la sensación parece ser la parte elemental. Hay una parte que es súper interesante que es una diferencia entre memoria e imaginación. Ese creo que es el punto neurálgico de ahí, porque ahí es donde nosotros empezamos a cuestionar realmente. Yo iba haciendo las comparativas así con toda la experiencia, con los actores y toda la experiencia que íbamos haciendo. ¿Cómo es que yo relaciono algo? ¿Cómo es que yo hablo de una experiencia trabajando desde la memoria y después sobre eso crear un sistema nuevo de imaginación que sea creativo, que se proyecte desde ahí basado en la experiencia? Condillac está encadenado con el texto que tú pasaste de Descartes. ¿Dónde situar 'mi' experiencia? Porque una cosa es la sensación, el afecto, lo que yo tengo aquí que puedo palpar y otra cosa es lo que está adentro. Incluso Condillac le llama el alma a ese contexto que está ahí adentro. Mi inquietud pasa por saber cómo eso se expone. Incluso hay una parte que me encanta, porque usa la palabra 'cuero', y no cuerpo.

Gus: Es cuerpo y no cuero, pero el error no deja de enviarnos a la verdad, es un lapsus de escritura encantador.

JOSE: Pero si aparece el cuero es genial. Porque el cuero sería la piel.

Gus: Yo lo leía esta mañana y de pronto me topo con ese ‘cuero’. Quedé alelado. ¿De dónde sale ese ‘cuero’? De inmediato lo refiero a la piel, porque es, digamos, la envoltura del cuerpo más expuesta a la sensación. Tengamos en cuenta un par de cosas. Estos fragmentos están tomados solamente de la primera parte del *Tratado de las sensaciones* de Condillac; además, Condillac se maneja con la idea de esa estatua, femenina, que es la que va a ir registrando gradualmente las sensaciones. Empieza por el olfato. Y luego va a ir usando más o menos el mismo esquema para los otros sentidos. A medida que la estatua está expuesta a otros sentidos, va desarrollando distintas facultades o habilidades. Vos, José, ligaste a Condillac con Descartes, pero no te olvides que Descartes es un idealista racionalista, parte de ese famoso *Cogito ergo sum*, que funda su sistema. Condillac, en cambio, tiene influencias de la escuela empirista inglesa, en donde no hay un ‘pienso’ dado de antemano, como axioma, sino que él va a intentar —para algunos delirantemente, aunque Lacan advirtió que Condillac no era psicótico— exponer la génesis de la conciencia a partir del registro progresivo y gradual de las sensaciones. No hay, pues, en Condillac un ‘yo pienso, luego existo’, un yo sacado de la galera, como en Descartes. Condillac va a intentar ver cómo la estatua va formando su conciencia a partir del registro de las sensaciones.

CHELA: Condillac parte, me parece, de cómo la estatua registra el *acontecimiento* sensorial.

Gus: Sí, porque ese acontecimiento empírico nos remite a algo que Cipriano planteó en una reunión pasada sobre el conductismo. Ya tenemos aquí en embrión algunas ideas conductistas. La idea de que el sujeto es una *tabula rasa* en la que se van inscribiendo las huellas sensoriales; este es el tentáculo del pulpo que llega hasta la Carta 52 de Freud. Allí, Freud habla del sistema percepción-conciencia. Y estas huellas que después, más adelante, Freud ya va a ir teniéndolas en cuenta en relación a la memoria, como vimos en la pizarra mágica, y luego, ya para cuando arma la segunda tópica, las va a ir ubicando por el lado del Ello, de lo pulsional. Estas

huellas, estas sensaciones que la cría humana, cuando todavía no es humana, son producidas por las sensaciones que capturan los sentidos (calor, frío, oscuridad, luz, etc.), y se registran cuando todavía esa cría, este pequeño mamífero, no tiene un sistema de filtrado, un yo con el cual defenderse de las sensaciones, sobre todo las displacenteras. Luego se van a ir registrando las huellas que inscribe la cultura, el lenguaje, el contexto en el que vive. Lo que tenemos que retener de Condillac es la idea de que, a partir de la sensación, se puede ir armando una conciencia. Esa sería su tesis.

CHELA: Y que da lugar a una memoria posterior.

Gus: Exacto. Pero veamos paso a paso el itinerario que hace Condillac. En principio, la estatua no tiene idea de la materia, o sea, todavía no tiene diferenciación corporal entre su cuerpo y el cuerpo del mundo exterior, ni tiene objetividad, no tiene idea de subjetividad, es una estatua que sólo recibe sensaciones del mundo exterior, que todavía no son percepciones, porque esa diferencia sí la hace, aunque no use la palabra ‘percepción’. Condillac va a llegar a un momento en que la estatua ya es capaz de comprar sensaciones. Al inicio, pareciera como que hay para la estatua una continuidad entre ella y el mundo exterior, a la manera como más tarde Lacan dirá que la teta de la madre no es un objeto de la madre para el niño, es parte del cuerpo del niño, el niño se vive como extensión de su cuerpo, y luego tiene que asumir el corte. Aparecen entonces los cortes que van estableciendo una diferenciación entre lo que es de la estatua y lo que es del mundo, entre lo mío y el cuerpo del otro u Otro. Regresemos a lo que planteó José porque hay una diferencia con lo que plantea Condillac: el actor del que habla José no es una estatua. ¿Por qué? Porque en *El Tratado de las sensaciones*, Condillac va sentido por sentido, pero nosotros al nacer, como sujetos o como mamíferos, estamos sometidos a todos los sentidos al mismo tiempo. Condillac reconoce en un momento que su planteo es un poco artificial, porque él va al olfato, luego al tacto, y sigue con los otros sentidos, pero eso no ocurre con cualquier sujeto humano. Entonces, nosotros recibimos todo junto, todo simultáneamente, así que

tenemos un aparato psíquico más complejo que el de la estatua. Así y todo, dejémonos llevar por la propuesta de Condillac, por su ficción, y vayamos sentido por sentido. Hay un primer momento, como vimos, en que no hay un cuerpo diferenciado, no hay un cuerpo propio ni un cuerpo del otro/Otro. A partir del registro de la primera sensación, se produce un cambio: la atención. Algo llama la atención. ¿Qué sería para ustedes la atención?

JOSE: El elemento que está ahí, en el que focalizo, en el cual yo focalizo, por eso incluso dice que “gozar y sufrir son referentes posibles que cada uno piensa de una manera particular”, es decir, eso es lo que me llama la atención, porque yo voy a colocar toda mi percepción ahí. En el caso, por ejemplo, del olor, que es una sensación elemental, simplemente él podría saber que está oliendo si ya tuvo esa sensación anteriormente. A mí siempre me ha llamado mucho la atención la percepción del dolor en las personas, porque si la persona no sabe que alguna cosa duele, a esa persona no le duele, pareciera ser algo cultural. Creo que las sensaciones acá, como el caso del olor, remite o refiere a un estado emocional mío de cuando yo percibía ese olor. Porque, por ejemplo, hay olores que pueden ser súper desagradables para todo el mundo, pero no para mí. Caramba, me acuerdo cuando yo era niño, cuando iba a la casa de mi tía, y me topaba con el olor de la pocilga, donde crían los cerdos, porque cuando yo era niño, yo iba mucho donde mi tía que criaba cerdos y mataba muchos, y ese olor invadía la casa que olía siempre a mierda de cerdo. Alguien me dijo una vez que ese olor era muy desagradable, pero no para nosotros, que incluso comíamos sumergidos en ese olor. A mí no me desagradaba ese olor, por eso, leyendo a Condillac, ligaba la sensación a la percepción, porque el olor existe igual que el dolor, existe cuando tú tienes un referente de que eso existe, o sea, ¿cuál fue mi conexión emocional en aquel instante? La estatua no lo tiene, por eso Condillac lo coloca ahí.

Gus: Hablaste del alma, el pase mágico que hace Condillac; él parte de la no diferenciación corporal, luego se registra la sensación que pare-

ciera dar la pauta a la estatua de que ella es algo diferente del mundo exterior, porque está recibiendo el impacto de algo que no es ella. Luego se focaliza en ese olor por medio de la atención. Ahora aparece la cuestión que vos planteás: la estatua de Condillac tiene un elemento interno que no le viene del mundo exterior, que es precisamente lo que vos comentás, *el parámetro de placer-displacer*. Según José, a él el olor a la mierda del cerdo no le plantea ningún problema, a otra gente la puede hacer vomitar, en particular si está almorzando con ese olor. Estamos ante algo singular: a José, no a todos, ese olor no lo afecta. Entonces, hay algo singular, hay una singularidad ya de la estatua previa a su exposición a las sensaciones, es el parámetro placer-displacer. Le llamé el pase mágico, no sabemos de dónde proviene ese parámetro. Es en realidad a partir de ahí, no de la focalización, no de los sentidos, sino de cómo la estatua comienza a dividir lo que le gusta de lo que no le gusta, lo que le da placer de lo que le da dolor o displacer.

JOSE: ¿Ahí no existiría la repetición de un olor? Porque sería lo que me gusta y lo que no me gusta. Yo para saber que no me gusta, tengo que repetirlo.

Gus: Claro, por supuesto. Ese parámetro previo e interno a la estatua, que no le viene del mundo exterior, ya está operando al momento del registro de la primera sensación, que no es meramente la sensación del olor, sino de una sensación que se registra como placentera o displacentera. Al producirse la repetición de la sensación, la memoria de la estatua se dispara, no solo reconociendo el olor previo, sino a su vez recordando si era placentero o displacentero.

CHELA: El olor no se olvida, dice.

Gus: Claro, el olor no se olvida, pero no se lo olvida en cuanto olor, sino en cuanto es un olor ligado a un afecto; tenemos el gran ejemplo de la magdalena de Proust.

CHELA: Y hay muchísimos otros ejemplos; yo me acordaba de Cortázar, quien en algún texto dice que los olores que en la mesa serían sumamente agradables, en otros lugares son especialmente desagradables.

Gus: Hablamos en una de las reuniones de la famosa nota 10 que Freud pone en *El malestar en la cultura*, nota extensa, en la que habla del olor y de los sentidos relegados por el imperialismo audiovisual que emerge cuando nuestros antepasados adquirieron la posición erecta. Avanzada en la nota, Freud alude al olor de la mierda y nos dice que, en general, el olor de la mierda propia no es un problema para la persona; lo que molesta, lo que desagrada, es el olor de los otros, de la mierda de los otros. Por eso Freud ya comenta cómo la cultura comienza a disponer espacios donde deben hacerse las cosas, lugares para comer o lugares para cagar. Los niños, cuando más chiquitos son, más se regodean con ensuciarse, con la comida, con la caca, les encanta cagar en cualquier lugar, mear en cualquier lugar, pero la cultura, por medio del significante, lo va mortificando, le va diciendo: “no, m’hijo, la caquita se hace aquí, se come a tales horas”, etc. Este tema de la imposición cultural va a tener un desarrollo muy grande, al punto que, si llegamos a Spinoza, veremos cómo esas imposiciones tomarán el nombre del ‘Estado’, del lazo social. Porque es en función del lazo social que uno no puede cagar en cualquier parte. Hay un libro que está en francés, creo que nadie lo ha traducido, es un libro chiquito, hermosísimo, bellísimo de leer, que se llama *Histoire de la Merde*, me parece que es una tesis doctoral de Dominique Laporte, donde justamente se plantea como la cultura ha ido diseñando artefactos de eliminación de los residuos humanos, cómo hubo que ir planificando la urbanización, con las cloacas, por ejemplo, para evitar la infección de la gente. Saben que en otras épocas (y hasta en ciertos lugares todavía es frecuente hoy) la gente vaciaba las escupideras, tirando por la ventana o el balcón sus inmundicias. Lo mismo sucedió con la necesidad de regular la eliminación de los cadáveres. Es un tema muy complicado por la intromisión de la religión y porque está muy trabado con muchos discursos.

Volvamos a nuestro parámetro de placer/displacer, como parámetro interno a la estatua producto de su atención y de su repetición con

los olfatos. El primer olfato va a ser registrado siempre de alguna manera, con placer o con displacer, o sea, la espanta o la satisface. Ahora, la memoria es un producto selectivo de la sensación.

CHELA: Sí, ya la memoria tiene una intensidad.

Gus: Recuerden que en la reunión pasada comentamos cómo Freud en un momento se ve necesitado de hablar de una herencia arcaica o filogenética, que hay cosas que nosotros ya traemos y que no vienen directamente del medio en el que nosotros nacemos, es decir, hay huellas de las sensaciones que nosotros recibimos, pero hay otras huellas que nos vienen de una herencia arcaica. El medio, la época, la cultura, la clase social, la raza o lo que sea van a determinar ciertos estados del sujeto. Observemos, de paso, que nada sabemos de la edad o la raza de la estatua de Condillac. Esas huellas arcaicas las llevamos en la memoria, en esa superficie de cera de la pizarra mágica (en ese ensayo Freud todavía no habla de esa herencia arcaica) sin que nosotros hayamos sido expuestos a esas sensaciones. Entonces, Freud se da cuenta de que la cuestión de la herencia filogenética había sido desarrollada por unos investigadores rusos; como vemos, se trata de huellas atávicas de la especie o la raza que van a determinar cierto tipo de cuerpo gozante. Tal vez tengamos que tener en cuenta esta memoria singular del sujeto y esta otra memoria atávica cuando trabajamos en la praxis teatral y que hoy solemos atribuir a diversidad cultural. Una vez más, lo importante es ver que esta memoria es una memoria ya filtrada por el parámetro placer-displacer. Se registran cosas y se las registra marcadas con el signo de más o con el signo de menos en relación al placer. De ahí que la estatua, cuando se confronta con un olor ya registrado como displacentero, lo va a rechazar o lo va a bloquear o lo va a censurar, como ustedes quieran. Y, si en cambio aparece algo que le dio mucho placer, lo deja pasar y lo disfruta. Pero entonces aquí ya estamos en el terreno de la percepción.

JOSE: Incluso aquí dice “un estado solo es diferente por comparación”.

Gus: La capacidad de comparar va a permitirle a la estatua realizar varias cosas; no solo mostrarle que hay un mundo afuera y un mundo interno a ella misma, sino también que hay una temporalidad: “La memoria está atenta a la sensación pasada mientras que el olor lo está a la sensación presente”. No creo que haya que enfatizar cómo esta frase es como ese tentáculo del pulpo que llega hasta Stanislavski y a otros maestros de la actuación. El actor que nosotros recibimos, sea profesional, amateur o principiante, de alguna manera viene, llega hasta nosotros como la estatua de Condillac; viene ya con un aparato de marcas que pueden o no convenir a nuestro proyecto escénico. Entonces yo no sé cómo se maneja eso en las audiciones. Pero de pronto, como yo siempre les decía, yo trabajo mejor con gente que no tiene ninguna experiencia actoral que con aquellos que vienen ya con un cuerpo actoral armado según los parámetros de alguna escuela o estilo de actuación. Resulta a veces bastante difícil sacar a un actor de su ideal de actuación, el que le ha sido instilado por algún maestro quien, a su vez, recibió una especie de herencia arcaica o filogenética que el actor ahora tiene demasiado incorporada a su cuerpo actoral; eso es más difícil de remover que empezar a marcar a un aprendiz que todavía no está tan preformado. O sea, le empezás a dar ejercicios, le empezás a dar estímulos, le empezás a dar signos y el tipo trabaja sin cuestionarse demasiado, sin que el ego haga demasiadas resistencias.

CHELA: Yo recordaba cómo había compañeros con los que no podía trabajar y había otros con que sí. Al mismo tiempo, como sujeto activo y pasivo. Había una vez un ejercicio actoral que consistía en que dos de ellos estaban olfateándome a mí. Pero de uno sentía un malestar muy, muy marcado. No quería que eso avanzara, no quería que eso llegase a ningún lugar. No lo aceptaba como disparador de nada. En cambio, los olores sí me gustan. Cada ser humano tiene su olor y me gusta acercarme y abrazarlo y ver cuál es su olor.

Gus: Pero hay olores horribles cuando abrazás a alguien.

CHELA: Depende si se ha bañado o no se ha bañado.

Charla entre teatristas (2)

Gus: Me acuerdo de la experiencia de cuando fui a visitar a mi amiga en Munich y de paso reunirme con un grupo que hacía teatro en español en esa ciudad. Hicimos un taller muy lindo que duró una semana. Era julio o agosto, no recuerdo, mucho calor. Para ir a la universidad donde nos reuníamos, tomé un bus. Como saben, los colectivos tienen una puntualidad asombrosa. De pronto uno lee el cartel con los horarios en la parada, y dice 1:10. Son 1:08, uno mira la calle y no ve venir nada, pero de pronto, a la 1:10 el bus está parado frente a tus narices. Asombroso. Subo al bus, iban varias señoras de clase media acomodada, todas estupendamente emperifolladas, pero con un olor a transpiración que casi me ahogo adentro del bus. Es que no usan desodorante, parece no ser parte de la cultura. Lo mismo me sucedió cuando estuve en Estambul, también en verano: entré a la gran mezquita, donde todos dejan sus zapatos en la puerta, y casi vomito. Tuve que salir del olor a pie transpirado que impregnaba las alfombras. Incluso en algunos bares, entrabas y no pasabas de la puerta. Me imagino que, como José con el olor a mierda de cerdo, están acostumbrados, es un olor verosimilizado, si podemos decirlo así.

CHELA: En los mismos boliches madrileños, el olor a axila es tremendo.

Gus: Sí, sumado al olor a cigarrillo, al humo, que es muy intenso. La primera vez que fui a España, mi amiga me llevó, junto a otra amiga, a hacer una noche de rondas; recorrimos como siete boliches entre la medianoche y las 6 o 7 de la mañana. En el último, recuerdo que estábamos sentados en una mesita tomando algo; el humo era tan intenso que casi no veía a mis amigas sentadas frente a mí a pocos centímetros. Me parece que, en esto que vos, Chela, traés de los olores y las olfateadas, tenemos que retener para nuestra tarea como teatristas, sea como maestros o como directores, incluso como actores, el concepto de defensa. Alguien se defiende de un olor. No solo lo rechaza o resiste, sino que en parte es posible que también se defienda. A ver, ¿cómo puedo explicar esto? Un olor, digamos, con el que por distintos motivos no querés saber nada. No solo porque no te gusta el olor, sino porque el olor te remite a una circunstancia

traumática, reprimida, con la cual no quieres saber nada. El yo de Descartes, como creo que comentamos, es fundamentalmente defensivo frente al impacto a veces muy intenso del mundo exterior y del mundo interior. Y ese mundo exterior, no olvidemos, aunque Condillac no lo mencione (por lo menos hasta donde he llegado con la lectura del *Tratado*), son también los otros, los semejantes, el prójimo. Ese muchacho que te olía no podía avanzar en el ejercicio, tal vez no tanto porque tu olor fuera feo, sino que para él era particularmente desagradable porque lo remitía quién sabe a qué experiencia traumática de su pasado.

CHELA: No, era al revés. Yo no lo dejaba. A mí no me gustaba que él me oliera, yo lo rechazaba. El ser olida es como estar escarbada desde el olor.

Gus: Te había entendido al revés.

CHELA: Sentía que él, de alguna manera, estaba buscando algo suyo y que lo estaba buscando, poniéndome a mí como objeto.

Gus: Esa es otra posibilidad, que te objetivice en función de una experiencia de sensación que en su momento le fue satisfactoria, pero a la que luego tuvo que renunciar. De pronto, ahora, la captura en tu cuerpo y por eso se pone, como vos decís, a escarbar. Trata, así, de recuperar cierta satisfacción a la que tuvo que renunciar. La renuncia a lo pulsional. Esto también ocurre en los trabajos de ensayo o de formación actoral, por eso hay que estar muy atentos. A veces el ensayo se traba, no tanto porque la escena es compleja, sino porque factores tan aparentemente mínimos como estos que venimos comentando, se ponen en funcionamiento. Demás está decir que lo que ocurre con el olfato puede ocurrir con el tacto y hasta con el gusto, la visión o el oído. Cuando empecé con el Workshop en Whittier College, noté que, al proponerles a los estudiantes hacer un ejercicio en grupos, los afroamericanos se juntaban con los afroamericanos, los Latinos con los Latinos, los blancos con los blancos. A veces

incluso, las mujeres con las mujeres o los varones con los varones. Whittier College tiene fama, según las investigaciones oficiales a nivel federal, de ser una de las instituciones de mayor diversidad en su comunidad estudiantil. Me preguntaba: ¿qué es esto? ¿Cómo puedo hacer para romper estos espejos? No sabía cómo. No quería intervenir autoritariamente separando o armando los grupos en función de mayor diversidad. Tenía que ser algo que, sin ser verbalizado, tuviera eficacia. Un año se me ocurrió inventar un ejercicio: les hice hacer una ronda; giraban y giraban divirtiéndose; luego yo cortaba en algún lugar de modo tal que uno de ellos quedaba, digamos, como la máquina de un tren que iba a ir cerrando el círculo en forma concentrada, hasta que todos quedaban, como dicen en Tucumán, amuchados, apretados en el centro; luego, el que estaba último, como el último vagón de un tren, empezaba a girar en sentido contrario y ampliando el círculo hasta llegar a su forma expandida original. Nada se dijo de diferencias o identidad o prejuicios, ni una palabra. Pero al proponer un nuevo ejercicio, ya no formaron grupos como antes, ahora se mezclaban sin problemas. Resultó que los cuerpos se rozaron, se tocaron, se presionaron y eso no produjo ningún cataclismo. Ellos creían que era un ejercicio de actuación, pero yo nunca les aclaré nada. En cambio, si me hubiera puesto a hacer un discursito sobre la diversidad, de cómo no debemos segregarnos, etc., hubiera reforzado las defensas del yo y seguirían agrupándose con sus pares. Pero el ejercicio tuvo toda la gracia del juego y la eficacia se registró sin palabras a nivel del cuerpo pulsional. No hizo falta más nada. Por eso, tanto en las clases como en los ensayos, me limito a decir lo indispensable, casi me mantengo en silencio todo el tiempo. Insisto en esto, porque la gente piensa, a partir de lo que luego publico, que intelectualizo en las clases o en los ensayos. Yo no intelectualizo porque yo no hablo, no digo nada, me limito a dar la consigna y ellos trabajan. Todo esto produce efecto a nivel de la creatividad y, obviamente, de los cuerpos. Ahora bien, que yo conozca los fundamentos conceptuales de lo que estoy haciendo es otro tema: puedo conocerlos de antemano o puedo elaborarlos después de la experiencia. En general, los elaboro después. Lo crucial es que los estudiantes o actores nunca se enteran de lo que está sosteniendo sus experiencias a nivel conceptual.

JOSE: Tengo una cuestión así, por ejemplo, cuando regularmente yo siempre trabajo con grupos que son iniciantes. Claro, tengo mi grupo de iniciantes que están comenzando a trabajar. Entonces, por ejemplo, en esta ciudad que es muy conservadora, la gente tiene algunos conflictos raciales o clasistas, porque hay gente negrita o porque hay gente con o sin dinero. Tengo la costumbre de que, en la primera clase, siempre hago un trabajo de calentamiento, hacemos los ejercicios del espejo, la sombra, para revisar la posición, coordinación psicomotriz y todo eso. Pero tengo un ejercicio que es abrazarse; pero el abrazo no tiene que ser el común, sino que tienen que tratar de abrazarse de otra manera, por ejemplo, abrazarse a la pierna de otro, a la cabeza de otro. Después los suelto y les digo: “ahora tienen que bailar”, pero está prohibido bailar como se acostumbra, tienen que bailar con el dedo del otro, la pierna del otro, el pie del otro; tiene que haber contacto completo. Y no puede ser solamente colocar el dedito, tiene que ser todo, o sea, el brazo del otro con el mío. Hay personas al principio que, cuando empiezan los ejercicios de los espejos y todo, empiezan a rechazar al otro. Pero cuando empiezan a bailar y empiezan a jugar siguiendo una música bien rítmica y agradable, entonces todo comienza a fluir. A partir de allí, les propongo que se abracen en dos: dos brazos, dos personas se abrazan hasta que yo dé la orden de soltarse. Entonces les propongo abrazarse de a tres, de a cuatro, hasta a veces llegan a ser de a diez o quince. En ese momento es cuando uno queda encima del otro. Corto la música y les digo: “abrazarse fuerte, cerrar los ojos, respirar y sentir cómo el otro respira. Cuando yo diga ‘uno, dos, tres’, ustedes se quedan dormidas ahí donde están y caen al piso”. Los dejo ahí, dejo pasar dos, tres minutos, entonces los invito a pensar lo que estaban haciendo. Después hacemos una reunión para terminar, pero al final. Algunas personas me han dicho que no sabían que uno podría hacer esas cosas: “yo no sabía que era capaz de hacer eso. A mí me da asco agarrar a otra persona y aquí estoy encima de otro”. Sí, porque rompes, porque hay un preconcepto, hay un prejuicio contra el otro sobre el olor y el sudor del otro. Una vez una muchacha me dijo: “A mí no me gusta el fútbol ni nada de eso, porque son deportes donde las personas se pasan el sudor”. Y pensé para mis adentros: “no sabe dónde está metida”.

Charla entre teatristas (2)

Gus: Aquí vemos lo que vos planteabas al principio, es decir, sean aprendices o sean actores formados en alguna escuela, vienen con prejuicios. Estos prejuicios han armado un cuerpo automatizado, estereotipado a causa de las determinaciones culturales de todo tipo. Sería como pensar que la estatua rechaza un olor que todavía no ha oído. Lo que vos haces o lo que yo hago, es empezar a desactivar ese cuerpo automatizado, cerrado, prejuiciado y empezar a abrirle ciertas grietas para que se empiecen a registrar nuevamente las sensaciones que van a reformular ese cuerpo de otra manera en la medida en que ahora ese cuerpo se revitaliza en la medida en que va a descubrir que a lo mejor alguna cosa que rechazaba, resulta que ahora le gusta y darse cuenta de que no tenía reales motivos para rechazarla.

CHELA: En la experiencia he visto que a casi todo el mundo le gusta abrazarse.

Gus: No acá en Estados Unidos. Acá no podés tocar al otro por nada del mundo, salvo que ya tengas una historia con ese otro. Yo no puedo pasearme por el salón de clases tocando el hombro de un estudiante: “Hola, ¿cómo va el ejercicio? ¿Lo estás haciendo bien?” Eso puede dar lugar a un juicio de abuso o de acoso. Acá no podés tocar un cuerpo. Ese era otro problema que yo tenía con las clases. Cuando iba a las clases del Departamento de Teatro, porque a veces trabajaba con una profesora de ahí, ella empezaba haciendo un calentamiento. Nunca había un calentamiento grupal, o sea, eran todos ejercicios de movimientos individuales. Se movían de múltiples formas, se desplazaban por el espacio, pero nunca se agrupaban o se tocaban. Ella venía de la danza y de todo eso y comenzó a tener inconvenientes cuando comenzó a trabajar con estudiantes Latinos, más acostumbrados al contacto corporal, porque en cierto momento ella se interesó por obras de dramaturgos Latinos. Cuando armaba los elencos para las obras que hacía en el college, ella sí tenía la intención consciente de que quería empezar a incorporar Latinos, en cierto modo porque la población del college ya no eran los blanquitos ricos del Midwest, sino que la gran mayoría eran Latinos, sea que vinieran de países

sudamericanos, sea que hubieran nacido aquí de familias inmigrantes. El estudiante Latino traía otra memoria corporal; esa experiencia de contacto tenía sus grados, porque no era igual en los que habían crecido o nacido en Estados Unidos, que los que venían de países hispanos. Estos últimos venían con una expresión corporal más amigable, más de toquetear, más de engancharse corporalmente con el otro, quizá no tanto como lo haría alguien de nuestros países, pero indudablemente mejor que un gringo. Entonces, siempre acá está este peligro de que el toqueteo genere otro tipo de cosas. Pareciera entonces que hay una especie de mapas de comportamiento corporal que son culturales.

CHELA: En estas últimas dos décadas se viene hablando de ese mapeo corporal.

Gus: Me imagino, José, que los grupos que tenés ahora en Brasil no son tan homogéneos como los que tenías en Venezuela. Intuyo que ahora deben ser más mezclados.

JOSE: Sí, sí, sí. Esas son las diferencias que vos notaste. Las diferencias son totales. Incluso la forma para uno dirigirse a las personas. Aquí son mucho más susceptibles en el sentido de que tú no puedes ser tan directo. No puedes decirle a alguien “tú tienes una limitante, tú no sirves aquí en esta parte”. Entonces tienes que decir cosas de otro modo: “a ver, haga su versión, colóquese de este lado”, porque te pueden abrir un proceso por injuria o por escarnio público. En Brasil, trabajar con los actores siempre es un conflicto. Yo al principio sufrí mucho y fui descartando actores. Porque siempre que yo hacía una corrección, me decían que era preconceptuoso. Tenía que proponerles que se revisaran, que no estaba diciendo que fueran brutos, sino que no entendían, que es algo muy diferente. Y tuve conflictos con algunos, incluso tuve un conflicto con algunos actores de forma frontal. Me dijeron que yo no sabía decir las cosas. Recuerdo que una vez le dije a una actriz: “a mí no me interesa lo que haces en tu casa”. Ya con eso fue suficiente para que incluso me fueran a denunciar de que estaba vapuleando a una persona. Ya dentro de la base

de la compañía de teatro, donde he trabajado con Tatyane, con Leo, que son los más cercanos conmigo, ya tenemos otra forma de conversar.

Gus: Ya hay una convención.

JOSE: Hay algunos actores que entran y dicen que doy porrada, que es como un golpe en la cabeza. Y sí, he ido a veces dando porrada. A veces les digo: “eso que estás haciendo no sirve para nada, tíralo”. Y eso genera muchas susceptibilidades. El año pasado que fui al festival de Curitiba y había las oficinas y estaban los directores, tenía que tener mucho cuidado cuando comentaba algo. Si decía que “tal parte de la obra era *fraca*, débil”, la reacción era: “¡Ay! Me estás ofendiendo. Me estás ofendiendo la obra”. Los argentinos que llegaban tenían más o menos el mismo desparpajo que yo y recibían las mismas reacciones. Es un problema cultural de comunicación. Y cuando empecé a dar las oficinas, o sea, los talleres, se me presentaron esos conflictos de enfrentar todas esas cuestiones, todas esas formas de interactuar. Y más en la universidad, la UNILA, la Universidad de Integración Latinoamericana, en la que hay argentinos, peruanos, etc. Los peruanos, los colombianos también son susceptibles. Entonces tú no puedes decir nada.

Gus: En Estados Unidos, cuando hay reuniones de comité con los profesores en el college, por ejemplo, siempre tenés que hablar con mucho cuidado. La crítica hay que hacerla pasar siempre como algo positivo, nunca es algo frontal. Hay que darles todas las vueltas discursivas para que el otro no se sienta atacado. A esto hay que sumarle, en el sur de California, al igual que en otras partes del país, que compartís reuniones con gente de otras razas y culturas. Los chinos, por ejemplo, son muy susceptibles también. Recuerdo que en un tiempo tuvimos en el campus muchos estudiantes de Europa del Este, y yo podía ser con ellos muy frontal porque era una cultura muy parecida a la argentina. Sin embargo, en un viaje que hice con un grupo de estudiantes a Hungría, para presentar una obra en un congreso sobre literatura hispánica al que nos habían invitado, tuve un problema porque un estudiante búlgaro le hablaba frontal a una estudiante

afroamericana del grupo y eso trajo muchos problemas. Aunque esa estudiante había vivido en la República Dominicana y de algún modo estaba al tanto de la cultura hispana, digamos, a cierto comportamiento europeo, hubo conflictos a cada rato. Por eso le pedí al búlgaro que se moderara. Pero un día, mientras la chica afroamericana dormitaba por el cansancio del viaje, al búlgaro se le ocurrió, como broma, cortarle uno de los abundantes rizos del ensortijado pelo de la muchacha. No se imagan el escándalo. Creí que íbamos todos presos. Las chicas Latinas del grupo se pusieron de inmediato de parte de la otra muchacha. El pibe se disculpaba diciendo que, si hubiera hecho eso a una amiga búlgara, no hubiera pasado nada. Pero yo le enfaticé que esta muchacha era afroamericana y él conocía bien esta cultura, porque esta chica era americana, pero afroamericana, doble problema. Yo no sabía qué hacer, la verdad, ni idea de cómo manejar la situación.

Volvamos a Condillac. La memoria está marcada por este parámetro de placer-displacer. La memoria organiza, como vemos por toda esta charla, una corporalidad.

CHELA: Pero primero, ¿no vendría desde el olor?

Gus: A ver.

CHELA: Yo lo que marqué es que desde el inicio está limitada a la percepción de olores. Ahí tiene un fuerte condicionamiento para la experiencia, el cual parece desaparecer cuando esa experiencia es placentera. Ahí, al mismo tiempo, en ese proceso de desaparecer, se inicia el parámetro placer y dolor, que la conduce a una cierta impotencia para formar deseos. Entiendo que formar deseos ya sería en otro momento posterior.

Gus: Lo interesante es que el deseo se forma. La estatua no tiene deseo, porque el deseo remite a una falta. Ella solamente está expuesta a un olor que puede agradarle o no. A mí me parece que cuando Condillac habla de “impotencia para formar deseos” quiere decir que ella no puede elegir el olor o las sensaciones, frente al mundo exterior. No puede decir:

“deseo oler ahora esa flor” o “deseo olerlas otra vez”. Ella está, por ahora, condenada a oler lo que le viene de afuera, sea mierda de cerdo, sea el olor de una comida, sea el aroma de la menta que le viene del jardín, y tiene que bancárselos. Todavía no tiene voluntad, no tiene la capacidad de querer algo, al principio solo registra olores.

JOSE: Gustavo, te voy a participar una experiencia que pasa mucho con los actores, así sean actores iniciantes o profesionales, siempre pasa lo mismo. Tú a veces das indicaciones para sacar la escena de los estereotipos y los actores no las entienden. El actor no sabe reconocer la idea del director. Sería como el olor, no sabe que ese es el olor, para dónde va. Porque es en la primera parte cuando tú haces la primera marcación y siempre los actores dicen: “¿y para dónde vamos con esto?” Algunos que ya trabajaron conmigo dicen: ¡ah, este ya va a salir con una pendejada de esas que él siempre hace y vamos a hacerle caso porque al final funciona”. Pero cuando es la primera vez que alguien trabaja conmigo, como la primera vez con el olor, el actor no comprende lo qué está pasando. Estaba tratando de comparar ese olor con lo que pasa con actores que no han trabajado antes conmigo; en ambos casos, es la primera experiencia, no tienen referentes.

Gus: Fijate vos que eso que contás para actores que se inician o que trabajan contigo por primera vez, también ocurre con actores profesionales. Te cuento esta historia: hace unos años un profesor de Arizona State University, gringo, pero hijo de griegos y fascinado con la cultura latinoamericana, como él dirigía un centro de experimentación en las artes, me pidió —porque vio varias puestas mías con mis compañeros del doctorado— que le preparara una versión latinoamericanizada del *Woyzeck* de Georg Büchner, pero solo para tres actores, dos varones y una mujer. Quería hacer por primera vez una obra en español, algo que no se había hecho en esa Universidad. Me puse a trabajar con la obra, hay varias versiones y traducciones; además, Büchner no puso en orden las escenas y por eso queda a criterio del director cómo armar el montaje. La obra terminó llamándose *Luna roja* y transcurría en una pista de circo, por eso el

personaje de Woyzeck se convirtió en esta versión en una especie de payasito; intencionalmente, yo lo pensé como el famoso Pepino el 88, gran personaje del origen del teatro argentino a cargo de Podestá. Pues bien, el elenco estaba formado por dos actores Latinos, uno ecuatoriano y el otro, creo, de origen mexicano; ambos hablaban un español bastante pasable. La muchacha, preciosa, actriz profesional, era hija de padres colombianos, pero ella no hablaba español, de modo que se apareció, como ocurre muchas veces en este país, desde el primer ensayo con los textos memorizados y aprendidos fonéticamente. Como buena actriz de acá, solo se había enfocado en sus líneas y sus escenas. No tenía idea de lo que ocurría en otras escenas y tampoco parecía interesarle. Yo, sentadito al lado del director como asistente, no lo podía creer. Un día el director anuncia que tiene que irse un par de semanas a Canadá y que decidió delegar en mí el rol de la dirección. La reacción, desde el inicio, fue de desagrado para el elenco, pero no tenían alternativa. Lo peor era que yo en ese entonces no hablaba inglés, casi nada, lo mínimo. En uno de los ensayos, esta muchacha sube al escenario y me pregunta: “¿Dónde quiere que diga estas líneas?” Y como yo nunca sé dónde se van a decir las líneas, porque no tengo ningún plan para un ensayo —jamás voy con un plan a un ensayo—, le respondo: “Mira, dilas para el lado que quieras, haz lo que quieras y yo en tal caso, después, limpio la escena”. A mí me gusta dejar libre la acción al impulso del actor, voy viendo lo que tomo y lo que no tomo. Ella, un poco confundida y hasta medio enfurecida, me dice: “No, me tiene que decir hacia dónde quiere que camine mientras digo estas líneas”. Insistí: “Camina para donde quieras”, lo cual causó el bloqueo total de la actriz, para quien yo debía decirle y saber a dónde debía dirigirse, porque para ella yo era el famoso Sujeto Supuesto Saber. Para desbloquearla, no tuve mejor idea —que fue catastrófico— que preguntarle si ella sabía lo que le pasaba a su personaje. Y como no tenía idea de la obra completa, la muchacha se puso todavía peor. Lo mismo les pasaba a los otros actores. Ningún interés por la obra, por el proyecto de puesta, por la ideología. Para colmo, a este malestar se sumaban los técnicos, cuya función es ir poniendo en la computadora qué luz va en tal momento de la escena y sobre cuál objeto, etc. El actor está tan automatizado aquí, que si en un

ensayo tiene que poner un vaso sobre una mesa y, por el impuso de ese día, lo corre unos centímetros, el técnico grita: stop, paren, tienes que poner el vaso donde yo ya tengo programado el foco. Demás está decirles que yo no podía creer todo esto. Me preguntaba: ¿qué carajo es esto? Porque siempre dejo, cuando dirijo, un margen mínimo para que el actor lo maneje según el temperamento de ese día, de ese ensayo o de esa función. Creo que el actor necesita ese pequeño margen para incorporar al público de esa noche y responder desde ese margen a lo que siente en ese momento frente a ese público. Entonces hay siempre un margen que no está completamente pautado. Pero acá con esto de que hay que pautar exactos minutos en que va la música o de dónde poner un objeto porque está programado el foco, ese margen es nulo. El actor es una supermarioneta del dispositivo técnico. El técnico, por su parte, cuando llega para la función, solo aprieta el botón de su computadora y lo deja correr. El actor no puede retrasarse porque, de lo contrario, no llega al foco o se superpone mal a la música. Es una cosa terrible. Es una industrialización, una producción como si fuera un cinema de los de antes; el técnico del cine llegaba, preñía la maquinita y se iba a tomar un café a la esquina. Regresaba a la hora y media cuando calculaba que la película debía estar por terminar. En estos casos, si el actor se rebela o resiste, se lo echa y siempre hay otro que lo puede reemplazar con el mismo rendimiento. Usualmente hay siempre *understudies*, actores que asisten a todos los ensayos y tienen que anotar y estar atentos a todo lo que hace el personaje que supuestamente tendría que reemplazar, porque llegado el caso de ausentarse la figura principal, tiene que subir a escena y hacer exactamente lo mismo que hace la estrella. No puede pensar en poner más pasión en esta escena o poner más énfasis en alguna palabra. Nada de eso. Es lo que yo critico de Stanislavski: su fordismo-taylorismo, un actor que, como un obrero, sin marcas de raza, clase, género, etc., solo está allí para poner un tornillo en un tiempo pautado y con total eficacia.

JOSE: Es ahí donde está el conflicto de la experiencia. Porque como todos aquí sabemos, el teatro es un arte que está vivo. O sea, yo todavía soy de esas corrientes que creen en Artaud, en esa experiencia viva que

pasa por el cuerpo y donde hay días en que la intensidad está más fuerte o bien hay escenas que cambian porque el actor va madurando, el ritmo va modificándose. Cuando yo estaba comenzando, allá por los años 80s, un director colombiano que fue el que me enseñó muchas cosas, decía: “Usted tiene que ir a ver una obra de teatro el día del estreno, que es una porquería, y después regresar cuando estén próximo al cierre de temporada. Esas son las mejores funciones que hay. Y yo aprendí y trabajé muchos años con Ciro, casi diez años. Las temporadas eran eternas, hacíamos funciones en San Cristóbal y también giras. Éramos un equipo de doce personas que trabajamos todo el año, entonces los técnicos también acompañaban todo el proceso de montaje. Me acuerdo que a veces había escenas que eran muy potentes y el técnico jugaba con la luz en esa función, le colocaba más intensidad o la bajaba. Todo el mundo se emocionaba cuando veía a un actor acompañado de ese modo, incluso en los ensayos. A mí una vez me impactó una función que tuvimos; la obra era sobre un tipo que había violado a unos niños y yo hacía del fantasma del niño. En aquel entonces yo tendría 21 o 22 años. Recuerdo que estaba amarrado y cuando el tipo decía: “y ahora en este pueblo todos seremos felices porque ya tú no tienes de qué hablar” y estaba el cuerpo muerto así, el cuerpo con los tiros, entonces yo me quitaba las cuerdas y el fantasma salía corriendo todo feliz por el proscenio, porque había llegado la justicia en ese pueblo. Entonces él dice: “Mientras mis hijos corren felices y ya todos somos felices, yo me pudriré en la cárcel”, en ese momento la luz se iba, se iba, lo cual impactaba al público. Un día salí y empecé a emocionarme al punto de que, ya en el camerino cuando la gente venía a saludarme, empecé a llorar y a llorar y yo no entendía por qué lloraba. Luego me di cuenta de que lloraba porque yo siempre hacía la escena de espalda, pero en esta ocasión, me había volteado y había mirado al tipo, esperando que vinieran a buscarlo porque él había matado al que había matado a su hijo. Yo era ese hijo y lloraba. Algunos pensaban que esa vez yo había tomado antes de la función, por eso me había emocionado así.

Gus: En tu caso, la luz y tu mirada cambió el plan de la escena. Pero en general, lo que pasa es que en cada función el actor tiene que reciclar

la energía del público de ese día, entonces es necesario que exista un margen que le permita manejar eso, porque eso es lo verdaderamente profesional. Incluso se da el caso de días en que la energía del elenco, por circunstancias diversas, está baja, y entonces un actor asume el rol de subir su propia energía para contagiar a sus compañeros. Nos aproximamos ahora a la cuestión de ese cuerpo pulsional, que no es el soma o el organismo, es un cuerpo muy esponjoso, muy pulpo cuyos tentáculos que se alargan, se enrollan según las circunstancias de la función.

JOSE: Te quería comentar eso porque —regresando a Condillac— en aquella escena yo estaba presente y atravesando el escenario haciendo todo técnicamente como lo habíamos ensayado. Pero de pronto irrumpe la memoria del pasado, la que está ahí escondida y sale así como un gato y te agarra y no te suelta. A todos les parecía exagerada mi reacción, mi llanto, porque después de todo no se trataba más que de una obra de teatro, no era para tanto. Fuimos a un bar y yo seguía llorando. Existe, pues, ese tipo de conexiones emotivas y, cuando todo está tan computarizado, tan pautado, resulta que estás dejando de lado lo vivo del teatro, lo vivo del cuerpo del actor, que puede reaccionar ante una escena ese día y tal vez no otro. Hay un proceso de maduración en el que vamos creando con el proceso tanto del ensayo como de las funciones.

Gus: La relación entre cuerpo y memoria en Condillac nos es muy útil porque él dice, en relación al olor y la memoria: “El olor no se olvida, la atención lo retiene con más o menos intensidad. Esto es memoria”. Luego nos dice que está la sensación presente y la sensación pasada; de pronto la estatua está expuesta a un olor que ya percibió y lo vuelve a percibir; si le ha sido al principio desagradable, lo filtra; si es agradable se pone contenta. Y luego agrega que “la memoria es solo un modo de sentir”, la memoria tiene que ver con el afecto. La memoria es un cuerpo afectivo. Y señala: “Hay dos formas de sentir: lo presente y que existe o lo que no existe pero que permanece en el recuerdo gracias a la memoria”. A continuación, afirma algo que es crucial para nosotros, teatristas y nos lleva a Stanislavski y su memoria emotiva: “El sentimiento de esto [del

recuerdo] puede ser más intenso que la sensación. Esto es debido a que en la memoria siempre estará el pasado, por lo que hay que recordarlo forzosamente, mientras que los sentidos reciben solo impresiones ligeras de ese pasado”. Luego agrega que es más intenso lo que se siente en el recuerdo que lo que se siente por la sensación presente, o sea que la memoria está muy cargada de afecto. En la escena, el actor existe porque está en lo presente como actor, pero su personaje está en la dimensión de su memoria, lo ha ensayado en función de la memoria emotiva, de las acciones físicas o de lo que sea, pero el personaje ya es un cuerpo que es una memoria afectiva. En lo que nos contaba José, me parece que, obviamente, era él quien estaba arriba del escenario, en su presente, pero el que afectaba al público, el que tenía el poder, la potencia de afectar a otros cuerpos en escena y desde la escena, era su personaje como un cuerpo de memoria afectiva. No era José el que los afectaba. Claro está que José es quien ensayó el personaje y ahora en la escena está recordando sus líneas, sus gestos, sus movimientos, pero en verdad es el personaje ya construido el que afecta el cuerpo pulsional de otros personajes y del público. El personaje es, entonces, ese cuerpo-memoria afectiva. Si asistimos a una función de *Hamlet*, no es el actor propiamente como persona el que nos afecta, sino Hamlet como personaje. Esta cuestión me parece un tema muy importante en este texto de Condillac: la idea de que las sensaciones se encadenan, se asocian unas a otras. Ahí tenemos varias cuestiones a las que nos introduce Condillac: una, encadenar las sensaciones y eso ocurre en cualquier ensayo teatral; segundo, que con las asociaciones la memoria puede comenzar a comparar y, al comparar, comienza a establecer la percepción, no la sensación, sino la percepción. Esto significa que ya adquiere cierta habilidad selectiva y sobre todo cierta defensa frente al mundo exterior e interior: quiere percibir ciertas cosas y otras no, según —como vimos— el parámetro placer/displacer. El tercer punto que me parece el fundamental para nosotros es que, de pronto, los recuerdos de cierta sensación dolorosa o no, se hacen hábito. Hay otro peligro que es el de volver a automatizar —como pasa en el teatro industrial— volver a automatizar el cuerpo; aquel teatro amateur o artesanal con la posibilidad de que el actor viva cada función de manera diferente, tiene que desaparecer en el

teatro industrial; en este teatro se automatiza un cuerpo que no debería estar automatizado por razones artísticas, pero es que en este teatro no hay razones artísticas, sino razones financieras, comerciales, laborales. Como hablamos al principio del encuentro de hoy, sabemos que, sean profesionales o aprendices, lo cierto es que vienen con un cuerpo estructurado por la cultura, por una escuela de actuación específica y, en esos casos, tenemos como maestros o directores el trabajo de desactivar dicho cuerpo para volver a reactivarlo en función de un nuevo proyecto escénico y de una perspectiva artística. Indudablemente, el trabajo es diferencial según se trata de un aprendiz o un actor profesional. Si nos empecinamos en una técnica, cualquiera sea, cuyo fin es automatizar el cuerpo actoral, entonces volvemos a hacer desaparecer la capacidad de afectar otros cuerpos gozantes, sean los de los miembros del elenco o del público. La técnica es efectiva cuando se torna hábito y, por eso, está en una dimensión de olvido: por ejemplo, cuando escribís en el teclado de la computadora; si en un momento pensás con qué dedo estás apretando la A, se te paraliza todo. Hay que escribir sin pensar en lo técnico, para dar lugar a *otro pensar*, el del inconsciente y, por ende, de la creatividad. Seguramente ningún actor de Broadway sale llorando como vos, José, de una función, salvo si se cayó y se rompió una pierna. No creo que esté afectado por nada cuando sale porque para él es un trabajo como cualquier otro. Claro está que hay artistas que no se dejan avasallar por estos protocolos comerciales y, exitosos en ese campo, no por ello dejan de dar lugar a un cuerpo potente, pulsional, que los afecta y afecta a otros. En la danza es claro cómo los críticos evalúan el trabajo a partir de ciertos estándares técnicos, pero si pensamos en bailarines como Nureyev o Plisetskaya, nos sentimos afectados por algo más que su dominio técnico.

CHELA: A mí me pasó que, aún con el recuerdo como hábito, una obra preparada para el día de la memoria, para el 24 de marzo, yo tenía que empezar a hablar y no podía, estaba muda, muda, muda hasta que suavemente el director que tenía años de ejercicio dijo algo referido a una flor que yo tenía en la mano y ahí recién pude.

Gus: ¿Te trabaste? Después podemos hablar de eso, porque eso es un bloqueo y de eso hablamos en la primera reunión de este año cuando apareció el tema del corte, del bloqueo, de la parálisis.

CHELA: Y era el día del olvido.

Gus: Ahí aparece la angustia, aparece una relación de la memoria con una situación traumática que es lo que te bloquea. Lo que Condillac plantea como corte, como parálisis, es cuando la estatua no logra ser afectada; genera indiferencia y eso tiene que ver con el aburrimiento, la pasión nuestra de cada día hoy en el mundo neoliberal. El aburrimiento es como una coraza frente a la imposibilidad de recibir nuevas sensaciones; el aburrido quiere salir del aburrimiento, busca cosas, pero esas cosas no lo sacan porque está todo automatizado.

CHELA No tenías más que ver en el teatro Alberdi la obra *Esperando a Godot* para ver cómo en ese teatro del absurdo tenías, por un lado, los dos que esperaban y esperaban y, por el otro, al público, que también esperaba, más de una hora, y nunca ocurrió nada.

Gus: Me pregunto, por ejemplo, cómo funcionaron los actores de Kantor, porque yo he visto *Wielopole Wielopole*; esos actores son muñequitos, actúan como si tuvieran un motorcito de la función y hacen todo perfecto, todo igual; aparte hay una estética del muñeco, del autómatas funcionando allí. Cada personaje tiene su doble en otro muñeco, lo cual a veces genera una sensación de siniestro. Cuando eso está hecho estéticamente y no cuando eso está hecho como una especie de deformación profesional, genera un estupor. Recuerdo que, cuando terminó la obra de Kantor, hubo una ovación del público. No sé si han visto algún vídeo de sus obras; usualmente, mientras los actores están actuando, él entra en la escena, les acomoda cosas de la utilería, le acomoda el cuellito a algún actor, el cual no reacciona para nada, sigue haciendo lo que tiene que hacer y el viejito Kantor (¿director? ¿Otro personaje?) va por todo el escenario,

todo el tiempo anda por el escenario. Incluso durante el aplauso, los actores actúan mecánicamente. Cuando el escenario quedó sin ellos, Kantor se puso a doblar un enorme mantel blanco que cubría una larga mesa. Lo hizo con una lentitud supina. El público permanecía en silencio. Finalmente, cuando lo ha plegado, se pone el mantel bajo el brazo y se dispone a salir del escenario cuando, en un instante, se da vuelta hacia el público y chasquea los dedos como hace un hipnotizador. Y ahí fue cuando estalló el aplauso que duró, no les miento, no menos de 40 minutos. Estábamos hipnotizados, como los pacientes del joven Freud y ese chasquido de los dedos nos despertó a todos del sueño en el que Kantor nos había sumergido. Yo no lo podía creer y confieso que fue la experiencia teatral más visceral que tuve en mi vida. La estética del muñeco (los personajes no solo actúan como mecanizados, sino que, además, tienen un doble, otro muñeco exactamente como ellos) está muy trabajada en Kantor, y por eso lo de Teatro de la Muerte. Es su estética final. Al ser una estética y no una actuación mal realizada, produce un efecto emocional, incluso pulsional, sobre el cuerpo gozante del público. No es la automatización por la automatización misma. Se trata de un discurso estético muy elaborado a lo largo de muchos años. Kantor no solo era director, sino artista plástico, y por eso apela a muchos recursos de esas disciplinas.

CHELA: ¿Qué sería lo que ocurrió? ¿Tenés alguna hipótesis?

Gus: No se me ocurre nada, Chela. No sabría qué contestarte. Tal vez, en tanto teatro de la muerte, Kantor nos confrontó durante hora y media sin intervalo, con todos los signos del horror. No sé si conocen el argumento; no lo recuerdo totalmente, pero la historia ocurre en un campo de concentración cuando los alemanes toman Polonia y van a un pueblo y hay una chica que se va a casar. Los alemanes, también como muñecos, la abusan y la violan. Luego pasan un montón de cosas frente a un cura que se presta a todo. En un momento aparece la abuelita que tiene como una cámara de fotos de esas antiguas con las patitas y cubierta con un trapo negro. Llega la escena final, la de la boda, algo bastante deplorable: es allí que se arma la larga mesa, se la cubre con el mantel y todos se

sientan. La abuela invita a los alemanes a posar y les pide que dejen las armas por un momento. Los soldados se colocan de pie detrás de los comensales y se disponen a ser fotografiados, pero resulta que la abuela no tiene una cámara de fotos cubierta con ese trapo, sino una ametralladora con la cual aniquila a todos, soldados y familiares por igual. Como espectros, los personajes comienzan a marchar con una música muy estruendosa, con una cruz enorme que juega un papel importante a lo largo del relato. Si tuviera que contestarte a tu pregunta te diría que creo que la presencia de lo real de la muerte nos bloqueó como público, nos defendimos del escenario con ese sueño inducido. Si no recuerdo mal, esa obra se presentó en Buenos Aires, en el Teatro San Martín, durante la dictadura; tal vez ese contexto influyó en el público. Creo que esos muñecos, en tanto cosa, nos confrontaban indirectamente con la Cosa, *das Ding*, la cual, después de varios tratamientos teóricos a lo largo de la enseñanza de Lacan, concluyó siendo el objeto *a* causa del deseo y del goce. ¿Hasta qué punto cada miembro del público no fue, durante la dictadura, un muñeco automatizado, muerto, desvitalizado? En fin, les recomiendo ver la obra que está completa en Youtube, aunque no les va a provocar el mismo efecto hipnótico, porque es privilegio del teatro presencial. La otra obra que también está en Youtube y que es increíble, confieso que tomé varias cosas de ella en alguna de mis producciones, es *La clase muerta*. Usualmente, además de actores automatizados y sus dobles, Kantor gustaba de inventar máquinas que, por algún mecanismo, se movían como si fuera autónomas. También hay una entrevista a Kantor, de casi dos horas y en francés sin subtítulos, pero que se puede más o menos seguir, porque va recorriendo varias etapas y obsesiones de Kantor. En realidad, siempre hay una máquina en el teatro, pero, en general, está oculta, entre bambalinas o detrás del decorado, es la tecnología que sostiene la ilusión teatral. Kantor mismo diseñaba las máquinas de su teatro, pero las dejaba visibles y, como digo, en funcionamiento autónomo, lo cual daba otro efecto de siniestro, en el sentido de familiar y a la vez horroroso. En cuanto a la escenografía y utilería, también todo era deteriorado, como basura reciclada, sucio y polvoriento, degastado, ceniciento. Superficies rugosas, agresivas. En algunas obras predomina el blanco y el negro, en otras, co-

mo pueden ver en la entrevista, apela al rojo y al blanco y además los personajes bailan tango. Todo esto tiene un impacto enorme sobre el público. Indudablemente se trata de una estética alucinante que denuncia la cosificación del mundo del capitalismo, sistema que produce cosificación. Ese teatro de la muerte es un teatro de la Cosa. De ahí que Chela no quería que ese muchacho la oliera, no quería ser objetivada, cosificada.

Otra idea interesante en Condillac, que también encontramos en Lacan, es que el placer, que tiene grados, si alcanza máxima intensidad, produce dolor, es sufrimiento. Es como una banda de Moebius, nos desplazamos por el placer y sin darnos cuenta arribamos al goce, que es siempre doloroso y a veces hasta letal. Siempre les daba a mis estudiantes el ejemplo de cómo en este país la gente durante la semana toma juguito de naranja o batidos de frutas, pero al llegar al fin de semana van a un bar, toman un par de cervezas y ya se ponen locos. Si toman más, se descerebran y son capaces de hacer cualquier cosa. El individuo pasa de una o dos cervezas o tequilas, a diez y no se da cuenta porque está de parranda en el weekend. Luego sale, maneja y se estrola. No se dan cuenta que pasan del placer de tomar una cerveza al campo del goce, de sumo peligro. La pulsión de muerte hace su agosto en estos casos. Esta idea que ya está en Condillac, pasa a Freud y luego la recupera Lacan. Otra idea se refiere a la necesidad: “la necesidad determina las operaciones del alma”.

CHELA: Activa la memoria.

Gus: Si convocás un recuerdo, es por alguna razón. Si vamos al ensayo de Freud “Recordar, repetir, reelaborar” (aunque yo no usaría hoy la palabra ‘necesidad’ porque la reemplazaría por demanda), entendemos que por algo surge ese recuerdo, tal vez o seguramente deformado o encubridor. Es posible que el recuerdo sea convocado por una necesidad, teniendo en cuenta que la necesidad en Lacan está ligada a la supervivencia biológica: pienso que de pronto tengo hambre y recuerdo unos duraznos que comí en casa de mi abuela cuando era pequeño, me dan ganas y me voy al mercado a comprar duraznos, que terminan sabiendo a cualquier otra cosa, menos al durazno de la casa de mi abuela.

JOSE: También los olores como el sabor te remiten de inmediato a la infancia o a la juventud, cosas que pasaron y que de pronto regresan al presente. En un momento en que estás tomando un jugo, sin intención de recordar, el sabor convoca aquel otro del pasado que tanto te había gustado y, en cierto modo, el recuerdo te asalta. Era igual o parecido al sabor de cuando eras niño, y te hace acordar de dónde lo tomaste, con quién estabas, etc. Una vez nosotros hicimos una obra de teatro que era sobre sabores y olores; se llamaba *Los bailes*. Fue cuando trabajaba con Ciro, el colombiano.

Gus: ¿Cuál era el apellido de Ciro?

JOSE: Villamizar.

Gus: Me lo nombraron mucho cuando hice las entrevistas a los directores colombianos, pero no llegué a conocerlo.

JOSE: Trabajé mucho tiempo con él. Hizo una vez una obra de sabores: cuando el público entraba en la sala, salíamos los actores, recibíamos al público en la platea; cada actor tenía que buscar un olor que correspondía con su personaje de algo que fuera natural, que tomara o que experimentara. Los primeros llegaban con el café, era lo más fácil. Algunos buscaban flores, otros hicieron un guiso. Por mi parte, como aquí en Venezuela, en la región donde yo vivo, venden una cosa que se llama miche, que está hecho de caña y es muy fuerte, sobre todo su olor, ya que, cuando tú lo destapas, huele a borracho y todo el mundo dice eso: 'huele a borracho'. Me lo eché en el vestuario porque había también que cuidar el vestuario, porque yo lo había comprado; abría la botella y el público entraba y entonces la gente decía: "aquí huele a café con miche, huele como a la finca". La idea era hacer como que se trataba de una finca donde pasaba eso, porque era una zona, no rural; en una época, por 1960, San Cristóbal era casi rural, es la región donde yo nací. Antes de la entrada del público, se cerraban las ventanas de la sala para que esos olores quedaran

ahí y, desde temprano, los actores movían todos esos aromas: café, té, miche. Así, cuando entrabas, sentías el olor de un mercado público que olía a rama, a ruda, olía a todas esas cosas.

Gus: Me encantan los mercados y su olor y colores y texturas. Cuando viajo me puedo perder un museo, pero nunca un mercado.

JOSE: Cuando llegaba el público, olía todo eso. Un tipo entró a la sala y me preguntó: “¿aquí ustedes venden aguardiente”, y entonces le doy un poquito del miche que estaba en la botella; el tipo me quita la botella y se la toma, luego venía otro detrás que también quiso tomar y al final todo el mundo tomaba la botella, al menos todos los hombres. “Esta obra sí va a estar buena”, decían. Obviamente, no teníamos presupuesto para darle aguardiente a todo el mundo, entonces se le ocurrió a Ciro la idea de hacer una bebida que se llama en Venezuela ‘calentao’ que está hecha de caña; se hierva, es dulce y se combina con el alcohol. La colocamos afuera en un dispensador y la gente ya entraba tomando. Cuando veían la escenografía que eran unos andamios y había unos tipos vestidos de militares de la época de la dictadura nuestra, el público recordaba, por ejemplo, la casa de la abuela que tenía en ese cuadro a un militar; así, la gente entraba y ya pum, pegábamos ahí y ya todo el mundo se metía dentro del juego, porque la gente está recordando la época de la dictadura cuando todo el mundo se metía en las casas a tomar café, a tomar aguardiente con panela o bien otro aguardiente con miel y había muchos olores. También estaba el olor de la arepa con carne adentro, arepa es de maíz; le colocaban carne con queso adentro y ese olor estaba dentro de la sala también. Era una sensación reconocida, por eso, cuando empezaba la obra, ya la gente se sentaba así y al final nos decían que los engañábamos, porque “pensamos que en esta obra iban a dar como varias rondas de aguardiente y comida”, pero era solamente a la entrada. La obra duraba dos horas y veinte minutos, era larga pero súper interesante; los personajes pasaban y decían “¡ay, vamos a tomar café! y se hacía el café en la escena, lo cual dejaba al público ansioso. Pienso, entonces, que la gente estaba recordando y, a través del olor y del gusto, ya había un nuevo elemento que no era solamente la historia,

el recuerdo de esa parte fea de nuestra historia de la dictadura de Venezuela que fue muy fuerte, sino que ya la gente se conectaba con un sistema de sensaciones, o sea, ya tú podías tocar a los actores cuando estaban trabajando; se sentaban y como alguno quedaba justo en la primera fila, era como si estuviera dentro del escenario. Otros ya trataban de tocarse. Había un amigo que hacía de un muñeco que era un agente secreto que estaba ahí disfrazado de maniquí y la gente lo tocaba. Todas esas cuestiones creaban un universo donde el público se conectaba con una memoria que tenía desde hacía 30, 40 años atrás, con el modo en que se vivía antes.

Gus: Eso era más fuerte que si hubieran estado percibiendo todavía la dictadura en la calle. Ahora percibían la dictadura a través de convocar el recuerdo de ella que, según Condillac, es más intenso que la percepción presente del objeto. Por eso me parece que da un buen paso cuando dice que la necesidad hace actuar la memoria. A continuación, también dice algo interesante: cuando cesa la necesidad, cesa la actividad, o sea, cuando se alcanza la satisfacción, la necesidad desaparece porque queda satisfecha. Me parece que aquí Condillac nos alertó desde el principio cuando dijo que la estatua todavía no podía formar deseos porque eso va a venir más adelante. Otro punto es el de si lo recordado es más intenso que lo percibido y lo presente; lo recordado del pasado es más intenso, entonces la imaginación es más poderosa. Hace una diferencia entre memoria e imaginación, una especie de división de aguas; dice: “llamamos memoria el recuerdo de cosas pasadas, llamamos imaginación cuando este recuerdo se evoca con tanta intensidad que parecen cosas presentes”. Como vemos, no se trata del mero recuerdo, sino de lo que podríamos llamar un recuerdo proustiano, disparador que atraviesa al sujeto, como en el caso de lo que nos contaste, unos cuarenta años. Recuerden el episodio en Proust, tan famoso, de cuando prueba la magdalena y eso lo dispara hacia el pasado, con enorme intensidad, al punto que ese viaje a la memoria ‘emotiva’, si ustedes quieren, lo incita a escribir muchísimas páginas.

CHELA: El objeto *a*.

Gus: Claro. Cuando la intensidad de ese recuerdo se liga a una satisfacción renunciada, una satisfacción que se tuvo en un momento y a la que luego se renunció, se la recupera con una intensidad mucho más valiosa que lo presente, que el sabor presente de la magdalena que se está comiendo en ese instante. Por eso, si nos remitimos a Stanislavski con su memoria emotiva, tal como la podemos trabajar técnicamente en un taller o en un ensayo, vemos que no se trata del mero recordar algo del pasado, sino del modo en cómo ese recordar activa la memoria al punto de que el recuerdo nos retorna con una intensidad que no tiene el recuerdo por sí mismo. Habrá que leer a Stanislavski a la letra, por lo menos rascando el significativo, en actitud de no comprender, para ver cómo él trabaja estos temas y, por esa vía, tal vez salirnos de la vulgata stanislavskiana, en sus múltiples versiones, que circulan por el mundo teatral. Es importante, entonces, no perder de vista el rol de la imaginación, o del registro imaginario, en términos de Lacan, ya que, si un poco desprestigiado en su primera enseñanza, retoma su potencia en el *Seminario 23*. Será interesante ver estos itinerarios conceptuales también en Stanislavski, cómo los elabora ya al final, en su etapa del análisis activo, después de la etapa de las acciones físicas. No debe escapársenos la palabra “análisis” en esa etapa en que ensaya, ya viejito y muy limitado físicamente, varias obras de Moliere. En ese momento no está tan preocupado por representar un personaje a partir de los datos provistos por la observación de la realidad; lo que le está preocupando es —y regresamos a temas de la primera reunión de este año— no tanto la representación de *un* ‘Tartufo’ de *un* avaro, sino *del* ‘Tartufo’ de Moliere, que es un prototipo de Tartufo. Nosotros podemos conocer muchos Tartufos e ir como actores a observarlos; pero al hablar de prototipo y no de estereotipo, estoy pensando en un Tartufo paradigmático que no existe en la realidad, que no lo podemos observar, precisamente porque no existe; solamente podemos construirlo a partir del análisis activo a nivel textual. Por eso, cuando ensaya Moliere al final, Stanislavski está preocupado por la verosimilitud del cuerpo de ese personaje en *función de los determinantes textuales*, es decir del contexto textual, no de la relación de la obra con la realidad, sino de cómo la obra deja emerger un cuerpo que tiene que crear, no solamente recrear o imitar. No se trata de

salir a la calle a observar Tartufos. Se trata de armar el personaje no desde el síntoma de la impostura o la hipocresía, sino de cómo la obra puede llevar al teatrista a inventar un sinthome singular que caracterizará su puesta, que la hará singular y diferente a otras. Todo texto, como el sueño, tiene un ombligo, un real inefable, y es con ese real que hay que vérselas en el trabajo teatral. El trabajo, entonces, se orienta ahora, me parece, hacia otro objetivo: trabajar solo a partir del texto para construir una puesta como sinthome, como cuarta cuerda que ajusta los tres registros lacanianos, pero no desde una observación ligada a lo fáctico, sino desde un trabajo con lo real de la impostura y la hipocresía, ese agujero, tal vez esa angustia del Tartufo que lo atraviesa, aunque no sea visible. Y esto hay que hacerlo desde una perspectiva de invención en la que lo imaginario y lo simbólico apuntan —como dije— no a representar algo observable en la realidad, sino a una invención emancipada de la realidad, novedosa, artística, cuestionadora del discurso hegemónico en el que el Tartufo está situado. Habrá que leer el diario de Toporkov, que trabajó en esta producción de Moliere. Cuando lo leí su libro, *Stanislavski in Rehearsal* [Stanislavski en ensayos, no sé si hay traducción al castellano], no pude dejar de ligar este ‘análisis activo’, atenido al texto (como ocurre en Freud con el sueño, que no se atiene al sueño porque es inobservable, sino al relato del sueño que hace el analizante), al análisis actancial de Greimas. Me pareció que se aproximaban. Lo interesante de la propuesta del modelo de Greimas es que aborda el relato desde las posiciones que toman los personajes, pero a partir de lo que desean. Hay un personaje, el sujeto₁ que, motivado por otro o por algo, el destinador, desea un objeto para un destinatario (otro personaje u otra tarea); ese mismo objeto, a su vez, es deseado por otro personaje, otro sujeto₂ (como en la dialéctica del amo y del esclavo) que también tiene su propio destinador, con intenciones opuestas, y que desea algo para un destinatario que, obviamente, no suele ser el mismo que el del sujeto₁. Ambos tienen que actuar para conseguir lo que desean, se establece una especie de lucha, protagonista/antagonista. Tanto el sujeto₁ como el sujeto₂ tienen, a su vez, sus oponentes y ayudantes. La divergencia de destinadores, de deseos, de oponentes, de ayudantes y de destinatarios es lo que da lugar al conflicto. En Greimas se trata de un

modelo sintáctico simple y lineal, basado en la oración simple, porque está pensando en la narrativa: sujeto, verbo (acción), objeto directo (objeto de deseo), objeto indirecto (destinatario); pero a mí me dio por seguir a Hegel y reduplicarlo, como si se pusiera el modelo greimaciano en un espejo, lo cual es muy útil para el trabajo textual en el teatro porque deja visualizar el conflicto en múltiples dimensiones. Creo, o al menos me pareció en aquella lectura del libro, que esto es lo que pretende Stanislavski con su montaje de Moliere. Presentí esa inmanencia tan típica de los estructuralistas que trata de atenerse al texto y no en aspectos contextuales, externos a él. Cuando uno logra trabajar esos esquemas, y yo lo hice en clases de literatura o en las clases de drama sobre obras latinoamericanas —no en el taller—, les daba un gráfico con todos esos actantes, cajitas vacías, que había que completar, no solo para los personajes principales, sino para los secundarios, tratando de desembrollar la madeja de los deseos y los conflictos en todos los niveles y según todas las escenas. Y resultaba que, si no se lograba completar el esquema, es porque el texto me indicaba que mi lectura estaba descarriada. El texto autoriza muchas lecturas, pero cuando yo, como investigador, propongo lo que puedan ser los destinatarios y destinatarios o los deseos o los objetos (que pueden no estar ni visibles ni explícitos, que pueden ser materiales o abstractos), comienzo a elaborar una lectura mía, propia, singular y, si no logro componerla completamente, es porque mi lectura falla. Mi propósito es consolidar *una* lectura coherente (un *sinthome*) que, como ven, no es precisamente una interpretación en sentido hermenéutico. Indudablemente, la coherencia que elabore Chela es diferente de la coherencia que elaboro yo, y eso se va a notar en la puesta en escena. No son lecturas equivocadas, sino simplemente diferentes que están dando cuenta de un sujeto que lee (Chela, yo) en circunstancias puntuales según el contexto en el que estamos situados y según la subjetividad de la época y la experiencia singular de cada uno de nosotros. Al decidir qué significantes poner para llenar las cajitas del esquema actancial, se juega el sujeto que lee, de modo que no hay modo de que para una misma obra dos teatristas tengan el mismo esquema actancial. Lo importante, repito, es que se logren llenar todos los casilleros para alcanzar una coherencia en el planteo. El resultado es una especie de

grilla que nos orienta en relación al conflicto principal de la obra y los conflictos secundarios de la misma. El *sinthome* que el director ofrece para mantener ajustados los tres registros RSI del texto, desajustados por el conflicto principal y en los conflictos secundarios; recordemos que toda obra de teatro siempre supone una desarmonía del cosmos. Ese *sinthome* no le pertenece al texto, le pertenece al director, que no puede estar desentendido del malestar en la cultura de su época y de su público, porque, como dijimos muchas veces, el inconsciente es transindividual, no colectivo. Cuando uno arma el esquema actancial de este modo, éste da lugar a vectores dramáticos, como líneas de fuerza a partir de los deseos y las circunstancias dadas, pero textuales, no externas al texto. Estos vectores son los que pueden guiar el proyecto de montaje y sobre todo al actor. Cuando leí ese libro de Toporkov me di cuenta que a su manera Stanislavski estaba haciendo la pregunta: ¿qué tipo de realidad, de verosímil funda la obra de Moliere o la que arma un director en función de un trabajo que no se sale del texto? La función del director, al establecer el *sinthome*, es ofrecerle al público un semblante, una verdad respecto de un real que no puede decirse todo. En todo caso, lo que observo a partir del diario de ensayos de Toporkov es un desplazamiento del eje de trabajo de Stanislavski: ya no se orienta hacia la representación verosímil de la *realidad externa* (ir a observar a un Tartufo o a un avaro en el barrio), sino que ahora él deja de lado esa *realidad* como construcción fantasmática y se confronta con el *real* que la obra enmascara y plantea como enigma. El *sinthome* que inventa el director es el resultado de un trabajo para visibilizar un semblante posible, nunca total, no-todo, de ese enigma.

JOSE: Allí está la gran pregunta sobre qué detalle vas a estar montando, sobre tu percepción única y exclusiva de la obra.

Gus: Claro, pero ya no es una mera lectura interpretativa; es una construcción que se sostiene en la coherencia de tu abordaje. Como dije, los vectores que organizan esa construcción guían tanto al director como al actor. En cuanto a este último, el hecho de que ahora sepa en qué lugar se

ubica su personaje respecto de los otros, no quita que recurra a lo ya conocido, es decir, la observación, la memoria emotiva, las circunstancias dadas, las acciones físicas. Pero ahora todo eso depende de la red de vectores que ligan a otros personajes, según su posición el conflicto principal o en los conflictos secundarios. Todo esto no quita que el director pueda aprovechar lo que le brinda el actor. Cuando aquella muchacha colombiana que les comenté me preguntó: “¿dónde quiere que diga estas líneas?, yo no tenía todavía esta aproximación actancial o del análisis activo disponible, a eso llegué después. Pero, así y todo, incluso si hubiera tenido claro los vectores que, a veces, se proyectan sobre el movimiento espacial de la escena, igual le hubiera respondido lo mismo: “dilas donde te parezca”. Me gusta aprovechar —como creo que ya les conté— lo que el actor me propone desde su impulso corporal; si un actor quiere decir ese texto escondiéndose detrás de una silla, yo veo si eso me sirve o no me sirve, pero yo no lo puedo eliminar. Tengo que interrogarme de por qué lo hizo así y qué consecuencias puede tener eso en la puesta en escena. Aunque voy a los primeros ensayos en blanco, a medida que transcurren —con o sin esquema de vectores— voy ajustando (*sinthome*) el mapeo de la puesta, mapeo que tiene que ver con estas fuerzas y esos vectores, para calibrar con mayor precisión dónde se enfrentan esos vectores y cómo diseño el espacio escénico, cómo mapeo la introducción del sonido o la música, el énfasis de las luces, etc. No se trata de decoración, sino de ajustar (*sinthome*) el aporte de los artistas del elenco en función de apuntalar los vectores en conflicto. Incluso en una charla de criados, escena lateral. Entonces, creo que esta última etapa del análisis activo nos permite reciclar las etapas anteriores de Stanislavski de una manera mucho más productiva.

JOSE: Me gustaría hacer una pregunta, que en realidad es una pregunta retórica.

Gus: O sea que tú ya tienes la respuesta. (*Risas*)

JOSE: Sí. Sé que todos vamos a tener un vector diferente para explicarla. Tomando en cuenta todo lo que dijimos de la sensación, el sistema de cómo se mueve la sensación en relación a la memoria y a la imaginación, la pregunta sería: ¿la escena del actor sería la combinación entre imaginación y memoria? ¿Precisa él también expandir esa idea? Ahí es donde aparece la creatividad. Ahí estamos colocando todos los ingredientes.

Gus: Esa expansión, como vimos en una reunión anterior cuando hablamos de Descartes, proviene del *cogito* nocturno, donde reside la fuente de la creatividad. La otra noche pensaba en el libro de Lehmann sobre el Teatro Postdramático y me decía: “este tipo inventó la pólvora”. Nunca pude soportar ese libro. A mí me parece que, sea una obra tradicional (dramática) o una obra discontinua y fragmentaria (postdramática), lo que importa a nivel teatral es que no se puede obviar la continuidad del cuerpo actoral. Dramático y postdramático no se diferencian desde la perspectiva del montaje, son más o menos lo mismo; lo que pasa es que, en lo dramático, tendríamos una especie de evolución de la psicología del personaje y en lo postdramático tenemos flashes, brochazos, cortes, silencios, enigmas. Pero en uno y otro el actor no puede dajar de darle continuidad con su cuerpo, ese relato de actuación del que hablaba Ricardo Bartís. El público, sea como sea, se las arregla para dar un sentido; obviamente, en el teatro ‘dramático’, ese sentido está explicitado o empaquetado, y en el postdramático se presenta como sinsentido, exigiéndole al público mayor trabajo y menos garantías; como no se aguanta el sinsentido, algún sentido le va a dar.

Regresando al análisis activo y al esquema de vectores, me viene ahora a la cabeza la charla con mi amiga, que vive en Madrid y fue a ver *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, el gran clásico del franquismo. Salió del teatro sorprendida —lo mismo me comentó el dramaturgo mexicano Hugo Salcedo que vio la obra— porque esperaba a una madre despótica sin empatía, y resulta que, en esta puesta, dirigida por una directora, Bernarda era cariñosa al punto que, en un momento, para escándalo de mi amiga, hasta le da un beso a Adela. ¿Qué pasó aquí? Me imagino que, a su manera, la directora confrontó ese real despótico que Lorca instaló en su obra, pero

organizó un semblante a partir de una subjetividad de época diferente. En cierto modo, me imagino porque no vi la obra, que la directora sacó el texto de su anclaje en lo peor de la Guerra Civil Española, pero no se desentendió del real que la habita por dentro: el abuso de poder, el cual, hoy, puede admitir hasta semblantes cariñosos. Esa Bernarda actual, en un mundo con años de destape y feminismo, no está alejada de ese real cruel que puede anidar en una madre. El *sinthome* inventado por esa directora, aunque conmovió la lectura que el público tiene de ese clásico, no se desentendió del real, de ese enigma de poder sostenido por la figura materna. La directora, con el semblante dado-a-ver, nos corre de esa imagen que uno traía en la cabeza, el de la madre mala, autoritaria, impositiva, criminal, y nos ofrece una madre tartufiana, si podemos calificarla así, que no deja de ser siniestra bajo la máscara de impostura e hipocresía. Me resulta fascinante cuando alguien hace una obra clásica, que tiene un verosímil muy cosificado, como la frase “las perlas de su boca” para referirse a los dientes, y ahora la abre a otros sentidos, logra cambiar el imaginario que tiene el público de esa obra, de ese autor, de ese personaje y lo pone en circunstancias de interrogarse nuevamente sobre el poder y lo femenino.

JOSE: Es que la época va girando y va modificando cosas. En España una vez yo vi un espectáculo de *La tempestad* de William Shakespeare montado por Luis Pascual y la escena del naufragio en el segundo acto, cuando caen todos en la isla, en la orilla del mar, no son mostrados, que es lo que uno esperaría, sino que todos aparecen con ternos, con corbatas, con lentes oscuros, hablan de aprovechar para hacer unas visitas al shopping, dicen que están de vacaciones. Y yo me preguntaba: ¿qué es esto por el amor de Dios? ¿Me cambiaron a Shakespeare?

Gus: Esta es una de las razones por las que yo iba todos los años al Festival de Teatro Clásico de Almagro, porque allí asistían elencos de todo el mundo con obras de los siglos XVI y XVII, clásicos españoles, franceses, ingleses, etc. Me desayunaba con obras que ni sabía que existían, como

algunas comedias de Lope de Vega poco conocidas, entre las mil quinientas que escribió, pero, en general, con puestas novedosas. Recuerdo la primera obra que vi la primera vez que asistí al festival se llamaba *Dos bandoleras*, era de Lope y estaba dirigida, si mal no recuerdo, por una mujer. En el escenario, un tanto inclinado, solo había una piedra dorada grande. Quedé maravillado, primero por la actualidad de la obra de Lope, porque Lope tiene la virtud de desenmarcar el fantasma hegemónico, ponerlo en crisis, aunque al final retorne a los valores tradicionales. Me imagino que era una estrategia de sobrevivencia en aquel entonces. La obra trataba de dos adolescentes, hijas de un consejero del rey, que estaban calientes con unos soldaditos con los cuales, como sabemos, no había posibilidad de casarse. Ellas los seducen y ellos aprovechan. No pueden decirle al padre lo que han hecho, algo se complica, lo cierto es que se van solas al monte, donde conocen a una famosa bandolera, que existió históricamente, que les entrena para vengarse de los hombres y matarlos a todos sin piedad y sin excepción. Es así que matan a muchos. Un día, en medio del monte, aparece el Rey con su séquito; ellas lo cautivan y planean matarlo. No se imaginan el desacomodo del público en la platea, que tosía, se movía, respiraba profundo. Finalmente, negocian con el rey que, en caso de que ellas sean apresadas, él compromete su palabra como hombre y por su honor de liberarlas. Más tarde llega el padre al monte, lo cautivan y ellas se plantean que, padre o no padre, es hombre y hay que liquidarlo. El pobre padre zafa a costa de prometer casarlas con los hombres que ellas eligieran. Luego cae un criado joven, que había crecido con ellas, que era como un hermano, y a pesar del cariño, se ven en obligación de matarlo. Lo torturan un poco, pero el pibe dice que no es hombre, que es mujer y lo liberan. Al final ellas caen presas por las fuerzas reales. Son llevadas al Palacio para ser juzgadas. Se presentan ante el rey que ya tiene pensado condenarlas, pero ellas le recuerdan que empeñó su palabra de honor de liberarlas, lo cual deja al rey atrapado en su propia red machista. El padre, indignado, tiene que ceder al reclamo de las niñas de casarlas con los soldaditos, a pesar de la diferencia de estratos sociales y convenciones de la época, y éstos nada quieren saber de ello, pero no tienen salida. Como vemos, Lope despliega toda la fuerza del goce y el deseo femenino, en todos sus excesos

Charla entre teatristas (2)

y mascaradas. Lacan se hubiera hecho un festín. Para mí fue increíble ver cómo la directora de esta puesta se las había ingeniado para emocionar a un público y cómo Lope de Vega despliega una obra habitada por un real relativo al enigma del deseo y el goce femenino.

Ya estamos sobre la hora. En la próxima reunión podemos ver un punto que nos queda pendiente sobre cómo se preservan y renuevan las ideas en la memoria. En cierto modo, regresamos al concepto de historización de Lacan, alejado de una concepción arqueológica de la memoria. Prepararé una selección de fragmentos de la *Ética* de Spinoza, que nos introducirá al tema de la voluntad, pero, sobre todo, de los afectos. No será fácil hacer esa selección, no solamente porque es un texto extenso, sino porque Spinoza organizó su *Ética* según lo que él llama el orden geométrico, es decir, donde toda premisa se deduce de la anterior y la involucra. Así va numerando, por ejemplo, 1, 1.1, 1.1.2, 1.1.2.1, etc., creando un sistema muy abigarrado de conceptos que se van derivando unos de otros. Pero haré lo que pueda. Hasta la próxima.

Reunión del 18 de abril de 2024

Baruch Spinoza I: hacia la cuestión del cuerpo

Gus: Para la reunión de hoy teníamos planeado conversar sobre esas notas que les mandé sobre la *Ética* de Spinoza. Soy consciente de que son un poquito largas, porque me pareció imprescindible, para apreciar lo que él nos dice, agregar algunos prolegómenos como, por ejemplo, el índice, que permite apreciar la arquitectura del libro, el plan que Spinoza se propuso, al igual que la introducción que hace Domínguez, en esta edición bastante reciente. Seguramente ya vieron que falta lo que más les interesa, que es lo que corresponde a una parte avanzada de la *Ética*, relativa al cuerpo y los afectos. Esas notas las enviaré para que las comentemos en la reunión próxima. Tuve que enviarles primero estas notas iniciales para enmarcar correctamente el pensamiento de Spinoza ya que, como les dije la vez pasada, él trabaja con lo que denomina el ‘orden geométrico’, es decir, va deduciendo de premisa en premisa y por eso es muy acotado en cuanto a lo conceptual.

CHELA: Yo quiero decir algo antes de empezar: voy a escuchar atentamente y voy a estar presente, porque me gusta, pero no pude leer nada, nada, nada, recién volví ayer de Córdoba.

Gus: Ok, bueno, te damos dos cachetadas y continuamos. (*Risas*).

CHELA: El maestro ignorante, soy ignorante.

Gus: No te preocupes, de la ignorancia se puede sacar provecho. Así, cuando sientas que no entiendes nada, por favor nos interrumpes, porque seguramente es que estamos dando por sentado algo que podría ser ampliado o pensado de otra manera.

CIPRIANO: Sí, Gustavo, me pareció un texto sumamente complejo.

Gus: Es complejo.

CIPRIANO: Y con mucha data. Me parece una filosofía más compleja todavía, en tanto apela a preconceptos de la definición de Dios. Ya eso solo me parecía que era un montón de ideas; la idea de Dios aparece todo el tiempo y me gustaría saber un poco más de eso.

Gus: Como dije antes, la *Ética* tiene ese orden geométrico donde cada término depende del concepto anterior y se entiende dentro de ese contexto. Yo no iba a poner todo eso. Puse fragmentitos crudos, desguazados —esta palabra que está de moda— de la *Ética*. Veo en los diarios de Argentina que todo se desguaza: los carros, las instituciones, la gente. Entonces yo desguacé un poco el libro, pero podemos empezar por lo que vos planteás que es el tema de Dios. ¿Alguien tiene algo más para decir de esto de Dios? ¿Qué les parece a ustedes esto? Confieso que dudé al momento de mandar esta primera parte, tan centrada en Dios, porque parecía un poco alejada de lo que nos interesa como teatristas, pero luego me decidí a hacerlo, porque si bien en estas reuniones nos proponemos delirarnos, no hay que llegar al extremo de decir disparates. ¿Qué tiene que ver esto de Dios con lo que nosotros hacemos? ¿Por qué aparece esto de Dios? ¿Alguien le vio alguna conexión con alguna cosa?

JOSE: Sí, la idea de la conexión con Dios, con la conciencia mortal, con la existencia que está ahí. Tal vez ahí lo que está planteando es precisamente qué es la conciencia, lo que está buscando es la conciencia como tal. ¿Qué es lo que me hace estar despierto? ¿Qué es lo que me hace pensar? ¿Qué es lo que está en la naturaleza? ¿Qué es una sustancia que está ahí que me hace ser parte de ella?

Gus: Lo que vos marcaste está bien. La idea que tiene de Dios es que Dios es una sustancia. No dice lo que es una sustancia. Y ahora es interesante porque esa sustancia es la única sustancia. Y es la de la naturaleza. Dios es Naturaleza. La Naturaleza es para Spinoza Dios. Cuando dice Dios, dice naturaleza. Lo dice específicamente. En algunos momentos, ya

después más avanzado el texto, vamos a ver que incluso sugiere la idea de Dios como un registro simbólico en el sentido de Lacan, o sea, como el lenguaje. Por ahora nos quedamos con esto: Dios es una sustancia. Y esa sustancia es la sustancia de la naturaleza. La naturaleza es Dios.

CIPRIANO: Me adelanto quizás a la pregunta, pero ¿esa sustancia es la que él va a definir después como cuerpo?

Gus: Exacto, exacto. El cuerpo está animado, animado de ánima, de alma, por esa sustancia que es la sustancia vital. Si vamos a Freud, es la libido. En Lacan es la famosa laminilla. Es algo que se expande, que cubre todo, que no tiene manera de ser atrapada. La naturaleza, entonces, es una sustancia, dice, incausada. En el número 1 de las notas que les mandé, en ese fragmento, leemos que “la sustancia es por naturaleza anterior a sus afecciones”. Las afecciones ya son del campo de los cuerpos, de lo que está afectado. Pero la naturaleza no está afectada. Hoy podríamos dudar de eso. Desde la tecnología y los reclamos de los movimientos ecológicos, sabemos que la naturaleza está afectada hoy. Pero en aquel momento no. Esta sustancia, esta libido, es una sustancia que tiende a reproducirse, es infinita, que no puede limitarse, es la vida misma. La Naturaleza es una sustancia que siempre sobrevive, vive constantemente, insiste en vivir. Pero, como vimos, es incausada, no está causada por nada. Por eso Dios no tiene causa, porque si la tuviera, no sería Dios.

Lacan va a decir, no hay Otro del Otro, o sea, no hay un Dios de un Dios. No hay una causa que cause a Dios. Dios es la naturaleza incausada. Y yo diría que la pensemos como una especie de energía vital. De ahí la relación que Cipriano marca con el cuerpo, porque es la sustancia gozante.

Después nos va a hablar de la sustancia extensa y la sustancia pensante, pero en realidad acá ya está la idea que Lacan toma de la sustancia gozante. Es una sustancia otra, y es la sustancia más importante. Freud va a darse cuenta en un momento de que se podría pensar en una especie —no sé cómo decirlo— de contrasustancia, la pulsión de muerte, pero prontamente se da cuenta de que se trata del otro lado de la misma moneda. La pulsión de muerte no podría estar sin la sustancia vital y viceversa.

Freud luego le va a cuestionar esto a Spinoza, porque Freud leyó esto también.

CHELA: Sin la cual la otra quizás no podría estar.

Gus: Exacto. No hay sustancia vital sin la cosa, *das Ding*, sin la muerte, lo inorgánico. Es justamente este juego entre vida-muerte en el que la naturaleza nos pone. Es como una energía doble que, por un lado, intenta mantener la vida pero, por otro lado, en sus afecciones, en lo que afecta, en sus excesos, puede producir la extinción, la muerte. Esto es muy interesante para volver a retomar el tema que José siempre trae, que es el del cuerpo pulsional, ese cuerpo gozante en el que se libra la lucha de vida-muerte. No hay manera de separarlos. Es como una banda de Moebius en la que libido es esa sustancia vital que, de brindar placer, de pronto se torna goce, pulsión de muerte, excesos de todo tipo incluso incrementados por los mandatos del superyó obscuro heredero del Ello. Como dije ya varias veces, en una fiesta uno puede comenzar con una cerveza, la disfruta, toma otra y otra, luego toma mezcal o tequila, etc., al final sale a manejar y se estrella en la calle. Entonces uno va pasando, sin darse cuenta, por el mismo lado de la banda de Moebius, no cambia de lado, es el mismo lado. Volvamos al punto 1, Dios es Naturaleza, es sustancia no causada.

CIPRIANO: ¿Causada como causa-efecto o causada como cause?

Gus: No hay otro cuerpo que la cause. No es efecto de otro cuerpo. Después va a hablar del movimiento como un cuerpo que causa a otro cuerpo. Lacan en la teoría del duelo o en la teoría del amor va a hablarnos de la causa. En el duelo, Lacan va a decir que yo me lamento por la pérdida de algo, de una persona, de la patria, de un objeto, de un amante, y me lamento porque lo que pierdo es aquello que *me causaba*. En el amor, el otro me causa, es mi causa. Pero todavía falta para que lleguemos ahí, porque ahí es donde vamos a entrar con el tema de la actuación.

Charla entre teatristas (2)

CIPRIANO: Pero me parece importante para pensar la sustancia como que está en todo, sin forma, pero presente al cuerpo que causa. Me parece como una gran distinción en términos, por lo menos abstractos, digamos.

CHELA: En términos de la afección, quizás.

Gus: La naturaleza causa afecciones, pero no hay nada que la cause a ella, que la mueva a ella. Es el tema de Aristóteles, de Dios como el motor inmóvil, es el primer motor que mueve todo, pero no es movido por nada, porque si fuera movido por algo sería imperfecto, y por lo tanto habría un otro que lo mueve. Por eso Lacan dice “no hay un Otro del Otro”. Esta relación entre Dios y naturaleza, o bien Dios como Naturaleza, fue muy escandalosa en su momento y esto es lo que liga lateralmente a Lacan con Spinoza: los dos fueron excomulgados, Lacan de la IPA y Spinoza por la comunidad judía. Lacan siempre hace referencia a Spinoza por esta circunstancia de la excomunión, de haber sido expulsados de las comunidades que supuestamente los deberían alojar. Spinoza dirá más adelante que los humanos armaron ficciones sobre Dios, imaginaciones sobre Dios, antropomórficas, de ahí que lo dibujamos o representamos como un ser humano, en forma antropomórfica. Aquí hay una transgresión que hace Spinoza del texto bíblico, porque en el Antiguo Testamento, que vale tanto para judíos como para cristianos, se dice explícitamente que nosotros, los seres humanos, hemos sido creados a imagen y semejanza de Dios. Pero para Spinoza Dios es una sustancia no antropomórfica o antropomorfizada, es sustancia y energía vital, constructiva/destructiva. Lacan la llama la ‘laminilla’, esa sustancia gelatinosa que se extiende, se expande, sin que podamos ponerle límites. O sea, cubre todo, no tiene forma, se desplaza. Ahora bien, esta energía vital es anterior al deseo y al goce. Goce y deseo ya son conceptualizaciones de esa energía, de esa sustancia. En el fragmento 2 nos dice: “A la naturaleza de la sustancia pertenece el existir”. ¿Qué se les ocurre a partir de esto?

CHELA: Lo que ponemos en escena, lo que montamos.

Gus: Sí. Es el modo en que la hacemos visible. Esa sustancia, entonces, existe, funda la existencia, pero no podemos captarla o representarla toda. Solo podemos captar esa sustancia por medio de semblantes, esto es, de imágenes, ficciones, significantes que siempre dejan un resto. Heidegger diría, la Naturaleza *es*. Nietzsche diría que se trata del ser, que nunca puede ser representado en su totalidad, que fluye, y que solo podemos aprehender por medio de semblantes que, a su vez, pueden ir cambiando en cada época. Esos semblantes no pueden representar ‘toda’ la naturaleza, no podemos aprender la naturaleza toda. Y por eso existe la ciencia. La ciencia siempre vive con ese agujero de que no puede todo.

CHELA: ¿Como la Mujer?

Gus: Claro, como La Mujer que es no-toda. No las mujeres, ya conocemos la distinción que hace Lacan. La diferencia aquí estaría dada en que para Lacan La Mujer no existe, existen las mujeres. Aquí habría que profundizar esto, porque también La Mujer estaría del lado de la sustancia gozante, como una energía vital ilimitada, un goce infinito, una potencia de excesos que siempre desborda la función fálica reguladora, que mide y calcula. Claro que hay un goce del lado fálico, que es precisamente un goce acotado, el goce fálico, un goce regulado. No es lo que Lacan llamará, al momento de conceptualizar las fórmulas de la sexuación, el goce Otro u Otro goce. Del lado de La Mujer, digamos, no existe el goce sino infinitos goces. Todo esto viene al caso para nosotros en el teatro, porque en nuestra tarea, en el trabajo que hacemos con actores, con teatristas, estamos siempre codeándonos con el lado del no toda, más que con el lado del todo, lado universal. Nosotros estamos siempre del lado de lo singular, porque siempre digo: ¿a quién se le ocurriría poner toda una familia normal, hegemónica, patriarcal, feliz en el escenario? No pasaría nada, porque está todo armónico, ¿quién va a ir a ver esa pavada? Que por otra parte es una ficción, porque no existe en ninguna parte esa familia. Pero la idea es que uno va a ver, digamos, familias disfuncionales, conflictos, excesos, transgresiones. Cuando recibimos a los chicos en el taller, cuando recibimos a los actores para un montaje, tenemos que estar advertidos de que

Charla entre teatristas (2)

estamos en el campo de la singularidad de los goces. Y ni hablar de los deseos. Estaba releendo el libro de Néstor Braunstein, *El goce*, que se los recomiendo, porque es lo mejor que hay sobre el goce, en donde nos dice que los goces no son convergentes. No podemos hacer converger los goces, porque son infinitos, singulares no podemos reducirlos, como intenta la cultura, a un solo goce, universal. Y en un elenco hay singularidad de goces y deseo.

Sigamos con Spinoza. ¿Qué les sugiere el número 3?

CIPRIANO: ¿Lo leo?

Gus: Dale.

CIPRIANO: “Dios, o sea, la sustancia que consta de infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia eterna e infinita, existe necesariamente”.

Gus: ¿Cómo leen eso ustedes? ¿Necesariamente, no contingentemente?

CIPRIANO: Acá hay algo en torno a la creencia, ¿no es cierto? Digo, está dada de antemano la existencia de ese Dios que existe en todas las cosas y de una forma necesaria e infinita. Me pregunto en términos de la creencia, porque es un presupuesto que pareciera ser que, de movida, gobierna todo. Yo, desde mi posición contemporánea y atea, me haría esa pregunta: ¿será así necesariamente? Necesariamente es como muy concluyente, por eso asocio con la idea de creencia.

Gus: Por eso, si cambiamos ahí la palabra Dios y leemos, la naturaleza, entonces la sustancia que consta de infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia eterna e infinita, existe necesariamente. La naturaleza existe necesariamente. Podrás creer o no creer. El tema es que la palabra Dios pareciera como que le da un matiz de tipo teológico.

CIPRIANO: Sí, por eso yo preguntaba al comienzo acerca de la idea de Dios, que me resultaba tan fuerte.

Gus: Vamos a ver que en los fragmentos que siguen dice explícitamente que entiende por Dios a la naturaleza. Pero yo podría hacer otra lectura, porque ¿qué es la naturaleza? Así en sentido cósmico global. ¿Qué es? Existe. Es lo que existe. Y tiene todos los atributos. Es infinito y es eterno. ¿Con qué otra palabra podemos reemplazar esta idea?

CHELA: Un Todo.

Gus: Sí, no le falta nada y por eso puede ser como Dios, que no le falta nada. Pero, además, existe siempre, es eterna y tiene todos los atributos habidos y por haber, los conozcamos o no. ¿Qué otra palabra podemos empezar a hacer jugar ahí?

JOSE: Podría ser la cultura. Está todo, porque estamos ahí dentro, estamos pensando sobre ella. Eso nos marca desde que nacemos.

Gus: Claro, pero eso de cultura, esperemos un poquito más, va a aparecer después. Porque la cultura ya es una ficción que tenemos de la naturaleza.

JOE: Sí, pero tal como lo colocas, vamos a entendernos como lo que está, donde estamos inmersos, lo que está alrededor. Chela dijo que es todo.

Gus: Es una sustancia que nos atraviesa, atraviesa la lámpara, la computadora, mi cuerpo. Atraviesa las plantas, atraviesa todo. Esa sustancia gozante atraviesa todo.

CHELA: La libido.

Gus: Es como la libido, es la libido para Freud. La energía vital. Yo estoy delirándome con Spinoza, obviamente, como se están delirando ustedes. Para mí el sinónimo es *lo real*. A lo real no le falta nada. A lo real, y vuelvo a la cultura, cuando lo captamos por la cultura, es decir, por el lenguaje, lo captamos, pero nunca todo. Por eso, en la cultura, aunque como dice José estamos inmersos, no podemos captarlo todo. Por eso en la primera enseñanza de Lacan teníamos el Otro, el A [*Autre*] sin tachadura, porque era un todo en el sentido que le dio José. Pero luego tacha esa A porque se da cuenta que ese Otro tiene una falta, tiene deseo. Eso diferencia ya al Otro de lo real, que, por lo demás, es lo imposible. ¿Imposible en qué sentido? Precisamente en que no puede ser representado ni simbolizado completamente, además de ser, como vimos, un incontrollable. El Otro, en tanto simbólico, en tanto lenguaje y discurso, no puede captar todo lo real, porque tiene un agujero. Y eso, me parece, Lacan lo toma de la lingüística, particularmente de la fonología, que es la rama que más pudo alcanzar el estatus científico. En todo sistema fonológico siempre hay un agujero, y es debido a él, que la lengua cambia, se transforma, porque se van desestabilizando, por ejemplo, algunos fonemas y va cambiando la pronunciación, lo cual puede tener otras consecuencias. En un sistema, entonces, puede haber un agujero, un elemento que escapa a la simbolización. Pregunta: si hablamos del Sistema de Stanislavski, ¿cuál sería el agujero allí? Por ahora no sabemos, si llegamos a leer al maestro ruso, podemos retomar esta cuestión. Personalmente, yo no tengo la menor idea de cuál sea ese agujero, nunca me hice esa pregunta, me la acabo de hacer, solo me estoy delirando y pregunto.

Entonces en Spinoza vemos que Dios es Naturaleza, tiene infinitos atributos y es eterno, es incausado, de modo tal podemos asimilarlo al A completo sin tachadura, a condición de entender que no es el A cultural, registro simbólico del lenguaje, sino algo pre-cultural. Todavía no estamos en la cultura. Pareciera como que Spinoza nos sitúa frente a lo pre-lingüístico. Lo cultural, como dijo, ya son ficciones humanas de Dios, puros semblantes. Hay que avanzar un poco más en Spinoza para llegar a lo cultural.

CIPRIANO: ¡Qué complejo que es! De verdad me resulta complejo.

Gus: Pero es importante porque, como ya comentamos, estos textos fundacionales son como pulpos que llegan a eso que a vos, Cipriano, te interesa: lo contemporáneo. No por nada hoy todo el mundo habla del cuerpo y cita la famosa frase de Spinoza: “nadie sabe lo que puede un cuerpo”, en muchos casos de la forma más disparatada. Soy consciente que, dentro de cuatro horas, vamos a olvidar todo esto; pero confío, creo en que todo se registra en el inconsciente. Estos textos fundacionales nos van a dar una cantidad de posibilidades. Probablemente dentro de cuatro horas vamos a olvidar todo esto.

JOSE: Si nos colocáramos, por ejemplo, frente al lenguaje como tal, ahí estaríamos todos inmersos. ¿Cómo perforamos ese lenguaje? ¿Cómo podemos entenderlo? Porque, por ejemplo, tú acabas de mencionar una cuestión que dice pre-cultural mientras se va acomodando. Yo creo que ahí ya nos acercamos más a un sentido de lo real. ¿De dónde proviene lo real en todo sistema de comunicación que es lo que crea la cultura? De acuerdo con Pierce sería con esos contactos de uno con el otro que ya vamos a desarrollar un sistema más complejo. Ahí también reside lo real, en ese sistema cultural que gira, gira, y que nosotros tratamos de agarrar en algún momento. Como dice Lacan, agarrar el hilo. Y de ahí yo me agarro y digo ‘yo estoy dentro de este sistema cultural’. Sí, por ejemplo, cuando nace el bebé que va asumiendo y comprende que hay un todo, un sistema lingüístico que está alrededor de él, que es lo que le hace llorar si tiene hambre. Cuando tú mencionas eso y volviendo a Spinoza, creo que también a ese Dios, yo podría sustituirlo por la lengua, por el lenguaje.

CIPRIANO: Pero en la lengua y en el lenguaje aparece ya lo cultural, ¿no es cierto? O sea, que no estaríamos...

JOSE: Porque si yo me remito a ese sistema, Cipriano, la lengua es la que va a formar el sistema cultural.

Gus: A ver, aclaremos. José quiere homologar lo real y el lenguaje bajo la premisa de que el sujeto está inmerso en ambos. Pero hay una diferencia y grande: la inmersión en lo real produce angustia, es para Spinoza una sustancia que fluye y no está articulada; el lenguaje, en cambio, es ya un sistema articulado por los significantes que mortifican al sujeto precisamente para separarlo de lo real, de lo pulsional, y hacerlo miembro del contrato social. Cada lengua organiza un sistema propio para confrontarse con lo real, pero no se confunde nunca con lo real; las lenguas son ficciones posibles; cada lengua hace una ficción posible de la naturaleza. Spinoza no confunde esa naturaleza, esa sustancia, con las ficciones que inventan los humanos, incluido el lenguaje. La filosofía habló del lenguaje de la naturaleza, pero es una metáfora, es otra ficción humana. Me parece a mí que lo que está haciendo Spinoza es crear una ficción, porque después de todo la ética es una ficción, y trata de pensar la cuestión del principio. Podemos hacer una lista de frases conocidas: Freud dice “al principio fue el acto”, Lacan diría, qué sé yo, “al principio fue el goce” ...

JOSE: El Verbo.

Gus: Sí, en el Antiguo Testamento, el principio es el Verbo. Lo que me interesa a mí de Spinoza es su transgresión: para él, el principio no es el Verbo (que es lo que José trata de sostener), para él al principio fue lo real, un real completo, como dijo Chela. En Lacan lo real es más un vacío, un agujero, un imposible. Y cuando hay una lengua (vimos que tiene agujeros, al menos a nivel fonológico), hay ficción de ese real. Recuerden cuando en otras reuniones yo les contaba cómo los lingüistas vieron que los esquimales podían tener varios significantes para tonos de blanco, o los africanos varios significantes para tonos de verde, y nosotros tenemos pocos significantes para los colores a los cuales debemos agregarles algún adjetivo para dar cuenta de matices. También recuerden cómo en castellano tenemos pez/pescado, pero el inglés solo tiene *fish*, que no distingue entre vivo y muerto, o entre crudo y cocido. Toda lengua hace su propio recorte de lo real y, obviamente, nosotros estamos inmersos en ese sistema, pero ese sistema no es igual que lo real en Spinoza. No podemos

conocer lo real más que por la articulación lingüística, pero eso no nos autoriza a confundir lo real con el lenguaje. El planteo de Spinoza, si lo vemos de cerca, es antiteológico, aunque hable de Dios, porque para él se trata de una sustancia, de una naturaleza, de un real, anterior al Verbo; me parece un gesto transgresivo para su época al plantear a Dios como una sustancia pre-lingüística, sin ninguna categorización o articulación. ¿Es lo real? Si ustedes lo quieren pensar como una masa amorfa, una energía infinita, eterna, que lo abarca todo, que se mueve, que moviliza todo, está correcto, pero tengan presente que todavía no está hablando de la ficción que tenemos de ese real. Para Spinoza, al menos para mí, está claro que lo real es anterior al Verbo y eso, me imagino, debe haber sido, además de poner a Dios como Naturaleza, parte de las razones de su excomunión. No sé si eso te aclara, José. La lengua ya es una construcción y por eso la lengua es registro simbólico. El lenguaje es registro simbólico que trata de dar cuenta de lo real por medio de la palabra. Ya es una construcción humana, una ficción humana, porque todavía Spinoza, hasta acá, no ha dicho nada de lo humano. Después va a hablar de la Cosa, después va a hablar de la cosa humana. Lo humano aparece después, más adelante, en la *Ética*. Así, en el punto 4, nos aclara bien esto de la sustancia: “ninguna sustancia en cuanto sustancia es divisible”. El lenguaje, al ser articulado, es división, pero lo real como sustancia es indivisible. Si pensamos en la libido, lo que es divisible está del lado de la sexualidad humana, de la cultura, una sexualidad masculina-femenina, pero como sustancia libidinal no está dividida, como sustancia gozante no está dividida. Por eso, del lado del no-toda de la fórmula de la sexuación, y disculpen que me esté delirando con esto, es justamente que no podemos hablar de masculino-femenino, porque ahí hay múltiples, infinitas posibilidades de la libido. Una vez más, todavía no entramos en el campo del verbo. Lo que se quiere decir es que este real no lo podemos dividir. Es una sustancia gozante que no se puede dividir. Lo vamos a dividir luego cuando entren a participar las otras dos sustancias de Descartes. Descartes no pensó esto. Descartes partió de la *res extensa* y de la *res cogitans*, de la sustancia extensa y de la sustancia pensante. Entonces, ahora sí después él va a pasar al cuerpo. Por

ahora tenemos este real que es un cuerpo gozante, inundado todo en sustancia gozante, pero no tiene límites, no tiene forma, no tiene fin, nadie lo causa. Ahora ese cuerpo gozante sí causará todo, él va a causar todos los efectos y los va a causar a nivel de otros cuerpos, cuerpos-cosa, cuerpos-cosa que pueden o no ser humanos. Esos cuerpos-cosa ya están dentro de lo extenso, tanto espacial como temporal, y dentro de lo pensante. Ahora sí estamos en el campo de la cultura. Revisen todo esto. Es mi lectura, yo no he leído ni una puta bibliografía sobre Spinoza y su filosofía, ni siquiera lo que dice Ferrater Mora en su famoso *Diccionario de Filosofía*. Pero, ¿para qué? Lo que yo quiero es delirarme.

CIPRIANO: La verdad es que me costó el texto cuando lo leí; ahora se me está explotando la cabeza. Me hago una pregunta: si ese real, haciendo ese forzamiento, es un real esencial, si existe una esencia de ese real, para todos, para todas, antes incluso de la subjetivización. Me estoy haciendo esa pregunta porque nunca lo he pensado en esa perspectiva.

Gus: Toda subjetivización supone la intermediación del lenguaje y la castración. Ya eso está en la dimensión de la ficción humana. Pero, en cuanto a la esencia, vayamos al número 3. Allí dice que esa sustancia es una esencia eterna e infinita.

CIPRIANO: Y ahí la responde, sí.

Gus: Pero miren cómo hace los pases mágicos, porque en el número 5 dice: “aparte de Dios no se puede dar ni concebir ninguna esencia”. O sea, aparte de la naturaleza, de la energía vital, no hay ninguna otra esencia. “De aquí se sigue con toda claridad. Primero, que Dios es único”. Vean cómo de alguna manera está manejando dos niveles de lenguaje, porque pensemos en la época en que está escribiendo Spinoza. Habla de Dios, pero es Naturaleza, nada antropomórfico. No es el Dios de Moisés, no es Yahvé. Al decir que Dios es único, que es infinito, parece coincidir con lo teológico, con lo religioso, con la ortodoxia. Dios es un significante para Naturaleza, o que se intercambia con naturaleza. Y que nosotros podemos

intercambiar, sustituir ese Dios y esa Naturaleza por lo real en el sentido de Lacan. Lo importante de esto es que, en el mundo del teatro, como en otros tantos mundos, es que cuando estamos frente a un elenco, es conveniente siempre tener presente que, más allá de lo que hablamos en la reunión pasada, de los determinantes culturales, las diferencias, las sensaciones, las discriminaciones, cómo tratarlos, etcétera, estamos integrados, inmersos en un real, atravesados, envueltos por esa sustancia. Estamos afectados por un real, que yo lo denomino en mis trabajos, usando el famoso título de un libro de Freud, *el malestar en la cultura*. Aún si estuviera ensayando sobre un objeto trivial, el celular, por ejemplo, y pareciera que estoy desentendido del contexto sociopolítico, porque no estoy hablando de lo que pasa en la calle, en las familias, en las cárceles, etc., lo cierto es que no puedo evitar lo político, no se puede estar afuera del malestar en la cultura. Cualquier cosa, cualquier circunstancia, por más trivial que parezca, está necesariamente afectada por el malestar en la cultura, por ese real que, como aprendimos con Lacan, es un goce que puede tomar dimensiones letales, porque es siempre un exceso más allá del principio del placer, porque es un mandato obsceno del superyó, porque es siempre un modo de la pulsión de muerte, un modo del sujeto de ir contra sí mismo. A mí nunca me preocupó el tema que mis estudiantes trabajaban en las improvisaciones, porque yo sabía que, siendo el inconsciente transindividual, el público que iba a venir a ver la obra, estaba involucrado de algún modo con ese malestar en la cultura. Con mayor o menor dificultad para desentrañar el sentido, cada miembro del público iba a hacer alguna conexión, simplemente porque estamos involucrados todos en este magma que es esta naturaleza como sustancia gozante.

CHELA: Antes de ingresar a la reunión de hoy, recibí con mucho dolor una noticia, y es que lo han dejado sin trabajo después de 35 años en la Biblioteca Nacional al hijo de Haroldo Conti. Cuando empecé a trabajar con teatro, lo conocí, porque fuimos con María y Roberto Videla, compañeros en la facultad, y nos metimos a trabajar en teatro con ellos. Cuando ellos fueron a Buenos Aires los acompañamos y fuimos a la casa de Haroldo Conti, que era un barquito en el Riachuelo. Al recibir hoy la

noticia, en un instante se me desencadenaron cuarenta años más o menos de mi vida. Me parece que esto, no sé bien por qué, se relaciona con lo que venimos hablando.

Gus: Lo que vos planteás es la relación entre esa sustancia, ese real, ese malestar en la cultura y la memoria. Es decir, la relación entre una sustancia que afecta y el modo en que el sujeto, desde la memoria, ficcionaliza humanamente esa afectación. Hay un malestar en la cultura para los que vivimos y sufrimos la dictadura y que, aún sin haber ido a la casa de Haroldo Conti, nos involucra, tal vez con marcas menos intensas que a vos. Ese real nos ha marcado, ha dejado huellas; es un real que no puede no existir, para usar esa construcción gramatical tan lacaniana. Y existe para todos, nadie puede evadir la sustancia gozante. Después pueden irse a leer el *Seminario 20*, a ver qué sacan de ahí; en ese seminario Lacan introduce la sustancia gozante, una tercera sustancia frente a las dos de Descartes. Creo que hay que seguir rascando, rascando, rascando en ese seminario y habrá que rascarlos por muchos años. Vayamos al número 6, donde aparece lo que planteaba José: el verbo. Allí se nos dice que “la cosa extensa y la cosa pensante o son atributos de Dios o afecciones de los atributos de Dios”. Nos da dos posibilidades, la primera, que las dos sustancias cartesianas sean atributos de Dios, de la Naturaleza.; segundo, que formen parte de Dios mismo. En todo caso, de las dos maneras esos atributos producen afecciones. Son ambos modos de cómo Dios nos afecta, cómo la Naturaleza o lo real nos afectan. ¿Cómo lo leen ustedes?

CIPRIANO: Yo ahora ya reemplacé a Dios por real, entonces ya estoy todo el tiempo pensando en cómo lo real se manifiesta de distintas formas en el cuerpo., ya hice ese clic, por eso entiendo que todo el tiempo estamos siendo actuados por eso.

Gus: Me parece que estamos afectados por lo real, no estoy seguro que seamos ‘actuados’ por lo real. Lo que dice Cipriano puedo llevarlo a una pregunta que hasta puedo hacer en gauchó: ¿ustedes, según lo visto hasta ahora en Spinoza, creen que el tiempo, el espacio y el pensamiento

forman parte de ese real, o bien son efectos de ese real, afectados por lo real, son un efecto de lo real? Es decir, si el espacio, el tiempo y el pensamiento están incluidos en esa sustancia, en ese real, o si, en cambio, espacio, tiempo y pensamiento son efectos de un real que no tiene ninguno de esos atributos. En 6, como vimos, nos plantea este dilema: ¿son atributos de lo real o son afecciones de lo real? ¿Cómo se deciden ustedes?

CIPRIANO: Personalmente, no lo sé.

SANDRA: Me parece que serían afecciones, como que lo real se manifiesta de alguna manera o atraviesa, pero no se puede manifestar todo, como que no se puede captar todo.

Gus: Interpreto tu respuesta como que son efectos, modos en que lo real afecta. Lo real no piensa, lo real no ocupa ningún lugar, porque los ocupa todos, lo real es infinito, eterno, por lo tanto. no tiene tiempo; no tiene ni espacio, ni tampoco piensa. Si lo real pensara, se imaginan la felicidad de los científicos, que estarían fascinados por hacer coincidir sus elucubraciones con lo real; los científicos *creen*, tienen la ilusión de que lo real piensa y que cuando logran una fórmula científica y la demuestran, creen que le han afanado una parte del pensamiento a lo real, pero lo real no piensa, lo real solo afecta, es una libido, una energía que afecta. Yo también me inclino con Sandra a pensar que son afecciones, lo real nos afecta tanto como espacio, como tiempo, como pensamiento. Por eso digo que acá sí hay que presuponer la cultura o el lenguaje, porque ya acá, lo afectado por lo real sí ocupa un espacio, sí se desarrolla en un tiempo y, en el caso de los seres vivos (humanos, animales, no sé bien si las plantas) tienen una capacidad pensante. Que los animalitos no puedan articular ese pensamiento, es otro tema, pero que piensan, sin duda, piensan. Ahí podemos deslindar. Lo real solo admitirá semblantes, ficciones, no todas. Por eso Nietzsche nos habla de valores, no de ideas o conceptos, y de la transvaloración de todos los valores. De pronto una época define lo real de una manera y ese es un valor, pero como todo valor, tiene fecha de caducidad, como en el mercado de valores. Puede durar un siglo o más,

pero al final un día se cae. A los científicos esto lo desespera, porque de pronto se les cae el teatrillo de sus concepciones, sus conceptos, sus sistemas. El arte, en cambio, tiene todas las posibilidades de durar, o de permanecer, si es que ha confrontado lo real, no tanto por haber representado la realidad. Una obra de arte puede seguir hablando por siglos porque el real que sostiene el semblante que ella es, no caduca, se repite, es un sint-home, es incurable. No todas las obras de arte permanecen, obviamente, pero algunas lo hacen y otras, a veces olvidadas por mucho tiempo, de pronto vuelven a hacerse oír. Nosotros, como teatristas, queremos afectar los valores sostenidos por el discurso hegemónico y, claro está, no siempre lo logramos. A veces sí. Indudablemente, las obras que se confrontan con lo real tienen la potencia de desenmarcar el fantasma hegemónico, y tal vez se necesite un conjunto de obras para que se altere lo que le importaba a Nietzsche, es decir, no solo los valores hegemónicos, sino la matriz que los produce. Por eso este tema de las afecciones me parece relevante, porque de un modo u otro nosotros, teatristas, siempre queremos que el público tambalee un poquito ahí, se conmueva, se transforme y, con esperanza, que lo haga en vistas a la emancipación, es decir, críticamente. Sabemos que otros teatristas también aspiran a conmover al público, pero para consolidar los valores hegemónicos. Lo cierto es que el teatro siempre va a ofrecer un valor como un semblante de ese real que nos afecta a todos los de la parroquia. Lo importante es no quedarse en el mero aspirar a sustituir un valor por otro, porque, sabemos, pueden cambiar los personajes, pero el sistema se mantiene. Derrida hablaba de cómo la historia de Occidente es la historia de las metáforas del centro: dios, la naturaleza, el hombre, la razón. Pero si ustedes observan, el sistema siempre es el mismo, cambia solo el valor del centro, pero el sistema no descentra (recuerden el Hombre de Vitruvio, por ejemplo), por ende, no se trata de sustituir un valor por otro, sino de destruir el círculo con su centro. El teatro debe proponer semblantes que sean valores capaces de afectar, e incluso destruir, la máquina sistemática de la producción de valores nocivos. No se vale poner una obra que denuncie la violencia doméstica, si esa obra no conlleva, al menos en germen, la capacidad de desestabilizar el patriarcado o el machismo. El teatro que yo llamo la ‘institución teatro’,

el teatro de la representación de la realidad, suele a veces ofrecer alternativas, pero carece del poder de afectar lo real. Se queda en una dimensión, digamos, reformista, pero no transformadora. Y les confieso que esto fue lo que me llevó a conceptualizar la praxis teatral en relación a lo real, alejándome del mero representar la realidad como construcción fantasmática. No se trata de mera representación de lo que pasa en la realidad; hay que confrontar lo real que sostiene el malestar de esa realidad. Hay que afectar los discursos, las estructuras. A veces me parece que el feminismo, por ejemplo, a pesar de sus loables intenciones, se disemina en tantas ramas, reclamos, disciplinas, que pierde contundencia para afectar la estructura del patriarcado. Al patriarcado, en tanto discurso del Amo, hay que atacarlo en algún lugar estructural, trabajar duro críticamente para detectar por dónde puede hacer aguas: es como cuando uno saca una piecita de una torre que ha hecho con cubos o con cartas y de pronto todo se derrumba. Es una tarea difícilísima que no se hace en una tarde. Tal vez la crítica que podríamos hacerle a Nietzsche, al menos tal como yo lo entendí, es que la matriz que hay que afectar es la de un discurso, sus semblantes hegemónicos, no la de lo real, porque lo real no tiene ninguna matriz.

CIPRIANO: Hay algo que venía pensando, antes que dijeras todo eso, que me pareció brillante, que me resultaba como esa tarea utópica del arte, más allá del teatro, de cualquier arte, esa idea de poder realmente modificar algo desde el arte. Es una gran pregunta que hacemos todos, todo el tiempo en algún momento, como cierta utopía. Al mismo tiempo, sabemos que la utopía te mueve, es como algo libidinal que te empuja, aunque no sabemos a veces hacia dónde. Como perdí la ingenuidad, creo que las estructuras sociales y económicas y políticas solo son posibles de cambiar en altas esferas. Nosotros estamos haciendo un trabajo realmente muy pequeño, aunque, sin embargo, cuando uno hace una mirada panorámica a la historia del arte, ve que se produjeron algunos hitos que generaron cambios brutales en la percepción del mundo. Y uno se pregunta, ¿qué es lo que sucedió en esos momentos cuando realmente hubo una

modificación con relación a la percepción del mundo? Para ser realista, son hechos muy contados, pero ocurrieron.

Gus: Son momentos cruciales, momentos de corte. Vos hablaste de la percepción. Hay momentos en que estos cortes producidos por el arte cambiaron no solamente la percepción del mundo, sino hasta el modo en que la gente registró las sensaciones. Pensemos, por ejemplo, cuando aparece la fotografía o el cine. No solo cambian la percepción de la realidad, sino también el modo de registrar sensaciones que, como vimos en Con-dillac, son las que van a tener un rol muy potente sobre el *parlêtre* y *lalangue*. Justamente el otro día, tomando sol en mi patio y sin nada que hacer, me puse a escuchar a Debussy. Conocía algunas de sus obras, pero en realidad mis percepciones estaban, digamos, como más ajustadas a Bach, a Beethoven, a Schumann, es decir, ciertos paradigmas canónicos que organizaban mi registro de sensaciones musicales. Y de pronto, bajo el sol, en pleno ocio, me invade la música de Debussy, empecé a tener sensaciones nuevas, al punto que comenzaron a desfilar por mi mente imágenes (palabra clave para Debussy) que, más tarde, terminaron en un lienzo, en una pintura a la que titulé “Debussy”. Y desde ese momento, comencé a escuchar obras de compositores (Satie, Ravel) que ya conocía y que había escuchado, pero captando otras sensaciones, otro mundo, otros modos de sentir. Lo gracioso es que, hace mucho, cuando era joven y había escuchado por primera vez a Debussy, me había parecido horrible, que no tenía melodía ni nada, y ahora lo escucho y hasta me parece demasiado melodioso. El arte va cambiando y cambia el mundo, yo tengo mucha fe en eso. Vos trajiste al grupo el tema de la creencia; pues bien, yo no tengo la creencia de que voy a cambiar el capitalismo con el teatro, esa no es mi creencia. Tal vez era la de Brecht o los de los setentistas. Mi creencia es que, si yo logro algo desde el arte, desde el teatro, y si trabajo desde lo real y no desde la mera representación de la realidad, precisamente porque lo real es esa libido que todo lo atraviesa, tengo chance de modificar la matriz de la producción de percepciones y de sensaciones de la época en la que me tocó vivir. Ese cambio de la matriz no se hace en un día, no lo hace

una sola persona, lleva tiempo, pero yo creo que, si trabajo desde la sustancia gozante, hay posibilidad de afectar, no la idea que el público tiene, por ejemplo, del capitalismo, no la idea sino afectar ese cuerpo avasallado por ese sistema. Mi creencia es, entonces, que esa escena que se enfoca en el cuerpo gozante, puede aspirar, a veces, no siempre, no todo, a afectar el cuerpo gozante del público, porque es desde el cuerpo que se van a producir los cambios de valor. Y agrego: no me refiero al cuerpo unificado del público, al imaginario de ese público, sino al cuerpo trinitario RSI, que puede desajustarse o ya está desajustado y demanda un sinthome, el que yo, tal vez, puedo aportarle con un semblante artístico, un semblante que le puede trastornar toda su vivencia libidinal. Y si le trastornas la cuestión libidinal, es muy probable que se le trastornen muchas otras cosas, que no necesariamente pasan por hacer una formulación ideológica precisa, que para mí fue todo el error de la creación colectiva, la latinoamericana clásica de los sesenta/setenta. Aquí hay que anotar que, para trabajar desde lo real, hay que asumir otra posición discursiva, no la del Amo o de la Universidad, no ponerse en el lugar del saber y desde ahí legislar lo que se debe pensar o creer, adoctrinar lo que hay que hacer, sino afectar al sujeto deseante y dejar que eso produzca efectos. Hay que partir de lo real y del cuerpo gozante del oprimido, porque todos estamos alienados al discurso simbólico. Paulo Freire entendió esto muy bien. Y Boal lo fue entendiendo paso a paso. La praxis teatral es un teatro del oprimido a su modo. Lo que me importa es que ese cuerpo gozante del oprimido no necesariamente lo tenemos que observar en la Villa 31, porque ese cuerpo gozante, con todo el malestar en la cultura, lo tenemos a veces muy cerca en el elenco. El tipo de la Villa 31 está tan alienado como el pibe o la piba de clase media que viene a nuestros talleres de actuación, tal vez en distinto grado y con circunstancias más desesperadas, pero el real del malestar en la cultura está en uno y otros. En toda cultura estamos alienados al deseo y al goce del Otro, todos somos oprimidos y todos deseamos emanciparnos. Es un poco lo que Boal comprobó en su exilio europeo, que todos estábamos alienados, afectados. No eran los indígenas de Perú o los obreros de Brasil los únicos explotados y jodidos. ¿Se entiende el planteo? No sé, estoy por ahí enloquecido.

Charla entre teatristas (2)

CIPRIANO: Sí, totalmente. Te sigo en la locura, porque, de hecho, cuando hablabas de translocar las estructuras, justamente me estaba sonando esto que estás diciendo. Te lo agradezco que lo pongas en palabras.

Gus: Mi fe, para retornar al tema de la creencia, es que en un teatro que trabaje desde lo real cabe la posibilidad, no siempre, no en toda la obra, de afectar el cuerpo pulsional de nuestra parroquia. Y, me permito agregar, a veces el cambio no viene de los temas de la obra, sino de algún otro elemento que ni siquiera tomamos en cuenta, qué sé yo, en un corte de luz, en un blackout, en un color, una textura, de pronto toca el cuerpo de alguien. No hay que centrarse en lo temático y lo verbal. Por eso en la reunión pasada me refería a mi experiencia con Kantor, porque no entendía el polaco, y lo que afectó mi cuerpo fue la escenografía, tan polvorienta, con esas maderas viejas, todo reciclado, el uso del sonido, el movimiento automatizado de los actores, etc. En cambio, para poner un contraejemplo, mi cuerpo se cierra por completo cuando voy a ver una obra de Moliere o Shakespeare, y de pronto los actores salen con trajes nuevos, impolutos, súper limpios, el tapizado de los sillones fue realizado unos días antes y luce nuevo y primoroso. En aquellas épocas, sobre todo los vestidos de las mujeres duraban años, se arrastraban, estaban sucios y hasta deshilachados, transpirados. A veces lo mismo pasa en el cine. Ese inverosímil me separa de la escena, cierra mi cuerpo, no puedo imaginar una época en que todo se veía así tan estupendo. En sentido adverso, las sensaciones que recibo tocan mi cuerpo gozante, pero de un modo adverso.

CIPRIANO: Pero sobre todo lo que me parece que estás señalando, volviendo a Kantor, y volviendo también a ideas más contemporáneas, es algo así como dudar de la idea, cómo la idea muchas veces está en el lugar de la cosa, y como muchas veces el teatro se construye con ideas y no con cosas. Eso me parece siempre un problema. El chiste siempre es pasar tafeta por seda, ese tipo de cosas. Pero pensando en Kantor, pensando en el teatro más contemporáneo, me parece que hay algo de la evidencia del cuerpo. Como que ahí hay algo de la representación que se escapa. Y a mí

me parece que en ese punto se vuelve como evidente que eso está ahí, que es eso que está ahí, y no hay otra cosa.

Gus: Lo que vos planteás ahora nos puede llevar a armar la serie Dios=Naturaleza=Real y agregamos la Cosa, *das Ding*, no las cosas. Porque miren, en el número 7, lo que Spinoza escribe: “Hay quienes se figuran a Dios a imagen del hombre, dotado de cuerpo y alma, y sometido a pasiones; ... niegan que Dios sea corpóreo. Y lo prueban muy bien, ya que por cuerpo entendemos cualquier cantidad larga, ancha y profunda, delimitada por una cierta figura”. Uno puede imaginar lo subversivo que esto ha sido para su época. Nos está diciendo que el Dios del que él habla no es el del Antiguo Testamento o de la tradición religiosa, que es ya un Dios ficcionalizado por medio de una imagen antropomórfica. Nos enfrentamos ahora a esa serie como sustancia gozante, ilimitada y eterna, como diferente al cuerpo que ocupa un lugar, se sitúa en un tiempo y que tiene una figura, una forma. Este cuerpo resulta ser una afección de la Naturaleza o de Dios; es un cuerpo que podemos llamar ‘mundano’ y es el que registra precisamente esas afecciones y atributos de lo Real y de la Cosa. Tal vez por eso Lacan dirá que se necesita un cuerpo para gozar. La Naturaleza pare, expulsa o expelle distintos tipos de cuerpos (piedra, plantas, elefantes) que sí están en el espacio y el tiempo, tienen una figura que los identifica. Por eso insiste en que “y nada más absurdo que esto cabe afirmar de Dios, esto es, del ser absolutamente infinito”, es decir, Dios no tiene extensión, no fluye en el tiempo. La *res extensa* es uno de los atributos de Dios, pero no lo define; esa res extensa define a los afectados, los cuerpos que son causados por Dios o la Naturaleza.

JOSE: Ahí se ve la manifestación de la sustancia.

Gus: Claro, exacto. Cuando esa sustancia se manifiesta, no puede más que hacerlo ocupando un lugar, que tiene una dimensión, y ofrecida a la duración temporal. Ahora, lo que no debemos olvidar es que las cosas

llevan en sí la sustancia gozante, que es corpórea, pero que no puede concebirse sino como infinita, única e indivisible. Y por eso en el 8 dice, “en la Naturaleza no se da el vacío”.

JOSE: Claro. Porque está todo allí, no falta nada en Dios o la Naturaleza.

Gus: El vacío para Spinoza no está en lo Real. ¿Dónde falta algo? En lo simbólico, allí sí hay una falta, que está del lado de lo que vos, José, llamabas la cultura, porque la cultura siempre no puede más que mostrar las cosas del mundo como cosas limitadas en el espacio, en el tiempo y en la forma. Formadas, cosas formadas y articuladas, me animo a decir, por el lenguaje; ya vimos cómo cada lengua recorta ese real a su manera. Entonces, es en lo simbólico donde falta algo, por eso Lacan apelará al $S(\mathbb{A})$. Del lado de la cultura, que sería el lado que podemos llamar del A, aunque al principio Lacan lo escribe sin tachadura, prontito se da cuenta de que ahí hay un agujero, algo le falta. Porque ese otro no puede dar cuenta de la totalidad de lo real. Siempre algo le falta. Y porque le falta, sea del lado del sujeto o sea del lado del Otro, hay deseo y hay goce. Sujeto dividido, por un lado, Otro tachado por el otro. De ahí el $S(\mathbb{A})$, el significante de la falta en el Otro. Y esa falta es lo que, en psicoanálisis, sea del lado del sujeto, sea del lado del Otro, se denomina ‘castración’; lo cual no significa que nos van a quitar los huevos, se trata de otra cosa. Del lado de la cultura, no hay lenguaje ni hay sujeto sin castración. Castración significa que no hay todo y que no tengo acceso al todo, siempre va a faltar algo, siempre va a quedar un resto enigmático, no dicho, que resiste la significantización. De ahí que uno no pueda pretender que una puesta en escena diga todo. No puedo esperar que el actor llegue a todo. O sea, tengo que renunciar al todo. Y eso también significa desidealizar al Padre, al que idealizamos pensando que lo tiene todo. Hay que aceptar las fallas del padre. Por eso se habla de ‘matar al padre’ (parricidio) y de ir más allá del padre: hay que atravesar muchos fantasmas durante un tratamiento, doloroso, por cierto, para hacer caer esa figura idealizada del Padre, esto es, esa idea del Todo. Por eso el artista, cuando se confronta con lo Real e intenta

matar al Padre (la tradición, las convenciones, lo verosimilizado) para ir más allá de él, entra en una zona de desamparo, parecida a la que experimentó en su más tierna infancia. No dejen de situar estas cuestiones en nuestra praxis teatral: el proceso de formación actoral pasa por estas etapas y circunstancias, el proceso de ensayo también. Hay que matar al dramaturgo, hay que matar al director, hay que matar al personaje, hay que ir más allá de todos ellos. Y esto tiene al menos dos consecuencias: una, esa frase hecha de que los artistas son como niños que juegan en el mundo y, dos, que todo artista necesita del Otro, del público. Nadie hace arte para nadie. No tendría sentido. Aunque se niegue a publicar, a exponer, a estrenar, en lo más recóndito de su ser anida esta demanda de un Otro. Eso no quiere decir que ese Otro va a darle las garantías que necesita, por eso el fin de todo tratamiento, para Lacan, es llegar no solo a confrontarse con el S(A), sino incluso más, la inexistencia del Otro como tal. Y aquí se instala la dimensión ética del psicoanálisis: en ese desamparo, tengo que hacerme cargo de mi acto, no puedo endilgarle la culpa a nadie, y menos al Otro. Ya hemos comentado muchas veces cómo toda cría humana deviene sujeto por su alienación al deseo y goce del Otro, pero eso deja un resto, el de una satisfacción a la que hubo que renunciar y que se quiere recuperar, una satisfacción en el orden de la singularidad del sujeto, aplastada por las exigencias de la cultura. Ese Otro de la cultura, mal que mal, sostiene la zona de confort del sujeto, porque se siente amparado, es decir, puede atribuirle a ese Otro todas sus fallas: lo que le pasa no es por él sino por el destino, por la mala suerte, porque intervino el diablo. La cuestión es que todo esto le sirve para no sentirse completamente responsable de sus actos. Ese Otro pareciera ampararlo y garantizar sus acciones. Pero si el sujeto mata a ese Otro, si quiere ir más allá de ese Otro, si quiere recuperar esa satisfacción o goce singular, tiene que proceder a la separación del deseo y del goce del Otro, es decir, tiene que emanciparse y, en cierto modo, parirse a sí mismo. Es ahí donde el sujeto, particularmente el artista, siente el desamparo y, consciente o inconscientemente, funda un Otro, nuevo, que no existe, o al menos que es inconsistente, que no lo garantiza, al que ya no puede achacarle sus fallas. Es bastante difícil aprender a vivir sin garantías. Imaginen un director o un actor que trabaja en una

dimensión no garantizada, es un riesgo absoluto, pero a la vez es su singularidad misma la que está allí en escena. Todo sujeto que procure emanciparse, artista o no, tiene que proceder en principio a la transgresión de la función fálica y lanzarse al litoral de los goces. Esto no significa ninguna orgía, porque el goce en Lacan, al menos, no equivale ni a la felicidad, ni a la alegría, ni a la euforia. Es más bien un sufrimiento, es ese malestar que el sujeto siente mientras está alienado al Otro y no puede elaborar.

El otro día intervine en un seminario con analistas; estaba en desacuerdo con varias cosas que se decían, pero no quería ser petardista, así que me limité a cuestionar un par de cosas de la manera más diplomática. Pero al hacerlo, me di libertad de criticar a Lacan y un par de otros autores muy venerados. Al día siguiente, la persona a la que más le estaba cuestionando lo que decía, me escribió expresando su sorpresa del modo en que yo me refería a los maestros. Me dijo que no se animaba a hacerlo, pero admiraba mi desparpajo, y me solicitaba que escribiera lo que había planteado en el seminario. Ahora bien, tal como les propuse cuando iniciamos estas charlas, no estamos aquí para respetar la palabra del Amo; aquí nos deliramos, aquí hablamos con desparpajo, una forma tal vez de transgredir y de emanciparse, al menos de las bibliografías académicas. Aquí desidealizamos, esto es, matamos a los padres, los grandes pensadores, y llevamos lo que nos conviene a nuestra praxis. No es tarea fácil, como ustedes mismos pueden comprobar durante estas reuniones. Mi actitud proviene de preguntarme de que, si voy a estar repitiendo a los maestros y adaptándome al discurso de los amos, ¿para qué mierda escribo? De ahí que mi último libro, *Freud: del nombre, del origen y del 'gran hombre'*, escrito apasionadamente en unos tres meses, fue un acto, es decir, me lancé a cuestionar cosas, a mi modo. Me hago responsable de todo lo que digo allí. Casi siempre, por temperamento tal vez, me propongo tratar de ir con todos los riesgos posibles a pensar por otro lado, leer entre líneas, apuntar a lo no dicho por el autor. El libro de Freud es un libro que, al menos para mí, va más allá del padre. El proceso de escritura fue apasionado, como les dije, a veces eufórico, pero también doloroso porque de pronto me daba pena decir esas cosas de Freud. Pero tenía que decirlas, porque las pensaba. No tengo ningún empacho en debatirlas. A veces me molesta

mucho el modo en que Freud universaliza cosas que no son universales, que son generalizaciones de sus propios conflictos llevados ahora al nivel del concepto; asimismo, se focaliza siempre en la relación padre-hijo, en lo masculino, y deja de lado todo lo concerniente a lo femenino, al menos hasta cierto momento de su investigación. La paradoja, e incluso ironía, está en que por un lado es muy conservador respecto de la sexualidad, pero a la vez es el padre de una disciplina que arrasó con la sexualidad victoriana. Por eso partí de la genealogía como la entiende Nietzsche y la trabaja Foucault. Todo concepto tiene una historia de sangre, todo concepto científico muestra algo y oculta, para decirlo en vocabulario marxista, sus condiciones, siempre horribles, de producción.

Regresemos a Spinoza. Cuando leí el número 9, no pude dejar de pensar en ese ejercicio del que nos habló José, el del abrazo. En el 9 leemos: “la materia es por doquier la misma y que en ella no se distinguen partes, a menos que la concibamos afectada de diversos modos, y que, por tanto, sus partes sólo se distinguen modalmente y no realmente”. Modalmente nos abrazamos, como decía José, con los brazos y tenemos que damos alguna palmadita. Recuerden que José les pedía a los chicos de su taller un ejercicio en que tenían que abrazarse con cualquier parte del cuerpo, esto es, les pedía salirse de lo modal. Porque el cuerpo puede abrazarse realmente de cualquier modo, con otras partes, y eso no significa que no intervenga la sustancia gozante. Nariz, oreja, tobillos, lo que sea, están atravesados por la laminilla lacaniana. Sin embargo, regresando al tema también de José, vemos que esa sustancia gozante está modalizada por la cultura y entonces nos abrazamos con los brazos y de ahí, según la mortificación del Otro por medio del significante, vemos que, al menos para el castellano, ‘abrazar’ es un significante que ya nos impone el brazo, pero no el tobillo. ¿Qué significante deberíamos usar si nos abrazáramos con los tobillos? ¿Nos tobillamos? ¿Qué sé yo? Ahí vemos cómo la cultura ficcionaliza, modaliza, fija. Cuando Lacan habla del fijar, habla del *fixar* porque toma el *to fix* del inglés. Entonces, en el teatro y en los ejercicios de actuación de muchas escuelas, estamos con un cuerpo modalizado por la cultura. El pibe o piba llega al taller con un cuerpo modalizado, no co-

noce otro. Y allí el maestro le propone desmodalizarse, pero también modalizarse según otros criterios. Me pregunto si el Sistema de Stanislavski, por ejemplo, no es una modelización que también puede llegar a mortificar el cuerpo trinitario del actor. Entendemos ahora por qué Spinoza se queja de cómo se representa a Dios en forma antropomórfica, con brazos, cabeza, cara, etc. Pero, ¿cómo lo van a representar de ese modo si es un real que no tiene forma?

JOSE: Se lo modeliza así porque existe la autoridad, la autoridad del falo, tal como lo dice Lacan en el *Seminario 20*.

Gus: El falo modaliza, regula, mide.

JOSE: Claro, pero pasa lo siguiente. Por lo menos ahí, en ese seminario, Lacan dice si nos desentendemos del falo, si tiramos ese criterio de autoridad, el sujeto queda o entra en una ráfaga centrífuga que lo deja sin poder amarrarse a nada. Y ahí es donde está el rompimiento del estereotipo. Porque cuando yo te digo, vamos a hacer un ejercicio, por ejemplo: pasa y me dices cómo te metes en la ducha, casi con total certeza, con seguridad, el actor va a recurrir al estereotipo. Pero entonces tengo que intervenir y plantearle meterse en la ducha de otro modo, con otra modalidad o modalización. Hay una cultura del estereotipo que es la autoridad que te dice ‘empieza por la axila, sigue con esta otra parte’. Todo el mundo hace eso, el estereotipo. Entonces, cuando tú lo giras, quitas el falo y dices ‘no, no me vas a hacer eso, vas a intentar hacerlo de otra forma’, lo sacas de la modalidad para darle la posibilidad de crear una nueva forma de actividad. Entonces, todo esto ayuda mucho para entender cómo rompe con el estereotipo, que es lo que yo siempre procuro. Me gustó muchísimo, Gustavo, cómo Tadeus Kantor, sobre todo en *Wielopole Wielopole*, aparece en escena; él es el director dentro de la escena y corta el sistema de paridad autoritaria de que el director usualmente no aparece, aunque sea él quien consiguió todo eso. Es un desafío para el público que ahora ve al director quien está actuando en silencio, está actuando el que usualmente no está.

Gus: Y aparte, está corrigiendo las fallas de su propia creación, porque de pronto arregla el vestuario, mueve la utilería. Kantor, al visibilizar al director, lo saca de esa posición de Amo invisible, ese A completo que mueve sus marionetas, y se presenta en escena como un S(~~A~~).

JOSE: Kantor cancela la idea central del falo que habla y obliga a crear un nuevo sistema de significantes. Y él dice, yo estoy actuando en silencio. Incluso la escena aquella donde él acomoda, donde colocan al cura y después lo voltean porque está muerto. Es genial, a mí me pareció espectacular porque era el padre que consigue la obra, ayuda a arreglar la obra, y el público entra en esa significancia y dice “claro, es que él no es el director, él es como el personaje del director”. Está creando una historia sobre una historia. Espectacular, me reventó un tornillo.

Gus: Tal como vos lo describís y tal como se presenta Kantor, yo no estaría tan seguro que instala un ‘nuevo sistema’; en cierto modo, su presencia en escena, que produce los efectos que vos bien describiste, no deja de ser una actitud paternal: crea sus criaturas y las ampara, por eso las corrige. Es un padre como S(~~A~~), pero es un padre. Me parece que a Kantor le cuesta mucho salirse del discurso del Amo, tal vez podamos verlo más adelante, si leemos algunos de sus ensayos. Kantor se presenta como el falo que modaliza la escena, y eso no es tan diferente al Otro del lenguaje y la cultura, con la diferencia de que Kantor visualiza su fusión como falo, como autoridad. No deja de ser paradójico que sus actores actúen de modo automatizado, como muñecos, como títeres. Me parece que todavía está en Kantor la idea calderoniana y de otros autores del pasado de ‘el gran teatro del mundo’. Cuando decimos que ‘corrige’, me parece que lo que intenta hacer es que el personaje no se salga de su modalización, del hábito. Lo que el actor debería entender y romper, es darse cuenta cómo está capturado por la autoridad del falo, ya velada, naturalizada, verosimilizada en el hábito. El hábito es terrible para el arte teatral. Tampoco podemos desconocer que esos personajes de Kantor están en cierto modo muertos, sea en la obra de la que hablaste, sea en *La clase muerta*. Son casi

espectrales. A mí me parece como si Kantor estuviera corriendo en la dimensión de lo muerto, para que nada se salga de lugar. Dejando a Kantor de lado, por ahora, me parece que, a nosotros, lo que nos interesa como maestros o directores, es desarmar ese cuerpo modalizado de hábitos; es la primera tarea de un taller de actuación. Y si tienes actores profesionales que vienen con un cuerpo modalizado por una cierta escuela estética o de actuación, te lleva a un trabajo todavía mayor ese desarmarlo para que el actor pueda abrirse a otra estimulación. El ejercicio tuyo del ‘abrazarse’ me volvió a la cabeza cuando leí el fragmento 29. Lo leo: “Cuando algunos cuerpos de la misma o distinta magnitud son forzados por otros a que choquen entre sí o, si se mueven con el mismo o con distintos grados de rapidez, a que se comuniquen unos a otros sus movimientos en cierta proporción; diremos que dichos cuerpos están unidos entre sí y que todos a la vez forman un solo cuerpo o individuo, que se distingue de los demás por esta unión de cuerpos”. Recordaba cuando leía esto cómo vos, José, les pedías que se abrazaran de a dos, luego de a tres y finalmente de a quince. Yo creo que Spinoza asistió a tu taller.

JOSE: Sí, era muy mal actor. (*Risas*)

Gus: Pero algo aprendió y te ganó la exclusividad escribiendo la *Ética*. (*Risas*). Me parece que aquí se aprecia bien la diferencia entre individuos y sujeto. Un elenco está formado por cierto número de individuos, pero como grupo, son un solo cuerpo, son un solo sujeto. Sujeto, hay uno. Aunque haya varios individuos con sus singularidades, tan pronto como empiezan a trabajar como equipo, empiezan a abrazarse, cada vez se van acoplando y terminan armando un solo cuerpo. Un cuerpo. Todos esos cuerpos son extensos, son pensantes, están en el espacio, en el tiempo, pero todos están atravesados por la misma sustancia gozante. Podemos decir, por la misma subjetividad de la época, si le quieren poner otro nombre, por el mismo malestar en la cultura, por el mismo real. Otra vez el inconsciente transindividual, parroquial. Ahora bien, vos dijiste: “yo les quiero sacar ese falo para que se queden dando vueltas”. Cuando tú sacas ese falo, ahí pueden pasar muchas cosas. Alguien entra en una angustia

fatal, puedo causar depresión, agresividad hacia vos, por eso de lo decías que ellos a veces te plantean: “¿Qué le pasa a este tipo, qué quiere?” Algunos, decías, están acostumbrados a trabajar con vos y pasan por alto ya tus intervenciones abruptas, porque saben que siempre se te ocurren ciertas cosas valiosas. Pero un novato, como vos dijiste la vez pasada, de pronto reacciona mal y no te quiere hacer lugar a lo que le planteás. ¿Por qué? Porque se defiende. Porque él está en la zona de confort, regulada por el falo es regulador. En esa zona, el sujeto sabe a lo que se atiene, allí está todo más o menos pautado. Pero ya cuando te sales hacia el lado del no toda de las fórmulas de la sexuación, cuando cruzas no la frontera, como dice Lacan, sino que te lanzas o te empujan a lanzarte al litoral de los goces, la cosa se pone brava. Porque la línea que divide el lado fálico del lado del no-toda, no es una frontera, más que una línea es un borde, un litoral que abre un espacio de excesos sin regulación y que nadie asegura o garantiza que haya otro litoral, otra orilla en la lontananza. Entonces, uno se lanza o es obligado a lanzarse al agua por el lado de los goces, sin poder amarrarse a nada, girando, como vos decís, sin el falo, sin el control, garantía o amparo del falo. Ahora, la idea es que en algún momento ahí hay que crear, inventar un semblante, una palabra, que haga corte a ese torbellino gozante. El significante, dice Lacan, produce el goce, pero también hace alto al goce. Es decir, hay un momento en que el sujeto retorna a la función fálica, tal vez no la misma de la que partió, si es que ha podido inventar algo emancipatorio. Sin esa posibilidad de inventar provista por el significante y por el registro imaginario, nos iríamos todos al carajo, al menos, como decía Chela la vez pasada, directo a la sala de electroshock. La propuesta es, pues, retornar a la función fálica para detener el torbellino, después de un paseíto por el litoral de los goces, pero no a la misma función fálica de la que se partió y que causaba el malestar, sino a otra más emancipada. Y eso se logra apalabrando el agujero de lo real, de la angustia, por medio del trabajo con la palabra (no restrinjan ‘palabra’ a lo verbal, puede ser con cualquier otro tipo de significante, plástico, musical, etc.); la idea es aportar un semblante transvalorado y transvalorizador que tenga la capacidad de cuestionar, deflacionar el falo que se quería pasar por único, universal y eterno, de dar constancia de su

Charla entre teatristas (2)

castración y su inconsistencia, para abrir el campo a la invención creativa. Es decir, para decirlo con trazos gruesos, no regresar al falo inicial, sino a otro, esto es, transvalorar el falo. Así, siendo la función del arte confrontar lo real y crear semblantes, en lo posible emancipatorios, le proponemos al público una puerta hacia un horizonte regulado, pero regulado de otro modo, menos atenido al malestar causado por el discurso hegemónico de esa época. No se trata de salir a escena a decir cualquier cosa; hay que inventar un semblante que, más allá de representar la realidad, sea producto del trabajo con lo real, con el malestar en la cultura. Y si trabajamos en esa línea, si trabajamos sobre el cuerpo gozante, si logramos afectar el cuerpo gozante del público, podemos tener la expectativa o la utopía, como decía Cipriano, de que alguien cuando salga del teatro va a actuar diferente. O, para referirnos al ejercicio de la ducha que trajo José, lograr que el tipo, cada vez que se vaya a bañar y empiece por enjabonarse la axila, se cuestione si no podría bañarse de otra manera.

JOSE: Sería como movilizarlo.

Gus: Claro, movilizarlo, descalificando el hábito, devaluando el estereotipo.

JOSE: Hay que retornarlo al falo para sacarlo de ese girar en forma centrífuga, caótica.

Gus: Exacto. Tiene que haber algo que regule porque el pacto social exige un regulador. Si no, nos matamos todos.

CHELA: ¿Volver al campo fálico, dijiste, Gustavo?

Gus: Sí, pero a un falo novedoso, transformado, revaluado, transvalorado, que suponga otras cosas.

CIPRIANO: Pensaba en el ejemplo de Kantor, cuando hablábamos del vestuario o la escenografía. Pensaba en una opción que quizás no sea

el trabajo sobre su obra, o sobre el hueco de lo no terminado de su obra, la reparación de su obra, sino también lo que podría ser —y lo uno con lo que estábamos diciendo recién— el señalamiento de la cosa misma, como el señalamiento de la mirada, de mirar el objeto de la representación en su propia construcción, que realmente cambia la perspectiva de eso que ya estaba dado, y uno puede mirar eso dado desde otra mirada, como reevaluando eso que está ahí como una cosa construida. Que no me parece poco, como una operación muy simple, muy simple, pero que realmente ese señalamiento hace que uno pueda ver todo este malestar, si se quiere, en la construcción.

Gus: La presencia de Kantor en el escenario, al menos en una lectura posible, si lo tomamos por lo que venimos diciendo hoy, aparecería como la representación misma de esa sustancia gozante de la que venimos hablando. Al desplazarse en la escena, hacer visible la figura del director como un dios que corrige su creación, él participa como la sustancia gozante de la que habla Spinoza. Está presente, está en todo. La otra lectura posible es que todavía sigue habiendo un margen de autoritarismo, porque sería, si lo pensamos ya no desde la sustancia gozante, sino desde la idea de Dios y los discursos de Lacan, que se pone en posición de un Dios que muestra su imperfección ajustando las faltas. No es como el director que no aparece y da-a-ver su obra como un universo terminado a la manera del dios bíblico, como nos quiere hacer creer la Biblia, sino que en Kantor aparece un Dios que es consciente de sus fallas y entonces entra a ajustarlas en plena acción, como quien trata de construir su propio *sinthome*. Ajusta todo, anda por todas partes. Entonces, y aparte de esto que vos decías, como una mirada que a su vez no es la mirada del director tradicional, global, que luego en el estreno se sienta a mirar el universo que ha creado, sino que es un tipo que se mete ahí adentro para cubrir los hoyos, cubrir las faltas; incluye su mirada ahí adentro, no es una mirada externa, contemplativa y satisfecha de su obra, sino que es una mirada que está todavía actuando, que no termina de actuar, que nunca deja de actuar, porque es eterna e infinita. Como dice acá Spinoza, si hay en juego una mirada, es la mirada del Otro, porque el público lo que hace es ejercer la

visión, pero no la mirada; lo que Kantor hace es mostrar las fallas, la mancha en esa mirada, sea —como dijimos— en detalles de vestuario, con el cuellito, con el pelo, con una utilería, algo que se olvidó, algo que corre, algo que se ha desplazado, etc. va mostrando las fallas, va mostrando lo que Lacan llama en el *Seminario XI* las manchas. Muestra las manchas, le hace ver al público las manchas. Es una especie de dios imperfecto, un poco antiteológico y teológico al mismo tiempo. Muestra las manchas y trata de ajustarlas, velarlas en el escenario, a la vista del Otro, del público. Sería bueno retomar los textos de Kantor desde los capítulos de la mirada en el *Seminario 11* de Lacan. Lo preocupante en Kantor, a mi ver, es que trata de ajustar lo desajustado, pero en un mundo automatizado, ya muerto; lo que se ha desajustado no son los tres registros RSI de un sujeto, sino la máquina, el funcionamiento de la máquina, y esto me resulta controversial y perturbador. Lo interesante es que, por el mismo gesto, Kantor nos advierte que las maquinitas pueden fallar, que el funcionamiento habitual, sus hábitos, pueden en algún momento desbaratarse, es, me parece: el lado familiar y siniestro, en el sentido de Freud. Kantor trata de ajustar esas maquinitas, pero no de destruirlas, no de transvalorarlas porque, me parece, se trata de un mundo muerto sin deseo, sin imprevistos, sin angustia. Solamente se ocupa personalmente, digamos, de velar las fallas, aunque no logre ajustarlas. Trata de cubrir, velar, las deficiencias de las máquinas. Es una estética muy fuerte la del Teatro de la Muerte.

CHELA: ¿No es la estética del campo de concentración?

Gus: Es la estética de la Muerte. Esa muerte no es solamente la del campo de concentración, como en *Wielopole*, sino que también se da en algo tan cotidiano como una clase, en *La clase muerta*. El tema no es tanto el de las obras, sino la idea de que el hábito es la Muerte misma. Al respecto, no sé si les conté una experiencia que tuve en la provincia de Salta hace muchos años; yo no era muy conocido entonces, salvo por unos pocos, los que organizaron la realización de un seminario. No se imaginan lo que me divertí en ese seminario. Resulta que les pedí a las dos o tres organizadoras de la Universidad de Salta, que me otorgaran un aula

grande, vacía, en la que debían disponer de dos pizarrones en cada lado, enfrentados; dos mesas, dos jarritas de agua y su vasito correspondiente. Luego, debían proveer de sillas plegables que se iban a poner a la entrada de la sala. Pues bien, los inscriptos al seminario, profesores, estudiantes, gente interesada, agarraban una silla, entraban, y no sabían para qué lado orientar la silla: veían dos pizarrones, dos mesas, dos jarritas con agua y no sabían hacia dónde sentarse. Había como una especie de espejo muy perturbador, perturbador del hábito, que es entrar a un aula y sentarse frente a un escritorio donde se espera al profesor, a la autoridad sobre el saber. Algunos pusieron la silla hacia un pizarrón y otros hacia el otro. Como yo no era tan conocido, al entrar, obviamente, me dirigí hacia una de las mesas. Eso produjo que algunos dieran vuelta su silla, orientar mejor su visión, pero otros no lo hicieron, giraban sus cuellos y al rato expresaban su incomodidad y dolor. Allí comprobé hasta qué punto el hábito era la muerte. A continuación, se dio otro hábito: asumir que quien estaba al frente, en el escritorio, era el profesor autorizado a diseminar un conocimiento. Pero yo podría haber sido un loquito de la calle que entra y se dirige a uno de los escritorios; como ocupo ese lugar del Amo, de la autoridad, todo el mundo por hábito empieza a tomar notas, aunque lo que yo diga sea un disparate total. El hábito aquí es pensar que quien se pone al frente de un escritorio está autorizado y garantizado por la institución, que ha tomado todos los recaudos curriculares para autorizarlo en ese lugar. Hábito y creencia parecen aquí darse la mano. ¿Cómo sabían que yo era Gustavo Geirola, el disertante anunciado y no un loquito de la calle? Cuando les planteo todo esto, porque fue lo primero que hice para iniciar el seminario, comenzaron a darse cuenta de lo que a mí me parece el gran aporte de Lacan, me refiero a la idea que Lacan tiene del inconsciente que hasta me parece más interesante que la de Freud. Lacan nos dice que el inconsciente no está oculto, está desplegado, patente, simplemente hay que verlo. El inconsciente, por lo menos el escolar, supone un aula con un pizarrón y un escritorio para el Sujeto Supuesto Saber y una serie de bancos enfrentados al pizarrón para el Sujeto Supuesto Aprender. Solo hay que ver eso, está allí el inconsciente con su patencia del discurso del Amo; allí está todo desplegado, toda la ideología pedagógica clarita,

simplemente hay que verlo. El inconsciente es un discurso, pero como suele estar, como en este caso, tan naturalizado, tan verosimilizado, resulta que no lo vemos. El hábito hace que el profesor sin cuestionarse nada vaya directamente a su escritorio y el aprendiz, sin cuestionarse nada tampoco, vaya y se siente en un lugar discursivo que, como el apellido antes de su nacimiento, ya lo esperaba. Allí entonces tenemos la pedagogía de la Muerte, todo ese diseño y los hábitos que naturaliza son Muerte. Tal vez para captarlo haya que echar una mirada anamórfica, como la que Lacan trabaja en ese mismo *Seminario 11* cuando se refiere al famoso cuadro “Los embajadores” de Holbein. Como saben, cuando uno mira el cuadro de frente, se despliegan esos dos embajadores, magníficamente vestidos, rodeados de todos los elementos de las vanidades del mundo, del poder y de la ciencia, sin dar mayor importancia a una manchita que está en el medio del cuadro. Así, al salir de la sala, si uno mira al sesgo, descubre que esa mancha es una calavera, la Muerte misma. En conclusión, me parece que el rol del arte consiste en afectar la mirada hegemónica, desbaratar los hábitos y los estereotipos, promover la mirada al sesgo y observar la patencia del inconsciente. De ahí el título del libro de Žižek sobre Hitchcock, *Mirando al sesgo*. Se los recomiendo, es una introducción lacaniana al cine y al cine de Hitchcock. Desbaratar la mirada hegemónica es algo que también Grotowski realizó. Si les conté sobre ese seminario en Salta, fue precisamente para mostrarles algo que casi siempre hago: antes de teorizar, ha que hacer sentir visceralmente a nivel del cuerpo el modo en que está mortificado por el Otro hegemónico; por eso fue bastante perturbador para los asistentes todo ese performance inicial con las sillas y los pizarrones; ya cuando llegó el momento de dar cuenta a nivel teórico del inconsciente y demás, sentían cómo lo habían vivenciado en su propio cuerpo. A esto es a lo que llamo afectar el cuerpo pulsional del público.

La pregunta tal vez a la que nos invita José de forma muy brutal es: ¿es posible conseguir un falo, concebir un falo democrático? ¿Hay un falo democrático? Si el falo es el significante del deseo del Otro, que representa la ley simbólica, si da lugar a la castración, entonces sería interesante delirarse para ver cómo respondemos esa pregunta. Tendríamos que

preguntarle a Nora Merlin a ver qué nos dice. En principio, la única vía que se me ocurre es apelar al discurso del Analista como una posibilidad ética y política, también artística, de concebir un falo, no sé si democrático, pero al menos inventado creativamente con una consistencia más emancipadora.

Vayamos al fragmento número 11: allí nos dice que el entendimiento, la voluntad, el deseo, el amor, etc. (Spinoza pone ese etcétera) “deben ser referidos a la Naturaleza”, esto es, son atributos de la Naturaleza, de Dios. En el 12 agrega que “La voluntad es, como el entendimiento, tan sólo cierto modo del pensar”, con lo cual nos deja saber que la voluntad está del lado de la conciencia. La voluntad parece así distinguirse del deseo, que es una falta y que está del lado de la Naturaleza; en cierto modo, la voluntad sería una especie de demanda: decimos “yo quiero eso”, pero no podemos decir tan contundentemente, al menos desde el psicoanálisis, “yo deseo eso”, porque el sujeto nunca sabe lo que desea. En el caso de nuestros talleres o de nuestros proyectos de montaje, tenemos que tratar de ver siempre estas dos cosas: una, lo que quiere el director, lo que quiere el actor, y luego qué demanda cada uno de ellos. Porque el querer supone demandarle algo a alguien. Entonces, es consciente, pero nada asegura que el querer del director o de los actores, incluso si son incompatibles, digan algo del deseo que está en juego allí. ¿Qué deseo hay ahí? Eso es más difícil de despejar. ¿Por qué? Porque, como dice en el 13, “los hombres opinan que son libres, porque son conscientes de sus voliciones y de su apetito, y ni por sueños piensan en las causas por las que están inclinados a apetecer y a querer, puesto que las ignoran”. Observen ese “ni por sueños”; pareciera estar indicándonos que ni en los sueños podemos saber las causas de nuestros deseos y goces. Aparece la cuestión de la causa. Nos dice también en 13: “los hombres lo hacen todo por un fin, es decir, por la utilidad que apetecen”, con lo cual tenemos el tema de la causa final como la única en la que los hombres están interesados; se trata aquí de una razón utilitaria. Si pensamos en los talleres de actuación, podemos comprobar que es la causa que más interesa allí, porque la gente quiere resultados efectivos. Pero a nadie se le

ocurre preguntar por la causa del deseo y del goce. Ignoramos estas causas: ¿cuáles son las causas que nos mueven a desear y querer? En mi praxis teatral, a pesar de trabajar por tan poco tiempo con estudiantes, siempre traté de que, al menos por un momentito, rozaran las causas de lo que querían y deseaban. En el número 14 aparece otra cosa importante que va a tomar Lacan, y es el tema de la verdad. La verdad que Spinoza favorece y que luego retoma Lacan, es una verdad formal, por eso se refiere a las Matemáticas que, nos aclara, “no versan sobre los fines, sino tan sólo sobre las esencias y las propiedades de las figuras”. Por lo tanto, se trata de fórmulas que permiten acceder a la verdad, pero evitando la interferencia del sentido. El lenguaje matemático carece de sentido, es decir, es pura abstracción fuera de lo imaginario. El S(~~A~~) de Lacan no tiene ningún sentido, pero permite trabajar el sentido. Se acerca en parte a lo real, que es también sin sentido. Recuerden que Spinoza dice que escribe la *Ética* dentro del orden geométrico. Aparece de este modo un intento de formulación de la verdad que se acercaría a lo real, un lenguaje específico para abordar la Naturaleza, la sustancia gozante, que no es captable en su totalidad ni por la ciencia, ni por el arte, ni por la religión, ni por nada. En el fragmento 15 confirma todo esto cuando dice: “la Naturaleza no tiene ningún fin que le esté prefijado y que todas las causas finales no son más que ficciones humanas. ... es obvio que los hombres prefieran el orden a la confusión, como si el orden fuera algo en la Naturaleza, aparte de una relación a nuestra imaginación”. La Naturaleza, lo real, por ende, no tiene un fin prefijado, carece de causas finales; Dios no tiene una finalidad (otra movida bastante subversiva). Pero lo más importante, y nos acercamos al real de Lacan, no hay orden en lo real, todo orden es siempre una ficción humana, una elaboración imaginaria. Y ahora, si me permiten, me deliro haciendo un salto: ¿cómo nosotros, los teatristas, podemos acercarnos a lo real, a la verdad del deseo y del goce? Lacan, me parece, nos diría que a través del mito; Freud mismo siempre calificó a la pulsión de muerte como su mitología; lo mismo con el mito del padre de la horda primitiva en *Tótem y tabú*. El mito de Edipo, los mitos en general, aunque saturados de sentido, no obstante, bordean un enigma, como el ombligo del sueño, que es el que, en definitiva, alcanza o marca el cuerpo. El mito, como el sueño,

tiene la propiedad de no pretender representar la realidad y por eso su interpretación es inagotable. Dan cuenta de un enigma que resiste el desciframiento y la interpretación, dejándolos en el campo del no-toda.

JOSE: El mito se refiere siempre a la naturaleza, tiene un elemento de la naturaleza que lo conecta y lo expande.

Gus: Claro, no es un conocimiento de la Naturaleza, pero el mito tiene un saber siempre enigmático, como una especie de conexión cósmica. Mito y sueño, como sabemos, no respetan el principio de no contradicción. Pueden ser completamente contradictorios. Porque no les importa los principios de la lógica aristotélica: identidad, no contradicción, etc. Por eso, para retomar la inquietud de Cipriano sobre el teatro contemporáneo y por lo que hablamos de lo postdramático, podemos ahora agregar que este tipo de teatro pareciera querer ofrecer obras en el nivel del sueño o en el nivel del mito. Nosotros no podemos imaginar *Esperando a Godot* o *Terrenal* como obras realistas. Son mitos que generan muchas preguntas, muchas lecturas, porque siempre queda ese agujero no significantizable, no simbolizable. *Terrenal* es una obra alucinante que estuvo años en cartel con salas llenas; hubo gente que la vio dos, tres, siete veces, precisamente porque pretendían abordar todo el sentido. Pero no existe ‘todo el sentido’. Mauricio Kartun ubica la acción en el campo, sus personajes son gauchos. Está Tatita, Tatita Dios y sus hijos Caín y Abel. La vi tres veces porque me tocó acompañar gente amiga. La disfruté mucho porque me desentendí del sentido y me dediqué a apreciar las actuaciones y el lenguaje que eran alucinantes.

En el fragmento 16 nos anticipa una cierta definición de cuerpo como expresión o representación: “Por cuerpo entiendo el modo que expresa de cierta y determinada manera la esencia de Dios”. Y en el 17 afirma: “Por idea entiendo el concepto del alma, que el alma forma, porque es cosa pensante”. El alma, que podemos pensar como el aparato psíquico, es pensante, sea por el lado de la conciencia, sea por el lado del *cogito nocturno*. Lo relevante es que el alma tiene la capacidad de formar, de

dar forma y no está escindida del cuerpo. El alma en tanto aparato psíquico es que la modaliza el cuerpo. Y aquí no estamos hablando del cuerpo como soma u organismo, sino otra idea de cuerpo. Vemos otra vez cómo los tentáculos de Spinoza llegan hasta Lacan: en el estadio del espejo, por ejemplo, es el Otro el que provee de un cuerpo unificado, la ilusión de un cuerpo unificado que, ya lo vemos, no es el cuerpo orgánico. Sea por lo simbólico, sea por los mandatos de la cultura, sea por el registro imaginario, por el Ideal de yo, por el Yo ideal, lo que apreciamos es que son las instancias que modalizan el cuerpo. Y si bien pareciera que Spinoza atribuye estas instancias a la *res cogitans* solamente, lo cierto es que nos dijo en el 16 que: “Por cuerpo entiendo el modo que expresa de cierta y determinada manera la esencia de Dios, en cuanto que se la considera como extensa. ... Dios en cuanto que es una cosa pensante... la sustancia pensante y la sustancia extensa es una y la misma sustancia, que es comprendida ora bajo este ora bajo aquel atributo”. Es decir, que el cuerpo y el aparato psíquico aparecen como atributos de Dios o de la Naturaleza, lo cual equivale a decir que ese cuerpo extenso y ese aparato psíquico no dejan de ser sustancia gozante.

JOSE: Había marcado algo del fragmento 20: “Por cosas singulares entiendo las cosas que son finitas y tienen una existencia determinada. Pero, si varios individuos concurren a una misma acción, de tal manera que todos a la vez sean causa de un solo efecto, en ese sentido los considero a todos ellos como una cosa singular”. Me puse una nota aquí que me recordaba el pensamiento de Canetti en *Masa y poder*. Allí dice que cuando las personas van al fútbol, es una decisión visceral, algo muy personal; y cuando están en las gradas del estadio y, por ejemplo, algún jugador o el arquero o el árbitro hacen algo incorrecto, toda la tribuna lo insulta, sin importar el grado de cultura o el nivel de clase social o de profesión. Todos son uno que llegan a lo más primitivo en esa euforia o en esa furia.

Gus: Claro, es como decíamos antes, no hay un sujeto colectivo, solo hay un sujeto, que puede estar sostenido por muchos individuos. Lo relacionamos antes con el elenco formado por individuos singulares que, en el proceso creativo, van construyendo un sujeto porque gradualmente van compartiendo una sustancia gozante común, confrontan un real o malestar en la cultura que los atraviesa a todos, es decir, forman uno. Es una idea que viene, por lo menos, de Le Bon y que Freud retoma en *Psicología de las masas y análisis del yo*. Me parece que por hoy podemos dejar aquí. Les mandaré para la próxima reunión fragmentos de la *Ética*, de la segunda parte, sobre cuerpo y afectos. Nos vemos en la próxima reunión, cuidense mucho.

Reunión del 2 de mayo de 2024

Baruch Spinoza II: del cuerpo spinoziano al cuerpo trinitario

CHELA: Me resultó bastante complejo seguir a Spinoza y ubicarlo en su siglo. Obviamente es posterior a Descartes.

Gus: Sí, Descartes nació en 1596 y murió en 1650, Baruj Spinoza nació en 1632 y murió en 1677. De modo que Descartes es en parte anterior y ambos son en parte contemporáneos.

CHELA: Me quedé pensando en el fragmento 35. Me sorprende mucho que el alma esté asimilada a la noción de inconsciente, en particular como la trabaja Lacan en un primer momento.

Gus: Te referís al registro imaginario.

CHELA: Sí. En ese fragmento leemos: “que el alma no yerra por imaginar, sino tan solo en cuanto que se considera que carece de una idea que excluya la existencia de aquellas cosas que imagina presentes. ... Luego también después imaginará dos cuerpos a la vez; y, cuando el alma imagine uno de ellos, recordara inmediatamente el otro. ... A partir de aquí entendemos qué es la memoria”. Me parece que aquí también hay aproximaciones al goce y al imaginario.

Gus: Nos dice que el alma no se equivoca cuando imagina. Solo yerra cuando “considera que carece de una idea que excluya la existencia de aquellas cosas que imagina presentes”. Entonces, puede imaginar cosas ausentes e incluso imaginar cosas que no existen fuera de la imaginación.

CHELA: Y además allí ve un punto de partida para la memoria.

Gus: Y agrega que puede imaginar dos cuerpos a la vez y lo enlace con lo que vos dijiste del inconsciente, pensando en la condensación que

Freud señala para el trabajo del sueño. Como sabemos, en un sueño puede aparecer, por ejemplo, un personaje que no reconocemos, pero que, en el análisis, resulta de un tachonado de partes de diversas personas que conocemos o conocimos. Cuando dice que “cuando el alma imagine uno de ellos, recordara inmediatamente el otro”, eso le permite introducir la memoria. Sin la memoria, estaríamos perdidos en el registro imaginario, porque cada cosa estaría sin la capacidad de enlazarse a otra, cada cosa estaría suelta. Me parece que aquí nos está diciendo que la memoria es la que hace los enlaces, enlaza las imágenes, en cierto modo da lugar a la metonimia, por la cadena de significantes por la que se desliza el deseo. ¿Cómo ven esto ustedes en su práctica teatral?

CIPRIANO: Pienso que la memoria es lo que permite el proceso asociativo, que se da en las sesiones del psicoanálisis, como en las sesiones de los ensayos, donde uno está realmente asociando ideas, acciones, gestos, y también sustituyendo unos gestos por otros. También es importante ese vínculo.

Gus: A mí me parece que también se relaciona con lo que vimos la vez pasada cuando hablamos del hábito, porque el hábito es una memoria. Te acuerdas, José, cuando hablaste del hábito y del estereotipo. Son formas fijadas, en cierto modo automatizadas, de la memoria, que responden a un criterio de economía psíquica. Dijimos cómo en las clases de actuación o durante el ensayo se nos imponía la necesidad de desactivar ese cuerpo estereotipado o automatizado que trae todo tallerista o todo actor, formado tal vez en una determinada escuela o método de actuación. Vimos que la tarea consiste, en estos casos, en abrir una especie de grieta que habilitaran al aprendiz o al actor a incorporar nuevas sensaciones que pudieran estimular su imaginación, registrar otros estímulos, más allá, precisamente, de estar capturado por el hábito o el estereotipo. Antes de continuar con Spinoza, ya que acaba de entrar Karla, veamos qué tiene para decirnos de ese taller que tomó en Xalapa, en la Universidad de Veracruz, con el performer japonés Seiji Shimoda. Cuéntanos qué pasó.

KARLA: Pasaron muchas cosas extras, fuera de lo exclusivo de la formación, las cuales, me parecen, tuvo mucho que ver con el inconsciente y toda la semana me tuvo justamente recordando a Spinoza, en particular con esa frase que dice “nadie sabe lo que puede un cuerpo”.²

² Esta famosa frase de Spinoza ha sido citada muchísimas veces y no siempre ajustándose al contexto en el que aparece; conviene reproducir el fragmento de la *Ética* en que se la utiliza, que constituye parte de la demostración de una proposición que menta: “Ni el cuerpo puede determinar al alma a pensar, ni el alma puede determinar al cuerpo al movimiento ni al reposo, ni a alguna otra cosa (si es que la hay)”. En el Escolio que sigue, retoma algo dicho con anterioridad, a saber, “alma y cuerpo es una y la misma cosa, que es concebida ora bajo el atributo del pensamiento ora bajo el de la extensión”. “Por tanto—énfatiza Spinoza— el orden de las acciones y las pasiones de nuestro cuerpo es simultáneo en naturaleza con el orden de las acciones y las pasiones del alma”. Spinoza dice que los hombres se engañan porque “¡Tan firmemente persuadidos están de que el cuerpo ora se mueve ora reposa ante una simple indicación del alma, y de que hace muchísimas cosas que tan solo dependen de la voluntad del alma y del arte de excogitar”. Y entonces llegamos a la famosa frase:

Nadie, en efecto, ha determinado por ahora *qué puede el cuerpo*, esto es, a nadie hasta ahora le ha enseñado la experiencia qué puede hacer el cuerpo por las solas leyes de la naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué no puede a menos que sea determinado por el alma. Pues nadie hasta ahora ha conocido la fábrica del cuerpo con tal precisión que haya podido explicar todas sus funciones, por no mencionar siquiera que en los brutos se observan muchas cosas que superan con mucho la sagacidad humana, y que los sonámbulos realizan en sueños muchísimas cosas que no osarían hacer despiertos; lo cual muestra bastante bien que el mismo cuerpo, por las solas leyes de su naturaleza, puede muchas cosas que su alma admira. Además, nadie sabe de qué forma o con qué medios mueve el alma al cuerpo, ni cuántos grados de movimiento puede imprimirle y con qué rapidez puede moverlo. De donde se sigue que, cuando los hombres dicen que esta o aquella acción del cuerpo procede del alma que tiene dominio sobre el cuerpo, no saben lo que dicen y no hacen sino confesar con especiosas palabras que ignoran la verdadera causa de aquella acción que no les sorprende nada. Pero dirán que no puede suceder que de las solas leyes de la naturaleza, en tanto que se la considera como puramente corpórea, puedan deducirse las causas de los edificios, de las pinturas y de cosas similares, que solo se hacen con el arte humano, y que tampoco el cuerpo humano sería capaz de edificar un templo, si no fuera determinado y guiado por el alma. Mas yo he mostrado ya que ellos *no saben qué pueda el cuerpo* ni que se pueda deducir de la sola contemplación de su naturaleza, y que ellos mismos saben por experiencia que por las solas leyes de la naturaleza se hacen muchas cosas que nunca hubieran creído que pudieran hacerse sino bajo la dirección del alma, como son las que hacen los sonámbulos en sueños y que ellos mismos, cuando están despiertos, admiran. Añado aquí la misma fábrica del cuerpo humano, que supera con mucho en artificio a todas las fabricadas por el arte humano, por no mencionar

Seiji Shimoda es uno de los performers japoneses de más trayectoria y de más edad. Activo todavía. No es súper mayor, tiene setenta y pico, pero tuvo una operación del corazón, tuvo un accidente de taxi unos años atrás, entonces está físicamente un poquito resentido. Y desde que llegó a la Ciudad de México, que fue la primera sede donde llegó a dar su taller de performance, comenzó a tener algunos problemas de salud. Para contextualizar, les cuento que su trabajo es muy oriental en el que trabaja su cuerpo contra un objeto, y nada más, no hay otra cosa, o bien su cuerpo contra su cuerpo. Tiene una performance muy conocida donde tiene una mesa de madera y lo que hace es darle vuelta con todo el cuerpo sin tocar el piso. Es un trabajo de mucha resistencia, de mucha concentración, de mucho silencio, muy rozando el Butoh, muy meditativo. Es casi el estilo de acción que él tiene. Su taller, entonces, iba un poco en todo eso. Sin embargo, desde que llegó a la Ciudad de México, la persona que lo recibió en la sede me dijo que lo veía muy mal de salud y que, por eso, estaban considerando cancelar todo. Yo no me imaginé qué tan mal estaba, pero sin embargo él quiso seguir, quiso venir a esta otra sede, lo dejaron, pero cuando yo lo recibí, me asusté muchísimo porque no podía ni caminar. Me parecía que era un cuerpo que se me iba a desbaratar. Llegó a dar su ponencia, habló muy poquito, en parte por la cosa cultural que de por sí hace que no hable mucho, y por el problema de salud. La gente de la Facultad de Artes se quedó extrañadísima. Se preguntaban: ¿Y esto qué fue? Porque lo habían anunciado como una conferencia magistral donde estamos acostumbrados a que te expliquen todo, a que haya mucho discurso y casi casi Shimoda les habló en haikúgonza. Y la gente no entendía qué estaba pasando al final de la sesión. No sé si esto es cultural; lo cierto es que dijo que se sentía muy mal, pidió que lo llevaran al hotel y, de pronto, se desparramó sobre la mesa. Esto me asustó mucho y no sé si es muy cultural, pero yo, tal vez muy occidental o muy mexicana, en esa misma situación me hubiera aguantado. O cancelo, o me aguanto, pero no me hubiera desfalecido sobre la mesa. Si me desfaleciera, es porque estaba realmente mal. Lo llevamos al hotel, lo dejamos descansar un par

que ya antes he mostrado que, de la naturaleza, considerada bajo cualquier atributo, se siguen infinitas cosas. (128-130, énfasis mío).

de días y no mejoraba. Se la pasaba en el piso con mucho dolor de estómago. Y no quería ir al médico. También por lo cultural, no te dejaba estar con él. Estábamos entre continuar o no con esto, y él decía que quería continuar. Se nos transformó en un problema ético: qué hacemos, continuamos o no con esto. Él decía que podía continuar. No sabíamos si cancelar todo, aunque él dijera que no, o seguir. Fue a dar una sesión de taller, empezó charlando algo y volvió a sentirse muy mal, se tiró en el piso y les pidió a los alumnos que le tomaran las manos. Fue un momento muy emotivo. Ya no dio taller. Tuvimos que estarlo conteniendo entre todos, físicamente. ¿Puedo decir que no hubo taller? Siento que ese momento fue el taller. Vino la parte de la presentación y yo tenía mis dudas, porque cada día me preguntaba si amanecería bien o mal, o si va a amanecer. Era un cuestionamiento muy fuerte. La persona que organizaba me dijo que yo era muy responsable por el modo en que lo estaba acompañando, porque ellos ya lo hubieran regresado. A mí me vino una cosa muy psicoanalítica que me tenía en conflicto: por una parte, la cuestión social de ‘este hombre no puede, no debería estar haciéndolo, no lo acompañes, déjalo’ y, por la otra, ‘él quiere y yo quién soy para detenerlo’. No sé si hice bien o si hice mal, pero decidí apostar por el sí de él. Le dije: “aquí estamos acompañándote”. Llegó el día de la presentación, que fue impactante. Apenas ayer me dieron el registro; se los voy a compartir cuando lo tenga bien editado. Verán que era un cuerpo otro; cuando él se levanta de la silla para hacer su acción, se veía entero, macizo, fuerte, y todo fue poético, y todo fue como si no hubiera estado casi muriéndose dos días antes. Su performance fue muy importante para mí; fue una performance muy sencilla: en esta ocasión fueron unos movimientos muy artísticos, muy Butoh, se tiñe la cara de rojo y hace algunas expresiones. Duró 9 minutos, pero fue así algo extraordinario. Para mí fue el tema de sostener el cuerpo en el deseo. Esa es toda la enseñanza que tuve en esto, o sea qué sostiene ese cuerpo que se estaba desbaratando.

Gus: Me parece que esa autonomía del cuerpo de actuación, en el actor o el performer, respecto a su cuerpo orgánico y al cuerpo propio se da con frecuencia. Les conté ya aquella experiencia con la actriz tucumana

Elba Naigeboren, cuando en una función se hirió el pie con un clavo del escenario; yo veía la sangre desde la cabina de luces y no sabía qué estaba ocurriendo. Al terminar la función, ella se dio cuenta, pero no durante la actuación. Una vez más, retomamos la frase de Spinoza con la que Karla empezó: nadie sabe lo que puede un cuerpo, siendo la pregunta cuál cuerpo.

SANDRA: Una vez me saqué el codo fuera de lugar, también actuando, y me di cuenta cuando llegué a casa que me había pasado eso. En la actuación seguí sin darme cuenta.

Gus: Evidentemente hay algo que captura ese cuerpo propio durante la actuación.

CIPRIANO: A mí me hace un poco de ruido; puede ser un poco disruptiva esa frase de Spinoza. Tiene que ver con algo con la sesión anterior a la pasada, en la que no pude estar, pero escuché la grabación. Y fue la idea de los límites que aparecen hoy en relación al contacto entre los individuos, los abusos de poder, los abusos sexuales, etc., que aparecen distintas manifestaciones de nuestra práctica teatral. Y lo traigo a esto porque estuve hace un año o dos en un congreso de estudiantes, me invitaron como docente. Invitaron a tres docentes de las distintas universidades del país a que diéramos un taller y me invitaron a mí. Y fue muy impactante para mí que los estudiantes, antes de cualquier acción, tenían que pedir permiso. Y la palabra para pedir permiso era muy fuerte porque se había hecho un protocolo interno sobre todas las violencias. La pregunta era: ¿puedo? Esa era la pregunta. Con lo cual a mí me empezó a sonar la frase, no solamente qué es lo que puede un cuerpo, sino también qué es lo que no puede el cuerpo. Me empezó a sonar, digo, en esa variación. Yo, la verdad, es la primera vez que leo a Spinoza y estoy, como Chela, tratando de entenderlo. Me doy cuenta de que es una lógica y que la lógica hay que seguirla y que es complicada. Pero esa frase, que se volvió como una frase muy reiterada en muchos papers, me intrigaba. Yo me preguntaba también en su inversa, no porque suceda el hecho de que yo tengo una lesión

en la columna que me hice en un momento de entrenamiento y nunca me di cuenta, hasta cuando un día fui a hacerme una radiografía y el médico me dijo que seguramente me debió haber dolido muchísimo. Yo no me acuerdo de haber sentido dolor alguno. Y entonces están como estos dos cuerpos cruzados, no sé si por la adrenalina, que está en ambos, y estos otros cuerpos como negados, como pidiendo permiso, como esperando la posibilidad para..., no como potencia, sino como impotencia...

Gus: Pero la frase que vos citás, qué no puede un cuerpo, también puede leerse como si ese ‘puedo’ se remitiera a la prohibición: ¿puedo hacer esto, está permitido que haga esto? Me parece que una lectura posible de esa frase es la referencia a la ley, que prohíbe cosas y permite otras. Imagino que cuando uno pregunta ‘puedo’, tal vez no sabe si está bien o está mal. Sabe que hay una ley, sabe que podría estar prohibido y no sabe si puede plantearlo. Luego está la otra lectura, en relación al cuerpo propio, qué puede o qué no puede ese cuerpo. Mi cuerpo, ahora, mi cuerpo propio, está muy limitado para caminar, lo hago con andador, a veces uso la silla de rueda. Ya *no puedo* correr o bailar porque mis piernas están desactivadas. Salvo que quiera bailar en silla de ruedas. Algo de eso vi una vez en un video que alguien subió a Facebook. Vos traes el tema de la impotencia, que yo relaciono con mi cuerpo físicamente precarizado. Retomamos lo que trajo Karla: de pronto, en este performance del artista japonés, en un momento, un hombre que estaba dos días antes a punto de morirse, de pronto hace un performance de 9 min con un cuerpo entero, con un dominio, digamos, de ese otro cuerpo que yo llamo ‘cuerpo de actuación’. Ahora, ahí sí, podemos hablar del deseo y de la voluntad. Spinoza distingue la voluntad del deseo. Shimoda, incluso en su momento más vulnerable, *quería* hacer su trabajo, pero no podía. En algún momento, luego, el deseo lo propulsa y logra hacer su performance. En mi caso, sin embargo, aunque quisiera retomar la danza contemporánea —que estudié unos años en Buenos Aires—, por más deseo que tenga, no puedo hacerlo. Hay allí una limitación de mi cuerpo propio, de mi cuerpo-máquina, de mi cuerpo soma, del cuerpo automático. Y esa limitación, como parece ser el caso de Cipriano, es para siempre; en todo caso, tenemos que aprender a lidiar

con ella y ser creativos. En otros casos, esa limitación es temporaria, como parece ser lo que le sucedió a Shimoda.

JOSE: Ahí estaríamos entrando en el tema de Spinoza sobre la relación de los cuerpos entre sí, es decir, cómo ese cuerpo se asume, cómo se activa. En el fragmento 37 dice “El alma humana no conoce el mismo cuerpo humano ni sabe que existe sino por las ideas de las afecciones con las que el cuerpo es afectado. ... Pero las ideas de las afecciones del cuerpo están en Dios, en cuanto que constituye la naturaleza del alma humana...”. Aquí vemos que todo va hacia los afectos, y que los afectos hacen que ese cuerpo se accione y cree una estructura. Creo que nos deja comprender cómo se activa el cuerpo con el otro cuerpo a través de un afecto específico, porque habla del cuerpo y sus afecciones. Yo estoy aquí, sentado, conversando con ustedes sobre un tema del cuerpo y mi cuerpo está sintiendo una posición específica. No me refiero a la posición física, sino a la energía que está controlando ahí, que se está moviendo, que se está expandiendo. Pero cuando hago otro condicionamiento, cuando voy hacia otro lenguaje, hacia otro discurso, el cuerpo se va activando. Como cuando uno va a una clase de dos horas con un poco de gripe, clase que no se puede cancelar porque se está en los últimos días del curso, entonces tú haces un calentamiento y al final la voz te sale. Creo que ahí está el condicionamiento de los afectos de ese cuerpo, hacia dónde está orientado, hacia dónde va. Es lo que experimentamos siempre con los actores, con todo el equipo con el que trabajamos, que hay una posición específica que me está llevando a eso, que me está construyendo un lenguaje entre nosotros. Incluso me permito leerles un textito sobre ese lenguaje de los afectos, dice que él crea sobre el escenario un contacto y un contrato, para crear un conjunto de sus propias vivencias; crea un ruido narrativo, cuando nos unimos creamos unos puntos de conexiones para poder entendernos, dónde nos entendemos. El cuerpo se acciona y empuja hacia allá. Todo eso de que tuve una lesión y no me di cuenta, o que mi garganta estaba mal y no lo percibí, o que la persona era pequeña, pero en el escenario se veía gigante, que el actor parecía tener una fuerza descomunal, y es porque el cuerpo creó esas afecciones y por eso puede ir más allá.

Gus: Aquí tenés lo que dijo Karla hace un momento. Hace que le tomen las manos, todos se toman las manos, y es en ese momento cuando el cuerpo deseante se pone en marcha. Ahora bien, en el fragmento 37 nos dice que el alma humana no conoce el cuerpo humano. O, en todo caso, según lo que dice después, podemos conocer ese cuerpo a partir de las afecciones, que son las que hacen existir al cuerpo. No es que hay un cuerpo que en un momento siente algo, tiene afecciones; por el contrario, según Spinoza, son las afecciones las que dan la idea de cuerpo. Y ahí vuelvo a lo que iniciamos hoy, cuando Chela dijo que le parecía que estas afirmaciones estaban en consonancia con la primera etapa de Lacan, la del registro imaginario, la del estadio del espejo, cuando el niño se refleja e incorpora la imagen unitaria (ilusoria) de su cuerpo que, retroactivamente, suponemos que vivenciaba como fragmentado. Ese cuerpo que el niño cree ahora suyo, en realidad es otro, le viene de la imagen del espejo, del Otro. Principio, entonces, de la alienación: yo soy un otro. Lacan señala que en ese momento de captura de la imagen del cuerpo se corresponde con el júbilo, que es una afección. Si leemos esto desde Spinoza, podemos decir que es por esa alegría, por ese júbilo, que el pibe tiene certeza de tener un cuerpo, un cuerpo propio y unificado, lo cual, es imaginario. El júbilo, la alegría, va a ser una de las afecciones valoradas por Spinoza. La alegría, nos dice en la *Ética*, es una pasión por la que el alma pasa a una perfección mayor, a diferencia de la tristeza que produce precisamente lo contrario (134). No descartemos que el mismo apellido de Freud significa alegría y hasta goce. Ahora bien, si esa imagen es la del Otro, y si de allí viene la alegría, convenimos en que los afectos están catalogados en ese Otro. Lacan dice algo similar, porque los afectos los conocemos en la medida en que podemos nombrarlos. No podemos vivir ningún afecto que no figure ya en el repertorio del Otro, en el lenguaje. En el registro simbólico, al que aludía José cuando hablaba de cultura: son rúbricas que ya están en la cultura. Por eso Spinoza agrega que esas afecciones están en Dios, es decir, en el Otro. Todo sentimiento, toda emoción, ya ha sido etiquetada en el lenguaje mediante significantes que nos marcan y determinan. Sin duda, la vivencia de un sentimiento o emoción o pasión, aunque remite a significantes en el Otro, no son, digamos, precisas para el

sujeto que, cuando quiere poner en palabras lo que sintió, recurre a todo tipo de rodeos, eufemismos, etc. No puede apalabrar lo que sintió, por eso no es recomendable, según Lacan, atenerse a los sentimientos —salvo a la angustia— porque, dice, éstos están desarrumados, a la deriva. Todo esto es crucial para nosotros teatristas. Podemos enlazar estas ideas a lo que vimos la vez pasada de que un grupo de individuos conforman un solo cuerpo, con el ejemplo de José del abrazo colectivo. Y podemos enlazar también con lo que le pasó a este performancero japonés cuando pidió que le tomaran las manos y el grupo conformara un solo cuerpo afectivo. Al tomarle las manos, le dieron certeza de tener un cuerpo, de la existencia de su cuerpo —y agregaría— deseante. Al sentirse desfallecer, apeló a los cuerpos singulares para que formaran un solo cuerpo de alta potencia afectiva y, por ello, de alto grado de certeza de existencia frente, tal vez, a la inminencia angustiosa de la Cosa, *das Ding*. Por eso es que, como dijo Karla, fue un momento muy especial y, según ella, valió por todo el taller, un poco fracasado hasta ese momento.

CHELA: Me parece que aquí se instala una especie de ruptura, a partir de la cual nos da la idea de trabajar en la praxis teatral en la confección de ejercicios orientados a la cuestión de los afectos, del cuerpo, de la certeza de existencia. Las ideas de las afecciones del cuerpo humano, nos dice Spinoza, son confusas. Y si eso es así, ¿qué voy a pedirle a los alumnos, a los talleristas/ ¿Que practiquen qué? A mí me dio vuelta todo esto. Yo nunca trabajé con ejercicios. Trabajamos con ejercicios corporales o de voz, pero no más allá.

Gus: Lo que vos decís a mí me resuena como si esto pudiera ser una guía para elaborar ejercicios orientados a despejar la confusión, o a apalabrar esas afecciones a la deriva en el actor. Aquí, me parece, la palabra ‘confuso’ que usa Spinoza hace referencia a las ideas claras y distintas de Descartes; pero no olvidemos, como ya vimos, que Descartes no descuidaba ese mundo turbulento y confuso, poco claro, del *nocte cogitatio* o lo que llamamos cogito nocturno. Si ahora pretendemos elaborar ejercicios desde esta perspectiva, no me parecen que deberían estar orientados a que el actor, el tallerista, tenga ideas claras y distintas. Me parece que deberían

ser ejercicios ligados a abordar el deseo y el goce, sobre todo en relación a lo real. Recuerdan que les conté sobre ese ejercicio de hacer una ronda donde todos terminaban apelmazados, formando un solo cuerpo; recuerdan que yo les decía que para mí no era un ejercicio de actuación, aunque los estudiantes pensaban que tenía que ver con la actuación. Para mí, esa ronda era un modo de evitar largos discursos sobre la diversidad racial, de clase, de género, etc. Cuando deshacían la ronda, a partir del júbilo y la alegría que eso les reportaba, porque se divertían mucho, ya comenzaban a trabajar en grupos diversos y no, como antes, los Latinos con Latinos, los blancos con blancos, los afros con afros, los héteros con héteros, etc. El ejercicio ahorra dar una charla sobre esos tópicos; algo se registraba no a nivel mental, por medio de lo verbal, sino a través del contacto de los cuerpos. Tal vez podríamos más adelante comentar el famoso cuerpo sin órganos (CsO) de Deleuze y Guattari en *El Antiedipo*, idea que toman de Artaud. Los ejercicios que pretendemos deberían estar, entonces, dirigidos a ese CsO, es decir, como vimos, desarmar los hábitos impuestos por la cultura, por las normas, por la cultura, para abordar un cuerpo pulsional o real, desarmando la maquinaria simbólico-imaginaria a la que estaba alienado. Ese CsO es, también, una especie de cuerpo colectivo, un cuerpo constantemente deviniendo y reconectándose con otros cuerpos, y esa vivencia podría tener la capacidad de promover la separación del Otro, como pensaba Lacan, es decir, emanciparlo mediante un trabajo o ejercicio creativo, inventivo. No olvidemos que Deleuze siempre reconoció la influencia que tuvo Spinoza sobre su pensamiento, no por nada escribió dos libros sobre Spinoza que me gustaría leer, porque según tengo entendido, Spinoza le dio un marco bastante consistente a partir de las afecciones y la cuestión del cuerpo. Incluso la idea de multiplicidad que trabaja Deleuze va a tener un impacto muy grande en el teatro de la multiplicidad o multiplicaciones o teatro de las intensidades en Eduardo Tato Pavlovsky quien, para mí al menos, es paradigma o pista de despeque de la praxis teatral. Para retomar la idea de la Chela, leamos el fragmento 38: “La idea de una afección cualquiera del cuerpo humano no implica el conocimiento adecuado del cuerpo exterior”. Y yo reemplazaría aquí la palabra ‘idea’ por el vocablo ‘significante’: el significante de una afección.

Ahora tenemos eso de ‘conocimiento adecuado’ y de ‘cuerpo exterior’. ¿Qué querrá decir con cuerpo exterior? Porque si vamos al ejemplo que nos trajo Karla, o el ejemplo que nos dio Sandra, pareciera que habría esos dos cuerpos: uno, el cuerpo del individuo, y otro, lo que yo denominé antes el ‘cuerpo de la actuación’. Este cuerpo de la actuación está afectado por el montaje, por la ficción, pero ese cuerpo afectado “no implica el conocimiento adecuado del cuerpo exterior”: Sandra no se da cuenta durante la función que se dislocó el codo, solo cuando llega a su casa va a percibirlo. Allí se confronta con ese cuerpo ‘exterior’, exterior a la escena. Esta sería una manera de pensar lo que dice Spinoza, podemos delirarnos así. Lo interesante es que, durante la función, en la escena, ese cuerpo exterior queda ‘desconocido’ porque está afectado o sofocado por la actuación, por el cuerpo de la actuación. No sé si me estoy delirando demasiado.

CHELA; ¿Cuántos cuerpos habría entonces?

Gus: Desde otras preocupaciones, yo titulé “Los cuerpos del actor”, con la palabra cuerpo en plural, un ensayo escrito después de una charla de apertura en un congreso sobre Stanislavski realizado en Lima. En la bibliografía teatral, incluso en la del performance, se habla de cuerpo en singular y eso ya podría resultarnos insuficiente. Desde Lacan, podemos pensar en un cuerpo trinitario, es decir, un nudo Borromeo formado por tres anillos: cuerpo simbólico, cuerpo imaginario, cuerpo real, obviamente ninguno de los tres tiene que ver con el cuerpo-soma u organismo. Eso ya lo pudo percibir Freud cuando trabajaba con la hipnosis, que hay ‘otro’ cuerpo afectado, aunque el organismo no esté —digamos— médicamente afectado. Si reitero el ejemplo que les conté de Elba Naigeboren, queda claro que el cuerpo de la actuación captura, por decirlo así, el cuerpo exterior, cotidiano, al punto que lo desconoce: se raja el pie con un clavo, sangra durante toda la función y no se da cuenta hasta terminada la función. Me gustaría trabajar esto, porque habría que ver si ese cuerpo de la actuación es imaginario, simbólico y/o real. O bien trabajar ese cuerpo de la actuación desde esos tres registros y ver, una vez más como quería Chela, si eso nos sirve para diseñar nuevos ejercicios, que nos sean los

meramente técnicos ligados al movimiento o al uso de la voz. Una vez más, la idea es proveer un ejercicio, con una consigna, para que los talleristas o bien los actores en un ensayo trabajen, evitando dar conferencias sobre estas cosas. La idea es darles la pauta para que trabajen. Mi ejemplo de la ronda fue realmente espontáneo, se me ocurrió durante el ensayo, y creo honestamente que es lo único que inventé en mi vida respecto de la actuación o de preparación del cuerpo de actuación; pero ahora podría teorizarlo, es más, debería teorizarlo. Y eso no significa que vaya a teorizarlos con los actores o los talleristas. A ellos no les va ni les viene el fundamento teórico del ejercicio. En tal caso, eso puede hablarse con ellos a posteriori incluso del espectáculo. Creo que les confesé que si al principio de mis aventuras directoriales trabajaba con cierto apoyo en Brecht, fui dejando eso de lado después. Lo mismo con mis coqueteos con el psicoanálisis: tomé de él la técnica, pero más para conducir un proceso creativo en procura de cierta emancipación, que de orientarme a la actuación. La asociación libre, la atención flotante, la transferencia son muy útiles en un ensayo, pero nada producen en el campo de la actuación específicamente. En este sentido, como escribí varias veces, la praxis teatral tiene mucho todavía por recorrer. Queda pendiente, entonces, en la praxis teatral la elaboración de una técnica, con base psicoanalítica, pero orientada puntualmente a la formación actoral. La técnica que salga de ahí, la tenemos que inventar, porque no existe. Me hubiera gustado en esta etapa en que estoy jubilado poder tener talleres para trabajar estas cosas, pero mis limitaciones físicas no me lo permiten.

CIPRIANO: A mí se me vienen dos palabras importantes a partir de todo esto: una es la palabra ‘extrañamiento’, pero no en el sentido brechtiano, sino en el sentido de cuando uno realmente se extraña de sí mismo, en esas circunstancias en que aparece o pasa algo y uno se pregunta: ¿este soy yo? Es una pregunta fundante en la actuación y que no tiene que ver con lo raro ni con una modelización extravagante, sino más bien con una sensación. Por otro lado, pensaba en relación a la técnica del psicoanálisis, a la técnica de dirección que es mi campo y que, quizás, quizás sea el campo de la escucha. Preguntarnos qué estamos escuchando,

desde dónde estamos escuchando, cómo armamos campos expandidos de la escucha.

Gus: Claro, por eso les decía que esos dispositivos técnicos del psicoanálisis, mal que mal, los he ido trasladando al campo teatral, pero queda pendiente cómo la praxis teatral va a diseñar una técnica de dirección actoral, ya que el campo que vos mencionás, de la escucha, propio también del psicoanálisis, es bastante eficaz al momento de la dirección. Tal vez yo no usaría la palabra ‘extrañamiento’ que nos remite a Brecht, pero también a lo siniestro en Freud, eso extraño que resulta familiar y viceversa. Si retomamos el ejemplo que contó Karla con el performer o Sandra con su codo, me parece que la palabra que funcionaría mejor es ‘ajenidad’: el cuerpo exterior, al momento de la actuación, o el cuerpo de la actuación cuando no estoy actuando es otro. Se trata de una experiencia de alteridad: el cuerpo, uno de ellos, según la circunstancia, me es ajeno. Por eso, como vimos la vez pasada, un actor puede despedazarse en escena y al rato, después de la función, se va a tomar una cerveza con sus amigos.

CIPRIANO: Aquí lo de Spinoza nos viene bien cuando nos habla de ese cuerpo exterior.

Gus: Y, repitamos, un afecto como la ira, por ejemplo, que podría darse en Otelo o Hamlet, no implica el conocimiento del cuerpo exterior del actor, de su cuerpo cotidiano fuera de la actuación. Y tenemos que estar advertidos de esto cuando leamos a Stanislavski, o sobre todo en Strasberg con el uso o abuso de la memoria emotiva, como si se quisiera hacer un puente entre el cuerpo cotidiano exterior del actor y el cuerpo de actuación, que deja al primero como ajeno. Ahora bien, si retomamos lo que Chela planteó al principio en relación al estadio del espejo en Lacan, con esa imagen del cuerpo unificado, lo cual deja suponer que había un cuerpo fragmentado. Ahora bien, Lacan dice que ese cuerpo fragmentado es una idea que imaginamos retrospectivamente, no existe ningún cuerpo fragmentado. Lo que sucede es que cuando el Otro nos aporta una imagen

del cuerpo desde el espejo, que incorporamos como un yo [*moi*], equivalente al yo de la conciencia (Lacan llama 'je' al *sujeto* del cogito nocturno), ese *moi* es ilusorio y, además, ajeno, nos viene del Otro, es una imagen a la que el niño se aliena, el famoso 'yo soy otro'. Y ese cuerpo unificado, imaginario, nos hace felices, de ahí que nos hable del júbilo. El niño, entonces, quien tal vez no coordinaba unificadamente su cuerpo, una mano no necesariamente se relacionaba con la otra mano, ahora imagina que *es* ese cuerpo, esa imagen, en vez de percibir que *tiene* un cuerpo que es el que lo captura desde el Otro. En realidad, ya avanzada su enseñanza, dirá que el cuerpo propio se tiene cuando se ha logrado acceder al sinthome, lo cual significa que no es fácil *tener un cuerpo*. Volviendo a lo que le interesa tanto a José, cuando incorporamos esa imagen que nos viene del Otro, en realidad desalojamos algo vital nuestro, singular, renunciamos a un goce, a una satisfacción para responder a la demanda del Otro, para alienarnos al Otro como condición ineludible para formar parte del lazo social, es lo que llamamos en psicoanálisis 'castración'. Desalojamos, pues, lo que podríamos denominar el cuerpo pulsional, o lo real del cuerpo, el cuerpo de la sustancia gozante. Incorporo, entonces, un cuerpo imaginario, que es una imposición del cuerpo simbólico, a costa de renunciar al cuerpo real. Para obtener algo, tiene que perder algo, y eso que pierde es un cuerpo que le será ajeno. Un cuerpo, no obstante, íntimo, pero ajeno, por eso Lacan inventará ese neologismo estupendo: extimidad. El cuerpo real es un cuerpo íntimo, porque lo llevamos interiormente, pero a la vez externo, ajeno. A lo mejor inventó este neologismo leyendo este significante de Spinoza: *exterior*, que nos lleva a todos estos temas. Me parece que, siguiendo la propuesta de Chela, la cuestión de la extimidad puede ser un disparador de posibles ejercicios en la praxis teatral, ejercicios muy ligados a la actuación, no a la dirección. La idea es dar a los talleristas o actores ejercicios puntuales que permitan llegar a este punto de diferenciación de los cuerpos, evitando dar conferencias explicando conceptos. Es lo que me hubiera gustado hacer después de jubilarme, pero mi situación física no me lo permite. Pero ustedes pueden ponerse a pensar en posibles ejercicios, elaborar algunos diseños con pautas enunciadas sencilla y brevemente, para que los talleristas se pongan a jugar. No hay que pensar que

la pauta para un ejercicio desde estas premisas tiene que ser algo complicado, súper sofisticado; piénsenlo como una boludez, que es la palabra que usan en las traducciones argentinas para “connerie”, vocablo usado por Lacan, quien nos dice precisamente que en un análisis se desarrolla y se sostiene sobre las boludeces que habla el paciente, porque en cierto modo hay un cierto goce implicado en todo hablar. La idea de *parlêtre* no está lejos de esto. Las boludeces son de lo más productivas.

CIPRIANO: Hay una paradoja entre lo íntimo y lo ajeno.

Gus: Claro, el codo que Sandra se afectó durante la función, no es que se lo haya dejado en el ropero de su casa, sino que estaba allí en la escena, pero le era ajeno. Y cuando la actuación termina, cuando se suspende el cuerpo de actuación, el cuerpo cotidiano reclama su presencia y entonces se da cuenta de su afección en el codo. Me pregunto si la inversa es valedera, tendríamos que debatir hasta qué punto el cuerpo de actuación se torna ajeno hasta la próxima función. Porque ese cuerpo de actuación, se me ocurre, de ser ajeno, estaría planteando cierta homología con el cuerpo pulsional o el cuerpo real. El cuerpo cotidiano, en cambio, estaría siempre en la dimensión simbólica e imaginaria, salvo el codo que da cuenta de un real que lo ha afectado. Pasemos va a ver qué nos dice el fragmento 39, que va a complejizarnos un poco más todo esto: “El alma humana no percibe ningún cuerpo exterior como existente en acto sino por las ideas de las afecciones de su cuerpo. (...) En cuanto que el alma imagina un cuerpo exterior, no tiene de él un conocimiento adecuado”. Es la afección al codo lo que le permite a Sandra percibir su cuerpo exterior en acto, en presencia, en acción, como existente. Recordemos que convenimos en homologar “alma” con aparato psíquico, según las dos tópicas freudianas.

JOSE: Su propio reconocimiento.

Gus: Y se me ocurre relacionar esto también con la sensación en Condillac: en tanto uno es afectado por una sensación (de dolor en este

caso del codo), percibe o, como dice José, reconoce su cuerpo como existente. No tengo idea de mi brazo mientras estoy conversando con alguien, pero si de pronto por un movimiento descontrolado mi interlocutor me quema el brazo con su cigarrillo, ahí entonces mi brazo toma existencia a partir, precisamente, de esa sensación, se hace presente en acto. Vean que Spinoza dice “en cuanto el alma *imagina* un cuerpo exterior”, ese cuerpo es imaginario y no tiene de él un *conocimiento* adecuado. No sé qué palabra usa Spinoza aquí en el original, pero tal vez sería mejor traducir, desde el psicoanálisis lacaniano, un ‘saber’ adecuado, si es que el saber puede llegar a ser adecuado a partir de un análisis. Seguramente, para Spinoza, si nos quedáramos en una lectura más tradicional, ese cuerpo exterior se refiere al cuerpo del mundo, en los cuerpos exteriores al yo, pero nosotros no estamos aquí para repetir lo tradicional sino para delirarnos rascando el texto desde otra perspectiva, llevando el texto a otro juego, que es lo que a nosotros nos importa. ¿Cómo imaginan ustedes el cuerpo exterior, el del mundo, o cómo imaginan su cuerpo exterior?

JOSE: Ahora estoy trabajando con un grupo de personas, ese elenco que construye la Alcaldía: hay personas de diferentes edades, incluso de edad avanzada. Y hay un ejercicio en el que le pido que caminen por el escenario en el cual he puesto unas sillas al final. Tienen que ir caminando hacia la silla y, cuando llegan, tienen que sentarse. No deben hacer gesto alguno y siempre mirar hacia el frente. En el momento en que menos sientan el impulso, uno de ellos tiene que hacer una acción y los otros tienen que hacerlo también. Ninguno sabe de antemano cuál va a ser el que dispara la acción. Así juegan con eso durante un tiempo. Hay un señor mayor que al principio no entendía y me preguntaba ‘para qué’. No sabía si tenía que repetir lo de los otros o hacer la suya. Después comenzaron a divertirse. Uno se tocaba la cara y caminaba, y los otros entonces se tocaban la cara y caminaban, y luego caminando regresaban otra vez a las sillas y todo recomenzaba. Entonces yo les dije que ahora tenían que colocar una frase. Y uno de ellos dijo: “soy una muñeca inflable”. Y eso instaló el ejercicio, ahora todos eran muñecas inflables. Lo que me

llamó la atención es que esas personas mayores, las que nunca habían tenido contacto con este tipo de ejercicios, eran los que hacían unas propuestas en las que se conseguían gestualidades muy graves. Les dije entonces que me gustaba mucho cómo estaba quedando esa caminata. Uno de ellos entonces me preguntó si ahora podía hacer un monólogo. “No, no, espere”, le dije. La cuestión es que hay la disposición y la expresión corporal cambian totalmente ya que hay un registro de una forma de trabajar de todos, incluso para la primera escena de la obra que estoy montando con ellos. Es todo un sistema en el que, les propuse, vamos a utilizar todos los estereotipos y los clichés (como la que comentamos de bañarse y empezar enjabonándose el sobaco) que ellos hacen. Así, la secuencia es una secuencia de ocho actores haciendo la misma acción al mismo tiempo y que se va acelerando como una máquina, es algo que se va moviendo en el escenario. Y creo que ahí entiendo eso de los cuerpos exteriores, del actor que está ‘adentro’ y sabe que el otro está haciendo una versión de él, que él está generando un gesto, un gesto que el otro le está copiando, pero a la vez versionando, no es exactamente igual. Los otros van agregando cosas, van alimentando la secuencia, en la medida en que cada cual empieza a jugar: de pronto uno hace que está en el mar, el otro hace de una culebrita, etc. La idea es crear una máquina que se mueve. La obra que a partir de ahí estoy escribiendo se llama *El jardín de las delicias*.

Gus: Ese cuerpo ensamblado, como comentábamos antes, formado en este caso por ocho actores. Ese ejercicio también puede servir de base para imaginarle otras posibles alternativas. Se me ocurre ahora que, a este ejercicio, se le podría plantear la alternativa de que, sobre la base de la caminata y la silla, plantear que los actores que siguen al que ha hecho el primer gesto, los otros, en vez de repetirlo y versionarlo, inventen una acción que continúe la inicial. La secuencia ahora no es adición por repetición de los mismos signos, sino adición de acciones cada una de las cuales se motiva (se causa) en la acción del que le precede, es decir, ver cómo el gesto o acción de uno va afectando al que sigue. Aquí también las acciones van ensamblando un sujeto de actuación a partir de ocho ac-

tores; se me ocurre pensar que en esta secuencia, a diferencia de la máquina de tu ejercicio, se instala una narratividad que exige que, en un momento, haya un corte o una culminación de la secuencia y, al llegar a ese punto, es posible que aparezca algún tipo de significación que refiere a la realidad (un final esperado, estereotipado, tradicional) o a la posibilidad de emergencia de un real, algo insensato que ahora interroga al grupo. Si la primera acción fue, por ejemplo, levantar una mano, cómo fue que se llegó a la acción de cepillarse los dientes o a algo completamente loco que permita interrogarse qué pasó allí, en esa secuencia, en esa línea o especie de parábola que partió de un punto y llegó a otro. Y allí me atengo a lo que planteó Cipriano: cómo se llegó a eso, qué real se jugó allí, qué se jugó a lo largo de la secuencia, qué se fue metaforizando y armando una cadena metonímica de acciones diversas, qué se condensó y qué se desplazó (para usar los dos operadores del sueño que nos ofrece Freud). Vamos viendo todo tipo de juegos que se pueden plantear a partir de estas ideas spinozianas de cuerpo o de cuerpos. El cuerpo y la acción de un actor afecta a otro y progresivamente se va a instalando una secuencia de acciones resultado de afecciones que, a la postre, culminan en un solo cuerpo ficcional. En el ejercicio de José tenemos distintas versiones de un mismo estereotipo, obviamente la diferencia no deja de inscribirse. En la otra posibilidad, tenemos diversas acciones, diferentes entre sí, que diseñan una línea de causación. Ya hemos visto la importancia de la causa en relación al deseo y al goce. Sin embargo, me permito insistir en mi pregunta: cómo imaginan los cuerpos, porque el cuerpo que nos imaginamos, a veces no es el cuerpo que el otro percibe. Lo mismo ocurre a veces con la voz, que también es cuerpo. No sé si les ha pasado de escucharse hablando en una grabación y de pronto sentir que la voz que ahora sale del aparato les es ajena, que la voz que ustedes se imaginan tener no se corresponde con la voz que ustedes están escuchando en la grabación. Y ni hablar de ver y verse en un video. Aparece otra vez lo que Cipriano planteaba sobre el reconocimiento: no me reconozco en esa voz o en esa imagen.

SANDRA: En relación al ejemplo, se me vinieron unos recuerdos, uno que no es de teatro y el otro que sí es de teatro y en relación a las

voces. El primero es que yo tengo un escritorio que era de mi papá; saqué sus cosas y puse las mías, pero cuando abro el cajón sale un olor que tenía él en su trabajo y con sus cosas. Me parece un ejemplo de cómo el cuerpo se presenta, cómo el alma lo contempla. El segundo es que estamos como una obra muy experimental que se llama *La miel de las voces*. Parece que no se entiende nada y la hemos probado a propósito con gente del barrio, gente que no sabe nada de teatro. Y tiene una especie de secreto: la voz de mi papá, de mi abuela, de mi hijo cuando era chico, todas como de fondo. Y las vecinas, después, hicieron el comentario sobre la forma en que captaron la esencia de la obra. Y a través de eso, me parece que han entendido mucho más de lo que yo esperaba. Más allá de eso, me interesó esto de lo que venimos hablando de las voces, cómo o qué hacer con las voces de los que ya no están, las que no fueron grabadas y se olvidan.

Gus: Es que se trata de olor-cuerpo, ese olor del cajón es olor-cuerpo, el olor de tu papá que te afecta, te invade, es una afección corporal en la dimensión de la sustancia gozante. Lo mismo con las voces, ese eco de la voz en el cuerpo, eco de la memoria, huella en la memoria; en cierto modo hay allí una especie de grabación, aunque no sea tecnológica. Ahora bien, cuando les preguntaba sobre cómo imaginan el cuerpo, el de ustedes, era por una experiencia propia, surgida no de los conceptos, sino de cuando voy al baño y me miro en el espejo, algo que trato de no hacer. Al pasar caminando frente al espejo del baño, apoyado en el andador y todo encorvado, se produce un colapso entre la imagen que yo tengo de mi cuerpo, interna, y la imagen que me devuelve el espejo de mi cuerpo-máquina. Caminando con el andador, el cuerpo se ve viejo, agobiado, pero interiormente, imaginariamente, yo tengo la imagen de mi cuerpo de cuando era joven y vivo mi cuerpo a partir de esa imagen, no me reconozco en la imagen del espejo, no me siento interiormente como es viejito precarizado que evidentemente soy y que es la imagen que todo el mundo ve. Siento a veces que yo hablo, que mi voz es la que proviene de ese cuerpo joven y no tomo conciencia de que los demás me están percibiendo como un viejito que habla; mi cuerpo imaginario sigue siendo jovial, dinámico, un cuerpo que no envejeció. Sólo cuando de refilón paso

por delante del espejo y me veo, me impacta la imagen de mí mismo y me doy cuenta de la realidad de mi cuerpo. Una vez más, la afirmación de Spinoza sobre que el alma no tiene un conocimiento adecuado del cuerpo exterior se me hace patente.

CIPRIANO: Es que frente a esto no hay autoconciencia posible, ¿o sí? Hago la pregunta en función de que hay actualmente tanta técnica de autoconocimiento.

Gus: Probablemente regresemos a esto en la próxima reunión, si es que, como acordamos, vamos a empezar a debatir *El trabajo del actor sobre sí mismo*, presten atención a ese título: “sobre sí mismo”. Ahora bien, la palabra ‘autoconciencia’ que vos, Cipriano, ahora introducís, si la remontamos a Hegel, nos remite otra vez a extimidad; dentro del mismo sujeto, la lucha del amo y del esclavo y, desde la perspectiva de Lacan, la cuestión de la mirada del Otro. No sé bien cómo pensar esto; por un lado, la imagen de ese cuerpo jovial, dinámico, como esclavo y sometido a un cuerpo-máquina que es el que me impone los límites: por más jovial que me sienta, lo cierto es que ese cuerpo-máquina me dice (las voces otra vez): no podés bailar, no podés viajar, no podés saltar. El otro día pensaba que a veces vivo imaginariamente en el pluscuamperfecto del subjuntivo: me habían invitado a un congreso en El Cairo; mis amigos me mandaron fotos desde allá diciendo que se acordaban de mí, con mucho cariño. Y yo entonces pensaba: “Si hubiera tenido un cuerpo adecuado a mi imagen jovial, hubiera podido estar en ese momento en El Cairo”. Tal vez podría jugar con la idea contraria: la del cuerpo-imagen jovial como amo y la del cuerpo-máquina como esclavo, porque, en cierto modo, vivo con bastante buen humor, sigo haciendo las cosas que me importan y hasta a veces me ocurre de sentirme deseado por gente joven. Todo esto me hace recordar la famosa frase de Lacan de la importancia de pasar de la impotencia a la imposibilidad. Porque si te quedás anclado en la queja de la impotencia, vivís en constante amargura. Pero aceptando la imposibilidad, ya en cierto modo organizás tu vida bajo otros parámetros y le sacás el mayor provecho posible. Esa frase de Lacan no es muy citada, no recuerdo bien dónde

y cuándo la dice, pero sí recuerdo que me impactó mucho cuando la leí. Porque la idea sería que un análisis pudiera mover al sujeto de la impotencia a la imposibilidad, es decir, a aceptar la castración. Tengo que aceptar, entonces, que esta impotencia torna a mi cuerpo en un imposible. Así me ahorro andar quejándome por no poder correr la maratón de Los Ángeles o de bailar en el American Ballet, me ahorro andar comandado por la esperanza de que los médicos sean capaces de hacerme correr o bailar, cuando, al aceptar la imposibilidad, puedo inventarme otra agenda más placentera, menos quejosa, más productiva incluso. Por eso, como les conté, desde que me jubilé me puse a retomar dos viejos deseos de infancia, que quedaron aplastados por el devenir de la lucha diaria: me refiero a tocar el piano y pintar, dos cosas que puedo hacer desde la imposibilidad. Y ambas me llenan de placer, a la vez que, me imagino, dan satisfacción a goces a los que tuve que renunciar en el pasado. Creo que todo esto está en paralelo con los duelos, con la pérdida de una persona, de un objeto, de una relación; uno quisiera hacer revivir todo eso que nos causaba, pero si me quedo en ese trance, termino en una melancolía crónica y bloqueo mi libido, impidiéndole la posibilidad de investir nuevos objetos. No puedo quedarme anclado en la impotencia, llorando y pensando qué hacer, cómo recuperar lo perdido; en realidad, tengo que llegar al punto de aceptar la imposibilidad: no voy a revivir al muerto, no voy a recuperar el libro amado, no voy a atraer al amante perdido. La impotencia te deja capturado en la ilusión de que vas a poder. Y regresamos al ejemplo del performer japonés: insistía al principio en que podía hacer su performance, pero no podía, estaba en la lucha de no poder aceptar la imposibilidad. Pero luego, cuando la aceptó y pidió que le tomaran las manos, vio que había la posibilidad de reactivar el deseo desde un cuerpo colectivizado, ya no su precario cuerpo-máquina propio. Obviamente, le espera un momento en que quizá ya no pueda ni siquiera hacer esos nueve minutos de performance, ni con todas las manos del mundo y tenga que volver a replantearse su imposibilidad.

CHELA: Y eso es más que una imposibilidad.

Gus: Seguramente encontrará otro modo de reconsiderar la castración y de investir objetos para el deseo, porque recordemos que los objetos del deseo son siempre sustitutos. Les dije en una de las reuniones cómo para mí tocar el piano y pintar eran, en cierto modo, sustitutos de mi actividad teatral: no puedo ya dirigir ni montar espectáculos, pero puedo seguir trabajando estéticamente con luces, con texturas, con colores y sonidos, etc., con el rédito de que comienzo a aprender cosas nuevas, tanto en la teoría de la pintura como en la teoría musical. Hay que aceptar la castración: todo no se puede, algo que aprendí no tanto leyendo a Lacan, sino escuchando a mi abuelastra, una mujer sabia que no tenía ni escuela primaria. Lo peor de todo es que me llevó casi 50 años aceptar esa máxima de mi abuela cuando ella siempre me decía: “el todo no se puede”, siempre algo falta. Mi padre decía que yo era el pibe del todo, siempre quería todo y, todavía peor, lo quería ‘ya’, era también para él el pibe del ya. En cierto modo, como les comentaba una vez, esto me guiaba a nivel de la dirección: siempre trato de que el actor en el ensayo no logre ‘todo’, dejarle un margen de falta para que durante la función y en presencia del Otro, del público, cada noche, explore su imposibilidad y la invente con energía renovada. En cuanto a la entrada de aprendices a un taller de actuación, tema que de por sí, no es simple, también está la cuestión del Ideal del yo y del Yo Ideal. Me parece que las mujeres viven esto en forma más dramáticamente que los hombres, aunque hoy tal vez los pibes no dejan de confrontar a veces la diferencia entre el ideal que tienen de sí mismos a partir de las imágenes que provee lo simbólico (Ideal del yo) y la imagen propia que les viene de regreso a partir de la mirada del otro. Es como cuando uno se pone todo coqueto para ir a una fiesta y entra un amigo y nos pincha el globo cuando dice: “¿Pensás ir vestido así?” Estos ‘yoes’ no coinciden. Y me parece que lo podemos ver mucho en los talleres de actuación y seguramente en otras actividades, como el deporte, por ejemplo. Mucha gente cree que tiene un cuerpo mucho más esplendoroso o flexibilizado del que realmente ven los demás. Por eso sería interesante diseñar algunos ejercicios para que —una vez más, evitando disertar sobre estas cuestiones— el tallerista perciba la diferencia entre el Ideal del yo y el Yo Ideal, es decir, ejercicios que den cuenta de cómo es la imagen del

cuerpo que el tallerista trae y cómo recibe la mirada de los otros que marca la diferencia.

SANDRA: Seguimos en el fragmento 39, ¿verdad? En algunos talleres a los que he ido esa cuestión pesa mucho, sobre todo los comentarios. Por ejemplo, de pronto te dicen: “ahora te imaginás que tenés un cuerpo lleno de botox” o “ahora te imaginás que tenés el cuerpo lleno de pegamento”. Me parece que aquí se apunta a lo imaginario, uno trabaja con el imaginario en el teatro. Se apela a ese recuerdo a propósito.

Gus: Claro. Se trabaja con y desde lo imaginario, sobre todo para romper con los estereotipos, como planteaba José. Se le propone al tallerista imaginar otro cuerpo o tu propio cuerpo en ciertas circunstancias dadas, usualmente no cotidianas, como esos ejemplos tuyos de un cuerpo pegoteado al piso, como pegado a una sustancia asquerosa al piso. ¿Cómo zafás de eso? Recuerdo ahora esa serie subida por Netflix, *Baby Reno*, que ha impactado tanto, casi todos los días salen notas en los diarios sobre esa serie. Es algo impresionante y se las recomiendo. Pero allí, en relación a esto de imaginar tu cuerpo de otro modo, hay un momento en que la acosadora del protagonista, una gorda desbordante, una impresionante actriz, metaforiza su cuerpo en expresiones que toman un fuerte contenido erótico y hasta sexual; por ejemplo, cuando le pregunta al muchacho: “¿Hoy me vas a descolgar las cortinas?”, su cuerpo se vive como una casa que él podría habitar penetrándola. La serie expone muchos de los temas que venimos tratando y por eso los invito a verla, algo que no es fácil, porque si bien los episodios iniciales hasta podrían ser reideros (aunque yo no podía soportar cierto tufillo mórbido), ya a partir del tercer o cuarto episodio la historia explora espacios abismales del erotismo, de la corporalidad, de la sexualidad, de la existencia. Resulta notable los cuerpos que han convergido en la producción de esta serie, porque me enteré después de verla, que el personaje protagónico expone la historia vivida por el propio actor que, además de hacer el personaje principal, escribió una novela sobre su caso, luego escribió el guion de la serie, actúa el protagónico y encima dirige la serie. El hombre orquesta, una experiencia polifónica y policorporal: cuerpo directorial, cuerpo autoral narrativo, cuerpo autoral

guionista, cuerpo actoral, etc. Pero esa orquesta está formada, como vemos, de muchos yoes, de muchos cuerpos y, probablemente, remitan a distintos sujetos, aunque se refieran al mismo individuo. Me imagino que debe haber sido un trabajo alucinante pasar por todas esas instancias en las que, como vimos, cada vez que se quiere recorrer la memoria, se la resignifica, se la expande y obviamente se la vive y se la sufre, no siempre del mismo modo.

CHELA: Lo que recuerdo respecto a este cuerpo imaginario, en esta última obra que estuvimos presentando con mi grupo y que ha sido aceptada para *La piojera* en la ciudad de Córdoba, en julio —quedan todos ustedes invitados—, yo me debato internamente porque en toda la primera parte de mi papel soy la Graciela joven, desde niña a joven que se puede manejar con tacos y que puede bailar y hacer otras cosas. Pero hay momentos en que me tengo que sostener, y sostener fuerte, porque sé que, si intento darme vuelta, hacer un giro, es muy posible que ruede por el suelo. Es permanente ese conflicto entre asumir que no soy más de los 30 años, la de los 20, sino que estoy contando esa historia desde la perspectiva de mis 70 años. Y me resulta difícil sostener eso.

Gus: Impotencia e imposibilidad. Ese cuerpo de 20 años es una imposibilidad. Lo más que podés hacer es graduar la energía para dar la vuelta, dar ese giro, sin irte al suelo.

CHELA: Sí, por eso bajé los tacos rotundamente.

Gus: Para ir hoy terminando, pasemos al último fragmento que teníamos para comentar, el 40. Allí Spinoza escribe: “Las ideas de las afectaciones del cuerpo humano, en cuanto que sólo se refieren al alma humana no son claras y distintas sino confusas. ... La idea de la idea de cualquier afección del cuerpo humano no implica el conocimiento adecuado del alma humana”. Las ideas de los afectos no son claras ni distintas, sino confusas; Lacan dirá, tal vez recordando a Spinoza, que, salvo la angustia que no engaña, todos los otros afectos son engañosos. Los afectos están

desarrumados, a la deriva. En el *Tratado de las pasiones* de Descartes se enumeran —no las conté— pero como un centenar de pasiones, emociones o, en general, afectos. Nos dice que hay unas cinco o seis básicas (amor, odio, deseo, etc.) y todas las demás surgen de las combinaciones entre las básicas. Las va dividiendo porque, con su perspectiva ya moderna y cientificista, lo que intenta es dar una clasificación de las pasiones. La lista es una mezcla que no se sostiene por ninguna parte, porque para colmo trata de combinar las pasiones bajo el parámetro moral de lo bueno y lo malo. Se maneja con una especie de superyó moral que le advierte que tal pasión puede ser buena y tal otra mala. Tal como está planteada la lista, me parece que, a nosotros, teatristas, no nos sirve para nada. Kant va más o menos a proceder también a un listado en dos textos que yo no he revisado todavía: *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza* (1769) y *Antropología en el sentido pragmático* (1798). Pronto voy a meterme en esos dos textos a ver qué saco para la praxis teatral, si es que hay algo que nos sirva. Lacan, por su parte, en el *Seminario 10*, producto tal vez de las acusaciones de que era demasiado intelectualista con la cuestión del registro simbólico y la lógica del significante, y no se ocupaba de los afectos, se va a enfocar en la angustia, pero también va a proponer desde el inicio un cuadro de doble entrada, que creo que ya se los pasé. Es un cuadro con nueve afectos, uno de ellos es la angustia. Luego incorpora otros y les va a poniendo nombres y explicando. A lo largo del seminario, que trata muchísimas cuestiones laterales y hasta para mi gusto demasiado laterales, va tratando de ir completando ese cuadro, un poco confeccionado al modo estructuralista, llevando los casilleros. Ya al final del año se da cuenta de que le quedan pocas clases y en las últimas se apresura a completar el cuadro. Si miran atentamente el gráfico, verán que, en diagonal, Lacan ha dispuesto las tres palabras, los tres conceptos elaborados por Freud en uno de sus famosos ensayos: “Inhibición, síntoma y angustia”, escrito alrededor de 1925 o 1926. Al proceder de ese modo, y en función de la grilla que él mismo se propone completar, va agregando afectos en función del grado de intensidad que los caracteriza.

EJE DEL MOVI- MIENTO	EJE DE LA DIFICULTAD		
	INHIBICION Inhibition	IMPEDIMENTO Empêchement	EMBARAZO Embarras
	ÉMOCION Emotion	SINTOMA Symptôme	Pasaje al acto
	CONMOCION Émoi	Acting out	ANGUSTIA Angoisse

Si observamos el cuadro, lo primero que se nos ocurre es que es muy limitado; por ejemplo, en algunos momentos nos habla del amor y del odio, pero no los incorpora al cuadro. Sin embargo, el cuadro nos interesa porque el primer afecto que anota es la *inhibición* y tendremos que ver cómo juega ésta en la formación actoral y la dimensión que toma en el Sistema de Stanislavski. Luego, como ven, va dando nombres y llega a la angustia, como el único afecto que no engaña.

JOSE: Porque ella es un afecto que se expande, que se hace evidente. Quiero hacer una pregunta, un poco retórica.

Gus: Dejame completar antes lo que tenía que decir: la angustia — digamos— disuelve el cuerpo. No sabés ni dónde estás parado, no sabés cuáles son tus límites y si hay límites, se disuelven los bordes, te desborda y, como vos decís, se expande, te invade y evidencia el cuerpo real. Disuelve, sobre todo, el cuerpo imaginario.

JOSE: Precisamente, como estoy trabajando el Seminario de la angustia, y por eso me interesó la forma en que se manifiesta la angustia, cómo se expande y cubre todo. Es como una gran nube que cubre todo, como dice una analista con la que estoy trabajando. Y allí se hace preciso encontrar la punta del hilo para dar lugar al tratamiento. Y por eso quiero hacerles a todos una pregunta sobre Spinoza y ver si nos permite reflexionar sobre algunas cosas. Por un lado, Spinoza nos dice que la construcción

de lo imaginario está ligada a los afectos y estas afecciones son experimentadas por el cuerpo. Entonces, mi pregunta es: ¿los afectos se ubican en lo real y se desplazan a otros cuerpos o se comen a los otros cuerpos? Como que los afectos se ubican en lo real y luego reaparecen en lo simbólico y en lo imaginario.

Gus: A ver, vamos a pensar esto. En Lacan, la angustia se define cuando falta la falta. Y entonces se disuelve el deseo. La angustia está en íntima relación con la Cosa, y por eso vos lo planteás como ligado a lo real, a lo pulsional, al Ello. Sin embargo, salvo la angustia, el resto de los afectos solo podemos referirlos en tanto existan en el registro simbólico, en el lenguaje.

JOSE: Pero los afectos están ubicados en lo real, ¿verdad?

SANDRA: No todos. Solo la angustia.

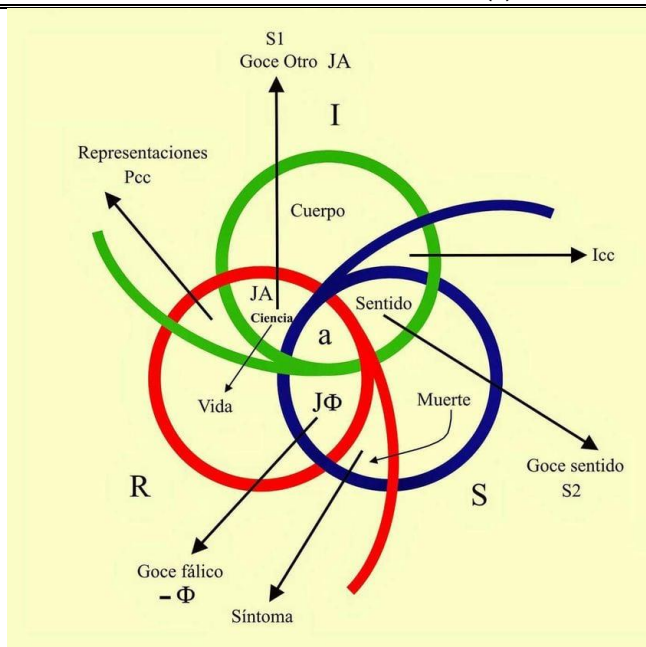
Gus: Lo que escucho en tu pregunta es cuál es el lugar de lo real en todo esto.

JOSE: Sí.

Gus: Y eso es más complejo para responder.

JOSE: Es una tarea que quiero hacer.

Gus: Tenemos que ir al nudo Borromeo, ver las intersecciones entre lo real, lo simbólico y lo imaginario, en relación con el objeto *a*, causa del goce, que está en el centro de todas las intersecciones. Y observen cómo Lacan dispone la cuestión del sentido, del cuerpo y de la vida, palabra que ya vimos en Spinoza. A cada registro le corresponde un modo de goce.



Me parece que en algún momento vamos a tener que trabajar este gráfico y ver qué podemos llevar a nuestro molino de la actuación y la praxis teatral.

CHELA: ¿Pero por qué nos serviría trabajar lo real en escena?

SANDRA: Me parece que no se puede trabajar.

Gus: Lo real no tiene representación, es irrepresentable, inefable. Podemos representar lo imaginario y lo simbólico o lo imaginario a partir de lo simbólico como cuando decimos que representamos la ‘realidad’ en tanto es una construcción fantasmal; lo real, en cambio, siempre está a medio decir y, además, en tanto está del lado del no-todo o no-toda en las fórmulas de la sexuación, podemos apalabrarlo no como representación en el sentido tradicional, sino inventándole un semblante que, esperanzadamente, tiene posibilidades emancipatorias y no resulta una mera repetición a la manera del *automaton*, como simple retorno de los signos. El teatro de la representación reproduce la realidad, reproduce los fantasmas de

la realidad, con algunas variaciones, pero siempre queda de algún modo capturado por el discurso hegemónico. Puede combinarlos, narrativizarlos, semantizarlos, como modo de velar ese objeto *a* que, no obstante, está allí oculto en la escena. Precisamente, cuando trabajé la teatralidad del teatro, postulé que siempre la escena es un velo del objeto *a* causa del goce y objeto del deseo. Digamos brevemente que la teatralidad del teatro, tal como la venimos viendo en la Modernidad, es siempre una reacomodación reformista del fantasma hegemónico. Pero plantearse lo real es astillar el fantasma, desenmarcarlo, no para reinstalarlo al final, sino para abrir la experiencia por el lado del no-toda y, en lo posible, salir de la alienación al discurso hegemónico, transvalorando la Ley del lado de la función fálica. Aquí está la diferencia entre el teatro de la representación y la praxis teatral, al menos como yo la veo. Regresando a la pregunta de José, podemos decir que todo ese palabrerío de un analizante respecto a lo que le pasó, cómo fue, qué le dijeron, qué dijo, con quién se confrontó, lo que sintió, etc., todo eso que constituye precisamente la boludez y, por supuesto, no deja de afectarlo, es un pivoteo por significantes que nombran los afectos, los cuales siempre se les escapan. Por eso el analizante dice que odió, que se enfureció y sigue con la lista sin poder capturar lo que verdaderamente lo está afectando, se la pasa pivoteando con los significantes que le brinda el registro simbólico, el lenguaje. Pero al analista le importa lo real, quiero decir, no queda enganchado con este palabrerío del padecer, sino que se orienta hacia la *causa* del padecer. Esa causa es lo real, está en el malestar del sujeto y el malestar en la cultura y es lo que causa la repetición auténtica que, en el decir del sujeto o en la escena del teatro de la representación, siempre está velada y siempre está como capturada por el fantasma, alienada al fantasma y al discurso del Otro. Para salir de esa alienación hay que separarse, con el juego que hace Lacan con el latín, para indicar la salida de la alienación —proceso doloroso, sin duda— y el proceso del sujeto de parirse a sí mismo, es decir, inventarse —no *reinventarse*, como dicen algunos analistas, no hay invención previa del sujeto alienado—, o sea emanciparse. Confrontar lo real significa trabajar, en análisis o en la escena, ese elemento o acontecimiento traumático, angustioso, sepultado, activo en la repetición auténtica. En la repetición como

automaton, en cambio, la repetición es, si podemos decirlo así, anecdótica, en el sentido de que se narrativiza siempre el mismo real bajo diversos velos sin realmente confrontar lo real. Esas narrativizaciones —que podemos observar en las improvisaciones— suelen convocar toda la parafernalia de significantes que se refieren a los afectos, pero no confrontan la angustia. El analista, como un teatrista de la praxis teatral, no puede quedarse en esa deriva del palabrerío afectivo. La idea se podría expresar diciendo que se trata de separarse de los Nombres-del-Padre, desidealizar al padre, confrontar lo real del Padre, no del muerto —según *Tótem y tabú*—, fundador de la Ley, sino de aquello que quedó todavía vivo del Padre, un goce que acucia e impele a la repetición auténtica. De nada vale, como en muchas perspectivas terapéuticas, aplacar ese goce y prometer la felicidad intentando retornar al sujeto a la Ley que lo alienó, porque al tiempo vuelve a caer en la angustia. Se trata de confrontar la causa para que el sujeto pueda inventarse a sí mismo emancipatoriamente, lo cual no equivale a decir que será feliz, sino que, evitando someterse al suplicio sacrificial a lo real del Padre y a la Ley del Padre Muerto, resulte ahora responsable de sus actos, conociendo la causa de los mismos. Ya no alienación al deseo y goce del Otro, sino confrontado a su goce y deseo singulares, no liberado —porque nadie se libera del Padre—, sino emancipado, confrontado a su castración y a la inexistencia del Otro como tal. Entonces, se trata de ir develando hasta qué punto estoy ligado, alienado a un real que me hace sufrir, que es del Otro, sin el cual, obviamente, nunca hubiera sido miembro del lazo social. Pero ese sufrimiento, digamos, no es singularmente mío, es del Otro y entonces hay que repartir aquí las faltas y las culpas, para no acarrear sobre mis espaldas lo que es del Otro. Tengo, pues, que descolonizarme, al menos para trabajar, despejar lo mío, mi propio sufrimiento, sin estar capturado y repitiendo el goce del Amo. Y luego mi goce y mi deseo puede ser bueno o puede ser malo, pero yo soy responsable ahora de ello, porque el Otro no existe y por lo tanto ya no tengo garantías en él. No me puedo disculpabilizar atribuyéndole al Otro la responsabilidad de mis actos y, en el peor de los casos, ofreciéndome en sacrificio a él, autotorturándome. Me parece que en el *Seminario 23*, aunque Lacan se refiere a Joyce y la psicosis, la idea del sinthome como cuarta

cuerda está, a su manera, planteándonos que esa presentación de los tres anillos RSI que vemos en el gráfico, tan bien engarzados, no deja de ser una idealidad, porque, en cada sujeto —me parece—, psicótico o no, esos anillos están siempre desajustados. En el gráfico están bien balanceados, engarzados, quedan muy bonitos, pero lo cierto es que eso es nada más que un gráfico ideal, porque esos anillos están desajustados en el sujeto por veinte mil causas de la vida, de la sociedad, de lo que fuere. El trabajo, para el sujeto o, como preguntaba Chela, para la escena, consiste en inventarle una cuarta cuerda, el *sinthome*, para mantener lo mejor ajustados posible los tres anillos. Ahora bien, me deliro y pregunto: ¿cuál será la dimensión en la que Lacan imagina esa cuarta cuerda? ¿Es real, imaginaria, simbólica? ¿Es las tres? No me queda muy claro cuál es el estatus teórico del *sinthome*. En Joyce es la letra, la escritura, la que le permite zafar de los Nombres-del-Padre e inventar el *sinthome*, su *sinthome*, esto es, convertirse en el Padre-del-Nombre, James Joyce. Y su literatura, no hace falta decirlo, constituye un atentado brutal contra el registro simbólico, una transvaloración que todavía no podemos medir bien, tal vez ya podemos manejarnos con el *Ulises*, pero *Finnegans Wake* sigue siendo de lectura difícil, a veces imposible, donde lo real insiste como un enigma que el mismo Joyce quería, según él, para mantener jodidos a los críticos durante trescientos años. Joyce, psicótico o no, inventa una literatura que, en todo caso, lo emancipa de la tradición y a la vez le da la oportunidad de cuestionar al Otro; basta ver cómo *Finnegans Wake* es casi imposible de leer y ni hablar de las imposibilidades de las traducciones. Uno se queda siempre con la idea de que, al leer ese texto en traducción, amén de no poder dar sentido a muchas cosas, a uno se le está escapando todo. Pero, me parece, tal vez la idea es que, en traducción o en el original, Joyce nos invita a inventar nuestro propio sentido singular, contornear el enigma, inventarle nuestros propios semblantes. Joyce, psicótico o no, no es el Presidente Schreber, el famoso psicótico que Freud nunca conoció y al que Lacan le dedicó un seminario. El Presidente Schreber está capturado en su delirio por el cual intenta abordar una verdad y en cierto modo su propia curación, pero inventa a la manera de Joyce, porque el delirio de Schreber es

el eco de los mandatos superyoicos que lo atormentan. No hay en su delirio ninguna instancia emancipatoria. Joyce sabe bien lo que está haciendo, su texto, por más delirante que nos parezca, no es resultado de un fenómeno compulsivo, un vómito compulsivo a partir del superyó atroz heredero del Ello. Lo de Joyce es un trabajo que produce un texto: juega con el significante, revisa archivos, etimologías, explora diccionarios, etc. En mi libro sobre Freud, agregué una adenda que se titula “Freud, Joyce, Lacan” donde me acerco a *Finnegans Wake*; carezco de toda competencia en literatura inglesa y sobre todo en Joyce, pero igual me tiré al agua para poder pensar algunas cosas como las que estamos hablando. Lo mío es apenas un parloteo sobre Joyce, parloteo mío, me hago responsable del sentido que pude aportarle a ese texto. Así, retomando la cuestión que promovió Chela, vemos por qué el teatro de la representación se diferencia de la praxis teatral o del teatro que apunta a lo real como causa; este último no es una representación, por más crítica que se quiera, sino un *sinthome*, una invención emancipada que, obviamente, puede ser terrible, en general no es un lecho de rosas.

CHELA: Y de esa travesía no se sale indemne.

Gus: Precisamente esa es la idea: salir siendo diferente, lo más uno mismo que se pueda, inventarse o parirse a uno mismo. Se sale emancipado, pero no por completo, porque la emancipación, como dice Jorge Alemán, es un proceso infinito. Siempre tengo que estar elaborando mi emancipación. También podemos ver esto en Fanon que, como Alemán, era analista. Fanon se cuestiona cómo separarse cuando hay que hacerlo hablando el lenguaje del colonizador. Por eso yo diferencio liberación de emancipación. Nunca nos liberamos de la alienación al Otro: pensemos en los procesos de descolonización, que siempre se hacen en la lengua del colonizador. No hay manera de liberarnos del lenguaje, de la cultura, de nuestros padres, de nuestra infancia, etc. Toda la ideología de izquierda de los *sixties* postula liberación, a diferencia de las propuestas independentistas del XVIII que hablaban de emancipación de nuestros países latino-

mericanos. Y esa liberación, para colmo, se la pretendía alcanzar por medio de la revolución, concebida como sustitución de un sistema por otro. Pero, aunque Rusia o Cuba haya producido una revolución, eso no quiere decir que todo cambie de un día para otro; por el contrario, en estas experiencias se arrastra todo lo peor del Padre y del Pasado, porque no se ha trabajado lo real, no se ha trabajado la causa. La revolución, incluso si logra implementar otro sistema, no modifica, no transforma, no transvalora lo real, y menos de un día para otro. Aunque un tipo se quiera alejar de su padre y se vaya a veinte mil kilómetros, siempre se lo lleva consigo, no hay modo de liberarse de eso. Lo que este tipo puede hacer, aunque viva en la misma casa con el padre, es emanciparse de él. Las revoluciones no alteran por sí mismas ni de un brochazo el campo de los goces y de los deseos, que obstinadamente persisten, insisten, obstruyen. Por esto escribí un texto bastante divertido que titulé de Lacan a Bolívar, porque Bolívar se da cuenta de que América Latina está atrapada, capturada, en un real: no quiere ser mayor de edad, no quiere emanciparse. Y en el caso de los individuos, aunque la ley diga que a los 18 o los 21 años ya son adultos, eso no quiere decir *realmente* que se emancipen automáticamente. Emanciparse no es ser adulto frente a la ley, sino emanciparse respecto del mandato paterno. ¿Por qué digo todo esto? Precisamente porque, en el campo teatral, tenemos un Augusto Boal que, en parte siguiendo a Freire a su manera, tiene una primera etapa en Brasil y en Perú en la que imagina la liberación a partir de consignas revolucionarias; pero lentamente va chocando con la imposibilidad de sus propias consignas del Teatro del Oprimido. La famosa anécdota del tipo ese de una comunidad que, escuchando la propuesta del grupo de Boal de hacer la revolución tomando las armas, los invita a atacar a un hacendado. Boal le dice que, bueno, las armas que manejan los teatristas son de utilería, pero el tipo le dice que no hay problema, que ellos tienen armas de verdad. Y ahí Boal colapsa, se topa con la impotencia, la suya, y luego la imposibilidad de esa vía para el Teatro del Oprimido. Al llegar a Europa, en ese exilio posterior, se da cuenta que los sufrimientos causados por el malestar en la cultura capitalista, no afectan solo a los marginados del sistema, sino a todos, y da un

volantazo a su Teatro del Oprimido en ese libro que ya les mencioné muchas veces, *El arco iris del deseo*. Tal vez hoy podríamos rephrasear ese título y hablar, a partir de las fórmulas de la sexuación, del arco iris de los goces. Entonces, un trabajo emancipatorio tal como lo propone la praxis teatral no es un trabajo con reformular, reformar, reacomodar el fantasma, sino confrontar la causa del malestar. Obviamente, esta tarea supone atravesar el fantasma.

CIPRIANO: Volvemos al comienzo, a la idea de lo que veníamos hablando sobre qué puede un cuerpo y lo que no puede. Es como un retorno circular. Pienso en el poder como norma y en el poder como potencia, esas dos situaciones entre las que se sitúa nuestro trabajo.

Gus: Lacan dice que el psicoanálisis no promete ninguna felicidad, para separarse no solo de algunas terapias sino, además, salirse de una historia en la que la filosofía se entendía como un camino para la felicidad. Yo le podría preguntar a Lacan, como hacen muchos, qué es lo que promete el psicoanálisis; y Lacan, como buen analista, seguramente me respondería... ¿y a usted que le parece?, dando de inmediato término a la sesión. Soy yo el que debo responder esa pregunta, fuera de la sesión. Caminando a la deriva por París y rumiando mi sesión, probablemente yo llegaría a pensar —y volvería para decírselo en la sesión siguiente— que el psicoanálisis promete cierta autenticidad de mi modo de goce cuando me ofrece trabajar un proceso de emancipación orientado a acceder a mi goce y deseo singulares, a alcanzar *mi propia voz* inventándola fuera del mandato del Otro, corriendo indudablemente con todos los riesgos que eso supone. Y en mi trabajo en ese Taller en Whittier College o en Pasadena, a pesar de lo breve y limitado de la experiencia, sin proponerme ningún tipo de actitud terapéutica —que nunca se me ocurrió implementar—, comprobaba que los chicos al final del proceso eran otros. A veces ellos mismos lo percibían. A veces imaginaba —tal como le decía a un colega— poner una cámara al principio del proceso y luego cotejar ese inicio con el final, poder mostrarles a los pibes esas dos instancias. Lo que cambiaba era el cuerpo, sin duda el cuerpo-máquina, incluso en el caso de esos estudiantes

que hacían diversos deportes, los atletas, pero sobre todo el cuerpo trinitario. Tenían al final un mapa diferente y singularizado de su propio cuerpo. Si al inicio no podían hacer el ejercicio de levantar solamente el hombro, si no sabían dónde lo tenían y levantaban todo el brazo, eso ya no ocurría al final. Había otra energía atravesando esos cuerpos, menos capturados, incluso por los protocolos institucionales. En algunos casos, recuerdo que los padres se sorprendían cuando venían a ver el show, y no siempre miraban con buenos ojos lo que pasaba, sobre todo en el caso de las mujeres. Esa soltura que habían logrado con ejercicios, con improvisaciones, más allá del espectáculo en sí mismo, les había dado otro cuerpo, les había cambiado ‘algo’, algo en el campo de lo real, no era un mero cambio de representación, un aggiornamento del fantasma. Como dije, ahora mostraban un cuerpo que no todos los padres admitían. Los pibes, sobre todo las mujeres, empezaban a hacer su propio camino, que no reproducía los deseos de sus progenitores. Por eso la frase de Spinoza, a veces invocada fuera de contexto, tenemos que trabajarla bien.

CIPRIANO: Es que hay como... no sé cómo se dice...

SANDRA: New age.

CIPRIANO: Exacto, una actitud new age.

Gus: En cuanto a la frase de Spinoza, no me parece que tengamos el derecho de reclamar que nuestra lectura del cuerpo en la *Ética* sea la correcta; a nosotros eso no nos interesa, porque pactamos delirarnos a nuestro modo y llevar las cosas a nuestro molino. Lacan decía que él tomaba lo que le convenía para llevarlo a lo que deseaba. No sé si nuestra lectura es la adecuada a lo que dijo Spinoza, pero al menos es la nuestra, elaborada con el mayor respeto, sin duda y en función del contexto, por eso trabajamos los fragmentos.

JOSE: En cierto modo, lo que convenimos en hacer con la lectura de los textos, y ahora con Spinoza, me deja la pregunta sobre quién sea el

precursor del psicoanálisis. Hace un tiempo había leído a un autor venezolano, que tenía una teoría sobre el primer creador del psicoanálisis, para él era Ibsen, que encontró esos conflictos propios del psicoanálisis en sus tragedias. Pero ahora me parece que Spinoza podría ser el precursor del psicoanálisis.

Gus: Si vamos por estos delirios, Freud te diría que el fundador del psicoanálisis es Sófocles. En realidad, no importa mucho la precedencia o procedencia, sino que, como vimos para la memoria, lo que vamos haciendo es recorrer redes textuales, pasar por diversos nudos y dispararnos por otros hilos.

JOSE: Cuando estaba en Caracas trabajaba con Johnny Gavlovski, él estaba montando *Espectros*, y acababa de hacer una puesta de *Casa de muñecas*, y escribió una serie de artículos interesantes sobre cómo Ibsen entraba en lo psicoanalítico. Fue un trabajo genial en el que pude participar. Se forman esas redes de conexiones que permiten comprender temas que han estado siempre en discusión.

Gus: Cuando hablamos de ciertos temas, como cuando hablamos del cogito nocturno, no recuerdo haber leído trabajos de filosofía en el que den importancia a este tema en Descartes. Y hoy el cogito nocturno resuena para mí como algo más importante que toda esa otra corriente que pone el acento en la cuestión del fundamento de lo científico y a Descartes como fundador de la Modernidad. Nosotros atravesamos esos textos, como los de Condillac y Spinoza, a partir de nuestras claves actuales, de la subjetividad de nuestra época, de nuestros intereses como teatristas. Por eso, propongo —y pueden rebelarse— que demos por terminada con esta charla un ciclo de lectura de textos fundacionales y de cuestiones teatrales que nos llevaron a apelar a conceptos psicoanalíticos, y, si no se oponen, abrir un nuevo ciclo en el que, con todo este panorama conceptual, nos metamos de lleno en la lectura de Stanislavski. Cipriano nos envió la vez pasada la versión digital de *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Me parece

que podemos comenzar a destripar al gran maestro para ver si, como hicimos con los otros autores, entramos en redes que nos conduzcan a otros destinos, diferentes a los ya trillados de las lecturas canónicas e incluso vulgares del maestro ruso. Tal vez luego visitar el texto de Toporkov, *Stanislavski dirige*, sobre los ensayos de Stanislavski al final de su vida, para ver un poco esa última etapa de su enseñanza. Incluso introducir algunos textos de Kantor o de Grotowski. Pero también me gustaría que tomáramos en cuenta esa propuesta de Chela de ir imaginando ejercicios de actuación posibles para la praxis teatral. Me parece que esa sería una guía para no perdernos. Creo que sería una tarea más creativa.

Reunión del 16 de mayo de 2024

Stanislavski: lectura a la letra

Gus: En la reunión pasada apareció un tema muy fuerte, que fue el tema del cuerpo, de mi cuerpo imaginado, de cómo lo ven los otros, a diferencia de cómo yo me reconozco en mi propio cuerpo; de ahí se desprendieron una serie de temas fuertísimos. También hablamos de lo que Cipriano planteó, la autoconciencia del cuerpo, y todo a propósito de este performer japonés de los que nos habló Karla. Cuando hablamos del cuerpo de uno mismo, es que ya es como que se abrió la puerta a este libro de Stanislavski, porque el libro de Stanislavski es la preparación del actor sobre sí mismo; el título ya es impresionante, tal vez no lo percibimos porque nos hemos acostumbrado a mencionarlo. Stanislavski se ocupa del trabajo del actor sobre sí mismo y no sobre otro: no es sobre el personaje, porque eso vendrá en otro libro. Ahora bien, la pregunta que podemos hacer es qué habrá entendido Stanislavski por ‘sí mismo’. Mi propuesta, como ya saben, es la de siempre: delirarnos, trabajar el texto a nivel del significativo, destripar a Stanislavski desde lo que a nosotros nos vienen ganas de decir. Por eso nos conviene hoy ser un poquito fenomenólogos y hacer el ejercicio de poner en epojé, al margen, lo que nos contaron sobre Stanislavski, ver si podemos sacarle otro jugo a todo esto. Yo me puse a leer este primer capítulo después de muchos años y, ¡dios mío!, me dije, la verdad es que aquí hay una cantidad de cosas impresionantes que, a la luz de todo lo que trabajamos el año pasado y en lo que va de este, creo que vamos a ser capaces de jugar un poco con el texto del maestro ruso. Para empezar, vamos a toparnos con palabras que, a nosotros, ya nos hacen estrellitas en la cabeza: sensación, alma, palabras que vimos en Condillac, en Descartes, en Spinoza. Aparece en el subtítulo del libro de Stanislavski una palabra que no vimos hasta ahora: vivencia y creo que tendremos que contornearla para saber qué entiende él por eso, no podemos asumir que entiende lo mismo que nosotros con esa palabra. Tenemos que ver si ese significativo ‘vivencia’ tiene un lugar específico en el Sistema, si es noción o concepto, qué relaciones tiene con otras nociones

o conceptos. Todos estos autores, que calificamos de fundacionales y que, como pulpos, extienden sus tentáculos hasta hoy, indudablemente también alcanzaron a Stanislavski. Pienso que estos autores fundacionales nos sirven como una excelente introducción para evitar repetir lo que dice Stanislavski y ver si podemos abordar lo que podría estar entre líneas. Y esa tarea es, me parece, más que necesaria, porque para abordar otros maestros que vinieron después, tenemos que hacerlo a partir de los aportes del maestro ruso. Les pregunto, entonces: ¿qué leyeron en ese primer capítulo de *El trabajo del actor sobre sí mismo*? ¿Qué les llamó la atención? ¿Qué les preocupó?

CHELA: A mí lo que me interesó en principio fue la cuestión de la tendencia que él marca a interpretar mecánicamente. Cómo es que él, de entrada, va tomando y cómo va marcando la relajación y la tensión muscular junto a la vivencia y la memoria afectiva. Pero en su escritura, en su texto, él va pasando de una acción a otra, de una relación entre el cuerpo y la memoria. En la misma escritura lo va haciendo. Es apabullante, es muy impresionante para mí su escritura.

Gus: Lo que nos dices, Chela, es respecto del contenido, de los temas que él introduce. Pero atengámonos a las marcas textuales. En principio, a lo que él recurre es a la ficción. Nos presenta a un estudiante y a un maestro que, como han supuesto muchísimos lectores, serían ambos el doble, el *alter ego* de Stanislavski: el maestro Tortsov y el aprendiz de actor Nazvánov. Esta ficción —que si la pensamos desde Bajtín podríamos calificar de dialógica— tiene, obviamente, algunas referencias biográficas que ustedes pueden reconocer si han leído *Mi vida en el arte*, donde habla en nombre propio. Pero en este libro que estamos considerando tenemos una narrativa en la que se construyen personajes. Se trata, nos dice, de anotaciones hechas por un estudiante; es la construcción de un cierto semblante. Es a partir de ahí que tenemos ese pivoteo entre memoria y cuerpo. Me gustaría si ustedes pudieran enfocarse en alguna cita exacta y poder deconstruirla. Hacer el mismo ejercicio que hicimos con los autores fundacionales, tratando de alejarnos de lo que ya sabemos o de lo que se ha

dicho en bibliografías académicas. Recuerden que frente a los fragmentos que leímos, ustedes siempre comenzaban con “a mí esto me llevo a esto otro”. Chela nos dio el marco general, pero ahora creo que tenemos que ir a fragmentos, porque, desde la perspectiva del armazón general, vamos a perder la posibilidad de leer entre líneas y vamos a quedar atrapados en lo que ya se dijo, en la vulgata sobre el Sistema de Stanislavski, en el comentario.

JOSE: Al inicio, en la primera parte del capítulo, vemos que se narra el contacto con los alumnos. Llegan ahí para la primera clase en la que el profe les dice “vamos a crear un personaje”. Aparece la idea de conocer el semblante del mismo actor, cómo él mismo se reconoce a sí mismo cuando él se enfrenta a un personaje. Nazvánov va y consigue el texto de Shakespeare. Y ahí es donde viene la frase que yo quiero comentar: “solo el arrebatado del arte logra que las horas parezcan minutos”. Llega un momento en el que asoma un sentido de disfrutar, de entrar dentro de ese juego en el cual él tiene que buscar algo. Y se termina dando cuenta de que su cuerpo se transforma en una estructura que no tiene control. Una cosa medio peligrosa también, porque él no consigue controlar ese Otelo o ese mercader africano que él quería construir. Empieza a crear una perspectiva.

Gus: Es una perspectiva bastante racista, por otra parte.

JOSE: Sí, cuenta cómo se pinta con chocolate y todo eso, pero yo pondría esas cuestiones aparte habida cuenta de la diferencia de tiempo, de la distancia cultural. Cuando releo reviso esa frase que está en la página 19, sobre el arrebatado del arte, me parece que nos refiere a la exploración de él por él mismo. Creo que es una de las frases más auténticas de buscarse a sí mismo, y eso es lo que buscamos todos con los actores. Por ejemplo, el actor siempre quiere tener un padre que le diga dónde pararse, a dónde ir, cómo llegar y decir cierta frase. Es en ese momento en que él tiene que revisar ciertas cosas que lo llevan al arrebatado de su cuerpo. La respiración se altera, empieza a crear, expande una serie de semblantes...

Investiga apelando al vestuario, al maquillaje, probándose cosas, descartando otras, poniendo el cuchillo en el cinturón, etc. Al explorar todas esas características, él está tratando de ubicar su cuerpo teniendo en cuenta ese sistema en el cual él pueda ser capaz de dar una información a otro, a x persona, al público, a quien sea. Y después eso desemboca en una cuestión así súper interesante de lo que es y lo que hemos venido hablando desde hace un tiempo aquí en este grupo, que es la no repetición. Porque todo va hacia allá. Es decir, en ese arrebato de estar investigando, se dio cuenta de que su cuerpo sí repetía, creaba un vicio, creaba una fórmula fácil de encontrar algo. Y cuando encuentra la no repetición, escribe una frase que se refiere al ensayo, a ese momento de hacer crecer y de modificar lo no prefabricado, que es una barrera. Es decir, cuando el actor llega a sentir que es una prefábrica y se trata de la no repetición y entonces, se dice: “sácala de ahí, tira ese planeamiento que tú tenías y lo vamos a hacer diferente”. A partir de ahí el semblante del actor empieza a adaptar y crear una línea, empieza a lanzar muchas líneas, empieza a hablar de cuál es el conflicto, el conflicto del desespero del actor. Al final de todo, ya para ir hablando un poquito de spoiler, esa palabra ‘socorro’ que dice la mujer, me hizo acordar mucho de aquel libro de Eugenio Barba, *La canoa de papel*, cuando dice que él estaba viendo una ópera y estaban todos cantando y le llamaba la atención el caballo, porque era el más auténtico que estaba sobre el escenario. Y yo creo que ahí Stanislavski está planteando eso, es decir, el que va a llamar la atención es el que consigue que el cuerpo de verdad esté activo, se mueva, esté atento, esté creando, y no un cuerpo pasivo. Y ese es el gran compromiso que tenemos todos los que trabajamos con la escena, cómo ese cuerpo se mantiene activo, cómo es que va creando, así sea un silencio, un vacío, es estar en actividad constante. Y ahí yo creo que, cuando vacila sobre la creación, si es producto del subconsciente o de la conciencia, de la naturaleza, todos tenemos ese conflicto acerca de dónde está de verdad mi cuerpo cuando se expone, cómo hace para llegar a ese punto. En la primera reunión que tuvimos hablamos del personaje de esa señora que cantaba, bailaba como en un cabaret. ¿Cómo llega a ese performance? ¿Cómo se consigue eso? ¿Fue mera casualidad o hay un proceso por dentro que está empujando a algo? Hay un

sentido, hay una sensación, hay un cuerpo que está vivo. No sé, ahí dejo esa pregunta que sé que todos tienen la respuesta.

Gus: En este primer capítulo, yo no hablaría del actor; todavía me parece que no hay actor, hay un aprendiz, es una primera clase a la que él asiste, donde le dicen que va a subir al escenario a hacer algo, con la presencia de espectadores y con las autoridades del teatro. En el primer párrafo recibe a los talleristas, por primera vez y, como si fuera una especie de analista, Tortsov fija las condiciones del encuadre. Y en ese momento Nazvánov piensa, o mejor imagina, supone, que el deseo del maestro era ver a sus aprendices en el ambiente de la representación: “Su deseo era vernos en el ambiente de la representación, actuando en el entarimado, entre decorados, caracterizados, ante las candilejas. Solo así, dijo, le sería posible juzgar nuestras aptitudes dramáticas”. Como dije, Tortsov fija una consigna, les da una tarea, recuerden que el libro se llama “el trabajo”, le da una tarea a un aprendiz, alguien que todavía no es actor, ni siquiera es pichón de actor, alguien que tiene, digamos, el deseo o demanda de serlo. Este encuadre, dice la oración que inicia el segundo párrafo y que me pareció fuertísimo, dejó a los alumnos “pasmados de asombro”. Mi pregunta es: ¿cómo abren ustedes un taller para principiantes? A mí no me interesa tanto por ahora lo que planteó José, porque eso me parece que es una etapa posterior, cuando se instala la cuestión del cuerpo, cuando se interroga sobre Oteló, cuando se mira en el espejo y pivotea entre el estereotipo de un africano y el estereotipo del personaje de Shakespeare. Aparece aquí la cuestión del reflejo, a veces tan cruel: recuerden cuando les conté que cuando me miro en el espejo, me veo muy viejito, aunque yo me sienta de treinta años. Me parece que todo esto es una dialéctica que viene después.

A mí me interesaría ir rascando el texto así, palabra por palabra. ¿Cómo creen ustedes que los alumnos quedaron pasmados de asombro? Ustedes, ¿cómo inician un taller con principiantes? ¿Qué expectativas tienen? ¿Cómo saben que todos realmente quieren lo que demandan? También podríamos decir en un ensayo, es decir, vienen actores con distintas

formaciones, distintas escuelas, de pronto ustedes tienen que homogeneizar un poquito eso para poder llevar adelante un proceso, un proyecto de montaje. Pero digamos, en este primer encuentro, ¿ustedes producen este pasmón de asombro?

CIPRIANO: Volviendo al párrafo anterior, el pasmón de asombro también tiene que ver con el encuentro con el teatro., con el edificio teatral como algo extraordinario, como la situación de sorpresa frente a esa situación. A mí, de verdad, como yo trabajo en teatros independientes tan chiquitos y en espacios tan hogareños, cada vez que entro a un teatro me pasa lo mismo, quedo pasmado frente a semejante maquinaria, frente a semejantes espacios y no sé qué hacer realmente. Es un poco lo que le pasa a este personaje. Me pregunto, tantos entrenamientos en pequeños teatros, en pequeños lugares, en trabajos tan chiquitos, de pronto uno entra a estos espacios donde se amplifica todo, donde el cuerpo toma una proporción muy extraordinaria en relación al espacio. Y estaba tratando de acordarme, porque yo hace mucho que no trabajo con principiantes, yo trabajo hace ya muchos años con actores del cuarto año de la carrera, ya es gente formada. Pero sí recuerdo esas primeras experiencias y también recuerdo mi propia experiencia de ese encuentro también, que es un poco lo que decía José antes, que hay algo del tiempo que se dilata, que se genera otra perspectiva. También ese pasmado tiene que ver con esa percepción otra, me parece a mí, que es tanto del espacio como de las posibilidades del propio cuerpo, de lo que sucede. Dice, ¿qué es esto? Esa es la pregunta que da mucho vértigo y mucho placer al mismo tiempo, y lo asocio a ese momento de asombro, realmente de asombro.

Gus: Es una salida de lo cotidiano; ves una imagen de tu cuerpo que no tenías: vas con toda la potencia y toda la pretensión de que vas a ser una gran estrella y te van a dar un Oscar. Y resulta que entrás en un teatro de estos institucionalizados, y el cuerpo se te achica terriblemente porque te sentís un piojo arriba de un escenario en esos enormes teatros a la italiana. Claro, la diferencia con una formación en teatro independiente, también tiene otras variabilidades. Acá yo estoy viendo la consigna

de Tortsov, porque les fija el marco para cómo tienen que trabajar, y les abre una puerta terrible al decirles que “montaría un espectáculo en el que debíamos interpretar algún fragmento de nuestra elección”. Creo que ahí tenemos el primer paso del pasmón: ¿qué voy a representar? Y más que representar, se les demanda que interpreten. Vaya uno a saber qué verbos usa la versión rusa, pero esta diferencia instala un abismo. Pero la idea es poner al muchachito, a la muchachita, no sólo en el espasmo de que su imagen del cuerpo, tan llena de potencia, sino que los autoriza a trabajar sobre grandes personajes. Veán ustedes el grado de soberbia de Nazvánov, porque va a buscar su personaje y su fragmento nada más ni nada menos que en Shakespeare. No se plantea tomar algún personaje secundario de alguna obra de un autor no tan consagrado, sino que se tira de cabeza en Shakespeare, porque cree que tiene un cuerpo que va a sostener eso. Me figuro que eso pasa mucho con los principiantes. Otra vez el juego desajustado entre el Ideal de yo y el Yo ideal. A mí todo esto me pasma, porque yo no tengo formación actoral y tampoco he formado actores. En mi taller en Whittier, como saben, trabajaba con estudiantes que tomaban el curso por razones curriculares. No obstante, aunque estábamos en Los Ángeles, si bien no les ocurría venir con el delirio de hacer un Oteló, una Julieta, sí tenían la demanda de hacer algún personaje del cine de Hollywood, de la televisión, de las telenovelas. Y yo les decía: “no, no, ya veremos”. Les avisaba que iban a tener que sacarse los zapatos, que tenían que traer ropa cómoda porque íbamos a hacer muchos ejercicios con el cuerpo, nos íbamos a revolcar por el suelo, etc. Dedicaba al principio casi toda la clase de hora y media al trabajo corporal, por lo menos por las tres primeras clases; luego reducía el trabajo corporal (el vocal nunca pude hacerlo por falta de tiempo) y el resto de la clase estaba dedicado a las improvisaciones donde se iban diseñando situaciones, conflictos, personajes, etc. Las dos veces que intenté hacer una obra de texto, fue un fracaso total, porque los pibes no tenían formación actoral y todo resultaba tremendamente impostado, declamativo. Al demandarles que elijan un fragmento, Tortsov los pone en el dilema de “qué voy a hacer”, e intuyo que la intención del maestro es medir las pretensiones de estos aprendices, de acuerdo a lo que eligen. Entonces, me parece que ese sería un primer paso

de la formación. El segundo, creo, es ese momento de pararse en el escenario de un teatro monumental para que los pibes confronten su cuerpo imaginario y vivencien, en cierto modo, que no les va a servir de mucho, porque desde ese escenario pareciera haber la exigencia de otro cuerpo, cómo decirlo, un cuerpo ubicado en un campo desconocido, el campo de la actuación. Veamos esto, olvidemos a Stanislavski ahora. Ustedes, como dijo Cipriano, entran a uno de estos teatros, al escenario, ven cientos de butacas desde el piso hasta el techo, unas distancias para las cuales la voz que ustedes usan, no les sirve. ¿Se acuerdan que en la reunión anterior hablamos de la impotencia y la imposibilidad, tal como las planteó Lacan? Entonces, la consigna de Tortsov es de una exigencia tremenda, porque les pide interpretar un fragmento, algo que nunca hicieron, los ubica en el escenario, los enfrenta a ese agujero enorme de la sala, y para colmo les dice que va a haber público, y no cualquiera, sino las autoridades del teatro. Esto es *crazy*, completamente loco. Una exigencia tremenda, super-yoica a más no poder. El cuerpo confronta allí la mirada del Otro casi en forma brutal. A lo mejor, como decía Cipriano, en una salita del teatro independiente, donde por ahí ni siquiera hay un escenario, esta sensación no es tan tremenda, pero empezar poniendo a los aprendices en su primera clase en un escenario de sala la italiana tradicional, enorme, me parece que es algo muy fuerte. Yo hubiera explorado el lugar; los hubiera familiarizado con todo eso antes de dar pautas o consignas. Esta narración stanislavskiana, que ya leemos con tanta naturalidad, es sin embargo algo muy fuerte, casi cruel, un poco sádica porque afecta la noción, como decía José, del cuerpo y afecta la noción del tiempo. Empieza a tenerse percepción de otro tiempo, de otro espacio, de otro código, de otras miradas, de otros ojos. Porque también muchos de estos teatros, con bambalinas, decorados, toda la maquinaria teatral que el público no ve, pero que el actor sabe que tiene sobre la cabeza. Yo me acuerdo que en la primera obra que escribí y que dirigí en Tucumán durante la dictadura, cuando no había ninguna oferta teatral en la ciudad, titulada *El paraíso de las hormigas*, teníamos una plantilla de luces, pocas porque no teníamos dinero y la salita era la de un hotel con solo luces generales para la presentación, por ejemplo, de productos del mercado. La plantilla de luces iba bajando en cada escena

hasta el punto de casi aplastar a los actores que tenían que trabajar en una posición muy incómoda; la idea era dar la sensación opresiva que todos vivíamos en ese momento. De pronto, se mostraba que había una maquinaria teatral que controlaba el espectáculo, que lo pautaba. Por eso, a mí me parece que, cuando uno entra en estos teatros enormes y ve todo lo que lo rodea, todo lo que está atrás, todo lo que está a los costados, con lo que realmente se confronta es con la castración. Ese choque con la castración está muy patente en esta primera clase de Stanislavski y, como dije, me parece brutal. ¿Cómo y qué voy a hacer yo, aprendiz, con todo esto? Vuelvo a la pregunta: ¿cómo empezarían ustedes hoy, *hoy*, después de este año de charlas en este grupo, un taller de teatro con principiantes? ¿Cómo lo empezarían? Es una pregunta que les hago a ustedes, retórica, porque me la hago también para mí: ¿cómo empezaría yo un taller de teatro para principiantes? Yo nunca hice eso, no sé cómo se hace. Entrené como pude a estudiantes pasajeros, temporarios, pero que no se aproximaban al taller para ser actores, solamente querían tener una experiencia performativa, divertirse, agregar una clase a su currículum, lo cual marca la gran diferencia con lo que seguramente proponen ustedes, que es un taller de actuación para futuros actores. No sé cómo se haría eso, o cómo creen que lo hacen algunos maestros conocidos.

CIPRIANO: Yo lo que conozco es, básicamente, experiencias del cuerpo, primeras, digamos. Por lo menos en la tradición cordobesa eso ha sido como muy fuerte. Distinta a la tradición porteña, que también he visto, donde se entregan fragmentos de texto para leer o para interpretar, o presentaciones personales. Me estoy acordando de una clase que hice con Alejandra Boero, una primera clase con ella; yo tenía 20 años, y Alejandra planteaba una experiencia similar a la de Stanislavski, pero en un ámbito menos grandilocuente que una enorme sala a la italiana; nos hacía subir a una tarima chiquita, muy pequeña, pero que marcaba una diferencia con el suelo. Me acuerdo que nos daba una pequeña oración para decir, no mucho más que eso. Pero la experiencia de pasar del piso a la tarima era un vértigo, era un cambio, un señalamiento de la actuación y de la no actuación. Estoy hablando de una escuela muy tradicional, como la de

Alejandra Boero en ese momento, y yo tenía 20 años en ese momento. Pero me acuerdo de eso. Acá en Córdoba me parece que, por lo que yo escucho y por lo que veo, se empieza más con juegos corporales, con juegos de atención, con juegos de apreciación del propio cuerpo. Se me vienen a la cabeza estas dos posibilidades, pero yo no sé qué haría hoy, me agarraría a la cabeza, diría ¡Dios mío, ¡qué difícil, qué responsabilidad!

Gus: Les hago esta pregunta porque me figuro que el objetivo de estas charlas no es tanto entender a Stanislavski, sino ver todo lo que se ha jugado y se juega en la formación actoral. Ese es el tema que creo que podría darnos el rumbo para este año. Interesa lo que nosotros podemos imaginar para iniciar una formación actoral. La vez pasada teníamos el ejercicio de José, los que caminaban hacia la silla y hacían un gesto; ahí no se empieza con ningún trabajo corporal, digamos, es una pauta de caminar; tampoco empieza con un texto, simplemente él les dice que caminen hacia la silla, que se sienten y que alguno haga un gesto. Luego ese gesto es versionado por el resto. Y luego yo agregué la posibilidad de alterar eso y hacer una secuencia, etc. Me parece que ahí estamos ante un comienzo que no tiene que ver con la formación actoral; es un ejercicio que se podría poner en una primera reunión con aprendices; el mismo José decía que había un tipo que era un poco mayor y decía “¿y esto para qué?” Es imposible explicarle a un tipo que recién inició un taller los fundamentos de ese ejercicio; no me voy a sentar a dar una conferencia de por qué lo estoy implementando. Entonces, solamente queda indicarle: “hágalo y déjese de joder”. Ahora, a partir de ahí, no obstante, como vimos en el ejemplo de José, los cuerpos se alteraban. Por eso insisto: por un lado, vemos esto que nos dice Stanislavski, vemos esto que hacía Alejandra Boero, a quien entrevisté, una mujer impresionante, bastante autoritaria también. Y luego, otras posibilidades de comenzar, como la implementada por José. ¿Cómo diseñaríamos ejercicios para llegar al cuerpo pulsional, al cogito nocturno? Por ahí podemos ir viendo estas alternativas, en función de todo lo que llevamos hablado hasta ahora en estas reuniones. Como dijo José, guiarnos por el camino hacia un acto creativo. Ya vimos que Stanislavski lo busca en ese subconsciente que nunca define, lo da por hecho.

De alguna manera la propuesta nuestra es cómo nosotros podemos ir sacando cierto rédito de todo esto. ¿Cómo generar otro tipo de dinámica, otra figura de actor, no sé cómo llamarlo, otro semblante, a partir de nuevas vías? A mí me parece que ese ejercicio de caminar hasta la silla podría ser un ejercicio de una primera reunión. Estoy asumiendo que José dio ese ejercicio en la primera reunión con el grupo, pero creo que a lo mejor no fue así. ¿Lo pusiste en la primera reunión con este grupo o más tarde, en cualquier otro momento?

JOSE: Ese ejercicio ya lo hago cuando el grupo tiene cierto espacio, porque las primeras reuniones son precisamente diagnósticos corporales, es decir, lo que vamos a cambiar es el espacio, secuencias, reviso mucho lo que es la cuestión psicomotriz, que fue lo que aprendí con la compañía de teatro, cuando trabajaba en Venezuela en la Compañía Regional de Teatro, y que era muy diferente al trabajo que se hacía con la escuela de teatro. En la escuela de teatro hacían exactamente eso, tú llegabas el primer día, me aprendes este fragmento, hago una improvisación. Cuando estuve en la compañía, había varios profesores que venían de Cuba o de Perú, quienes el primer día de clase y por una semana por lo menos, trabajaban lo corporal, con gran esfuerzo físico. Y por eso hago eso con los actores, aunque no con tanta intensidad física. Así, cuando llegan, sí hago muchas secuencias físicas, trabajos de coordinación entre ellos mismos, de ubicarse en el espacio. Hay una obra de Beckett, que tiene una secuencia: hay cuatro actores en cuatro esquinas, y ellos se van cruzando en el centro y hacen un círculo y siguen para el otro lado; es muy compleja. Eso lo hago en la segunda semana, cuando nos vamos a trabajar lo psicomotriz; luego ya los hago improvisar: haga como un perro, usted es una señora que está esperando el autobús, pero va caminando rápido, y nunca choca. Desde ahí ya empiezo a vender la idea de cómo quiero hacer el teatro, no me gusta mucho que ellos aprendan nada de memoria, y que empiecen a improvisar así, sin ninguna base, porque creo que el cuerpo queda huérfano, no me gusta eso, no me gusta el actor huérfano, me gusta más el que depende al principio del maestro y después se libera y ya entonces podemos trabajar, cuando pasan varias sesiones. Cuando yo

trabajaba con la compañía, recibía a los primeros actores; como tenía cierta experiencia por formar parte del elenco, me encargaba de los primeros talleres para actores nuevos, y se hacía ese trabajo corporal, mucho de danza contemporánea, contacto de cuerpo, era muy importante abrazarse, tocarse, agarrarse los cachetes, las orejas, hasta que una actriz me dijo: “profe, yo no soy promiscua”. Tranquila, le respondí, no se trata de nada de eso. Me gusta más el contacto físico a que ellos empiecen a tratar de crear un personaje donde no hay nada, porque yo me pongo en este papel: si yo soy nuevo en una actividad, sea el teatro o el deporte, y me dicen que ya juegue o haga algo sin darme los elementos, me muero. El principiante no tiene idea de que necesita ciertas estructuras. Viene, como decíamos, pensando en Broadway, en teatros gigantes, en hacer un musical. Cuando me dicen si podrían hacer *Cats*, yo hago como que no escuché eso, pero sí lo escucho para saber dónde están ubicados, y comienzo la secuencia de ejercicios. Eso es un poco fastidioso, a veces me canso de tanto que trabajo, pero cada día va creciendo un poco, cada día un poco, y siempre, al final de cada sesión, cuando faltan 15 minutos para terminar, paro todo y hacemos un círculo, y les pregunto: ¿cómo se siente hoy? Diga la verdad, o sea, diga si tiene ganas de irse. El que regrese es porque tiene algo en la cabeza que se le movió en el cuerpo. Después empiezo a dar algunos textos, separados, no tienen nada que ver unos con otro. Puedo darle a uno un texto de Lope de Vega, a otro algo de Koltès, textos que no tienen nada que ver uno con otro y que exigen trabajos diferenciados. Porque es dependiendo de lo que yo estoy viendo en cada uno de ellos. Eso no significa que uno lo sepa todo, pero sí es como crear esas experiencias, y que ellos mismos se vean cómo van construyendo esos personajes. Hago ejercicios, y se repite y repite, pero no es una repetición constante, es esa no repetición de la que yo mencioné antes y que leí en este capítulo de Stanislavski: cuando me lo vi, me dije: “claro, porque es que todos aquí hacemos teatro”. El ensayo es la cosa más horrible que existe sobre la tierra, pero es la más importante, porque es donde aparece todo; allí se repite una línea, una frase que dice el personaje, se la repite muchas veces hasta que el cuerpo se va adaptando a una forma. ¿Sabes qué pasa con esa repetición? Crece o reduce. Pero es una propuesta, y yo aprendí

eso cuando aprendía con los maestros allá en Venezuela. Todos los días, decían, usted viene a un ensayo, usted tiene que hacer algo nuevo, porque si usted me repite lo mismo de ayer, no sirve, se va, entonces uno queda así, desarmado. A veces hago eso con mis actores.

Gus: Lo que tomo de todo lo que decís, y de lo que venimos hablando, es que hay distintas aproximaciones a las primeras reuniones, en las que parece que se necesita hacer lo que vos llamaste ‘de diagnóstico’; cada maestro hará su diagnóstico de acuerdo a su formación, su experiencia, sus objetivos. En este caso de Stanislavski es bastante brutal, en el caso de Alejandra Boero, es bastante parecido, lo cual lo pone al aprendiz en situación de escucharse a sí mismo, en ofrecerse como punto de confluencia de las miradas de los demás, es algo muy fuerte. Ahora, la otra cosa que vos planteaste es que los talleristas que vienen a un taller de actuación no tienen idea realmente de qué se trata; pero sí tienen ideas, son precisamente las que hay que sacarles de la cabeza, porque están alienadas al Ideal del yo provisto por la televisión, el cine, Broadway o Hollywood. Ellos nunca imaginan que hay que hacer un trabajo terrible para ser un actor y que no tienen los elementos para hacerlo. La otra cosa es que, en mi Workshop, también hacía un momento final de reflexión, pero no les preguntaba qué habían sentido, sino si me podían contar lo que habían hecho, lo que había pasado. Como ya les dije, nunca tuve la oportunidad de tener un taller de formación actoral. Tuve, en cambio, que dar cierta formación a esos estudiantes que venían a tomar el Workshop en mi college y luego, más duradera, fue la experiencia en el Pasadena City College, donde trabajaba Lola Proaño, quien quería comenzar a hacer teatro en español. En el PCC, la convocatoria era para para eso: hacer teatro en español y esa experiencia o ese taller no tenía para ellos, a diferencia de los estudiantes de Whittier College, ningún valor curricular. Venían porque se les daba la gana. Y llegaron como setenta estudiantes. Comencé, como siempre, con intenso trabajo físico con ejercicios tomados de diversas disciplinas (danza, yoga, artes marciales, etc.), ejercicios que tomé de distintos maestros o de otras experiencias. Hacíamos también ejercicios con el espacio, tal como José los mencionó. De teatro, yo no decía nada.

Trabajábamos en un auditorio que tenía un escenario bastante limitado. Los invitaba a sacarse los zapatos y comenzaba el trabajo corporal; en la primera reunión ocupaba las dos horas. El resultado era, todos los años, el mismo: solo regresaban siete u ocho estudiantes; algunos estuvieron los seis años que duró el programa y sí, lograron formarse, al punto que una chica hizo audiciones en Hollywood y la tomaron. No pudo estar allí más de dos meses; según me dijo, ella se había acostumbrado a trabajar conmigo y no podía soportar la forma de trabajo a la que la sometían en Hollywood. Me imagino que muchos de los que no regresaban era porque el trabajo que yo proponía no tenía nada que ver con ese estereotipo de actor psicodramático, todo psicológico, en el que iban a llorar o reír o representar un personaje. Ahora, los que se quedaban comenzaban a entender de qué se trataba. Y esos son los que después se quedaron y con quienes pudimos hacer cosas impresionantes que, dicho sea de paso, no sé si lo hubiera podido hacer con actores profesionales, porque hubieran resistido a la experimentación. La otra cosa que José marcó y que me parece muy importante, en un inicio de taller —no sé qué les parece a ustedes—, es la necesidad de que se vean integrados a un grupo. Comiencen a ver estas relaciones de grupo, a establecer vínculos. En el texto de Stanislavski, Nazvánov inicia su trabajo sobre Otelo, pero en función de su relación con el otro actor a cargo de Yago. Si tomáramos la famosa palabra de uno de los grandes psicoanalistas argentinos, Pichón-Rivière, la cuestión del vínculo, de establecer vínculos es fundante. Por eso mi ejercicio de la ronda que una vez les comenté, que no era un ejercicio actoral, estaba orientada a romper prejuicios raciales o clasistas y constituir vínculos. Ese ejercicio me ahorraba una cantidad de cosas, particularmente la de hacer discursitos sobre la diversidad. Ya saben que, cuando estoy en el trabajo de la praxis teatral, yo no hablo, aunque en estas reuniones hable más de la cuenta. El teatro es un arte grupal, aunque se trate de un monólogo y, por ello, necesita vínculos, con el director, con el iluminador, con el sonidista. La cuestión del vínculo retoma otro de los temas que nos preocupó en una de las reuniones, que es la creencia. ¿Se acuerdan que hablamos de la creencia? Yo tengo que creer y confiar en esa creencia de que, por ejemplo, el iluminador va a ponerme la luz cuando yo realmente la necesite y

donde la necesite. Porque si salgo sin confiar, como me ha pasado a mí con un iluminador de Tucumán, hay inminencia de desastre: me pasó que ese iluminador, calculando que faltaban 15 minutos para dar sala y comenzar el espectáculo, bajó a la calle, a una cafetería al lado del Hotel Metropol, para tomarse un café, pero algo le pasó y no regresó nunca, lo cual llevó a que tuviéramos que cancelar la función, con sala llena, porque para colmo este tipo se había llevado las llaves de la cabina de luces. Una cosa terrible. Entonces, no debemos descuidar nutrir la creencia, el tema del vínculo, el tema de la conciencia grupal, aunque esto aparezca apenas insinuado en este primer capítulo de Stanislavski. Tenemos, pues, varias ideas disparadoras para interrogarnos.

SANDRA: A mí también me pasó que, al leer ese primer capítulo (lo leí, la verdad, por encima un ratito antes de la reunión) me acordé que este texto fue el primero que yo leí la primera vez que hice un taller de teatro. Me lo habrán recomendado. Fue el primer libro que yo tuve. Y sí, también me llevó al primer encuentro con el teatro. Me estaba tratando de acordar qué cosas pensé en aquel momento, pero sí me acuerdo que me pareció algo fascinante y súper difícil, inalcanzable, como de un largo trayecto. En ese primer taller que yo hice pasó que éramos un montón, pero en muy poquito tiempo, solo quedamos dos y el taller se cerró. Nos mandaron a otro taller a cargo de otro profesor donde iban llegando todos los que quedaban en talleres que también se cerraban y ahí hice un grupo con el que estuvimos trabajando varios años. Ahora pienso que tal vez esa es la razón o la experiencia que hace que no me guste dar talleres para principiantes. Porque es ese estrés de tener que captarlos y quizás el teatro no es para todos. Que mucha gente va con una idea o una imagen de qué es el teatro y la realidad es que solamente un número muy pequeño de personas es la que realmente va a querer quedarse y dedicarse y explorar más el teatro. Nunca di talleres para totalmente principiantes, pero sí me ha pasado que en un grupo haya habido dos o tres personas que hacen teatro por primera vez. Y sí, tuve que soportar las preguntas y el que para qué esto, o que no quieren hacer algo o que les parecen ridículos los ejercicios. Hoy también me pasó que me inscribí, algo que hago de vez en

cuando, a la junta de secundario; jamás fui a dar clases en un secundario y creo que es por ese miedo. Digo: qué difícil debe ser dar clases de algo a alguien que no quiere eso. O sea, los chicos de secundario por ahí no quieren muchas cosas, pero me parece que el teatro debe ser muy difícil. Hasta ahora nunca me animé, aunque me inscriba en la junta y luego no voy. Me imaginaba, no obstante, cómo daría una primera clase a partir de esta fantasía de ese libro. Me parece que les diría que el que no quiera participar, no sé, escriba, haga garabatos, escriba una carta de amor, a condición de que al final después me muestren todo. En fin, la lectura de ese capítulo de Stanislavski me transportó al primer encuentro con el teatro.

Gus: El miedo tuyo, Sandra, se corresponde, me parece, con el miedo del principiante. En el caso de este primer capítulo, está esto muy claro y a ese capítulo yo le pondría el título 'la frustración'. Es donde al principiante se le quiebra todo. Todo ese frustrante, salvo un momento de júbilo, que luego Tortsov se encarga de pincharle el globo. Tengo para mí que esos que no vuelven, es porque, en cierto modo huelen —como conversamos la reunión pasada— que ser actor es conocerse a sí mismo, explorarse a sí mismo. No todo el mundo está dispuesto a eso. Por eso también el mismo Grotowski tenía un proceso de selección de quiénes iban a trabajar con él, y tenía una especie de formato apostólico: limitaba el número de participantes —por ejemplo, cuando vino a California— a doce, una especie de futuros apóstoles. Era un proceso de selección terrible para ver quién aguantaba, y por eso creo todas esas poses de Grotowski, un poco excéntricas, que hacía que la gente pensara que deliraba un poco. Me imagino que esa actitud sería para pasmarlos y el que se pasaba no se quedaba. Este capítulo es el capítulo de la frustración del yo, un yo que viene con este Ideal de ser actor y con ideales movidos por los medios o por lo que sea, y de pronto se encuentra con que no sabe, o el maestro le muestra que no sabe ni levantar un brazo. Me pasaba con mis estudiantes en el taller, sobre todo aquellos que eran atletas. De pronto les decía: levanten el hombro y dejen relajado el resto del brazo; y levantaban el brazo hasta el codo, todo tenso. Yo insistía: chicos, solo el hombro, pero era como que no encontraban ese hombro. En el segundo encuentro,

estos atletas, que supuestamente tenían todo un entrenamiento físico, venían quejándose de que les había quedado todo el cuerpo dolorido desde la clase anterior. Pero les dolía otro cuerpo, que era al que yo estaba apelando. En fin, me parece que no todo el mundo está dispuesto a entrar en ese infierno.

CHELA: A mí me recuerda una experiencia totalmente distinta que tuvimos nosotros como grupo, porque de los que iniciamos hace 20 años, más o menos, quedamos tres que seguimos. Y, como Cipriano dijo, la experiencia cordobesa tiene más que ver con el trabajo del cuerpo, incluso uno de ellos venía de la expresión corporal. Yo, en cambio, venía de la literatura; de manera que la primera obra que armamos, que propusimos, era una versión de *Pedro Páramo*, pero prácticamente con expresión corporal. El poco texto que tenía era un texto directamente de la obra de Rulfo. El trabajo corporal, por lo demás, siempre fue muy marcado hacia la danza. Esa obra trataba un poco de decir algo acerca del momento que vivíamos, se llamó *Pueblo de un solo pájaro*, porque en Santiago estábamos hace 40 años con el mismo gobernador; en esa época en que nosotros hicimos este espectáculo venía durando ya como 15 o 20 años en la provincia. Es algo bastante frecuente en las provincias del norte. La experiencia del cuerpo era la experiencia de la expresión corporal que sí tenía algunos elementos donde se movilizaban sensaciones, otras cosas diferentes, no era la danza, sino la expresión corporal que tiene otras bases que yo no tengo. Yo tenía la literatura y venía de la danza contemporánea, más o menos. Así que fuimos llevando este tipo de aproximación hasta que recién en las dos últimas obras introdujimos el lenguaje propio, compuesto por cada uno, elaborado.

Gus: Pero no fue frustrante.

CHELA: No, para nada. Porque tampoco era ballet, era danza contemporánea.

JOSE: Esa experiencia es muy particular; cada director, cada actor es muy diferente en ese contacto. Porque ese choque del semblante, la forma como interactúa con el otro es muy importante. Saber dónde estoy ubicado. Por ejemplo, cómo es ese actor principiante que va a llegar y que está ubicado culturalmente; saber sobre qué patrones. Por ejemplo, tú siempre hablas de tus estudiantes que están en Estados Unidos, en una universidad, que algunos tienen estándar atlético y otros vienen de otras disciplinas. En tu caso tienes un grupo muy particular que está claramente ubicado. En el caso de lo que está diciendo Sandra, se trata de adolescentes en la secundaria, de cómo sería darle clases de teatro cuando no quieren eso. Allí está ese choque, y eso es lo que nos está diciendo Stanislavski. Cada uno de nosotros va a tener un choque. Usted se va a chocar contra una pared y le va a doler, porque el otro también existe. Y lo que usted está pensando es suyo, pero también va a tener que chocar, porque no solamente es usted el centro del Universo, no es usted con Shakespeare, es usted contra el mundo.

Gus: A mí me llamó la atención cuando dice: “¿Actuar en nuestro teatro? ¡Era un sacrilegio, una profanación del arte!” Usa una palabra religiosa: sacrilegio. Y ese vocablo religioso, parece abarcar también al arte. Percibo que acá Nazvárov expresa una crítica terrible a la cocina que le han dado. Así como vos, José, le dijiste a esa chica en ese taller “no hago cosas promiscuas”, me parece que Nazvárov está articulando la misma queja que tu aprendiz. Quiero decir: siente que Tortsov lo fuerza a hacer cosas, a subirse al escenario, y nada más ni nada menos que en la primera clase. Se me ocurre que se siente en cierto modo violado por el maestro, o al menos abusado. Luego nos cuenta cómo él va a sugerirle a Tortsov — quien parece comportarse como Lacan respecto al tiempo analítico — que la función se realice en un lugar menos solemne. Es sorprendente que el aprendiz vaya a proponerle al maestro que cambie su encuadre y sus reglas, pero, y otra vez confronta la frustración, se da cuenta de que ya Tortsov había salido del aula antes de que pudiera hablarle. No puedo dejar de evocar ese momento en que un analista le marca algo al analizante, un punto enigmático, y cuando el analizante, que queda por un momento

alelado, trata de retomar su discurso para explicar ese lapsus, por ejemplo, o bien armar una narración para darle sentido, el analista dice “terminó la sesión” y deja que el analizante se vaya a hacer su propio análisis él mismo. Tortsov hace algo similar: da la consigna, puntúa algo, impide la queja o la explicación y se va, dejándolos a los aprendices para que trabajen por sí mismos en la elección de los fragmentos. Obviamente, la actitud del maestro “despertó en el grupo animadas discusiones”. Observen bien los significantes que tenemos en esta frase: despertar, es decir, los aprendices estaban dormidos; la actitud del maestro los sorprende, pero los despierta y los pone a pensar, a elaborar esas ‘animadas discusiones’. Me parece que aquí tenemos otra alternativa para iniciar un taller con principiantes: el maestro da una pauta, les dice que se organicen y se va, que regresará en la próxima reunión a ver qué han elaborado. Eso puede generar estupor, pero, como anota Nazvárov, ocurrió que algunos aprobaron la actitud del maestro y otros no. Entre los que aprobaron, sin saber los motivos que Tortsov tuvo para irse, “empezamos a acostumbrarnos a la idea”. ¿A qué idea? ¿A la idea de quién? Me parece que, volviendo a lo de Sandra, podríamos decir que los que regresaron fueron aquellos que se acostumbraron a la idea, a la idea del maestro, a la idea provista por el Amo, a la idea de que hay un Otro. Son los que se alienaron a ese Otro, se sometieron a sus pautas (sin saber bien por qué, como cuando nacemos y la cultura nos marca con los significantes), pero intuyendo que esa alienación es estructural para poder entrar en el lazo social que supone todo grupo teatral. Por otro lado, el maestro fija las reglas, da las pautas, pero les abre un espacio para dejarlos trabajando por sí mismos sobre sí mismos, de ser agentes de sus acciones (no todavía de sus actos), elaboradas —como en este caso— fuera de la vigilancia del maestro. Aquí se reproduce lo mismo que con la castración a nivel de la cultura. El lenguaje me marca, me saca goce, esa parte vital, y los estudiantes que creen que esa parte vital es importante y que no quieren que el maestro, con ejercicios teatrales, los haga renunciar a ese goce o, al menos, a ese Ideal de Actor que traen, se van; son los que se resisten a la castración, son, me parece, los que no vuelven al taller, son los que se autoexcluyen del lazo social teatral. Pero otros,

como vimos, se someten a los protocolos del Otro, y como ganancia, logran constituir un lazo social, un grupo, un elenco. El momento de desalienarse, de separarse, de emanciparse llegará después. Para tener un deseo de libertad, hay primero que perderla. Una vez más esto nos recuerda el apólogo de los presos que Lacan usa en su ensayo sobre el tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. En principio, para llegar a emanciparse, hay que someterse. ¿De qué me voy a emancipar? Del maestro, pero no me voy a liberar de él. Uno se emancipa cuando alcanza la mayoría de edad, pero eso no lo libera del padre, que lo habitará como sujeto, para bien o para mal, toda la vida. Vean la diferencia entre liberación y emancipación, son cosas distintas. El psicoanálisis, como la praxis teatral favorece la emancipación.

En este primer capítulo, cuando los aprendices quedan a merced de sí mismos, proceden a elaborar su tarea dentro de su contexto histórico, de las tradiciones que conocen, y por eso, todavía bajo el dominio del Ideal del yo, optan por elegir fragmentos de grandes dramaturgos. No piensan en un dramaturgo secundario, de cuartas, sino que van directo a los genios de la literatura universal. Vemos aquí esta pretensión de la demanda del aprendiz. Porque creo que ese es otro punto del diagnóstico que conviene tener en cuenta. En mi caso, como mis estudiantes poco saben de la dramaturgia universal o de cualquier otra dramaturgia, la opción era por la telenovela o por aquello que constituía el malestar en la cultura que los rodeaba, que estaba activa en sus familias: la inmigración, la ilegalidad, la violencia policial, etc. Sea en una opción o sea en otra, lo cierto es que vienen a demandar la realización de un Ideal. Y cuando, entonces, se confrontan con los ejercicios físicos que propone el maestro, surge el conflicto interior: o creen que ese taller no les da lo que demandan y se van, o bien sospechan que tal vez ese Ideal de Actor pudiera no ser tan válido. Una vez más, me parece que los que se quedan son los que se animan a confrontar la castración, esa que han vislumbrado en el ejercicio mismo. Cuando, como hace José, como hago yo y muchos otros en las primeras reuniones, trabajamos sobre el espacio, las distancias, los ritmos, las velocidades, allí se dan cuenta de que algo falla en ellos. Si al principio, cuando les damos las pautas, te miran con esa carita que “esto es pan co-

mido para mí”, “esto es una boludez”, en cuanto se ponen a hacer el ejercicio perciben que no es tan fácil coordinar un tiempo rápido con otro actor al que le toca caminar con tiempo lento. Allí se dan cuenta de que no era una boludez, de que no pueden, de que es difícil manejar la relación entre temporalidad y movimiento, de que el cuerpo resiste; se dan cuenta de que aquí está en juego otra cosa, en la que seguramente nunca habían pensado. Perciben, entonces, que su Yo ideal no responde al Ideal del Yo. Se frustran, pero algunos logran entender de qué se trata la formación actoral; son los que se quedan, los que vuelven, los que han logrado his-terizarse al punto de no soportar el enigma de no saber de qué se trata en esa descoordinación de su cuerpo con el espacio, con el tiempo, con el cálculo de fuerzas para el movimiento. No es sorprendente que se quejen de que ya no tienen fuerzas para lograr el ejercicio. Aparece la cuestión de la fuerza, que a nosotros nos atrajo en reuniones anteriores. ¿A qué fuer-zas se refieren? ¿Qué son las fuerzas? Me parece que aquí aparece toda la temática de la libido que, de pronto ellos sienten que se agota, que no abona el ejercicio. O bien se dan cuenta de que tampoco reconocen el mapa corporal propio, como en no poder independizar el movimiento del hombro del resto del brazo.

Leemos en el primer capítulo este párrafo:

Pero poco a poco también los demás empezamos a acos-tumbramos a la idea. Pronto la representación nos pareció intere-sante, útil y hasta imprescindible. Al comienzo, Shustov, Pushin y yo optamos por la modestia. Nuestros sueños no iban más allá del vodevil o la comedia ligera. Nos parecía que hasta ahí podían llegar nuestras fuerzas. Pero en referencia a nosotros se pronunciaban cada vez más a menudo y con más confianza nombres de autores rusos, como Gogol, Ostrovski, Chejov, y después de otros genios de la literatura universal. Inadvertidamente, también nosotros fui-mos abandonando nuestra humildad; a mí me seducía la imagen de Mozart; Pushkin eligió a Salieri y Shustov pensaba en don Car-los. Después empezamos a hablar de Shakespeare, y por fin mi elección recayó en Otelo. La razón era que en mi casa no tenía la

obra de Pushkin, pero si la de Shakespeare; se había apoderado de mí un deseo tan imperioso de trabajar que no podía perder tiempo en la búsqueda de libros. Shustov se dispuso a representar el papel de Yago.

Observen cómo de pronto hay una conciencia de las fuerzas que poseen y por eso piensan en géneros menores, como el vodevil o la comedia ligera; sin embargo, aparece la seducción de las grandes empresas, piensan en los grandes dramaturgos compelidos por una soberbia impulsada, tal vez, por el Ideal de Yo. Esa frase “nosotros fuimos abandonando nuestra humildad” es elocuente. Quieren actuar los grandes roles, ignorantes de sus capacidades, pero velando esa demanda exagerada con un argumento pragmático: eligió Otelio porque tenía las obras en su casa y no quería perder el tiempo, amén de sentirse sostenido por su compañero de escena, Shustov. De todos modos, la soberbia persiste, porque si no era Shakespeare, era Pushkin. Y esa soberbia resulta de no poder renunciar a la satisfacción sostenida por ese Ideal de Actor que promueve los grandes roles y promete los grandes éxitos. Me parece que, incluso en los aprendices que regresan al taller, que continúan en él, de vez en cuando vuelve a insistir esta demanda de hacer ‘algo grande’.

CIPRIANO: Tengo una pregunta. Me parece que este enfoque de Stanislavski es un enfoque basado en un planteo pedagógico y que, en realidad, también podría ser pensado como un planteo del actor. Sobre todo, porque está la idea de interpretación. Esto es paradójico, porque el texto de Stanislavski plantea el problema de la interpretación, pero justamente la idea de la interpretación es la que se pone en duda. Pensaba que esta situación era doble. Por un lado, es pedagógico abandonar esto que señalás vos, el ir hacia la propia humildad. Pero también pensaba en el trabajo del actor, del actor profesional que tiene que abandonar cierta idea previa de lo que la obra es.

Gus: También del actor que llega a trabajar con un director del cual escuchó mucho, al que idealizó y de pronto se encuentra con una

persona completamente diferente. Cuando entrevisté a los directores para *Arte y oficio*, en muchos casos ocurría esta situación de actores que llegaban pensando que el director les iba a dar no sé cuántas pautas, que ellos se iban a consagrar al ser dirigidos por él y, cuando empezaban los primeros ensayos, estaban completamente perdidos, porque el director no correspondía al ideal que ellos tenían de él. Pienso en Ludwik Margulis, seguramente Karla lo conoció o escuchó hablar de él. Un verdadero genio. A mí me paso lo que le pasaba a varios actores que querían trabajar con él. Acuerdo con mucha anticipación la entrevista y cuando llego con mi cámara y mis grabadores a cuesta, cuando le digo que sigamos el orden del cuestionario (tal como les pedía a todos los directores para mantener el formato del libro), Margulis se quedó callado por un tiempo. En ese momento llegó otro director mexicano que me salvó la situación, porque cuando le hago la primera pregunta, Margulis no la contesta y me dice: “Mire, vamos a hacer una cosa. Ahora me voy a un ensayo, usted mire lo que yo hago y contéstese las preguntas”. Acepto su propuesta a pesar de que no respondía a la dinámica de mi proyecto, pero me pareció que era una oportunidad de ver a un gran maestro en acción. El director que había llegado, entonces, tal vez viendo un poco mi cara de sorpresa y hasta de terror, lo convenció de que respondiera a las preguntas. La entrevista, entonces, se hizo una conversación entre los tres. No me esperaba, pues, que un director que había acordado hacer una entrevista, de pronto me saliera con otra cosa. Algo similar me pasó con el gran director mexicano Héctor Mendoza. Me habían hablado maravillas de él desde que puse un pie en México. Resulta que ese día, un lunes, tenía la entrevista con Mendoza pactada para las siete de la tarde; en el hotel, leyendo el diario, me entero de que, en un barcito, se iba a representar una obra de temática gay, dirigida por un mexicano que había vivido varios años en San Francisco. La obra se anunciaba para las dos de la tarde, de modo que decidí aprovechar el tiempo antes de ir a entrevistar a Mendoza. Me gustó la obra realizada en un bar, un lugar muy pequeño, con actores que no eran una maravilla, pero que ponían todo de sí y realmente lograban conmover al público. Le propuse al director hacer una entrevista, porque no tenía en

mi agenda para el libro alguien que trabajara sobre temáticas gay. Quedamos en hacer la entrevista online. Comenzó a llover, a llover fuerte; tomé un taxi para ir a lo de Mendoza. Llegué a su domicilio; una fachada gris con dos puertas metálicas, pequeñas y grises. Toqué el timbre en una. Me atiende un señor mayor muy formal, vestido con traje gris y corbata gris. Me dice: “espere un momentito, vaya por la otra puerta”, y me dejó en la calle bajo la lluvia. Apareció por la otra puertita, me hizo pasar; era una sala toda pintada de gris, sin ningún adorno; había solo una mesa, sillas grises. Mendoza no dio señales de ninguna empatía conmigo o con mi proyecto. Me dijo que procediéramos a las preguntas que él, para mi sorpresa y frustración, contestaba en estilo telegrama. Me había imaginado que este gran director me iba dar unas respuestas estupendas que harían estallar mi libro. Rodeado de tanto gris, de su tono monótono y minimalista, llegamos a la mitad del cuestionario cuando yo, que ya no soportaba la situación, lo increpé: “Maestro, no tiene obligación de participar en mi proyecto”. Me pregunta por qué le digo esto. Entonces, como no iba a decirle que estaba abrumado de gris y completamente frustrado con el ideal que yo tenía de él, le contesté: “Le digo esto porque usted, por ejemplo, me está haciendo entender que no trabaja sobre el escenario”. Mendoza todo el tiempo hablaba del trabajo de mesa. Y entonces me dice: “yo nunca subo al escenario a mis actores, todo es trabajo de mesa”. Se me astilla el ideal y quedo alelado. Insisto: ¿pero en qué momento pasa al escenario? Contesta: “a último momento, cuando faltan días para el estreno. Todo es trabajo de mesa”. La verdad es que yo no lo podía creer, así que me dispuse a terminar cuanto antes con el cuestionario, con la entrevista. Estaba abrumado de gris, mojado por la lluvia y, a diferencia de tantos directores, este señor no me ofreció ni una taza de té. Fue una experiencia terrible para mí, pero puede ejemplificar bien esa frustración que muchos actores profesionales pueden sentir cuando se percatan de que el director que idealizaban no respondía a ese ideal. Si uno, como director, procede fuera del discurso del Amo, frustra al actor que está esperando que le digan cómo decir una frase, dónde decirla, cómo interpretarla. El actor, en estos casos, queda —como planteaba José la vez pasada— girando en un

limbo sin poder amarrarse a ningún falo. Y sí, Cipriano, aquí hay involucrado un tema pedagógico que está, indudablemente presente en el texto de Stanislavski. Tal vez podríamos extenderlo a ‘artístico-pedagógico’, para abarcar ya no solamente a aprendices, sino a actores profesionales. Siempre hay estrategias y tácticas de enseñanza y de dirección que son, en su base, pedagógicas.

Sugiero que vayamos parrafito por parrafito. Confieso que leí este texto cuando escribí el libro sobre Stanislavski; no lo había leído en mi juventud porque no había hecho teatro y nunca nadie me había mencionado al maestro ruso. En ese momento lo leí como una narración. Pero ahora, leyéndolo a contrapelo, rascando el significante, me detengo en cada palabra y me sorprende la riqueza de todo lo que está aquí en juego a nivel conceptual. Leamos estas líneas: “Al volver a casa me encerré en mi habitación, agarre *Otelo*, me senté cómodamente en un sofá y con recogimiento abrí el libro y empecé la lectura. Pero a la segunda página sentí el impulso de actuar”. ¿Qué les sugiere a ustedes todo esto?

CHELA: Algo colegial, didáctico y, al mismo tiempo, una escena de novela rusa del siglo XIX.

CIPRIANO: Lo tengo súper subrayado, porque la verdad que es un libro que también me sorprende. Nunca fui stanislavskiano, pero encuentro mucha resonancia en muchas cosas. A mí, en esa misma frase, me atrapa lo del impulso de actuar. Y agrega a continuación: “Mis manos, mis brazos, mis músculos faciales empezaron a moverse, y no pude contener el deseo de declamar”. A mí eso me mata, porque también hay una idea de lo que es la actuación, de la declamación, vinculado a esta idea de encerrarse y actuar. Me preguntaba, ¿para quién? ¿Y con qué idea?

CHELA: Para sí mismo.

Gus: Nazvánov empieza primero aislándose del mundo, se encierra en su habitación, corta los lazos con la familia, con el ambiente coti-

diano, se aísla. Ese es el paso que tiene que hacer. Me parece que ahí tenemos la idea de que la actuación va a estar en otra realidad. Acá tenemos todo este narcisismo, se aísla narcisísticamente y luego dice “agarré *Otelo*”, un verbo bastante vulgar, como si agarrara un objeto cualquiera. Tal vez sea un problema de traducción. A continuación, se sienta cómodamente en un sofá, porque cree que está en un espacio de confort, que de alguna manera lo contiene, una especie de estar en la pancita de la mamá. Y entonces, con recogimiento, abre el libro y empieza a leer. Esta circunstancia barthesiana de la escena de la lectura es fascinante. Pero ahí viene, de inmediato, el obstáculo: No pudo leer. Me hace acordar a lo que nos contó Karla del performer japonés Shimoda. Si su cuerpo de pronto colapsa, solo tiene el impulso de actuar cuando quiere que le agarren las manos. Ahí hay un corte entre el cuerpo de la cotidianidad, cuerpo máquina, cuerpo fracturado, deteriorado, etc. En este caso de Stanislavski, en cambio, tenemos cuerpo cotidiano, cuerpo narcisista, porque de algún modo piensa: “yo puedo con *Otelo*, y estoy solito en mi casa, y no necesito la ayuda de nadie, yo esto lo voy a lograr”. Y de pronto, cuando llega a la segunda página del texto de Shakespeare, *el mismo texto* lo empuja al cuerpo de actuación, de acción. Ya no puede estar tirado en el sofá. En nuestra pedagogía, de la que hablamos hace un rato, la experiencia de texto no aparece al principio. Quizás sería bueno volver a leer la entrevista con Héctor Mendoza para ver cómo esos actores imaginaban sus movimientos desde la lectura de mesa. ¿Sentirían ellos también el impulso de actuar a partir de la lectura? Me resulta incomprensible la estrategia de Mendoza. ¿Qué trabajo se puede hacer sentado en una mesa? Trabajo de voz, trabajo de interpretación, trabajo de timbre, trabajo de silencios, etc. Pero Stanislavski sale de la escena de la lectura a raíz del impulso de actuar, algo en su cuerpo lo empuja a la acción, al movimiento. Y acá dice sentir el impulso de actuar, el impulso de moverse, el movimiento. “Mis manos, mis brazos y mis músculos faciales —nos cuenta— empezaron a moverse. No pude contener el deseo de declamar”. El vocablo ‘declamar’ aquí me parece crucial, porque responde al tipo de actuación de la época y es ese estilo, precisamente, el que el Sistema va a atacar. Observen que no dice

Charla entre teatristas (2)

“empecé a moverme”, sino que fueron sus manos, sus brazos, sus músculos los que empezaron a moverse. Se rompe la unificación imaginaria del cuerpo que comentamos a propósito del estado del espejo en Lacan y de algún modo pareciera irrumpir el real de un cuerpo fragmentado donde cada miembro del cuerpo se autonomiza y se mueve sin el control del yo. El impulso hacia la declamación, a su vez, se acompaña de querer agarrar objetos: agarra un cortapapel, se lo pone como cinturón, como si fuera un puñal. Empieza a investir objetos libidinalmente a la vez que inviste también libidinalmente partes de su cuerpo. Y estos investimentos dan lugar a la metamorfosis de esos objetos y de su cuerpo: un cortapapel es ahora un puñal, una toalla es un turbante, las cortinas, la bandolera, las sábanas y mantas pasan a ser camisa y túnica, un paraguas se metamorfosea en cimitarra. Es una escena casi surrealista. Un tachonado de cosas cotidianas que de pronto se transfiguran. A mí me parece una escena alucinante.

JOSE: Porque también es jugar con ese estereotipo, es lo que yo quiero hacer. Ese es mi ideal. Y ahí voy a romper ese bloque.

Gus: Exacto. Lo que ahora comienza es un proceso de identificación al estereotipo. Se quiere identificar al estereotipo e incluso a un gran actor ruso.

JOSE: Una vez me llegó un actor que ya tenía experiencia. Llegó a la compañía de teatro y me dijo: “José, yo voy a trabajar con ustedes ahora”. Le respondí: “Bienvenido, pero va a tener que trabajar como todos los actores”. De inmediato me dijo: “Sí, pero a mí póngame un personaje donde yo pueda hacer un monólogo. A mí no me van a poner de árbol”. Pensé: empezó mal. No quería ser el árbol, quería ser él.

Gus: ¿Y qué le dijiste? Yo le hubiera contestado, mire, si usted es un buen actor, va a ser un árbol maravilloso. (*Risas*)

JOSE: Le aclaré que en la compañía todos trabajábamos e íbamos viendo cómo salían los personajes, ya que la asignación de personaje se

decidía al final. El actor insistió: “No me gusta como ustedes trabajan”. Y en la compañía de teatro, cuando yo fundé la compañía El Incinerador Teatro, que éramos cinco actores que trabajamos todos juntos; cuando empezábamos una obra, yo les decía: “yo escribí esta obra, pensé en algunos de ustedes, pero no es ese el que va a interpretar ese personaje”. Había mucho ejercicio y ahí fue donde entró este actor y le aclaré: “usted está errado, está mal, porque en esa obra, seguramente va a ser el árbol”. (*Risas*)

Gus: En el párrafo siguiente, como vemos, empieza el estereotipo de un africano con impulsos de tigre, de fiera. Luego se imagina a Desdémona como un almohadón que puede estrujar, es algo bastante terrible. “La abracé apasionadamente, besé sus manos”, en este caso eran las puntas de la funda. Me recordó a Winnicott y su objeto transicional. ¿Alguno de ustedes leyó a Winnicott sobre el objeto transicional? Winnicott dice que el niño, antes de llegar al objeto, tiene un objeto transicional. Por ejemplo, está mamando del seno de su mamá, pero luego quiere seguir mamando independientemente del hambre, entonces mama la puntita de la almohada o de un pañuelo. Hay un goce allí involucrado, que va más allá de la satisfacción de la necesidad. Aquí esta escena, con este objeto de las puntas de la almohada, se me aparecen como ligadas al objeto transicional, algo que todavía no es un objeto, sino que hace de objeto. No obstante, el objeto transicional cumple con la función de consuelo por la separación del cuerpo de la madre. A la manera del Fort-da, el objeto transicional, como en este caso, responde a una agencia del sujeto, quien lo manipula a su conveniencia para vehiculizar sus afectos, sean amorosos o agresivos. Es un primer paso que el niño da para separarse, independizarse de la madre y manejar por sí mismo sus propias emociones. Transicional quiere decir que está a mitad de camino entre el imaginario del sujeto, sus fantasías, y la realidad, el mundo externo que lo rodea; de modo que ese espacio transicional, como lo vemos aquí en Stanislavski, es indispensable para dar lugar a la creatividad, para el juego y para actuar en soledad. Este Nasvánov-Otelo se pone, pues, a chupar la punta de la almohada y gradualmente vehiculiza lo erótico hacia lo destructivo:

Después el almohadón pasó a ser Desdémona. La abracé apasionadamente, besé sus manos, en este caso eran las puntas de la funda; después retrocedí con desdén, y volví a los abrazos, para estrangularla y estallar en llanto sobre el imaginario cadáver. Muchos momentos resultaron perfectos.

La almohada es el objeto transicional porque todavía no es el objeto Desdémona. Tenemos aquí claro lo que él vivencia. Llegamos a esa palabra clave: vivencia. Aquí se trata de una vivencia hiperbólica, narcisística en cierto modo, actuada en un espacio transicional, imaginario, de juego, en el sentido de que la almohada no es ni Desdémona ni la actriz que personifique a Desdémona. Y entonces aparece la cuestión del tiempo, a la que José se refería antes: “Así, sin darme cuenta, trabajé casi cinco horas. Esto no se hace a la fuerza. Sólo el arrebató del arte logra que las horas parezcan minutos”. ¡Oh Dios mío! Acá la necesitamos a mi amiga Karina Mauro que trabaja sobre lo laboral en el teatro, la condición laboral de los artistas. Ella trabaja sobre el tema del trabajo del artista, o sea, todas las condiciones laborales del artista. Pero acá vean esto: para un obrero que está trabajando poniendo ladrillos, cinco horas le deben parecer quince. Pero en el arte, en el trabajo deseado, no en el trabajo impuesto, se hace sin fuerza, porque se hace en el campo del deseo, o por lo menos de la demanda. Incluso si queremos, en el campo de la pulsión. Se está satisfaciendo un goce al que se había renunciado. El obrero no satisface nada. El obrero hace un trabajo, produce un objeto que no lo beneficia directamente, salvo con un salario que tampoco —por el tema de la plusvalía— le paga su trabajo. El arrebató del arte —tenemos aquí toda una ideología sobre el arte y el trabajo artístico— cancela o se realiza al margen del sistema de producción capitalista o incluso feudal. ¿Cómo podemos delirarnos a partir de ahí? Porque gran parte de esta ideología sigue vigente, incluso en los círculos y la pedagogía teatrales. El arte, desde esta perspectiva, trastorna la temporalidad misma y, en consecuencia, la subjetividad.

CHELA: A mí se me ha venido inmediatamente a la cabeza el título de Marguerite Duras, *El arrebatado de Lol V. Stein*, el arrebatado de esa de la mujer que observa a través de una ventana.

Gus: Lacan toma ese texto en su seminario. ¿Qué es un arrebatado?

CHELA: Es ser tomado por la fuerza de una pulsión. .

Gus: El diccionario lo define como un impulso, un ímpetu, un éxtasis. Y el arte tendría para Stanislavski la capacidad de producir esos efectos, casi narcóticos. Al menos, el arte cambia la percepción del tiempo, lo cual es mucho decir. El párrafo le da un sentido de felicidad, de alta satisfacción que, por lo que sabemos de la historia del arte, no es algo que les ocurra a todos los artistas. Para muchos artistas, a veces el proceso artístico es muy doloroso y, en vez de acortarle, le alarga mucho el tiempo. Yo rescato la idea de que, en este párrafo de Stanislavski, el arte se posiciona como algo sexual, como un placer, no en el sentido de ‘sexo’, sino en el sentido de Freud de ‘sexualidad’, que no se restringe al sexo. Cuando estamos con alguien, estamos capturados, como dice Chela, por la imagen del Otro. Estamos completamente alienados al Otro. De ahí el arrebatado, como el júbilo del niño en el estadio del espejo de Lacan. El espejo le devuelve la imagen de ese Otelo, que lo llena de júbilo, a costa —y este ‘a costa’ es fundamental— de perder su propia consistencia vital, dejar caer el objeto *a*, su propia singularidad. Lo arrebatado, entonces, la alienación al Otro, que le procura una imagen unificada que, también, lo pone en consonancia con el Ideal, ese Otelo ideal, imaginado como un tigre salvaje, un estereotipo.

CIPRIANO: Hay un impulso en el arrebatado, algo que no se puede controlar. Como que es sorprendido por ese arrebatado.

Gus: Es un exceso, un desborde, una pasión, dice la RAE, una especie de locura que pareciera remitirnos a un goce, al goce del Otro, no del sujeto; es el Otro el que genera ese arrebatado al proveer con una imagen

completa que, como dije, hace consonancia con cierto estereotipo de Oteló. Pero en esa operación, y es lo que me parece importante, el actor, al trabajar sobre el modelo del espejo, termina dejando caer su parte más singular. La praxis teatral, sea cual sea su pedagogía, debería intervenir aquí para que el actor, más que orientarse por el espejo, el deseo y el goce del Otro, la tradición o institución teatral, el texto, etc., tome otra vía, la de explorar su propio goce, su propia singularidad. Esto nos regresa al campo de los afectos y las pasiones, siempre más allá de la razón, que tienen el poder de suspender los poderes del yo o de la conciencia. La pasión como una fuerza que atraviesa el yo, lo chupa, lo absorbe, dando lugar a una alienación jubilosa. La famosa servidumbre voluntaria al Otro. Jubilosa porque el actor se siente en consonancia con lo que cree que el Otro (el director, el personaje, el texto, el público) esperan de él. Esta ideología del arte, como dije, pareciera ser la que produce un éxtasis que todo aprendiz o todo actor profesional aspira a conseguir y, cuando nosotros no le brindamos las condiciones para que eso suceda, decide no volver al taller o al ensayo, como ese tipo que no quería hacer de árbol.

No creo que esta ideología del arte, tan generalizada, sea, por ejemplo, la que se puede leer en Grotowski, aunque él mismo al principio se dejara llevar por esta vía mortificante proveniente de cierta perspectiva religiosa; esta es la versión que en general se expandió como vulgata grotowskiana después de su puesta de Calderón y su trabajo con Cieslak; posteriormente, aunque el maestro polaco buscara este ‘arrebato’, no lo hacía por la vía del espejo, de la alienación al goce y deseo del Otro, sino precisamente por una vía contraria, muy dolorosa, que era el trabajo del Performer sobre su singularidad tan sepultada, tan marginada por esa alienación; el Performer busca separarse del Otro y es posible que alcance algún arrebato en eso.

CIPRIANO: Cuando decís ideológico, ¿a qué te referís? Podrías desarrollar un poquito más eso, porque me genera varios sobreentendidos.

Gus: Ideológico en el sentido en pensar el mundo, la realidad del mundo de cierto modo, obviamente político, cultural. Yo vengo de una formación marxista de los años sesenta/setenta, para la cual —se nos decía— la literatura, la escritura era un trabajo. Era un trabajo como cualquier otro trabajo. Ahí tienes una ideología. O sea, la escritura, el arte, la pintura se conceptualizaban como trabajo que, como le corresponde al esclavo, genera una transformación de la realidad, de la Naturaleza, de mi cuerpo; un trabajo que requiere energía física y mental; el trabajador gasta esa energía para elaborar un producto que no lo satisface a él directamente sino al Otro, el Amo. Esa perspectiva marxista nos hacía ver que el arte era una formación ideológica más, como la religiosa, por ejemplo, y que era un trabajo más en el campo de lo social. El arte no era ni un privilegio, ni una situación orgásmica, ni una situación donde la estética era vivir en el principio del placer. Nada de eso. El artista producía su obra como cualquier trabajador. Se rompía así toda una idealización sobre el arte. Y esa idealización es la que leemos aquí en Stanislavski: el arte es un trabajo que no se hace a la fuerza, como si estuviera aparte de la producción social general. Porque convengamos que, cuando vas a buscar trabajo y si te lo dan, vas a tener que hacer lo que exige ese trabajo, lo tienes que hacer forzosamente. Entonces el arte queda como una esfera aparte de esta producción general. Podríamos incluso leer entre líneas en este párrafo la idea de que el trabajo del actor, en tanto no es forzada socialmente, es una actividad placentera, no ligada al trabajo forzado, alienado, y por eso, como vemos, esa escena de meterse en su recámara y jugar en soledad.

Podríamos hacernos esta pregunta: ¿Quiénes son los decididos a ser artistas? Tal vez no los que se engolosinan rápido con maquillajes y vestuarios, con estos éxtasis que imaginan en su ideal de actor o de actuación, sino justamente los otros, los que en un taller de teatro toman conciencia de que ser actor supone un trabajo muy duro, una formación que lleva tiempo y mucho esfuerzo. Indudablemente, ya no sostendríamos la idea de que un artista es lo mismo que un obrero calificado; podemos jugar con esa idea por un tiempo, es productiva en muchos aspectos. Pero la idea de ‘trabajo’ artístico, me parece, podemos leerla de otra manera. En estas reuniones venimos hablando de un trabajo con lo real, del trabajo

del sueño, de la difícil experiencia del trabajo con el cuerpo, la memoria, las sensaciones, los afectos, que ponen en riesgo la subjetividad misma del actor. Y es que este trabajo artístico, a diferencia del obrero, se hace desde el deseo, no desde la necesidad. En este sentido, el trabajo actoral puede ser frustrante o gratificante en la medida en que realice algo del deseo del actor o parte de su demanda. Si dejamos de lado la extracción social de Stanislavski y el contexto de su época, que José nos invitaba a no perder de vista, si nos desentendemos de eso, nos surgen otras lecturas. En primer lugar, el arte como una actividad no forzada, de ahí que, en muchos casos, por imposición de las reglas del mercado, sea a su vez no pagada. Ningún amo paga para que realicemos nuestro deseo o demos satisfacción a nuestro goce singular, salvo cuando el artista se ha consagrado y su obra es redituable. En este último caso, el arte sería una actividad gratificante. Pero el trabajo forzado nunca es gratificante, salvo hoy cuando el neoliberalismo convence a la gente que le eche ganas al trabajo, lo incorpore como su deseo y entonces le promete el éxito. El trabajo forzado, en segundo lugar, siempre está regulado, tiene una temporalidad calculada y calculable en relación a la producción y al consumo. Pero, para Stanislavski y su concepción del arte, el arte hace desaparecer la temporalidad, desaparición ilusoria, imaginaria, obviamente. La alienación al deseo del Otro, al espejo, es lo que paga por el acceso al arrebato, que en este caso supone dejar de lado el goce y el deseo singular del sujeto. Recuerdo cuando en los *sixties* había grupos latinoamericanos que trabajaban una obra durante años, los ensayos se alargaban y alargaban, el estreno se posponía a cada rato; tal vez allí había un goce del bla-bla-bla que les impedían, como a Hamlet, pasar al acto: puro ensayo, pura acción, pero como en el obsesivo, nunca pasar al acto.

CHELA: Muchos grupos teatrales vivían en comunidades.

Gus: Sí, había muchos grupos que vivían en comunidades, porque era toda la onda hippie, con la idea de autosostenerse en lo teatral y en la vida, una especie de comunidades utópicas, a la manera de Fourier. Ahora bien, regresando al arrebato y a la pregunta de Cipriano por la ideología,

podríamos pensar que dicho arrebatado forma discurso ideológico con otro término muy popular: la inspiración. La oración que sigue al fragmento que citamos antes dice precisamente y con signos de exclamación: “¡He ahí la prueba de que el estado experimentado por mí era la inspiración auténtica!” La inspiración fue discutida en la estética de una manera tremenda. Arrebatado e inspiración van juntos. Tener inspiración es señal de tener talento, es una especie de don, de gracia, y por eso muchos talleristas, que vienen con esa ideología del arte, de pronto perciben que no tienen inspiración y saca de inmediato la conclusión de que no tienen talento; por lo tanto, no sirve de mucho insistir en ser actor. El talento es otro resorte de ese discurso ideológico, en tal caso, es algo muy difícil de medir o regular. Más que de talento, la praxis teatral promueve la creatividad vía el trabajo con *tyche*, provocar la *tyche*, establecer estrategias pedagógicas que permitan romper el *automaton*, los estereotipos, la alienación al Otro. Claro está que hay individuos destalentados que, a veces, son los que insisten y nunca se van del taller, tal vez en espera de ese toque de inspiración. Aplausos para esos obstinados. Para redondear la idea de la ideología del arte aristocrática, recuerdo que, en los setenta, mis maestros en la Universidad (Noé Jitrik, Josefina Ludmer, etc.) enfatizaban la perspectiva marxista para combatir esa idea de que el arte era producto de un toque mágico, arrebatado o no, de la inspiración. Esa inspiración parecía justificar la existencia misma de la obra de arte y, como sabemos, era siempre algo enigmático, inexplicable, incluso para el artista mismo. Tenemos aquí la resonancia de un discurso pulpo, el *Ion* platónico, cuyos tentáculos llegaban hasta el siglo XX. Platón planteaba que el poeta era arrebatado por una voz —tal vez o seguramente superyoica— y prestaba su cuerpo para dar lugar a una posesión o entusiasmo divino que lo sobrepasaba, que venía del Otro. El poeta, el rapsoda se convertía así en un elegido por la divinidad, pero, según nos dice el diálogo platónico, en seres ignorantes, ya que carecían del conocimiento de lo que hacían y estaban inhabilitados para enseñar en una sociedad que debía guiarse por la palabra de los filósofos, no de los poetas. La ideología marxista, por lo demás, al sacar al arte de esa dimensión religiosa, del artista como creador y la obra como una totalidad, rompe la idea de ‘obra’ para sustituirla por la de ‘texto’. De

ahí que ya no podríamos hablar de creación artística, sino de creatividad, porque el artista no es un dios que crea la obra desde la nada, *ex nihilo*, como el dios de las religiones. Creatividad supone la existencia de algo previo: materiales o materias primas, técnicas, discursos y también implica un trabajo con todo eso. Como vimos con la pizarra mágica freudiana, toda escritura (y el arte es una escritura) supone la existencia de marcas, incluso atávicas, en la superficie de cera de la pizarra. Siempre hay algo antes sobre los que se trabaja; siempre el arte se hace a partir de lo que hay, y lo que hay no lo inventó el artista. No sé, Cipriano, si te doy una idea de por qué hablé de ideología estética.

CHELA: ¿Del realismo socialista? ¿Del realismo socialista que va a ser más o menos contemporáneo?

Gus: La falla de la ideología marxista sobre el arte, si queremos decirlo con trazos gruesos, es que puso su acento en la realidad, de ahí que el realismo socialista debía reflejarla. Pero la teoría del reflejo se perturba con la intervención del psicoanálisis; como vimos en estas reuniones, la realidad es una construcción fantasmática que vela lo real. Las vanguardias van a hacer un esfuerzo por salirse de ese reflejo y tratar de acceder al *cogito* nocturno. Por eso el contexto de la enseñanza de Stanislavski es complejo, porque recién en el año 1923 se prohíbe el psicoanálisis y queda, como sabemos, vigente y privilegiada la perspectiva del reflejo de Pavlov. A esto van a reaccionar obviamente los formalistas rusos, que son de la misma época, pero por ello mismo van a ser perseguidos y condenados. De ser alabados, pasan de pronto a ser perseguidos por Stalin. Observen en el libro de Stanislavski, en los párrafos siguientes a los que venimos comentando, cómo a ese arrebató inicial, corresponde luego su frustración. Tortsov le pincha el globo de la inspiración.

Creo que hoy podríamos terminar aquí. Mi sugerencia, sea que continuemos o no leyendo a Stanislavski, es que vayan renglón por renglón, como hicimos hoy, dudando de todas las palabras. Por ejemplo, cuando dice “inspiración auténtica”, hay que preguntarse qué querrá decir

auténtica para Nazvárov; ni siquiera es una inspiración ilusoria; obviamente, no era auténtica para Stanislavski, que de inmediato la cuestiona. Mi ejercicio de lectura va siempre por rascar en el significante, en el texto, no dejarme atrapar por el sentido. Hoy me di cuenta de muchas cosas que no trabajé, porque no leí de ese modo, en mi libro sobre Stanislavski.

CIPRIANO: Gustavo, antes de irnos, simplemente un chiste, pero un chiste de José Luis Valenzuela que siempre nos decía “hemos leído tan mal a Stanislavski”. José Luis decía eso y se nos reía todo el tiempo.

Gus: Yo no sé si hay lecturas que son malas o buenas. A mí lo que me interesa es destripar ese texto de Stanislavski en función de mis intereses, los míos. Yo no quiero conocer a Stanislavski. Es decir, no pretendo decir que tengo la lectura adecuada de Stanislavski, un poco por lo que vimos de Spinoza cuando decía que el cuerpo externo no era conocido para el alma, entonces no era conocimiento adecuado. Entonces, yo lo que quiero es que esto nos movilice, nos sirva de guía para imaginar ejercicios desde una praxis teatral que tiene una serie de conceptos que provienen del psicoanálisis, que provienen de la filosofía, de una filosofía que también leímos libremente, porque no fuimos a hacer un trabajo de autorizarnos en las bibliografías académicas. Simplemente nos fuimos a dar un paseíto por esos autores fundacionales, nos tiramos a la piscina y empezamos a llevar ciertas nociones a nuestro campo. No tienen que quedarnos en la cabeza todo lo que vimos en Descartes, en Condillac, en Spinoza; en realidad, no hay modo que no nos queden en la cabeza, siempre estarán en la superficie de cera de la pizarra mágica. En tal caso, no nos quedan en la conciencia, nos olvidamos, pero están siempre activas desde el inconsciente. Me parece que hay que prestar atención a ciertas palabras fuertes que usa Stanislavski: en los párrafos siguientes, por ejemplo, habla de lo imaginado, de la revelación, del desencanto. ¿Qué sentido y qué consecuencias tendrán estas palabras en el Sistema? Hay que jugar con ellas desde nuestra lectura y ver a dónde nos llevan. No pierdan de vista que, en este comienzo del libro, Stanislavski nos pone en escena una situación

Charla entre teatristas (2)

de desa-mor: el actor es arrojado al escenario y queda pasmado y desamparado. ¿Quién va a ser la madre que lo va a asistir acá en el espejo? Porque si uno nace en desamor total, tiene que haber alguien que te ayude (la madre, el vecino de enfrente, la loba de Roma), alguien que te alimente, que te abrigue. Me hice estas preguntas cuando escribí mi libro y por eso hay un capítulo o dos sobre el complejo de Edipo en Stanislavski, no en la persona o vida del maestro, sino en la estructura del Sistema. Me preguntaba: ¿Quién va a ser la madre en esta escena de desamparo, la inicial y la que se está jugando con el espejo? Leamos a Stanislavski, no para tener una lectura ‘adecuada’, mala o buena, sino para establecer grietas por las que podamos entrar en otra cosa.

Reunión del 13 de junio de 2024³

El actor frente al espejo: a propósito de Pompeyo Audivert

Gus: En la entrevista a Pompeyo Audivert y en relación a la obra que está presentando en Buenos Aires, *Habitación Macbeth*, publicada por Página 12, él afirma que:

Lo político está en las formas de producción más que en los mensajes o las temáticas que circulen por la obra. (...) Si la forma de producción es un pedrazo en el espejo, la obra es revolucionaria; si la forma de producción es un espejo, entonces no lo es. En el caso de *Habitación Macbeth* lo más potente sucede en su forma de producción, porque constituye un pedrazo en el espejo y pone de manifiesto la identidad como una zona de otredad, una zona traumada y convulsa donde se agitan niveles que pugnan dentro del cuerpo que sostiene esa identidad.

Me parece que se pueden leer varias cosas aquí: por un lado, siendo un monólogo escrito, dirigido y actuado por Audivert, esos pedacitos de espejos parecieran evocar la multiplicidad que tanto propugnaba Tato Pavlovsky, en este caso, de una identidad y de un cuerpo, la del actor; pero, en un elenco mayor, por otro lado, podemos pensar que cada miembro constituye para el actor un reflejo posible y multiplicado de su cuerpo y de su identidad. Me centro en la cuestión del espejo por lo que vimos en la reunión pasada sobre el gran espejo en Stanislavski. Según Pompeyo, se trata de tirar una piedra al espejo y astillarlo. Cada pedacito del espejo ahora refleja una multiplicidad y a la vez una multiplicación de rostros y cuerpos; devuelve, no un cuerpo unificado, sino un cuerpo multiplicado.

³ La primera parte de esta reunión se enfocó en la discusión de una obra en la que Sandra Mangano estaba como actriz. Nuestros comentarios sobre la obra se basaron en el texto de la pieza facilitado por Sandra. Como no es posible reproducir la obra del dramaturgo cordobés Maximiliano Gallo, no tiene demasiado sentido reproducir los comentarios del grupo.

Lo que se desestabiliza en estos casos, cuando la preparación de un personaje es rotativa en el elenco, es el Ideal del yo y el Yo ideal del actor que inicialmente va a encarnar ese personaje y, me imagino, el Ideal del Yo y el Yo ideal de todo el proyecto de montaje. Tato Pavlovsky adicionaba a esta multiplicación la ganancia de una intensidad. Seguimos en el caso inverso al estadio del espejo en Lacan: no hay nada de júbilo, sino frustración.

CHELA: Cipriano, vos que viste la obra de Pompeyo, ¿cómo lo ves vos, cuando él comenta que hace ese pasaje, que se trata de un piedrazo en el sentido crítico del hacer poético que se mestiza con el asunto de la obra que también hace otro tanto?

CIPRIANO: Yo he visto la obra, la conozco, además, y hay algo de esa operación que por el momento para mí es fantasmática, en relación a cómo los personajes aparecen y desaparecen en el propio cuerpo de Pompeyo. La obra y la versión que él hace es muy oscura. Es un *Macbeth* oscurísimo. Acá realmente es tal como se llama la obra: *Habitación Macbeth*; es todo en una habitación. El cuerpo es un cuerpo que no tiene ninguna otra caracterización que una tela. Es una tela y con esa tela hace todo. Una tela informe puesta de distintas formas va cambiando el lugar. Pero, además, no hay una operación compositiva muy cuidada. Es como si yo agarrara un plástico, me pongo el plástico e inmediatamente como cae, como viene. Es muy rápido, muy vertiginoso, y con una situación física muy demandante. Realmente muy demandante. Un trabajo atlético que no le da tiempo a nada. La obra dura una hora y veinte, y hace todo *Macbeth*. Hay una escena que es fenomenal, realmente fenomenal, que es la discusión de Lady Macbeth y Macbeth, cuando Lady Macbeth le dice que es un cobarde, en ese momento donde Lady Macbeth lo lleva a Macbeth a asumir el costo de la acción que está llevando, y él hace los dos personajes, la escena es brutal, es una discusión, él hace este movimiento y vos ves a Macbeth y a Lady Macbeth en el mismo cuerpo. Es muy impresionante, me hacía acordar un poco también a una experiencia de infancia que tuve viéndolo a José María Vilches, capaz que ustedes lo hayan visto; una de

mis experiencias de infancia fue haber visto *El Bululú*. Me acuerdo que mi padre me llevó a ver eso, habría tenido siete u ocho años. Vilches hacía todos los personajes. Por supuesto era otra lógica diferente a la de Audivert, pero me acuerdo haber tenido una sensación también de esta cosa fantasmática, de que el propio cuerpo se transformaba en otra cosa.

Gus: Es que el juglar hacía eso. Yo hice varias veces ese espectáculo que se llamó *España, en busca del gesto perdido*, con textos que iban de los romances viejos medievales hasta Lorca. Personalmente, yo representaba el Romance de Gerineldo y, terminada la representación, que duraba minutos, quedaba de cama, porque ese romance tiene varios personajes: el rey, Gerineldo, la infanta, y tú tienes que ir cambiando constantemente, a toda velocidad, de voz, de posición corporal y espacial, de poses y posturas. Y yo quedaba de cama, porque daba un saltito y era la Infanta, daba otro saltito y era Gerineldo y así. Como la infanta hablaba desde lo alto de la torre, tenía que hacer como que la voz también llegaba hasta allá abajo. Al Gerineldo lo hacía hablar ceceoso, que fingía ser medio boludo pero pícaro. Era un trabajo que necesitaba una energía tremenda porque es casi acrobático.

CIPRIANO: Lo que hace Pompeyo es acrobático, y es sorprendente, realmente. Todo es muy vertiginoso. La escritura, la reescritura también es muy impresionante, y me parece que es una lectura de Shakespeare re-interesante para hoy. Porque está fuera de la idea clásica, está fuera de la idea académica, incluso está fuera de la vanguardia. Es un cuerpo hablando, diciendo. Por eso es lindo lo que él dice, la cabeza que emerge, y no la cabeza de un cuerpo flácido, es al revés, es una cabeza que emerge, realmente es así. Por eso esa idea de romper el espejo, para romper la idea de representación, para vivir ese presente, me parece que es muy importante. Porque él ya habla de un trabajo vinculado al concepto de discontinuidad. Yo creo que José había hablado algo de la discontinuidad en una reunión, que vengo desarrollando en mis estudios de hace mucho tiempo. La fórmula esquemática podría ser composición sobre discontinuidad, componer no sobre la continuidad, sino sobre la discontinuidad. Hoy me

pasó una cosa con un estudiante que se las quiero compartir. Después de una clase de actuación, un estudiante de 20 años, en las devoluciones, dice: “entiendo la actuación como el único lugar donde el presente realmente se vive, mientras que, en la vida cotidiana, el presente no existe como tal. Siempre estamos moviéndonos, en cambio la actuación es el único lugar donde está”. Me dije: “entendió todo”, pero además me daba esta sensación con relación al trabajo de Pompeyo, esta idea de romper el espejo, en realidad es habitar el cuerpo, es la posibilidad de que emerja, justamente, de alguna manera, algo real que va mucho más allá de la representación.

Gus: Yo vi la versión de *Antígona* de Watanabe, realizada por Teresa Ralli, de Yuyachkani, en la que ella hace todos los personajes también. Sin embargo, no era como la de Pompeyo. No vi la obra *Habitación Macbeth*, solo un video cortito que subió Página 12. A diferencia de Pompeyo, Teresa Ralli, que trabajaba solamente con un trapo y una silla, no tenía la vertiginosidad que nos reporta Cipriano. Ella se tomaba su tiempo para la transformación. Había como un tiempo de transición. Pude filmar el proceso de trabajo, porque Teresa me permitió dos veces asistir al desmontaje de la obra, cómo ella fue elaborando los personajes, el espacio, todo muy calculado, muy calibrado, no había nada al azar. Era increíble también, porque cambiaba la postura corporal, cambiaba la voz, cambiaba toda la actitud, y para ello recurría al gesto mínimo. Lo que vi de Audivert, me pareció muy contorsionado, muy barroco, comparado con cierta clasicidad de la Ralli, que apelaba, como dije, al gesto mínimo, el punto que necesitaba para significar lo que tenía que significar.

CIPRIANO: Pompeyo es quizás el actor más emblemático de Bartís. Tal vez se puede atribuir a esa lógica bartisiana lo que decís, en la medida en que esa lógica rescata algo del teatro de la tradición porteña, del circo criollo, vinculado a cierto grotesco y a cierta exageración, y a cierto trabajo físico, está puesto ahí. Mientras hablabas, no lo había pensado, lo pensé recién ahora, se me ocurrió que hay en ese trabajo de Audivert una lógica esquizofrénica que asalta todo el tiempo, asaltan voces,

asaltan cuerpos. Pareciera que podemos atribuirlo al grotesco, por decirlo de una forma, porque tampoco es exactamente un grotesco, es un teatro físico, que tampoco es un teatro físico, qué se yo. Es algo muy particular. Pero podríamos bucear una tradición del teatro del siglo XX en el Río de la Plata. Muy ligado a la exaltación. Que también lo he visto en Pavlovsky; cuando yo lo vi a Pavlovsky actuar, también hay algo de eso en Pavlovsky, como para poder trazar una genealogía, digamos, actoral.

Gus: Bueno, Bartís trabajó con Pavlovsky también.

CIPRIANO: Lo que está es la intensidad, que es un poco también lo que sucede en Pavlovsky.

Gus: En cuanto al comentario que Audivert hace de la cabeza, cuando afirma que es parte del cuerpo y no su verdugo. Esta frase, de alguna manera, al plantear la cabeza como verdugo, parecería sugerir que se trata de la cabeza racional, la cabeza del logos. Y la idea es la cabeza del falo, con la regulación. Y lo que hay es un cuerpo descabezado que hace emerger una cabeza, pero es una cabeza multiplicada, no es una cabeza monológica, digamos, es una cabeza dialógica. Lo leería por ahí. Pero a mí me interesó también esta otra frase; dice: “no hay un cuerpo que cuelga flácido, una cabeza histórica desproporcionada”. O sea, es la cabeza más grande que el cuerpo y omnipresente. “Sino una cabeza —continúa— que brota de un cuerpo en producción artística”, es decir, en producción poética, “de sí a través de unas circunstancias teatrales”, no cualquier circunstancia, sino las teatrales, “donde se juega su emancipación y su renacimiento”. Yo hubiera dicho donde se juega su emancipación y su *nacimiento*, por la diferencia que tengo con algunas lecturas de los lacanianos que leen el *Seminario* 23 y dicen que el registro imaginario que Lacan plantea en ese seminario es para que el sujeto se *reinvente*. ¿Cómo se va a reinventar si nunca se había inventado? El sujeto, en este proceso emancipatorio o de separación, se inventa, porque el sujeto que era en la alienación, no fue inventado por él sino por el Otro. El sujeto fue sujeto, como sabemos, gracias a la intervención del Otro al cual tuvo que alienarse para ingresar

en la cultura y en el lazo social. Pero cuando Lacan dice que el sujeto puede parirse a sí mismo en el proceso de separación del Otro, del deseo y goce de ese Otro, habla de invención imaginaria, no de *re*invención. A partir de esa invención logra su singularidad deseante y gozante. Por eso, ponemos en relación la separación como ese parirse a sí mismo, lo que da lugar a un nacimiento, no a un renacimiento. Y esa es una tarea analítica y, por ende, puede ser nuestra tarea en la praxis teatral, al permitirle al aprendiz o a un actor profesional inventarse, salirse del Ideal de actuación al que estaba alienado y emanciparse dando lugar a un actor que contempla ahora su singularidad deseante y gozante. Cuando algunos lacanianos hablan de *re*invención, me parece que hay una confusión ideológica y política muy jodida, porque haría pensar que el sujeto alienado inicial había sido producto de una decisión del sujeto para alienarse al deseo y goce del Otro, cuando en verdad, la cría humana, al ser marcada por el lenguaje, no tuvo en ese momento inicial ninguna opción. Ese sujeto alienado no fue inventado por él. Para emanciparse hay que nacer, nacer de nuevo con todo, lo cual nos lleva otra vez al tema de los riesgos, de los peligros de confrontar lo real que nos habita. Porque ese proceso de separación no es jubiloso, más bien es sufrimiento. Ya sabemos que el psicoanálisis no promete la felicidad; en todo caso, nos conduce a alcanzar cierta autenticidad respecto de nuestro deseo y goce singulares, con la responsabilidad ética que eso involucra. Como comentamos en otras reuniones, una vez emancipado, ya no puedo echarle la culpa al Otro, porque ya soy responsable de mi acto (que no son mis acciones). He escrito bastante, aunque no he publicado todo eso todavía, sobre la relación entre arte, estética y ética, a partir del seminario de Lacan sobre el acto analítico, al que bauticé como ‘acto performativo’. Todo acto performativo y artístico supone cruzar la línea que nos saca de la zona fálica, del área de lo permitido, y nos invita a darnos un paseo por el más allá de lo fálico, zona de múltiples goces; y para lograr eso tenemos que dar el primer paso: transgredir la ley. Hay acciones que no constituyen acto, simplemente ellas no son transgresivas; pero cuando una acción es transgresiva, entonces estamos ante el acto; ese acto puede ser sancionado y el sujeto no emancipado, seguramente, impu-

tará al Otro la responsabilidad; pero cuando se trata de un acto en el proceso emancipatorio, no podemos atribuir dicha responsabilidad, e incluso culpa, al Otro. El acto transgresivo no constituye por sí mismo el acto analítico; este último solo lo pensamos en la circunstancia de un sujeto emancipado, separado del deseo y goce del Otro. En ese caso, si me condenan, al menos sé que fue por no haber cedido en mi deseo y en mi goce singulares. Ahora bien, si no estoy emancipado, si me condenan por un acto transgresivo que poco tenía que ver con mi deseo y mi goce, un acto transgresivo que era producto de mi alienación al Otro, entonces poco voy a poder entender la razón por la cual me condenan. No puedo subjetivizar el crimen, atribuyo la culpa al Otro: “no sabía lo que estaba haciendo”, “fue un arrebato”, “no vi el cartel que prohibía algo”, son las típicas excusas del pobre diablo que comete un acto criminal y no sabe realmente por qué.

Y aquí hay que dar un paso más: Lacan nos dice que el acto analítico es el del analista, no el del analizante. ¿Cómo entender esto? El analista es el verdadero actor en un tratamiento analítico, él es el que fija el encuadre, el que maneja la transferencia, el que realiza la interpretación, el que puntúa, etc. Por lo tanto, el analista es el que, con su acto, produce los cambios en la subjetividad del analizante, lo cual es una tarea de tremenda responsabilidad. De ahí que el psicoanálisis sea una praxis que se sitúa en una dimensión ética, ya que dicha praxis produce consecuencias en el analizante. Son esas consecuencias las que, retrospectivamente, van a decidir la diferencia entre la mera acción y el acto analítico. Si no produjo efectos, entonces fueron meras acciones durante el tratamiento; pero si lo produjeron, estamos en pleno campo del acto analítico. Ahora bien, como siempre, Lacan no deja de confrontarnos con la paradoja: el acto analítico se alcanza o se define no por las acciones, sino por el ‘no actuar’. El analista, por este no-actuar, determina un espacio para que el analizante trabaje sobre sus síntomas, para que el analizante se analice, analice cómo ciertos significantes lo han marcado en su modo de goce y en su deseo, se confronte con la castración, con su alienación al deseo y goce del Otro, etc. El analista, entonces, es el encargado de sostener ese espacio ficcional

que es el análisis en sí mismo; él da lugar al amor de transferencia y posibilita trabajar sobre las escenas fantasmáticas del analizante; el analista es responsable del acto analítico en la medida en que, como dije antes, lleva al analizante a ese momento de destitución subjetiva en que puede inventarse o parirse a sí mismo, es decir, a separarse o emanciparse. Podemos homologar esta cuestión del acto analítico a lo que denominé ‘acto performativo’, que es lo que procuramos en un taller o en un ensayo, si es que asumimos la responsabilidad artística en nuestro trabajo. El maestro o el director son los que sostienen el acto performativo, precisamente ‘no actuando’; los que actúan son los aprendices o los actores. Ese ‘no actuar’ del maestro o del director, para llegar a ser realmente performativo en el sentido ético de la praxis artística, de la praxis teatral en nuestro caso, supone tener claro que damos las condiciones necesarias para que los aprendices o actores pueden llegar a inventarse a sí mismos, a emanciparse de los estereotipos, de los ideales de actuación a los que están o estaban alienados. No se trata de capturar al aprendiz al ideal de actuación o al ideal teatral del maestro, como tampoco se trata de apresar al actor en el ideal de montaje o de personaje que tenga un director. Eso sería reproducir la alienación. Ahora bien, la otra paradoja lacaniana de toda esta elaboración conceptual es que, una vez producida la emancipación del actor o del aprendiz, el maestro o el director quedan como desechos de la operación lo cual, como sabemos, no es lo que halaga a dicho maestro o dicho director cuya demanda es ser reproducido por sus discípulos.

La situación que venimos describiendo también podría darse para el maestro o el director, porque ellos mismos deberían poder inventarse, separarse de los ideales de actuación; incluso para el caso del director, por ejemplo, debería poder inventarse, emanciparse del dramaturgo. La obra que pretende montar ese director ya constituye en sí misma el acto performativo, artístico, del dramaturgo, pero eso no significa que el director deba alienarse al dramaturgo o al texto. La tarea del director, para ser realmente performativa, debería ser el producto de su trabajo sobre sí mismo en un proceso de separación, de parirse a sí mismo, de emancipación, es decir, como vimos cuando hablamos de Griselda Gambaro, no puede ha-

cer de la dirección una extensión obstinada del deseo y goce del dramaturgo. Y, siguiendo esta vía, el director debería también procurar nacer, inventarse, con cada montaje, evitando ser capturado por sus recetas. Creo que, si el dramaturgo y el director se proponen inventarse para cada obra y para cada montaje, respectivamente, tienen la posibilidad de evitar ser capturados por la repetición como *automaton*. Es decir, cada vez que el dramaturgo se propone escribir una obra y cada vez que el director se propone montar un espectáculo, tendrán que confrontarse con lo real como *tyche* y proceder desde allí. Cada proceso, de ese modo, va a ser soportado por un sujeto nuevo, un sujeto parido por él mismo.

CIPRIANO: A mí me surge una pregunta, Gustavo, que es hasta qué punto es posible nacer. Entiendo exactamente lo que decís. Quiero decir, cómo es posible nacer en términos de que la tradición y la práctica que llevamos en el cuerpo nos está marcando de antemano. Estamos de alguna manera muy cruzados por un saber-hacer, que es muy difícil de remover; por eso lo que decís me resuena como una utopía. Me pregunto en términos prácticos, si eso es posible, y cómo.

Gus: Lo que me planteás y calificás como utopía, pensándolo como lo hacés para la praxis teatral, sería admitir que el psicoanálisis o un tratamiento psicoanalítico es utópico, que la praxis analítica no sería realmente posible, lo cual me parece que es un argumento muy duro. Nacer es un acontecimiento doloroso: sabe dios qué sentimos cuando salimos de la pancita de mamá y nos confrontamos con el frío, con los ruidos, con miles de cosas de las que estábamos más o menos reparados en el vientre materno. Nacer como sujeto emancipado es también un proceso doloroso, sorpresivo, difícil, complejo. Y aquí voy al segundo punto de tu argumento: el saber-hacer. Una cosa es el oficio y otra es el arte. El saber-hacer del oficio es pura receta, pura aplicación de lo que se ya se sabe, pura repetición como retorno de los signos, puro *automaton*, pura confortabilidad. El saber-hacer del arte pasa por confrontarse con lo enigmático, lo desconocido, es sumamente riesgoso porque supone un itinerario por zonas desagradables; el saber-hacer del arte, en tanto transgresión

como acto performativo es invención (dolorosa, seguramente) de nuevos semblantes, de nuevos significantes para contornear un real que le duele al artista y que constituye también el malestar en la cultura en la que está inserto. El saber-hacer del arte está siempre confrontado a lo real; el oficio está en el campo fantasmático de la realidad y de su representación. Es responsabilidad del ‘hacedor’ trabajar en la dimensión del oficio teatral o del arte teatral. Y si opta por lo segundo, supondrá poner en emergencia, cada vez, sus convicciones y hábitos, cuestionarlos, ver hasta qué punto están alienados al Otro de esa tradición y de esa práctica que, como vos decís, te ha marcado. Hay que emanciparse de esas marcas; el componente de alienación de una marca no se sabe de manera instantánea; siempre hay que volver a esas marcas, ver —como cuando hablamos de la pizarra mágica— sus conexiones con otras cosas en la memoria, resignificarlas nuevamente, criticarlas nuevamente desde otros ángulos y perspectivas. Claro, podés tirar la toalla y quedarte apoltronado en lo que te resultó, en lo que fue eficaz, en lo que fue éxito de taquilla, en lo que te procuró premios, etc. Pero allí, me pregunto si estás realmente en el campo del saber-hacer artístico, con su acto performativo y su ética. Lacan nos dice que todo análisis debería conducir al analizante al momento en que advierte la inconsistencia del Otro, la castración del Otro: para nuestro caso como teatristas, se trata de la falta en la tradición teatral, la falta en la práctica, en el hábito. Recordemos que una práctica es un mero saber hacer algo y se diferencia de la praxis, que es precisamente la de poner en crisis la práctica. El Otro tiene una falta, un agujero, por eso es inconsistente, y esa falta demuestra que tiene un deseo, por eso hablamos del deseo del Otro. Pero el deseo del Otro no es el mío, por el contrario, el deseo del Otro cancela u obstruye mi saber sobre mi deseo singular. El arte siempre apuntó a visualizar la falta o el agujero en el Otro, de ahí que tengamos una historia del arte, con sus avances y retrocesos, con sus modos de abordar esa falta, con sus estilos para visualizar la falta en ese Otro. El Otro tiene una falta y organiza todo en función de velar su falta, y ahí me metió a mí desde que nací, me encegueció para impedirme ver su inconsistencia, me alienó a su deseo. Ahora bien, si yo me invento, si el artista inventa y se inventa, es sobre nuevas pautas resultado de un proceso emancipatorio

que trabaja para develar la falta en el Otro. Si vos vas a dirigir tu propia obra, el montaje, el momento en que asumes la dirección, es el momento en el que haces un acto en el cual vas a ver tu inconsistencia como dramaturgo.

SANDRA: Yo también estoy con una obra mía y la estoy cambiando toda; en general, siempre dejo mis obras inacabadas. Cuando llega el momento del montaje, les presento a los actores fragmentos de textos, les digo estos son los textos, esta es la idea, el orden va a cambiar. El resultado a veces es que los actores terminan yéndose el proyecto, porque demandan la estructura. Y yo no armo tanta estructura justamente porque sé que después es un infierno querer llegar a cumplir con eso.

Gus: Pavlovsky hacía también eso, decía “mis obras por favor no las monten como están escritas, hagan su propia experiencia sobre el texto”. Cada grupo tiene que hacer su propia experiencia sobre ese texto, es decir, tiene que hacer la experiencia sobre la inconsistencia de ese texto. Ese texto también tiene una falta, tiene un real, un agujero, un objeto perdido de deseo y la escritura trata de abordar y develar eso, para ofrecer al final un nuevo semblante, una invención artística, que vela el agujero de lo real otra vez, pero también lo resignifica desde la subjetividad de la época.

Entonces, cuando yo emprendo una tarea de dirección, y sobre todo si es sobre un texto mío, tengo que asumir el riesgo de trabajar sobre la falta y sobre la pérdida de *mi* propio texto, de mi propio sujeto-dramaturgo, porque ya no soy ese sujeto-dramaturgo, ahora soy el sujeto-director. Y sí, lo que vos preguntás, Cipriano, supone siempre un trabajo con la memoria, pero no para ‘nacer’ así de golpe, sino ‘estar naciendo’. Tal vez el gerundio es el que nos da más la pauta. Jorge Alemán dice que la emancipación es un trabajo constante, no es un trabajo al que llegué y listo, y a no hay más que hacer. Siempre me estoy emancipando, precisamente porque cada vez resignifico esas redes de la memoria que me abren hacia otras cuestiones. Cada proyecto me lleva, pues, a historizar la memoria y cada vez me voy a topar, si trabajo desde la perspectiva del acto

performativo, con la inconsistencia del Otro, cada vez voy a quedarme sin garantías, cada vez voy a ir cortando los hilos que me enmarañaron con el deseo y goce del Otro, porque lo que busco, si me arriesgo artísticamente, es a ir construyendo mis propios ovillos. La idea es que yo siga naciendo, todos los días trato de nacer, de inventarme, no es que me invento de una vez por todas y ya, listo, paso a otra cosa como sujeto *definitivamente* emancipado. No existe 'un definitivamente emancipado'.

Ahora, en el caso de ciertos directores que tienen una trayectoria, tal vez en el caso de ustedes, cuando ya lograron un estilo, por ejemplo, ahí sucede otra cosa. Siempre pienso en Picasso, no solo porque su pintura es impresionante, en calidad y cantidad, sino por su capacidad de dar un volantazo a su arte cada tantos años. De pronto le da por lo que se conoce como período azul, y hace muchas obras en ese estilo, como automaton, pero en algún momento ya ese estilo, ese semblante artístico parece no contornear un real, un malestar que lo agobia y entonces da un salto. Es el momento en que, *tyche* de por medio, se confrontó con la inconsistencia del Otro y se tira a la piscina y produce otra cosa. Se emancipa así cada vez de su propia trayectoria emancipatoria. Ahora bien, para consuelo tuyo, Cipriano, tengo que admitir que no todos pueden hacer esos saltos a la manera de Picasso. Algunos se agarran de que ya tienen un estilo y se quieren quedar ahí porque el público los reconoce ya por ese estilo. Tal vez diga algo que sea un pecado mortal, pero no puedo evitar hablar de Ricardo Bartís. Como saben, cerró su sala, el Sportivo Teatral, y se fue a vivir a la playa. Hablando con unos investigadores teatrales sobre este tema la vez pasada, algunos decían que Bartís se había hartado de Buenos Aires (algo que insinuó en algunas entrevistas que se le hicieron), otros afirmaban que se había hartado de la corrupción teatral y política. Son causas atendibles. Pero a mí me parece que su alejamiento tiene otra causa. Tuve el privilegio de ver varias obras de Bartís; la más impresionante, desde mi gusto, fue aquella de la maestra durante la época de Sarmiento, no recuerdo el título, creo que era *De mal en peor*. Las primeras obras de Bartís eran estéticamente muy cuestionadoras, radicales. Luego, cuando empecé a ver las últimas, me daba la impresión de que se había empantado en su propio estilo, ya era bartisiano; en vez de ir en contra de sí

mismo, trataba de aferrarse a un estilo, y a mí me parece que el artista debe tratar en ciertos momentos de ir en contra de su propia poética.

CIPRIANO: Sí, y la escuela bartisiana generó una serie de directores: Alejandro Catalán, Sergio Boris, gente de mi generación, que se formaron como Machín, que es un actor rosarino, todo eso generó una escuela; allí se formó una cantidad de gente muy reconocida por la crítica, por la prensa, que hicieron espectáculos maravillosos y que, además, son maestros, más o menos de mi edad, de nuevas generaciones. Ahí hay una tradición que se ha ido armando, y sí es cierto que hay incluso una poética que ya no le pertenece a él, que tiene que ver con el cuerpo. Otra causa que circuló con motivo del cierre del Sportivo Teatral fue que hubo una denuncia muy fuerte de abuso por parte de actrices. Entonces también hubo un momento donde toda esta técnica de trabajo también fue pensada desde otro lugar, como la técnica del patriarcado. Más allá del abuso o no, se trataba en términos del tipo de energía y el tipo de trabajo que requería, es un trabajo que...

Gus: ...puede lindar con la perversión.

CIPRIANO: Sí, y lo digo en el buen sentido, es una técnica que necesita de violencia, en el buen sentido lo digo, no en el sentido perverso, sino en el sentido que necesita un cuerpo que se esfuerce, y ahí me parece que hay algo interesante para pensar.

Gus: Claro, pero la idea sería que todas esas nuevas generaciones absorban esta tradición, se formen en esa tradición, y luego comiencen un trabajo orientado a ver cuál es la inconsistencia de esa tradición (violenta o no, perversa o no), para poder ser ellos, para poder nacer como artistas. De lo contrario van a quedar como meros replicadores de la poética bartisiana, y probablemente no como la de Bartís, sino más manoseadita, más manipulada. Lo mismo que ha pasado con Stanislavski, porque con Stanislavski mucha gente se formó en distintos periodos de su enseñanza, luego se fue y se llevaron a un Stanislavski universal, que a lo mejor en

Stanislavski había sido apenas un período. Lo mismo con Lacan, gente que asistió a su primera enseñanza, y luego fue por el mundo hablando divulgándola como algo definitivo, cuando no era más que una etapa de la enseñanza lacaniana. Mucha gente se formó con esa primera etapa, cuando ya Lacan estaba en otra cosa. En el seminario 17 o 18, Lacan da el giro, que luego radicaliza todavía más en sus últimos seminarios, cuando abandona la supremacía del registro simbólico, con ese Otro fuerte, impositivo y comienza hablar de la inconsistencia del Otro, aparece la cuestión de lo Real y con ello la del goce, del *sinthome*, de la falta en el Otro, de las fórmulas de la sexuación, de la invención emancipadora a partir de lo imaginario, se produce una transformación radical en su enseñanza, muy en contraste con su enseñanza anterior. Esa enseñanza anterior no por ello debe ser desestimada: a mi criterio, siempre digo que hay que leer a Lacan desde una perspectiva espiralada, donde la enseñanza inicial está superada, pero a la vez contenida, en su enseñanza posterior. La línea de la espiral se amplía. pero pasa por la misma zona de problemáticas que, en esa etapa posterior, exige una vuelta de tuerca de muchos conceptos. También en Lacan se produce ese salto en que pareciera que advierte la falta de su primera enseñanza. A mí me parece que, en ese sentido, en la medida en que él plantea que el psicoanálisis es una praxis, lo acerca al arte, que también es una praxis, lo acerca a la ética, que también es praxis. Lo que nos está diciendo indirectamente, es que el psicoanálisis, como el arte y la ética, no es ni ciencia ni religión, con las consecuencias que eso conlleva. El psicoanálisis es arte y por eso se nutre del arte y avanza a partir del arte. Por eso mismo, el psicoanálisis se confronta con lo real, al igual que el arte, y trata de contornear ese agujero por medio de la invención de nuevos semblantes o valores, en el sentido de Nietzsche. Contornear el agujero, lo real, la castración, lleva indefectiblemente a dar cuenta de la inconsistencia del Otro, sea lo simbólico, sea la tradición, de la memoria, etc. Y, si Chela quiere, también incluimos la inconsistencia del otro con minúscula, que es con la que tenemos que lidiar en la vida diaria. Y todo esto lleva mucho trabajo y cada uno tiene que realizarlo por su cuenta. Ahora bien, si te apoltronas en la confortabilidad de tu estilo, de tu estética, ahí ya empezás a flaquear.

CHELA: Pero ese proceso te lleva a la vida. Porque, a partir de lo que contó Cipriano de Pompeyo, me lo imaginaba verlo, yendo de extenuación a extenuación de su cuerpo. Te lleva cuerpo, te lleva vida.

Gus: Pero justamente, porque es vida. Porque si tú te quedas en la repetición como automaton, el retorno de los mismos signos, estás de algún modo instalado en la muerte, viviendo una vida que no es una vida auténtica, porque estás repitiendo, gastando tu tiempo de vida en hacer siempre lo mismo, en el campo de la mismidad, cuando lo maravilloso de la vida es tirarse a la piscina de la otredad. Si entrás en una zona de discomfort, una zona nueva, una zona de descubrimiento, vas a tener la oportunidad de experimentar nuevas cosas, abrir tu mentalidad a la diferencia. La praxis teatral, como el psicoanálisis y el arte en general, se diferencian de la ciencia precisamente porque se instalan en el contexto de descubrimiento más que en el de la constatación y justificación de hipótesis; y se diferencia de la religión, porque el arte auténtico va siempre contra toda ortodoxia. Ya mencionamos una vez a Gastón Bachelard cuando nos hablaba de los obstáculos epistemológicos, que son obstáculos que frenan el conocimiento, que obturan el contexto de descubrimiento de nuevas hipótesis. ¿Cómo se descubre una nueva hipótesis? Precisamente poniendo en cuestión todo lo anterior, abordar la falta en el Otro, su inconsistencia. Y, claro está, eso es riesgoso y peligroso, y le ha costado la vida a muchos que fueron quemados en la hoguera o masacrados en Siberia. Para medir el aporte freudiano, hay que ponerse en los zapatos de Freud, imaginar la Viena de su época, que además de la sexualidad victoriana, era el centro de la neurología, la biología y la medicina de su época. Freud va contra muchos prejuicios en todos esos campos. Aunque siempre pensó que quería hacer una psicología científica, descubrió otra cosa. Esa cientificidad es un poco el lastre de su contexto epistemológico, que Lacan se encargará de desmalezar. Descubrió otra cosa y le hicieron pagar por ese riesgo: perdía trabajos prestigiosos, lo abucheaban en Viena, lo perseguían, lo ninguneaban. Estaba siempre desacomodado, pero... pero es-

taba en el campo de lo creativo. Lo creativo no es confortable. *La creatividad no es confortable*. La repetición en sentido del automatón, sí es confortable. Retorno de los signos, todo lo conocido.

JOSE: Allí es cuando te dicen que te estás repitiendo, que no tenés más ideas.

Gus: Y claro, te dicen eso, porque es cierto y, si uno tiene una escucha dispuesta, aprovechar esas críticas para que el artista se sacuda todo lo anterior, se ponga las pilas y afronte la inconsistencia del Otro. Por eso la cuestión de la inconsistencia del Otro es crucial para el psicoanálisis, para el arte y para la praxis teatral. Porque si nos quedamos en que papá fue bueno, pobrecito, hizo lo que pudo, si no desidealizamos al padre, estamos fritos: nos quedamos siempre en el mismo lugar, lugar mortífero, tan doloroso como el que, si nos animamos a intentarlo, sería iniciar el proceso emancipatorio. Porque la emancipación, incluso como figura legal, es precisamente alcanzar la mayoría de edad y dejar de estar garantizado por el padre.

CHELA: Me quedo pensando en la insistencia del nazismo nomás.

Gus: Ahí tenés, ese deseo fascista o nazi da cuenta de un real que insiste. Es siempre el mismo deseo de un padre todopoderoso al cual me pueda someter, responsabilizándolo de todo, quedándome tranquilo y amparado, que me provea con lo básico que yo necesito. El pueblo alemán apostó a eso y Hitler se lo dio. Hay que entender que por eso lo apoyaron y llegaron a los extremos de violencia y discriminación que ya conocemos. El pueblo es rebaño, como decía Nietzsche, no toma agencia, no enfrenta la inconsistencia del Otro, y se sacrifica. Y eso se repite, lo vemos hoy más que nunca, y la gente no advierte esa repetición, se queda en la zona de confort y vota personajes supuestamente fuertes, paternales, pero ya ni siquiera como figura paterna amparadora, ideal de padre, sino en lo peor

de ese padre, el padre real, cruel, despiadado que los impele al goce. Y el goce se paga, con suplicio sacrificial.

Yo tomé el riesgo en estas reuniones de hacerlos leer a Descartes, a Condillac, a Spinoza, pero no para repetir lo que ya se sabe, sino para descubrir lo que no ha sido todavía descubierto; y por eso les insistía en hacer lecturas delirantes, al menos ligadas a nuestra praxis teatral y ver a dónde nos llevaba todo esto. Son textos fundamentales y fundacionales que llegan hasta nosotros, regreso a la metáfora del pulpo y sus tentáculos. Y no leímos el *Discurso de la servidumbre voluntaria* (de 1574 o 76) de La Boétie, que lo escribió cuando era apenas un muchachito, 16 o 18 años. Tal vez más adelante podamos hacerlo. Porque, como vimos, la servidumbre se da en nuestro campo teatral de muchas maneras. Le dediqué varios artículos a la servidumbre voluntaria. El *Discurso* es básico para toda teoría política imaginable, porque lo que él demuestra ahí es que en realidad nadie quiere ser libre. Nuestros aprendices, nuestros actores, no quieren ser libres, quieren que el maestro o el director les digan lo que tienen que hacer. La Boétie se pregunta en esas pocas páginas de su *Discurso* por qué la gente se somete, está intrigado por lo que hoy diríamos ‘el goce del sometimiento’, incluso por el núcleo de la perversión como estructura. Ese goce se paga con sacrificio: el perverso trabaja, dice Lacan, para el goce del Otro, cree que sabe algo de ese goce del Otro y se lo procura torturando a sus víctimas, usualmente un neurótico, nunca otro perverso. El perverso se sacrifica, se inmola a ese Otro. A mí me interesó, además, el final del *Discurso*, cuando La Boétie analiza la soledad del dictador. El dictador no puede confiar en nadie. No tiene amigos. Tiene gente que usa y la descarta cuando no la necesita. Está siempre amenazado. Freud no dejó de hacerse las mismas preguntas, tal como lo leemos en *Psicología de las masas y análisis del yo*, cuando retoma argumentos de la teoría de las masas de Le Bon. ¿Por qué los pueblos necesitan figuras paternas fuertes? Pero todo artista, si realmente lo es, está huérfano de padre; un artista no puede tener una figura paterna fuerte (incluso tampoco una figura débil). Nada de padre: pero ¡jojo!, a pesar de que ese padre sea inconsistente y hasta inexistente, no podemos prescindir de él, porque precisamente

marca la línea, el borde, la frontera que tenemos que cruzar para emanciparnos. Por eso siempre digo: no nos podemos liberar del padre, solo podemos emanciparnos de él.

JOSE: Otra vez vemos la importancia de tener en cuenta la castración.

Gus: Efectivamente, hay que confrontar la falta en el Padre, desidealizarlo. El arte tiene la capacidad de saltar sobre lo conocido. Freud siempre decía que el psicoanálisis iba siempre detrás de lo que el artista había ya percibido. A diferencia de la ciencia y del discurso de la Universidad, de la academia, por ejemplo. Me parece que este conflicto está en toda escuela universitaria de teatro, cuando les piden a los estudiantes de maestría o doctorado, que se han registrado en disciplinas artísticas, que hagan una tesis con los protocolos de la ciencia: deben demostrar estar autorizados, dar citas, referirse a bibliografías no artísticas de reciente publicación, etc. Y lo peor: les exigen a veces dar cuenta de algún espectáculo o una performance que han realizado, donde se ha jugado el deseo y el goce, con bibliografías que no son las apropiadas para bucear en el campo del deseo y del goce. Ahora bien, mientras una obra de arte puede permanecer a lo largo de la historia y seguir intrigándonos con el real que ha intentado contornear (el semblante de la sonrisa de la Gioconda es paradigmático en este sentido), la ciencia se cae de vez en cuando, se descalabran los paradigmas epistemológicos, como lo vio Thomas Kuhn. La ciencia tiene que rehacerse siempre, los paradigmas que le daban consistencia quedan invalidados cada tanto tiempo, a veces siglos. El arte cambia, obviamente, pero paradójicamente permanece; el arte de un período cambia, pero no queda invalidado. El arte más que ciclos, como la ciencia, tiene memoria, memoria de experiencias artísticas anteriores frente a las cuales podemos medir la novedad, pero esa novedad no invalida el arte anterior. Los sonetos de Garcilaso no son ni más ni menos hoy de lo que fueron en el siglo XVI. Los leeremos distinto, obviamente, pero no son artísticamente más ni menos de lo que fueron en el pasado. Pero la física de hoy no es la física del siglo XVI, quiero decir, nadie puede hoy seguir

haciendo experiencias científicas a partir de esa física antigua. Sin embargo, un artista de hoy puede recuperar el barroquismo de un Góngora o un Quevedo, por ejemplo, y recrearlo para contornear el agujero de lo real de su propia época. De hecho, Lorca recupera a Góngora, el esperpento valleinclanesco recupera a Quevedo. Y eso ocurre porque esos textos artísticos siguen vivos, siguen hablando a nuestro presente, siguen siendo productivos artísticamente para dar lugar a nuevos semblantes artísticos. El arte, incluso en sus gestos de recuperación de experiencias artísticas del pasado, está siempre en presente. De ahí lo que decía tu estudiante, Cipriano, de que la actuación se daba en el presente. Claro está que también podemos reconocer algunas experiencias artísticas que envejecieron, que ya no las consideramos muy artísticas, son de museo. Pero hay otras experiencias artísticas que no han envejecido, que no envejecen, que no les pasa el tiempo. Sin embargo, no debemos olvidar que, envejecidas o no, ciertas obras siguen en la pizarra mágica, tal vez resguardando su potencial, su real, para encontrar el momento en que algún artista nuevo se sienta convocado, interesado, visceralmente interrogado por esa obra. El arte tiene esta libertad de movimiento y, a su vez, es una libertad de tiempo, respecto al tiempo, en el tiempo.

JOSE: También es esa percepción que se tiene en ese momento, que son percepciones que se repiten en el tiempo, en diferentes circunstancias, como tú dices, en la espiral. A mí me asusta cuando alguien dice que se trata de una ‘renovación’ de Shakespeare. Creo que siempre se trata de la visión del contexto donde está el artista y cómo ve eso; luego va a haber otro después que lo ve de otra forma, porque está, por ejemplo, en Perú y otro lo está haciendo en Argentina 20 o 30 años después. La percepción del artista siempre es presente, él se mueve en ese contexto donde está eso que no consigue consolidar, que no ve claramente, sino que lo que hace es sentir y luego expone; no es tan científico, es una percepción que yo tengo de lo que estoy viendo. Y por eso el actor crea, el dramaturgo crea y todo el mundo va creando unos sistemas que están denunciando apelando a estructuras polisémicas. Cuando ustedes estaban hablando sobre Pompeyo, yo me acordé que estuve en el montaje de *Ricardo III* de

Diego Aramburo, en La Paz, y era una lectura que él hacía de esa obra, en la que Ricardo III era un indio que se jodía en los otros indios. Era una percepción de Aramburo, una cosa así frontal. Algunos personajes decían: “les estamos dando papa, yuca, y ustedes todavía quieren más, malditos indios”, cosas por este estilo. Yo estaba alelado y pensaba que iba a llegar la policía para llevarnos a todos presos. Pero no pasaba eso porque se hizo la puesta en el teatro municipal de La Paz. Entendí que Aramburo, a diferencia de mí, estaba metido en un sistema de depresión que él tenía, un conflicto que tenía con todo ese sistema de poder. Me acordé de muchas cosas, por ejemplo, de cómo se desafía el poder, no siempre por vía del autor elegido, sino por la temática según se la adapta en ese instante, a lo presente. Hamlet, Ricardo III están en todas partes. *La vida es sueño* siempre está apareciendo en todas partes, pero con unas visiones contemporáneas. Ahí es donde juega ese papel de lo que yo percibo, de lo que no soy capaz de entender, no sé si será lo real; no consigo armar ese rompecabezas así físicamente y decir “aquí está”, sino que lo voy soltando, voy delirando, voy creando ideas, y ahí en el proceso de creatividad alguien dice: “oye, tú estás diciendo una cosa que está pasando en este momento”. No lo hice adrede, es que estaba ahí y salió en ese momento. Tengo un amigo en Mérida, un profesor que fue un compañero de trabajo, un cómplice, un colega, y él una vez me dijo: “¿tú sabes por qué yo trabajo contigo?”. Nunca me había preguntado eso; él soportaba esas cosas mías; entonces me dijo: “porque tú eres roquero de profesión” (yo tocaba en una banda de rock) y, cuando estás montando, te vuelves concreto; lo que no dices con el rock, lo dices con el punk”. Por eso entiendo cuando Gustavo nos invita a delirar, porque ahí es donde sale el punk, o sea, la parte más espantosa nuestra, la frontal, la que no tiene miedo, la que tira el narciso para un lado y se dispara para el frente, acaba, va matando todos los padres. Voy acabando y se crea una poética totalmente violenta y agresiva y fuerte. Es esa percepción, es esa percepción que vamos recibiendo y el cuerpo la percibe y el cuerpo la empuja y la hace reventar contra el muro, entonces cuando viene el espectador, se siente, aquí están haciendo algo que nos concierne en el presente. Por eso existen las comisiones de censura; los censores están atentos a todo ese tipo de cosas para decir ‘aquí

están hablando de nosotros’. Me imagino cómo estará ahorita ahí en Argentina, los censores que están financiado, dirán ‘vamos a censurarlo, porque ¿cómo van a gastar dinero público en esta porquería?’

Gus: No sé cuándo Aramburo montó esa versión de *Ricardo III*.

JOSE: En el 2017.

Gus: Freud tenía cierta envidia del artista porque el artista podía ser capaz de captar aquello que a la ciencia le llevaba veinte años descubrir y comprobar. Cuando él toma *La Gradiva* de Jensen, se pregunta cómo Jensen fue capaz de captar todo lo que a él le costó más de veinticinco años sobre la neurosis, pero Jensen lo capta en una ficción. Lo que pasa es que, en estas grandes obras, el malestar en la cultura, que es lo real, es percibido por el artista desde su cuerpo. Lo que pasa es que, como dice José, el artista lo percibe, lo sufre, y eso lo lleva a ponerle palabras, imágenes, sonidos, texturas, colores, lo que sea, es decir, a inventar un semblante para dicho real. Como lo real —según la primera definición que da Lacan— es lo que siempre vuelve al mismo lugar, resulta que ese semblante, inventado por la subjetividad de un artista en relación a la subjetividad de su época, tiene que ver con ese trauma originario que vuelve a insistir a lo largo de la historia y también tiene que ver con la situación del contexto del artista. Yo pienso que, a lo mejor en eso de Aramburo, se anticipaba un poco al conflicto que va a vivir Bolivia dentro del mismo movimiento indígena. O sea, lo capta, esto de que los indígenas también se pueden cagar entre ellos mismos. En el caso que vos citaste, de *La vida es sueño*, y vuelvo a la obra de Sandra y vuelvo a lo de Pompeyo Audivert, en los dos casos se habla del tema de la vida y el sueño. Audivert hace una referencia a la obra de Calderón y en la obra de Sandra también se citan los versos de Segismundo. Es que vida y sueño, más que temas, son mitos; y el mito siempre conserva ese núcleo enigmático, ese agujero traumático, que cada tanto convoca a un artista a contornearlo. El mito es un relato sobre una

contradicción que no se puede resolver. Entonces, yo puedo montar *Antígona* en muchos momentos de historia, para que Antígona hable, le hable a un mundo que ya no es el griego.

Recuerdo en este momento cuando estábamos en plena dictadura en Argentina; un día me fui a un teatrillo por allá perdido, donde iban a montar *Antígona* de Sófocles. Obviamente pidieron el permiso y los censores se lo dieron porque era *Antígona* de Sófocles, una obra de la época del coño. La puesta no tenía ninguna pretensión, era casi arqueológica, en un escenario pequeño, todo muy pobre; incluso estaban vestidos a la griega. Pero, ¿qué pasaba? Había un baterista al costado del escenario y cuando se decían las frases de *Antígona* que el público tenía que transportar a su presente, las que dice el coro o algún personaje, sobre todo en relación al abuso del poder, el baterista acompañaba la frase con percusión, como subrayándola, como enfatizándola. De ahí que el público al ratito empezaba a captar la clave. Cada vez que el baterista subrayaba o enfatizaba, armaba un mensaje que todos captábamos y era precisamente el que nos quería transmitir la puesta. Llegaron hasta donde podían y no fueron censurados porque era un texto clásico; los censores no percibieron el rol importante que jugaba la batería, seguramente porque autorizaron el texto y no vieron la puesta, o porque la percibieron como mera musicalización. Dentro del terror que había en ese momento cuando uno exponía su vida montando un espectáculo, esos actores llegaron hasta donde pudieron. Entonces la obra era fea, la actuación era fea, la puesta era fea, pero ahí había un texto que era subrayado por un baterista que tenía mucho que decirnos en la dictadura argentina. Esa batería era el recurso mínimo que ellos inventaron con bastante imaginación.

Ciertamente, no se puede estar inventando todo el tiempo y menos algo novedoso, nuevo, genial. Cada tanto el artista cae en las redes de la repetición como automaton. La repetición como *tyche*, como sorpresa, ocurre cada tanto. Lo que quiero subrayar es que no es tarea fácil salir de la regulación fálica; una mera transgresión no amerita que hablemos de *tyche*, de irrupción de lo real. Para que ese real adquiriera el carácter de *tyche*, me parece, tiene que ser, no solo sorpresivo, sino sinsentido. Una trans-

Charla entre teatristas (2)

gresión cualquiera no necesariamente está fuera del sentido. Y si ese sin-sentido emerge, allí se pone en juego la responsabilidad del artista, su ética, que es, como en el psicoanálisis, ir a ver; si se cometió un lapsus, si se produjo un olvido, hay que ir a ver de qué se trata, no hay que dejarlo pasar. Es ahí donde entonces nos pasamos del lado dicho hombre en las fórmulas de sexuación, del lado fálico, al lado dicho mujer, el lado del no-toda y de la ausencia. Salimos de la universalidad y nos arrojamos al litoral de los goces para alcanzar una singularidad que debe ser luego apalabrada, alcanzar el estatus de un semblante que, en tanto el arte es un discurso social, retorna a la función fálica, pero de un modo transvalorado, crítico.

CIPRIANO: Hablando de lo real y de las brujas en la obra de Sandra, resulta que mientras hablabas, se cayó un cuadro de Juan Carlos Romero, el artista plástico, que dice “ahora todos somos negros”. (*Risas*) Miren, se los muestro.

Gus: Las brujas no existen, pero que las hay, las hay.

CHELA: Estamos convocando acá.

Gus: Estamos entrando en zonas de alta peligrosidad.

JOSE: Estamos hablando de algo paranormal. (*Risas*)

Gus: Pompeyo acá dice eso: “La actuación es un fenómeno paranormal”. Y agrega: “Un asunto sobrenatural que alude a nuestra identidad de estructura. Eso es el logos universal. La zona de origen de la que fuimos desterrados, castrados, cuando erigimos un espejo como fachada ficcional de nosotros mismos”. El arte tiene que romper ese espejo que es la fachada que nos vendieron de nosotros mismos. Esa fachada es lo normal y por eso la actuación, como arte, es para-normal. El arte, por estar en el campo de lo paranormal, escapa a la ciencia.

JOSE: Yo creo que él está intentando explicar eso que no consigue explicar por una lógica. Es algo que aparece de repente, sea en un gesto, en un movimiento. Algo que es parte de eso, de subir sobre ca-pas, sobre capas de acciones, de pensamientos, de todo eso que está ahí adentro. Siempre le digo a los actores, usted tiene que pensar con las tripas, no piense con la cabeza. Una vez vi a una actriz que se cayó en la escena; luego se levantó, dijo todo lo que tenía que decir y salió corriendo. Escuché que en el camerino tiró las cosas. Y me dije” “esa es la mejor escena porque ella está pensando con las tripas, con la vagina”. Cuando estamos explorando sale todo eso, las frustraciones, todo. Coloco el pie ahí donde creo que mi narciso va a caer y yo no quiero que eso caiga. Entonces ahí aparece, va generando mayor intensidad.

CHELA: Y fíjate que el que escribe el artículo de Audivert parece adherir a eso de las ‘capas’ que acabas de mencionar: “la dramaturgia de Shakespeare, esa estructura poética, punto de encaje de niveles teatrales sobrenaturales, históricos, religiosos”.

Gus: Recordemos que el ‘para’ en griego, significa lo que está en contra o al margen de algo Por eso decía que lo normal es lo fálico, lo regulado, lo legal, lo aceptado, lo confortable. La actuación es un fenómeno paranormal porque lo que hace es ir contra la función fálica, de ahí su peligro, sus excesos, sus frustraciones, su inconmensurabilidad, su incomodidad. La actuación va contra ese Otro legislador. De ahí que la actuación, si es que pretende ser artística, no tenga otra alternativa que arrojar al lado de los goces, los excesos, del lado donde no hay nada universal, sino del lado de lo singular. De ahí que el Hamlet de un actor no sea el Hamlet de otro. Por eso la actuación es paranormal: más allá de lo normal, contra lo normal, contra el discurso hegemónico. La actuación es ese fenómeno que está como al margen, que ataca el logos universal y lo hace astillar, porque ese logos es un espejo ficcional. Y si lo astilla, es porque no era tan compacto como se creía, era muy frágil, era un Otro inconsistente. Ese espejo, en términos de Nietzsche, es una apariencia, un semblante, un valor que tiene fecha de caducidad; puede durar cinco siglos,

pero un día cae, es transvalorado y creo que el arte tiene una función muy definitiva en ese proceso de transvaloración. Entendemos así la contundencia de la frase “la actuación se vuelve un piedrazo en el espejo”, como trabajo con lo real, fuera de las prácticas de la representación, que no tiran ese piedrazo, que no astillan el espejo, que solo lo reflejan. Hay una posición estética fuerte en esa frase de Audivert. La actuación es un acto de voluntad, de querer realmente astillar ese espejo. No todo el mundo quiere astillar el espejo.

CIPRIANO: Pienso que es al mismo tiempo la piedra y el acto de lanzar la piedra. Las dos cosas a la misma vez.

Gus: Es lo que yo les pedí a ustedes cuando convoqué a estas charlas, y es lo que importa en un análisis y también en la decisión de iniciar un taller de actuación o un ensayo: se necesita, como decía Lacan, tener un deseo decidido. Recuerdan que les pedí que escribieran una paginita contándome por qué querían participar de estas charlas. Lo mismo hacía con mis estudiantes en Whittier College, los que querían tomar el Workshop: muchos querían tomarlo, pero yo no aceptaba más de 15; y los entrevistaba precisamente para medir el grado de deseo decidido que tenían, porque como no tienen idea de lo que es el teatro y la actuación, no calibraban la dificultad y el compromiso que supone ingresar a una experiencia de ese tipo. Si más o menos tenía atisbos de ese deseo decidido, entonces les firmaba la ficha para la inscripción. Nadie podía inscribirse en mi taller sin mi autorización. Entonces, está la piedra, está el espejo, está la acción de arrojarlo, pero antes de todo eso está el deseo de querer arrojarlo. No hay que tirar una piedra a la marchanta, así porque sí. Y vean lo que Audivert agrega: “Y cuando su sentido crítico y su fe” —volvemos al tema de la fe, del que hablamos en alguna reunión, la creencia y la fe—, la fe poética se desata en esa dirección mestizándose con los asuntos de la obra que hacen otro tanto”. Los asuntos de la obra, como hablaba José, obviamente, agregan algo, pero no definen lo poético.

CHELA: Hay un proceso dialógico como el de Bajtín.

Gus: Y polifónico.

CIPRIANO: Sí, incluso me pregunto si es posible ese procedimiento con otra obra. No lo sé.

Gus: ¿Cómo con otra obra?

CIPRIANO: Claro, porque el procedimiento de *Habitación Macbeth*, lo que hace allí, realmente es muy dialógico con la obra *Macbeth*. Esta obra es de alguna forma la que opera también en ese cuerpo. No solo el cuerpo que opera sobre la obra, sino también esa obra que opera en ese cuerpo. Y me pregunto si ese procedimiento que hace Pompeyo, que son no sé cuántos personajes, si es posible como procedimiento en otro tipo de texto. Me da la sensación de que no.

Gus: Estoy de acuerdo; no creo que una obra como *Un tranvía llamado deseo* pueda admitir ese procedimiento. Me parece que, para un artista, director o actor, el desafío es que, a medida que vas trabajando el texto, vayas descubriendo el procedimiento que le corresponde a ese texto en función de aquello que es lo que tú quieres explorar. Si tomás este procedimiento de *Habitación Macbeth* para aplicarlo a cualquier obra, seguro que lo vas a poder hacer, pero el resultado va a ser catastrófico. Es lo que ocurre siempre cuando recurrimos a la *aplicación*. Lo peor que le puede pasar al arte, a la praxis teatral y ni qué decir al psicoanálisis, es recurrir a la ‘aplicación’, a meter todo en un envase ya prefabricado para otra cosa, a encorsetar la potencia de un texto en un formato que no lo favorece.

CHELA: Lo que Audivert hace en esa obra no es un método, es un trabajo singular con esa obra.

Gus: Como les conté una vez sobre mi montaje de la obra de Emilio Carballido, el texto proponía como, digamos, S₁, como significante amo, la ‘versión’. Toda la obra eran versiones de un acontecimiento que

nadie había visto. Y por eso mi proyecto era que todo el montaje también respondiera al procedimiento de versionar: el público podía ver algunas escenas, pero otras solo las escuchaba, los actores cambiaban cada noche y actuaban sus personajes según diversos géneros que habían trabajado en ensayos con distintos directores, en fin, ni siquiera había una versión para el estreno, porque todas las noches era una versión distinta. Y es que, como plantea la obra de Carballido, no hay una versión definitiva de la verdad. Entonces yo no quería que el público pudiera tener acceso a una versión definitiva. Proliferaban las versiones entre el público, no podía haber ningún tipo de acuerdo o coincidencia entre un miembro del público con otro. Versión y rumor establecen circunstancias a veces muy peligrosas. La cantidad de muertos que hubo por rumor en la dictadura argentina es aterradora.

¡Pobre Stanislavski! Nos quedamos hablando de Audivert y dejamos al maestro ruso un poco de lado. O, a lo mejor, estuvimos todo el tiempo hablando de Stanislavski y no nos dimos cuenta. Yo tengo muchas notitas hechas sobre el texto de Stanislavski. Me gustaría retomar a partir de la página 20 y ya llegar al final de este capítulo para ingresar en otro. Nos hemos detenido en este primer capítulo, supongo que con el resto iremos más rápido. En este primer capítulo, me parece, están los elementos del malestar en la cultura en relación a la actuación. Es el capítulo del malestar en la actuación. Y el Sistema va a tratar de darle una respuesta a los interrogantes de este malestar. Porque genera venganza, genera culpas, genera sacrificios. ¡Hasta detalla cómo se pelea con el apuntador! Ya no usamos el apuntador, era una figura del teatro de su época. ¿Trabaja alguno de ustedes con apuntador en los ensayos o algo?

CIPRIANO: No, no.

SANDRA: Teatro pobre, teatro pobre.

Gus: Yo lo incorporé en un espectáculo. Pero lo incorporé como parte del espectáculo. Era un tipo que quería que le leyeran las líneas como él las imaginaba; incluso paraba la actuación y le decía a la actriz: “¿Podés

decirlo con un poquito más de afecto, de pasión?” Y el público no sabía que pasaba. Ese miembro del público que asumía la función de apuntador tenía el texto de la obra en la mano. Los actores se rebelaban y lo volvían a poner del lado del público, pero el apuntador regresaba. Era muy cómico, pero se marcaba bien esa distancia entre texto dramático y actuación, porque, regresando al tema de la versión, la actuación de un texto dramático es siempre una versión de ese texto. Entonces, no sé si alguien quiere hacer alguna reflexión.

CIPRIANO: No, hoy mi cabeza queda estallada. De verdad, digo, queda estallada.

CHELA: ¿Por qué, Cipriano?

CIPRIANO: Me queda muy fuerte la idea de la inconsistencia del Otro. Es muy fuerte.

Gus: Es muy fuerte, es terrible.

CHELA: Es el punto inicial de toda situación de análisis.

Gus: Es el inicio de la emancipación del Otro, para alcanzar la singularidad de tu deseo y de tu goce. del discurso hegemónico, del discurso de la actuación, de la tradición teatral, del discurso familiar, etc. Es el punto de salida de una crisis y del inicio de la emancipación. Atravesar el fantasma.

CHELA: ¿Era esto lo que me daba tanto miedo?

Gus: ¿Esto era lo que era mi mamá? ¿Esto era lo que era mi papá? Eso es terrible. Se empiezan a caer Yo siempre tengo la imagen que me quedó de la niñez, un poco proustiana; es una imagen que siempre me asalta. Cuando me llevaban a la casa de una tía a tomar el té, nos servían en esas tacitas de té y nos ofrecían azúcar en forma de unos cuadraditos,

unos cubitos. Y yo siempre viví loco con esa imagen de agarrar el cubito y tirarlo adentro del té. Al segundo, el cubito se deshacía, dejaba de ser cubito y se disolvía. Siempre tuve esa imagen terrible, ese fantasma si ustedes quieren, del terrón de azúcar que se disuelve en el té, que parece tan compacto, tan duro, que incluso si lo querés morder, no podés; pero si lo tirás en el té y se disuelve. Quizá ese fue mi primer encuentro temprano con la inconsistencia del Otro, en este semblante del terrón de azúcar disolviéndose en el té. En un tratamiento analítico, tal vez en un proceso creativo teatral, ese momento de vislumbrar la inconsistencia del Otro te deja en un desamparo total que, obviamente, te remite al desamparo inicial del nacimiento. Y es que ese momento analítico es, como dice Chela, es punto A a partir del cual naces, te pares a ti mismo, quedas sin garantías del Otro. Puro desamparo. No hay Otro, situación bastante insoportable, y ahora hay que bancarse eso; estás desamparado y solo. Entonces, o te hundes en la angustia, o te inventas un sinthome.

Podemos dejar aquí y nos vemos en la próxima reunión en dos semanas.

Reunión del 4 de julio de 2024⁴

Tadeusz Kantor I: de autómatas, de muñecos y de la muerte

Gus: Hoy estamos en la reunión del día 4 de julio del 2024, feriado en este país, Día de la Independencia. Supongo que habrá muchas barbacoas al estilo americano, que para un argentino son un escándalo, porque aquí hacen una fogata de dos metros de altura y arrojan sobre la parrilla los *hotdogs*, las hamburguesas, se quema todo, se arrebató todo, yo no sé cómo pueden comer eso. Y a la caída del sol comienza el jolgorio de los fuegos artificiales, las bombas, los tiros. En algunos lugares es un espectáculo bonito.

Cipriano había planteado que nos abocáramos a conversar sobre el actor en Kantor, en la propuesta de Tadeusz Kantor, el famoso director polaco cuyo libro se titula *El Teatro de la Muerte*. No sé si han podido ver algo de ese video que compartió Cipriano, que es muy interesante porque se ven algunos clips de sus obras. Es una entrevista con Kantor, hecha en el 1985; él muere en el 90. Kantor no era solamente un director teatral, él siempre se mantuvo en ese puente entre las artes plásticas y el teatro; era pintor, escenógrafo, dramaturgo, también interesado en performance e instalaciones. En el video podemos apreciar la última etapa de su producción. Así que no sé si alguien quiere comenzar. Desde el inicio les confieso que el teatro de Kantor no es un campo en el que yo tenga demasiada *expertise*, como dicen en inglés. Para hoy leí casi todo el libro, menos las partes donde describe los performances, las historias de los shows. Esas partes las fui saltando. Solo leí el ensayito sobre la silla, que me pareció muy interesante, porque lo que atrajo ahora mi lectura, no antes, obviamente porque ando metido en la pintura, es esa convergencia en Kantor de pintura y dirección teatral. Sentí un poco que me hablaba sobre mis aventuras con la pintura.

⁴ La reunión correspondiente al 27 de junio de 2024 no se realizó.

CIPRIANO: Yo puedo empezar porque fue en la asociación que hice a partir de Stanislavski que me apareció la figura de Kantor. Particularmente, en relación a la dirección de actores, al trato y a la transferencia. Como ese lugar, porque me acordaba de ese video, justamente en ese momento. Yo recordaba otra parte, pero es lo que encontré, donde Kantor explica cómo debe ser la actuación, se mete, da indicaciones, sale, vuelve. Hay algo de su acción con los actores y con la objetualidad que me parecía muy interesante en relación a lo que está ahí. Me parecía como un punto de anclaje, también para discutir Stanislavski, para poder discutir eso que a mí me sigue sonando como problemático, que es la idea de verdad de la escena, la verdad de la escena. Y que Kantor insiste tanto en el texto, como que no hay una realidad por fuera del drama, sino que es la realidad de la escena la que se plantea. Y a mí eso me parecía reinteresante. Ahora, rele- yendo el texto y reviendo el video, superficialmente, porque no le di mucho tiempo, porque realmente estoy en un momento de cierre de cuatrimestres donde la actividad es enorme, entonces no estoy teniendo mucho tiempo. Pero me llamaba esta idea del objeto pobre, este lugar del objeto pobre como el objeto encontrado que viene de las artes visuales. Y este concepto de él tan interesante que dice que “el objeto pobre está entre la basura y la eternidad”. Y él decía que esa es la metáfora del arte, como entre la basura y la eternidad. Y me parecía esa idea de objeto, de objeto encontrado, lo que él llama concretismo, me parecía como muy provocador para mi pensamiento, por lo menos. Como muy vinculado también a lo que yo pienso de las artes escénicas y a la forma de trabajar, pero él de eso arma una estética, arma una poética, porque la poética de Kantor es una poética muy singular y muy vinculada. En realidad, ese fue mi devenir del pensamiento cuando yo les dije: “che, miremos ese fragmentito de Kantor”, tuvo que ver con esto. Ahora reencontrándomelo, lo empezaba a leer y decía: “guau, cuánto material hay para volver a leer en detenimiento”, porque lo que habla en relación a los cuerpos me parece muy contemporáneo, realmente muy contemporáneo.

Gus: Para comenzar, me parece que valdría la pena poner un marco histórico a su producción que estará indudablemente luego amarrado al marco fantasmático de su estética. Según Wikipedia, sus primeras producciones fueron durante la Segunda Guerra Mundial. La primera fue *El regreso de Ulises*, del año 42 al 44. Tenemos, por un lado, un antecedente más o menos cercano, que es Grotowski, que está produciendo por esa misma etapa en la misma zona de Polonia. Y por el otro lado tenemos el antecedente, como vos dijiste, de Stanislavski, que muere en 1938, más o menos como Freud. Estamos en plena ebullición de las vanguardias de principio del siglo XX. Por el otro lado, y para regresar al tema del espejo, tenemos que en 1936 Lacan establece y publica su ensayo del “Estadio del Espejo”. Estoy tratando de poner estas especies de boyas para que veamos un poquito, porque al leer el libro *El Teatro de la Muerte*, lo que vamos leyendo son las distintas etapas, no solamente de Kantor, sino de una serie de acontecimientos artísticos y teóricos de gran envergadura. De acuerdo a Wikipedia tenemos su primera etapa: la del teatro independiente clandestino durante las guerras o la ocupación nazi en Polonia. Luego, en el 55, funda el Cricot 2, que ya es una relación con artistas visuales. A esto le sigue la etapa del teatro autónomo, la autonomía de la escena, que a mí me ha llamado mucho la atención. Después viene el teatro informal, teatro cero, teatro happening, y ya en el 65, el teatro imposible, que son todas etapas en las que va tanteando esto que vos decís de la cuestión del objeto. Y en donde está, por ejemplo, el tema de la famosa silla, una silla gigante, con la que hacía sus performances en los museos, en distintos lugares no convencionales. Ya para el 70 y pico, aparece lo que conocemos como su gran aporte al arte escénico, que sería *La clase muerta*, *Wielopole*, *Wielopole*, y las otras, que yo no las conozco: *Que revienten los artistas*, *Nunca debo retornar* y *Hoy es mi cumpleaños*; esta última quedó inconclusa pero sus actores la representaron igual, y según dice Wikipedia, después de esa representación decidieron que ellos disolvían ese grupo y no iban a hacer nada más, porque Kantor ya no estaba. Esto nos muestra que él era central para el grupo y que esas apariciones en escena tenían una lógica. Se cuenta que la última representación fue cuando Kantor muere, de *Hoy es mi cumpleaños*, en la que los actores pusieron una mesa y una silla en la que había un cartel que

decía “Kantor”, mientras que en la mesa había una foto de él con su familia o no sé qué. Era, como dirían los estructuralistas, la presencia de una ausencia. El tema del objeto, como vos decís, apunta a un objeto que él quiere autónomo, al que quiere desprender de la cotidianidad, de la rutina o verosímil de la vida, de lo que nosotros pensamos como el hábito. También esta relación de ese objeto —que puede ser cualquier cosa— no le impide traslapar la cuestión al actor pensado como marioneta y, por esa vía, hacer su crítica a Gordon Craig y su supermarioneta. Kantor cuenta que se sintió fascinado con la supermarioneta, pero que luego le vio la falla a esa propuesta de Gordon Craig y eso lo llevó a profundizar sus investigaciones sobre el objeto. Aunque no lo nombra, me parece que el antecedente de ese objetualismo kantoriano tenemos que ir a buscarlo en el famoso mingitorio dado vuelta de Marcel Duchamp, tal como lo presentó en un museo de Nueva York en 1917. Ese objeto sanitario de la vida cotidiana para la evacuación urinaria masculina (pocos críticos de arte se detienen en el hecho de que se trata de un elemento ‘masculino’), al estar invertido en su posición y al ser presentado en el espacio consagradorio de un museo de arte, adquiere un sentido nuevo, sorprendente, imprevisto. Tomaba otra significación al desprenderse del baño, de las actividades urinarias, de la vida cotidiana y adquiriría una presencia propia. Entonces, esto tiene que ver mucho con el teatro, por eso él insiste en este valor del objeto en la escena. Al principio valora a Stanislavski, pero luego le hace la crítica en la medida en que, para Kantor, a diferencia del maestro ruso, el objeto escénico ya no está en la dimensión de la representación de la realidad. Al menos es lo que yo entendí. Por lo que entendí, Kantor aprecia que hubo un esfuerzo de llevar la vida a la escena, pero que eso luego se institucionalizó y fue como una trampa para el teatro, porque ya entonces después se empezó a imitar la vida, no se llevó la vida misma a la escena, sino que se la imitaba, se la *re*-presentaba. Por eso tiene ese momento del happening en el que no hay representación. Me hubiera gustado que estuviera Karla con nosotros para ver cómo ella se aproximaba a estas ideas desde la performance de acción. Me parece que en estos planteos iniciales de Kantor ya está la idea de darle una vuelta a la representación.

CIPRIANO: A mí en esto, lo que me pasaba era que también hay en Kantor una actitud: la de descubrir. Volviendo sobre el objeto encontrado, él en un momento dado del texto dice algo así como “no hay forma y de golpe se da vuelta y ve un rostro”. Hay algo de lo informe y de la forma, como un juego doble, en el que de pronto la forma es el objeto que está ahí, pero a la vez descubre algo, otra cosa, en eso que está ahí. Nunca lo había visto así realmente, lo había visto más como que era el objeto mismo, pero a partir de lo que comentaste sobre el mingitorio de Duchamp, invertido, desplazado a un museo, sacado de su ambiente cotidiano, me surgen otras preguntas.

Gus: Ver una forma en lo informe también está relacionado con la memoria, o sea, es la memoria la que proyecta, yo diría alucina, una forma sobre el informe. Les conté que ando muy entusiasmado con la pintura. Y no sé si me experiencia se relaciona con la de Kantor, pero ocurre que a veces salgo a tomar sol al patio; el piso es de esas cerámicas manchadas, una cerámica media sepia, con manchas negras, grisáceas, y de pronto, a pesar de estar mirando ese piso distraídamente, me sorprende la formación de un rostro. Obviamente, no hay ningún rostro, ni lo hubo en el proyecto de diseño de esa cerámica. Pero ese rostro irrumpe y me interroga. Si lo dejo de mirar, lo pierdo, por eso, temiendo que vaya a perder esa alucinación, he llegado al extremo de agarrar rápidamente el celular y sacarle una foto para poder dibujarlo y pintarlo más tarde. En los dos cuadros que llevo hasta la fecha pintados desde este proceso, me ocurrió encontrarle una forma a lo informe. Y por eso, insisto, toda forma, que es lo definitivo del arte, está relacionada con lo real, porque la memoria le impone una forma a lo informe, y porque allí se juega un proceso muy complejo que involucra la represión, por ejemplo. A veces, al ver la foto más tarde, no convoco la alucinación inicial, pero si regreso al patio vuelvo a ver el rostro o la figura que se haya formado. Pero ya la imagen está formada y puedo entonces dibujarla y pintarla, momento posterior donde, indudablemente, se presentan otras preguntas en función de su propia dinámica interna.

Regresando a Kantor, viendo el video, hay un momento en que el entrevistador le pregunta qué es la muerte para él. Y Kantor responde: “Para mí la muerte es una forma”. Es un momento en el cual, tal vez porque piensa en polaco y trata de expresarse en francés, pareciera como que no logra ‘dar forma’ a su argumento. Entonces balbucea. Agrega que a él no le interesa representar la muerte en escena. Dice que el teatro siempre ha representado la muerte en escena. A él le interesa la muerte como forma. La forma, me parece, aparece como un detenimiento temporal de la libido, del fluir de lo real, de la vida. Por eso en mi lectura, ligué la muerte, con la forma y la eternidad. Demás está decir que no tienen por qué suscribir mi lectura. A medida que iba leyendo los manifiestos, me pareció que, en realidad, lo que le preocupa es, por un lado, la representación que tiene relación con la realidad, que eso no le interesa nunca. Le interesa lo real. No le interesa representar la muerte, le interesa ir a ese núcleo enigmático en donde muerte y vida convergen.

SANDRA: Es vaciar de representación, vaciarla de sentido, por eso volver al cero y por eso pedirles a los actores que no compitan con los objetos, que tienen que estar despojados de todo lo que los hace humanos y busquen la forma de vaciarse para semejar a un objeto.

Gus: Esa forma de vaciarse creo que viene de Grotowski, de lo que Grotowski llama el Performer, que es vaciarse, vaciarse de las convenciones, vaciarse de la alienación al deseo y goce del Otro, vaciarse del discurso hegemónico, dejar de lado la conciencia. Vaciarse con esos ejercicios que les daba Grotowski a los actores, en los que se exigía repetir algo trivial a veces por un tiempo excesivamente prolongado, hasta que el actor entraba en una zona de fatiga tan intensa que perdía contacto con la realidad. Allí se vaciaba, allí se confrontaba con el vacío de lo real, el agujero de lo real, lo pulsional. No sé si me obsesiono con lo lacaniano, pero como Kantor pasó bastante tiempo en París, para el año 1975, me parece, algo de lo lacaniano lo debió apelar. El teatro de la muerte, la muerte como forma, tengo que asociarlo con *Das Ding*, la Cosa. El teatro de la muerte es el teatro de *Das Ding*, que más tarde en la enseñanza lacaniana llegará a

ser el objeto *a* como causa de goce. La Cosa no son las cosas; el objeto *a* no son los objetos cualesquiera. Ni la Cosa ni el objeto *a* tienen representación. Por eso, si leen el desarrollo que Kantor hace de la silla, van a ver cómo balbucea, porque le cuesta conceptualizar, esa idea de que la silla no es realmente el foco de su preocupación, no es objeto que le preocupa, sino otro objeto. Y ese es el objeto falta de objeto, o sea, el vacío, lo real, cómo poner en escena lo real. ¿Con qué semblante visualizar lo real, aludiendo a ese agujero? Esa Cosa, ese objeto que no son los objetos, es inefable, no se la puede hablar más que en el mediodecir del lenguaje. Me da la sensación de que lo que busca en el actor es que él llegue a ese lugar de confrontación con *Das Ding*, con ese agujero y eso le permita inventar un semblante que le dé forma, tal vez, no estoy seguro, como modo de detener la angustia que causa lo real. Y la memoria ahí juega un rol muy grande.

CIPRIANO: De hecho, él lo llama así, “teatro de la memoria”.

Gus: Claro, porque en definitiva casi todas sus obras son recuerdos de la infancia, pero no recuerdos de lo vivido en la realidad, sino recuerdos, dice en un momento, de los sueños. O sea que estamos en la dimensión del inconsciente, que carece de la idea de temporalidad y donde tampoco prima el principio de no contradicción. Recuerdos, pues, que pueden ser, incluso, engañosos o alucinatorios, que están más cerca del deseo que un recuerdo consciente.

CHELA: Yo vi el video que mandó Cipriano y, sin embargo, no sé si es porque hoy llegué tarde a la reunión, me pareció ver casi todas las cosas concentracionarias.

Gus: ¿Qué quieres decir con eso?

CHELA: De campos de concentración. Casi todos los objetos, los elementos me remitían a ese aspecto.

Gus: *Wielopole Wielopole* ocurre en un campo de concentración.

CIPRIANO: Y *La clase muerta* también.

Gus: La idea ya del campo de concentración como metáfora. Así, por ejemplo, no recuerdo ahora si antes o después que se refiere a la silla, cuenta que en un momento se fascina con un armario. En ese armario va a meter bolsas de arena y también a los actores metidos adentro de bolsas. El armario, cuando se abría, dejaba caer las bolsas de arena y los actores embolsados, todo como si fuera lo mismo. Todo era objeto de desecho. Volvemos al tema de la basura, del objeto residual, el objeto *a*, el analista, ¿el director? Las bolsas son objetos desechos, objetos caídos, como los objetos pulsionales que son objetos caídos.

CHELA: Pero, además, me impresionó muchísimo que, por ejemplo, pudiera aparecer la estética del cabaret del momento en que los alemanes estaban en Berlín. Esa estética aparece en alguna cantante, en algún cantante, durante momentitos.

Gus: Porque él dice en un momento que el cabaret, el circo, han sido siempre las figuras pobres del teatro, marginadas, desechos. Al clown se lo considera a veces como el hermano pobre del actor. Esta recuperación de lo desechable, no olvidemos, es también algo que hace Brecht, que está produciendo por esos mismos años que Kantor, y que, si queremos ir más lejos, es un gesto de recuperación que ya vemos en Meyerhold, que está, creo, por debajo de todas estas cuestiones. Un campo de concentración como Auschwitz era un campo donde los judíos (y no todos eran judíos, había gitanos, homosexuales, etc.) era el lugar de los desechos. Eran objetos desechables que había que eliminar. ¿Qué quiere decir que es desecho? Por lo menos en Lacan, los objetos pulsionales son desechos porque son separaciones, objetos rechazados de lo simbólico-imaginario; cuando lo imaginario y lo simbólico marcan con el significante al sujeto, hay algo del sujeto pulsional que se pierde. Y vemos entonces otra vez esta convergencia entre vida y muerte: el significante mata, mortifica lo vital,

que cae y luego insistirá en la repetición. El seno, las heces, la mirada y la voz son los objetos *a* que caen, pero que no dejan de insistir en inscribirse. El sujeto se defiende lo terrorífico de estos objetos, cuando irrumpen en su vida, y por eso tiene que velarlos con el fantasma. La mirada del Otro es como un sol que enceguece, no se la puede mirar de frente, hay que protegerse, velarla. Lo mismo con la voz como objeto *a*, la pulsión invocante del superyó heredero del Ello que incita al goce extremo, al suplicio sacrificial, a la culpa muda. Tenemos que velar estos objetos, porque si no, nos deshacen. En cuanto a la teta, recordemos que Lacan postulaba que para el niño no es una parte del cuerpo de la madre. El niño se desprende de una parte de su cuerpo que es la que lo nutre, la que lo mantiene vivo, con la que está más pegadito. También al niño le cuesta desprenderse de la caca. Entonces, niños que quieren retener la caca, o niños muy dadivosos que quieren dar la caca a todo el mundo y la diseminan por las paredes, en los pasillos, como si se tratara de una ofrenda al mundo, por la que le dan algo de ellos. Marta Gerez en su seminario contó el caso de un niño, que no fue paciente de ella, sino de una psicoanalista francesa, en la que el niño se negaba a hacer caca y se negó hasta que la madre le dio una respuesta a su pregunta: ¿A dónde va mi caca? La madre le dijo que iba por unos caños, unas cañerías, y que se terminaba en el mar. Pero el niño insistía: Pero, ¿quién quiere mi caca? ¿Quién la recibe? ¿Por qué la tengo que dar? ¿Por qué no te la doy a vos? ¿Por qué la tengo que echar en el inodoro para que vaya para cualquier lado? El niño tenía todo un arsenal de preguntas y no podía cagar por eso, no quería cagar, hasta que no tuviera claro el destino de sus heces, de ese producto de su cuerpo del que tenía que desprenderse. Por un lado, el niño no lograba elucubrar la figura inevitable del Otro que le comandaba dar su producto y, por otro lado, no lograba tampoco imaginar el destino final de todos los objetos, incluido su cuerpo: *Das Ding*, la nada, lo real, la Muerte.

Veo, pues, el teatro de la muerte de Kantor, tal vez muy influenciado por la perspectiva lacaniana, como un esfuerzo de poner lo pulsional en escena, con ese juego vida-muerte. En la entrevista, el entrevistador no entiende lo que Kantor dice, no lo contextualiza, y entonces le pregunta si esa es su mitología, a lo cual Kantor dice que sí, “es mi mitología”, al

modo en que Freud decía que la pulsión de muerte era su mitología. Recuerden que Freud, cuando habla de la pulsión de muerte, la presenta como una de las formas de *Das Ding*, ese origen inorgánico al cual, inconscientemente, el sujeto aspira a retornar. La introducción del concepto de pulsión de muerte causó muchos debates entre los analistas en aquel momento y en parte sigue provocando discusiones. Como saben, es un concepto que Freud le robó, si podemos decirlo así, a Sabina Spielrein, que lo había detectado en su clínica; ella había notado esa pulsión destructiva por la cual el sujeto actúa contra sí mismo a pesar de su anhelo de vivir. Sabina, ex paciente y ex amante de Jung, va a ver a Freud y le comenta sobre esta pulsión destructiva; Freud tiene dudas y la deja en un limbo. No obstante, algo lo debe haber intrigado al punto que Sabina fue la primera mujer admitida en el famoso grupo de los Miércoles, formado por todos varones, un grupo muy machirulo. Freud luego retoma la idea de Sabina, publica sobre ello, pero no le da crédito. Más allá del contenido mismo del concepto o noción, mitológica o no, de la pulsión de muerte, a mí siempre me ha parecido muy definitorio que haya sido percibida por una mujer. Me parece que, desde Sabina, uno podría, otra vez la metáfora del pulpo y sus tentáculos, llegar hasta el lado dicho mujer de las fórmulas de la sexuación lacanianas. La pulsión de muerte, entonces, del lado del notoda, del exceso, de los goces, de lo amenazante y hasta letal.

CIPRIANO: Te hago una consulta, perdón mi ignorancia, pero ¿cómo entendemos la pulsión de muerte desde el psicoanálisis? ¿Es ir a esa Cosa, a la Nada? Me queda muy grande eso.

Gus: Freud escucha el trabajo de Sabina Spielrein; ella era una chica de una familia adinerada, con una niñez atroz, a la que habían internado en la clínica de Gustav Jung en Suiza. Jung estaba casado, pero durante el tratamiento a Sabina ella se enamora de él; la transferencia fue brutal, al punto que ella le demanda un hijo. Acá hay un tema muy fuerte, porque ella es judía y Jung no; estamos en el contexto de una Europa muy antisemita, no olvidemos eso. Ella quiere tener un hijo porque dice que ese hijo, como Jung era cristiano, iba a ser la unión, iba a expresar la unión

de estas dos grandes religiones. Jung, obviamente, evitó embarazarla; su esposa sabía de su relación con Sabina. Todo se complica tanto que Jung se la manda a Freud. Y Sabina se empieza a analizar con Freud. Ella había pasado por situaciones clínicas terribles, situaciones espantosas, pero logra curarse y estudiar; se gradúa de doctora. Durante ese análisis con Freud es cuando Sabina ingresa al grupo machirulo de los Miércoles, para espanto de varios en ese grupo. Es probable que Sabina le haya comentado a Freud su teoría de la pulsión de autodestrucción, a la que Freud no le dio demasiada importancia, hasta que se desató la Primera Guerra Mundial. Esta guerra rompe las ilusiones de Freud, particularmente sus ilusiones de que la ciencia era el progreso de la civilización, y que íbamos hacia lo mejor de la vida; pero cuando ve el desastre de esa Primera Guerra Mundial en la murió media Europa o más, e incluso cuando Freud casi pierde uno de los hijos, se comienza a preguntar si realmente habrá progreso, si la ciencia es factor de progreso y civilización. Freud empieza a darse cuenta de que la peor barbarie surge de la civilización. Y entonces, si la civilización era algo erótico, espiritual, si tenía que ver con el erotismo, entonces él ahora duda de todo eso y empieza a pensar quizá en sus conversaciones con Sabina; de ahí que juegue con las figuras de *Eros* y *Thanatos*, Amor y Muerte. Ahora bien, ¿qué podía ser ese Tánatos? Freud, seguramente a partir de la clínica, comienza a reflexionar sobre cómo el sujeto actúa contra sí mismo y a relacionar esto con la repetición. Estamos a las puertas de la segunda tópica: Superyó, Ello, Yo, tres figuras involucradas en lo inconsciente (recuerden que en la primera tópica el yo no formaba parte del Inc.). Hay entonces una pulsión que va contra el Eros, contra el lazo social que Eros produce. Entonces, el Tánatos, o la pulsión de muerte (por favor, no hablar de instinto de muerte), es una pulsión que, desde lo inconsciente promueve, si puedo decirlo así groseramente, el anhelo de un regreso a lo inorgánico, el anhelo de paz. Si el deseo, comandado por Eros, es el anhelo de vida, Tánatos es el anhelo de muerte. Detrás de todo este panorama clínico y anecdótico, no podemos descuidar las lecturas de Freud, algunas realizadas durante su adolescencia: me refiero a Nietzsche, al Schopenhauer de *El mundo como voluntad y representación*, libro fascinante, tremendo, cuya tesis principal, para decirlo en breve, es que lo humano se

define fundamentalmente por el sufrimiento. En la vida parece haber la imposibilidad de un apaciguamiento, de una paz, de una felicidad. Por eso decimos “que descanse en paz” cuando alguien se muere, porque solo ahí se puede lograr esa paz. Hay, sin duda, todo un discurso imaginario alrededor de estos temas, como la angustia o curiosidad de saber qué hay después de la muerte. Y como nadie volvió, poco podemos certificar. El muerto descansa, entonces, de los avatares de la vida, de los sufrimientos, de las frustraciones, de las privaciones y las renunciaciones a lo pulsional. El libro de Schopenhauer es largo, a veces tedioso, pero más de las veces fascinante, con párrafos de alto vuelo. Se los recomiendo, son esos libros que le cambian la vida a uno. Me lo leí con lápiz en mano durante mis internaciones hospitalarias, como para darle un contexto performativo a eso del sufrimiento. La idea freudiana de la pulsión de muerte, entonces, es ese anhelo de regresar a lo inorgánico, anhelo no consciente, por eso el sujeto actúa contra sí mismo sin percibirlo. Cuando lo percibe, generalmente es tarde. Lacan dirá más tarde que no hay dos pulsiones, de vida y de muerte, como en Freud; que solo hay pulsión de muerte en la cual vida y muerte están conectadas como en una banda de Moebius. La libido es vida y es a la vez muerte y la repetición es en cierto modo un intento de recuperar esa vida desalojada del cuerpo por la potencia mortificante del orden simbólico. De ahí que la voz como objeto *a*, la pulsión invocante, esté muy ligada a la pulsión de muerte y la repetición, porque es el mandato a gozar al que el superyó obscuro, gozador, heredero del Ello nos impele.

Este volantazo freudiano en cuanto a sus ilusiones con la ciencia y el progreso civilizatorio, también lo expresa Einstein, con quien Freud mantuvo en esos años correspondencia. Einstein también se da cuenta de que con sus investigaciones abrió la Caja de Pandora y si, por un lado, la ciencia equivale a un avance de la civilización, por el otro, es darle armas al diablo, es darle al hombre armas para el ejercicio del odio y del horror humano. Los seres humanos ya no éramos tan adorables, sino verdaderamente horribles. Tal vez podríamos explorar estas ideas en relación a la crueldad de Artaud. Los animales no son crueles, los animales matan para subsistir, pero el hombre mata por odio al prójimo (racismo, misoginia,

violencias de todo tipo). Entonces, cuando Freud ve los horrores de la guerra, las persecuciones, los genocidios, la proliferación de armas, se le rompe la ilusión de la ciencia y comienza a pensar en otra dirección. En ese momento, Freud ya se da cuenta de que lo más potente y definitivo en la humanidad es la barbarie. El párrafo final de *El malestar en la cultura*, que es de 1929/30, es conmovedor y de una vigencia total en nuestro presente:

He aquí, a mi entender, la cuestión decisiva para el destino de la especie humana: si su desarrollo cultural logrará, y en caso afirmativo en qué medida, dominar la perturbación de la convivencia que proviene de la humana pulsión de agresión y de auto-aniquilamiento. Nuestra época merece quizás un particular interés justamente en relación con esto. Hoy los seres humanos han llevado tan adelante su dominio sobre las fuerzas de la naturaleza que con su auxilio les resultará fácil exterminarse unos a otros, hasta el último hombre. Ellos lo saben; de ahí buena parte de la inquietud contemporánea, de su infelicidad, de su talante angustiado. Y ahora cabe esperar que el otro de los dos «poderes celestiales», el Eros eterno, haga un esfuerzo para afianzarse en la lucha contra su enemigo igualmente inmortal. ¿Pero quién puede prever el desenlace? (140 del tomo XXI de las *Obras completas*, en la edición de Amorrortu)

La pregunta final con la que cierra el párrafo la agregó, nos cuenta Strachey, en 1931, “cuando ya comenzaba a ser notoria la amenaza que representaba Hitler”. Lacan, que vive la Segunda Guerra Mundial, porque Freud no la vivió, se hace cargo de esta actitud pesimista y por eso se desliga de la dicotomía freudiana Eros/Tánatos, y engloba sus cuatro pulsiones como una sola, la pulsión de muerte. No hay pulsión que no sea de muerte. Y esos objetos *a* son, volvemos al tema, aquellos objetos restos, desechables, basuras. Por eso Lacan inventa un neologismo entre publicar y basura, “poubellication”, que reúne en una misma palabra ‘publication’ y *poubelle* (basura), con lo cual coloca su escritura en el campo de lo real.

Sus publicaciones son basura, restos y por eso, cuando lo invitan al final de su vida a Caracas, siente que los latinoamericanos, que nunca han podido estar en su seminario oral, tenían la ventaja de que lo leían, más que oían y, con suerte, escuchaban, como lo hacía su auditorio parisino. Leer a Lacan en ausencia de Lacan, es lo que define en parte la lectura latinoamericana de sus textos. Y eso lo halagaba. Lo leían en su ausencia, se atenían al significante; en América Latina Lacan no estaba, a diferencia de Kantor, paseándose por el escenario. En América Latina se atenían a los textos, a lo escrito, y la lectura no estaba, digamos, obnubilada por la presencia física del maestro o restringida a la oralidad. En ese seminario final en Caracas, muy breve, hay dos afirmaciones que atraparon mi atención: la primera, cuando se refiere al “farfullar de los ancestros”, lo cual nos lleva a una memoria mucho más amplia de la que vimos en la pizarra mágica, porque ahora pareciera convocar esa historia filogenética en la que Freud insiste en *El hombre Moisés y la religión monoteísta*. En segundo lugar, hay otra frase tremenda: “la cloaca de la civilización”, en la que escuchamos resonancias de ese último párrafo de *El malestar en la cultura* y del pesimismo freudiano. La civilización es cloaca, es decir, tal como la define el diccionario de la RAE, es el “conducto por donde van las aguas sucias o inmundicias de las poblaciones”.

CIPRIANO: ¿En qué sentido? ¿En el sentido de la pulsión?

Gus: En el sentido de la pulsión, claro. La civilización es la cloaca de todo lo peor de la humanidad. Y es por eso que yo insisto en que, a pesar de las ilusiones de Freud de hacer del psicoanálisis una ciencia y frente al peligro de que se convirtiera en una religión, Lacan va a situar el psicoanálisis como *praxis*, como *tejné*, en sentido griego. Y esto es otro volantazo, porque hace del psicoanálisis un arte, ya que todo arte es *praxis*, es *tejné*. Ya dije alguna vez que no hay que confundir *praxis* con el mero hacer, con la mera práctica. Nada que ver. La práctica es aplicar una receta, practicar un ejercicio. Pero la *praxis*, que tampoco es teoría y práctica a nivel dialéctico, se instala en su trabajo con lo real y se guía por una ética. La *praxis* tiene más que ver con ese “ciego y oscuro salto” del verso de

Charla entre teatristas (2)

San Juan de la Cruz; Lacan habla de San Juan de la Cruz en relación al goce que éste experimenta del lado dicho mujer. Y Kantor también alude a ese salto. Ese salto es, como planteaba Sandra, el riesgo de ver qué hago ahí en el vacío, de dónde me agarro en el vacío; llegar al vacío y ver qué va a pasar a partir de ahí. Es un poco la definición de la actuación como espejo astillado; una vez roto el espejo, queda el agujero que ya no me refleja, ya no me unifica, no me representa. Ahí es donde el objeto se desengancha de la vida cotidiana, de los hábitos de la vida humana y queda como un objeto autónomo. Kantor, en los primeros trabajos del libro, que son los más tempranos, no sabe cómo distinguir lo autónomo de lo automático. Recuerden que hablamos mucho en Descartes sobre esa idea de construir autómatas, de armar relojes, robots, muñecos mecánicos que se movieran por sí solos. También Kantor se fascina un poco con eso, pero él quiere además que ese muñeco sea autónomo, por eso dice que el actor no es meramente una super marioneta, es una super marioneta que además tiene la voluntad de desengancharse de la realidad, como construcción fantasmática colectiva.

CIPRIANO: Pero también ese es el programa de la vanguardia. De alguna manera, la autonomía es pensar la obra como obra y no como representación de otra cosa.

Gus: Claro. Cuando la vanguardia se institucionaliza y comienza a ser un decorado, comienza a ser una actitud, una mercancía, podríamos decir en términos marxistas.

CIPRIANO: Por lo cual la autonomía nunca la lograríamos del todo. La autonomía sería algo buscado, pero algo que no se logra del todo, porque, de alguna manera, estamos siempre lidiando en el campo de la representación.

Gus: Creo que ese es el límite del pensamiento de Kantor: su obra teatral, en algún momento, no puede no ser una representación. Por más

que trabajes con lo real, le tenés que meter un velo, tenés que meterle un semblante, de lo contrario no hay teatro.

SANDRA: Y si no se lo mete él, se lo mete el Otro, porque me parece que es el ejemplo que dabas de la mancha: que uno tiende a encontrar sentido y forma incluso donde no la hay.

Gus: Claro, claro. La idea es que, cuando él habla de romper con la coherencia, cuando él hace obras sobre textos dramáticos, y habla de cómo la puesta en escena no tiene por qué ser sierva del texto, busca a la vez que la puesta en escena sea autónoma respecto del texto. Luego, a medida que va avanzando, comienza a decir que el actor debería trabajar, incluso perturbando la lógica del texto, la lógica del relato, generando esto que dice Sandra, no representando el texto, sino jugando con la posibilidad de las manchas o de las anamorfosis, como en el cuadro de Holbein. Yo creo que más que una mancha, se trata más de una anamorfosis. Recuerden que en el famoso cuadro de Holbein “Los embajadores” (embajadores de la vanidad de los seres humanos), al contemplarlo de frente, vemos esa mancha, que no sabemos qué es, en el medio de toda esa parafernalia de lo de la vanidad del mundo, con estos dos señores tan bien vestidos y abrigados, tan bien comidos, rodeados de todos los elementos de la ciencia, de la cultura, del poder. Pero esta mancha, esa cosa extraña que está ahí en el medio, cuando uno se desplaza, ve la calavera, ve *Das Ding*, la muerte.

CHELA: Pero entonces solamente variamos ‘representaciones de’. Es lo mismo que nos ocurre humanamente en la vida.

Gus: Es que no representamos... A ver, ¿cómo podría explicarlo? No representamos lo que vemos, como en el arte o teatro de la representación, sino ahora intentar representar lo que no se ve, lo que está oculto en la realidad como construcción fantasmática, el objeto *a*, lo real. Entonces, hay representación, no podría no haberla, pero está manchada, y esa mancha no es una mancha cualquiera, sino un verdadero agujero en esta

representación; se trata de un guiño anamórfico para que el público logre, si se desplaza, si asume desplazarse de este punto de visión comandado por el falo y por lo simbólico, y si se desplaza un poquito, si sale de la contemplación frontal. Me parece que esa necesidad de Grotowski o de Kantor de redistribuir las sillas y perturbar el espacio convencional de la teatralidad del teatro, fuera del esquema frontal del teatro a la italiana, tiene que ver con esta idea de mirar al sesgo, de costadito. Porque no se trata sólo de que vea el agujero, lo cual llevaría a que el público saliera corriendo de la sala en estampida, sino de que vea el semblante que el director ha creado para velar ese agujero, semblante que cuestiona la realidad tal como la propone el discurso hegemónico. No sé si llamar a eso ‘representación’; en tal caso, sería una representación en segundo grado.

CIPRIANO: ¿En segundo grado?

Gus: Porque poner una obra realista en escena, es lo que habitualmente designamos como teatro de la representación, entendiendo aquí ‘representación’, representación mimética en primer grado. Pero cuando vos le metés una mancha o una anamorfosis a esa representación, cuando creás otro semblante para el agujero de lo real, estás también en el campo de la representación, sin la cual no habría teatro, que es fundamentalmente un dar-a-ver; este semblante como un nuevo valor para ese agujero de lo real, sería una representación en segundo grado.

Les cuento una anécdota relacionada con este tema. El otro día terminé de pintar, después de casi dos meses, un cuadro que titulé “Desamparo” y que subí a Facebook.

CIPRIANO: Lo vi, tremendo.

Gus: Lo tuve que pintar y repintar lo cual retardó el proceso, porque con el óleo hay que dejar secar antes de proceder con veladuras. Había elegido una tela más grande de la que uso habitualmente, porque quería que ese hombre abrumado, tirado en el piso, y esa mujer devastada, desnuda, se vieran pequeños en relación al espacio. Al lado de la mujer hay

un papel, una carta, vaya a saber qué dirá, no tengo ni idea, quizá de despido del trabajo, quizá de desalojo o de ruptura amorosa, no se sabe. Lo cierto es que los personajes están desamparados.

CIPRIANO: Hay que pensar en la proporción. ¿Qué tamaño tiene la tela?

Gus: Más o menos 70cm x 40 cm. Y sí, exacto, la primera imagen que yo tuve, ese flash insensato que de pronto irrumpe, fue la proporción, la diferencia entre el tamaño de la habitación y las figuras humanas. Un enorme cuarto con una ventana negra. En realidad, durante gran parte del proceso, yo no pienso en el sentido, es algo que aparece más tarde, particularmente cuando se trata de poner los colores. Ahora bien, en el medio del piso había pintado una botella caída, con su líquido derramado y un vaso. Al mirar con distancia la pintura, me di cuenta de que esa botella era realmente una pelotudez; para colmo, había salido demasiado grande y no daba realmente el sentido mortífero que yo pretendía. Fue entonces cuando se me ocurrió la idea de pintar una botellita anamórfica. Miré varios tutoriales en Youtube. Para lograr una anamorfosis, con esa deformación del objeto que solo es captable cuando se mira al sesgo, hay que hacer muchas proyecciones de tipo matemático; tuve que pasarme varias noches pegando papeles para hacer una larga tira sobre la cual proceder a las proyecciones. Es un procedimiento barroco muy interesante, pero a la vez dificultoso, como todo lo barroco. Al terminar, la botellita anamorfizada quedaba como un palito, y otra vez me pareció una pelotudez. Entonces decidí deformar una botella redonda porque me pareció —muy influenciado por el cuadro de Holbein— que iba a adquirir mejor un semblante de calavera. Lo que pretendía era poner a *Das Ding* en el centro del cuadro. Otra vez hacer esas proyecciones en esa tira larguísima de papel; quedó más o menos lo que buscaba, y entonces la pinté. Al volver a ver el cuadro a cierta distancia, me pareció que era una imitación burda de Holbein y a la vez que esa mancha en el centro del cuadro era demasiado grande. Me di cuenta de que esa calavera, en realidad, no era necesaria, porque *Das Ding* estaba en esa enorme ventana negra desde la cual nada se veía ni

tampoco luz alguna entraba; solo había una lamparita eléctrica, humilde, dando una leve luz amarillenta. La ventana negra era ya suficiente, lo peor que podía haber en ese cuarto enorme y deprimente. El cuadro en sí mismo ya es cadavérico, la ventana en sí misma era lo real. Tuve que proceder entonces a repintar el cuadro, sobre todo el piso, lo cual llevó bastante trabajo para borrar la mancha. Lástima que la foto salió tan mal, porque no sé por qué el celular me cambia a veces los colores. El fondo del cuadro, las paredes, son de un color verde grisáceo muy deprimente, que corresponde, como después me enteré, al verdaccio. Como a lo mejor saben, para que los colores se vean mejor, hay que darle a la tela una base de verdaccio o grisalla. El verdaccio se usaba en la Edad Media y ya a partir del siglo XVII más o menos, los pintores prefieren la grisalla. Como sus nombres lo indican, uno es verdoso y el otro gris. Cuando le di la base del fondo, antes de ver los tutoriales, intuitivamente hice una combinación de los dos. Una vez que se tiene el fondo, se hace el dibujo y se marcan las zonas de luz y las de sombra en la figura. En muchos casos, los pintores dejaban el cuadro de ese modo, no seguían pintando con colores, y esas obras en verdaccio o en grisalla se ven muy interesantes. Pensaba dar otra mano de pintura al fondo, pero después de ver los tutoriales decidí dejarlo así, salvo algunos toques de luz amarillenta que sale de la lamparita. La foto sacada con el celular me cambió el color del fondo, no sale esta mezcla de verdaccio/grisalla, me da pena que ocurra eso.

Siguiendo esos tutoriales, ya sintiéndome un poquito, nada más que un poquito más diestro, pinté el otro cuadro, el de la niña palestina muerta en brazos de su padre, que tomé de una foto en Google. En el cuadro “Desamparo” tuve que ver otros tutoriales para lograr el color de la piel; las figuras tuve que pintarlas nuevamente porque me salieron mal y, la verdad sea dicha, siguen estando medio feas. No me salieron como me salieron otras antes, en otras pinturas. Así que con el tema de la grisalla y con el tema del color de la piel, me puse a practicar, como un ejercicio, esa imagen de la niña palestina. Interesante fue que fui sacando fotos del proceso y una de las etapas, en las que solo está la grisalla y el esbozo del dibujo, quedó más bella que cuando le puse los colores.

CHELA: La camita da al cuadro un aire al de Van Gogh.

Gus: La camita también me pareció muy blanca, pero la dejé para que hiciera un contraste, porque era el único elemento erótico, pero un elemento erótico ya inservible. Como decía Cipriano, la imagen juega con la proporción: esos sujetitos muy mínimos en una habitación enorme con una ventana negra, frente a una carta de vaya uno a saber qué, están de todos modos como desechos, como restos de una catástrofe.

CHELA Ese significativo ‘desechos’ nos atravesó en la cultura en estos días, tremendo. El niño Loan a mí me tiene angustiadísimos.

Gus: Tenemos aquí cómo el malestar en la cultura nos angustia y nos lleva a crear semblantes para contornearlo. El cuadro “Desamparo” lo tenía pintado desde hacía un tiempo, pero no lo había subido a Facebook. Pero el lunes, después del leer el diario, me dije: es el momento de que la gente lo vea y por ahí piense un poquito. Y, además, porque justo una psicoanalista de Santiago del Estero me había mandado el manuscrito de su libro, varias viñetas de autoficción sobre temas de exilio, salud mental, etc., que se titula precisamente “Des-amparo” y que vamos a publicar en *Argus-a*, en la línea editorial de escritura creativa.

CHELA: ¿Cuál es el nombre de la autora?

Gus: Mariana Roldán Suárez. Ella se comunicó conmigo, me dijo si quería leer algunas de las viñetas. Me mandó tres o cuatro y me gustaron, por eso la animé a que armara el libro y me lo mandara. Ella vivió en Australia, cuenta cosas muy tremendas de su exilio durante la dictadura argentina; también, las historias de hospital son muy crueles. Las viñetas me conmovieron. Me sorprendió el hecho de que el título de su libro y el de mi cuadro fueran ‘desamparo’. Haciendo la transcripción de nuestras reuniones pasadas, y me reía de voz, Cipriano, y te pido disculpas, porque vos el otro día en la reunión dijiste que te habías quedado todo conmovido

con esto de la inconsistencia del Otro. Esto de la conmoción es verdaderamente interesante. Mientras transcribía esa reunión para el libro, me acordé de vos, porque yo hablé muchísimas veces de la inconsistencia del Otro en las reuniones previas, pero por alguna causa eso no te conmovió, lo oíste, pero no lo escuchaste, te resbaló. Pero en esta reunión que estoy transcribiendo, por alguna razón lo escuchaste y te conmovió. Y el desamparo es producto de la inexistencia o inconsistencia del Otro.

CIPRIANO: A mi defensa puedo decir que tiene que ver también con los procesos de asociación, porque veníamos justamente en la discusión hablando de quién es el Otro. Ahí me generó un clic importante en relación a lo que se venía laburando. Creo que dimos una ronda muy interesante justamente en esa reunión sobre tratar de definir esa inconsistencia.

CHELA: Yo tengo una amiga, colega, en Tucumán, que sale por las mañanas a caminar a la plaza, y se pone los auriculares y va escuchando nuestras conversaciones en YouTube. Y dice que le produjo tal alivio escuchar esto de la inconsistencia del Otro. Y claro, me decía, ¿y quién es? Por supuesto, ¿quién es?

Gus: Al ser inconsistente, no todo el mundo aguanta que no haya garantías, que no haya amparo. En la Argentina en estos momentos la situación es tan de fondo que a lo mejor es positivo en el sentido de que pone a pensar en la cuestión del voto y la responsabilidad que el voto implica. Este loco que está de presidente el otro día cerró el Hospital Posadas, también cerró TELAM, dejando en la calle 95.000 tipos sin trabajo, a quienes, para colmo, les mandan un email. Tal vez esa cartita de mi cuadro. Imaginate, recibís un email donde te anuncias que te quedás sin trabajo. Desamparo total; angustia, desesperación, como dice el bolero. Me imagino que entre esa gente que perdió el laburo debe haber como un haber un 80% que lo votó y, confieso, aunque suena horrible, que no puedo ocultar el goce que siento de que se jodan.

Gus: Esta gente a lo mejor aprende que el voto no tiene nada que ver con la cosa farandulesca de Cristina, de esto o aquello, de que Maza, de que la casta... El voto tiene que basarse en una sustancia de programa de gobierno. Ahora, como me dice mi amigo Lizardo, el ecuatoriano: “Gustavo, Menem les mintió durante la campaña. Les dijo una cosa, tomó el poder, hizo otra. La virtud de Milei, si tiene alguna, es que no les mintió, les dijo lo que iba a hacer y lo está haciendo”. Y la gente lo oyó, pero no lo escuchó. No escuchó el horror que había detrás de todas las propuestas de este tipo. Acá en Estados Unidos hoy estamos en otra crisis; es el Día de la Independencia, no sé de quién, porque todos estamos dependiendo de un mercado que cada vez es más necropolítico; incluso en la teatralidad del poder, tenemos que ver al presidente Biden quedándose dormido en el debate con Trump. Un bochorno total. Los demócratas no saben qué hacer con este viejo. Se lo ve muy deteriorado. Pero él dijo que no se va a bajar de la campaña. Hoy mismo salió otra noticia acerca de que la vicepresidenta, Kamala Harris, que es tremenda, no es figura muy apreciada en Washington, según chismes que me llegaron, podría ser candidata; veremos qué pasa, porque las elecciones están cerca, no hay mucho tiempo para deliberar y para colmo el partido demócrata no tiene líderes. El único que podría competir con ella y que es muy combatido por los mismos demócratas, es Kennedy; pero nadie quiere otro Kennedy. Si tuviera que arriesgar un pronóstico hoy, veo a Trump en la Casa Blanca otra vez, a pesar de todos los quilombos que tuvo y sigue teniendo con la justicia. De llegar al poder otra vez, tan empoderado y avalado por el voto, hará cosas que ni quiero imaginar.

Regresemos a nuestro tema: el de la representación. Por ahí deberíamos buscarle otra palabra; la pregunta, entonces, en términos concretos, es si la calavera de Holbein *es* una representación y en qué grado. Por lo pronto, podemos aceptar que se trata de una representación deformada que apela al punto de vista del observador, que requiere que éste salga de la convención. Insisto en que es provechoso leer el libro de Žižek, *Mirando al sesgo*. Parte de la mirada y la anamorfosis en Lacan y va película por pelí-

cula de Hitchcock. Mirar al sesgo es gambetear la mirada hegemónica. Tal vez esa mancha no representa, sino que *presenta*.

CIPRIANO: En la teoría de la performance, Richard Schechner dice algo en relación a la presentación. Dice que nada es realizado por primera vez, que todo es realizado por segunda o a la *n* vez, digamos. Que, de alguna forma, esa cuestión que hacemos tiene que ver con lo aprendido, y que entonces la cultura, de alguna manera, modela nuestra forma de mirar, de hacer, etc. Con lo cual, ese vínculo presentación-representación desde el campo de la performance, por lo menos, se pone en duda, porque es hecho por primera vez, pero al mismo tiempo esto deviene de otras veces que se ha hecho, que se ha realizado. A mí siempre me surge la pregunta que es hasta qué punto no estamos condenados a la representación. Un poco, como lo que decía Sandra, todo el tiempo estamos buscando sentido, por más que no esté... Hay algo de la proyección de esa mirada que venimos hablando que otorga una representación, aunque no sé qué es eso.

Gus: No podemos no buscar sentido, porque sería vivir en una conciencia permanente de la muerte, o de la nada. Siempre buscamos un sentido, pero ese sentido puede ser un sentido manipulado por el discurso hegemónico. Volvamos a la pizarra mágica de Freud, porque lo de Schechner nos lleva a eso. Ahora, los rasgos y huellas en la superficie de cera, la más profunda del aparatito, uno las puede recorrer inocentemente bajo la ilusión de que es una primera vez cuando dibuja algo supuestamente nuevo sobre la superficie virginal del aparato. Esa ilusión es una ilusión de la visión, no de la mirada. La mirada es siempre del Otro. El ojo está del lado de la visión y como tal no puede soportar sin velos la mirada del Otro, objeto *a*, pulsión escópica; hay que velarla, hay que tener un semblante, que es una representación. El acto de escribir algo sobre la superficie del aparato no es inocente; el Otro está siempre comandando la operación, aunque no lo vemos. Por eso Lacan se vio obligado a plantear esto con sus cuatro discursos, como las cuatro posibilidades que hay de confrontarse con esa superficie de cera. Para ello, hay que perder la inocencia

de creer que el yo es un genio capaz de escribir algo nuevo, novedoso, inédito *ex nihilo*; en primer lugar, se astilla ese espejo yoico y en segundo lugar porque cada rasgo en la superficie del aparato no deja de recorrer lo ya escrito, marcado, en la superficie de cera (lo simbólico, el Otro, la tradición, etc.). Siempre una escritura es una re-escritura que historiza la memoria, resignifica la huellas que, como dijimos varias veces, no son ruinas, no son como los cacharros de los arqueólogos. Cada incursión en la memoria, consciente o inconsciente, la modifica, la resignifica, la historiza. La cuestión de los discursos (del Amo, de la Universidad, de la Histérica, del Analista) supone la pregunta de cuál es la posición del sujeto respecto de esta revisión que hacemos de la memoria. En un análisis, ¿cómo recorro yo la memoria de mi novela familiar? Entonces, ¿desde qué posición? ¿Desde la posición del discurso del Amo, del discurso de la Universidad, del discurso de la Histérica o del discurso del Análisis? Entonces, es una cuestión de posición. El sujeto tiene que comenzar a desposicionarse y reposicionarse, porque, en principio, hay una representación mimética, que sería la del discurso del Amo. En mi caso, y volviendo a la pintura, se me ocurrió practicar con acuarela; pinté unas florcitas de lo que yo veo como florcita y, aunque odio pintar florcitas, la verdad es que no me quedó tan mal, al punto que la muchacha que me ayuda en casa me dijo: “esta pintura me la llevo yo”. Las otras pinturas abstractas no le interesan. A la gente le gusta lo figurativo. Lo figurativo es en última instancia la representación mimética de la realidad. Pero también últimamente quise practicar el óleo por el tema del manejo de luz, y nadie mejor que Sorolla para imitar; pero aquí ya, en lo que a mí respecta, no es una representación de la realidad, sino una representación de la representación. Pinté dos cuadros en los que hice una especie de convergencia, en cada uno, de dos cuadros de Sorolla, en total, trabajé sobre cuatro cuadros del maestro. Imagino, supongo, que Sorolla pintaba imitando la realidad, lo que veía en la playa, por ejemplo y a la luz del mediodía. En mi caso, hice algunos cambios, como por ejemplo, la hora del día en uno de mis cuadros, es decir, lo historicé, lo apagué, lo oscurecí, al punto que esos dos muchachos, uno blanco paseando el caballo por la orilla del mar, y el otro con

un canasta vendiendo algo en la playa, se transformó en otra cosa: el muchacho de la canasta, al que le puse una piel un poco más oscura que la del cuadro de Sorolla, mira de un modo ambiguo al muchacho blanco y rubio que pasea el caballo. Le puse de título “A primera vista” y una amiga enseguida dijo: “amor a primera vista”, pero la mirada podría ser de odio, por eso le contesté: “yo no sé cómo es esa mirada del muchacho, pero no te olvides que el amor a primera vista puede ocurrir un par de veces, como máximo, en tu vida; en cambio, el odio a primera vista lo ejercemos a cada minuto del día”. Así, he pasado por las huellas de la memoria pictórica, pero consciente o inconscientemente, algo cambió en la repetición, se resignificó, se historizó a partir del malestar en la cultura que habito hoy. Los cuadritos a veces tan inocentes de Sorolla se transformaron en perturbadores. Lo mismo hice con otros cuadros, pero en los que aparecen mujeres. Hay un cuadro donde vemos a una mina con un sombrero; se la ve de espalda, toda de blanco; al pie, se ve un muchachito, un niño, jugando a la orilla del mar, semidesnudo. Me sorprendió ver, cuando la pintaba, algo que no había percibido al principio: que la mina tiene una mano con la que se está levantando el vestido y se está como tocando sus partes íntimas. El otro cuadro que tomé de Sorolla representa a dos mujeres, una muchacha de clase privilegiada y otra que es su sirvienta o nana. A la muchacha parece que se le ha roto el bretel del vestido y trata de arreglarlo, mientras la sirvienta intenta cubrirla con una tela. Sorolla es el maestro del detalle; al poner la imagen en mi computadora y ampliarla, me di cuenta de que no pinta con precisión si se trata del bretel o si se le salió un seno. Me incliné, en mi reescritura del cuadro, por la segunda opción, ya que en cierto modo justifica que la sirvienta resguarde el pudor de su ama, a no ser que la cubra solo por precaución. Lo cierto es que, al poner a estos cuadros juntos en uno, sacando al niño de la representación, se produce otra vez algo perturbador: la muchacha de espaldas al observador tocándose sus partes parece dirigir su mirada a la teta de la muchacha. En este cuadro, no cambié la tonalidad de la luz. Sea como fuere, estamos otra vez en el campo de la representación de la representación. No tengo la misma posición que Sorolla, que iba a la playa y pintaba lo que veía. Tal vez haga eso en algún momento si alguien se ofrece para modelar.

Entonces, subrayemos la idea de que, cuando el sujeto hace un análisis, lo que va haciendo es modificando su posición subjetiva respecto del Otro y de todos los otros, sus semejantes. Es decir, va moviéndose de ese lugar donde la cultura, el lenguaje, la familia, la educación lo habían metido, donde se quedó alienado, y comienza de a poquito a moverse y a leer su historia de otra manera. Empieza a mirar esa novela familiar un poco al sesgo.

CHELA: Y empieza a hacerse el dueño de la historia. Porque hasta este momento había sido todo ‘mi mamá, mi papá, mi familia’.

Gus: Y ahora comienza a emanciparse, comienza a ver lo bueno y lo malo de sí mismo y comienza a tener que responsabilizarse por eso. Entonces, eso es un trabajo constante, eso no se termina nunca. Ahora, claro, puede haber un fin de análisis donde el tipo ya más o menos sabe algo y ya se puede ir. A nivel del montaje, lo que nos importa es que hay que afectar esos lugares respecto a lo que damos-a-ver. La perspectiva pictórica o la perspectiva escénica tradicional, la de la teatralidad del teatro, es la perspectiva lineal que organiza en la escena todos los vectores a partir de punto que es el palco del rey. Por eso Grotowski comienza a hacer esas obras donde pulveriza esa perspectiva tradicional. Hay fotos de esa obra que hizo en la que los personajes eran locos, la sala estaba colmada de camas, de esas una arriba y otra abajo; el público entraba y, después de un momento —me imagino— de shock cuando se le caen las convenciones, se tenía que sentar en las camas en las que ya estaban algunos actores en su rol; pero el público no sabía si ese actor era otra persona que había entrado antes o era el actor. Entonces, lo que vio el tipo que estaba sentado en una cama, arriba, no es equivalente a lo que vio otro sentado en otra cama, abajo. Se ha descentralizado la visión, se la ha multiplicado, pero, observen esto, nadie del público va a tener acceso a una mirada totalizante de la puesta, para cada miembro del público siempre va a ser la visión no-toda, incompleta, la visión en la que algo falta. En la teatralidad del teatro hay almenos uno, la excepción, el rey, que tiene una visión total y los demás se tienen que conformar con visiones parciales. Por eso ese

procedimiento grotowskiano apunta a y atenta contra la mirada del Otro, que demanda totalidad. Esa mirada se desintegra a causa de afectar la perspectiva de la visión, que es lo que hizo el surrealismo.

SANDRA: Y el cubismo, las vanguardias en general, que se dieron casi todas juntas en un período de tiempo breve. Y esas vanguardias influenciaron no solo las distintas ramas del arte, sino del pensamiento, porque todos los avances del psicoanálisis se dieron más o menos en la misma época.

Gus: El psicoanálisis, con el descubrimiento del inconsciente, es en realidad causa de las vanguardias en muchos casos. En el cubismo, en realidad, los que se superponen son planos. Es como si dijeras, veo este objeto, lo veo de frente, lo veo de abajo, lo veo de arriba; me parece que hay allí todavía un afán de alcanzar la totalidad de la visión del objeto. Eso tiene consecuencias, porque cuando yo he estado en Europa viendo todos los cuadros que pintó Picasso, con esas mujeres todas fragmentadas, cortadas, geometrizadas, realmente violadas en su representación corporal — porque el cuerpo está completamente desbarajustado— siento que son cuadros hermosísimos, pero a su vez son un poquito perturbadores. Imagino que el gesto fue romper con la máscara de lo femenino clásico: la mujer hermosa, la mujer bella, la mujer supuestamente buena. Sí, como vos decís, las vanguardias se dieron casi todas muy simultáneas y hoy nos cuesta un poco diferenciarlas.

Volvamos al tema de la inconsistencia del Otro, a ese momento en el que nosotros podemos acceder a esta convicción de su inconsistencia; ahora bien, a pesar de ella, no tenemos que olvidar que Lacan nos advierte que, aunque el Otro no existe, no podemos prescindir de él. No podemos prescindir de lo simbólico, de la función fálica reguladora, de la ley que sostiene el lazo social. Por eso esto que decíamos que siempre tiene que haber un nivel de representación, siempre tiene que haber un semblante, al menos para el dominio del arte. La mención que vos, Cipriano, hiciste respecto a la repetición según Schechner, es algo que re-

gresa en Judith Butler: el género es una repetición, una especie de ‘reenactment’; a mí me fascina ese verbo del inglés que no sé bien cómo traducir al castellano: tal vez ‘recrear’ o mejor ‘volver a poner en acto’; es una puesta en acto. La idea del performance de género pareciera ser un ‘reenactment’ del género, de una matriz del género.

Regresando a Kantor, a mí me parece que el momento que podríamos tomar como un parteaguas en su carrera es el del Happening. Oscar Masotta tiene un libro dedicado al happening, en el que plantea varias cosas: por un lado, la ruptura de esa barrera entre hacedores y público, por otro, la no representación; asimismo, lo veía como la antesala de la acción política y cultural (idea que también está en Boal cuando plantea el teatro del oprimido como preparación para la revolución). Debido a la rapidez con la que ocurren las cosas en el happening, a su gran margen de improvisación, a su inherente novedad, a su texto fragmentado, multidisciplinario y nunca total, se astilla la percepción del sentido. La acción impacta por todos lados y no hay modo de ponerse en actitud contemplativa. El happening es un acontecimiento, algo que fluye, y tiene también algo de la *tyche*, en tanto irrumpe, a pesar de que usualmente se lo anuncia, hay una invitación, la gente asiste a partir de una convocatoria. Y esa gente sabía que allí podía ocurrir cualquier cosa. No he asistido a ningún happening, pero tuve cierta idea de cómo podía el público sentirse cuando asistí a un espectáculo del grupo De la Guarda o a la Fura del Baus. Había en ambos grandes despliegues de violencia, la gente tenía que correr de un lado a otro, me pareció que había residuos del teatro pánico de Fernando Arrabal. Cuando asistí al de la Fura del Baus en el Estadio Obras, debido a mi incapacidad para caminar y correr, pedí que me dieran un punto de visión en el que estuviera protegido; lo mismo con el show de De la Guarda, una muchacha me indicó en qué lugar podía ver el show sin ser, digamos, agredido. Recuerdo que los de la Fura de pronto usaban como unos tanques de guerra que, si no corrías, te los tiraban encima.

SANDRA: En De la Guarda, como tenía miedo, me puse agarrando a alguien que estaba en su silla de ruedas.

Gus: Estuviste bien inteligente. El Happening, de pronto se institucionalizó, me refiero al happening salvaje de la primera etapa, porque entró en los marcos institucionales.

CHELA: Sí, Marta Minujín aquí, en Argentina.

Gus: Se hicieron happenings, pero en lugares ya consagrados, o lugares vigilados, o lugares cerrados y me parece que comenzó a teatralizarse, a acercarse más al performance. Me parece que ahí es cuando le surgen más preguntas a Kantor, cuando se da cuenta que, en realidad, según lo que leo en el libro, lo que él más hacía era lo que hoy llamaríamos instalaciones, más que Happening. El Happening es una cosa salvaje, pulsional, transgresiva, anárquica, es donde se suspende la ley, al menos en los primeros Happenings. Ya cuando hablamos de instalación, hay un mapeo, un recorrido, una propuesta desplegada cuando el público llega.

CIPRIANO: Kantor dice algo en el texto que yo subrayé; dice: “más que pase algo, lo que me interesa es el devenir de eso”. Me parecía también interesante el hecho de que no era la acción como conflicto —que podría ser como se entiende en el drama donde pasa algo—, sino como un devenir, como algo que se va transformando, va sucediendo. En ese sentido me parece que puede estar la idea de happening también.

Gus: Cuando leí esa frase la ligué a la de Bartís, cuando dice: “a mí lo que me interesa es el relato de la actuación, no el relato de la obra”.

CHELA: ¿No podría también estar ligado a Deleuze?

Gus: Deleuze está también presente ahí, porque, en realidad, Bartís trabajaba con Pavlovsky, y Tato decía que los lacanianos eran una mierda, pero Lacan era un genio. Por eso Pavlovsky estaba más del lado de Deleuze; Tato había formado parte de grupos que intentaban socializar el psicoanálisis y sacarlo del ámbito de pacientes privilegiados. Recuerden todo ese movimiento de la antipsiquiatría que se da en Francia y que en

Argentina resuena en el Grupo Plataforma, que se va a desgarrar de la Asociación Psicoanalítica Argentina, a su vez sucursal de la IPA. Como todo en esa década setentista, se trata de politizar y por eso la influencia de Deleuze y también de Pichón-Rivière. Y sí, como dice Chela, la relación entre el happening y Deleuze podemos pensarla en relación al fluir, a la intensidad pulsional, a lo rizomático. El *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari marcó época, abrió un debate muy grande en el psicoanálisis y en Lacan y sus seguidores. A mí me ha gustado más leer al Deleuze de esos cuatro tomos que escribió sobre Michel Foucault, producto de un seminario, creo; me parecen una maravilla.

CHELA: Deleuze también tiene ese libro titulado *Mil mesetas*, donde va ubicando el concepto de devenir en cuatro campos más o menos, uno de ellos es la literatura, y eso sí me pareció interesantísimo

Gus: Sí, claro, *Mil Mesetas* es una maravilla, a pesar de la dificultad de su lectura. Confieso que lo empecé como diez veces; siempre llegaba un momento en que me perdía, entonces, como hago siempre, me ponía la pilas y seguía, aunque no entendiera nada, como me ocurrió con mis primeras lecturas de Lacan. De todos modos, me parece que *El Anti-Edipo* es todavía más difícil de seguir.

CIPRIANO: Ahora, para nuestro trabajo, me parece que hay dos textos que nos son iluminantes: conozco el del rizoma, sobre todo la introducción, que es muy accesible, y después *La lógica del sentido*, que también me parece que hay algo que nos sirve.

Gus: A mí me regalaron *La lógica del sentido* hace muchos años, pero yo no lo pude leer en aquel entonces, no entendía nada. Todavía lo tengo en mi biblioteca, pero no volví a él.

CHELA: La noción de rizoma a mí me resulta productiva para varios campos.

Charla entre teatristas (2)

Gus: Pero el rizoma no deja de ser la red de la superficie de cera de la pizarra mágica, con sus ramificaciones.

CHELA: Sí, pero además de las ramificaciones, está el revés también.

Gus: Sí. Lo importante es que estamos siempre en el campo de lo pulsional, fuera de lo simbólico y lo imaginario. Creo que es ahí donde yo me desengancho un poco.

CHELA: Sí, yo no lo veía así, claro.

Gus: Porque me parece que ese planteo termina en un anarquismo incontrolable, y políticamente yo no apoyo eso. Yo creo que la ley tiene que estar, pero tiene que ser reformulada, como hablábamos de la transvaloración. Transvalorar la ley, pero no puede haber *no ley*, porque entonces es un campo de todos contra todos; sin ley, no hay campo social, no hay lazo social posible. Esa es la fórmula de Lacan, de lo que él llama el discurso capitalista, el del amo actual neoliberal; ese discurso no es en realidad un discurso, sino un seudo o contra el discurso, algo que va contra el discurso, que es lo que sostiene el lazo social. Si no hay discurso, no hay lazo social. Los cuatro discursos son formas del lazo social, dice Lacan (el del Amo [antiguo], el de la Histérica, el de la Universidad y el del Analista). Esos discursos, con sus fórmulas matematizadas, tal como los ha formalizado Lacan, pueden operar en relación a cualquier tipo de tema; tendremos en algún momento de estas charlas que trabajar con esas fórmulas en el campo teatral. Publiqué un artículo largo, que luego revisé y publiqué como libro, incluso se ha traducido al inglés, titulado *Los cuatro discursos lacanianos y las dramaturgias*. Allí jugué un poco con las fórmulas, pero no en todas sus posibilidades, que es lo que me gustaría hacer con ustedes, para aprovechar la experiencia que tienen. Tal vez habría que re-escribir todo eso de nuevo, porque puede abrirnos a muchas preguntas; hay que hacer trabajar esas fórmulas algebraicas en muchas direcciones, de ahí su utilidad. Al estar fuera del sentido, nos pueden guiar en producir sentido.

Lo mis-mo ocurre con las estructuras clínicas. Y cuando uno produce sentido, de pronto se toca con lo real. Y ahí se asusta, se angustia.

CHELA: Más real que el que vivimos, el que estamos viviendo.

Gus: Fíjate que el otro día leo la nota de que Milei, o MiLey, les exigió a los gobernadores que asistan a la reunión del 9 de julio vestidos de traje negro. Esto es una teatralización de la política que ya viene de muy lejos. Pero la cuestión es que, si los gobernadores van vestidos de negro, entonces, como en la época de Hitler o Stalin, eso significa que ya se sometieron, ya se enmascararon, ya los enmascaró. Y aquí volvemos a la supermarioneta, son los muñecos, muertos, a esos muertos-vivos del teatro de la muerte de Kantor; Kantor, en un momento se fascina con eso, pero en otro momento se da cuenta de que hay que establecer una diferencia. El actor tiene que formalmente *presentar* la muerte, no representarla. Acá dice, en la página 247-248, el número 9:

 Mi interpretación de la situación descripta por Craig. La aparición del actor vivo, momento revolucionario. El descubrimiento de la imagen del hombre. (...) *Cabe pensar que la descripción imaginada por Craig, de las circunstancias en que apareció el actor y que lleva en sí un análisis terriblemente acusador, debía servir a su autor de punto de partida para sus ideas con respecto a la "SUPERMARIONETA". Aunque yo sea un admirador del soberbio desprecio, profesado por Craig y de sus apasionadas diatribas, sobre todo cuando nos encontramos confrontados con la total decadencia del teatro contemporáneo, porque Craig también reacciona frente a esto, sin embargo, y aun adoptando la primera parte de su credo, en la cual niega al teatro institucional toda razón de existir en el plano del arte, debo tomar distancia con respecto a las conocidas soluciones que ha ofrecido para el destino del actor. Ya que el momento en que un ACTOR apareció por primera vez ante un AUDITORIO (para emplear el vocabulario actual) me parece, muy por*

el contrario, que es un momento revolucionario y de vanguardia. Incluso voy a tratar de componer una imagen opuesta y hacerla “entrar en la historia”, una imagen cuyos acontecimientos tendrían una significación inversa. (bastardilla y mayúsculas del autor)

Aparece el tema del cual hablaba Foucault, la del anti-humanismo: no presentar al hombre vivo del realismo. Y agrega: “*He aquí que, del círculo común de las costumbres y ritos religiosos, de las ceremonias y actividades lúdicas, ha salido ALGUIEN que acababa de tomar la temeraria decisión de separarse de la comunidad cultural*”. Entonces, en el origen, el actor es el que se desprende, el diferente, el desecho de la comunidad, el loco, el perverso, lo marginal diría Derrida, etc. Dice, ese es un actor vivo porque no quiere alienarse al discurso del Amo, al discurso hegemónico. Y entonces se separa. Ese es un primer momento. Después dice: “*sería un formalismo ridículo y superficial querer explicar ese acto de RUPTURA a través del egotismo*”. Es decir, no fue un acto narcisista, del tipo ‘ah, quiero ser diferente’ o ‘quiero que me vean como diferente’. Y añade: “*Tenía que tratarse de un contenido más considerable, de una comunicación de importancia capital. Tratemos de representarnos esa fascinante situación*”. Es decir, es un actor cuya función va a ser el contradiscurso a lo hegemónico. Podría ser un histérico, la raíz de ‘histeria’ tiene que ver con la del actor, del histrión, o podría ser la del analista: nos va a enrostrar en la cara nuestra alienación como público. Grotowski ya había planteado esto. Kantor avanza con cierta resonancia del superhombre de Nietzsche:

Frente a los que se habían quedado de este lado, se ha levantado un HOMBRE, exactamente igual a cada uno de ellos, y sin embargo (en virtud de alguna “operación” misteriosa y admirable), infinitamente LEJANO, terriblemente EXTRAÑO como habitado por la muerte, cortado en dos por una BARRERA que no por ser invisible resultaba menos aterradora e inconcebible, una barrera tal que su verdadero sentido y horror no pueden sernos revelados más que por el sueño.

CIPRIANO: Qué maravilla, qué maravilla.

Gus: Texto que da para todo un seminario. Sujeto dividido por esa barrera, por esa barra, como las del \$, en donde lo que prima es el lado del cogito nocturno, el lado del inconsciente, del sueño. Volvemos a lo barroco: la vida, la auténtica, es sueño o se muestra en el sueño como realización de deseos reprimidos. Les tiro algo de lo que yo en estos momentos asocio. Este hombre, que él pone todo con mayúsculas, en realidad, este que se desgarrá de la comunidad como diferente, extraño, muerto, en realidad es un hombre muerto porque para convertirse en actor, tiene que salir del lado dicho hombre de las fórmulas lacanianas de la sexuación y arrojarle al litoral del lado dicho mujer. Se rebela frente a lo hegemónico, sale de la regulación fálica, y se arriesga por el lado de lo no fálico. Ese actor equivale al Performer de Grotowski. Este hombre en tanto actor encarna, ofrece su cuerpo a esa posición no fálica, que —como dijimos ya muchas veces en estas reuniones— nada tiene que ver con la oposición masculino/femenino, no estamos en el campo de la sexualidad sino de la sexuación. Como dije, el actor se propone arrojarle, primero, a la dimensión del sueño, esto es, a esa dimensión en donde la represión se ha aflojado y emerge lo más extraño que nos habita, lo que constituye el saber-no-sabido del inconsciente; segundo, el actor es el que se arroja a la dimensión del goce, si aceptamos mi lectura de que es el que se arroja hacia el lado dicho mujer, el lado del no-toda en las fórmulas de la sexuación. Estamos en un campo de sumo riesgo, de sumo peligro. Nada de ‘entretenimiento’ aquí. Continúa Kantor: *“Igual que a la luz cegadora de un relámpago, vieron de pronto LA IMAGEN DEL HOMBRE, chillona, trágicamente payasesca, como si lo vieran por PRIMERA VEZ, como si acabaran de verse a SI MISMOS”*. Ese Actor, ese desgarrado (suicidado, como se dice de Artaud) por la sociedad, le aparece al público como una luz cegadora, a la vez ‘trágicamente payasesca’, con lo cual se torna como algo novedoso, que se ve por primera vez. O sea, el público, el resto del Común, vieron el desecho, vieron aquello a lo que ellos mismos tuvieron que renunciar para ser parte del lazo social del discurso hegemónico. Vieron su parte reprimida, su goce renunciado puesto en escena, dado-a-ver en forma chillona, ruidosa, inarmónica, hasta escandalosa, pero de vivos colores. El

Charla entre teatristas (2)

teatro ha hecho eso siempre, siempre ha mostrado los conflictos que superan lo hegemónico, lo llamado normal. No hay una obra de una familia normal, siempre tenemos lo disfuncional.

CHELA: Ahí te quería preguntar, Cipriano, las primas sobre las que vos hablás en tu artículo, ¿está basada en la novela de Aurora Venturini?

CIPRIANO: Sí, así es.

Gus: Yo no leí ese artículo.

CHELA: Está precioso.

CIPRIANO: Yo estoy haciendo un ejercicio hace un año; empecé por sugerencia de Gabriela. Sobre cada obra que veo, escribo más sobre el devenir del pensamiento que una crítica periodística, tratando de sacar sobre todo los adjetivos ‘me gusta, no me gusta’, e incluso he escrito de obras que no me gustan nada y he escrito lo que me viene a la cabeza. Y hago un ejercicio de publicarlo primero como un trabajo de interlocutor con mis colegas, como que les mando primero una parte, y después hago una síntesis para publicarlo en las redes. Tiene 2200 caracteres, es algo muy cortito, es el límite que dan, y lo publico en Instagram y hago una copia en Facebook. Está circulando hace un año.

Gus: La copia de Facebook yo la leí.

CIPRIANO: Sí, vi que me diste un ‘like’. Claro, va al mismo lugar. Ahí escribí esto sobre las primas y hablo de lo disfuncional, de la familia, de la novela familiar y hablo justamente de que el que escapa de esa novela familiar generalmente es el loco, el artista, el enfermo.

Gus: El ‘anormal’, el famoso seminario que dio Foucault sobre los anormales. Es una maravilla ese seminario. Ah, antes que me olvide. Como sos muy chejoviano, si vas a Buenos Aires, tratá de ver *La gaviota*.

CIPRIANO: La vi, la vi, es una maravilla esa puesta; además Guillermo Cacace es amigo mío, estamos haciendo un libro juntos. En realidad, vi el ensayo general. Es increíble el trabajo que ha hecho. Sí, voy para allá justo ahora el 19.

Gus: Ya estamos sobre la hora. Llegamos a este momento en que Kantor va haciendo un poquito de la historia, a su manera, de esta figura del actor. Las citas que comentamos están en la página 248 y en la próxima reunión podríamos retomar desde ahí, ya que ese ensayo final es el que se titula “El teatro de la muerte”. Me parece que todavía quedan cosas para plantearnos. Empieza en esa página con la idea de este sujeto barrado, que se hace cargo de lo que aparece en el sueño; luego va a hablar de cómo esto que pone en escena, porque el sueño ya tiene su propia autonomía, figura importante en las vanguardias. Autonomía en el sentido de que nosotros no tenemos ninguna participación en controlar lo que soñamos; el sueño responde al discurso del Amo, ya no en el sentido de lo hegemónico, sino en el sentido que Lacan le dio al inicio al discurso del Amo: es el discurso del inconsciente, el discurso del Otro. Esta cuestión de la autonomía, aparece cotejada con la de la representación y la del actor como desecho. Todo lo cual va a poner en tela de juicio la diferencia entre realidad y vida, vida y muerte: la realidad como no vida en la medida en que está alienada; la vida como algo más pulsional, pero que no puede ser *presentada* más que bajo la consigna de la muerte. Entonces, creo que ahí hay todo un campo muy interesante para ver.

CIPRIANO: Otra vez, Gustavo. La cabeza me hace chispas. (*Risas de todos*)

Gus: La verdad es que todo esto no lo tenía pensado, les dije que no tenía competencia en Kantor; pero al leerlo, me disparó varias ideas e,

Charla entre teatristas (2)

incluso mientras hoy hablaba, iba delirándome, un modo de cumplir la consigna más básica que nos dimos para estas reuniones. La próxima reunión es el 18 de julio, Día de la Independencia uruguaya; estamos con reuniones en días de independencia, qué paradoja. Hoy la de Estados Unidos, la de la reunión siguiente, la uruguaya. Creo que podríamos continuar con Kantor y, si están interesados, retomamos a Stanislavski; a mí me quedaron varias cosas de ese primer capítulo de *El trabajo del actor sobre sí mismo* y tal vez sería bueno cotejar con lo que vimos hoy de Kantor. Vos, Cipriano, habías propuesto leer el ensayo de Grotowski “Eres hijo de alguien”. Lo leí en inglés, no tengo traducción al español.

CIPRIANO: Yo sí tengo traducción, se las paso.

Gus: Me gustaría volver un poquito a Stanislavski y luego podemos darnos un paseíto por Grotowski.

CIPRIANO: A mí esto que hoy salió en relación a Kantor, lo asocié a la idea de vacío del actor santo que vos también has trabajado; me parece que hay allí un punto que hoy no quise meter, para no dispersarnos, pero inmediatamente pensaba que vos tenés muchísima información y podríamos compartir eso, esa mirada.

Reunión del 29 de agosto de 2024

Tadeusz Kantor II: el teatro de la muerte y el poder pulsional del silencio

Gus: Hoy estamos en la reunión del día 29 de agosto del 2024. Lamento que, por mi estado de salud, hayamos estado tanto tiempo sin reunirnos. Como teníamos planeado, podemos engancharnos con lo que veníamos trabajando a partir del texto de Kantor. ¿Qué versión tienen ustedes del *Teatro de la Muerte*? Encontré una versión del libro en Scribb que incluye unas entrevistas que no estaban en el otro archivo que había leído para la reunión pasada. Hay una entrevista que le hacen a Kantor para un diario de Caracas, cuyo título es “Para mí no hay otro teatro que el mío”, que, la verdad, suena un poquito narcisista. Allí dice algo a lo que nosotros veníamos dando la vuelta. El entrevistador le pregunta si *Wielopole*, *Wielopole* está en el centro de esa afirmación sobre que su teatro es lo único que le importa, y Kantor responde que la proposición es que hay que salirse de la literatura, separarse de la literatura. Contesta que “todo mi teatro es esta proposición. *Wielopole*, *Wielopole* es algo especial. Yo no he escrito las piezas, ni antes ni después de la falsificación. Yo he hecho el guion, la partitura, pero no es la pieza. No se puede escribir la pieza, ni antes ni después. Yo lo que hago es reunir los actores. Orientarlos”. Y ahora sigue con una palabra que haría revolcar en la tumba a Michel Foucault; sigue Kantor: “Controlarlos hacia la liquidación del dualismo, que es la constante de nuestra cultura y de nuestros estados del alma, a través de la unidad. ¿Cómo lo logro? Uniendo en movimiento los elementos más simples que pueden estar reunidos en una habitación, en una plaza, o un campo de guerra”. En la entrevista, él enfatiza que su teatro no se puede entender sin la experiencia de la guerra. Supongo que se refiere a la primera y segunda guerra mundiales. Son las que vivió. La guerra fue la que puso en primer plano los muertos. Antes, en el siglo XIX, los soldados morían, se los llevaban, se los duelaba y se los llevaban al cementerio. Pero ahora los muertos son una presencia en la vida cotidiana de las comunidades. Nosotros lo sabemos por los desaparecidos, por las fosas comunes,

por estas matanzas que tenemos todos los días, genocidios, actos terroristas, etc. Entonces, él dice que este teatro de él no se puede entender sin estos muertos, así que, por lo tanto, esa muerte tiene que visibilizarse en ese teatro. Y ahí entran estos juegos entre muñeco y actor. Como ya vimos, e insiste en esta entrevista, él dice que él está un 50% de acuerdo con Gordon Craig y la supermarioneta, pero nada más que un 50%, porque la otra parte, la que lleva a la automatización o robotización, no le atrae, dice no estar de acuerdo con eso. Su propuesta es presentificar la muerte. A mí me convoca la idea de que no escribe las piezas, ni antes ni después. Según él, el montaje es siempre una falsificación, un simulacro. Nosotros diríamos, con el lenguaje lacaniano que venimos manejando, un semblante. Lo que él hace es una partitura. ¿Cómo se definirá la partitura en el diccionario de la RAE?

CHELA: Un orden de ingreso de los instrumentos.

JOSE: Y además cómo va, si va fuerte, si va rápido. La velocidad, la intensidad, los silencios, todo.

Gus: En música, según mi profesor, todo eso se denomina dinámica. Lo interesante de la dinámica es que, a pesar de las indicaciones dadas por el compositor, no se puede tocar como una máquina; la dinámica permite el componente subjetivo. Mi profesor de música me dice, según el estilo, que en tal lugar se puede hacer un pequeño ‘rallentando’, aquí se puede hacer un ‘suspírito’. A veces no hay una pausa, el compositor no la marca, pero por expresividad subjetiva del intérprete, se admite ese ‘suspiro’. entonces hay que hacer un suspiro. Creo que esa marca del suspiro es de la subjetividad del intérprete.

CIPRIANO: Cieslak, el actor de Grotowski en *El príncipe constante*, tiene una definición de partitura que a mí me gustaba mucho; la usaba como metáfora: decía que la partitura, para explicarla, era como esos vasos que contienen las velas; por un lado, está la parte dura, que permite la repetición, la cuestión técnica, pero esa parte dura está combinada con esa

vela que arde. Decía, la vela que arde no puede funcionar sin esa estructura de vidrio que la soporta, y la partitura tampoco puede funcionar solo como estructura de vidrio sin la vela que sopla, sin la llama de la vela. Me parecía una linda metáfora sobre lo que estás señalando, Gustavo; como estas dos situaciones, la interpretación, pero también lo fijo.

Gus: La partitura, dice la RAE, es el texto de una composición musical correspondiente a cada uno de los instrumentos que la ejecutan, como dijo Chela. Como tal, la partitura es una estructura inevitable. Pero cuando vas a dirigir una sinfonía, por ejemplo. Vas dando entrada, salida, o sea, esa estructura es inevitable.

CHELA: También se marca el silencio, en lo que dice Cipriano.

Gus: Claro, para el tema del silencio, hay toda una discusión filosófica de si la música es la que da lugar al silencio o el silencio es previo a la música. No sé con cuál se quedan ustedes.

CIPRIANO: A mí me gusta la cosa contemporánea de Cage, que dice que el silencio no existe y hace ese experimento de 4.40, donde hace ese performance, donde levanta la tapa del piano, pone la partitura, y está durante 4 minutos 40 pasando las páginas de la partitura en los momentos que corresponde. Y esa reflexión viene en relación a esto, que no hay silencio en realidad, que todo el tiempo hay algo sonando, que todo el tiempo hay algo vincular al ruido, que lo entendemos como ruido, pero podría ser entendido como música, o sonidos blancos, etc.

Gus: Pero en la música sí hay silencio. O sea, en la partitura se marcan los silencios. Cuando una mano no toca, por ejemplo. En el campo de la escritura musical, el silencio tiene que ser marcado, porque forma parte de la dinámica. El silencio musical como escritura sí existe. En la música barroca uno puede ver el horror al silencio, siempre está

saturado, a diferencia de lo que ocurre en el romanticismo, donde el silencio puede ser, como en Beethoven, imponente. Es un tema complicado, fíjate que no lo había pensado.

CHELA: ¿Y John Cage era de los 60, 70?

CIPRIANO: No, él tiene una formación anterior. Él tiene una formación con Arnold Schoenberg en la década del 40; hace toda esta música dodecafónica, y después se mete con toda la experimentación, y por supuesto se vuelve muy famoso con *Black Mountain*, y toda la cosa de la performance, en la década del 50 y 60, pero sus intervenciones vienen de antes, anteriores, muy vinculado a Cunningham, a la danza. Mi último trabajo se llama precisamente *El silencio*, es sobre la danza, y yo he estado leyendo bastante en relación a eso, y por supuesto hay muchas formas de entender el silencio, una cosa es esto que estamos hablando de la partitura, y otra vez me parece interesante también, porque empieza a aparecer el vínculo filosófico, que aparece en relación a la idea de silencio. Hay distintos tipos de silencios, los silencios producen otra cosa, producen un lugar de escucha, hay algo muy particular, me parece a mí, en el silencio. Está el libro de Le Breton sobre el silencio, que habla sobre cuáles son los silencios muy interesantes, que a veces no solamente es lo intencional, sino también a veces es lo que no se puede, lo que no se sabe, etc. Entiendo que lo que Gustavo plantea tiene que ver más con la composición, y que tiene que ver con la partitura de la composición, pero es cierto que ese lugar de la composición también abre preguntas filosóficas. Pienso en Beckett, por ejemplo; estaba el libro de George Steiner, que se llama *El silencio*, que habla sobre las palabras de Beckett que son como gotas cayendo en el vacío; hay algo de ese silencio que a mí me conmueve, lo no dicho, es un mundo inmenso realmente.

JOSE: Claro, porque también el silencio responde al contexto en el cual él es provocado, o en el cual está aconteciendo; por ejemplo, una de las cosas que a mí siempre me llama la atención es que en el silencio el cuerpo sigue conversando, entonces ahí sigue pasando una narrativa, no

es necesario que se haga una aclaratoria de que ahora vamos para el silencio. Escribí una obra que se llama *Hígado*; era una obra acerca de cosas muy viscerales mías que quise montar. Luego decidí suavizar un poco el discurso y le coloqué *Hígado o el último viaje sin Odiseo* (2011). Odiseo se monta en un bochito y se va por una montaña y fuma y empieza a vagar, empieza a soñar. Nosotros trabajábamos con músicos de la Orquesta del Sistema en Caracas y trabajábamos con muchos profesores que llegaron, incluso un día tuvimos la oportunidad de ver a Penderecki. El actor con el que trabajé por casi diez años, Omar González, me dijo: “José, yo voy a hacer un performance y usted me va a evaluar aquí delante de todos los actores”. El tipo se sirvió una taza de café y se paró a vernos, y no hacía más nada; al final dijo: “Vieron que a ustedes les cuesta mucho trabajo quedarse callados, no sabían dónde meter la mirada”; propuso meter esto dentro de la obra porque en la obra había momentos donde el tipo colocaba una cumbia y se bañaba así con pintura; de repente parábamos la música, el tipo se paraba, se tomaba un café y se quedaba viendo el público, que comenzó a carraspear y todos esos sonidos los fuimos grabando. Hicimos una cinta de eso, para tener un registro de cuál era el público que más soportaba ese silencio. Incluso en el festival de Caracas cuando nos presentamos, hubo un tipo que gritó “esto es una porquería”. Fue bueno hacer ese registro, porque de eso salió un texto que yo escribí que se llamaba *Diario*; eran cosas que yo escribía porque me pasaban con esa compañía de teatro cuando experimentábamos lo del silencio basado en John Cage y ver qué pasaba con el público, porque todo esto estaba ensayado, no era un performance. Decidimos que íbamos a plantar eso cuando estuviéramos en el clímax: parar todo, como si al actor se le hubiera olvidado todo y se pusiera a tomar un café mirando al público. La gente se movía, hablaba; además, previo a eso, el actor llevaba unos ‘chetos’, esa comida de maíz, y los repartía entre el público; los chetos sonaban como papel y allí parábamos la música, solo sonaba el papel, sonaba hasta que la sala quedaba en silencio. Eran tres minutos veinticinco, que no extendíamos más para no torturar al público. Me di cuenta de que el silencio estaba creando una nueva narrativa, estaba obligando a colocar al público en su percepción; y se colocaba. Estábamos haciendo la inversión:

ahora era el público el que nos estaba generando la información y ellos están siendo parte de esta performance, estábamos logrando que ellos participaran directamente creando un sonido, haciendo silencio, algunos se reían, de modo que creaban una composición musical de sonidos muy diferentes y algunos sabían que estaban haciendo eso y lo hacían adrede, tosen y el otro le responde. En una sala cuando nos presentamos en México pasó eso; el público se empezó a comunicar con todos. Nos presentamos en el teatro de la ciudad de Chihuahua, estaba lleno y los que estaban abajo le hacían sonidos a los de arriba. Fue buenísimo esto de grabar, fue muy importante.

Gus: A partir de lo que vos nos contás y de lo que decía Cipriano, pienso que el silencio afecta no solo al significante, sino que tiene un poder pulsional, se habla del silencio de las pulsiones. A mí siempre me llamó la atención cuando, en una sala de concierto, el pianista toca algo brillante y la gente ni emite ningún sonido; pero tan pronto entra en movimientos más lentos, más tristes, más angustiantes, la gente empieza a toser. Es algo automático, por eso pienso que el silencio tiene ese poder pulsional porque despierta angustia, da lugar al vacío. Eso nos retorna a Kantor, la angustia es el silencio, es un semblante de la muerte. Kantor dice que *Wielopole*, *Wielopole* no tiene texto, tiene frases, mayormente inconclusas (algo que yo me perdí cuando vi la obra porque no hablo polaco). La frase inconclusa también es una forma de presentificación de la muerte, del silencio.

CIPRIANO: ¿Puedo contar una anécdota chiquita? Me encanta la idea esta de la pulsión de muerte que se plantea; lo veo en mi trabajo *El silencio*, me encantaría compartirles después el video. Es un trabajo de danza sobre *La siesta del fauno* y justamente hay algo vinculado a la pulsión. Nunca lo había pensado así realmente; lo pensé más como la pulsión del fauno y la imposibilidad de cumplir su deseo que es violatorio y la contención permanente. Quería contarles una anécdota anterior que sucedió en la década del 90; se presentó un espectáculo de Túnez muy famoso que pasó por todos los festivales del mundo, creo que se llamaba *Fontanela*; lo

pude ver en vivo, fue muy impresionante. Entraban 5 actores, 3 sentados en un sillón y 2 parados; en un momento ellos se paran y exactamente durante una hora y media de reloj lo único que hacen es girar la cabeza de un lado al otro; con lo cual vos no te das cuenta del movimiento y, al final del recorrido, sangran; muy impresionante y se producía esto que está diciendo José, la reacción del público gritando “actúen”, gente que se subía al escenario, que los trataba de mover, allí se veía esto de la angustia. Era una denuncia sobre la violencia en Túnez, la violencia intrafamiliar; y fue un espectáculo que giró por todo el mundo y ellos hicieron un documental; no lo vi, pero ellos estaban filmando esas reacciones del público, porque me parecía que en realidad era tan fuerte la devolución de ese espacio de angustia del público, que en todos los lugares del mundo pasaba más o menos lo mismo. Como decía José, la imposibilidad de bancarse una hora y media de esto, era un tiempo extremo, lo más extremo que he visto en relación al silencio.

Gus: En esos casos, me parece que el público tiende a demandar significativo, sea a través de movimientos, de gestos, de palabras; no aguanta el vacío. Esta actitud de no soportar el vacío provoca que la gente quiera llenarlo con tos, con gritos, con insultos, depende del grado de desesperación que lo sacuda.

JOSE: En ese caso el público está exigiendo urgente y de manera violenta regresar al significativo; de alguna manera pareciera invertirse el plano del actor, ya que ahora sería el público el que está exigiendo que le digan qué está pasando. Ahora que Cipriano mencionó a Beckett, recuerdo que vi un montaje de una de sus obras frente a estudiantes de un colegio; los chicos se levantaban y escupían a los actores, porque la obra era muy lenta. Eso lleva a un grado de desesperación en el que se invierte el plano del actor; porque también el teatro crea una dictadura y creo que eso que dice aquí Kantor del control del dualismo, se evidencia con ese silencio al que obligas al público a que demande que pase algo, tiene que participar porque esa dictadura supone que tiene que pasar algo y si no pasa en la escena, esa acción la asume el público.

Gus: El público va al teatro para que le ofrezcan un semblante de ese vacío, de esa desesperación, de esa angustia que ya vive como malestar en la cultura, fuera del teatro; y si resulta que se encuentra que, en el escenario, en vez de darle un semblante para cubrir fantasmáticamente lo real que lo aqueja, le dan otro agujero, otro un vacío, entonces se pone loco. El público demanda, como demanda cualquier analizante que acude a un analista, un saber sobre lo que lo agobia; uno no va a un analista cuando está súper bien, uno va a un analista cuando ya no puede con su sufrimiento. Muchas terapias responden a esa demanda con una especie de pasarle la manito por la cabeza y decirle “cálmese, ya todo va a pasar, usted puede” o cosas por el estilo. Lo llenan de palabras para pacificarlo. En el psicoanálisis, no se responde a la demanda; Freud devuelve el silencio e, incluso en tratamientos más ortodoxos, hasta el analista se sale del campo visual del analizante. En vez de llenar al analizante con sus palabras, el analista propicia la apertura, gracias al encuadre que contiene al sujeto y sus pasiones, de un espacio para que el analizante encuentre por él mismo su propia palabra. El otro día escuché un caso en que el analizante, tirado en el diván, con la analista fuera de su campo visual, de pronto dice sentirse culpable: “yo no se lo pensaba decir —le confiesa a la analista—, pero yo la estoy filmando”. El tipo tenía un reloj con una camarita en la que estaba filmando y grabando todo, pero sobre todo filmando a su analista. Algo verdaderamente horroroso y sorprendente, a lo que hemos llegado con estos gadgets. Sabemos que hay momentos, cuando el analizante está hablando en el diván, que un analista puede estar desatento, aburrido, o haciendo quién sabe qué tipo de gestos cuando escucha alguna situación fuera de lo común que el paciente le relata. Pero filmar al analista constituye una transgresión al encuadre analítico y, sin duda, ese tipo tenía razones para sentirse culpable. Traigo este caso porque me parece muy ligado a lo que venimos hablando: el público no aguanta el vacío; José nos contó cómo su grupo grababa las reacciones del público y también habló de inversión; en el caso de este analizante, él asumió grabar, registrar su demanda, su disconformidad. El público va al teatro, no necesariamente

porque busque una evasión a su vida cotidiana, sino que asiste con la expectativa de que el teatro le va a ofrecer en escena un fantasma, un velo para su angustia o, por lo menos, le va a ofrecer en escena un modo de que él por sí mismo elabore ese velo para el vacío de lo real que lo angustia.

CHELA: A mí me parece que inconscientemente busca ese velo; en nuestro grupo, como trabajamos en una cultura de silencio, prácticamente tratamos de poner palabra a algunas cuestiones que son silenciadas, pero siempre acompañamos el semblante que le presentamos calibrándolo, midiéndolo con cierto matiz amoroso, a través de la música, por ejemplo, para darle sustentación a la crítica que presentamos; de lo contrario, me parece, el público no lo soportaría, sería para ellos un espejo muy duro.

Gus: A partir de lo que decís, yo haría una diferencia entre el silencio, tal como venimos hablándolo, y lo silenciado. Que haya algo silenciado, significa que hay un fantasma hegemónico que cubre lo real, que lo reprime. De pronto alguien quiere poner en escena eso silenciado y, como vos decís, puede resultar algo muy duro. La gente reconoce que ese producto artístico puede ser digno, pero muchas veces prefiere no volverse a topar con ese horror; como si hubiera un pacto para no reactivar una memoria tremendamente dolorosa. Se necesita mucho trabajo artístico para elaborar un semblante cuya función ya no sea decirle al público algo que no sabe, sino precisamente algo de lo que sabe demasiado, un semblante que le pueda ofrecer una alternativa para elaborar ese pasado, historizarlo para que ya no duela tanto, como en un tratamiento analítico. Me explico: estos días leí que se va a estrenar una película sobre los vuelos de la muerte durante la dictadura argentina; todo el mundo sabe de qué se trata. Personalmente, no voy ver esa película.

CHELA: Yo, no.

Gus: Pero me imagino que tal vez ofrezca no un reflejo de tipo realista, sino un semblante con la alternativa posible para atravesar ese

fantasma tan doloroso de nuestro país. En general, e insisto en que, a nivel personal, evito confrontarme con películas, por ejemplo, de los campos de concentración nazi en la que se presentan imágenes devastadoras. Llegado ese momento del film, agarro el *mouse* y lo paso, para seguir con la narración. Estuve en Auschwitz, fue una experiencia terrible esa visita, me descompuse, casi me desmayé y no voy a pasar por eso otra vez. Por eso, se me ocurre que a veces hay un pacto social para no hablar de algo, dejarlo silenciado; y eso silenciado no es el mismo silencio del que veníamos hablando.

CHELA: Hay una película documental chilena, no recuerdo el título, que se refiere a un elemento marino que va conformando muchas capas; y lo relaciona con un acontecimiento de la historia chilena en el que un inglés, en el siglo XIX, llevó a Londres a un grupo de araucanos para exhibirlos. Una narradora de aquí escribió una novela titulada *La isla del fuego* que pareciera converger con el documental, en tanto en esas capas marinas, el mar traía de vuelta a las playas los restos de aquellos vuelos de la muerte. Si bien es cierto que las dos cosas eran siniestras, se notaba que había una elaboración, no sabría bien cómo describirlo, que hacía que ambos no te cayeran tan pesados, no te provocaran angustia.

Gus: En lo que contás, aparece ese tema que José tocó alguna vez: que el artista tiene que mostrar lo siniestro dentro de una poética, dentro del marco de elaboración estética; el arte no es documental: para informarse uno puede ir a una biblioteca y leer documentos y ya. El arte apela a una estética para elaborar un semblante que oficie como una mediación o negociación entre lo placentero y lo displacentero. Siempre está la cuestión de hasta dónde se puede llegar artísticamente en relación a lo real, al exceso de goce. Lacan nos advertía que el significante produce goce, pero a la vez hace alto al goce. No se trata del significante como retorno de los signos, de la repetición como automaton, sino un significante artísticamente elaborado para armar ese velo fantasmático sin el cual la confrontación con lo real es insostenible. Un significante, como lo plantea en el *Seminario 23*, que es una invención imaginaria resultado de un proceso de

separación, de desalienación del discurso del Otro, hegemónico y que permite dar apalabrar de una manera emancipatoria el horror de ese real. Jacques-Alain Miller termina uno de sus cursos precisamente afirmando la convicción de que el psicoanálisis es una experiencia poética, porque trabaja con la palabra, porque el psicoanálisis es una praxis, al igual que el arte, un saber-hacer con la palabra. No es un mero bla bla bla, es un trabajo de elaboración de nuevas metáforas, porque si no logramos metaforizar, quedamos atrapados en la compulsión a la repetición de lo real en la metonimia, ese “dale, dale, dale” como insistencia del automaton sin mayor apertura a otra cosa. Sería bueno trabajar la dramaturgia del teatro de la postdictadura en Argentina, ya que se produjeron muchísimas obras que abordaban y denunciaban el horror padecido, pero me pregunto cuántas de esas obras habrán alcanzado el nivel de una metáfora nueva, emancipadora. Lo mismo, tal vez, se podría decir de la dramaturgia feminista: muchas denuncian situaciones terribles, porque el teatro funciona aquí como instrumento político o de activismo, pero quizá no todas pudieron metaforizar el núcleo más oscuro del patriarcado, del machismo, de la homofobia, etc.

JOSE: Se quedan en la denuncia.

Gus: Claro, el teatro como instrumento para otros fines; pero no debería ser instrumento, limitarse a la denuncia; el teatro debería ser un fin en sí mismo, un factor de transformación o transvaloración. Yo realmente odio el teatro cuando se lo hace para otra cosa porque me parece una especie de manipulación de un instrumento y no el teatro como un acontecimiento o producto artístico. Kantor insiste en su texto en cómo ha cambiado la relación con los muertos, no con la muerte; en el pasado se los enterraba, pero la guerra los ha dejado esparcidos por los campos de Europa, lo ha hecho visibles, inoludibles, y esto no puede ser un hecho trivial ni para los vivos ni para los actores.

JOSE: Hay una parte donde él dice que una obra de teatro no se contempla, es decir, se vive, por eso él no está representando, él es ese

personaje sabiendo que es un actor que está prestando su cuerpo, el que está interactuando como ese personaje; ese actor da su voz y da ese matiz a ese personaje. Por eso nunca los personajes son iguales, porque los actores colocan ese cuerpo con mayor o menor compromiso, cada actor trabaja esa construcción en la que el personaje revive de distinta forma. Kantor habla de la muerte entre los vivos y los muertos, lo cual implica pensar cómo el actor identifica a ese muerto y cómo le da voz. Incluso, como vimos al principio, él dice que no escribe las obras ni antes ni después, y es porque las está viviendo, es una cosa dinámica, viva y encantadora, me parece algo totalmente filosófico, cómo se hace el teatro, viviéndolo, es un arte viva.

Gus: Me parece que aquí tenemos que hacer una aclaración sobre la representación. Cuando los postestructuralistas critican la representación, no la critican *per se*, es decir, no rechazan la representación, sino ciertas convenciones de representación, como sería el caso del realismo o el naturalismo. No podemos evadir la representación, un semblante en el teatro es una representación; ahora bien, vivir no es representar, salvo si asumimos la idea calderoniana de ‘el gran teatro del mundo’ donde todos representamos un papel. Al vivir, al ser tú, estás poniendo en acción lo que en estas charlas venimos denominando el ‘cuerpo pulsional’ y ese cuerpo puede llevarte por caminos no previsibles. En la representación escénica, si bien estás viviendo, si bien ese cuerpo pulsional no puede estar ausente, la representación está ya orientada hacia un punto en la metonimia del relato, sea tradicional o vanguardista. En el vivir cotidiano, estás afectando otros cuerpos, pero esos semejantes no necesariamente están en posición de contemplar tu vivir. Pero en el teatro, aunque el actor también afecta cuerpos, de los otros actores y del público, está siendo contemplado, aunque la pieza plantee diversos grados de participación. Me viene a la cabeza lo que el año pasado Karla nos dijo sobre el performance de acción: tienen una partitura que se supone ha realizado el cálculo de probabilidades de afectación del público y de su posible injerencia y participación en la propuesta. Pero cuando ellos salen a la calle y la gente, ignorante de la dimensión de ficción del acontecimiento, se involucra con

la acción, está viviendo como en la vida cotidiana; para ese público callejero no se trata de una representación. Esto ocurría también el ‘teatro invisible’ de Augusto Boal y creo que en algún momento les comenté mis reservas sobre la ética de este tipo de propuestas en la que se promueven acciones, que podrían alcanzar un gran nivel de violencia, sin que los afectados logren saber el grado de manipulación (como los perritos de Pavlov) de los que son objeto. No puedo evitar sentir que este tipo de propuestas tiene un tufillo a fraude, hasta incluso me parece un abuso. Y me parece que Kantor está evitando ese fraude: nos dice, estamos viviendo a Hamlet, no lo estamos representando. Pero ese ‘vivir Hamlet’ se realiza en un espacio acotado, convenido para lo teatral, un espacio poético, estéticamente asumido, en el cual ese vivir no es igual o similar al cotidiano, es un vivir muy elaborado que da cuenta de la singularidad del actor, del elenco o de la propuesta escénica. Lo cierto es que, en todos los casos, sea la representación tradicional, el performance de acción como fraude, o el teatro de la muerte de Kantor, lo que se despliega, lo que se disemina es la laminilla de Lacan, esa energía vital que te involucra y te captura, te afecta y hasta te impulsa a la participación o a la acción. Mi amiga que vive en Buenos Aires y frecuenta el teatro, me cuenta que en estos momentos esa laminilla no parece estar circulando; son espectáculos, generalmente unipersonales porque aspiran a hacer giras, aburridos; se apela a la autoficción, como si la vida individual de alguien realmente fuera algo paradigmático (suelo pensar que hay demasiado narcisismo en esas propuestas: parecieran decir: ‘lo que me pasa es importante y quiero comunicarlo’ y seguramente hay gente en el público que tiene historias más interesantes). Mi amiga me dice que la mayoría de los espectáculos que va a ver son un bodrio. Pero el otro factor que aquí se instala es que esos unipersonales, además de sentirse paradigmas de la violencia, de la discriminación o de lo que fuere, asumen el escenario como una cátedra, pleno discurso de la Universidad: “yo sé lo que me pasa y, en consecuencia, eso les pasa a ustedes, pero ustedes no saben bien lo que les pasa y yo se los voy a contar”. Una especie de clase pública en la que el actor —que no siempre se presenta como personaje— asume la posición del Sujeto Supuesto Saber, a la manera de la creación colectiva de los 70s. Kantor, en alguna parte del texto,

habla del ‘actor académico’ y dice que “son literatos metidos a hombres de teatro, como literatos fueron y son hombres de vanguardia, pero verdaderamente, cuando estuve después de la guerra en París para ver el llamado teatro de vanguardia. no hice más que aburrirme”. Le pareció que era muy buena literatura, pero esas piezas en escenas académicas eran convencionales, porque la literatura es otra cosa. Agrega: “se representaba, por ejemplo, a Beckett, pero no se hacía el teatro de Beckett; el teatro tiene otro signo, otro nombre que no necesita de la muerte de la literatura”. Me animaría a decir que esa confusión de teatro y literatura es la clave de la crisis actual, es una tendencia que todavía está vigente.

JOSE: Porque se busca la fórmula para hacer teatro y se busca a través de la literatura; busco la obra de teatro y que me diga cómo montar la obra. Recuerdo lo que nos contaste de Pavlovsky, que me encantó, cuando él decía que la obra era siempre un disparador para cualquier grupo que quisiera ponerla en escena; era una partitura abierta, un pretexto, para que otros elencos pudieran continuar el juego sobre ese texto. Y si eso no es así, entonces no tiene sentido ser un director de teatro, porque no se trata de estar siguiendo los patrones específicos de un manual, como esos manuales que ves en las computadoras que te indican que la piecita uno va con la piecita dos. En el teatro no, estás viviendo y ahí trabajas con cuerpos que se están moviendo y que tienen una referencia y que tienen una explosión también emocional. Me parece que Kantor se está refiriendo a eso. Una vez leí una conferencia de profesores de cine, de un crítico de cine de Venezuela que se llama Rodolfo Izaguirre y él empezaba así: “el cine queda ante la literatura como Olafo, siempre viendo qué están haciendo con esos textos literarios”. ¿Se acuerdan de Olafo, el vikingo, el gordote, que se dormía? Y el cine se duerme siguiendo esos patrones. Me parece que la literatura tiene un contexto temporal espacial y el teatro también se va renovando así mismo, va creando sus propias estructuras que pueden tomar como referente esa literatura, pero construyendo una nueva lectura y adaptándose a estas nuevas formas de cómo vamos creando la cultura.

Gus: El problema se agrava porque gran parte de la literatura, al menos en América Latina, es de autoficción, entonces todos esos monologuitos que están circulando terminan contando su historia, ya sea porque son travestis, porque son transexuales, porque son mujeres golpeadas, por lo que fuere, todos terminan contando la odisea del yo. No hay un despliegue imaginativo que permita al espectáculo ir más allá de la denuncia. Con el grupo del Pasadena City College, hicimos un primer espectáculo montando poesía, porque los chicos no eran actores; se entrenaron a nivel corporal y el show salió muy bonito, digno. Pusimos en escena poemas de Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Sor Juana Inés, etc., pero esas puestas en escenas no se restringían al texto en sí, sino que a todos esos poemas les dimos una dimensión visual imaginativa, metafórica. Pasando los años fuimos, como el grupo básico permaneció y hacía un entrenamiento todos los años, se pudo afrontar mayores desafíos. Lo que fui observando es que, en ese auditorio que nos daba el Pasadena City College, cada vez se llenaba más de gente para ver nuestras obras en español, pero se llenaba de chinos. Creo que ya les conté esto una vez. Como en general me hacía cargo del sonido, de la iluminación, no pude con mi genio y salí en un intermedio al lobby a preguntarles a todos estos jóvenes asiáticos si hablaban español. Nosotros ya presentábamos obras como, por ejemplo, una versión muy loca de *El gigante Amapolas* de Juan Bautista Alberdi; imaginaba que era necesario hablar español para seguir el espectáculo. Pero para mi sorpresa, los asiáticos me respondieron que ellos no hablaban español ni lo estaban estudiando en el college. Entonces les pregunté: ¿ustedes por qué vienen a ver esto? Y su respuesta fue: “venimos todos los años a ver esto porque las imágenes son hermosísimas”. El texto, el relato de la obra pasaba, para ellos a un segundo plano, hasta casi podría decirse que para ellos el texto era prescindible. Yo mismo repliqué lo que ellos hacían, asistiendo un par de años a ver la Opera de Pekín, que suele venir anualmente a Los Ángeles; no hablo chino y entonces me deleité viendo las imágenes, los maquillajes, los movimientos, las acrobacias y los gestos tan convencionales, los suntuosos vestuarios, etc. La imagen y el cuerpo pulsional te capturan, te alienan, por eso el registro imaginario no deja de tener sus peligros. En cuanto al tema del silencio, creo que

también una vez les conté, en las funciones teatrales de Occidente es un mandato superyoico; pero para los asiáticos, con sus obras tradicionales excesivamente codificadas, el silencio no es necesario o imprescindible: noté que el público conversaba tranquilamente durante la función y de vez en cuando daban una mirada al escenario; es que conocen el relato, lo vieron miles de veces, se lo ha representado por siglos de la misma manera, con altísimo grado de codificación, de modo que el público puede conversar y distraerse, volver a la escena y no perderse nada. ¿Se imaginan gente conversando durante una ópera en Occidente? Podría dar lugar a un crimen. Incluso con óperas tan archiconocidas, como las de Puccini, no se admite la conversación; en el teatro chino se lo admite, porque esas historias, amén de ser míticas, legendarias, se representan siempre del mismo modo. La formación actoral está dirigida, como vi en China, a buscar el ajuste perfecto del actor a las convenciones atávicas. A la inversa, para retomar la palabra que usó José, cuando nosotros ponemos un actor en silencio sobre el escenario por cuatro o más minutos, el resultado es, como vimos, que el público se sale de quicio, abandona el silencio e irrumpe a gritos. El silencio sigue siendo hoy un mandato para nuestro teatro; quizá el quedarse quieto ya no tanto, a veces apelamos a que se muevan o deambulen por la sala.

CHELA: Sí, me parece que el silencio es especialmente violento; a pesar de que nosotros, en la zona donde yo vivo que es cultura de silencio, incluso en ese caso, asistir a una obra de teatro donde nadie diga nada por un tiempo prolongado, sería insoportable.

JOSE: Claro, porque todo el mundo quiere que le digan algo, que le cuenten una historia.

Gus: Como el analizante, quiere que el analista le diga algo.

JOSE: Les voy a decir una cosa que yo cuestiono mucho; tú, Gustavo, estabas refiriéndote al unipersonal de autoficción actual, y mencio-

naste que una razón, entre muchas, es fundamentalmente económica, además de la facilidad para hacer giras. Otro fenómeno por el estilo muy frecuente desde hace unos años es el famoso microteatro, porque el microteatro es rápido, no te permite hacer unos trechos muy largos de reflexión y pasas de una obra a otra. Puedes ver 5 o 6 obras de teatro en cuestión de una hora, hora y media. También es parte de la misma dinámica actual en la que, como decía Gilles Lipovetsky, estamos en la era del vacío. Aunque hay tanta información, realmente hay mucho vacío que la gente necesita cubrir. Me acuerdo una vez en México, me invitaron a un lugar donde había seis obras de teatro, cada una de diez minutos. Ya sabía que iba a estar una hora. Cuando entrabas ahí, veías obras de teatro que eran casi una telenovela y todo el mundo lloraba dentro del teatro. A mi lado había una chica que lloraba y lloraba porque en la obra había un tipo que estaba muerto y contaba su historia, visitaba a su esposa en la cocina, todo muy triste; la chica lloraba tanto que hasta casi me hizo llorar a mí viéndola a ella llorar. Luego pasabas a ver otra obra, en la que había un payaso dentro de un baño que se bañaba; en esta obra, la misma chica se reía. En fin, todo era como un tour, tú ibas pasando de una obra a otra, y todo era tan vertiginoso que no te daban oportunidad para pensar nada, para pensar ese teatro. Además de las cuestiones económicas, este tipo de shows responde a cierta mecanización. Tú ya sabes que son seis representaciones que vas a ver durante la noche y el actor lo mecaniza todo en el sentido del automaton, dejando de lado toda posibilidad de pensar y reflexionar sobre lo que viste, ni siquiera de engancharte, a no ser que seas también de la cultura del Tik Tok y esas cosas, que te enganches con ese tipo de cosas como la chica que estaba llorando, de una manera completamente superficial y catártica. Esta cultura del Tik Tok, tan de la cultura actual, es aquella en la que la gente demanda “cámbiame la historia cada tres minutos, cuéntame otra cosa rápido”. El microteatro no da chances ni para el vacío, ni para la soledad ni para el silencio; es una vez más la injerencia de la hiperinformación que lleva a una lectura que dice ‘toda esta gente está vacía, pero no estamos representando ese vacío’; todo transcurre como un sonido caótico al punto de que, cuando sales del teatro, no te acuerdas de nada. Al día siguiente de esa experiencia me preguntaban sobre la obra

y no me acordaba de nada. María Sánchez, que trabajaba conmigo en ese momento, me preguntaba si me acordaba de algo, y yo le dije: “gracias a Dios no me acuerdo de nada de eso porque fue todo muy rápido y, si no me acuerdo, es porque tal vez no me pasó nada”.

Gus: Pareciera que eso tiene que ver con lo que Néstor Braunstein dice cuando retoma el tema de Lacan sobre las latosas, esos gadgets o productos ya enlatados que pretenden ser objetos de deseo, pero son apenas objetos para ser consumidos y rápidamente desechados. Esas latosas pretenden satisfacer un deseo, pero en realidad, lo que hace en propulsar el goce, pretenden satisfacer, pero van generando cada vez más insatisfacción, al punto que la angustia del sujeto aumenta proporcionalmente. La latosa es un simulacro del objeto *a*, del objeto de deseo y su función es precisamente la de taponar el deseo. Estos objetos son objetos del mercado producidos para taponar la angustia; entonces, el tipo que no quiere enfrentarse con la angustia, consume, consume y enseguida lo desecha y va a otro objeto con la ilusión, pero también compulsado por el mandato superyoico de gozar, de que el nuevo objeto lo va a satisfacer mejor que el anterior. La paradoja es justamente que allí donde el sujeto quiere taponar su angustia con estas latosas, lo efectivo es que termina aumentando su nivel de angustia. A la larga, el sujeto mismo se va convirtiendo en un objeto desechable, sustituible para el sistema; pienso en la nuda vida de Agamben, de esos sujetos, como dice el autor, insacrificables, anónimos, que ya nadie conoce ni duela, gente que ya no tiene posibilidades de volver a insertarse en el sistema.

CHELA: En relación con esto que vos decís, pienso que en la cultura se ha formado un mercado paralelo de cosas desechables: lo que está fuera de uso, lo ya usado, ingresa en un nuevo circuito de mercado en el que se venden y compran los desechos, incluso un mercado en el que la gente en tanto desechable, entra en otro mercado paralelo.

Gus: Lo interesante, Chela, en lo que vos planteás, es repensar este mercado paralelo de desechos en relación a las vanguardias, porque

en muchas propuestas artísticas se ha buscado una estética, una poética, precisamente apelando al reciclado artístico de los desechos del mercado capitalista: algunos artistas, como Antonio Berni en Argentina, por ejemplo, junta en la calle todo tipo de cosas: vidrios, monedas, tuercas, pedazos de madera y de cartón, que luego incorpora a su obra como metáfora poética. En esas obras, esos desechos salen del uso cotidiano y comienzan a emitir otro tipo de vibraciones, de reverberaciones, de sentidos. A lo mejor, incluso para el microteatro, tal como José lo presentaba, podría también ser objeto de un tratamiento artístico; recuerdo *Información para extranjeros*, esa obra de Griselda Gambaro, prohibida en Argentina y montada mucho después, creo, en Alemania. Gambaro la planteó durante la dictadura de Onganía y consistía en una especie de visita turística a la Argentina de ese momento; los actores oficiaban de guías de turismo; organizaban al público en grupos y cada uno seguía un itinerario por una casona en cuyas habitaciones se representaban escenas terribles de situaciones causadas por la represión. Cada grupo tenía un itinerario diferente, pero todos pasaban por las mismas habitaciones en diverso orden, lo cual, me imagino, promovía diversos sentidos. En esta pieza tenemos desplazamiento de público, pero ya no como consumo, porque cada obra, en cada habitación, integraba una cadena metonímica general que metaforizaba los horrores que se estaban viviendo en esos años. Por eso, mi idea es que a veces no es el procedimiento el que resulta cuestionable, sino el uso que se hace de un procedimiento.

JOSE: Ahí ya hay una secuencia; en cambio, en el microteatro comercial, se trata de obras independientes a cargo de distintas compañías; no forman ninguna secuencia; no hay una cohesión porque no integran un espectáculo como tal, sino que son shows meramente dispuestos uno detrás del otro, a la manera de la cultura Tik Tok, que pasan rápido, que se consumen rápido y no queda otra alternativa que pasar al siguiente. Lo mismo pasa en Instagram.

Gus: La verdad es que no sé cómo funciona Instagram; mi relación con las redes es meramente de chisme, voy a chismosear, al menos

una vez al día; a veces me entero de cosas interesantes, yo mismo subo cosas a Facebook y genero chisme. Hablando de chisme, Cipriano, vos subiste un anuncio sobre una película que se hizo sobre Hedy Crilla. ¿Habrá posibilidad de ver ese documental?

CIPRIANO: Me pasa lo siguiente; es una película que, medio por mi interés (porque me parece que es un personaje poco conocido en Argentina) y muy fundamental sobre todo para mis estudiantes, para las generaciones más jóvenes (ya que hay generaciones más grandes que la conocen), resulta importante para ver cómo entra Stanislavski en Argentina, qué se ha pensado de Stanislavski. Hedy Crilla es una maestra realmente muy importante en este desembarco del maestro ruso en nuestro país. Lo efectivo es que yo nombro a Hedy Krila a mis estudiantes y nadie la conoce.

CHELA: Yo no la conozco.

CIPRIANO: Es una maestra austríaca que trabajó directamente con Brecht, la única que trabajó en Argentina directamente con Brecht; se exilia, viene a Argentina y una vez caminando por la calle Florida ve un libro, *Un actor se prepara* en francés, lo compra y lo empieza a aplicar en su estudio. Se empieza a correr la voz de que está haciendo algo raro y empiezan a ir actores, entre ellos Gandolfo, Alesso, Fernández, los que serán los grandes maestros del teatro argentino. Todos ellos toman clases con ella y empiezan a aplicar una lectura de Stanislavski. Cuando yo me entero de que había una película sobre Crilla, por unos amigos de Madrid, me pongo en contacto y les digo que me gustaría pasarla a mis estudiantes. Y así se armó este evento y finalmente se va a proyectar. Yo todavía no he visto la película y le puedo preguntar a la directora, quien hoy justamente me mandó el link, si puedo hacerla circular para que algunas personas puedan verla. Puedo comentarle que estoy en un grupo y si les puedo pasar el link para verla; no puedo pasarles el link sin su autorización.

CHELA: ¡Qué joya! ¿Cómo has hecho para llegar a esas joyas antiguas?

CIPRIANO: Porque a mí me pasa lo siguiente, es un paréntesis pequeño, pero trabajando en Madrid yo, que soy muy anti stanislavskiano en muchas cosas, de pronto escucho que un actor muy stanislavskiano me dijo “sos muy stanislavskiano” (*Risas*) Estas paradojas siempre parecen acosarnos; lo cierto es que anduvimos discutiendo eso por un tiempo.

Gus: A lo mejor sos stanislavskiano, pero no necesariamente realista o naturalista.

CIPRIANO: No, para nada, nada que ver con ese tipo de teatro; hago trabajos de danza y experiencias que no son realistas ni naturalistas.

Gus: Digo esto porque a veces los teatristas superponen esas dos cosas, creen que afiliarse al Sistema los obliga a ser un teatro realista. Obviamente, el Sistema fue creado, al menos en su primera etapa, para ese tipo de estética, pero tal vez uno puede separar la técnica de la estética y aprovechar muchas cosas de Stanislavski. Es más, me parece que la etapa final del análisis activo, no necesariamente implica una estética realista. Además, si seguimos a José Luis Valenzuela, con la importancia que él destacó de la vivencia en el Sistema como algo central, creo que justamente eso saca a la propuesta de Stanislavski de esos encasillamientos e incluso de encasillarlo en alguna estética determinada.

CIPRIANO: Cierto. En realidad, hay cosas de Stanislavski con las que yo me siento identificado, como por ejemplo el lugar de la palabra, el lugar de la escucha, el lugar del texto, pero desde un lugar contemporáneo, no desde ese lugar más tradicional. Este actor con el cual trabajé fue alumno de Fernández por eso viene el vínculo con Crilla y Stanislavski, y desde ahí me conecté para ver si podía acceder a la película para pasarla a mis estudiantes en Córdoba. Yo estudié mucho el libro de Cora Roca so-

bre Hedy Crilla; obviamente, tengo mis críticas, pero me parece un documento muy importante. Así fue como me embarqué en la idea de tratar de proyectarla en Córdoba, lo cual me arrepiento todos los días porque es un lío.

Gus: Resulta importante investigar el impacto de la enseñanza de Hedy Crilla ya que, como vos dijiste, resonó muy fuerte en los grandes directores de la escena argentina y, ya solo por eso, sería bueno evaluar dicho impacto, ver qué transformaciones operaron esos maestros, etc.

CIPRIANO: Exacto, por eso fue mi interés en ver la película. Le prometeré a la directora que solo haré circular esa película entre nosotros, los del grupo. Veremos qué me contesta.

La continuación de esta reunión tomó un giro sobre cuestiones muy confidenciales y privadas de algunos integrantes; por tal razón, se interrumpe la transcripción y también se baja de Youtube el video.

Reunión del 26 de septiembre 2024

El actor problemático y la neurosis obsesiva

Gus: Me alegra verlos otra vez, después de nuestro paréntesis de varias semanas.⁵ Les cuento que el otro día, aunque este año no asisto al seminario de Gabriela Abad, que es sobre el *sinthome*, recibí por el WhatsApp que ella tiene para su seminario, el anuncio de que iba a enfocarse sobre la neurosis obsesiva. La verdad es que después de tantos años de leer a Freud y a Lacan, a mí nunca me quedó claro lo que era la neurosis obsesiva. Nunca pude entender muy bien los mecanismos de esta neurosis. La histeria sí, porque la histeria es como más clarita y, como soy histérico, la puedo conocer mejor. La histeria, por lo demás, en virtud de la asociación entre los vocablos ‘*hystera*’ e ‘*histrionem*’, está más cerca de lo teatral y de la figura del actor. Desde el psicoanálisis, la histeria —que fue el punto de partida de Freud— supone la presencia de máscaras con las que se presenta el deseo; el sujeto histérico, por lo demás, está en situación de demanda al Otro, demanda de saber y hasta de amor, con lo cual entendemos *grosso modo* que las relaciones entre un actor (histérico) con el personaje, el director, el público y el arte en general aparezcan, digamos, como bastante aproximadas. Me acordé, cuando recibí el anuncio de Gabriela, que en varios momentos de nuestras reuniones del año pasado y de este, ustedes habían aludido al tema de estos actores problemáticos, que desafían al director, que joden al grupo. Pensé si ese actor problemático podríamos abordarlo desde la neurosis obsesiva, ya de por sí bastante complicada. De modo que me decidí a asistir a una de las reuniones del seminario a cargo de Gabriela, siempre encantada con mi participación. Ya desde el inicio de la clase, los participantes al seminario usaban una frase que, obviamente, no dejé pasar; se referían al ‘teatro del obsesivo’. La clase me pareció muy intensa y productiva y por eso le pedí a Gaby que me pasara la grabación a partir de la cual hice las notas que les mandé

⁵ Varios miembros del grupo tuvieron compromisos artísticos y docentes después de la reunión del 29 de agosto, por eso no hubo la reunión que habitualmente tenemos cada dos semanas.

para el caso de que quisieran tratar este tema en nuestras reuniones. Me pareció que podíamos delirarnos sobre esto, no porque ustedes tuvieran sujetos obsesivos en sus clases o en sus ensayos, nada de eso; sino porque pensé que tal vez el cuadro de la neurosis obsesiva podría arrojar alguna luz para nuestro trabajo con esos actores problemáticos que, mal que mal, siempre aparecen. Por favor, no se les ocurra diagnosticar a estos actores como neuróticos obsesivos. Lo que nos importa y lo que podemos aprovechar, es ver si las estrategias o estructura de esa neurosis nos da la pista para poder trabajar mejor con esos actores difíciles.

Lo primero que se presenta es esa especie de coraza del obsesivo, una especie de fortaleza que nos impide llegar a su interioridad; muy difícil de atravesar la subjetividad del obsesivo. Por eso estuve atento a partir de una pregunta básica: ¿qué estrategias puede implementar un analista para provocar en la subjetividad obsesiva una especie de fisura, de pregunta, que permita al sujeto confrontarse con su deseo? Entonces, díganme si leyeron las notas, qué les pareció, si algo les disparó algunas ideas, si creen que debemos conversar sobre este tema.

CIPRIANO: A mí me disparó mucho repensar *Hamlet*; me parecía que era muy interesante en ese punto por cuanto había mucho del discurso técnico que está en tus notas. Necesito más herramientas en algunos lugares para poder ampliar mi trabajo. De todas maneras, me preguntaba si el discurso que Hamlet le hace a los actores, cuando les está diciendo que reciten los versos tal cual él los ha escrito, a fin de que la acción acompañe la palabra y la palabra la acción, si ese discurso que en realidad él está dirigiendo a los actores, no es también un discurso obsesivo, en términos de cómo él fija el modo en debe ser actuada la escena. Parece que no deja mucho margen, si bien hoy, visto desde la contemporaneidad, ese discurso pareciera ser de los primeros tratados de actuación, al punto que uno podría decir que hay allí una teoría de la actuación, hay un pensamiento sobre la acción, sobre el gesto, sobre la forma de decir el texto, pareciera haber un pensamiento sobre todo esto. Uno se hace la pregunta de si es Hamlet o es Shakespeare el que está diciendo ese texto. Me preguntaba si no había

también en el discurso del director, digamos, esa mirada obsesiva, como diciendo “hagan esto como yo lo mando”.

Gus: Yo pensé en el actor, pero vos planteás la circunstancia más problemática de un director que podría responder a los rasgos del obsesivo. A mí me sorprendió porque el tema de Hamlet surgió al final del seminario, porque cuando le hicieron una lectura desde la obsesión, yo me quedé fascinado. En el caso de la escena que vos decís, justamente es como la trampa de Hamlet, porque si el obsesivo arma ese teatro es para hacer que el Otro le demande algo que no lo cuestione a él en cuanto a su deseo, ahí se ve que uno de los temas es la diferencia entre acción y acto. Tenemos aquí la famosa frase de Lacan “Pienso donde no soy, soy donde no pienso”, que pone en crisis el famoso “cogito, ergo sum” de Descartes. Ser y pensar juegan en Lacan precisamente a la inversa que en Descartes. El inconsciente es el lugar en donde el sujeto piensa, pero fuera de los dominios del yo, donde cree pensar y ser. Porque el ser del sujeto está en ese lugar en que es pensado, es decir, en la dimensión del inconsciente, que equivale a decir, en la dimensión del deseo, del cual nada sabe. El tema es que Hamlet nunca puede llegar al acto porque el acto está del lado del no pienso, del lado del inconsciente; Hamlet piensa demasiado a nivel de yo, y por eso solamente se la pasa ejecutando *acciones* sin llegar al *acto*, entiendo el acto como ese momento donde se juega el ser, el deseo, del sujeto. Por eso, Hamlet arma teatritos, escenas, pero descuida cómo su deseo está, en cierto modo, encarnado en la figura de Claudio: ocupar el lugar del padre y poseer a la madre. Solo al final, cuando ya no piensa, y sobre todo después de la escena en que confronta la muerte de Ofelia, puede llegar al acto. Hamlet solamente se mueve de un lado al otro, pero eso solo difiere el acceso al acto, el acceso a su deseo. La muerte de Ofelia ya instala un corte, una fisura en esa fortaleza obsesiva y da lugar, entonces, a la posibilidad de aparición del deseo. Cuando decide hacer el acto es porque ya sabe que la espada del otro está envenenada y que ya no queda otra alternativa más matar o morir. Aparece todo el tema de la

muerte, de *das Ding*. Volviendo a lo que vos planteabas, el caso de un director con rasgos obsesivos a la manera de Hamlet, solo queda imaginar las dificultades de un elenco bajo su batuta.

CHELA: Otra cuestión, por ejemplo, las marcas de dirección en los textos clásicos, ¿no serían también un sinthome?

Gus: El concepto de sinthome en Lacan es una cuerda que ajusta lo imaginario, lo real y lo simbólico desajustado en el sujeto, una manera de mantenerlos estables. Es algo incurable, le pertenece a ese sujeto, singularmente, y hay que llegar a ese sinthome. Es decir, cuando en el análisis, después de años, llegás a la posibilidad de vislumbrar esa cuerda que es — como la escritura en Joyce— la que te va a tener más o menos estable, si se puede decir algo así. Las didascalias a la que vos te referís podrían ser, si querés, una marca obsesiva del dramaturgo, marca que el director podrá o no respetar; hay dramaturgos que van a los ensayos para estar seguros de que se respetan sus indicaciones escénicas, y hay otros a los que eso no les interesa. Las didascalias podrían interpretarse como síntoma, pero no como sinthome; síntoma de cierta perspectiva del dramaturgo, de ciertas influencias o filiaciones a determinada estética o ideología, etc. También hay dramaturgos que no ponen ninguna acotación escénica y dejan el texto librado al director o al grupo que va a montar su obra. Hay otros que llenan el texto de didascalias, a veces hasta ocupan varios renglones. Aquí surge otra cuestión que es la del autor o el sujeto de la escritura. Nunca sabremos si fue o no Shakespeare, como individuo, el que escribió esas obras. Pero los textos permanecen y se sostienen en un sujeto de la escritura que no puede morir. Digamos que hay un individuo Shakespeare que escribió, se murió, vaya a saber qué pensó, cuál fue su intención. Nunca vamos a poder saber eso. Pero hay un sujeto de la escritura que, después del grupo Tel Quel, ya en su crítica al estructuralismo y la inauguración del postestructuralismo, con ese libro fundacional titulado *Teoría de conjunto*, estas cuestiones toman un vuelo y una dimensión muy compleja. Ya sabíamos desde el estructuralismo más ortodoxo que el autor no

es el narrador de un texto, mientras el primero vive y muere, el otro permanece mientras el texto circule. El sujeto de la escritura es todavía más determinante porque el autor, e incluso el narrador, no saben nada al respecto, aunque ese sujeto comanda la escritura como tal. Es un sujeto en el campo del no pienso, del deseo, del inconsciente. Ese sujeto puede ser abordado críticamente por un análisis textual, aunque nunca en su totalidad porque, en cierto modo, tiene un resto siempre imposible de significantizar.

CHELA: Gustavo, el sujeto de enunciación y el sujeto de enunciado de la pragmática también nos acercan a ese lugar.

Gus: No estoy muy relacionado con la pragmática, nunca trabajé con eso. Para Lacan, el sujeto del enunciado está del lado del yo, el que habla, de modo que está en el campo de la conciencia; el sujeto de la enunciación, en cambio, está en la dimensión del inconsciente. Desde la lingüística esto es un poco más complicado. Tuve un cierto flirteo temprano, hace años, al comienzo de mi carrera, con la semiótica, pero la abandoné rápidamente, porque en general eran propuestas a partir del signo y, como me iba metiendo en lo lacaniano, al contemplar el significante, me di cuenta de que un teatrista no trabaja con signos (solo en casos muy excepcionales y que, en general, corresponden más a los símbolos ya petrificados, congelados por la tradición); un teatrista parte del significante y construye sus propios signos en la escena. Creo que solo tengo un primer artículo publicado en Estados Unidos, en la revista de Walter Mignolo, con un análisis de tipo semiológico ya que su revista favorecía esas cuestiones. A veces me ha parecido que hay cierta ambigüedad en cuanto al sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación tal como lo maneja la lingüística. Porque, por ejemplo, si en un relato el personaje de María dice “Yo voy a ir al cine”, ese ‘yo’ es el sujeto del enunciado, sujeto en sentido gramatical. María sería, en este ejemplo, el sujeto de la enunciación de ese enunciado “yo voy a ir al cine”. Ahora bien, el narrador del relato, que no es María, sería el sujeto de la enunciación del relato en su totalidad y el relato sería el enunciado. Luego, para complicarlo más, el narrador del

relato no es el autor; el narrador del relato sería el sujeto del enunciado y el autor el sujeto de la enunciación. Finalmente, estaría por debajo de todo esto, el sujeto de la escritura, que en Lacan correspondería al sujeto de la enunciación, a nivel inconsciente. Por otro lado, no podemos dejar de lado los discursos, porque son parte de un Otro que tiene función a nivel del sujeto del enunciado y a nivel del sujeto de la enunciación. Me refiero a los cuatro discursos de Lacan (del Amo, de la Universidad, de la Histórica y del Analista). A mí siempre me ha interesado, al momento de trabajar un texto, descubrir la posición discursiva. Tengo un ensayo que, según Academia, parece ser muy consultado, sobre las posiciones discursivas del sujeto de la enunciación en la obra de César Vallejo. Me hago esta pregunta al momento de trabajar un texto: ¿desde qué lugar el sujeto de la escritura enuncia? Porque siempre es el sujeto del inconsciente el que asume una posición discursiva, que el yo puede desconocer o no.

CHELA: Casi siempre la desconoce.

JOSE: Esa sería la posición del escrito, donde siempre se está moviendo.

Gus: Atenerse al significante y atenerse a la letra, a la huella, a los pequeños detalles, los divinos detalles como los llama Jacques-Alain Miller, sin dejarse capturar por el imaginario del texto. La escritura siempre devela de alguna forma al sujeto de la escritura.

JOSE: Por ejemplo, Iris Zavala, la investigadora puertorriqueña, habla sobre la lectura entre líneas, que el escritor habla a través de los personajes como una sombra que los acompaña. Entonces, cuando tú lo lees en la mitad de la línea, dices: “¡ah, claro, lo que está diciendo es tal cosa!”; hay una interpretación dependiendo del que está recibiendo el enunciado. Por eso, cuando nosotros nos enfrentamos a la formación del actor, cuando damos indicaciones al actor y cuando el actor le responde a uno, hay un discurso que él está también tapando a la manera de un fantasma que lo cubre para dirigirse. Puede ser que sea una respuesta agresiva

o violenta de algo que le desagrada, o puede ser que sea simplemente un simple capricho. No sé, son muchas cosas que se ponen en juego allí. Incluso hablo mucho de la ondulación de la voz, cómo me habla. Y me ayuda mucho para ver cómo ese actor tiene su forma de pensar y tiene su forma; también me indica el camino para construir juntos la obra. Iris Zavala también plantea eso de la repetición de la línea; esa que se repite, es decir, que está oculta. O sea, que ella va a acompañar el discurso constantemente. Aparece, aflora, vuelve y se esconde. Incluso ella coloca el ejemplo de Valle Inclán, porque es una gran investigadora de Don Ramón de Valle Inclán en España, con sus esperpentos. El esperpento es un muñeco, es un juego caricaturesco, pero está hablando de cosas muy violentas que están pasando en la calle y él lo oculta a través de los muñecos, como el Max Estrella de *Luces de Bohemia*.

Gus: Hay toda una propuesta de darle una vuelta de tuerca al realismo, cuando en *Luces de Bohemia* Valle Inclán plantea que el esperpento es una deformación producida por los espejos del Callejón del Gato, que son espejos deformantes. En cuanto a lo que vos, José, decías sobre esa frase que se repite, según Iris Zavala —a la que no he leído—, lo asocié con el fantasma fundamental en Lacan; en un tratamiento se atraviesa la selva del fantasma del sujeto, pero, según Lacan en un momento de su enseñanza, se puede de algún modo construir una frase que es la que, digamos, insiste en repetirse en la vida del sujeto. Puede ser una frase gramaticalmente correcta o no, pero es siempre una frase construida a lo largo del tratamiento. Se atraviesa, como lo hacemos en el ensayo durante las improvisaciones, la selva de fantasmas del texto o del elenco, donde aparecen distintos tipos de frases, pero que, cuando uno las va trabajando, van decantando una frase básica que, en cierto modo, tematiza todo el texto o todo el proyecto del grupo. Por ejemplo, la famosa frase de Freud, “Pegan a un niño”. ¿Pegan? ¿Quién? ¿Qué niño? ¿Dónde? Freud va viendo la historia de Juanito y a partir de unas frases enunciadas, construye una no dicha que hay que incorporar entre las otras dos para ir llegando a esa frase fundamental. De alguna manera, esa frase fundamental que no es consciente para el dramaturgo o para el elenco, da cuenta del sujeto de la

escritura, que es inconsciente para el dramaturgo como para el grupo. También asocié con algo que Cipriano contó este año o el año pasado, como una experimentación que hizo con un texto de Chéjov, al pedirle a un actor o actriz que cortara la frase, que hiciera silencio, que le imponga una temporalidad, una duración a ese silencio; y luego, volver a trabajar esa frase cortando en otros puntos, cada dos palabras, o tres. Ese silencio, para retomar el tema del silencio, crea un cierto suspenso, en el sentido de que algo está suspendido y que es crítico y hasta traumático para el sujeto de la enunciación. Creo que es un ejercicio interesante para hacer saltar al sujeto de la enunciación.

CIPRIANO: Yo lo que pensaba mientras José hablaba y ustedes hablaban también, era que, cuando uno se enfrenta como director y como docente frente a actores, lo que al menos a mí me pasa, es una fricción, por lo menos cuando los modelos de representación que se traen al momento de la actuación. A veces esos modelos de representación vienen muy formateados desde la cultura, del *mainstream*, de la televisión, del cine, o de las ideas preconcebidas de lo que es el teatro, y a veces también son muy difíciles de remover, lo cual me regresa a la idea de lo obsesivo. ¿Cómo correr al actor de esa idea de representación que trae tan instalada? Porque muchas veces eso ya viene formateado con una idea de sentido, no sólo de lo que se dice, sino del ser actor.

Gus: Es una armadura.

CIPRIANO: Es como defender la propia identidad. Porque en realidad uno se mueve en la identidad, con ese 'yo actúo'. Me pasó ayer justamente con unos estudiantes que presentaban un fragmentito de *En la soledad de los campos de algodón*, un texto difícilísimo, complicado, hermoso. En momentos, el texto les resultaba tan largo, tan complicado, que empezaban a inventar cosas en la escena, porque se aburrían. Y yo les decía: "pero si escuchan el texto solamente, se van a dar cuenta de que les está ofreciendo un campo de acción más que interesante, más que tener que hacer y hacer". Estaban todo el tiempo inventando cosas por fuera del

texto para que el texto, con esta idea, no caiga. Y en realidad caía por el solo hecho de esta idea de representación que tenían, porque no se bancaban escuchar el texto.

Gus: Y llegar a otro tipo de representación.

CIPRIANO: Entonces lo que aparecía era una idea de representación en un texto de Koltès, además, en el que justamente el problema está en cómo digo ese texto. Y me pasa todo el tiempo, sobre todo con estudiantes muy jóvenes, que lo que se pone en juego —yo no sé si es obsesivo, porque a mí me faltan herramientas técnicas—, es algo que se está jugando a nivel de la idea de estar en escena y de ser actor, y de lo que significa ser actor en la escena. Como si uno tuviese que desandar esa identidad y cuando se pone en crisis esa identidad, es bravo. Es muy bravo. Porque los actores y las actrices se sienten —voy a hablar mal— en pelotas. Y ahora, ¿qué hago?

Gus: Aclararía dos cosas a nivel conceptual. Cuando estamos trabajando sobre lo que estamos trabajando, hay que sacarse la idea de patología o patologización. Lacan va a distinguir en un momento entre estructuras clínicas (neurosis, perversión, psicosis), y en rasgos (histéricos, obsesivos, fóbicos, perversos). Ya creo que les conté que Néstor Braunstein planteó que nadie responde a una estructura clínica; aunque esas estructuras son una guía para el diagnóstico, no hay que encasillar al sujeto en ninguna, porque un sujeto puede deslizarse de una a otra. Eso, por un lado. Por el otro, hay que tener en cuenta el hecho de que un histérico puede tener en un momento rasgos obsesivos, rasgos perversos, pero eso no quiere decir que lo hagan un perverso a nivel de estructura. Estos actores a los que vos te referís, que vienen blindados, que vienen armados con esta idea de una representación, y quieren encorsetar cualquier texto dentro de esa idea que traen de representación sin arriesgarse a quedarse en pelotas, yendo por otros caminos, son muy difíciles para trabajar, sea en la enseñanza, sea desde la dirección. Lo efectivo es que nos llegan estos actores, sean aprendices o sean a veces profesionales, muy armaditos, y

uno no sabe cómo desactivarlos, ¿no? Este tema de lo obsesivo nos puede permitir entender cómo ver qué posición tiene que tener un director con esos actores blindados; no sé qué posición tendrían que tener los actores con un director obsesivo. Eso, si quieren, lo pensamos para más adelante. Pero la idea es que el actor difícil, problemático, sin ser patológicamente un obsesivo, debido a esa armadura, esteriliza el ensayo o la clase, porque, como vieron en las notas del seminario de Gaby, el obsesivo esteriliza la sesión. No aparece nunca nada. Por otra parte, es alguien que no deja de hablar, te cubre de palabras, y trata de engancharte en una discusión sobre los argumentos. Y si uno se engancha con sus argumentos, perdió. Uno debe intentar agrietar esa fortaleza, fisurarla. Me acordaba de esa anécdota que nos contó José una vez con ese actor al que no podía salirse de sus cabales, cuando le preguntó si le gustaba el helado de fresa o de maracuyá; el tipo se quedó alhelado. Ahí está lo que decía Gabriela, que una de las estrategias con el obsesivo, o con este tipo de actor muy armadito, era el chiste. Es decir, nunca entrar en el juego de discutir si lo que él piensa de la escena es válido o no es válido, sino sacarlo de ese estado. El actor problemático quiere, como el obsesivo, atraparte en la discusión y, como sabe del goce, está muy blindado para evitar que emerja el deseo. La validez de sus argumentos en realidad no le importan mucho, solo le sirven para blindarse y no dejar que el Otro lo interroge en su deseo. Si uno logra agrietar esa coraza, el tipo se queda sin argumentos, no sabe bien por dónde lo buscan, pero se abre la posibilidad de que se haga una pregunta, la cual puede dar lugar a que se pregunte por el deseo. Por eso, fresa o maracuyá, el tipo no sabe de qué le están preguntando; uno lo deja así, le dice “vete a tu casa, y piensa qué helado te gusta más”. Y el tipo no puede relacionar las cosas, se le plantea un enigma que le desenmarca el fantasma obsesivo. Regresando a las notas del seminario, cuando se nos dice que es difícil que se produzca la asociación libre en un obsesivo, en la praxis teatral equivale a afirmar que es difícil que pueda improvisar. Lo que improvisa es toda mierda, porque no es una improvisación en donde el tipo se deja llevar por lo que sea, porque eso lo pone en situación de riesgo, de que algo de su deseo irrumpa. Pero, lo interesante, es que cuando hace lo que hace, lo realiza y lo justifica como su modo de responder

a una supuesta demanda del director. Este tipo de actor imagina la demanda del Otro. Sabe que el director quiere que haga una lectura, una interpretación o una improvisación inteligente que responda al texto. Imagina que el director la tiene, pero en realidad piensa que él sabe más de eso y ahora se lo ofrece al director para satisfacer la falta en ese Otro.

JOSE: Para este tipo de actor el Otro es insuficiente y su respuesta es válida porque ya él está prefabricado. Él ya viene con una estructura lista, armada, blindada. Sabe que el Otro/otro no va a tener argumentos para rechazarlo: “voy enfrente de él y creo”. Regresamos a la escena de *Hamlet* que Cipriano mencionó antes: hay un fragmento del seminario de la angustia de Lacan cuando él dice que en esa escena se crea un sistema donde Hamlet le dice a los actores “digan exactamente lo que yo les estoy diciendo”. Porque él sabe (imagina que sabe) que por medio de esa escena Claudio va a caer en la trampa. se vuelve obsesivo para que el rey caiga en esa trampa. Es decir, él no va a ser apelado, se resguarda para que nadie le exija una respuesta. No va a tener posibilidad de responder porque si es cuestionado, podría ser desenmascarado. Y lo mismo sería aplicarlo a un director. Porque si tú ya vas con un concepto, tú también te conviertes en un director obsesivo. Es decir, dices: “me respondes en el tiempo que yo quiero y quiero que tengas ese silencio, quiero que aquí te quiebres, quiero que entres allí”, etc.

Gus: La optimización del tiempo que hace el obsesivo: “quiero que digas eso ya en este tiempo”

JOSE: Es como una varita que entregamos uno para el otro. O eres tú o soy yo, no podemos estar dos obsesivos en el mismo plano. No funciona.

CIPRIANO: Una cuestión a partir de lo que dice José: ¿se juega el poder ahí, no?

JOSE: Claro. Es una lucha de poder.

Gus: Porque en el fondo está el discurso. ¿Qué posición discursiva tiene el obsesivo? Conjeturo que no es la del amo, me parece que está más del lado del discurso de la Universidad: él sabe, y sabe del goce del Amo. Por eso yo quería revisar este año los discursos lacanianos. Él tiene un saber sobre el goce, que es un poco lo que Cipriano planteaba hace un momento. El actorcito que viene, viene con un saber del goce, que le encajaron los medios, el mainstream, un supuesto goce del actor. Él quiere estar en un escenario, ser aplaudido, ser exhibido, ser visto, ser reconocido, ser premiado, ser diferente, distinguido, caminar por la calle y que le pidan autógrafos. Sabe de ese goce porque lo ha leído, lo ve, lo ve en la entrega de los Oscars, lo ve en las revistas, lo ve en las entrevistas. Hay un goce del actor del cual él sabe y viene a las clases de actuación a reivindicar o a consolidar ese goce. Por eso, si le metes la uña y le planteas que la cosa pasa por otro lado, el tipo no sabe qué hacer.

CIPRIANO: Inclusive pensaba que muchas veces estos actores previamente han actuado y han sido aplaudidos en ese lugar.

JOSE: El ejemplo que tú colocabas de *Fresa* era porque yo en ese momento estaba trabajando con un actor que conozco desde hace más de 20 años. Tenemos la misma edad. Venía de una estructura muy formateada, ya que había sido actor de cine también. Todo reventó cuando tenía que hacer el personaje de Fresa, en el que tenía una escena de incesto con su hermana. Me empezó a cuestionar: “¿pero usted cuándo escribió esa obra?” Y yo: “Ayer en la noche; toma, quiero que lo leas” Y él: “No, pero yo no voy a leer eso de estar enamorado de mi hermana, porque no voy a tener sexo con mi hermana” Le decía: “Tranquilo, disfruta el helado de fresa, no va a pasar nada”. Pero él insistía en que todo eso era muy pervertido y que él no podía decir ese texto. Así fue que comenzó a llegar al ensayo borracho y a negarse a actuar. Suspendí un día el ensayo, y me propuse ver hasta dónde llegaba todo esto, ya que él se comportaba como un niño malcriado; entonces un día hubo un conflicto ya muy fuerte y le cancelé el contrato. Fue un juego de eso, un juego de pretensión. Finalmente hizo el personaje y se empezó a dejar guiar. Le decía: “ahora haz

tal cosa, sube aquí, súbete en la silla, ya coloca una bolsa de plástico al otro actor como si estuvieras jugando y le hablas mientras dices lo del incesto. Quedó la escena muy dramática, él creó un personaje gigantesco, era un personaje que crecía y crecía y crecía, muy lindo de ver, además. Al final logramos lo que queríamos, pero al principio fue una resistencia porque era un actor. Pareciera haber un rasgo obsesivo en el hecho de que no quiere dar un paso sin saber hacia dónde va, aunque sabe que, cuando termine la obra, todo el mundo lo va a aplaudir.

Gus: Por eso conjeturo que el obsesivo, en relación al tema del poder y del saber, pareciera estar en la posición del discurso de la Universidad. Mal que mal, necesita al amo, en el caso del actor sería el director, en el caso de un director obsesivo, el amo podría ser el dramaturgo, o sea, podemos jugar en distintos niveles con todo esto, o en la relación del actor y del personaje ya que hay actores que se ponen obsesivos con cierto personaje y terminan bloqueándolo, porque no pueden captar al personaje si están metidos en su propia fortaleza subjetiva, que les impide acceder al deseo del personaje y al de ellos mismos. Ahora, manteniéndome en la relación actor-director, el actor desde esta perspectiva de la obsesión, desea la muerte del director, pero en el fondo no la quiere, porque si el otro muere, quiere decir que estaba castrado, o que está castrado; se confronta con la castración del Otro y, en consecuencia, con la suya propia. Desafía al director, por ahí hasta lo odia, lo insulta, pero en el fondo no puede prescindir de él, como en el caso de tu actor, José. En esta aproximación, podríamos decir que este tipo de actor —y estoy delirándome ahora, no lo he pensado antes— no aspira a ocupar la posición del amo, no tiende a sustituir al director; sabe que necesita a alguien que lo guíe. Un obsesivo cuando llega a terapia es porque ya no da más con él mismo. En general, por lo que puedo escuchar de la clínica en los seminarios, el obsesivo y el perverso son los que más esquivan o tardan a decidirse por un tratamiento. Tal vez porque saben del goce y nada quieren saber de su deseo. La actitud del actor problemático es la de saber más que el director, y por eso, como contó José, de pronto se niega a hacer ciertas cosas, cues-

tiona la palabra del director, aunque sabe que lo necesita y también necesita que el director se muestre como completo, cosa que, en general, obstruye el ensayo. Volvemos al helado de fresa o maracuyá, al chiste, como intervención de un analista que no entra en el juego del obsesivo, que le plantea algún enigma y trata de fisurar su coraza. A veces en mis ensayos, cuando me salen con la pregunta: ¿qué quiere decir el texto acá?, les contesto: “No sé, ¿a vos qué te parece?” Eso sorprende a los actores, porque me suponen Sujeto Supuesto Saber Todo. Y de pronto yo muestro mi falla, mi falta, mi inconsistencia. Esa es una estrategia que yo uso mucho; no tengo por qué decirle lo que yo pienso, yo no le voy a dar el sentido, el sentido tiene que producirlo, construirlo el actor. Asumo, aunque sea precariamente, la posición del discurso del Analista. El director se muestra descompletado, se muestra con una falta y eso lo vuelve loco al actor, obsesivo o no.

CIPRIANO: Se desactiva el poder, ¿no es cierto? Sería desactivar justamente esa situación fálica del director.

Gus: En las notas que les pasé puse los símbolos Φ , el falo simbólico, y $-\psi$, el agujero que queda; al desactivarse el falo simbólico, aparece el agujero. Esta operación me parece indispensable para promover la creatividad, porque deja de lado asumir cualquier tipo de sentido como total y garantizado por el Otro. Al mismo tiempo, creo, se desactiva esa idea de representación que el aprendiz o el actor trae, porque es una idea que le ha sido impuesta por lo simbólico, la cultura, por el Otro y que hasta se le propone como un Ideal del yo. Y de pronto, cuando le metes ahí la bombita y eso explota, aparece este $-\psi$ del registro imaginario como un agujerito: queda en suspenso todo sentido garantizado por el Otro, sea el discurso hegemónico, sean los ideales de actuación, etc. Ese agujerito en el imaginario lo descoloca porque desenmarca el fantasma.

CIPRIANO: Y ahí hago una pregunta técnica: ahí, lo real, ¿cómo aparece?

Gus: Lo real supongo que debe tardar mucho en aparecer. ¿Por qué? En el seminario, alguien mencionó un texto de Diana Rabinovich en el que ella decía que el trauma no es exclusivo de ninguna de las estructuras clínicas; todo el mundo registra ese trauma inicial, el de la división subjetiva, el de castración, o el del abuso infantil realizado por un adulto, sea fantaseado o no. Es algo que se discutió en el psicoanálisis, Freud creía al principio que esa seducción del niño por el adulto había realmente tenido lugar, pero luego empezó a sospechar que podía ser una fantasía. Lo que varía entre histeria y obsesión es que la histeria vive el trauma como algo muy doloroso que trata de reprimir. Pero en el obsesivo es diferente; él vivió esa seducción con mucho placer, conoce ese goce. El sujeto histérico, como tiene esa escena reprimida que puede aparecer en sus sueños, en sus síntomas, quiere saber qué es lo que le está pasando; pero el obsesivo se presenta como el que sabe de ese goce; va al analista para confirmar el saber sobre el goce, pero no sobre el deseo, porque el goce es como que le cubre todo y no da lugar a la cuestión del deseo, porque el deseo es una falta, es una pregunta, y él no tiene preguntas. Ahora bien, otro punto que está en las notas y que me interesó durante la clase del seminario de Gaby, fue que el obsesivo queda aislado, se va aislando, no hace lazo efectivo con otro. Según entendí, son tipos que se cogen diez minas por día, pero no pueden estar realmente con ninguna, porque basta una pregunta de una de ellas para que el tipo se raje. En cuanto la mina le ponga un dedito en alguna posibilidad de una falta, el tipo se borra. Entonces, va quedando aislado. Ese saber del goce que vela la falta, que pone a distancia el deseo, lo blindo y a la vez lo aísla; y lo aísla porque el obsesivo pone al otro como un objeto imaginario que le impide a él realizar su deseo, cuando la verdad es que es él mismo el que obstruye esa realización. Son los otros, y no él, quienes no lo dejan desear: en el actor problemático, sin que responda a un diagnóstico obsesivo, es posible registrar esta misma actitud: son los otros lo que no se integran, los que lo aíslan, no es él quien se separa del grupo. Sería interesante observar si el actor problemático, además de su relación con el director, también afecta al grupo, en tanto se aísla, lo cual, me parece, obstruye el aprendizaje o el ensayo, en la medida en que, en el teatro, siempre el trabajo es grupal. Por eso la estrategia del

maestro o del director debería, me parece, desactivar ese saber del goce a partir de mostrarse inconsistente a fin de fisurar, agrietar esa coraza y abrir el campo de lo que no se sabe del deseo. Me parece que sería por ahí por donde no solamente se abre la posibilidad de que irrumpa un real, el del trauma u otro, a la vez que impida el aislamiento del actor en relación a sus compañeros. Tengo la sensación, por otra parte, que como el obsesivo sabe del goce, en cierto modo ya está conviviendo con ese real que se ha convertido en su zona de confort, no le molesta. Y otra vez regresamos a la necesidad que el obsesivo tiene del Otro/otro: para el obsesivo lo ideal es que la decisión sea del Otro, no de él, que en el fondo era la que veíamos en el ejemplo que nos dio José. Vimos como ese actor lo enfrentaba a José como director, lo desafiaba, llegaba borracho a los ensayos, se hacía echar, pero, finalmente, se dejaba guiar por la demanda del director. El obsesivo no puede soportar el no-saber sobre el deseo.

CIPRIANO: En esta situación, el obsesivo blindo la aparición de su propio deseo.

Gus: Claro, el deseo está tamponado, nunca emerge, salvo cuando el Otro le plantea algún tipo de enigma o algo insensato que no está contemplado en los veinte mil argumentos de los que el obsesivo hace gala de su saber sobre el goce. Por eso, si te prendés con sus argumentos, lo único que él hace es confirmar que él sabe. Lo peor que el analista puede hacer con un obsesivo es ponerle sentido a lo que trae, o ponerse en el lugar donde él te ubica. Aprendí un poco de todo esto, no en el teatro, sino en una relación de pareja que tuve con un partenaire obsesivo. Era muy inteligente, muy intelectual y se la pasaba desafiándome; la conversación podía ser cualquier cosa cotidiana, qué sé yo, sobre las empanadas tucumanas, pero siempre la llevaba a invalidar a Freud y Lacan. Sin saber nada de la neurosis obsesiva, yo le decía: “no tengo ganas de hablar con vos sobre este tema; hablo con Marta Gerez sobre psicoanálisis, no con vos” y eso lo enfurecía, lo volvía loco, disparaba una violencia terrible y me acusaba de que yo lo descalificaba como interlocutor, de que yo lo hundía, de que yo no lo respetaba. Pero a mí realmente ese debate no me

interesaba, porque yo ya sabía a dónde quería llegar: quería llevarme a quebrarme respecto de mi saber analítico que, dicho sea de paso, en ese momento no era mucho, por otra parte. Me quería ubicar en el lugar de alguien que sabía de psicoanálisis y suponía que yo iba a ser un verdadero contrincante para que él pudiera, por esa vía, reafirmar y consolidar sus argumentos sobre la ineficacia del psicoanálisis, al que, obviamente, le tenía pavor. Como no me prestaba a eso, y le salía con cualquier otro tema de conversación, la situación se tornaba violenta, se iba dando un portazo. Y esto ocurre en los ensayos o en las clases de actuación, por eso leemos en estas notas que es con el paciente obsesivo con el que el analista debe estar más despierto ya que, en realidad, el obsesivo te aburre. Te viene y te cuenta, habla, habla, habla, pero nunca aparece nada de su deseo. Todo lo sabe, todo lo maneja, todo está bajo control, entonces no aparece nada; más que lo real, a él lo asusta el deseo, la falta que es el deseo. La falta del deseo es ese desajuste entre la necesidad y la demanda, se acuerdan que lo hablamos en una reunión, que nos referimos a la incondicionalidad del Otro, ese momento en que la madre, por ejemplo, ha satisfecho la necesidad de comer, pero luego se ausenta porque tiene otras cosas que hacer, porque tiene su propio deseo y el niño berrea para hacerla regresar, le demanda presencia, pero tarde o temprano tiene que enfrentar la falta en el Otro que está entretenido en otras cosas.

CIPRIANO: Ahora, ese deseo blindado también, pregunto en voz alta, ¿no está vinculado también a la depresión? Porque hay algún punto donde pareciera que hay algo que tiende a lo depresivo.

Gus: Es una buena pregunta, pero no te sabría responder; podría preguntarle a Gabriela, porque no se habló de depresión durante ese seminario. Le preguntaré, porque no surgió este tema, tal vez porque es pan comido para los analistas, pero no para nosotros, teatristas: ¿qué es lo que lleva a un obsesivo a solicitar un tratamiento, a la búsqueda de una consulta? No sé si es depresión; se me hace que los analistas prefieren hablar de angustia y no de depresión. Le preguntaré a Gaby y en la reunión próxima les comento. A mí lo que me parece que debemos tener en cuenta

en las notas que les pasé del seminario es esa idea de que, como el obsesivo sabe del goce, no puede actuar, en el sentido fuerte del acto y que ya comentamos en relación a Hamlet. Como vimos, puede hacer acciones: puede moverse, puede saltar, puede jugar, puede hacer una cantidad de cosas, pero no llega a este elemento de hacer un acto, de hacer algo en escena que sea visceralmente potente como para impactar al elenco e impactar al público. Para impactar a sus compañeros y al público su trabajo debería provenir del deseo, algo que lo espanta. Para que haya acto, digamos brevemente, tiene que haber una transgresión y toda transgresión se origina en lanzarse al campo de lo prohibido por la ley. El juego del obsesivo pareciera ser un juego donde se respeta la ley de la zona de confort.

CHELA: Yo estaba relacionando esto con necesidad y demanda, que es lo que decía Cipriano; podría aparecer como parte de la necesidad o parte de una demanda, pero no se vincula directamente con el deseo.

Gus: De necesidad no tanto, porque ya vimos que la necesidad, al menos en Lacan, era la necesidad de las funciones vitales, comer, dormir, abrigarse, etc. O sea, la necesidad me parece que muy sofisticadamente podría ser un tema en nuestra práctica. Nadie tiene necesidad del teatro, aunque algunos expresen que “si no hago teatro, me muero”. Muchos dicen esa estupidez. Pero no, no se mueren. O sea, se mueren si no comen, se mueren si no se abrigan y hace mucho frío. La necesidad no juega aquí. Pero la demanda sí, porque la demanda es cuando el sujeto está satisfecho, pero quiere algo más y quiere la incondicionabilidad de la madre, el amor, busca el amor. Tal vez, otra posible explicación para decir que un obsesivo va a un analista es para que el analista lo ame y, sobre todo, lo confirme en su saber. Me encantó durante el seminario el caso de un analizante — que no era de Gabriela— que llamaba a su analista apenas se bajaba del colectivo, exactamente, como tenía calibrado, que faltaban cinco minutos para llegar a la puerta del consultorio; le mandaba texto al analista para que ya despidiera al paciente anterior y estuviera listo en esos cinco minutos para abrirle la puerta. Vean el tipo de estrategia del obsesivo para dominar al analista: al principio, el analista se sentía a veces mal porque tenía

que empujar al paciente anterior para poder responder a la demanda de ese obsesivo que le exigía, como prueba de amor, que lo esperara abriendo la puerta porque no quería perder un solo minuto de su consulta, en la que, me imagino, se sentía amado, respetado, escuchado. Tal vez esto ocurra también con nuestros estudiantes o los actores que recibimos para un proyecto. En el caso de este tipo, cuando el analista advierte esta estrategia manipulativa, comienza a gambetearlo: le daba el mismo turno que a otro paciente, le pedía que le pagara a tiempo a costa de no darle más consulta, etc. Como dije, no sé si en algunos casos de los ensayos de ustedes tienen esos tipos que llegan en horario, acá en Estados Unidos ya eso es norma, llegar en horario, pero se van en horario. Aunque el ensayo esté llegando a una consumación visceral, aunque estemos en un momento creativo increíble, los tipos miran al reloj y dicen “excuse me, I have to go”. Puede que tenga otro ensayo o alguna audición, pero incluso hace eso si no tiene nada que hacer. En este ejemplo de los actores aquí en Estados Unidos, me parece, no estamos tanto frente a estrategias obsesivas, sino a cierta obediencia a mandatos superoicos que provienen de un complejo mundo cultural con una concepción muy particular del tiempo, acentuada, obviamente, por las exigencias del sistema neoliberal. Sea como sea, me parece que estas notas sobre la neurosis obsesiva nos pueden ayudar un poco en nuestras clases de actuación o en nuestros ensayos, y nos dan algunas herramientas para descolocar a esos actores problemáticos, sea con un chiste, sea con no entender el sentido de lo que dice o no darle sentido a lo que dice y salirle con cualquier otra cosa; el maestro o el director pueden ponerse en posición de no saber, de no entender, algo que lo desestabiliza porque no imagina falta de saber en ese sujeto que, para él, es un Sujeto Supuesto Saber, ese Otro que para él sabe todo y, de pronto, se confronta con la falta en el Otro, la castración del Otro. Es importante llevar a ese actor problemático a que se haga la pregunta: ¿cómo es posible que el director no le pueda dar sentido a lo que estoy haciendo en esta improvisación? Recuerdo una improvisación en un espectáculo que se llamó *Viaje al País de las Sombras*; era muy enigmática, incluso para los tres actores involucrados que habían creado la escena, una escena disparatada. En esa escena torturaban a alguien acorralado contra una columna; el tipo moría,

pero luego los tres iban arrodillados y hacían una especie de plegaria u ofrenda a divinidades y sólo decían “leche, leche, leche”. Era una escena insensata, pero fascinante. No sé qué tocaba en el público, pero se la vivía intensamente. En las dos funciones que hicimos, esa escena fue la que más tocó al público. Personalmente, no entendía el sentido de la escena y por eso no la toqué. Días antes del estreno, uno de los actores de esa escena, que era una artista de la fotografía, me dice: “Gus, esta escena deberíamos revisarla o sacarla, es un disparate. ¿De qué habla esta escena?” Y yo le respondí: “no sé, no me interesa de qué habla esta escena. Háganla porque tiene una potencia performativa tan grande que hay que confiar en el inconsciente”. Algún real estaba allí contorneado, algún enigma que era mejor dejar intocado. Cuando le digo a la actriz que yo no sé, me descompleto, muestro mi falta de saber e, incluso, admito que es mejor no conjeturar una interpretación que destruiría la potencia pulsional de la escena. He aprendido con los años que, a veces, dar sentido a un enigma escénico solo destruye la escena; un actor que en vez de actuar desde el no-saber-sabido del inconsciente, actúa a partir de una interpretación, una entre muchas que se le podrían dar a la escena y, por ello, la congela, la limita y hasta la destruye. A lo mejor este tema podría ser otro para nuestro debate en la medida en que nos llevaría a regresar un poco a Brecht. En mis primeras experiencias con la dirección yo era muy brechtiano, o creía que era brechtiano, y trataba que todo en la escena tuviera sentido para el actor. Luego abandoné eso porque las escenas a veces eran frías, no pasaba nada. Tendría que volver a leer a Brecht, porque seguramente yo tenía una idea equivocada de su propuesta, pero sigo sospechando que una racionalidad exacerbada no es conveniente en el arte en general y en el teatro en particular. Cuando la escena se propone como un enigma, un sinsentido, el público se siente apelado porque pareciera percibir ese *Chez moi?* lacaniano: ¿qué quiere el Otro de mí? Es lo mismo que un maestro o director pueden hacer con el actor problemático: plantearle un enigma para que dicho actor se pregunte ¿qué quiere este maestro o este director de mí? Allí se confronta con su limitación: no se las sabe todas.

CHELA: Ese sinsentido, ¿puede asociarse con un acercamiento a lo real? La escena que acabas de contar, que era potente, ¿estaba tocando o no un real?

Gus: Claro que estaba tocando un real, yo no sé cuál, pero estaba tocando un real. Yo puedo delirarme ahora en una interpretación rápida y grosera, como para darle sentido: esa escena podía remitir, aquí en Los Ángeles, a esas comunidades latinas o inmigratorias que necesitan “leche” y que, en vez de procurársela y producirla, van y rezan a la Virgen de Guadalupe. El tema de lo religioso en la comunidad latina es acá muy fuerte. Entonces, esto del autosacrificio, del sacrificio, de someterse al suplicio sacrificial al Otro, evita que lo desidealicen, evita que cuestionen la omnipotencia de ese Otro, vean su falta y asuman su impotencia y los condene al sometimiento. Algo así como “Dios proveerá”, porque Dios está completo y lo tiene todo; no se puede suponer que Dios no nos va a ayudar. Siempre nos va a ayudar. Dios sabe lo que hace. Uno podría interpretarlo por ahí, pero si hubiéramos interpretado eso durante los ensayos, la escena hubiera perdido gran parte de su potencia pulsional, porque, como vez, esa interpretación es una limitación, es una idea y, como por ahí dice Walter Benjamin, cuando el teatro se construye sobre una idea, el teatro nace muerto. Lo vital está del lado del no-saber, del mito, del enigma. Los tres actores de la escena, cuando se dirigían hacia un foco potente de luz, recitaban ese “leche, leche, leche” a la manera de los recitados hindúes. Ese murmullo en la oscuridad casi total se expandía corporalmente y alcanzaba el cuerpo trinitario del público; y cada miembro de ese público, me imagino, habrá tenido una interpretación de la escena, pero esa multiplicidad de interpretaciones no se puede dar cuando la escena se ofrece como un paquete de sentido pleno, total y cerrado.

CIPRIANO: ¿La obra era en español?

Gus: Sí, yo hacía teatro en español. Por ahí, dependía del grupo, porque a veces tenía estudiantes rusos, checos o de algún otro país y, en las improvisaciones, ellos usaban alguna palabra del francés o del checo,

del ruso. Muchos hablaban un español con acento. Y a mí eso me gustaba, en general, no tocaba ese nivel lingüístico de las escenas. Recuerdo una escena que hacía un chavito del este de Europa que estaba aprendiendo español, porque mi taller era parte del programa de español en el college; comenzó como un lugar en el que los que aprendían el idioma pudieran practicarlo por medio del teatro. Tuve que ajustar mucho esto porque, por ejemplo, nunca pude ni ellos pudieron hacer una obra de texto de autor. Lo cual me llevó a que las obras resultaban de su propio nivel de lengua, en el que se sentían más seguros. Pero, además, ocurrió que, pasando el tiempo, el college empezó a recibir muchos estudiantes Latinos que hablaban español y tomaban clases porque no sabían escribirlo. De modo que, con los años, la mayor parte del elenco tenía un español consolidado, aunque no standard, lo que aquí llama un español ‘pocho’, con muchas palabras castellanizadas, pero sobre el vocablo tomado del inglés. Pues bien, ese chavito, al final de la obra, tenía que decir “estamos libres”, pero, cada vez que ensayábamos, se equivocaba y decía “estamos libros”; sus compañeros me demandaban que lo corrigiera, pero resultaba cómico y, por supuesto, enigmático. De modo que, aunque lo corregía en cada ensayo, el día de las funciones dijo “estamos libros” y el público, vaya a saber por qué, festejó el chiste; ya sabemos con Freud de la relación del chiste con el inconsciente. Me encantaba ese “estamos libros”, me preguntaba qué carajos querrá decir eso. Me imagino que la frase, que era además la que cerraba el espectáculo, debería producir algún tipo de grieta, de agujero, de fisura en el sentido para el público. La frase podía ser una equivocación del actor, pero, no olvidemos, que la verdad, según Lacan, habla, surge en la equivocación. Siempre tengo respeto por la irrupción de lo real, particularmente con esos lapsus que, a veces, son geniales.

Estamos en horario. Yo diría que si quieren volvemos un poquito a estas notas, porque hay mucho para desenredar. Nos falta debatir la situación de un director obsesivo, ¿a dónde puede llegar? ¿Con qué tipo de ideales se identifica ese tipo de director? ¿Es una manera de evitar el deseo, el objeto *a*? ¿Se apoltrona en su fantasma y nadie lo saca de allí? La seguimos en la próxima reunión.

Reunión del 10 de octubre de 2024

Riesgos y peligros actorales del lado de lo real y de los goces⁶

Gus: Ya nos estamos acercando a las últimas reuniones del año. Yo ya voy bastante avanzado en las transcripciones de las charlas de este año. Creo que les comenté que pensaba llegar en el libro de 2023 hasta la charla de Spinoza, pero tuve que cambiar de idea, porque cuando terminé de armar el manuscrito, todas las reuniones del año pasado daban un libro de más de cuatrocientas páginas; imposible agregar algo más. De modo que en el libro correspondiente a este año aparecen las reuniones de este año. Me parece que ninguno de ustedes se sintió convocado con proseguir la charla sobre Stanislavski. No importa, la reunión sobre *El trabajo del actor sobre sí mismo*, sobre los primeros párrafos del capítulo primero, dan una idea de cómo habría que leer a contrapelo de lo dicho y jugar con los significantes para abordar lo no dicho, incluso para disparar más delirios productivos y sacar al maestro ruso del peso de las lecturas que ya ha recibido. Digamos, entonces, que, como muestra, basta un botón.

En la reunión anterior me comprometí a comunicarme con Gabriela Abad acerca de cuáles podrían ser los motivos por los cuales un neurótico obsesivo llega a consulta con un analista. Ya aclaramos y vale la pena insistir, en que nuestro actor problemático, en el que podemos reconocer ciertas estrategias parecidas a las del obsesivo, NO ES UN NEURÓTICO OBSESIVO. La idea, creo que quedó clara, era la de acercarnos a este tipo de actor, incluso a cierto tipo de director, desde los rasgos de la neurosis obsesiva. Siempre tengo miedo de que la relación entre teatro

⁶ Gran parte de esta reunión se dedicó a comentar el ensayo que la actriz, performer y directora tucumana Verónica Pérez Luna había enviado para su publicación en *Argus-a Arte y Humanidades/Arts & Humanities*. En ese admirable escrito, titulado “Migraciones del cuerpo en la obra *Pedro y Las Pelonas* o *Exvotos al Teatro*”, Pérez Luna detalla el trabajo con su grupo *Manojo de Calles* en relación a una performance del grupo. El lector podrá acceder gratuitamente al ensayo en <https://argus-a.org/publicacion/1845-migraciones-del-cuerpo-en-la-obra-pedro-y-las-pelonas-o-exvotos-al-teatro.html>

y performance desde el psicoanálisis deje la idea de lo terapéutico o de lo clínico. Nada que ver, *en la praxis teatral no se analiza a nadie*; los conceptos de psicoanálisis, siendo él mismo una praxis, como el arte, nos ayudan a pensar aspectos que surgen en nuestro trabajo. Como recordarán, les conté que, durante esa clase del seminario de Gaby sobre la neurosis obsesiva, nadie habló de los motivos de consulta de un obsesivo. Decíamos que, si sabe todo, si sabe sobre el goce, al igual que el perverso, no sabemos por qué iría a ver a una analista. Le escribí a Gaby, explicándole que, tal vez, el tema no apareció en su clase porque es pan comido para todos los analistas, pero que, para nosotros, teatristas, era un punto desconocido. Les leo lo que me contestó por correo de voz en WhatsApp:

El obsesivo sabe mucho del goce, pero no del deseo. Y lo que lo trae a consulta es su dificultad para desear, por eso la relación con Hamlet; que lo lleva, cuando ve a las tropas que van a pelear y dice: “¡qué entusiasmo, qué carajo con esta causa, y yo que tengo una causa tan importante, no tengo el mínimo entusiasmo, no lo puedo hacer! La dificultad del obsesivo es su pregunta con el deseo, su dificultad con el hacer, y creo que va por el lado del acto. La problemática del obsesivo se sitúa entre el ser y no ser, estar vivo o estar muerto, porque siempre parece que está muerto o hace el muerto.

Con esta respuesta me quedó bastante claro cuáles podrían ser los motivos de este tipo de actor o estudiante problemáticos para acercarse a un ensayo o a un taller de actuación. Precisamente, porque se trata de actuación, del hacer en el ensayo y del hacer en una clase de teatro, es probable que se sientan apelados por su dificultad con el hacer. Y, cuando están allí, paradójicamente, por su convicción de saber sobre el goce, asumen la postura de mostrarse como que saben más que el maestro o el director, sobre el goce del Otro. Pero resulta que su problema es que no logran hacer nada, porque no logran conectarse con el deseo, no logran

vivenciar, para usar la palabra de Stanislavski, vivenciar una falta. Probablemente imagina que, en ese taller, en ese ensayo, va a poder hacer, va a poder acceder al acto, no a las meras acciones que habitualmente hace para blindarse. Sabemos que el estudiante o actor más bien histérico viene porque quiere mostrarse, porque quiere que lo miren, porque quiere ser aplaudido, porque quiere saber algo que no sabe, no viene con la actitud de que sabe. Viene a demandar cosas. Por eso generalmente, en casi todas las entrevistas que hice a los directores de teatro para el proyecto *Arte y oficio* (unos 87 directores, directoras, de todas las razas, capitalinos y de provincia), había una pregunta ‘inocente’ —como todas las del cuestionario— que apuntaba a esta cuestión: ¿a usted le es más fácil dirigir varones o mujeres? Mi pregunta solapada era ver qué pasaba con la histeria, que afecta tanto a mujeres como a varones. Les diría que el 85, o casi el 90%, contestaba que era más fácil dirigir a mujeres. Las mujeres, las actrices, eran más problemáticas, pero querían saber algo, jugaban más con la mascarada, asumían más riesgos que los actores varones, estaban motivadas en ir más allá de la convención, de pasarse al campo del no-toda, de la ausencia en las fórmulas de la sexuación de Lacan. Transgredían con mayor facilidad porque se animaban a volar por el arcoíris de los goces, de los excesos, como ‘piuma al viento’, tal como lo plantea Marta Gerez Ambertin. Creo que vale la pena tomarse un tiempo para pensar todo esto. En el caso de Nazvánov, en *El trabajo del actor sobre sí mismo*, me parece que tenemos el ejemplo del actor histérico, que siempre busca mantener su deseo insatisfecho, que va de euforia a decepción y eso lo propulsa a seguir en su trabajo. Él quiere saber, se viste, como buen histérico, se enmascara con los trapos, maquillajes, con imágenes ya congeladas de Otelo, etc. No recuerdo si hay en los otros libros de Stanislavski algunos compañeros de Nazvánov que puedan entrar en lo que hemos convenido en denominar ‘actores problemáticos’. Lo que sí recuerdo es que en uno de sus libros aparece una muchacha que, en una escena, como diría Chela, se brota; es algo muy impactante. Trabajé este caso en mi libro sobre Stanislavski. Cuando un sujeto, sea varón o mujer, sale del lado fálico —porque como somos artistas tenemos que salir del lado fálico—, y se arroja al litoral de los goces, al arcoíris de los goces, ese vuelo podría no tener retorno a una

función fálica, esperanzadamente no la misma que se transgredió, sino otra, en lo posible transvalorada. Si ese sujeto es como un barrilete, siempre el hilo está sostenido desde lo fálico, desde el lado central de las fórmulas de la sexuación de Lacan, lo que permite que uno vuele; pero si ese hilo se corta, no hay retorno. En Lacan, los dos lados, fálico y no fálico, o bien central y ausencia, están separados por una línea, una frontera que se cruza. Marta Gerez, en uno de sus seminarios de hace dos o tres años, tomó el tema del litoral en Lacan y reemplazó esa línea con un espacio abierto, un litoral, que tiene una orilla, pero podría no tener otra. A mí me pareció muy interesante trabajar esto y lo hice en un ensayo que publiqué sobre las obras de la dramaturga tijuanaense Virginia Hernández. La frontera se cruza, pero el litoral se atraviesa y podría no llegarse a la otra orilla. Esa orilla puede estar imaginada, pero no necesariamente existe. Los personajes de Virginia Hernández que, como en muchas obras del teatro del norte de México, quieren pasar a Estados Unidos, al gabacho, como le dicen aquí, nunca logran cruzar la frontera. Ellos, cuando dejan atrás sus familias y sus comunidades, comienzan ya un viaje, una trayectoria por el litoral y terminan reventados en esa travesía, desaparecen, mueren. Del lado mujer, del lado del no-toda, Lacan ubica el objeto *a*, como (*a*)sexuado. Ese lado de La Mujer es el lado de las diversidades sexuales, diversidades de goce, que son infinitas. Todo sujeto, en mayor o menor medida, va hacia ese lado, lado de lo real, porque el *a* es lo real, y podría ocurrir, como dije, que en ese vuelo se corte el hilo del barrilete y no pueda retornar. Barrilete, cometa para los argentinos, papelote para los mexicanos, pipa en Brasil (no sé cómo lo llamarán en Venezuela) puede volar, remontarse, pero siempre con el hilo agarrado a un palito. José se había referido a esto en alguna reunión, cuando planteó el caso de esos actores que de pronto daban vueltas y vueltas como en un limbo sin poder amarrarse a nada, cuando perdían su conexión con el falo. Hay un universal fálico, pero no hay universal regulador del lado del no-toda, del lado no fálico. Uno se tira a lo real motivado por el deseo o por la pulsión. Un histérico va motivado por el deseo. El neurótico obsesivo, supuestamente, sabe algo de lo que pasa de ese lado del no-toda, pero le falta la motivación del deseo, le falta la falta. Pero el histérico o, en general, el actor o el artista,

tiene que tirarse a ese litoral, porque obviamente está haciendo un arte a partir de un malestar en la cultura, y trata de explorar lo real, confrontarse con lo real. Y entonces en esa confrontación tiene que volver al lado fálico porque el arte es siempre para el Otro, es un fenómeno social; el artista tiene que reinsertar su arte en el lado fálico. Ahora, no es el mismo falo del que partió, porque el falo es el regulador, sí, son falos reguladores, pero de pronto a nivel de contenido, digamos, no puede ser el mismo, porque si no viviríamos todavía en la época de las cavernas. La función fálica como tal, a nivel de estructura, permanece, pero no es la misma que se transgredió al iniciar la travesía por el lado del no-toda. Digamos, para facilitarnos la comprensión, que la función fálica permanece a nivel formal, lógico, estructural, pero el contenido de la ley cambia. El arte siempre produce transformaciones, transvaloraciones cuando se ha confrontado con lo real, con el discurso hegemónico, con el malestar en la cultura. Tarde o temprano, aunque le lleve cincuenta años o un siglo, termina produciendo un cambio en la subjetividad de la época. Entonces, cuando el arte regresa a la función fálica, transforma el contenido de la subjetividad; por eso, siguiendo la terminología de Nietzsche, prefiero hablar, no tanto de transformación, sino de transvaloración, porque el término de Nietzsche nos pone en relación a la apariencia del ser, a la apariencia de la verdad. No hay ni una idea universal, esencial, ahistórica que tomaría cierta representación en cada período histórico, sino que, para Nietzsche, retomando a Heráclito, lo que hay es el solo fluir que cada tanto toma una apariencia que tiene fecha de caducidad, pero no representa nada permanente. El ser no es más que ese fluir que admite un semblante, una verdad, que va a ser eventualmente transvalorada en otra. Por eso, en una de las reuniones, yo manifestaba mi fe en que, si la escena logra tocar visceralmente el cuerpo pulsional de uno o dos miembros del público, hay esperanza de que eso se expanda, se disemine y a la larga produzca un cambio en la sensibilidad, en la subjetividad de la época.

JOSE: En ese ensayo que tú pasaste tan lindo de Verónica Pérez Luna se puede ver lo que acabas de decir; ella habla sobre ese cuerpo roto, que se desliga del falo y empieza a crear, a improvisar, y ella dice que se

desliga, se desconecta por completo de las premisas de dirección y las actrices comienzan a jugar. Es lo que siempre hemos estado, nosotros aquí, conversando en el grupo, precisamente cómo ese falo que está presente en ese proceso de conexión entre actores, directores, actor-actor, actor técnico, no sé, establece múltiples conexiones, se van buscando esas conexiones. Primero comienza como el discurso de la histérica, yo quiero que pase tal cosa, pero también allí pasa algo que es donde está el deseo, que es donde queda esa pulsión, es decir, ¿cómo lo logro? A veces no lo consigues, tienes actores que se quedan en el palco y te dicen “yo no vine aquí para eso”. Entonces es una cuestión de buscar esas conexiones, entender que también es un proceso, porque el proceso de actuación como tal es un proceso absolutamente humano, donde está metido todo, todo ese juego de lo que yo quiero, de lo que espero y cómo lo voy a hacer. Entonces los actores llegan y quieren hacer, pero te dicen “dime lo que tengo que hacer”. Es una contradicción, porque el actor es un artista independiente, pero cuando te dice “dime lo que tengo que hacer”, tú cuestionas si es o no es independiente. Y ahí comienza el proceso de estudio de eso, por eso hay tantos estudios sobre el proceso de actuación para saber cómo funciona ese cuerpo. Que a mí me gusta hablar mucho de las pulsiones, pero es precisamente cuando yo me pregunto cómo ese cuerpo se convierte en una corporeidad en este instante, es decir, cuando él asume y acepta el trato y ambos aceptamos el reto de arriesgarnos a ver para dónde me lleva todo eso. Entonces yo coloco un falo para que él me siga; y él va subiendo, por eso me encanta esa idea que tú dices de la cometa. En Venezuela también se dice cometa, le dicen papagayo, que va subiendo, uno lo suelta y lo agarra, lo hala y deja que él juegue un poco y vuelve otra vez, pero siempre suelta, lo deja en libertad. Hay algunos directores, yo sé que hay algunas personas a las que no les gusta hacer eso y les dicen a los actores “usted me hace exactamente aquí esto, matemáticamente; cuando termina la música usted hace eso”. Entonces es súper interesante todo ese juego, y en el ensayo que tú mandaste, ahí está todo eso, ella da cuenta de una experiencia, una directora que está jugando a invisibilizar ese falo, y cuando ella ve que se invisibiliza dice “me cortaron los planes de dirección, me cortaron la música, pero siguieron con otras

historias que yo permití”. Sin embargo, ella permite que salten, que rompan esas barreras, y además ella también aprueba al final, ¿no?

Gus: Me parece que seguimos con esa pregunta que surgió hace un tiempo, que era si es posible democratizar el falo. En el caso de la experiencia de Verónica tenemos que tener en cuenta que ella viene trabajando con el mismo grupo desde hace años y por eso puede tomar esos riesgos. En otros casos, cuando se arma un elenco, los actores y actrices, cada uno con su cuerpo propio, como decía José, van gradualmente ‘conectándose’ al punto de alcanzar, con suerte, a formar un solo cuerpo y, alcanzado ese grado, las pulsiones se potencian y todos se ponen a volar como un solo barrilete. Verónica puede darse ese lujo de que el elenco deje el palito, porque parece que las actrices que trabajan con ella pueden también darse el lujo de cortar el hilo del barrilete y dejarse llevar por el aire. Me parece muy significativo ese momento en que las actrices se ponen de acuerdo en raparse, en cortarse el pelo todas sin que Verónica tuviera noticia de ello. Allí, creo, es cuando podemos ver la evidencia de cómo conforman un solo cuerpo, porque se ha llegado al punto de una alianza (y hasta de una conspiración con la dirección, e incluso de hasta la consumación de un matricidio) que autonomiza el cuerpo actoral respecto de la dirección, que queda desbordada, aislada. Pero me da la sensación que Verónica en un momento logra armar un nudito para reengancharse con el elenco y enganchar también al elenco. Se comprende que el público también resulte desbordado y que ellas también desborden al público. Los espacios se resignifican a partir de ese único cuerpo que ellas conforman.

CIPRIANO: Yo estaba pensando justo en ese ejemplo del corte de pelo, porque me parecía que era, en el relato de Verónica, algo muy sintomático de todo, digamos, de lo que está sucediendo en toda la propuesta, porque emerge un real, que es cortarse el pelo; es una situación en la que no hay una vuelta atrás.

Gus: Es la castración.

CIPRIANO: Es, también, contrafálica. Además, de alguna manera, emerge esto que ellos están diciendo: el problema del azar. Porque por más que haya acuerdos, por más que haya una situación de acuerdo, ahí hay una situación muy azarosa. Es bastante impresionante, porque no hay vuelta atrás de eso; es incluso un corte a la representación. ¿no?

CHELA: Me pregunto qué pasa si no hay un regreso a la función fálica.

JOSE: Regresas al ritual, ¿no?

Gus: El ritual funcionaría como el falo.

JOSE: Porque el cuerpo empieza a activarse por sí mismo y crea una secuencia. A mí me encanta eso cuando ella dice “fuimos del rito al mito”, porque precisamente es lo que siempre hemos conversado. Artaud siempre habló de eso, vamos atrás, vamos a realizarnos otra vez en el rito. Y es precisamente el cuerpo cuando dice “ahora nosotros nos gobernamos a nosotros mismos, queremos hacerlo de acuerdo con a lo que sentimos, en consonancia con esa pulsión que está avanzando”. Y ahí es donde entra la teoría del signo expandido de Greimas, que se abre, expande el sentido y va configurándose en función de cada uno de los espectadores. Ese signo expandido podemos pensarlo como el cuerpo expandido que va resignificándose. Ellas habían planificado una forma de hacer, creando un significante dentro de la puesta en escena. Y cuando ya saltaron eso, cuando se cortaron el pelo y se fueron a bailar durante tres horas afuera, el cuerpo se resignificó, es un cuerpo que está gozando, que crea una nueva narrativa y crea una nueva poética, que no estaba planificada, que es lo que pasa exactamente con el rito.

CHELA: Incluso cuando apelan a los aparatos ortopédicos, es como si conllevaran otro real más; no hay un pasaje hacia ese más allá, una vuelta desde el falo.

SANDRA: A mí se me ha quedado una pregunta que tengo ya desde hace tiempo en relación a si es posible o cómo es posible generar arte desde ese lugar del goce femenino, del no toda, porque si bien en esta propuesta se ve claramente, sobre todo en oponerse a lo fálico, en oponerse al director, pareciera como que se trata de empoderarse tomando los dildos, rapándose las cabezas, usando los elementos ortopédicos. Un modo también de ellas para empoderarse, o de que no haya actores masculinos. Todo eso lo veo como dentro del plano de la lucha. Pero digo, si se quisiera crear desde el lugar del goce femenino, del puro goce con el propio cuerpo, me parece difícil no conectarse en algún momento con el lado fálico. Me lo pregunto yo también como artista, porque veo difícil permanecer del lado del no toda ya que, al momento de crear o de incidir en la escena, uno se tiene que conectar con algo de lo fálico, con las reglas del juego, del lugar donde está, no queda otra, digamos. El artista se ve obligado a salir de esa dimensión del no toda.

Gus: El artista está, como sujeto social, dentro del goce fálico. O sea, lo que vos planteás es que llegar a ese goce femenino infinito es un imposible. Lo real es imposible. ¿Por qué? Porque estás marcada con el goce fálico como sujeto social. Lo que puedes hacer es volar, lo más que puedas. Si pensamos en la figura de Santa Teresa, tal como la esculpió Bernini, vemos a la santa en ese momento de un orgasmo infinito, pero se trata de una experiencia mística. Tal vez lo que vos, Sandra, estás planteando es si es posible hacer arte en general o teatro en particular desde la experiencia mística total en el lado del no toda. Y, como vemos, la experiencia mística de Santa Teresa no es la de Bernini como artista. No sé cuánto tiempo le habrá llevado hacer esa escultura, pero nadie podría sostener un orgasmo tan largo. Además, como bien decís, el trabajo artístico se hace a partir de muchas determinaciones sociales, políticas, religiosas, etc. Veo en el trabajo de Verónica o de su grupo dos cosas que ya habíamos conversado. En un momento me digo “ellas rompen los límites fálicos del teatro”, en principio, porque hay muchas cosas de performance en este trabajo, del performance artístico, pero más del performance de acción de los que nos habló Karla el año pasado. De pronto se van a bailar

y la gente se pone a bailar. Y todo eso es como que es una situación donde los demás se convierten en agencia y ahí no sabes lo que puede llegar a pasar. Se rompe la barrera de la cuarta pared, se rompe la frontera entre actor y público, y el público, consciente o inconscientemente, se integra a una ficción y se le da hasta cierto poder, cierta agencia para que lleve la acción hacia cualquier parte. Es un riesgo total. Y la otra cosa que también está —como vos, Sandra, bien lo hiciste notar— es que en toda la pieza hay un elemento que permanece fálico, que es el muñeco que representa a Pedro Sánchez, el actor Pedro Sánchez, que yo conocí en Tucumán, en mis primeros años en esa provincia. Nunca me quiso mucho, nunca hablé con él.

Pero bueno, que Dios lo tenga en su gloria. Era un gran actor, eso sí. Ahora, el cadáver, ese muñeco muerto-vivo me hizo acordar al teatro de la muerte de Kantor. Por un lado, las muletas y todos los elementos ortopédicos, y por otro lado la presencia de la muerte, que ellas plantean como un muerto vivo, porque lo quieren hacer revivir. Y si le pasan por encima, es porque la propuesta de Manojó de Calle nunca podría haber sido la propuesta de Pedro Sánchez. Porque Pedro Sánchez era el actor clásico de la representación y de la tradición teatral. Ese muñeco, ese Pedro Sánchez como muerto-vivo es la única presencia masculina que, a su vez, representa lo fálico inherente a la tradición teatral, al teatro de la representación con su falocentrismo o logofalocentrismo, diría Derrida. Y este ‘único hombre’ resulta ser un simulacro de hombre. Recordemos aquí de paso que Lacan nunca habla de género, en el sentido del inglés *gender*, género sexual. Lacan habla de simulacro. La cuestión del género está íntimamente ligada a la cuestión del *self* y de la identidad y esos temas no son nunca los de Lacan. Para Lacan hay simulacro de hombre, simulacro de mujer, es decir, simulacro en el sentido, como nos ayuda la RAE, de modelo a imitar (que es más o menos lo que plantea Butler), pero también en el sentido de ficción, de falsificación. El actor, cuando asume un personaje, ese personaje es un simulacro; pero el actor también es un simulacro en sí mismo, ya que, como insistimos muchas veces en estas reuniones, se es actor en relación a cierta imagen o ideal de actuación. Simulacro no deja

de resonar también en el vocablo ‘semblante’, apariencia en sentido nietzscheano. En lo que relata Verónica vemos cómo los semblantes se van transformando durante las funciones e incluso durante una misma función, un modo, me parece, de dar cuenta de ese fluir de lo vital, de esa transvaloración de la verdad de la que hablábamos antes. Además, todos estos procedimientos parecieran operar no tanto contra la figura del director, sino a cuestionar el principio de autoridad como tal. Volvemos otra vez al tema de si se puede democratizar el falo. Cuando Verónica me mandó su ensayo para publicarlo en la revista *Argus-a*, más allá de los contenidos, lo que a mí me interesó y me impactó fue que ella pudiera escribir ese proceso, ya que muy pocos teatristas escriben el proceso. Ella tiene la capacidad teórica de poder armar el relato de ese proceso. Ya más o menos estaba al tanto de sus experiencias, porque cuando fue la pandemia, como ellas habían hecho una experiencia de teatro virtual que a mí me había encantado, las invité a que hablaran con los estudiantes de mi Workshop en el college, habida cuenta de que estábamos haciendo también el intento de una experiencia teatral virtual. Y las invité para que nos dieran algunas sugerencias, porque yo no sabía mucho qué hacer. Participaron en un par de clases, hablaron mucho con los estudiantes, nos dieron un montón de pautas, porque, una vez más, lo interesante del grupo Manojó de Calles y de Verónica en particular, es que son capaces de relatar, de narrar el proceso dentro de un marco teórico muy consistente. Si uno recorre algunas entrevistas a teatristas, nota muchas veces que, cuando les pides que narren el proceso, es muy pantanoso todo. No todos los teatristas pueden articular el proceso como Pompeyo Audivert o como Manojó de Calles, con un control muy grande a nivel teórico y evitando incluso no irse por el lado de las jergas académicas simplemente para dar cuenta de una moda o usando vocablos solo como decoración. Como dije, al atender contra el principio de autoridad, no solo se refiere a confrontar al director, sino atender contra la autoridad de los textos. Ellas tomaron cuatro textos, y los aumentaron y los combinaron, y atraviesan los fantasmas de esos textos como se les dio la gana.

CHELA: Me pareció que se exhibe la muerte del autor en vivo.

Gus: La muerte del Actor también con mayúsculas, porque yo diría que ellas no son actrices, son Performers, en el verdadero sentido de Grotowski. Son Performers, trabajan confrontando lo real, arriesgándose a lo real, liberando lo pulsional. O sea, es el Performer, no es el Actor del teatro de la representación, que prepara un personaje, que se enmascara con un personaje, sino que acá es un atravesamiento de máscaras. Peligrosísimo, por otra parte.

CHELA: Peligrosísimo, eso sentí todo el tiempo mientras leía el ensayo; más peligro aún si pensamos que trabajan en Tucumán.

CIPRIANO: Y provocativo también, porque me parece que hay algo de esa provocación cuando ella comenta que el modelo de espectador es la mujer que se levanta y se va. O la estudiante de actuación, o la actriz que da las indicaciones. Lo asociaba a esto, como abandonar, si fuese posible la idea de autoridad y de autoría. Digo 'si fuese posible' porque me parece una utopía, por otro lado. Me parecía eso, que sí se abre, pero al mismo tiempo hay algo de ese azar que vuelve a ser controlado tal como lo estamos conversando en relación a la función fálica, la que no puede evitar todo espectáculo o performance.

Gus: Pienso que el espectáculo regresa, obviamente, por medio del ritual, al formato fálico. Eso es lo que lo contiene, y contiene el mito, como un enigma. Pero para los espectadores tiene que haber sido una experiencia radical que no pudieron ligar a ninguna experiencia teatral previa. Para espectadores jóvenes que de pronto han ido al teatro, cuando los llevaron de la escuela y se aburrieron, de pronto entraron en esta propuesta y vieron una cosa más cerca de sus corporalidades, muchas veces muy presionadas, sea por la droga, sea por el alcohol o por el neoliberalismo. Entonces, pienso que esa experiencia no tiene marcha atrás. A esos chicos ya no los vas a conformar con sentarlos en una silla para ver un espectáculo arriba de un escenario. Me parece que ahí podemos ya detectar una transvaloración. Pero, Cipriano, una vez más, ninguna propuesta, por más vuelo que tome, puede evitar el regreso a la función fálica, porque

el teatro o la performance, como el arte en general, son plenamente sociales. El arte tiene la capacidad, que no siempre potencia, de proponer un nuevo contenido de la ley. Podemos conjeturar que algunos grupos en Tucumán se inspiran ya en esta propuesta y en esta experiencia de Manojó de Calles; hay algunos grupos que ya están haciendo en Tucumán este tipo de experiencia, aunque no tan radicales como la de Verónica. Son grupos que comienzan a tomar vuelo, comienzan a plantearse otras cosas.

CHELA: Es la evanescencia propia de lo performático, me parece; lo que se ve siempre es que se llega hasta ahí y ya no hay más, no hay manera de seguir.

Gus: Tiene que seguir el otro. Tal vez esa mujer que dijo “yo esto no lo soporto y me voy”. O tiene que seguir alguien que se integra. ¿Se acuerdan de esa mujer que contó Karla que asume liderar la acción en esa experiencia de performance de acción? Ella va a redireccionar la acción que habían trabajado los performers y lo hace, obviamente, sin saber que se trataba de performers. Esa mujer se involucra proponiendo lo que hay que hacer a partir de lo que le presentaron. Los performers plantearon su ‘axioma’ y ella se hace cargo de darle continuidad. Digamos, en terminología cotidiana, que se pasa la bola, un ‘ahora te toca a ti seguir’. Y ahí está el regreso a la zona fálica, porque es la zona del erotismo, del lazo social. Lo que decía un poco Sandra: el artista vuelve a la función fálica, esperanzadamente transvalorado; hace un paseo por los goces, no puede llegar al infinito al que aspira la Sandra, pero puede sí contornear algo, armar un simulacro, armar un semblante y regresarlo para redefinir el lazo social, lo cual significa, en parte, afectar el discurso hegemónico. En la propuesta de Verónica, ese lazo social está redefinido desde sus posiciones con el feminismo y con los textos depreciados. Y esas propuestas feministas tienen muchas variables. El otro día, en un seminario, comentaron el último libro de Paul Preciado: él dice que ya no admite que le pregunten por su género (hetero, homo, bi, trans, etc.) porque vive en un mundo, el planeta Uranus, en el cual no existen los binarismos o estas distinciones genéricas.

Es una posición que procede a crear un lazo social en un registro imaginario que da lugar a inventar ese mundo utópico. Su idea, según parece — no he leído el libro— propone dejarse llevar por el cuerpo, por sus pulsiones, se plantee en cada circunstancia el género que le parezca mejor. Tal como lo presentaron, yo no estaría muy de acuerdo con la propuesta de Preciado, por el simple hecho de que el vuelo del barrilete hacia el infinito o lo indeterminado hace imposible el lazo social. Lacan no lo dice, creo que Freud algo comenta en alguna parte, pero lo que está por debajo de todo esto es la cuestión de la anarquía sexual. Me parece que la propuesta de Preciado apunta a esa anarquía. Y sobre la anarquía sexual no se puede fundar una comunidad. Podemos decir que el patriarcado es una mierda, pero, por ahora, nos repara de la anarquía sexual. ¿Se imaginan una anarquía sexual? Es bastante difícil imaginarla, casi un verdadero caos. Si seguimos a Foucault, podríamos conjeturar que siempre vamos a tener dispositivos orientados a controlar y vigilar la anarquía sexual. Algo de todo esto ya había sido propuesto por Wilhelm Reich, con propuestas muy radicales y hasta increíbles. Leí un par de sus libros con bastante interés hace mucho tiempo, tiene ideas que habría que reconsiderar hoy, aunque algunas apunten a esa anarquía pulsional. Fue discípulo de Freud, pero Freud, tan conservador en materia sexual, a pesar de haber abierto la caja de Pandora de la sexualidad, terminó espantado con esas ideas. Anarquía sexual, anarquía pulsional: podrían incluso ser mandatos del superyó heredero del Ello, que hoy comanda la necropolítica neoliberal. Un superyó atroz que, además, dejaría en suspenso al superyó moral, heredero del Edipo, hoy bastante debilitado; por ahora seguimos teniendo, aunque en forma muy precaria, ese superyó moral con sus mandatos de ‘no matarás’, ‘no cometerás incesto’, etc.

CIPRIANO: Hay algo vinculado a liberar el grito, como pulsión. Algo que desborda. Yo he conocido gente que practicaba los ejercicios reichianos y eran todos llegar a un extremo del cuerpo, vomitar, producirse el vómito, el grito, el espasmo, etc. Como llegar al propio límite del propio cuerpo, para supuestamente destrabar las corazas que impiden que la pulsión emerja.

CHELA: Pero es casi como una idea positivista, pensar que está anclado en un lugar del cuerpo.

SANDRA: Pensaba en eso de la anarquía sexual, como en los nuevos adolescentes, hay muchos intentos de vincularse así, y ahí mismo se ve cómo hay mucho padecimiento; entran en eso y luego sufren mucho, hay escenas de celos que no deberían sentir, pero que las sienten, de parejas abiertas, o me comentaban de un espectáculo que se hace acá en Córdoba, se llama *Entre piernas*, que se abre en ese momento de la fiesta performática, y en cada evento —me comentaban— hay escenas de celos, gente llorando en los rincones, parejas que se pelean, o sea que si bien lo intentan, en algún momento tiene ese límite fálico. Esa búsqueda de organizar, de buscar un marco moral; comienzan a inventar morales en relación a este nuevo modo de vincularse, se empiezan a generar debates de a ver qué moral le ponen, qué se puede y que no se puede hacer.

Gus: Ya podemos rastrear eso desde la experiencia de la liberación sexual en los *sixties*, donde los hippies se imponían ciertas conductas muy forzadas que, a la postre, los llevaba a la decepción, al fracaso y sobre todo a la angustia, porque el superyó heredero del Ello promueve la euforia del goce, pero genera un vaciamiento subjetivo, por decirlo de alguna manera, un aislamiento del sujeto que deja emerger la angustia. Hoy, con los mandatos neoliberales, que incitan a gozar, a gozar ilimitadamente, aquella experiencia de los *sixties* se potencia y lleva a situaciones letales. El neoliberalismo pareciera prometer una libertad no fálica, fuera de la dimensión fálica, pero, más que de libertad, se trata de manipular al sujeto hacia el exceso, como si éste prometiera la satisfacción plena de lo que había sido prohibido. La experiencia, como sabemos, resulta en fracaso tras fracaso, en decepción tras decepción, el aislamiento individualista del sujeto y la irrupción de la angustia, porque esa satisfacción plena jamás se puede alcanzar. No sorprende que, en esa gesta por alcanzar la plena satisfacción, promueva el consumo de alcohol, drogas y, como decíamos, la experimentación con la sexualidad. Y cuando entran en esta dimensión, el superyó atroz lo impele a consumir más alcohol, más drogas, etc.

CHELA: Como antecedente de todo esto, y en relación al teatro, pienso en Víctor García, el director tucumano, tan famoso, tan exitoso, que asombraba a todo el mundo con sus puestas en escena. También cayó víctima de ese superyó atroz y ya sabemos cómo terminó.

Gus: Búsqueda de una experiencia artística que, como muchos otros también intentaron, quería ser llevada al extremo de ese goce infinito, místico. Víctor era de un talento increíble, y fue el personaje ideal para dar a ver lo propio de un teatro como el de Jean Genet. No cualquier director puede contornear los enigmas que plantean las obras de Genet. Me resulta imposible imaginar, por ejemplo, a Stanislavski montando obras de Genet. Hay que volar alto, arriesgarse mucho por el lado del no toda, alejarse lo más posible de la función fálica, para poder entrar en esas textualidades, también ellas concebidas del lado del no toda.

CHELA: Hay como una insistencia en considerar que lo no fálico sería el desborde, el perderse.

Gus: Es que es eso. Ahora bien, no olvidemos que también en el lado fálico hay un goce. Hablamos del goce fálico.

CHELA: Es un goce como amo.

Gus: Sí; es un goce uniforme, regulado, controlado, vigilado, en el fondo orientado a la reproducción de la especie. Para el varón, como dice Lacan, ese goce era solamente goce del órgano; en la mujer, en cambio, el goce fálico está, digamos, como suplementado por algo del goce femenino, del lado del no toda. A ese goce suplementario puede acceder si le da el cuero, aunque puede sentirse bien del lado fálico. Conocemos un montón de mujeres que solo quieren tener un marido, obedecerlo, parir, criar hijos, ir a misa y ya, son felices dentro de ese goce. Volvemos otra vez a esas afirmaciones de los directores que entrevisté para Arte y oficio cuando decían que preferían trabajar con actrices, porque se daban una libertad que a los actores les costaba mucho ejercer.

Charla entre teatristas (2)

CHELA: Algo de lo que estamos hablando me lleva a asociarlo con la pintura de Remedios Varo; obviamente, se trata de pintura y no de teatro, pero su obra es muy teatral en sí misma. Percibo en sus obras un goce del no toda, que ella va transitando y que la conduce hacia cierta teatralidad.

Gus: Siempre monta escenas surrealistas, pero la escena que monta ya tiene un marco fantasmático fálico: la tela sobre la que trabaja, me parece, oficia como el palito del barrilete. Algo similar, creo, podríamos decir de un pintor como Jackson Pollock; trabajaba sobre grandes lienzos a los que les arrojaba chorros de pintura, incluso hay videos de cómo lo hacía; vemos incluso cómo manchaba todo el lugar en el que laburaba. Sin embargo, a pesar de que pareciera dejar liberada la pulsión en esos arrebatos de arrojar pintura, lo cierto es que no puede evitar la función fálica, porque la tela tiene un marco, hay algo que enmarca toda esa euforia de colores. Y es gracias a ese marco, ese límite, que su obra puede estar en un museo; ese momento de aspiración a lo infinito del goce no llega al museo salvo con un semblante que lo insinúa y que lo enmarca fantasmáticamente. La medida de la tela funciona como una medida fálica, reguladora. El caos de su estudio, todo manchado, mugriento, no es lo que pasa al museo o al mercado del arte.

Estas semanas anduve metido en dos proyectos de pintura. Uno, en referencia a Mark Rothko, esas pinturas, también enormes, en las que vemos un fondo sobre el cual se han pintado unos cuadrados, usualmente con bordes difuminados y a veces separados por líneas; esas figuras están pintadas con colores más o menos plenos y sin variaciones. Pues a mí me dio por inspirarme en esos cuadros, pero, obviamente, lo real de nuestra época no es la de Rothko; de modo que mis cuadrados estaban astillados como vidrios.

CHELA: Sí, pero los fragmentos están acomodaditos.

Gus: Sí, tenés razón, me di cuenta al final, por eso voy a hacer otro en que algunos pedazos se caen y dejan un agujero en el cuadrado; abajo,

se verán esos pedazos como restos. Un amigo me decía: es Rothko, y yo le repliqué que Rothko estaba presente, pero ya no era lo mismo. Fue un buen ejercicio, aprendo con estas propuestas abstractas o conceptuales, porque a veces me canso de lo figurativo.

Ayer vi un tutorial en el cual me enteré de algo maravilloso para mí, que en el mercado acaba de salir el óleo que se usa con agua. Ya no hay que usar elementos tóxicos como el aguarrás y todo eso. Estos días de pronto tuve un flash, como ocurre a menudo: una mujer haciéndose el autoexamen de senos. Me dije: ningún pintor, que yo sepa, ha pintado esta escena. La IA me lo confirmó. Me puse a hacer bocetos de una joven explorando su seno derecho. No tenía ni una modelo ni un modelo, de modo que no daba pie con bola en el dibujo de los brazos, en la inclinación de cabeza, etc. Me miraba a mí mismo como si estuviera en un espejo, pero mis amigos me decían: estas poses no son naturales, no se ven bien. Hice varios bocetos y nada. Finalmente, una amiga me dijo que buscara algún cuadro de la La Virgen de la Leche. No sabía de esa virgen, aunque en realidad, como me hizo ver un amigo con el que viajamos una vez a Toledo, yo había sacado una foto de un cuadro con la virgen, pero lo había olvidado. Incluso él tenía en sus archivos la foto que yo había tomado y me la mandó, pero todo esto ocurrió después que terminé la pintura. Con la sugerencia de mi amiga, busqué en Google y encontré varias pinturas de la virgen dando de mamar al niño Jesús, pero casi todas, antiguas, mostraban el seno izquierdo y yo necesitaba un modelo con el seno derecho al descubierto. Y apareció un cuadro que me sirvió para ajustar mi dibujo. Mi amiga, que es artista fotógrafa, me dijo que tenía que marcar más las clavículas; de modo que volví a Google a ver esqueletos y esas cosas y ajusté el dibujo. Al promediar la pintura, donde se ve una muchachita muy joven desnuda explorando su seno derecho, se me dio por dar unas pinceladas salvajes amarillas a su alrededor, lo cual dio como una imagen virginal, porque parecían rayos tal como los vemos en las representaciones de la Virgen de Guadalupe. No sabía si dejar eso o borrarlo, pero me decidí por enfatizarlo.

JOSE: Gustavo, ahí tú acabas de hacer ese ejercicio de lo que estamos hablando. Necesitabas un faro que te llevara, que te resignificara a cada paso hacia dónde querías ir. Porque era buscar el modelo, buscar la técnica, buscar la forma, buscar el color, buscar la referencia, ajustar la luz. Ahí se ve bien cómo el cuerpo se va expandiendo en cada uno de esos trazos que tú vas buscando. Siempre veo tus trabajos en internet y me sugieren cosas, pero, me digo: no voy a decir ni mu porque Gustavo va a decir que eso no es.

Gus: Al contrario, a mí me gusta que digan ese ‘mu’; en general, la gente pone stickers que no dicen nada. Muy pocas veces recibo devoluciones críticas que aprecio mucho. No coinciden muchas veces con lo que yo interpreto. Pero te aclaro algo: esa idea de una muchacha haciendo el autoexamen de sus senos, como casi todas las imágenes que he pintado hasta ahora, irrumpen en mi cabeza como un flash. Nunca me pregunto qué significan, qué sentido tienen. La cuestión del sentido se me va presentando gradualmente al momento, por ejemplo, de decidir los colores del fondo, de la figura, etc. Ahí empiezo a dar lugar a una interpretación, la mía, que no tiene que ser la de otro observador. Por eso me gusta escuchar o leer lo que otros ven en esas propuestas que comparto en Facebook.

JOSE: Precisamente el artista está buscando ese punto de conexión. Ese cable a tierra, ¿no? Que te lleva y te controla. Una de las cosas que a mí siempre me complica cuando voy a hacer un trabajo es precisamente el concepto artístico: ¿hacia dónde voy? Después ahí vienen todos los dispositivos y no sé cómo va a terminar todo ese juego. Pero creo que tú tenías marcado desde el principio ese itinerario y estás haciéndolo con un ejemplo muy claro. ¿Hacia dónde era el concepto? Era un concepto claro. Tú buscando a la mujer explorando sus mamas, palpándose. Entonces, creas una serie de dispositivos alrededor de ese concepto que empiezas a recorrer. Caminas, caminas. Entonces, el falo te va llevando a diferentes partes. Creas una espiral que te va arrastrando, te va arrastrando y tú vas descubriendo esas incógnitas hasta llegar al punto donde dices

“creo que aquí puede ser, pero se me hace otro significante cuando usted lo vaya a ver en alguna parte”. Pero ya tú, como artista, planteas y envías. Lo que viene después es la interpretación. Umberto Eco decía, en *Lector in fabula*, que, cuando tú lanzas una obra, no sabes qué te van a responder, porque hay una cosa que tú tienes en la cabeza y el otro va a responder desde otro lugar, porque tiene otras cosas en su cabeza. Escribo y no sé qué me van a contestar; hay una parte que yo controlo, pero hay una parte que es como la semiótica sincrética, es decir, el otro tiene un contexto cultural que, de repente, va a saltar una liebre que yo no la tenía pensado agarrar. Entonces, cuando tú lo haces también en el teatro, en las danzas, creas una coreografía, empiezas a ver que hay un concepto, pero ese concepto empieza a girar, a girar como en el goce infinito al que se refería Sandra. Así vamos a ver hasta dónde llegamos y hay un momento donde aparece no un falo, sino muchos falos que te van guiando. O sea, tú dices, creo que es por aquí, creo que por aquí estamos delirando, pero me encanta y vamos a ir hacia otra parte. Incluso cuando tú dices “quiero delirar”, ya colocas una opción. ¿Te acuerdas de Rabelais cuando decía “prohibido, prohibido”? O sea, vamos a delirar, pero yo coloco las condiciones del delirio, ¿no?

Gus: Yo no hablaría de ‘falos’.

JOSE: Porque son puntos de autoridad.

Gus: No, fíjate que no, son puntos de exploración; me parece que son puntos desde donde lanzarse al lado del no toda. Voy chapaleando en Google de aquí para allá, de pronto me atraen algunos detalles, pero no los llamaría falos. En tal caso, regreso a lo fálico cuando me confronto con esa pintura del siglo XV o XVI de la Virgen de la Leche, porque es la que me da la pauta para rearmar todo lo que había hecho en mi proceso exploratorio. Como dije, hice cinco o seis sketches, parada, sentada, con un seno o con otro descubierto, con cierta posición de los brazos, yo mismo intentando mirándome a mí mismo, tomándome como modelo, etc. Todos esos fueron, creo, exploraciones del lado del no toda, del litoral,

Charla entre teatristas (2)

hasta que por alguna razón sí llego a ese elemento que me va a guiar —con el dato que me da mi amiga, con el dato que me viene del Otro— y al que podría llamar, como vos planteás, un concepto. Pero en principio no tenía concepto, tenía imagen.

JOSE: No, pero el concepto era ese, esa imagen era un primer concepto.

Gus: Habría que debatir la diferencia entre imagen y concepto. Creo que estamos usando el vocablo ‘concepto’ con sentidos diferentes.

JOSE: En estos días hice un experimento a partir de lo que tú me dijiste: llegué al ensayo sin nada planificado, y para mí fue una tortura, porque no sabía para dónde iba a correr con el elenco, y el elenco parecía responder con su incomodidad a esa falta de plan. Les transmití esa incomodidad mía a los actores. Sudaba, me parecía que me iba a morir porque no podía respirar.

Gus: Claro, porque no podés deponer el falo, no podés salirte del discurso del Amo. Solo hay que quedarse callado y pedirles que propongan algo, cualquier cosa.

JOSE: Ahí es donde viene el problema, y la pregunta, ¿qué cosas?

Gus: Seguramente, como te conocen, van a tardar un poco en adaptarse a esa incomodidad del no saber, a esa nueva posición del director. Les llevará tiempo, pero algo van a proponer. Va a surgir algo que te va a enganchar. Ahí tenés un buen ejemplo de la angustia del analista, que tiene que esperar, no puede salirle al analizante con un discursito de lo que supuestamente tiene que hacer para sentirse mejor. El analista no puede anticiparse al discurso del paciente, tiene que esperar a que algo le haga ruido en su escucha flotante, porque vos estás distraído, y de pronto algo aparece que te hace ruido. Es muy duro ponerse en esa situación, no es

tan fácil, pero tenés que seguir practicándola, tenés que intentar vos también, no solo tu elenco, desamarrarte del palito del barrilete, arriesgarte a volar. Dejar volar y dejarte volar.

CHELA: Algo va a aparecer, José, seguro.

JOSE: Claro, por lo menos una gastritis. (*Risas*)

Gus: Si no confías en el inconsciente, ya no puedes confiar en nadie. Entonces, decirles a los chicos, a ver, “hagan lo que ustedes se les dé la gana”, lo cual, para ellos es también una tarea de suma dificultad; es más fácil hacer algo cuando te dan una pauta. Pero cuando te dejan a solas con tu deseo, la situación se torna complicada. Les podés decir: “propónganme algo, háganme algo; hoy estoy en blanco”. En tu caso, como te dije antes, el elenco, acostumbrado como está a trabajar para tus ‘conceptos’, se va a quedar también en blanco, se instalará el silencio por un rato, incluso la inacción (si es que eso existe); ellos están acostumbrados a responder a pautas, a las pautas de un director que trabaja desde el discurso del Amo; por eso, ese salto al discurso del Analista te va a costar y también les va a costar a ellos. En mi caso era más ‘natural’, porque yo no trabajaba con actores sino con estudiantes que no tenían idea de nada y cuando les pedía que propusieran algo, enseguida se ponían las pilas y salían, en primer lugar, con cosas convencionales, pero yo les mostraba mi desagrado y entonces de a poco se daban libertad para volar y comenzaba la metonimia de disparates maravillosos. Lo que a mí me gusta de esta perspectiva es que ese concepto del que vos hablabas, ya no es el mío, no es lo que yo impongo, sino que surge de un trabajo grupal donde yo soy uno más. Claro, como tus actores ya se acostumbraron a que vos das las pautas, si no les das las pautas, se quedan en bola. Pero si les decís que hagan lo que quieran, que están en blanco, que jueguen, que te muestren algo, eso va a tardar, no lo van a hacer inmediatamente, van a boludear, se van a mirar, y se van a preguntar: “¿qué hacemos?” Va surgir el miedo o la angustia, porque ahí ellos también tienen que saltar al litoral del no-toda, salir de la función fálica en la que vos los entrenaste. Cuando no tienen pautas, no

saben a dónde ir; saben, inconscientemente, que el litoral es una corriente pulsional que te arrastra y saben que podría no haber otra orilla a la cual llegar; temen que se corte el hilo que los une al palito del barrilete. Este proceso no se va resolver en un ensayo, va a llevar dos, tres, varias sesiones de ensayo. Tenés que hacerlo como una cosa experimental, aparte de lo que es ya tu compañía o tu manejo financiero de todo el teatro. Hacerlo con un grupo que te parezca interesante, tal vez incluso con estudiantes novatos.

JOSE: En una ocasión hice un experimento así; me senté con unos chicos, fue hace como siete años, estaba yo recién llegado aquí a Foz de Iguazú. Eran chicos que hacían performance. Coloqué una música y empezamos a bailar. Y cuando de repente aparecieron unas secuencias, ellos se desplazaban por el escenario; iban caminando, caían a mitad del escenario, se levantaban, llegaban al final del escenario, cruzaban a la derecha, después regresaban otra vez. Era como una pasarela. Era la pasarela más rara que yo vi en mi vida. Y comenzamos a jugar con esas secuencias, entonces iban y venían. En otra parte había un chico que hacía unas cosas con su cuerpo, se quitó la camisa en un momento y se daba cachetadas, se daba en el cuerpo, botaba, caminaba y se paraba como una miss. Y al final decía: “soy un perro que está condenado”. Se hicieron improvisaciones y salieron varias secuencias. Fue una tarde en la que nos pusimos a jugar. Y yo les dije: “no tengo nada que hacer aquí hoy”. Luego les dije: “hagan como si fueran unos modelos a ver qué sale de ahí”. Y duramos como una hora y media haciendo ese ejercicio muchas veces.

Gus: Cuando vos ves algo que te llama la atención, ahí puntuás. Les dices: “a ver, vuelvan a hacer eso. ¿Qué sigue después de eso? Entonces ahí vos empezás a puntuar cuando ves algo que te engancha a ti, que te engancha realmente.

JOSE: En el caso que mencioné, eran personas que yo no conocía. En los talleres o bien cuando comienzo un proyecto con actores que ya tienen experiencia, hacemos como una serie de sesiones de trabajo, de

exploración, de revisión de los cuerpos, de diagnóstico. Pero en aquella ocasión yo no conocía a nadie. No sabía quiénes eran, no sabía qué hacían, no sabía nada.

Gus: Mejor si no sabías nada. Eso da más libertad y posibilidades al trabajo.

JOSE: No sabía ni los nombres. Y aparecieron esas cosas ahí súper extrañas que me gustaron mucho y duré con ellos trabajando un tiempo, casi un año. Nunca llegamos a hacer un espectáculo, pero siempre nos reímos hacienda esas cosas.

Gus: ¿Vos trabajás con escenario y platea teatro tipo italiano?

JOSE: No, no, no. A mí me gusta desplazarme por el exterior. No me gusta nada la sala a la italiana. Eso siempre me ha matado.

Gus: Conviene ponerse en una sillita lo más escondidito posible.

JOSE: A la manera del analista.

Gus: Sí, lo más humildito posible. Y entonces le decís, a ver chicos, hagan algo. No sé, qué sé yo. Hay dos cosas a tener en cuenta con esta metodología, si podemos llamarla así: en primer lugar, que conviene antes de empezar con las improvisaciones, hacer un intenso trabajo corporal que, de alguna manera, los deje agotados, cansados, porque es en ese estado en el que hay más posibilidades de que el yo se fatigue y deje emerger algo inconsciente, loco, insensato, ya que, como sabemos, la sede de la creatividad es el inconsciente. En segundo lugar, no hay que tener expectativas de que surja una narrativa al estilo clásico (comienzo, nudo, desenlace); usualmente, van a ir apareciendo escenas que, en principio, parecen no tener nada que ver una con la otra. Hay que tener paciencia, seguir trabajando y, poco a poco, el director o el elenco mismo empieza a

percibir un hilo que podría enhebrar en una secuencia todas esas escenas aparentemente desconectadas.

JOSE: Ahí es donde aparecen todos los procesos de improvisación, cuando está el cuerpo está así bien desgastado. Ese es el momento para comenzar a improvisar.

Gus: Porque en frío no se puede. Volviendo al texto de Verónica, no sé si ustedes quieren decir algo más sobre él, incluso no sé si alguno de ustedes tiene algo más que agregar sobre Kantor. Lo que valoro mucho del trabajo de Manojó de Calles es que no es una experiencia porteña, no es algo que emerge en Buenos Aires. Me parece que no se ven propuestas así en Buenos Aires; no sé si en Córdoba hay grupos que hagan este tipo de puestas tan extremas y tan riesgosas y tan peligrosas, porque muchas de las cosas que ellas hacen también las hacen a veces en la Plaza Independencia de Tucumán, en la calle peatonal, y se exponen. Y no solo me parece importante la puesta en escena en sí, sino también creo que nunca he leído un texto como el escrito por Verónica que viniera de Buenos Aires. Y eso que recibo muchos ensayos en la revista *Argus-a*.

CHELA: Ahora, cuando ella se refiere a dejar caer el velo de Maya, ¿es allí donde se inicia el camino hacia el litoral, hacia el lado del no-toda?

Gus: Hacia el objeto *a* que está siempre velado. Salomé, en la ópera, baila la danza de los siete velos. Es parte de su contrato con su padrastro: él, que la desea, le pide que baile para él, hasta le ofrece la mitad de su reino; ella, en cambio, le pone como condición que él le dé lo que ella le pida. Baila y se va sacando los velos. ¿Qué queda al final? Queda el objeto *a*, la mujer como objeto *a* que resulta imposible de soportar. Es en ese momento en que ella le pide al rey la cabeza del Bautista en una bandeja. Es en ese momento que ella salta al lado del no-toda, vuela y se le corta el hilo del barrilete. Si hubiera retornado, después de la danza, al lado fálico, le hubiera reclamado la mitad del reino. Ella quiere la cabeza del Bautista para arrebatarse un beso, ese beso que él le negó rotundamente. Salomé no logra con toda su juventud y belleza seducir al Bautista. Ese

objeto *a* si velos queda liberado a lo pulsional más morboso. Al besar al Bautista en esa bandeja, Herodes ordena matar a Salomé. En la ópera de Strauss es un momento impresionante porque al besar al Bautista, Herodes les ordena a los guardias “maten a esa mujer”. Y ellos proceden. Golpe de orquesta y se baja el telón. Una joya artística total. Del erotismo de la danza vamos pasando por la Banda de Moebius a lo tanático. Al objeto *a* sin velos no se lo puede mirar de frente, porque entonces, como la latita de sardina que Lacan menciona en uno de sus seminarios, cuando está con ese pescador que le dice: “esa lata lo mira a usted”, ese objeto *a* se torna en mirada del Otro y esa mirada aterroriza y enceguece. Eso es lo que no soporta Herodes; el objeto *a* como mirada que ciega la visión. Entendemos entonces por qué les insisto en que no se podría poner en escena el objeto *a* —como pretende Sandra—, siempre hay que velarlo con un semblante. En un gráfico que creo que les pasé alguna vez, cuando trato de visibilizar la teatralidad del teatro, pongo lo real, el objeto *a*, siempre velado y enmarcado por el fantasma que el elenco ha construido, creado, como escena. En el texto de Verónica sobre su espectáculo, se ve bien ese juego constante entre velar y desvelar. De pronto aparece el objeto *a* y entonces hay que apresurarse a velarlo, a cubrirlo. Y ellas mismas, aun cuando tienen una partitura de acción, como nos dijo Karla el año pasado, al contornear lo real, siempre asoma la posibilidad de que todo se desbande. Ellas mismas lo pueden desbandar. De pronto algo pulsiona y lo largan, se tiran al lado del no-toda.

CHELA: ¿Cómo se hace para no pasar por la posibilidad de que te corten la cabeza?

JOSE: Además al Bautista le cortan la cabeza por negarse al goce.

Gus: El Bautista niega el goce; podemos leerlo como la función fálica en toda su plenitud, aunque habría que explorar cómo vive el Bautista el goce fálico. Se me ocurre que Jesucristo es el goce fálico del Bautista. En el ensayo de Verónica, como les dije, me sorprendió la escritura, que no es académica pero tampoco deja de serlo. Como si estuviera en un

lugar intermedio; las citas a ciertos autores de circulación en la academia me parecen incluso cosméticas. Pero entiendo que no pueden faltar, porque Verónica, creo, es profesora en la Universidad de Tucumán y ya sabemos que la institución demanda publicaciones a los efectos de los concursos y otros protocolos.

CHELA: Da la sensación que cumple pautas institucionales, pero el grueso del texto me pareció muy increíble para Tucumán, aunque Tucumán siempre estuvo lleno de esos contrastes entre lo fálico y lo absolutamente derramado hacia el litoral, hacia el no-toda. así muy, muy... muy por un lado fálico y por el otro lado absolutamente derramados. Esos contrastes parecen ser parte esencial de ese lugar. El hecho de que ellas partícipen del reto y al mismo tiempo lo guíen, no evita que en algunos momentos ellas caigan: alguna cae e inmediatamente se apoya en la otra. Y también están contando con que alguien del público pueda intervenir.

Gus: Sentí que esa experiencia apuntaba en un nivel a liquidar cierta experiencia histórica del teatro de Tucumán, del teatro de la dictadura particularmente, porque liquidar a Pedro Sánchez, que fue el actor más convocado en la dictadura, es un modo de cancelar todo un antecedente histórico y hasta una tradición teatral. Pedro Sánchez, si mal no recuerdo, estuvo en todas las puestas de gran despliegue financiero durante la dictadura; recuerdo *Mi bella dama*, *Cyrano de Bergerac*, entre otras. Terminada la dictadura fue el actor preferido por directores como Olivera, como Ricardo Salim, que también trabajaron durante la dictadura. Al presentarlo como muerto-vivo, como un muñeco, pareciera insinuarse la presencia escénica de un falo muerto que contrasta con lo pulsional, lo vivo, de los cuerpos femeninos. En cuanto a los aparatos ortopédicos, que sostienen uno de los cuerpos femeninos, me sugieren la lectura de un cuerpo incapacitado que, por más pulsional que se quiera, es un cuerpo limitado, y lo digo por experiencia, ahora que me manejo con la silla de ruedas y el andador. Entonces, por más que yo quiera ser y hacer, no puedo, el cuerpo no me responde. La propuesta, entonces, parece exponer distintas alternativas de corporalidades. El cuerpo ortopedizado, que, si uno quisiera

liberarse de esos aparatos, provoca que te caigas, como decía Chela; luego tenemos el cuerpo muerto y los cuerpos vivos.

JOSE: ¿Será que el cuerpo deviene en un obstáculo, no tiene movilidad clara, está atrapado?

Gus: Atrapado por la pulsión tánatica, por un real que lo ha capturado en un goce. Esa sería una lectura posible. En lo personal, me siento todos los días en lucha con esa pulsión de muerte. Pero también, otra lectura, podría ser la del cuerpo del neurótico obsesivo, blindado en su goce e incapacitado de hacer.

CHELA: No hay que olvidar que Tucumán es la provincia que eligió como gobernador, por voto en elecciones democráticas, a un gobernador que fue el dictador más bochornoso de la dictadura. El peor. Entonces, el hecho de que lo traigan a este actor y lo pongan de muerto y lo lleven de aquí para allá, también me suena como un volver a poner en escena y poder mirar algo de lo que nadie dijo, de lo que nadie dice nada. Porque ahora nos preguntamos todos: ¿pero que pasa? ¿De dónde han salido todos estos que hoy están en el poder?

Gus: Sí, esta experiencia de Manojó de Calles tiene un contexto y se remite a una historia, a una memoria. Me pregunto si todo esto tendrá algo que ver con el exvoto; confieso que no sé bien qué es un exvoto. Por lo que inferí de la lectura del ensayo, el exvoto es como una especie de homenaje, pero también de liquidación, tiene ese doble juego.

CHELA: Sí, Porque es salir también del voto, por eso el 'ex', que marca un afuera, salir del lugar de rendirle homenaje.

JOSE: También en el sentido de las Bacantes, que son las que van a rendirle homenaje al Dios y al final ellas terminan comiéndose a todo lo que se va atravesando entre ellas y acaban con el ritual comiéndose a los hombres.

Charla entre teatristas (2)

Gus: Mata a su propio hijo. Otra vez ese deslizamiento por la banda de Moebius que lleva de lo sensual y erótico, como en Salomé, a la pulsión de muerte, a un goce irrestricto, imposible ya de regular. Veamos qué nos dice la IA acerca del ex-voto: “es una ofrenda votiva que se realiza en cumplimiento de una promesa hecha a Dios, a la Virgen María o a los santos, generalmente en agradecimiento por un favor recibido o un milagro concebido. La expresión proviene del latín ex-voto, que significa procedente de un voto”. Y agrega que “en muchos casos es una representación artística; especialmente en México, los ex-votos son representaciones pictóricas que narran eventos milagrosos. Estas obras suelen ser realizadas por artistas anónimos y se cuelgan en lugares de culto como muestra de gratitud”. Acá es donde me pierdo con el ex-voto en el texto de Verónica.

CHELA: ¿Sabes por qué, Gustavo? Porque tanto como participan figuras de lo sagrado, participan como sucede aquí en Santiago del Estero, por ejemplo, con San La Muerte.

JOSE: Y desacraliza. La imagen esa de ese actor que representa todas esas cosas terribles. Lo desacralizan, lo colocan, acaban batiendo contra el patriarcado; están creando una línea que sugiere “vamos a acabar contigo, eres nuestro consentido de hoy, pero te vamos a poner tetas de goma”. Es muy barroco.

Gus: Sí, claro.

CHELA: Al vivir en un pueblo, he visto muchas veces ofrendas del tipo San La Muerte; se comenta por cada temporada, coincide justamente con un tiempo histórico como el que estamos viviendo, muy crudo, y donde empiezan a aparecer esos cultos que no se corresponden con un dios, sino con lo contrario, con el anti.

Gus: El gauchito Gil.

CHELA: El gauchito Gil es amable, por lo menos.

SANDRA: Entre la gente de Córdoba he escuchado comentarios sobre todo en relación a esto, que hay ceremonias donde se sacrifican animalitos; yo tengo una gatita blanca y cuando tuvo hijitos, me dijeron que no regalara la gatita blanca porque precisamente en octubre es cuando se hacen esos rituales donde se sacrifican los animalitos y parece que les gustan los gatitos blancos. Así que me quedé con la gatita blanca por miedo a que fuera a parar en manos equivocadas. Tengo una amiga que desde su departamento puede ver cómo en un patio se hacen estos rituales donde sacrifican un cabrito. Lllaman a la policía y la policía no puede hacer nada, tiene ese límite entre lo legal y lo ilegal.

CHELA: Está presente también en la obra de una escritora argentina del Conurbano, creo que Dolores Reyes o Selva Almada, en la que hay un personaje, una chica a quien la policía busca para que huela la tierra mojada, la tierra húmeda, que cubre chicas muertas, chicas desaparecidas. También la buscan los padres de los chicos desaparecidos, perdidos, todo el mundo la busca para que coma tierra.

JOSE: Es salir del patrón, sales del orden, sales de los sistemas de poder, de la iglesia, entonces te vas a otra parte y dices “ahí está el diablo, está lo peor”.

CHELA: Pero usás los mismos elementos, los mismos signos.

JOSE: Es exactamente ese sistema de lo que dice Foucault de lo edificante y no edificante; entonces tenemos lo que está arriba, lo que está blanco, está con la iglesia y lo que no puedo ver, lo que es extraño para mí, pertenece al mal. Cuando me referí al barroco es precisamente porque allí donde le hacen una ofrenda a la maldad, están desacralizando esa maldad; la sacan, es como una fiesta que existe en la costa de Venezuela en la que aparece la imagen de los diablos, y uno va y baila con el diablo; pero tú tienes que estar al lado del diablo y ser amigo del diablo, porque son personas vestidas de diablo. Y cuando el ‘verdadero’ diablo llega a ese pueblo, se va a asustar cuando él se vea en el espejo de todos esos diablos,

de esas personas disfrazadas de diablo; entonces el diablo sale corriendo porque dice que son más malas que él. Hice una investigación durante muchos años, de ir a muchos diablos en toda la costa durante el jueves de Corpus Christi; ese día yo me aparecía en la playa, porque ese día las comunidades se visten de diablo para correr al diablo, o sea, cuando el diablo venga, va a verse en el espejo y se va a ir corriendo. Tal vez cuando hablamos del ex-voto dentro de la obra de Manojó de Calles sucede exactamente eso: “miren como lo volvimos a ese actor, es el espejo, la teoría del espejo, veo lo feo y corro, me aparto de eso, lo expulso de esa parte”. Incluso dentro del ensayo, ella dice —y me encanta esa parte— que salieron a la calle y bailaron durante tres horas. Me dije: “ese es el cuerpo que se estaba buscando”. Se busca pasar a otra forma de expresión. Al principio ella dice que hay una dramaturgia migrante, y al final ella dice: “es que ya se salieron y bailaron tres horas en la calle con el público”. Está jugando a eso constantemente, a verse en el espejo, a que la persona se sienta con repulsión, es una invitación a bailar en el escenario, y no solamente les queda insuficiente el escenario, sino que salen a la calle y se expanden; es una práctica muy común con el teatro contemporáneo meter al público en el escenario, bailar, jugar, que el público diga “a mí me pasa esto” en referencia a cosas horribles que se están hablando en ese momento. Parece una fiesta, pero no es una fiesta, es un ritual, te están contando una cosa terriblemente humana.

Gus: Me inclino a pensar que esa palabra ‘migrar’ alude, desde mi lectura lacaniana, a migrar de la función fálica, arrojándose hacia el lado del no-toda. Se le ofrece así al público la posibilidad de migrar, salirse de las convenciones teatrales, fuera de la idea teatral sostenida por la historia del teatro, en este caso de Tucumán, es decir, fuera de la sala. Pareciera haber una invitación a migrar, algo así como “anímate a migrar, a migrar de las convenciones, a migrar del falo”. El diccionario de la RAE define ‘migrar’ como ‘desplazarse, trasladarse desde el lugar en que se habita a otro diferente. Es la única definición que da la RAE. Ligo esta definición al tema de la otredad, lo hetero, esa alteridad que es la mujer; la mujer es otra, como dije antes, puede quedarse si le gusta del lado del goce fálico,

pero también puede acceder a un goce suplementario del lado del no-toda, ese goce Otro u Otro goce, que no es fálico y que puede ser infinitamente diverso. De alguna manera creo que en esta performance de Verónica la idea es invitar a migrar del lazo social que la gente está padeciendo para alcanzar una experiencia diferente y retornar al goce fálico transvalorado, es decir, a un lado fálico menos cruel, menos autoritario, menos patriarcal, menos machista. Y ese arrojar al lado del no-toda ocurre, me parece, precisamente en el momento en que, como dice José, se instala la fiesta que no es una fiesta.

CHELA: Y qué maravilla poder crear eso.

Gus: Tenés que llevarle a los de tu grupo, Chela, el ensayo de Verónica para que lo lean, ya que ustedes, como Manoj de Calles, se conocen y han trabajado juntos por bastante tiempo. Tal vez les sugiera explorar otra metodología.

JOSE: Voy a hablar de mi narciso ahora, voy a hablar de mi ego en esta parte. Saben que cuando yo monté la obra *Arva* (2024) allá en Venezuela, con Alexandra Valencia y Michelle Rodríguez de Teatro Bordes, lo hice sobre relatos de las chicas –después les cuento cómo fue el proceso. Hay una parte en la que ella tiene un video de mujeres que son golpeadas y ella dice “te amé tanto que me cansé de amarte”. Proyecto el video al mismo tiempo que la chica se está limpiando con la otra que la cuida; ella se pasa la mano por la boca y dice “te amé tanto, me cansé tanto de ti”. La obra va llegando a un clímax y la gente comienza a ponerse muy sentimental, lo noté cuando hice los ensayos con público. Vi que esa gente se estaba poniendo a llorar y yo no quería que ocurriera eso, quería que se pusieran a pensar. Así, cuando estaba en el clímax, que tenía de fondo un bolero muy lindo que habla sobre cómo te amé, las chicas quedaban en una penumbra así y se reían, como contándose historias entre ellas. Allí se paraba la cuestión porque yo dispuse que saliera una música muy atractiva; es una canción súper alegre que ponía a las chicas a bailar; sacaban al público a bailar lo cual evitaba que se pusieran a llorar. En cierto modo, ellas

hacían un ritual con unas bananas que colocaban en el piso, hacían un círculo; les dije: “hagan el círculo de esta manera”, porque tengo cierta cosa con las bananas y la santería. Les pedí que se quedaran quietas dentro del círculo de bananas, que cuando yo terminara la música, se comieran las bananas y luego las vomitaran. Los hombres del público no soportaban esos vómitos, porque cada vez que vomitaban, ellas decían “me tocaron el culo, pero yo no quería”, “permití que me tocaran el culo, tú me dijiste que me quedara callada”, frases de ese estilo. Era una secuencia de acciones como una montaña rusa. Vengo trabajando en montajes en los que, inconscientemente, trato de cancelar la tensión en el público y movilizarlo usando música más alegre, porque no quiero que la gente diga que le gustó la obra porque lloró mucho. Para mí el teatro es para reflexionar. Cuando hice esa obra de Arca ahí en Venezuela hubo muchas reacciones y la gente, cuando terminaba la obra, no se iba. Las chicas les decían que ya se podían ir, que salieran de la sala. Un tipo llegó al punto de decirles a una de las chicas: “quería decirte una cosa, que yo me siento muy mal por lo que tú acabas de hacer, por lo que acabas de contar, yo soy culpable”. Eso me emocionó mucho, porque no me había dado cuenta que yo provocaba ese tipo de cosas. Las chicas hacían como un conversatorio y después nos íbamos a una pizzería en la que gente del público seguía conversando con nosotros; hacíamos un foro ahí. Por eso me parece muy importante entender que el teatro es una cuestión tan humana que tenemos que pasar, antes del mito, a hacer el rito; antes de contar la historia, tenemos que estar ahí jugando, estar en contacto con el rito, que el cuerpo sienta que su energía se está expandiendo, que se está contando una cosa que pasa todos los días. Siempre recuerdo una frase que dijo Gustavo: “cuando voy al teatro y veo una sillita y una mesita con el teléfono, lo primero que siento es que ya me cagaron la obra”.

Gus: Ocurre cuando se abre el telón o cuando entro en la sala y veo en el escenario el sofá y el teléfono, y ya me preparo para el dramón de una familia disfuncional. Un horror, dudo si salir o no del teatro.

JOSE: Uno tiene que ir al teatro a divertirse, a reflexionar, pero sobre todo a divertirse; usted es un humano, quiere pasar un rato, ver una actuación linda, ver una composición visual, sonora, sensorial, pero también quiere sentir que están hablando de usted. Me parece, según leo en el ensayo de Verónica, que muchas personas deben haber pensado “están hablando de la dictadura, de ese actor oficial, están desacralizando, crean un ex-voto. Me parece que hay artistas que están montados en esa tendencia; siempre estamos hablando de Kantor, pero resulta que tenemos artistas que están conectados, que crean y hacen propuestas estéticas, artísticas, arriesgadas, sí, pero necesarias. Y muy importante otra cosa: son grupos y artistas que están descentralizados, es decir, no están en los grandes centros de poder, sino que se van hacia las capitales de otros lugares, en los rincones de las provincias. En mi experiencia como artista en Venezuela, nadie hacía referencia a los artistas de Caracas. Siempre nosotros teníamos como circuitos más pequeños, es decir, el circuito de los Andes, el circuito de los Llanos, pero había otros microcircuitos que no se conectaban porque a ellos no les interesaba trabajar ese tipo de temas, trabajar temas que estuvieran relacionados con los problemas que estaban pasando en las regiones. Creo que eso pasa en las grandes capitales. Y a mí me detonó mucho ese ensayo de Verónica, me detonó muchas cosas cuando lo estaba leyendo, porque siempre he vivido en la frontera y en las regiones.

Gus: Hacer una experiencia como esta de Manojó de Calles en Buenos Aires, puede ser realmente de una peligrosidad enorme. No sé cómo reaccionaría el público porteño, porque es un público más atendido al teatro, que ve mucho teatro; sabe que puede haber zonas de experimentación, pero no que lo saquen a bailar tres horas. Entonces, no sé, me parece que podría ser... Sería bueno que ellas pudieran estar en Buenos Aires y ver cómo trabajan una experiencia en ese contexto. Porque Buenos Aires está exigida por otras demandas, por la mirada externa, por su competencia con otras capitales, una cantidad de prestigios en juego. No sé qué está pasando hoy en el teatro de Buenos Aires; mi acceso es a lo que filtran los periódicos, las notas que publican, que son muy escasas,

Charla entre teatristas (2)

por cierto. Y en general, pareciera que dan prioridad a obras con monólogos, obras de autoficción con temas que son los que les interesa al diario. Cuando leo esas notas pienso que muchas de esas obras deben ser un plomazo; incluso algunos amigos que frecuentan mucho el teatro en Buenos Aires, siempre se arrepienten de haber ido a ver ciertos espectáculos.

SANDRA: Hace mucho que no voy a Buenos Aires, pero sé que hay una movida *under* donde suceden cosas, pero, a diferencia de otros teatros, no se les da prensa.

Gus: Ese es mi miedo que me lleva a no hablar de ese teatro de Buenos Aires, porque sé que hay una cantidad de experiencias que no tienen prensa, no acceden a la prensa.

SANDRA: Se compite mucho. El teatro independiente en Córdoba, al final, termina teniendo más lugar en su propia provincia. Cuando se va gente de Córdoba a Buenos Aires, termina como muy opacada por ese otro teatro que se busca más en Buenos Aires. Al final termina siendo mejor quedarse en su lugar.

JOSE: Les voy a dar una noticia. Acaba de llegar una cosa linda, un nuevo libro que yo acabo de publicar. (*Muestra en pantalla el libro*). Lo escribí con Julliam Moncada, mi esposa; está en portugués: *Teatro Barracao*. Es una serie de entrevistas que hicimos sobre la recopilación del Teatro Barracao, que fue fundado en 1992. Las hicimos con las personas que son responsables del teatro, que está que se cae, entonces estamos haciendo un trabajo sobre el teatro.

Gus: ¿Eso hay en Foz de Iguazú? Felicitaciones.

JOSE: Estoy orgulloso de un nuevo hijo. Quedó pequeño, pero está bonito.

Gus: Es importante rescatar todas estas cosas que ocurren fuera de las capitales, de las grandes capitales.

JOSE: Por eso les hablaba de descentralizar, porque regularmente, cuando tú te mueves a las provincias, hay muchísimas cosas que quedan ahí en el aire.

Gus: El único país en el que yo vi que no había tanto ese conflicto de centro y margen es Colombia. En Colombia hay un teatro de Bogotá, hay un teatro de Medellín, hay un teatro de Cali, hay un teatro caribeño. No sé si competirán, pero cada uno tiene su propia identidad. En cambio, si hay una sensación de inferioridad, un poco como decía Sandra, cuando un grupo del interior va hacia la gran capital, eso en todos los países sucede, pero me parece que menos en Colombia. En Colombia no lo noté. Cada cual hace su juego dentro de lo que le da la ciudad en la que trabajan.

Nos vemos en dos semanas. Veré si encuentro algo que funcione como disparador de la charla y se los mando con anticipación. Hay un tema que nos quedó pendiente y que tal vez por lo que dijo hoy José con- vendría trabajar porque parece que genera angustia. Me refiero a las posi- ciones que puede ocupar un director según los cuatro discursos de Lacan, el de Amo, el de la Universidad, el de la Histérica y el del Analista. Son fórmulas algebraicas que carecen de sentido, porque no son palabras, pero los símbolos que las conforman pueden ser trabajados de muchas mane- ras. Por ejemplo, la S del sujeto puede ser el autor, puede ser el director, el actor, el personaje, etc. Al hacer jugar esas fórmulas a partir de uno de ellos, surgen muchas preguntas, muchos temas, muchas cuestiones que, me parecen, nos van a interesar para nuestra praxis teatral. Publiqué el libro *Los discursos lacanianos y las dramaturgias*, en castellano y también en traducción al inglés. Por razones de espacio, me limité a una posibilidad en cada fórmula, pero propongo que juguemos con las letritas a partir de pensar en el dramaturgo, en el director, etc. Imagino que tal vez cada fór- mula, pasando por todos los que intervienen en el proceso de escritura y montaje, nos llevará casi una charla completa. Más si nos animamos a tra- bajarlas desde el teatro y también desde el performance, artístico o de ac- ción. Veremos los pro y los contra en cada discurso que, obviamente, se referirán a los conflictos y obstáculos que enfrentamos en nuestro trabajo como teatristas. La idea no es quedarse en uno de los discursos, sino –

Charla entre teatristas (2)

como decía Néstor Braunstein sobre las estructuras clínicas— ver cuándo nos conviene apelar a un discurso y no a otro en tal o cual circunstancia. Lo importante es darse cuenta que cada discurso supone una posición de poder, una toma de posición política y ética, es decir, las dos dimensiones propias de una praxis y de todo arte.

Reunión del 24 de octubre 2024

El discurso del Amo en Lacan y sus consecuencias en la praxis teatral

Gus: Hola a todos, a todas, a todes. Hoy Cipriano anunció que no va a poder participar. Recuerdan que les había propuesto, pero no es ley, comenzar a jugar con las fórmulas de los cuatro discursos de Lacan, más la quinta, que en realidad no es un discurso porque no hace lazo social, que es la del seudo (o no) discurso capitalista. Les mandé las fórmulas, así peladas, para que comenzaran a delirarse. Olvidé mandarles las claves, pido disculpas; no les mandé qué significaba cada letra o símbolo. Les voy a mandar el pdf de mi libro *Los discursos lacanianos y las dramaturgias*, para que luego lo vayamos ampliando ya que, como les dije, al poner ejemplos, tomé una sola variable; pero, como también les dije, esas fórmulas, como están fuera del sentido, pueden servir para pensar otras relaciones y otros sujetos: el dramaturgo, el director, el actor, el texto, el personaje, el público. Les propongo para hoy divertirnos un rato jugando con la fórmula del discurso del Amo. Lacan va a plantear los cuatro discursos en su *Seminario 17*, luego en *Radiofonía*, y finalmente lo retoma un poco en el *Seminario 20*. Las fórmulas se arman con cuatro símbolos y cuatro lugares; arma así cuatro estructuras o, tal como las llama en el *Seminario 17*, cuadrípodos giratorios, porque habría que ir haciéndolos girar en el orden contrario al movimiento del reloj. Los cuatro discursos toman la siguiente disposición y forma algebraica:

Discurso del Maestro o del Amo

$$\underline{S_1} \rightarrow \underline{S_2}$$

$$\$_{\$} // a$$

Discurso de la Universidad

$$\underline{S_2} \rightarrow \underline{a}$$

$$S_1 // \$$$

Discurso de la histórica

$$\underline{\$_{\$}} \rightarrow \underline{S_1}$$

$$a // S_2$$

Discurso del analista

$$\underline{a} \rightarrow \underline{\$_{\$}}$$

$$S_2 // S_1$$

De ese modo, tenemos, por un lado, los símbolos:

S₁: el significante Amo

S₂: el saber

\$ [S barrado]: el sujeto

a: el plus-de-gozar

Y por otro, los lugares:

Agente → Otro

Verdad // Producción

Les voy a comentar un poco todo esto para que podamos empezar a jugar, a delirarnos, con la primera fórmula, la del discurso del Amo.

Observen que, en el S₁, el S no está tachado. El discurso del Amo es para Lacan en principio el inconsciente mismo, el discurso del inconsciente. El inconsciente siempre es discurso de amo, sobre el cual nosotros no podemos más que padecerlo. No hablamos, sino que somos hablados por el inconsciente. También para Lacan, el discurso de la histérica es el que conduce al saber, y no el deseo de saber. Retomaremos esto porque es muy importante para la praxis teatral.

El S barrado, \$, ya saben, es el sujeto, el sujeto dividido entre consciente e inconsciente. Y finalmente el *a*, que es, en parte, a veces, el objeto del deseo, pero también en los seminarios últimos, ya Lacan lo plantea como el plus de gozar. El plus de gozar, en realidad es un *minus* de gozar, un mínimo de gozar. Es el poquito de goce que nos permite el Otro, el discurso hegemónico, la cultura, el lenguaje. Nosotros no podemos tener acceso al goce total, porque eso ha sido reprimido, eso ha sido desalojado por lo simbólico. Hay goces a los que nos han obligado a renunciar (no matarás, no te acostarás con tu madre o padre, etc.). El plus de gozar es ese poquito de goce que nos permite la cultura. La expresión 'plus de gozar' alude a la plusvalía de Marx, ese poquito de tiempo que el capitalista le roba al trabajo del obrero, un poquito de tiempo que no le

paga. No le paga por la totalidad del tiempo de trabajo, sino que le paga menos, y en esa diferencia, en esta pequeña diferencia, logra obtenerse la plusvalía en la teoría marxista. Entonces, tenemos que estos signos van a rotar por cuatro lugares. Ese *petit a*, a veces lo podemos hacer funcionar como el objeto perdido del deseo, o lo podemos hacer jugar —insisto en la palabra ‘jugar’ porque quiero que juguemos con estas letritas—, como causa del deseo y del goce, y lo podemos hacer jugar como plus de gozar. Luego tenemos cuatro lugares. En el discurso del Amo el S_1 , como significante amo, ocupa el lugar del Agente. En el lugar del Otro aparece el S_2 , el significante del saber. En la parte de abajo de la barra, del lado izquierdo, tenemos el lugar de la verdad, donde encontramos al sujeto dividido, $\$$. Finalmente, en la parte de abajo de la barra, a la derecha, tenemos al a en el lugar de la Producción. Vean que Lacan agrega una flechita (\rightarrow) en la parte superior de la fórmula y en la parte inferior una doble barra ($//$). Hay algunos cambios en las fórmulas con estas barras y estas flechitas; en algunos casos, las flechitas van en orden contrario, de derecha a izquierda, en algunos discursos. Lacan va a enfatizar la imposibilidad en un caso y la impotencia en otro, pero por ahora nosotros vamos a dejar esto de lado temporariamente. En el gráfico que les mandé y el que reproduje antes, todas las flechitas van para el mismo lado. Por ahora nos vamos a manejar con eso. En otra oportunidad, en otros textos de Lacan, también se ven las fórmulas con flechas cruzadas, por ejemplo.

Como ven, hay mucho para pensar aquí y para delirarse. Hay que tener en cuenta, además, de que nosotros no elegimos estos discursos. Usualmente, estamos posicionados desde alguno de ellos y desde allí pensamos la cultura, la subjetividad, etc. Sin embargo, el ejercicio que les propongo es preguntarse en cada momento del ensayo, por ejemplo, qué posición ocupa el director y si, frente a cierta dificultad o conflicto, podría moverse e implementar otro de los discursos. La idea es que nosotros ya nacemos a estos discursos, y estos discursos nos capturan. Entonces, por eso es importante saber por qué estoy haciendo una puesta en escena y qué lugar ocupo para detectar cuál es el discurso que estoy implementando. Porque muchos de los conflictos de los que venimos hablando, por ejemplo, el de esos actores que rebelan, que se empaacan, como en el caso

del actor problemático que abordamos desde la neurosis obsesiva, todo eso viene porque también nosotros estamos confundidos respecto al tipo de discurso que estamos manejando en nuestra praxis. Por eso yo les planteaba la vez pasada acerca de la importancia de mostrar las cartas con las que vamos a trabajar, la reglas, desde el principio, si es que tenemos claro desde qué posición discursiva estamos realizando el trabajo. Me parece que esta explicitación, aunque sea parcial, puede eliminar muchos obstáculos y conflictos durante los ensayos o durante una clase. Obviamente, en un tratamiento psicoanalítico, el analista no tiene por qué explicitar eso al analizante, y ustedes tampoco tienen que explicitarlo todo a los actores. El analista suele proponer la regla de la asociación libre y se reserva para sí la regla de la atención flotante, reglas que nosotros podemos adoptar también. Se guarda para sí el hecho de que su escucha va a realizarse en lo posible desde el discurso del Analista, posición muy difícil de sostener, como veremos en su oportunidad; más todavía cuando se trata, como en nuestro caso, de un proceso creativo. Estamos usando la homología entre el psicoanálisis y la praxis teatral, homología que es el eje de estas reuniones, las del año pasado y las de este. Es la homología por la cual los he convocado y que a ustedes les interesó. Sin embargo, esta homología no es perfecta, tenemos que ir ajustando cosas. Los problemas que nosotros enfrentamos en un proceso creativo emancipatorio, no son completamente iguales a los que confronta un analizante durante un tratamiento, si bien la ética que sostiene al psicoanálisis y a la praxis teatral es la misma.

Lacan nos recuerda que, cuando nacemos, esos discursos ya nos preceden. Modelan, nos dice, nuestro decir, modelan nuestro hacer, y nos llevan más allá del lugar a donde voluntariamente quisiéramos llegar; de pronto es como que nos manejan como títeres y nos hacen llegar allá donde a lo mejor nosotros no queríamos voluntariamente llegar, por eso es importante estar advertidos de cómo funciona y a dónde conduce cada uno de los cuatro discursos.

Comentemos algo sobre los símbolos antes de ponernos a jugar. Veán que el S del S₁ no está tachado. Ese significante amo, en cierto modo, no-sabido para el sujeto \$, es mítico. Se trata de un sujeto antes de entrar

en lo simbólico, antes de ser mortificado por el significante. Pero, obviamente, oculta la castración que va a aparecer ya con el \$ tachado. Ahí ya el sujeto está tachado, o sea que ahí se ha producido la operación de la castración. Este sujeto dividido es el que desconoce la causa de su deseo. El S_2 , como el saber, constituye la red de significantes menos el S_1 , lo singular del \$. A esa red de significantes le va a faltar siempre uno. Recuerden que el concepto de estructura, que creo que lo mencioné alguna vez, que trae la fonología, es el que está por debajo de todo esto: en la estructura fonológica uno puede armar los pares de fonemas opositivos, por ejemplo, [b/- /p/; /t/- /d/], casi todos los fonemas son lo que los otros no son y forman, digamos, una red, pero en todas las lenguas, siempre hay uno que está como difuso, ambiguo, que no tiene una oposición clara, como si quedara aislado. Tenemos así un agujero, un lugar vacío a nivel de estructura que, por ello mismo, va a explicar los cambios lingüísticos a nivel diacrónico. Los cambios fonológicos que se van produciendo, a su vez repercuten a veces en los otros sistemas: el morfológico, el sintáctico y el semántico, generando cambios significativos en la lengua. Observamos algo similar en cuanto al Otro, al lenguaje; no es un A completo, tiene una falta, un agujero, le falta por lo menos el S_1 . En la fraseología estructuralista, podríamos incluso leer esto pensando que ese S_1 está en el S_2 por su ausencia, no es que no-está; está por su falta, está como faltante. Esa falta es la que va a dar sentido a toda esa red de S_2 .

Estoy dándoles las cosas que ustedes, más o menos, tienen que tener un poquito en cuenta para que empecemos a jugar con todo esto. Quiero agregar que cuando Lacan habla del discurso del Amo, nos aclara que se refiere al Amo antiguo; el Amo moderno es el del discurso capitalista. Hay aquí resonancias hegelianas. El Amo antiguo es el que pone a trabajar, a producir, al esclavo quien, en se proceso de transformación de la Naturaleza para satisfacer el goce del Amo, construye un saber el cual, a la postre, sería el que le daría la posibilidad de liberarse del Amo. El esclavo sabe hacer su trabajo, es el que constituye, dice Lacan, un inconsciente revelado. En un tratamiento analítico, como dije, el analista va a estar pendiente de escuchar lo que se refiere al inconsciente, al discurso del Amo, a ese S_1 que carece, digamos, de palabra que lo exprese. Ustedes

como analizantes van a parlotear, van a hablar un montón de cosas, y eso va a ser el lugar del saber; pero la idea es, para decirlo rápido, encontrar la clave de cuál pueda ser el significante amo del discurso de ustedes. ¿Qué es lo que les arma, qué es lo que sostiene ese mundo imaginario, simbólico de ustedes? Pareciera como que ese S_1 , como falta en S_2 , constituye el enigma que hay que ir despejando a nivel del deseo inconsciente. Otra advertencia a tener en cuenta en todo este planteo de Lacan: cuando él habla del saber, no habla del conocimiento. El conocimiento es siempre el de la ciencia; se lo puede formular con significantes precisos, se lo puede archivar, coleccionar, es universalizante. Cuando Lacan habla del saber, habla del *saber sobre el deseo*, sobre el inconsciente, que anida en el síntoma. El saber, entonces, es singular, propio de un \$, tiene que ver con su deseo, no es generalizable y tampoco es completamente expresable por el lenguaje, por eso hablamos de contornear o parlotear, de hablar el blablablá, como ocurre en nuestras improvisaciones durante los ensayos, para ir aproximándonos al S_1 . No olvidemos que ese S_1 , como significante maestro, es el que impone su poder, un tema que veníamos conversando en nuestras reuniones; impone su poder sobre el \$, comanda lo que dice y hace. Como veremos en algún momento, cuando pasemos, por ejemplo, al discurso de la Universidad, veremos que en el lugar del Agente tenemos al S_2 , aquellos significantes, autores, obras que ofician como autoridad, por ejemplo, en la academia o en nuestras clases o ensayos.

El Agente es aquello que dispara el discurso y por eso desde él podemos organizar el resto de la fórmula; el agente no es el que hace, sino el que manda al otro a actuar. *El agente hace actuar al Otro*, y esta frase, por favor, reténganla, porque es crucial en nuestra praxis teatral. Fíjense ahora en donde está la causa del S_1 ; la tenemos por debajo de la barra, se trata de la verdad, la cual queda, digamos, ocluida. La verdad, como sabemos, no puede decirse toda, pero habla, “yo, la verdad, hablo” es la frase que Lacan hizo famosa. Pero no lo dice todo, el S_1 no es toda la verdad. Además, como si esto fuera poco, la verdad, en la fórmula, está separada por doble barra de la Producción. El producto, por ejemplo, una puesta en escena, nunca es toda la verdad, es un semblante de la verdad entre otros que podrían haberse inventado creativa e imaginariamente.

Charla entre teatristas (2)

Con todas las pautas que he presentado, ahora sí podemos ponernos a jugar. ¿Qué les parece si en el lugar del agente ponemos al dramaturgo? ¿Cómo llenamos los otros lugares? ¿Quién o qué es el Otro del dramaturgo, al que, como agente, hace actuar? ¿Qué le demanda el S₂ al agente?

JOSE: ¿Sería el director?

Gus: ¿Alguien tiene otra propuesta para el S₂?

CHELA: La política, ¿qué le demanda la política, lo socio-político al dramaturgo?

Gus: O la cultura.

SANDRA: Pensé en el espectador imaginario de ese dramaturgo.

Gus: Buenísimo, tenemos muchas posibilidades. Como les dije, si ustedes les ponen a todas estas letritas o símbolos ciertas etiquetas, entonces eso nos obliga a pensar la fórmula a ver hasta dónde nos lleva. Vamos a tener múltiples circunstancias en las que opera el discurso del Amo; luego veremos cómo esas etiquetas van a tener otras consecuencias cuando las usemos en las otras fórmulas. Pero por hoy, nos quedamos con el discurso del Amo. Entonces, en el lugar del S₂ y en relación a un S₁ que comanda y que es mítico y que no estaría castrado, ustedes sugirieron el director, lo socio-político, la cultura, el espectador imaginario y yo agregaría, por qué no, el actor. Todas estas variaciones a su vez van a resultar en consecuencias diferenciadas, según lo que pongamos en el lugar del Otro. Tenemos un enorme espectro de posibilidades. Por eso les dije que el trabajo sobre una sola fórmula, como en este caso la del discurso del Amo, nos puede llevar toda la reunión de hoy y hasta quizás parte de la próxima. Casi me animaría a decir que trabajar con una sola fórmula en relación a muchas variables, hasta podría dar lugar a una tesis doctoral.

Por eso mismo, en mi libro, trabajé una sola variable, porque de lo contrario me iba a dar un libro de mil páginas.

JOSE: Claro, porque él, ese S_1 , siempre va a dinamizar, siempre se va a buscar dominar y cubrir ese espacio del lado del saber. En cierto modo, ese agente, en este caso el dramaturgo, es el que va a crear esa ausencia; porque es lo que siempre hemos planteado, es decir, tú no haces teatro para ti, tú haces cualquier actividad porque hay algún interlocutor en alguna parte que va a responder algún día.

Gus: Comencemos a jugar con las etiquetas que ustedes plantearon para el lugar del Otro. Me parece que sería conveniente comenzar por pensar la cultura en el lugar del S_2 , como para tener alguna coherencia, al menos la de ir de lo más amplio a lo más preciso. No me parece que debemos confundir la cultura con el lugar del público, que es también un Otro, pero no tan amplio como la cultural misma. Luego podemos pasar a poner en el lugar del agente al director, al actor y al espectador imaginario, al público. Ya no en el lugar del S_2 , sino jugar poniéndolos en el lugar del agente, lo cual multiplica tremendamente la capacidad de la fórmula para pensar cuestiones de la praxis teatral, y solo, como les digo, y nada más, con la del discurso del Amo. Si luego hacemos todo este mismo trabajo con los otros discursos, tenemos para entretenernos por mucho rato. Estoy seguro que con la experiencia que ustedes tienen en lo teatral, como actores, directores, maestros, dramaturgos, etc., van a poder ampliar enormemente la capacidad de cada fórmula en el campo de la praxis teatral. Entonces, empecemos con

Agente → Otro
Verdad // Producción

Que para nosotros, para iniciar el juego, tenemos como

Dramaturgo → Cultura
Verdad // Producción

Charla entre teatristas (2)

¿Cómo pensarían ustedes la Producción y la Verdad a partir de lo que tenemos arriba de la fórmula, teniendo en cuenta que, en el discurso del Amo, tenemos al \$ en el lugar de la Verdad y al *a*, el plus de gozar, en el lugar de la producción?

$$\begin{array}{ccc} \text{Dramaturgo} & \rightarrow & \text{Cultura} \\ \$ & // & a \end{array}$$

El sujeto dividido, consciente e inconsciente, está por debajo del dramaturgo. ¿Se acuerdan que hablamos de la Griselda Gambaro y la despedimos? Diciendo que estos autores, estos dramaturgos, no admiten que son sujetos divididos y, por lo tanto, se creen que son los dueños absolutos de la verdad, el amo de la verdad del texto. Entonces, veamos esto. ¿Qué sacarían ustedes de esto? El dramaturgo es el que hace actuar, para el movimiento, la dinámica, como dijo José. Pero el dramaturgo escribe como un modo de ejercer su poder sobre la cultura, en parte concebida aquí como dimensión del saber sobre el deseo; el dramaturgo ubicado, entonces, como alguien cuyo poder reside en saber algo sobre el deseo, la falta en la cultura. Y a su vez, también en parte, es el que escribe como una forma de responder a la demanda de la cultura cuya ‘falta’ requiere de un texto... de su autoría.

JOSE: El dramaturgo cree que le están pidiendo una obra desde el S₂; él ve un grande Otro que le está pidiendo un texto y piensa que él puede escribirlo. Llega incluso como el salvador. Yo les voy a abrir los ojos de lo que ustedes no están viendo.

Gus: Quiere satisfacer la demanda del Otro, él es el que puede, de ahí la cuestión del poder. Tal vez su engrheimiento, en cuanto a su ilusión de poder, se deba a que se siente necesario para la cultura.

JOSE: Ese es el problema de los artistas, del arte. Porque cada quien abrió el ojo del Otro/otro. Yo no sé si me abrió el ojo, pero creo que hay un punto de vista que el amo cree que tiene el control y que sabe

qué es lo que quiere el Otro/otro Además, se alimenta de eso que el Otro también le muestra. Dice: ¡ah, les gustó. Voy otra vez con ustedes”. Sigo con esa línea.

Gus: Como dije antes, si tenemos al S_2 , el saber, en el lugar del Otro, y si a ese saber le falta el S_1 , en este caso el dramaturgo, podemos pensar que ya aquí se insinúa lo de la falta en el Otro: algo le falta a la cultura y por eso apunta a un dramaturgo como completamiento. El Otro no es completo, no es A, es \mathbb{A} , de ahí lo del matema del significante de la falta del/en el Otro: $S(\mathbb{A})$. En cierto modo, el dramaturgo responde a la demanda del Otro. No es que escribe porque se le ocurrió una idea genial de la que se siente propietario, no es que escribe como ejercicio pleno de la libertad, en el sentido de que nadie le solicitó nada. Aunque no quiera, hay algo en el ambiente, digamos, que hace que el dramaturgo escriba esa obra y ninguna otra. Sea como sea, el dramaturgo es S_1 porque, en cierto modo, es para el Otro un enigma que no hay seguridad de que advenga y tampoco hay seguridad de que el Otro pueda contornear, apalabrar ese enigma en su totalidad.

JOSE: Incluso la misma demanda del Otro es el mismo elenco con el que trabaja. Coloca ahí al actor, coloca los procesos de cómo se va a montar la obra, cómo se va a vender la obra, coloca todo ahí en el asador de ese Otro. La crítica tal vez le hace un guiño y vuelve a escribir lo mismo de siempre.

Gus: El Otro puede tomar distintos semblantes.

CHELA: ¿Puede ser el texto que produce o la dirección de la obra, la orientación?

Gus: Lo que produce en el campo de la Producción donde está el a , ahí podemos poner la obra. Y esa obra oficia como su plus de goce, ese menos goce, pero al menos un poquito de goce. El dramaturgo produce una obra que *podría* satisfacer —no es seguro— las demandas del Otro en

el campo del saber. Un saber a nivel del deseo. Como ya les aclaré, no se trata de conocimiento de la realidad, por ejemplo, a la manera de una objetividad respecto del contexto social; se trata de un saber sobre el deseo de ese contexto cultural y, de alguna manera, sobre un goce, un real, que se manifiesta como malestar en la cultura. El Otro está preocupado por ese S_1 del cual el dramaturgo es también un semblante. Estoy delirando, nunca tomen lo que digo como palabra santa; estoy pensando que ese S_1 es eso que no sabemos bien que es, que es ese enigma que podría o no advenir; nadie puede asegurar que surgirá un dramaturgo en tal momento histórico. Entonces, si colocamos la obra en el lugar de la Producción, nos queda pensar cuál es la relación de esa obra con la Verdad que, en la fórmula, está ocupado por el sujeto tachado, \$.

$$\begin{array}{ccc} \text{Dramaturgo} & \rightarrow & \text{Cultura} \\ \$ & // & \text{obra} \end{array}$$

Entre la obra y la verdad tenemos esas dos barras de la obstrucción, que nos indica que la relación de la obra con la verdad (de los deseos sociales, digamos) no es total, no es directa. No hay una conexión total y completa entre el texto y el \$. Lo leo como que hay algo de la obra que se le escapa al dramaturgo, porque la verdad es precisamente un sujeto dividido entre consciente e inconsciente. No todo lo sabe, hay algo que permanece en el campo del saber no-sabido del inconsciente.

JOSE: ¿Qué relación tiene Producción con la Verdad? Porque la producción en sí es el resultado final del discurso. La verdad es una cuestión casi como utópica.

Gus: El discurso, que siempre da cuenta de un tipo de lazo social, al estar obstruida la relación de la producción con la verdad, al ser la obra un semblante de esa verdad que solo la mediodice, que solo la apalabra, la contornea, pero nunca completamente, resulta para el dramaturgo en que no sepa todo de su propia obra. Aunque se nos presente en este discurso

del Amo como dueño del sentido total de su obra, aunque vaya a los ensayos a hacerle la vida color de hormiga, como dicen en México, al director, a los actores, a los técnicos, lo cierto es que lo que sostiene su posición de agente es el \$. Esa posición de poder, de propiedad sobre el sentido, de autor y autoridad sobre su propia obra, no deja de ser una ilusión que encubre el hecho de que el dramaturgo es un sujeto dividido que no lo sabe todo, no sabe todo sobre su deseo. Y la obra, además, no da cuenta de la verdad de su deseo completamente. El dramaturgo cree, tiene la ilusión, de que controla el sentido de todos los significantes de su obra, de ahí que se haya hablado de la famosa ‘intención’ del autor. Es posible, obviamente, que el autor tenga una intención, pero esa intención se le queda corta en relación a la dimensión del saber-no-sabido de su inconsciente que su obra revela; como dijimos muchas veces, el inconsciente no es individual sino transindividual, razón por la cual hay más motivos para que se le escape la verdad de su obra.

JOSE: La obra también es parte de su real. La producción no se puede relacionar directamente con la verdad porque es otra cosa la que está ahí. Son otras percepciones, otras líneas que existen ahí, que tal vez el mismo dramaturgo desconoce; y que es lo que pasa con nuestro discurso también al momento del montaje.

Gus: Pero incluso más, que es algo que vos planteaste en otras reuniones cuando dijiste que hay muchas puestas del *Hamlet* o que cada puesta tiene que ver con la situación histórica, la subjetividad de la época. La obra se relaciona con la verdad, con lo real, pero el semblante que da cuenta de esa verdad está siempre mediodicho, es decir, no puede decir toda la verdad. Hoy vos podés montar *Hamlet* en Foz de Iguazú, otro lo monta en París, otro lo monta en África y van a ser distintos Hamlets, porque la relación de la obra en tanto producto con la verdad está siempre obturada, bloqueada por la doble barra. Son estas barras las que te obligan a dar un posible semblante de la verdad que estará en relación con el malestar en la cultura y la subjetividad de tu época, pero nunca podrá decir toda la verdad de la obra, que queda como ese enigma, muy similar al

famoso ombligo del sueño. Tampoco podrá el dramaturgo, aunque lo pretenda, decir toda la Verdad de su época. Y justamente porque la verdad no puede decirse toda, es que tendremos siempre versiones, semblantes diferenciados de la misma obra, que, en parte, es el producto del desconocimiento del dramaturgo, de lo que el dramaturgo desconoce, no sabe, del saber no sabido de su inconsciente, de su deseo, es decir, el S tachado, \$. Si ponemos en el S₁ al dramaturgo, el dramaturgo está, digamos, solicitado por la demanda del Otro, por la falta en el Otro, pero no sabe que responde a esa demanda desde su división subjetiva, y entonces cree que maneja todo el sentido de lo que está haciendo, que lo conoce todo, que lo sabe todo sobre su obra.

JOSE: Ese es el conflicto de trabajar con la dramaturgia de otro; ahí es donde tú entras en problemas con el autor, como te pasó a ti con Griselda Gambaro, cuando te dijo que tu puesta traicionaba la obra.

Gus: Es un conflicto con la dramaturgia de otro y con la dramaturgia propia, porque cuando te pones a dirigir un texto que vos escribiste, cuando ya estás en otra posición, la del director y no la del dramaturgo, estos mismos problemas aparecen.

JOSE: Y aunque no tengas contacto con ese dramaturgo, tomas la obra, la ves como un ejercicio propio de tu producción, un ejercicio que se conecta con lo que estás pensando como director; montas la obra y cuando el dramaturgo llega y ve la obra y dice: “me cagó la obra”. Y es que como director estás pensando en otro sistema, incluso me atrevo a decir que creas un cronotopo, es decir, creas otro sistema temporal y espacial de la obra. Como la mueves de tiempo y espacio, tienes otra interpretación; Me pasó en una ocasión cuando monté una obra de teatro de Gustavo Ott, el dramaturgo venezolano. Nos reunimos en el Teatro San Martín y me dijo que sí, que montara su obra *—Passport*, creo que vos, Gustavo, la viste cuando la llevé a Barranquilla. Supuestamente para Ott era una comedia, pero como la monté en un espacio de frontera, cambió el tono, el género. Es una obra que presenté en otros lugares: Barquisimeto,

Maracay, etc., y allí me decían “esta no es la obra de Gustavo Ott; usted le cagó la obra”, porque la obra era, supuestamente, para reírse. Pero la obra hablaba de un tipo que estaba atravesando la frontera y lo bañaban en sangre y otras cosas truculentas. Y eso fue porque yo me movía en el contexto de una ciudad muy violenta como es San Cristóbal, donde estaban pasando muchas cosas terribles con los migrantes. La gente insistía en que había leído la obra de Ott y que no era lo que yo había montado. Sucede que el dramaturgo creó un sistema, un semblante de la verdad según él la percibía y dio lugar a una comedia. En mi propuesta escénica, en cambio, se trataba de un tipo que pasaba la frontera y no tenía documentos, situación nada cómica. Hay una cosa que he conversado con muchos amigos y que yo no soporto: es trabajar con dramaturgia ajena y no meterle la mano porque no podría, no puedo, no me siento cómodo, tengo que meterle la mano, tengo que hacerle algo.

Gus: Aunque te propusieras no meterle la mano, siempre se la vas a meter. Siempre. Porque han cambiado los espacios culturales, etcétera. Vos te referiste a mi puesta de *El despojamiento* de Griselda Gambaro. Pero también, creo que les conté otro ejemplo, cuando dirigí —era mi primera dirección— mi propia obra, *El paraíso de las hormigas*, cosa que hice esa vez y nunca más. Recuerdan que en una de las reuniones les conté que la obra iba saliendo más o menos bien, hasta que llegamos a ese monólogo final. Allí nos estancamos; la obra no salía y no salía, no cerraba. Gabriela Abad, nuestra querida psicoanalista, tenía a cargo ese monólogo. Ella me preguntó, frente a esa sensación de fracaso, si la dejaba hacer esa escena tal como ella la imaginaba. Obviamente le dije que sí. Y cuando vi lo que ella hizo, me tuve que ir del ensayo, porque lo que presentó me devolvía mi propia locura, una locura que yo no había podido ver ni al escribir la obra ni durante los ensayos, no la había ni imaginado ni sospechado. Me fui del ensayo, medité y, al volver al otro día, les dije que teníamos que ensayarla otra vez y desde el comienzo a partir de lo que había ocurrido, lo cual cambió muchísimo la puesta en escena. Eso, además, nos obligó a postergar el estreno. La improvisación de Gaby nos llevó, me llevó, a rever la obra y la puesta completamente. Por eso puedo decirte que, aún para la

dramaturgia propia, cuando tú la empiezas a dirigir, ya no sos el mismo agente que escribió la obra. Tú eres dramaturgo escribiendo la obra, pero cuando te propones dirigir tu propia obra, ya estás en otro lugar de agente y en otra lógica discursiva. Ahí tenés que tener mucho cuidado, porque vos podés pensar que vos conocés todo de tu obra y el actor, el escenógrafo, el músico o el sonidista de pronto te hacen un chiste o un comentario para que te des cuenta de que la estás pifiando, que estás equivocadísimo. Hay que escuchar todo eso atentamente.

JOSE: Eso siempre pasa; aunque tú controles todo en la obra, siempre hay un detalle que se te escapa, del que no te diste cuenta. Y por eso hablaba de que esa relación de la obra con la verdad, siempre va a imponer nuevas lecturas, no hay manera de parar eso. Lo quieras o no, la obra es polifónica, al punto que cada lector, cada espectador tendrá sus propias sensaciones y eso le dará por resultado una lectura nueva.

Gus: Una lectura que ni el dramaturgo ni el director pueden prever.

JOSE: La otra vez cuando estábamos trabajando sobre el actor problemático, partir de las notas sobre la neurosis obsesiva, también nos referimos a un director ‘obsesivo’, que supone que sabe todo sobre lo real de la obra y que eso lo autoriza a controlar todas las situaciones en los ensayos y durante el proceso de montaje. Y lo hace incluso a sabiendas de que todo el mundo que la obra está hablando de otras cosas. Él está consciente y quiere trancar todas esas comunicaciones. A propósito de esto, leí esta semana una entrevista que le hicieron a García Márquez en la que se quejaba de que los críticos inventaban cosas sobre su obra, cosas que él no había escrito. Y una vez más, se trata del fluir del sentido que resulta de las percepciones que tienen los críticos de su literatura, de sus obras. García Márquez afirma que los críticos están equivocados y no permiten a la gente leer la obra tal como es. Pero entonces ahí hay una contradicción en ese discurso de García Márquez, porque dice “no me gusta lo que dicen los críticos, pero la gente me dice cosas de mi obra”.

Gus: Regresamos a la pregunta inicial: ¿Quién es el dueño del sentido? No hay amo del sentido. El sentido prolifera, como vos dijiste, es imparable y si te colocás como amo o autoridad sobre el sentido, no hacés más que bloquear la creatividad de tu propia obra. Solo que te colocas como autoridad. El sentido, por cuanto reside en el registro imaginario (del sujeto o del público o de la cultura) no tiene límites. Y claro, puede llegar a veces a tomar formas muy delirantes, porque la gente se delira imaginariamente con las obras. Sin embargo, uno puede validar su propia lectura si trabaja sobre la estructura del texto y, especialmente, si observa los pequeños detalles, esos que a veces son silenciosos, como la puntuación o el uso de las mayúsculas, o la repetición de cierta frase, etc. Los ‘divinos detalles’ de los que hablaba en un curso Jacques-Alain Miller. De pronto un pequeño detalle puede validar tu lectura, que deja de ser delirante, o bien mostrarte que andabas muy descaminado. Nos contaste, José, que tenías un actor que trabajaba la escena con una caja y vos llegaste un día temprano al ensayo y se la cambiaste de lugar; el tipo vino y dijo “esta caja a mí me molesta” y vos, al final, terminaste sacando la caja. Esa caja era un divino detalle que, según parece, obstaculizaba lo corporal. Había allí una modificación, que da cuenta de cómo está funcionando esta relación entre la producción y el sujeto dividido. De pronto surge un bloqueo y algún detalle lo delata, lo deja ver. En consecuencia, jamás iría a ver al dramaturgo de una obra que yo voy a dirigir. Porque imaginate el compromiso en el que te pones.

CHELA: No tiene qué decirte porque seguramente para él todo está dicho en su obra.

Gus: No, seguramente algo va a decir, por ejemplo: “Mira, yo escribí esta obra porque quería hablar de la violencia doméstica” etc. y se manda todo un discursito. Pero resulta que yo le había dado otra lectura y, después de esa conversación con el autor, termino preguntándome cómo vuelvo al ensayo. Ahora conozco la ‘intención’ del autor. Puedo volver al ensayo con la culpa de que mi lectura no se corresponde con la de él y someterme a su discurso; o puedo sentir el vértigo, con algo de

Charla entre teatristas (2)

culpa, por transgredirle lo que me dijo. Cuando hice la entrevista a los 87 directores para *Arte y oficio*, a la mayoría de ellos no les gustaba la presencia del dramaturgo en los ensayos. Algunos conversaban con el dramaturgo antes de empezar el montaje. Otros lo invitaban a algunos ensayos cuando estaba avanzado en montaje. Y a veces se generaban unos conflictos terribles porque el dramaturgo se espantaba de lo que veía sobre el escenario y vociferaba que le habían cambiado el sentido a su obra. Pero, como vemos, ¿cuál es el sentido de su obra? ¡Andá a hacerle entender al tipo lo que es el inconsciente! Imagínate. Y por eso sucede lo que mencionaba Sandra antes de que empezáramos la charla, de que hay un rechazo de la gente que está en teatro cuando se trata del inconsciente, y resulta inútil dialogar si no manejan un poco de Freud y de Lacan. Como no saben nada del psicoanálisis, se cierran y prefieren que no se hable de eso. No pueden ver que el saber-no-sabido es lo que los hace actuar, los hace escribir y su 'yo', su conciencia, les bloquea toda posibilidad de acceso a ese saber. En el fondo, es una negación de la castración: él no está dividido, él sabe todo sobre su obra, sobre su sociedad, él no tiene ninguna falta.

Juguemos ahora poniendo al público en el lugar del Otro, manteniendo al dramaturgo como S₁:

$$\begin{array}{ccc} \text{Dramaturgo} & \rightarrow & \text{Público} \\ \$ & // & \text{obra} \end{array}$$

Se me ocurre pensar que la demanda del público no es igual a la demanda del Otro, de la cultura. La demanda del público es usualmente más concreta que la demanda del Otro, en parte se la conoce, sea por el rumor, sea por algún estudio académico o una aproximación periodística realizadas a partir de ciertas claves sociológicas. El público es un *Otro*, pero también es *otro* que está localizado temporal y espacialmente.

JOSE: Es más reducido, está más focalizado en espacio-tiempo, como hablábamos hace un rato.

CHELA: Y tenés que plantearlo de alguna manera al momento del armado de tu propuesta escénica.

Gus: No es lo mismo hacer algo para el Teatro Colón que hacerlo para una salita en un barrio suburbano. El otro día alguien hablaba de los públicos, pero yo no sé si el dramaturgo puede imaginar *los* públicos.

CHELA: Y aunque los imagine, ¿qué pasa?

SANDRA: Para el caso de un dramaturgo que ya lleva una carrera, sucede que sabe que tiene un público que espera algo de él, usualmente algo nuevo. Es un público que lo sigue. Un autor nuevo, me parece, tiene más libertad para escribir, porque todavía no tiene un público fijo que intervenga o interfiera su escritura.

Gus: El dramaturgo con cierta trayectoria está más influenciado y más presionado. No es un S₁ completamente desconocido; dramaturgo reconocido o dramaturgo nuevo, ambos tienen una idea sobre el público en el contexto témporo-espacial donde ellos trabajan. El público siempre espera, en general, algo nuevo y entonces el dramaturgo siempre está en cierto modo presionado.

CHELA: O amenazado, como dice mi compañera; dice: “voy a salir a amenazar gente para que venga; para vender la obra”.

Gus: ¿Cuál es esa relación del dramaturgo con ese público? ¿Cuál es la demanda?

CHELA: Es siempre una cuestión que se cree que el otro tiene, me parece.

Gus: Por eso dije que era imaginaria, ilusoria. Pero, no por ser ilusoria, es menos efectiva para el dramaturgo. Por ejemplo, gente como Gambaro en Argentina, Tito Cossa, Halac, todo lo que fue el grupo de dramaturgos que organizó Teatro Abierto durante la dictadura, todos tenían un público muy bien definido, muy acotado: gente de clase media,

intelectual, con formación universitaria, de mentalidad de izquierda, obviamente antidictatorial. No me parece, y habría que revisar lo que voy a decir, investigarlo, que tuvieran en mente un público formado por obreros peronistas del barrio más alejado de Buenos Aires. Lo cual me lleva a pensar que, al tener un público muy definido, el dramaturgo corre el riesgo de caer en una trampa que lo limita. Tiene ese espectador implícito que mencionaba Sandra antes, que lo limita en su creatividad porque escribe para satisfacer la demanda de un público que él sabe que espera que se le digan ciertas cosas y no otras. Recuerdo mi estupor la primera vez que vi *Potestad* de Tato Pavlovsky. Era la primera obra de Tato que yo veía. Fue en Tucumán. De pronto, como esperaba ver la imagen siniestra del dictador al que nos había acostumbrado el teatro de la época, no sabía cómo escuchar a ese padre bonachón, que tenía las mejores intenciones para su hija, secuestrada a una madre que había sido torturada y asesinada. Salí indignado del teatro ese día, porque esa imagen congelada de un dictador unilateral, plana, fraguada en la oposición falaz entre lo bueno y lo malo, no me dejaba acceder a la posibilidad de que estos desgraciados podrían ser buenos padres, tener un lado tierno. En la creación colectiva de los años 70, todos esos grupos creían que tenían que plantear un saber, darle un saber a ese público sobre qué era la explotación capitalista.

CHELA: Como el teatro brechtiano.

Gus: Era un poco como si el obrero no la sufriera. El obrero de la explotación capitalista por ahí no conoce la teoría marxista, pero *sabe en su propio cuerpo* en qué consiste. Los teatristas de entonces les salían con obras que, volveremos a comentar más tarde, planteadas desde el discurso de la Universidad: el público no sabía, pero ellos sí, y por eso procedían al adoctrinamiento desde su posición de iluminados; ellos sabían y le iban a decir al público cómo se luchaba contra la ideología capitalista y cómo no debían dejarse alienar. Todas las obras que publicó, por ejemplo, durante años, la revista Conjunto de Cuba, que yo la vi número por número —y me causó muchos enemigos en Cuba—, todas esas creaciones colectivas nacieron muertas porque, como diría Walter Benjamin, si tú partes de una

idea en el teatro, la obra nace muerta. Y creo que ahí un poquito él está tirando un palito a Brecht. La idea es que ninguna de todas esas obras, deben ser como 70 creaciones colectivas que publicó la revista Conjunto, ninguna volvió a ser montada, salvo *Guadalupe años 50* de La Candelaria, que de vez en cuando se monta por razones de museo. ¿Por qué no se montan ni se pueden montar? Porque partieron de representar la realidad, no lo real; entonces, cuando esa realidad se transforma históricamente, cuando la realidad cambia, la obra ya no tiene ninguna función. Pero si la obra tocara un real, es muy probable que ese real, que quiere volver siempre al mismo lugar, pueda decir algo en otras circunstancias históricas. Entonces, ahí viene otra vez la división entre teatro de la representación y teatro de la praxis teatral. Cuando se trabaja a partir de ponerle un semblante a lo real, hay una chance de que la obra pueda superar la barrera del tiempo y el espacio. Obviamente, la construcción e invención del semblante va a tener que tomar elementos de la realidad, pero el semblante no es reflejo de la realidad, es un intento de dar palabra al sinsentido de lo real que es el malestar en la cultura. Y si el semblante realmente es sobre lo real, afectará los cuerpos, de los teatristas y del público. No se quedará en adoctrinar ni en dar clase desde el escenario a un público supuestamente ignorante. La representación de la realidad solo exige una participación empática, catártica, como ya lo vio Aristóteles.

CHELA: Si el dramaturgo escribiera una obra que hablase acerca de una mirada sobre la situación argentina a partir de Buenos Aires, no puedo ver la demanda ilusoria que tendría eso.

Gus: Imagina que tiene que escribir una obra sobre tal tema y que ese tema y ese tratamiento que le va a dar es lo que le está demandando a ese público. Está muy limitado porque escribe para satisfacer la demanda del Otro y no se da rienda suelta a una escritura que, como ocurre en el análisis, no responda a esa demanda del público. La demanda del Otro es el discurso hegemónico. Está limitado por este factor y también por el hecho de que parte de un tema, de una idea que supone que es lo que el público le demanda; está limitado, además, si escribe como representación

de una realidad y no deja fluir su escritura con asociación libre para contornear el vacío de sentido de lo real. Una obra atendida a la representación de la realidad, escrita por un dramaturgo de la Patagonia o de Jujuy, o de Santiago del Estero, puede pasar desapercibida en Buenos Aires si esa obra se escribió como reflejo de la realidad patagónica o nortea. Pero si se escribió como intento doloroso de abordar lo real de la vida argentina, si se escribió, digamos, para el *no-público*, fuera de las demandas hegemónicas, entonces la obra puede tener chance en muchos ámbitos. Por ejemplo, en la década del 90, muchos dramaturgos argentinos eran invitados por fundaciones alemanas o europeas para hacer una residencia y que escribieran una obra. Si esa obra respondía a ciertas demandas del público alemán, podría no decirle nada al público argentino; a veces eran obras con ‘temas’ latinoamericanos, no necesariamente alemán, pero presentados de una manera particular, como haciendo parodia o ironía en relación a la demanda de la mirada exótica de Europa. Y si muchas de esas obras y esos dramaturgos alcanzaron cierto renombre, fue por otro motivo: esa particularidad de la cultura porteña y argentina de que es bueno lo que viene consagrado de Europa. Aunque no dijera nada en Buenos Aires, venía consagrada por Europa. Lo cierto es que estos dramaturgos fueron exitosos en muchos lados porque ya trabajaban sobre lo real, no sobre la realidad; sus obras son mayormente delirantes y por eso lograron tomar otros sentidos en Argentina u otras partes del mundo.

Como ven, esto que estamos haciendo en estas reuniones es abrir campos de problemáticas para pensar. No tenemos que pensarlas hoy, ni resolverlas.

Entonces, si ponemos al público en el lugar del S₂, ¿cuál es la producción del público? ¿Cuál es el poquito de goce del público?

CHELA: Los sentimientos que le susciten y que pueda decir en este momento, el rechazo o la aceptación.

Gus: Empatía, antipatía, catarsis. ¿Qué más podríamos poner?

SANDRA: La lectura, el público hace una lectura de la obra.

Gus: A veces hay una crítica de algunos públicos especializados. Pero pensemos en qué pueda consistir ese plus de goce o ese poquito de goce con lo que se satisface. Imagino que la gente que va a ver esos musicales de Broadway que se montan en muchos países, se satisface con toda esa parafernalia de luces, efectos especiales, trajes, montañas, lentejuelas, todos esos brillos que pueda proveer la tecnología. Mucha danza, mucho canto. Si después lo interrogás sobre el sentido ideológico de la obra, es probable que nunca se lo haya preguntado y hasta es posible que no le interese.

CHELA: ¿Viste cómo esos musicales están como cuadraditos, elaborados? Las piernas para un lado en escuadra y para el otro lado en escuadra. Conserva la misma estructura de los años 40, es absurdo.

Gus: Además, la cuestión colonialista, porque esos musicales se montan siguiendo a pie juntillas el formato de la versión de Broadway. A veces la versión subdesarrollada es triste, porque los teatros no tienen la capacidad tecnológica de los de Nueva York. Un director podría intentar hacer una puesta de *Chicago*, por ejemplo, desde la pobreza, una puesta novedosa con trapos, con gente usando ropa de todos los días, con cuatro linternas, qué se yo. Es probable que cuando se compran los derechos se imponga también el formato y no se permite ninguna puesta alternativa. Una director y actriz dominicana tuvo muchos problemas cuando intentó hacer eso; lo relata en la entrevista que le hice para *Arte y oficio*. Lo cierto es que muchas veces tenemos versiones degradadas que dan mucha tristeza.

CHELA: Da mucha pena, a mí me da pena.

Gus: Y el público va y tiene ese plus de goce chiquitito que es que fue a ver *Chicago*.

JOSE: Tiene la música y la gente se divierte. El público también quiere y a veces exige también ese tipo de cosas. De pronto sabes que

estás en una precariedad, pero así y todo tienes la alternativa de ver un *Cats* 'fake' y entonces vas y la ves. Pago para ver a los chicos ahí haciendo los personajes. Eso regularmente pasa en las provincias. Hace unos años estaba en Chihuahua, en el Colegio Tecnológico de Monterrey que tiene una sede en Chihuahua. Montaron *La muerte de un viajante*, de A. Miller. Un amigo tenía una entrada y me invitó. Fuimos al teatro Los Héroes. El público era toda gente del colegio que pagó para la obra. Al abrirse el telón vi el famoso sofá, la mesa, el tipo con la chaqueta blanca con negros; todo era así tal como lo había montado la película, exactamente igual. Me decía ¡qué cómico! Tenía mil años que no veía una puesta colegial y que fuera tan bien hecha, tan estereotipada, incluso los actores hablaban como en las películas doblada al español. Parecía una telenovela. Duró dos horas la representación y cuando terminó la obra, los familiares, la directiva del colegio, aplaudían de pie, pero yo me salí con mi amigo de una vez. Pero son alternativas; el público quiere que le muestren un clásico.

Gus: A mí se me ocurre que, además de lo que vos decís, la gente va porque quiere ver cuerpos en movimiento, luces, trajes, alguna ficción que la saque de su cotidianidad, o sea, todo eso está en el paquete. Y esto se da incluso para el espectador más sofisticado, siempre tiene ese tipo de cosas, particularmente en lugares en que no hay muchas posibilidades de ver estas producciones espectaculares o estos clásicos. Ahora bien, lo que corresponde que nos preguntemos cuál es la relación entre esta empatía o antipatía con esa satisfacción chiquitita de ver una ficción, de ver gente moviéndose, bailando, gritando, cantando, y cuál es la relación de este plus de goce con la verdad, obstruida por la doble barra. Recordemos que tenemos al S_1 , el dramaturgo, en la posición de agente y al público en el lugar del Otro. Ese público produce un plus de gozar como una satisfacción, pero ¿de qué tipo? ¿Qué satisface? ¿Qué se les ocurre?

JOSE: No sé, aparte de simplemente el placer de estar ahí, tener una idea de lo que querían hablar, de lo que querían decir, no sé. Hay una interpretación del público en la que quizá uno pueda entender qué es lo

que querían; tal vez no siempre el público siente que la obra realmente está hablando concretamente de un tema en particular.

Gus: El sujeto dividido que está en el lugar de la verdad, separado por doble barra del plus de goce, podría tener una mínima relación con el semblante de la verdad, que es la que el dramaturgo, consciente o inconscientemente, ha tratado de apalabrar con su obra.

La idea es que ese plus de goce lo da el puro semblante. Hay un público, como en el caso de los musicales, que se queda con los chirimbolos del semblante, con ver movimiento, luces, colores, texturas; se queda en un nivel del semblante bastante sensorial o sensual, para referirnos a Condiillac. A nivel de la sensación, a nivel de piel, a nivel de moverse, porque la gente en su butaca también se mueve cuando va a ver un musical, mueve los pies, mueve el cuerpo, especialmente si ya conoce las canciones; las va tarareando bajito. Habría aquí como una cierta comunidad entre el público y la obra que antecede a la visita al teatro. Y hay otro público que trata de ir más allá de lo sensorial, en obras sofisticadas como, por ejemplo, las de un Beckett, un Shakespeare, un Tennessee Williams. ¿Qué iría a ver un público cuando va a ver *Hamlet*? ¿Cuál es la demanda? No le puede demandar nada al autor Shakespeare, obviamente, pero sí al dramaturgo como función interna al texto dramático. Tal vez deberíamos explorar un poco lo que dijimos antes, porque me parece que estábamos poniendo en el mismo nivel al autor (que es extratextual) y al dramaturgo (interno al texto).

CHELA: Hay una construcción socio-histórica acerca de los clásicos. Esa podría ser una demanda de un público de clase media culta.

Gus: Va a haber un *Hamlet* y demanda que la puesta en escena no se salga tanto de los límites del texto. Todavía no tenemos el texto en el lugar de S_1 como agente. Supongo que el público piensa que las obras de Shakespeare le van a dar un semblante de alguna de las verdades eternas: amor, odio, muerte, guerra, poder, crimen, etc. No sé si son eternas, pero digamos que son verdades, enigmas, que consideramos los grandes temas;

suponemos que el autor se ha confrontado con ellos y a su modo ha dado un semblante sobre esos enigmas, sobre ese real que insiste siempre en volver al mismo lugar, por eso los clásicos siempre nos convocan. Conjeturo —ya saben que estoy delirando, no he pensado en esto antes— que el plus de gozar de ese público reside en figurarse la verdad como \$, esto es, como una verdad atribuible al sujeto dividido, de ahí que siempre tengamos esa ambigüedad entre autor y dramaturgo. Ese \$ constituye el saber no sabido del dramaturgo y probablemente es a lo que aspira el plus de goce del público, siempre tan complejo. Sea como fuere, ese plus de gozar está bloqueado por la doble barra, no hay modo de confirmarlo. Así, mientras el autor ya no puede contestar, en el caso de Shakespeare y muchísimos otros, el dramaturgo, digamos, siempre contesta porque la verdad con la que lidia no puede ser dicha toda, el texto la mediodice guardándose un resto como enigma o como mito. Entonces, para bien o para mal, el dramaturgo siempre contesta y tal vez allí reside su poder, cierta autoridad que le brinda su propio texto. Y su respuesta, ya lo sabemos, da para todo. Me imagino que el público va a buscar que le den una faceta más de Shakespeare. Algo que todavía nadie visualizó.

CHELA: Leí de una puesta queer de *Otelo*.

Gus: Sí, se ha hecho de todo con Shakesperare, un Hamlet negro, un Hamlet mujer, etc. Una vez vi en el Folger Theatre en Washington DC una puesta queer de *Hamlet*. El Folger es una institución con una sala preciosa, una estupenda biblioteca. Siempre invitan directores a montar alguna obra de Shakespeare y por eso digo que el mandato de ser original está sobredeterminando, casi superyoicamente, cada producción. Y la gente va por Shakespeare, pero también por la novedad. En la puesta que vi, Hamlet era un actor rubión, bien blanco, medio andrógino, al estilo de los personajes de la famosa serie *Queer as Fuck*. Era una puesta rarísima, con unos vestuarios platinados, peinados tipo punk, etc. También vi otro Hamlet con un actor negro que montaron en ese mismo teatro. El dramaturgo Shakespeare, más allá de las ‘intenciones’ del autor ya desaparecido, pareciera ser que tuvo la capacidad de responder a la demanda del público

de su momento, el público isabelino, pero fue más allá de eso y por eso nos sigue convocando. No se quedó en la realidad de lo que estaba pasando en Inglaterra en ese momento. Fue más profundo, fue a lo real, a lo más real: el odio, el amor, el crimen, el incesto, por eso esas obras permanecen y siempre mantienen ese misterio, esa incógnita, ese ombligo del sueño, como decía Freud. Y cada público entonces espera que le revelen algo más que no se ha revelado antes, ese ombligo, ese agujero.

Aunque nos queda poco tiempo, plantearía jugar con esta misma fórmula del discurso del Amo, poniendo en el S_1 al director. Y aquí sí que, me parece, vamos a entrar en terreno espinoso.

$$\frac{\text{Director}}{\$} \rightarrow \frac{\text{Otro}}{a}$$

¿El director es demandado por quién?

JOSE: Tal vez más que al autor e, incluso al dramaturgo, el director tiene Otro que son los actores, el público, la crítica, su propio ego, las instituciones.

Gus: Propongo que pongamos en el lugar del Otro, del S_2 , al actor. Al actor, que es con quien ustedes más trabajan.

$$\frac{\text{Director}}{\$} \rightarrow \frac{\text{Actor}}{a}$$

Para el actor, el director es un S_1 . Es el significante amo que le falta para su saber. Traducido: ¿Qué tendrá en la cabeza el director? Ese es el punto del actor más álgido, el famoso *Che vuoi?* de Lacan: ¿Qué me quiere el Otro? ¿Qué quiere el director de mí? Es probable que el director no tenga idea de lo que quiere porque, como vemos en la fórmula, no sabe todo, aunque se presenta como sabiéndolo todo o los actores suponen que lo sabe todo sobre la puesta en escena que se planea realizar. Y aunque pretenda asumir esa pose de saberlo todo, vemos que debajo de la barra está, una vez más, el \$, el sujeto dividido. Aunque el director, como le

Charla entre teatristas (2)

gusta decir a José, pueda ir a los ensayos con lo que él llama ‘un concepto’, eso no quiere decir que no se le escape lo real. ¿Cómo puede hacerse entonces esa relación entre el S_2 y el S_1 ? ¿Qué saber le falta al actor?

CHELA: ¿El saber de no toda?

Gus: No estamos en el lugar de la verdad, por ahora lo vemos en relación al director.

JOSE: ¿Él no lo ve así como su propio grande Otro?

Gus: Sí, lo ve como un sujeto supuesto saber.

JOSE: Es como el padre, al que aspira comerse algún día, como Freud plantea en *Tótem y tabú*. Se lo va a comer algún día.

Gus: O lo imagina como madre. Vimos cómo para el actor problemático que abordamos desde la neurosis obsesiva, el saber del director puede ser desafiado por un actor que sabe todo sobre el goce. Lo puede imaginar de otras maneras. Si el director está en el lugar del agente, si hace actuar al S_2 , al actor, uno podría preguntarse si hay algún otro saber en juego que estaría como enigma en S_1 .

CHELA: El saber acerca de cómo se hace. El saber-hacer.

JOSE: El saber del que enseña. La autoridad. El falo.

SANDRA: Lo imaginan como el que tiene todas las respuestas a las preguntas, aunque no las tenga.

Gus: No olvidemos incluso lo jurídico, si quieren llamarlo así: el director es el que va a garantizar la realización del proyecto y es el que se hace responsable de la puesta en escena. Si la puesta fracasa en taquilla, el actor dice “no tengo culpa, yo hice lo que me dijo el director”; pero si es

un éxito de taquilla, el actor pretende para sí todos los aplausos. Se ve bien en esto cómo funciona la alienación al sujeto que suponemos lo sabe todo, el todopoderoso, casi un dios: el actor se aliena al S_1 y pretende no tener ninguna culpa y ninguna responsabilidad, es la salida neurótica más común. La más difícil es procesar al padre ideal, desidealizarlo, ver su falta, su castración, la del padre real, como el espectro del rey en Hamlet, un padre terrible. La figura del director como S_1 en esta fórmula, lo plantea como ostentando no tener un inconsciente, no estar dividido, saberlo todo, él es el amo del sentido; sabe lo que hay que hacer, con qué técnicas, cómo llegar a buen puerto, cómo cuidar el desarrollo del proceso de montaje, etc.

CHELA: Los actores suelen preguntar: ¿cómo empezamos?

JOSE: Y los actores le exigen: “¿cómo es que usted me contrató y no sabe para dónde vamos?”. ¿Cómo es eso? Usted no sabe ni de qué trata la obra.

SANDRA: Sí, hasta te exigen que arregles los problemas entre los actores también para que se pongan de acuerdo.

JOSE: Cuando yo trabajaba como actor para la Compañía de Teatro, teníamos un maestro que era el director de teatro, con el que trabajé muchos años. Y él tenía que venir a solucionar los problemas, incluso cuando se tapaba el baño, él tenía que llamar a las personas. Él era el que sabía y decía: “ustedes no saben de eso, voy a llamar a un amigo que sabe”. Era una dictadura constante. Por eso les digo que era el falo, o sea, porque él era el que sabía. Ninguno más sabía. Si proponía trabajar sobre Michel de Ghelderode ese año, nos decía: “cualquier cosa que ustedes quieran saber, no precisan ir a leer. Yo sé de eso. O sea, me preguntan en cualquier momento”.

Gus: No es el que sabía, es el que creía que sabía.

JOSE: Es precisamente el estereotipo del director.

SANDRA: Pero si no estás en ese lugar, los actores se irritan mucho. A mí me pasa mucho porque, en general, no tengo problemas en decir “no tengo idea”. Entonces todos dicen: “no, ni te gastes en preguntarle, no te va a decir”. Se irritan porque creen que no les das la respuesta rápida, creen que no les querés dar la respuesta, que la tenés y que se las mezquinás. No quieren creer y aceptar que no sepas o que todavía no sepas. No pueden creer eso. Porque es un condicionamiento que ya tienen, justamente porque, como dijo José, se trata de un estereotipo que ya tienen, que traen, que arrastran, según el cual el director es el que lo sabe todo. Es el amo y el señor del cuidado.

Gus: Acá en Estados Unidos, en el teatro universitario, se trabaja así porque, como les conté, a un director invitado le dan dos años antes la obra, prepara toda la apuesta y luego le pagan pasajes a día y todo por un mes y en ese mes tiene que llegar al estreno y con los actores que le presentan tiene que montar la obra. No puede estar boludeando. Llega y empieza a decirle a los actores, que nunca cuestionan nada: “tenés que ponerle acá y decir esas líneas así”, etc. Ya viene con la escenografía lista, el vestuario diseñado, etc. Realizado el estreno, al otro día ya se tiene que ir a otra universidad, porque allí tiene que empezar otro montaje por un mes. La entrevista que le hice a la directora argentina residente en Nueva York para *Arte y oficio* es, en este sentido, alucinante. Alucinante todo lo que ella cuenta de cómo se da el proceso, en el que, no hace falta decirlo, el director tiene una responsabilidad tremenda. Más tarde entendí el estupor que había cuando monté en Arizona State University *La llamada de Lauren...* En principio, yo no hablaba casi nada de inglés, aunque la puesta era en español, pero todo el equipo técnico y la asistente de dirección no hablaba castellano. Segundo: yo no hablaba en los ensayos, no decía nada y eso los sacaba de quicio. Tercero: elegí dos actores que no tenían casi ninguna formación profesional. El productor, que me apreciaba, no dejaba sin embargo de recordarme que había una inversión de miles de dólares. Confieso que fue un riesgo, pero me resguardaba un poco en mi saber: sabía

que iba a sacar adelante a los actores contra viento y marea. Me había informado bien, además, del fracaso de la obra de Paloma Pedrero en Madrid y en cierto modo sabía que yo no iba a caer en el error de poner un actor afeminado en el papel, ya que la obra es sobre la libertad y no sobre la sexualidad. Ya les conté en otra reunión sobre esta puesta, así que no voy a repetirme.

Ya estamos en hora, por eso les propongo que ustedes jueguen con la fórmula del discurso del Amo; todavía queda mucho por desenredar. Como ven, solamente con una fórmula uno podría escribir una tesis doctoral. Por ejemplo, tal como ustedes mismos postularon al principio, podrían trabajar la fórmula poniendo en el lugar del S_1 al texto, a la institución, a una compañía de teatro oficial, etc. Y luego, en cada caso, vean qué pondrían tanto en el lugar del S_2 , en el lugar de la Producción y en el lugar del Verdad. Les mandaré mi librito, muy breve, en pdf, el de *Los discursos lacanianos y las dramaturgias*. Puede que les aclare algunas cosas, pero no lo tomen como palabra santa, porque cuando lo escribí no tenía muchas cosas claras; no lo voy a reescribir, pero con todo lo que plantearon ustedes hoy, se abrió mucho más el panorama de estos discursos. En la próxima, podemos revisar un poco estas variables que no tuvimos tiempo de comentar hoy, o bien comenzamos con el discurso de la Universidad.

Reunión del 5 de diciembre 2024

El discurso de la Universidad en Lacan y sus consecuencias en la praxis teatral

Gus: Hoy es la última reunión del 2024 y vamos a continuar con los temas que veníamos trabajando, que eran los cuatro discursos de Lacan, y cómo estas fórmulas pueden iluminar un poco el trabajo que hacemos, tanto en las clases como en los ensayos. Me hice unas notas para que no se me escaparan los puntos esenciales.

El teatro es esencialmente un discurso, porque es un lazo social. O sea, no hay teatro si no hay dos como mínimo, la escena y el público. Ya de por sí el teatro en su propia consistencia es un discurso, si partimos de la definición de Lacan de que el discurso es lo que hace lazo social. En mi libro *Los discursos lacanianos y las dramaturgias*, que les mandé la vez pasada en pdf, trabajé algo diferente a lo que hicimos en la reunión pasada; trabajé las fórmulas de los discursos en relación a las dramaturgias, la de autor, la de director, la de actor, incluyendo la creación colectiva. Pero ahora nosotros estamos trabajando de otro modo diferente, estamos jugando con cada fórmula. Retengamos algunas cuestiones: primero, que el discurso, dice Lacan, excede la palabra; el discurso siempre está allí, está en silencio, pero está. Mientras la palabra es sonora, es ocasional, el discurso es silencioso y permanente, no puede faltar. Entonces, podemos homologar la puesta en escena a la palabra —a lo que Saussure llamaría el habla—, que se sostiene en alguno de los cuatro discursos —equivalente a la lengua saussuriana— independientemente del contenido de la obra. Insisto en un punto crucial: cuando los teatristas hacen teatro, muchas veces descuidan el discurso; se enfocan en el contenido o sentido de la obra, del tema de la obra, y no reflexionan suficientemente sobre si ese contenido, ese sentido, ese tema está en relación de adecuación al discurso elegido para la puesta en escena. Muchas veces montan y aceptan naturalmente las determinaciones materiales de la sala, la disposición discursiva de esa arquitectura, como en el caso de la sala a la italiana, que ya es un discurso naturalizado que está en silencio, que está ahí desde antes de iniciar el proceso de montaje, y que podría eventualmente ser contradictorio con el

tema de la obra. La teatralidad es un discurso, supone una política de la mirada y tiene consecuencias: resulta contradictorio, por ejemplo, montar una obra sobre la represión en una dictadura y hacerlo dentro del marco represivo de la teatralidad del teatro, una teatralidad entre otras, pero siendo cómplice del capitalismo desde sus comienzos en la modernidad. Así, muchas veces el contenido de la obra queda cancelado, o disminuido, o moderado, porque se ha elegido un discurso que no le es el apropiado. El teatrista no piensa mucho en el discurso. Piensa en la obra y la monta, y si le dan una sala a la italiana, la pone en formato a la italiana, si le dan una sala tipo estudio o *black box*, trata de generar alguna otra dinámica entre el dar-a-ver y el público, pero, en general, no piensa la puesta en escena como discurso. No la piensa, no se pregunta; por ejemplo, si esa obra que va a poner en escena con el tema de la violencia doméstica, hace indispensable preguntarse qué discurso de los cuatro lacanianos le sería más coherente. ¿Desde qué discurso me gustaría montarla? ¿Por qué quiero montarla desde ese discurso? ¿Qué quiero plantear además como un plus de sentido al tema de la obra? Porque la violencia doméstica ocurre en lo social que está marcado por un lazo social específico, el cual seguramente es el que se quiere cuestionar en la obra, digamos, por ejemplo, el patriarcado o el machismo. Y siendo cada discurso un modo determinado de lazo social, ese planteo no debería estar ausente en el proceso de montaje. Hay que estar muy alerta con que el discurso elegido no sea contradictorio con la temática de la obra, la propuesta de la obra, lo que se va a dar-a-ver.

El discurso, entonces, establece relaciones, y estas relaciones son, fundamentalmente —y a esto sí hay que prestarle mucha atención— de saber, de poder y de goce. Entonces, nosotros lo queramos o no, lo pensemos o no, consciente o inconscientemente, estamos afectando el cuerpo del otro/Otro, sea de los otros en la escena, sea de los otros en el público, del Otro de la cultura. Por eso hay que estar muy alerta para ver si el discurso con el cual estamos trabajando o que silenciosamente está detrás de nuestra propuesta, es algo que nos conviene; no podemos dejar de trabajar ese nivel, asumir su naturalidad como si fuera algo universal y ahistórico. Lacan dice que en la vida cotidiana nosotros no elegimos el discurso. El

discurso ya está ahí, nos modela, modela nuestro decir, modela nuestro hacer desde lo inconsciente. Por eso conviene explicitar los discursos. Tal vez ustedes ya trabajen todo esto en su praxis teatral, pero así y todo conviene jugar un poco con estas fórmulas de Lacan, y precaverse de las consecuencias del desajuste entre el sentido de la obra y el formato discursivo elegido pare el montaje. Porque el discurso puede llevarnos, dice Lacan, a donde no queremos, o tener consecuencias inesperadas, y eso es lo que deberíamos evitar. Las consecuencias inesperadas a veces las plantea la crítica o los comentarios del público, donde de pronto —como nos contaron este año José, Sandra, Chela o Cipriano, la gente dice cosas que uno no esperaba, que nos sorprende.

La teatralidad es un discurso. La teatralidad es un discurso que hace y que es en sí lazo social. Pero, como ya dije, hay varias teatralidades; en mi tesis doctoral, publicada como *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*, armé un marco teórico con el que pude aislar una lógica de las teatralidades conformada por seis estructuras de la teatralidad dentro del marco más amplio de la política de la mirada. Y allí, como ya les dije muchas veces, mostré que la teatralidad del teatro que se ha instalado cultural e históricamente como natural, es el resultado de dispositivos históricos capaces de hacer de la sala a la italiana, de su política de la mirada, de su diseño, una metáfora del capitalismo. Y desde entonces pareciera que no podemos imaginar otro tipo de teatralidad, sea en una sala, sea en una esquina de barrio. Luego tendremos esas experiencias dirigidas a cuestionar ese diseño, en Grotowski y en otros directores, que es su modo de afectar y desnaturalizar esa ideología de la teatralidad del teatro. Por eso insisto siempre en la necesidad de diferenciar entre ‘lugar’ y ‘espacio’; parece algo escolar, pero es fundamental. Un lugar es material: tiene altura, ancho, largo, puede tener ventanas o puertas. Ese lugar no se puede modificar con una puesta, salvo en el caso de esos directores famosos que se pueden dar el gusto de tirar alguna pared abajo o generar dispositivos escénicos que requieren transformar la materialidad del lugar. Estuvimos hablando antes de grabar de Víctor García, el director tucumano, célebre por sus puestas en las que no se dejaba intimidar por las determinaciones físicas del lugar. Ahora bien, en un mismo lugar puedo

construir infinitos espacios concebidos como modos discursivos. Uno construye un espacio como política de la mirada, y entonces ahí hay múltiples posibilidades, y los cuatro discursos de Lacan nos pueden ayudar un poquito en eso. La otra cosa que hay que remarcar es que el discurso es siempre, dice Lacan, el discurso del Otro, el discurso del Amo. Para Lacan, el discurso del amo fundamental es el del inconsciente. Lo llevamos marcado y es muy difícil de modificar, porque a veces hay que adaptarse a un cierto discurso del Amo, aunque uno no lo quiera; y es difícil de transvalorar, porque está a su vez cercado, sitiado, por determinaciones financieras, institucionales, subsidios, cuestiones morales, cuestiones personales, etc. Entonces todas estas determinaciones entran en juego al trabajar una puesta a partir de una temática específica y un discurso específico. A veces no es tan sencillo decir: “tengo libertad para optar por uno de los discursos”. A veces no se puede. Cada uno de los cuatro discursos de Lacan, como vimos, establece posiciones puntuales y relaciones que dan cuenta de cómo se produce el sentido. Por eso, como lazo social, el discurso produce sentido y no siempre tenemos la libertad de proponer el sentido al que aspiramos como artistas. Como vimos antes, estas relaciones entre la obra y el discurso de la puesta en escena pueden entrar en relaciones de contradicción, de consolidación, de oposición, de transgresión, y van a dar como resultado un plus de gozar que nunca está completamente relacionado con el lugar de la Verdad, por eso la doble barra que separa la Producción de la Verdad.

El Agente, que sería el primer punto, es al que el Otro hace actuar. El Otro, ya como vimos la vez pasada, hace actuar al autor, por ejemplo, y le demanda algo. El autor no existiría si no hubiera una demanda de teatro, o si el teatro no existiera. Entonces, el tipo escribe, no porque se le ocurrió una buena idea, sino porque lo sepa o no, está respondiendo a una demanda del Otro. El Otro (cultura, sociedad, público, crítica, etc.) demanda, y el Otro obviamente también desea. Y si no hubiera demanda, no habría dramaturgos. Si no hubiera demanda, no habría directores. Si no hubiera demanda, no habría actores. La demanda, que ha sido el tema de nuestras charlas, es algo fundamental. Sin ella, no hay nada; como vi-

mos, el teatro es esencialmente un lazo social de al menos dos. En el discurso del Amo, aquel sujeto que ocupa el lugar del Agente se cree autónomo. Él cree que escribe lo que quiere, que tiene libertad de escribir cuando quiere, para quien quiera. Cree que es autónomo, pero, en realidad, siempre está, de alguna manera, respondiendo a la demanda del Otro, que es el que lo hace actuar, como dice Lacan y, al hacerlo, al escribir su obra, tal vez no él como individuo, pero el sujeto de la escritura que lo habita a nivel inconsciente, es el que decide el tema, la forma, la estética, etc. Quien se posicione como el S_1 , como el significante amo, se presenta como un sujeto, pero observen que cuando Lacan escribe S_1 o S_2 , la S no está tachada porque ambos no conocen, desconocen, ignoran, niegan, reprimen su castración. No saben que son sujetos divididos. Entonces, creen, por lo tanto, ilusoriamente, que están completos, que a ellos nada les falta, que lo saben todo sobre su obra y sobre el mundo. Y como no se perciben como tachados, tampoco desean saber nada, porque suponen que no les falta nada, que lo saben todo. El autor, como vimos la vez pasada, escribe la obra, cree que es el dueño del sentido de la obra, y por ahí se pelea con el director o con el grupo, con los actores, porque él cree que él es el dueño absoluto, del sentido completo de su obra. Y no desea saber nada más. La Argentina de hoy, con ese presidente deplorable, es un escenario precioso en ese sentido, políticamente. ¿En qué sentido? En el sentido de que esos sujetos se imaginan hablando y sosteniendo la verdad absoluta. Para Lacan, en el discurso del Amo y en el discurso de la Universidad los sujetos están en esta posición de creerse autónomos y dueños de todo, dueños de la verdad y todo eso. Y estos dos discursos se oponen al discurso de la Histórica y al discurso del Analista, que sí son discursos que ya parten de la falta, ya parten de la división del sujeto. El discurso de la Histórica como el discurso del Analista son discursos que aspiran a querer saber, quieren saber, desean saber porque algo les falta, porque algo se les escapa, algo ignoran y por ello se produce, si podemos decirlo así, un cruce de demandas: le demandan al Otro ese saber y a la vez responden a la demanda y al deseo de ese Otro. El discurso del Amo y el de la Universidad quieren desentenderse de saber algo de lo no-sabido del inconsciente, del deseo del Otro. Siempre en Lacan tenemos que leer

“deseo del Otro” como genitivo subjetivo y objetivo: yo deseo al Otro y el Otro me desea. Conviene siempre jugar con este doble juego del genitivo, sea para frases como “el deseo de la Madre” o bien, en nuestra praxis teatral, “el deseo del director” o del actor, o del autor, o del público, o de la crítica, etc. Cuando el S_1 y el S_2 se imaginan autónomos, como si todo brotara de ellos, niegan la castración y nada quieren saber del deseo del Otro, sea del Otro como externo a ellos, o bien el Otro como inconsciente que los habita. Recordemos aquí, además, que el S_1 es un desprendimiento del Otro, de la red de significantes, de modo que al Otro le falta un significante, un sujeto, ninguno de los dos está completo. Y así, aunque S_1 niegue depender del Otro, depende lo quiera o no. Y enfatizamos una vez más que el saber del que S_1 quiere desentenderse es el saber sobre el deseo, sobre su falta; el deseo es siempre una falta. El S_2 , por su parte, aunque pretende desentenderse del saber sobre el deseo, puede ostentar un conocimiento, es decir, un ‘saber’ ya formulado y validado por alguna autoridad, por la ciencia, por un Amo. El saber en psicoanálisis siempre nos remite a lo no-sabido del inconsciente; el conocimiento está siempre del lado de la conciencia. Y el teatro, como el arte en general y como el psicoanálisis en particular, siendo praxis, se interesa por el saber más que por el conocimiento que puede, obviamente, funcionar a nivel instrumental o técnico. El saber-no-sabido sobre el deseo es el que, tanto en arte como en el psicoanálisis, nos conduce a los umbrales de lo Real, del vacío de sentido, de la angustia.

Me puse a pensar la relación de lo real y el sentido (siempre del lado de lo simbólico-imaginario) a partir de la lectura del libro *La ley de la madre*, de Geneviève Morel. Es un libro bastante provocador, con muchos casos clínicos, sea de sus analizantes, sea Joyce o Gide. Me entusiasma la actitud que toma respecto a la enseñanza lacaniana y a Lacan en sí mismo. Hace afirmaciones con las que no siempre concuerdo, pero al revisar la cuestión del sinthome pone en tela de juicio o bien muestra las indecisiones y ambigüedades de Lacan respecto, precisamente, de esta relación entre lo real y el sentido. Al principio de este año, cuando Gabriela Abad comenzó su seminario sobre el sinthome, le pregunté qué estatus teórico,

conceptual e incluso metafísico tenía esa cuarta cuerda que mantiene ajustada las otras tres: simbólico, imaginario y real. ¿Cómo pensar ese estatus del *sinthome*? Si ajusta esas otras tres cuerdas, no podría ser ni simbólico, ni imaginario ni real. ¿O podría ser todo eso a la vez? Gaby me dijo que lo iba a pensar. Morel va bordeando esta cuestión. Según ella, Lacan plantea en sus últimos seminarios dos posibilidades o alternativas para pensar esa relación entre lo real y el sentido, alternativas en parte contradictorias. La primera, que no hay sentido en lo real; la segunda, que lo simbólico podría instalar algún sentido en lo real. No sé si ustedes perciben la diferencia tremendamente política y ética y cómo es ésta una cuestión decisiva que nos atañe como artistas. Nosotros como teatristas, ¿pretendemos con nuestras puestas en escena instalar sentido en lo real? ¿O bien aceptamos ese vacío de sentido en lo real y nos conformamos con inventarle un semblante, una apariencia en terminología nietzscheana? Porque en todo lo que venimos hablando estos dos años, y según mi perspectiva, que ahora voy a modificar probablemente para el próximo año cuando nos reunamos, porque voy a explorar estas tesis, venimos sosteniendo que nosotros hacemos una puesta en la cual armamos un semblante para dar cuenta de un real por medio de un semblante que aspira a transvalorar el discurso hegemónico. No he terminado de leer el libro, estoy a la expectativa para ver qué estatus le da al *sinthome* y cuál es para ella la alternativa más sostenible. Por lo que voy leyendo, veo que hace una lectura exhaustiva de los seminarios, pero me parece que descuida el impacto de Nietzsche sobre Lacan. Si bien lo nombra a veces, siento que no entiende muy bien qué es la apariencia en Nietzsche. Decir que no hay sentido en lo real es afirmar o sostener que no hay un saber en lo real. Y si no hay sentido en lo real, ¿sería posible que yo pudiera inventarle un sentido, introducir algo del sentido en ese vacío, algo de lo simbólico-imaginario? ¿Qué consecuencias tendría esta operación? ¿Es el *sinthome* una operación de este calibre? ¿Un analizante al final del tratamiento podría alcanzar su *sinthome* y/o dar cuenta de él, como un nuevo real que sustituiría el síntoma producto de un trauma de infancia, en el caso de Morel, de su relación a la ley de la madre antes del Edipo, a pesar del Nombre-del-Padre? Es un tema de los analistas, pero es también un tema nuestro, del teatro, del arte

e, incluso, de un modo de concebir la transformación social o la revolución social que podría ser planteada o pensada desde estas dos perspectivas. Hay un real que insiste cada vez en inscribirse, es un real que se maneja con la repetición, un real que es incurable, un real que no se va a cambiar, tal como Lacan lo plantea en uno de sus seminarios, o bien hay la posibilidad de inmiscuirse en ese real y poder modificar ese trauma inicial. Pensemos en el trauma de la conquista, por ejemplo, que tantas consecuencias ha traído a América, a las tres Américas. ¿Podríamos modificar ese trauma de la conquista desde lo simbólico-imaginario, desde una invención simbólica- imaginaria? ¿Podríamos promover un cambio cultural desde nuestro trabajo en el teatro? Dejo para nuestras reuniones del año que viene debatir todo esto. Durante nuestro receso hasta fines de febrero o marzo, me voy a poner las pilas revisando los seminarios de Lacan para explorar estas cuestiones.

Regresemos a la relación entre el S_1 y el S_2 de la que, en el discurso del Amo va a resultar la producción del objeto a como plus-de-gozar. Este objeto es algo que cae, es algo no previsto ni por el S_1 ni por el S_2 . Es algo que viene de la relación entre ellos. En la reunión pasada trabajamos la fórmula del discurso del Amo y vimos el trabajo del autor, del director, del actor, del público, de la crítica y nos deliramos sobre el tipo de plus-de-gozar que se desprendía de ese trabajo, el cual, como ya vimos, es siempre un *minus* de gozar, un gocesito chiquito, que nunca puede darnos la satisfacción plena a la que tuvimos que renunciar para ser sujeto en una comunidad. Nunca recuperamos ese goce pleno que, por otra parte, es mítico. La fórmula nos muestra a su vez que ese plus-de-gozar está en una relación obturada por la doble barra con la Verdad, que no puede decirse toda. Este es otro tema que quiero revisar, porque Lacan a veces es un poco confuso, superpone la verdad con lo real, y yo hice lo mismo en mi enseñanza siguiendo sus seminarios. Hoy me pregunto si no habría que empezar a leer las inconsistencias del maestro. Porque cuando Lacan dice que el semblante es una apariencia de lo real, percibo como si hubiera todavía un resabio esencialista en su concepto de lo real. Cuando afirma que hay un real incurable, que insiste en inscribirse a lo largo de la cadena

metafórico-metonímica del parloteo del analizante, siento que no está captando la radicalidad del concepto de apariencia en Nietzsche, concepto que él denomina ‘semblante’. En Nietzsche, la apariencia no es nunca la apariencia de algo previo que permanece y que se repite asumiendo diversas modalidades. Al menos como yo entiendo a Nietzsche, su propuesta de ‘apariencia’ le viene de Heráclito; lo real es el ser en constante fluidez. La apariencia es siempre la de un momento en el aquí y ahora. La apariencia o el semblante, a diferencia del idealismo platónico que todavía percibo como residual en el concepto de Lacan, no sería para Nietzsche una versión más y posible de un ser previo que se manifestaría cada vez, a la manera de una Idea o de una esencia. Al menos desde la lectura que Heidegger hace de Nietzsche en ese curso de un año, de casi mil páginas fascinantes que he leído con tanto gusto cuando escribía mi libro sobre Grotowski, me quedó una concepción diferente de lo real y de la apariencia; me parece que esas ambigüedades sobre la relación del sentido y lo real que Morel va bordeando, y ese limbo metafísico en el que se sostiene el sinthome, están relacionados con todo este panorama filosófico que vengo mencionando. Tendré que revisar todo esto durante nuestro receso porque me parece indispensable para la praxis teatral y para pensar el arte en general.

JOSE: ¿Esa sería la teoría que Lacan maneja en el *Seminario 20* cuando habla de los nudos, de que el semblante estaría a cada instante modificándose? ¿Por qué? Porque él está precisamente planteando lo atemporal. Incluso él lo explica muy bien ahí al final de ese seminario.

Gus: Sí, pero si mal no recuerdo en el *Seminario 23* lo cambia. Estamos en un momento en que Lacan ya está muy mayor y enfermo, cuando se enloquece con los nudos y trabaja con esos dos matemáticos jugando con las cuerdas. Morel suele referirse a estas vacilaciones lacanianas diciendo que Lacan “se embrolla” a cada paso con todo esto. Y es entendible, porque Lacan está haciendo algo que hizo siempre: avanzar sobre su propia conceptualización y, si es necesario, negarla, superarla, desbaratarla, evitando todo tipo de ortodoxia o dogmatización, que es lo

que produjeron sus discípulos. Lacan se va desprendiendo de lo que ya no le sirve y va avanzando en sus descubrimientos, por eso no es conveniente tomar lo que dice como palabra santa, así como él mismo se posicionó con Freud. Regresando, José, a tu pregunta, conviene decir algo sobre los tres anudados por el nudo borromeo. Lo que vemos es siempre una graficación del nudo sobre un espacio plano, pero tenemos que tener en cuenta siempre que se trata de cuerdas. Hay una diferencia entre el nudo borromeo y la cadena de cuerdas llamada 'atlética', la que se usa para los juegos olímpicos. En la cadena 'atlética', cada cuerda está unida a la que le sigue y, si uno saca un aro, los demás permanecen unidos. Pero en el nudo borromeo, si uno saca uno, se deshace el nudo completamente. Y como en cada sujeto estos tres registros o nudos, RSI, están desajustados, el análisis propone que el analizante logre alcanzar su *sinthome*, inventar una cuarta cuerda que mantenga ajustados los tres otros nudos. Como dije, no estoy seguro que el *sinthome* tenga un estatus real, pareciera ser una invención en la dimensión de lo simbólico-imaginario. Y si esto es así, cómo diferenciar las dos cuerdas de lo simbólico y lo imaginario, de esta otra cuarta cuerda. Por eso me interesa explorar todo esto. Hay algo que no anda aquí; otro tema para el año que viene.

Volvamos al plus de gozar y cómo nunca coincide con el lugar de la verdad que, en el discurso del Amo, es el sujeto dividido, $\$$. Así, la producción del Agente y del Otro, ese plus de gozar, estaría ninguneando la castración, indicada por la división del sujeto. Lo que el S_1 desconoce, ignora, ningunea, reprime, es precisamente al $\$$, que está ubicado bajo la barra del algoritmo.

Ahora, este plus de gozar, este objeto *a*, ya sabemos, puede tomar distintas apariencias metafórico-metonímicas a lo largo de la cadena de la producción enunciativa de un sujeto. Tengamos todo esto en mente hoy al abordar la fórmula del discurso de la Universidad. Y, para terminar, una advertencia: recuerden que mi aproximación a los discursos lacanianos en mi libro se hizo desde la idea de tres dramaturgias: la de autor, la de director y la de actor. Es una aproximación diferente a la que comenzamos a hacer en la reunión pasada. Lo que hicimos y propongo seguir haciendo

es delirarnos más con las fórmulas, independientemente de las dramaturgias, porque creo que eso nos va a dar muchas pautas para repensar nuestra praxis teatral, sea a nivel de la enseñanza, sea al momento de la creatividad en un ensayo, e incluso nos puede llevar a reconsiderar muchas cuestiones muy naturalizadas en el medio teatral, por ejemplo, a nivel de las técnicas de formación actoral. ¿Acaso alguien se ha planteado cuál pudiera ser la falta que sostiene el Sistema de Stanislavski? Se lo toma como palabra santa, se lo reproduce, pero no se lo cuestiona. El maestro ruso, como Lacan, siempre avanzaba en sus descubrimientos, aunque eso significara dejar de lado lo anterior. Yo partí de preguntarme, al momento de escribir ese libro: ¿qué fórmula es la que estaría más cerca a la dramaturgia de autor? ¿Cuál es la más cercana a la dramaturgia de director? ¿Cuál es la más cercana a la dramaturgia de actor? Me atuve a eso, pero cada fórmula, como vimos la vez pasada, puede hacerse jugar de múltiples maneras sin estar necesariamente atenuados a las dramaturgias. En el libro planteo desde el principio las posibilidades de mi hipótesis inicial: (a) que no haya ninguna relación entre los discursos lacanianos y las dramaturgias; (b) que cada dramaturgia responda a uno de los cuatro discursos; (c) que cada dramaturgia pueda admitir ser leída desde los cuatro discursos y finalmente (d) que cada dramaturgia pueda ser leída desde los cuatro discursos, pero teniendo alguno como dominante. Lo que hicimos en la reunión pasada fue distinto, fue usar la fórmula del discurso del Amo más libremente, no ligándola a una dramaturgia en particular. Yo no trabajé estas posibilidades en mi libro, así que ustedes, si quieren, pueden jugar con todo eso. Antes de comenzar con el discurso de la Universidad, me gustaría saber si vos, Cipriano, que no estuviste en la reunión pasada, pudiste leer la transcripción y si eso te generó preguntas o comentarios.

CIPRIANO: A mí me resonó por todas partes esta presencia del Otro, y la demanda del Otro permanentemente. En esto me parecía muy interesante la discusión que ustedes establecieron ese día, y me parecía muy clara también en ese sentido. Me parece que esto que anunciabas vos al comienzo de la charla de hoy también vuelve sobre el tema de la demanda permanentemente. Esto fue como una gran síntesis, pero esta idea

del Otro que aparece y sobre la que ustedes se hacían la pregunta también, era mi pregunta: ¿de qué forma aparece y cuándo está?

Gus: En la reunión pasada no agotamos ni mucho menos toda la provocación de la fórmula del discurso del Amo en la praxis teatral. El Otro es un lugar, Cipriano, que forma parte de la fórmula, que es, digamos, inherente a ella, no puede faltar, pero jugamos con imaginarlo de modos diversos, según el S_1 del que partíamos. El Otro que te preocupa tendrá otro símbolo en el discurso de la Universidad y en los demás. Ustedes son profesores universitarios, son maestros de actuación, son directores, de modo que este discurso de la Universidad los tocará de cerca y espero que no haya ofensas, porque este discurso es muy poderoso e ideológicamente marcado en un campo de autoridades y hasta de autoritarismo, como el discurso del Amo, del cual deriva y con el que no se confunde.

Discurso del Maestro o del Amo

$$\frac{S_1 \rightarrow S_2}{\$ // a}$$

Discurso de la Universidad

$$\frac{S_2 \rightarrow a}{S_1 // \$}$$

Son dos modos diferentes y tenemos que captar la diferencia. Nos enfoquemos en el discurso de la Universidad. Allí el lugar del Agente está ocupado por el S_2 , el significante o sujeto del saber. Una vez más se trata de un sujeto no tachado, por lo tanto, se postula como autónomo y completo, desconociendo que está sostenido por un S_1 que es un Amo, que es el significante amo, tal como lo vemos debajo de la barra del algoritmo. El lugar del Otro está ocupado por el a , el plus-de-gozar y bajo la barra tenemos el lugar de la Producción, que en este discurso es el sujeto dividido, castrado, \$, es decir, al que le falta algo, que desconoce algo de su deseo. Podemos comenzar a jugar, como la vez pasada, proponiendo a alguien en ese lugar de S_2 y luego ver con qué se podría corresponder en el lugar del Otro. De esta relación va a emerger algo o alguien en el lugar de la Producción como sujeto dividido, sujeto deseante.

Charla entre teatristas (2)

CIPRIANO: Acá yo tengo una pregunta, Gustavo. En la charla del último encuentro, vos diferenciabas bien la idea de saber y conocimiento. Y en este caso, cuando vos hablas de saber, ¿también está diferenciado del conocimiento?

Gus: Buena pregunta. En este discurso de la Universidad el saber podemos considerarlo como el saber sobre el deseo, o bien como el saber al modo del conocimiento validado. Les propongo jugar con las dos posibilidades. En todo caso, el error o el equívoco que tenemos aquí es que ambos ‘saberes’, del deseo o del conocimiento, son admitidos como completos, autosuficientes, cerrados, sistemáticos, desconociendo siempre todo sistema tiene un agujero. Siempre hay, digamos, un elemento, que está excluido y que, desde esa exterioridad, sostiene al sistema como tal. De ahí que yo me preguntaba hace un rato cuál podría ser la falta, ese elemento faltante, en el Sistema de Stanislavski.

CIPRIANO: Acá se me arma un problema, que capaz tenga que ver con no haber estado en la reunión pasada. En ese sentido, el discurso de la Universidad se me mezcla un poco con el discurso del Amo. Porque yo podría pensar que el discurso de la Universidad también tiene que ver con la tradición teatral. Con esa oralidad que se transmite en el discurso teatral. Pero también se me hace un ronroneo que dice, no, esa tradición es el discurso del amo.

Gus: El discurso de la Universidad es una variable, un derivado del discurso del Amo. Por eso, en realidad, luego, el discurso del Analista será el reverso del discurso del Amo. Exactamente el opuesto. Y el discurso de la Universidad tiene su opuesto en el discurso de la Histórica. Entonces, como les dije muchas veces, mi praxis teatral la realizo, en lo posible, desde los discursos de la Histórica y del Analista. A pesar de lo difícil que resulta a veces, trato de evitar el discurso del Amo o el discurso de la Universidad. En principio, por mis convicciones psicoanalíticas, obviamente, yo no pienso que haya un conocimiento completo, ni cerrado,

ni sistemáticamente cerrado, autónomo, o un saber sobre el deseo completamente cerrado, lo cual sería casi contrario a la concepción misma del deseo que, por otra parte, es un vacío, es una falta. Entonces, sí, claro que te resuena el discurso del Amo, porque en el algoritmo del discurso de la Universidad tienes al discurso del Amo como fundamento de todo, tal como lo vemos en la fórmula: lo que sostiene o el significante en el que se sostiene el S_2 es el S_1 . En el discurso de la Universidad, a diferencia del discurso del Amo, tenemos al S_1 , al significante amo en el lugar de la verdad. Y esto marca una diferencia enorme. Pensá lo que hacés en la universidad, en tus clases o en tus ensayos. Estoy reprimiéndome para no poner yo algunos ejemplos, para ver cómo ven ustedes esto. ¿A quién pondríamos como S_2 ? ¿Podemos jugar otra vez poniendo allí, como la vez pasada, al lenguaje, la cultura, al público, al texto, al autor, al director, al actor? Podemos poner cualquiera de estas figuras en el campo del S_2 y comenzar a ver qué pasa.

CIPRIANO: A mí me resuena la tradición teatral como fuerte, porque por eso hacía la pregunta primera.

Gus: Sí, la tradición teatral, si la ponés en el lugar del S_2 , estaría demandada por un Otro. Un Otro que supuestamente tendría vacío de saber y por eso le demanda saber o conocimiento a la tradición, concebida como un saber completo, validado, un S_2 autorizado por un significante amo. Ese a en el lugar del Otro aparece como vacío de saber por eso demanda saber, quiere hacer actuar al S_2 para que le dé saber o, mejor, conocimiento en este caso. Un poco podés pensarlo, tal como lo anoto en mi libro, a la manera de la fórmula de Paulo Freire de la "concepción bancaria de la educación". Freire a su modo planta su pedagogía como una modalidad de este discurso de la Universidad, modalidad típica: está el representante del saber, el S_2 que, apoyado en un amo que lo autoriza, ambos ignorando la castración, vuelca su conocimiento sobre el receptáculo vacío, una especie de *tabula rasa*, que sería el aprendiz. El S_2 cree que tiene todo el saber o el conocimiento y que lo tiene que transferir al discípulo, al alumno, al actor, al que sea, incluso al pueblo que no sabría

nada, como en la creación colectiva de los años 70s. Notemos que en el discurso del Amo el S_2 no es necesariamente un discípulo o aprendiz del S_1 , como lo es en el discurso de la Universidad. El S_2 en el discurso del Amo, ocupando el lugar del Otro, demanda, pero no es un repetidor o resonador del S_1 . En el discurso del Amo, por lo demás, lo que está en el lugar de la producción es un plus de gozar que apunta a la castración del S_1 , porque ese plus es precisamente algo que se le escapa al S_1 , algo inconsciente que desbordaba su pretensión de saberlo todo. Ese plus de gozar va necesariamente a dejar insatisfecho al S_1 , sea el autor, el director, el actor, el texto, etc. Siempre se trata de algo que se le escapó y que impugna su pretendida completitud. Creía que era completo, que lo sabía todo, y resulta que termina produciendo una diferencia que no había pensado.

En la fórmula del discurso de la Universidad, la insatisfacción del S_2 se corresponde de igual modo que en discurso del Amo, porque en el lugar del Producción tenemos al sujeto dividido, que denuncia la castración, la falta en el S_2 . Y esa diferencia es producida por la relación entre maestro y discípulo; el discípulo, a pesar de haber ocupado una posición de resonador, ahora impugna la pretensión de un saber completo en su maestro. Seguramente la inconformidad de muchos aprendices de teatro o de muchos actores respecto de un director se origine en esto: primero acuden a él porque lo consideran poseedor de un saber validado, apoyado en autoridades y capaz de transmitirles ese saber o conocimiento; pero en el proceso de transmisión comienza a aparecer algo que denuncia que el maestro o el director no saben todo; de pronto la crítica comenta un espectáculo y construye un sentido que nunca fue contemplado ni por el director ni por el elenco. Lo cual demuestra que había algo más, algo que se escapaba a sus protagonistas. La pretensión del S_2 en el discurso de la Universidad, como digo, es producir resonadores, repetidores del saber oficial, pero en ese tráfago de la transmisión, algo se desborda, algo no contemplado emerge, una diferencia que pone sobre el tapete que el supuesto sabelotodo S_2 no era más que un sujeto que desconocía sus significantes amos, ahora éstos en el lugar de la Verdad. Ese plus de gozar ocupado el por $\$$, está denunciando, sospechando la falta en el S_2 y su

competencia en relación al S_1 , como amo del saber o del conocimiento. De pronto los alumnos o los actores de ustedes sospechan que, en la transmisión de, por ejemplo, el Sistema de Stanislavski del que se ufanan saberlo todo, a ustedes algo se les escapa, que hay una obstrucción entre el lugar de la Producción y el lugar de la Verdad. Es más: incluso si hay repetición como *automaton*, repetición tal cual del saber recibido, siempre se produce una *diferencia*. Ya se ha trabajado esto mucho; pienso en Derrida, en Judith Butler y, obviamente, en Freud y Lacan. Aunque se repita todo igual, la diferencia se instala sí o sí. Y la consecuencia es, en algunos casos, la duda sobre la consistencia del saber o del conocimiento de S_2 y, más allá, incluso sobre la consistencia del saber o del conocimiento del S_1 , como amo, como autoridad. Los teatristas sabemos cómo muchos autodenominados discípulos de Stanislavski se ufanan por asegurarnos que nos están transmitiendo la versión auténtica de la enseñanza del maestro ruso, lo cual culmina en la paradoja de las múltiples versiones que circulan del Sistema, y cada una de ellas con la marca del ‘nuevo’ maestro. Es que a la larga los discípulos empiezan a dudar de la enseñanza recibida, por eso tenemos el $\$$ en el lugar de la Producción. La vez pasada fuimos jugando con poner rúbricas a cada símbolo de las fórmulas. Si mal no recuerdo, el primero fue ‘la cultura’. ¿Qué pasa si ponemos la cultura en el lugar del S_2 ?

CHELA: Me gustaría ver qué pasaría si ponemos El discurso de la cultura, pero de una cultura como en la que yo vivo., la de la ciudad de Frías en la provincia de Santiago del Estero, o bien la cultura en la región del Noroeste Argentino (NOA).

Gus: ¿Cuál sería el plus de gozar de esa cultura? Esa mínima satisfacción que obtendría el Agente, porque es desde esa insatisfacción que le demanda algo al S_2 . ¿Qué ponemos en el lugar del Otro?

$$\begin{array}{ccc} \textit{Discurso de la Universidad} & & \\ \underline{\text{Cultura del NOA}} & \rightarrow & a \\ S_1 & & // \$ \end{array}$$

CHELA: Me parece que podría ser la noción de sentirse en un punto diferente a todos los otros: a la cultura pampeana, a la del Sur, a la de Buenos Aires. Una noción como la de cierta superioridad respecto de las otras.

Gus: Anhela sentirse superior. Pero resulta que en la Producción aparece el \$ que le va a plantear algo a nivel del inconsciente de esa cultura, algo con lo cual no quiere saber nada, algo que va además a estar en parte obstruido en relación a la Verdad. ¿Cuál sería el S_1 de la cultura del NOA? ¿Qué sostiene, como significante amo, a la cultura del NOA?

CHELA: Sostiene la patria chica, nuestra manera de hablar, una lengua que viene desde los antiguos, algo que luego después sirve para ser impostado, porque cuando se canta o se actúa eso, ya está hecho desde aquí.

Gus: No me queda muy claro, pero podemos pensarlo. Yo pensaba más en una zona de la región del país que ha recibido el mayor peso de la colonización española. El amo ahí sería la herencia cultural española o europea, católica, blanca.

CHELA: Sí, pero está disimulada, porque la persistencia ahora ha hecho que se generen otros amos para sostenerla. Ya no la sostienen esos descendientes.

Gus: Esos otros amos aparecen como efecto en el lugar de la Producción, y están en desconexión con ese amo S_1 que, retomando la palabra de Cipriano, sería el de la tradición, el amo de la tradición hispánica, con el que ahora no quieren saber nada. Esos otros amos más actuales, supuestamente amos, en realidad podrían no ser tan amos, quizá meras manifestaciones coyunturales de aquello con lo que el NOA no se quiere enfrentar, que es con su tradición hispánica, cristiana, católica. Obviamente estamos delirando.

CHELA: En algunos escenarios se mantiene esta tradición, como en este momento toda la cuestión de la Virgen. Pero en otros escenarios, como aquí en Santiago del Estero, se han construido enormes edificios en las avenidas centrales, que se parecen, qué sé yo, a los edificios de los centros neoyorquinos o de Manhattan. No sé si alguien ha pasado por Santiago del Estero en estos últimos tiempos.

Gus: ¿Qué otro S_2 , ahora más ligado al teatro, podríamos poner? Podemos volver a poner el autor. Ya no como S_1 , como amo, sino como el significante del saber.

Discurso de la Universidad

$$\frac{\text{Autor/maestro/director}}{S_1} \rightarrow \frac{a}{// \$}$$

CIPRIANO: Sí, porque, además, es interesante que sea la palabra, de cómo la palabra del dramaturgo, del director, del maestro tiene un rol importante. Ese S_2 se me ocurre pensarlo como el lugar donde se ostenta la palabra sobre el cuerpo, sobre la experiencia del cuerpo. Me parece que ahí hay algo interesante para pensar, que siempre es como una lucha: dentro de nuestras prácticas, el que tiene la palabra, pareciera ser el que ordena algo de ese saber. Los directores, los maestros y los dramaturgos acaparan fuertemente este discurso.

Gus: La idea es que, si el a es el cuerpo, entonces es un cuerpo en el cual el S_2 quiere escribir, quiere marcar, porque lo considera como una especie de *tabula rasa*, en la cual su palabra, como decimos, es la que se va a inscribir. Y entonces este a demanda desde el lugar del Otro esa palabra del S_2 . Esto es algo que apareció muchas veces en nuestras reuniones, que planteó José, que plantearon ustedes: este actor que viene con la idea de que el director sabe y le va a decir lo que tiene que hacer.

Discurso de la Universidad

Autor/maestro/director → cuerpo
S₁ // \$

O también tenemos en el lugar del Agente a ese director que cree que el autor (S₁) sabe, y va y le pregunta lo que tiene que hacer. Lo mismo con el maestro que va a promulgar una enseñanza, como, por ejemplo, como vimos, del método de las acciones físicas entre los que vienen a los talleres y que imaginan que, por vía de ese S₂ van a recibir las marcas de un Stanislavski auténtico (S₁), ya que el maestro ostenta autorizarse en el maestro ruso. Y luego el estudiante o discípulo se entera de que hay otros maestros enseñando el método y que las enseñanzas de unos y otros no coinciden, tienen diferencias. Sea como sea, ese estudiante o futuro discípulo todavía no sabe que su maestro abreva o se autoriza en un S₁ y por eso cree que lo que le está diciendo, por ejemplo, Raúl Serrano es Stanislavski. Pero es Raúl Serrano, quien se autoriza y dice sostenerse en Stanislavski, aunque lo que propaga sea una de las múltiples versiones del Sistema. El resultado de todo este proceso, como vimos, es el \$, la sospecha de que hay algo inconsciente que parece estar funcionando aquí y que no se explicita. Ya también hablamos de las consecuencias de este tipo de enseñanza basada en el discurso de la Universidad: actores que traen un ideal de actuación muy difícil de remover, un ideal de actuación que el actor cree que es válido, auténtico, universal, como si no hubiera otro tipo de abordar la actuación. El discípulo, el actor, el estudiante, va a terminar sospechando que a lo mejor el S₂ no le ha dicho todo lo que le tenía que decir. No ha dicho exactamente lo que era Stanislavski.

CHELA: Sí, pero yo insisto. Quizás porque no estoy institucionalmente en cuestiones de teatro, me planteo que, si vos propones a todo eso en una procesión religiosa, en un acto político acá en Santiago del Estero, es un acto dramático. Es un acto teatral.

Gus: Claro que es teatral. Toda cultura es una teatralidad, se presenta como una espectacularidad. Regresando a la fórmula, vemos al S_2 representar a un amo, S_1 , al que puede desconocer o al que ningunea, al que mantiene sofocado. La universidad es siempre la representación de un amo. Puse en mi libro el caso de la creación colectiva latinoamericana de los años 70; lo puse como ejemplo del discurso de la Universidad por varias razones. En primer lugar, porque el discurso de los teatristas de ese momento se autorizaba en varios S_1 , Marx (o las diversas versiones del marxismo: guevarismo, leninismo, maoísmo, trotskismo, etc.), y sobre todo Brecht, también versiones a veces muy controversiales., muy diluidas, muy esquemáticas. Sospecho que con Brecht pasó algo similar que con Stanislavski: siempre circularon versiones de segunda, tercera o cuarta mano; por lo que pude investigar, no hubo muchos que se tomaron el trabajo de leer realmente a Brecht. En segundo lugar, porque había un S_1 desconocido que estaba en cierto modo modelando esas experiencias de creación colectiva; me refiero a cómo inmediatamente al triunfo de la Revolución Rusa se instala este tipo de producción teatral en la URSS. Por eso en mi libro *Los discursos lacanianos y las dramaturgias* agregué como adenda un ensayo que había publicado mucho antes y que se basa en un artículo sobre el teatro colectivo y la creación colectiva desde la perspectiva de Platon Michailovic Keržencev. Al leer ese artículo sobre la experiencia rusa, me di cuenta de que en Latinoamérica no habíamos inventado nada; es más, ni siquiera fuimos tan radicales como los soviéticos. Me sorprendió que, entre tantos documentos que leí al momento de escribir mi tesis doctoral, ningún teatrista latinoamericano se refiriera a la experiencia de teatro colectivo en la Revolución Rusa, de la cual se postulaban como seguidores o que mantenían como ideal revolucionario. Lo cierto es que, con el tiempo, muchos de los grupos de creación colectiva se disolvieron ya para fines de los 80s y me figuro que eso sucedió precisamente porque comenzaron a dudar de estas versiones que les habían inculcado; empezaron a ver que podía haber otra cosa, ese \$. Esas propuestas cayeron y nosotros hoy ya ni las consideramos, o al menos, no leemos esos documentos de época como si fueran palabra santa. Recuerden que hemos hablado mucho de la creencia en alguna de nuestras reuniones.

Entonces, ¿qué pasaría si el S₂ es el texto?

Discurso de la Universidad

$$\frac{\text{Texto}}{S_1} \rightarrow \frac{a}{\$}$$

SANDRA: Me parece que podría ser cuando hay un análisis muy exhaustivo del texto, de ver la coma, qué quiso decir, las didascalias.

Gus: El texto como lugar del saber que va a marcar al *a*. ¿Quién sería el *a*? Acá es donde se le superpone a Cipriano el discurso del Amo o el discurso de la Universidad. El *a* puede ser el actor, el director. Es el texto el que se impone como saber. Y en el lugar de la Verdad, el S₁, sería pondríamos el autor.

Discurso de la Universidad

$$\frac{\text{Texto}}{\text{Autor}} \rightarrow \frac{\text{actor, director}}{\$}$$

Incluso podríamos pensar en cuál es el fundamento de un texto. Quizá no es propiamente el autor, sino un sujeto de la escritura que está operando desde el inconsciente transindividual.

CIPRIANO: Pienso que ni siquiera es el texto, es el modelo del texto, un modelo textual. Como decir, por ejemplo, un texto guiado por el diálogo, o un texto contemporáneo, rupturista.

Gus: Por eso digo que el S₁ no se restringe al autor, porque hay un sujeto más allá del autor que tiene que ver con estos modelos, que tiene que ver con la cultura de ese momento, que tiene que ver con el Otro en sentido cultural.

JOSE: Sería, por ejemplo, el tipo de teatro que tiene, vamos a suponer Sarah Kane. Ese S_1 sería todo lo post-dramático, que no se puede montar de otra forma: “Usted tiene que hablar de la muerte, porque si no es de la muerte, entonces no es Sarah Kane, y entonces está desvirtuando la obra. Y así el texto como tal se posiciona como el Amo; ahora todos obedecen lo que dice el texto.

Gus: No, el texto se posiciona como el saber.

JOSE: Como el saber, pero sería que todos tenemos que seguir a ese amo, que es la convención de cómo se monta ese texto. ¿Quién dice que lo montó por primera vez?

Gus: ¿En qué se autoriza ese texto? ¿En qué se basa? ¿En qué se apoya? Puede ser de la muerte, puede ser lo post-dramático, etc. ¿Cuál es el S_1 de ese texto? ¿Qué oficia como amo de ese texto? Por eso digo, no podemos decir el autor, porque el autor es uno de los apoyos, pero no el único. Por eso yo acabo de ponerlo de una manera general y brutal diciendo ‘el sujeto de la escritura’. ¿Qué es el sujeto de la escritura? Es un sujeto entramado en una red de huellas, de rasgos, en una red que tiene que ver con lo cultural, con la tradición teatral, con el contexto, etc. Entonces, ¿cuál es el sujeto de la escritura sobre la que se apoya un texto? ¿Cómo se autoriza un texto? Lo que el texto hace es querer resonar en el a . Que quien ocupe el lugar del a sea resonador exacto de él. Eso es a lo que aspira el S_2 , porque el a le demanda ese saber; luego quien ocupe el lugar del a , el actor o el director, cree que adquiere el saber de ese texto en su totalidad, completo. Pero basta que lo ponga en escena, basta que aparezca el público o un crítico que hablan o han leído otra cosa, para que ese director o actor se den cuenta de que no tenían ese saber completo del texto, es decir, aparece el sujeto tachado en el lugar de la Producción, algo desbordó al texto. Se instala, en cierto modo, la duda sobre la supuesta totalidad del saber de S_2 ; volvemos a Descartes. Hemos siempre puesto muchas veces en nuestras reuniones el ejemplo de *Hamlet*. Siempre, por más que el texto de Shakespeare quiera modelar la puesta en escena,

quiera imponerse al director, siempre, lo quiera o no, la intervención del teatrista, incluso si se propone ser completamente fiel al texto, va a marcar con su diferencia la puesta en escena con lo inconsciente, con la singularidad de su deseo y de su goce. Estamos un poco aquí cerca de Heisenberg.

CIPRIANO: Entonces, pareciera que el discurso de la Universidad, se cruza o superpone al discurso de la Histórica y al del Analista. De alguna manera, también está cruzado por esos dos discursos, porque — pienso en voz alta—, de alguna forma, como es móvil, se va reactualizando, y va repensándose a sí mismo. Pensaba justamente en el caso de Sarah Kane, que, por ejemplo, siempre se la pensó como una dramaturgia de la desesperación, del dolor, del grito. Y de pronto, Juan Mayorga, hace ya diez años, empezó a plantear que era un discurso del amor, y empezó a tener otras miradas sobre el discurso de Sarah Kane, que no era la del grito, sino un discurso de pedido de amor. Entonces, ese discurso empezó a tener también otras puestas, otras posibilidades, esto que estás diciendo, otras lecturas, esto me parecía. Es como si el discurso de la Universidad estuviera siendo todo el tiempo impregnado por otras lecturas.

Gus: No, el discurso de la Universidad pretendería detener ese flujo que vos mencionás, pero no obstante lo produce como ese tachado \$ a pesar suyo. No se puede evitar el plus de sentido. Recordemos que Lacan califica al discurso de la Universidad como el de la ortodoxia y el de la burocracia. Si a vos te piden que montes *Hamlet* en el Teatro San Martín de Buenos Aires, y la expectativa es que reproduzcas y te atengas al saber del texto, tal vez vos te hacés todo un rollo mental porque querés responder a esa demanda oficial y te proponés ser fiel al texto. Pero por más fiel que quieras ser, incluso como lo vemos en Stanislavski, siempre la puesta desborda, siempre aparece un excedente que cae, un resto de sentido que cae en el lugar de la producción, un excedente que se te escapó, que tiene que ver con tu lectura, porque, por ejemplo, en el caso de Mayorga tendríamos que ver cómo su demanda de amor se proyectó en la demanda de amor en el texto: él ama ese texto de Sarah Kane y por eso

ve, lee otras cosas. Seguramente vio varias puestas que se pretendían ortodoxas y él vio que por más ortodoxas que quisieran ser, había algo que hablaba de otra cosa. Entonces, ahí sí, él cambia y va a plantearse el discurso de la Histórica, y en este discurso lo que sostiene al agente es el *a*, el plus de goce y el objeto causa del deseo. Lo que estamos considerando es cuál es el discurso desde el que se dispara tu proyecto, no importa si luego llegas a otros discursos. Podés partir del discurso del Amo (yo sé todo sobre el texto de *Hamlet*) o bien del discurso de la Universidad (yo solamente tengo que ponerme como resonador del sentido supuestamente completo del texto). Es distinto si partís de dudar del texto, de los sentidos, tener otra aproximación al texto, demandarle al texto otra cosa, como vemos en el discurso de la Histórica, en el que es precisamente el \$ el que vemos en el lugar del Agente; allí, el director o el actor parten de asumirse como sujetos divididos, que no saben todo, que demandan saber. En este caso, como director, vos partís ahí de una división subjetiva, estás reconociendo, creyendo, en la existencia del inconsciente. Entonces, cambia la actitud con la que vas a iniciar el proyecto, la lectura, el montaje.

Estamos hablando de discursos que están sosteniendo cierta ideología del montaje o de la lectura, sea en el discurso del Amo o en el de la Universidad. Por ejemplo, si los estudiantes tuyos en la universidad tienen que montar un texto, ¿qué se espera? Tenés que dirigir una obra desde el S_2 , vos como director, con estudiantes que están en el lugar del *a*, como *tabula rasa*; les vas a enseñar, los vas a guiar, les vas a decir dónde se tienen que parar, dónde y cómo tienen que decir sus líneas. Y podés hacer eso porque te has posicionado como S_2 , es decir, llegaste al ensayo con una idea armada, lo que José llama ‘el concepto’. Y pretendés que los pibes respondan a tu idea. Por ahí los chicos responden, pero aún en ese hacer, en ese responder, ese Otro deja caer una diferencia. Lo que resulta en el lugar de la Producción nunca, nunca, va a ser exactamente el concepto con el que se partió, va a aparecer otra cosa que se te escapó, que se le escapó a todo el elenco. Por eso insisto: *estamos trabajando estos discursos desde el momento en que se comienza un proyecto*. ¿Cuál es el que se ha elegido para realizar el proceso creativo? Esa actitud, esa elección, ya está hablando de

una posición política y ética que, luego, puede ser desbaratada, pero funciona como una matriz del proyecto. No es lo mismo empezar un proyecto desde el discurso del Amo o del de la Universidad, que empezarlos desde el discurso de la Histérica o del Analista. Como les conté varias veces, en mi caso, como no vivía del teatro, me podía dar el lujo de llegar a un ensayo en blanco, sin concepto, sin idea, y esperar a que el trabajo corporal o vocal de pronto dejara emerger un real, un lapsus, que comenzara a guiarnos a todos los involucrados. Esa posición, sea desde el discurso de la Histérico o del Analista, implica mucha paciencia, mucho sufrimiento que, a José, como nos contó la vez pasada, le costó sangre, sudor y lágrimas. La actitud, entonces, es la opuesta a los dos discursos autoritarios: no parto de un concepto, sino que espero que ese concepto emerja, irrumpa, desde el proceso creativo mismo. A mí me importa que sea el Otro el que produzca el S_1 , el significante amo del espectáculo. No sé si ven claramente la diferencia: una cosa es partir de un concepto que luego se desvaría, y otra cosa es partir sin concepto; en la primera alternativa, parto de un S supuestamente completo; en la segunda, ya parto de un $\$$ como dividido, que reconoce la existencia del inconsciente.

Observen entonces la fórmula del discurso de la Histérica:

Discurso de la Histérica

$$\begin{array}{c} \underline{\$} \rightarrow \underline{S_1} \\ a // S_2 \end{array}$$

¿Qué está sosteniendo al Agente, ahora como $\$$? El sujeto dividido (director, actor, texto) está sostenido por el plus de gozar, por el objeto causa del deseo. Es un $\$$ que está sostenido por un a del cual nada sabe. Luego, cuando hago todo el trabajo creativo, va a aparecer un saber, S_2 , en el lugar de la Producción que va a tener algo que ver con ese goce, va a constituir un semblante, una apariencia de ese goce, pero no dice todo de ese goce. Otra vez, hay una obstrucción entre el lugar de la Producción y el lugar de la Verdad. Ese S_2 es un saber en el campo de una verdad que

nunca pude decirse toda y que, si seguimos a Nietzsche, es siempre coyuntural, relativa a un contexto de determinado de producción, relativa a un momento determinado de la subjetividad de una época.

¿A quién más podríamos poner en el S₂ del discurso de la Universidad?

JOSE: Al actor.

Discurso de la Universidad

Actor → a
S₁ // \$

Gus: ¿A qué demanda responde el actor? ¿Cuál sería la demanda que el Otro le hace al actor? ¿A quién podemos poner en el lugar del Otro:

SANDRA: Al público.

Gus: ¿Al director? ¿Al autor que asiste a los ensayos? ¿Al crítico? Podemos poner ahí a alguien que estaría en una posición de aprender.

Discurso de la Universidad

Actor → director, público, crítico

S₁ // \$

El actor enseñaría algo, tiene un saber y quiere hacerlo resonar en el Otro. Pensarlo de este modo nos lleva ya a lo que conocemos como la dramaturgia de actor. En esta dramaturgia tendríamos al actor como un S₂ en el discurso de la Universidad. Podemos incluir aquí todo lo que comentamos sobre el actor problemático o en cierta confianza que un director tiene sobre el saber o conocimiento técnico del actor para realizar su

tarea. Observen, sin embargo, que no se trata de la actitud que mencionamos a propósito del discurso de la Histérica o del Analista. En esta versión del discurso de la Universidad el director, el público o el crítico están en la posición de aprender y resonar al conocimiento del actor, pero como algo validado, no inconsciente, ya que ese Actor no lo estamos postulando como sujeto dividido. Pienso, por ejemplo, en la actitud de Ricardo Barts: él no parte del saber o conocimiento que pueda tener un actor, sino del actor como sujeto dividido. En el caso que estamos considerando del discurso de la Universidad, el Actor no está considerado como sujeto dividido. El director espera que el actor despliegue su conocimiento profesional, un saber supuestamente completo, pero no la irrupción de un real que podría desbaratar todo el proceso. José nos dio algunos ejemplos de estos actores que dicen saber lo que tienen que hacer y desde esa posición se confrontan con las pautas dadas por el director; recuerden que, en uno de esos casos, José mandó a su actor a pensar qué le gustaba más, si el helado de fresa o el helado de maracuyá. Fue un modo de fisurar esa armadura de un actor confiado en que su conocimiento técnico y su experiencia profesional eran suficientes para satisfacer a un director que busca otra cosa. Me imagino que esta actitud actoral era la de los divos y divas, tal vez hoy la de las *stars* y, supongo, debe haber mucha dificultad para trabajar con este tipo de gente que se enrostra que sabe cómo hacer el personaje, que ha estudiado con maestros prestigiosos, que tiene una carrera de muchos años y que, por ende, sabe bien lo que hace. Pero está, como vemos, cerrado a la experiencia de la otredad, de aquello que en el proceso creativo se le podría presentar como desconocido, no-sabido. Por eso este tipo de actor responde a la demanda de un director, pero solamente en cuanto a lo general del proyecto: “dígame cuál es el proyecto, cuál el concepto, y yo me encargo de hacer mi personaje sin su intervención”. Nunca se nos presenta como un actor ‘histérico’ que parte de la duda, del no-saber.

JOSE: Todo actor, incluso como S₂, termina siempre llegando a un límite. Tiene que hacer una performance, pero se encuentra con unos límites, algo que él no sabe. Ahí es donde él se divide totalmente, porque

piensa: “estoy bajo esta dirección. Entonces, es mi responsabilidad seguir esa pauta de dirección, solo que a veces él queda libre”. Por ejemplo, yo siempre coloco este ejemplo. Un día que estaba con Diego Aramburo en La Paz, cuando estaban montando *Ricardo III*, observo que Diego tenía un elenco muy lindo. Había unas actrices súper potentes y yo estaba disfrutando mucho el proceso de montaje; pero los actores y las actrices consiguieron un momento en que ellos hacían como una fiesta, en una parte muy difícil, que es donde el Ricardo III va a mandar a matar al niño y todo ese conflicto que aparece. Entonces, todos ellos hicieron una fiesta y pasaron uno por encima de otro, y había una actriz que era muy buena, pero que se quedó parada en la mitad del escenario. Diego corrió la obra y le preguntó: “¿qué le pasó?” Y ella respondió que se sentía como una pelotuda frente al resto del grupo, porque no le decían lo que tenía que hacer. Y Diego le dijo: “pues siga a los otros actores”. La actriz respondió: “yo no sirvo así, usted no me puede decir eso”. Y se armó un conflicto. Pensé: Diego le quitó el piso, ella tenía una pauta, ella sabía, y ella venía muy bien. En las primeras escenas había hecho una performance, pero en el momento donde le quitaban todo y hacía una improvisación que era una fiesta, ella no consiguió adaptarse a los otros seis actores que estaban en la escena, y no eran actores iniciantes, eran actores ya de mucha experiencia y que habían desarrollado muchos proyectos juntos. Pero la respuesta fue la mejor.

Gus: Esa fiesta surgió en la improvisación de ellos, no de las pautas de Diego. Emergió una otredad que ella no pudo seguir. Porque ella sabía, sabía lo que tenía que hacer, era un S_2 y, de pronto, cuando los demás arman una cosa fuera de ese campo, cuando los otros se lanzan al vuelo del barrilete por el campo del no-toda, del arco iris de los goces, le aparece la falta, le aparece la castración, le aparece el agujero. Se percibe entonces como $\$$ y se paraliza. En su saber, ella no está preparada para afrontar ese agujero. Ella está preparada, asume que ya sabe lo que tiene que hacer pero, digamos, siempre en el campo de la función fálica, de lo regulado, de lo comandado por el director, ese S_1 en el que se apoya, en este caso Diego.

JOSE: Claro, porque creo que siempre el S_2 , en este caso del discurso de la Universidad va a estar soportado sobre otra pauta que acepta como criterio de autoridad, que le garantiza lo que hace sobre la escena. Para este tipo de actores, es difícil salir de los límites, porque se sale de ellos, quedaría en la posición subjetiva histérica, empieza a girar sin sentido, no tienes un falo que lo controle.

Gus: Pero en el caso del S_2 en el discurso de la Universidad, el S_1 funciona como su garantía, aunque lo desconozca, aunque lo ningúnee. Imagina que el director está completo, es el amo, sabe todo, no es un sujeto castrado, por eso se apoya sobre ese S_1 .

JOSE: Sí, ahí está la frase que yo siempre le digo a los actores cuando me dicen: “usted, ¿por qué jode tanto? ¿Por qué repite tanto? Yo hasta sueño con usted”. Y les digo: “claro, ¿por qué? Porque es que ustedes son el centro de atención. Si la obra está bien, el público y la crítica van a decir, ¡qué buena obra, qué actores! Pero si ustedes la cagan, van a decir, ¡ese director sí es malo! Entonces me pasan la responsabilidad a mí?”. le pasan la responsabilidad al S_1 . El S_2 se desmarca bajo la premisa de que sucedió ese fracaso porque José no me dirigió.

Gus: Ahí aparece toda la cuestión, la imposibilidad, lo que Lacan va a trabajar desde otra perspectiva, que es la de la función paterna. Entonces está el Padre, el padre muerto, que hace la ley, que sería este S_1 que tenemos aquí bajo el S_2 . Ese es el padre idealizado, pero no el padre real. Cuando uno va a un análisis, va a desidealizar al padre, lo cual ni es fácil ni es halagador. No me refiero al padre biológico, sino a quien haya ocupado la posición de la función paterna, que puede ser cualquiera, incluso la vecina de enfrente. Ese padre ideal es el supuestamente completo, hace ley, sabe. Pero el padre real es un resto, aquello que quedó fuera de la ley, un padre atroz que, como el espectro del padre de Hamlet, regresa para incitar a su hijo al crimen. Desidealizar al padre es afrontar lo atroz de ese padre ideal. Recordemos lo que Freud plantea en *Totem y tabú*: los hijos conspiran para matar a ese *Urvater*, ese protopadre gozador que se apropia

de todas las mujeres, etc. Lo matAn y luego cada uno, pretendiendo ocupar el lugar de ese padre muerto, come un pedacito de ese padre en el banquete totémico. Pero un pedacito no es todo el padre, de modo que ninguno puede sustituir al padre; culpa de por medio y a partir de ahí se instala un tótem que recuerda la prohibición de matar al padre; ese tótem es la ley del clan que los regula. Pero hay una parte de ese padre muerto que no solo todavía vive sino que está más vivo que antes; es el padre que regresa con mandatos superyoicos, mandatos del superyó heredero del Ello (no el moral, heredero del Edipo) que incita a gozar, a gozar en extremo, incluso hasta lo letal para el sujeto. Volviendo a esa actriz de Diego, ella se sostiene en un padre ideal, sin tachadura, sin un resto vivo de goce. Y es por eso que en el lugar del Producción vemos aparecer a este sujeto tachado no contemplado al comienzo del proceso creativo. Y ese sujeto tachado, como lo vemos en la fórmula del discurso de la Universidad, en cierto modo está denunciando la incompletitud de ese S_1 en el lugar de la Verdad. Las barras entre la Verdad y la Producción muestran esa incompatibilidad entre el $\$$ y el S_1 . Y no es sorprendente que, en estos casos, ese S_2 inicial tan apoyado en ese director supuestamente sabelotodo, termine dudando de él, sospechando de la completitud de su saber. Por eso, vamos a tener esas dos alternativas, José, que acabás de mencionar: los actores que no quieren desidealizar al padre, si todo fracasa, le van a echar la culpa a ese padre. Solamente los actores que desidealizan al padre, que afrontan lo peor del padre, pueden acceder a un acto del que pueden responsabilizarse.

Todo esto es tremendo. De ahí la idea que yo les decía al principio, ¿cuál es el tema que yo quiero abordar? Violencia doméstica, revolución, muerte, no sé. Y luego la pregunta que deberíamos hacernos es sobre desde qué discurso la voy a montar. Si bien Lacan nos advierte que no elegimos el discurso, estos juegos que estamos haciendo aquí con las fórmulas nos permiten de algún modo no ser títeres del Otro. Un director, ya con la idea del tema o el concepto, debería preguntarse cuál es el discurso más adecuado a ese tema. Porque si me propongo como artista hablar de liberación o emancipación, si quiero denunciar cómo nos reprimió

la dictadura, pero resulta que comienzo el proceso creativo desde el discurso del Amo o el de la Universidad, me encuentro con la contradicción de estar hablando desde un aparato de represión para hablar de una obra que quisiera denunciar la represión. Es una cosa terrible. Si por un lado tenemos que tener una discusión sobre el sentido de la obra, lo simbólico-imaginario, no podemos descuidar desde dónde vamos a lanzar el proceso creativo. Es el momento más ético y político del teatro, de todo arte. Una vez más la cuestión de la forma. La idea es evitar la contradicción en el hacer, y por eso los discursos de Lacan, en toda su abstracción algebraica, nos son sumamente reveladores. Tenemos que evitar esa contradicción en el *hacer* para evitar la contradicción en el decir. Es muy fuerte lo que estamos hablando ahora y muy importante a tener en cuenta en la praxis teatral.

CHELA: Es como que no hubiera más posibilidad que atravesar por una hendidura el discurso de la histórica.

Gus: Siempre insisto en el modo en que Tato Pavlovsky trabaja, según cuenta en las entrevistas que le hizo Jorge Dubatti. Allí él menciona cómo, caminando por la calle, de pronto lo asalta una idea insensata, a la que bautiza como el ‘coágulo’, palabra que toma de Julio Cortázar. Entonces, Tato propone a su grupo trabajar sobre ese sinsentido, ese coágulo que, como vemos, es exactamente lo contrario a comenzar un proceso con un concepto. El concepto tiene un sentido, el coágulo carece de él. Al apelar al coágulo, Pavlovsky muestra su creencia en el inconsciente transindividual. Y como carece de sentido, resulta casi imposible partir de los discursos que pretenden asumir una posición de saber, es decir, el discurso del Amo o el discurso de la Universidad. Tato no se posiciona ni como S_1 ni como S_2 . El grupo comienza a improvisar sobre ese coágulo y entonces comienzan a inventarle sentidos; Tato se lleva las notas, escribe lo improvisado y, al ensayo siguiente, se trabaja a partir de esa escritura, pero se rota en el elenco. El que hizo tal personaje, ahora hace otro. De modo que al final del proceso el personaje resulta de una multiplicidad de voces, ya que Tato después de cada ensayo, escribe. Y esa escritura podría

proseguir, por eso él dice que sus textos no son definitivos; tampoco el texto puede ocupar la posición de S_1 o S_2 . Si otro grupo quiere montar ese texto, tiene que continuar reescribiéndolo según la misma metodología. Es por todo esto que Pavlovsky denomina su teatro como teatro de la multiplicación. Pavlovsky era psicoanalista, lo cual, me imagino, le facilitaba comenzar su proceso creativo a partir del discurso de la Histérica. En este discurso, como vimos, el Agente es el sujeto dividido, $\$$, y por tanto desea saber, no puedo ocupar la posición de amo o de saberlo todo. Si tuviera que completar la fórmula, me arriesgaría a decir que el S_1 en el lugar del Otro, podría ser su grupo.

Discurso de la histérica

$$\begin{array}{c} \underline{\$} \rightarrow S_1 \\ a // S_2 \end{array}$$

Teatro de la multiplicación

$$\begin{array}{c} \underline{\text{Dramaturgo}} \rightarrow \underline{\text{elenco}} \\ \text{plus de gozar} // \text{saber/texto/puesta en escena} \end{array}$$

El saber en el lugar de la Producción no es, obviamente, completo, está separado de la Verdad, del plus de gozar del dramaturgo y, en parte, del elenco. Ese saber no puede decir todo sobre lo real y el goce. Y por esa razón, Pavlovsky no ostenta tener ni saber completo ni poder sobre sus textos. Una vez más, insisto, el comienzo del proceso creativo es el que vale, en el cual se instala el tipo de discurso que va a regirlo, aunque luego pueda derivar en otro discurso. En la praxis teatral y en el teatro de la multiplicación se apunta a producir un saber que, aunque nunca completo en relación a la Verdad, se espera al menos que sea emancipatorio. El texto y la puesta en escena se convierten en un *sinthome*, en esa cuarta cuerda que mantiene ajustados a los tres registros, desajustados por el malestar en la cultura. *El sinthome no es una interpretación de un síntoma social, de lo que no anda en la vida social; el sinthome va más lejos, es la invención de una escritura emancipada y emancipatoria que se ofrece como una apariencia o semblante de lo real.*

¿A quién más podríamos poner en el S_2 del discurso de la Universidad? Pongamos al director. ¿Qué pasa si ponemos al director como S_2 ? ¿Cuál sería el S_1 de ese director? Él sabe todo. Pero ¿se apoya en quién? ¿O en qué? En el significante del Amo. ¿Cuál es el sujeto, el significante amo de ese director?

CHELA, JOSE, SANDRA (*en torbellino*): Toda su experiencia, su formación universitaria, sus maestros, sus lecturas, el texto que va a montar, su docencia, las bibliotecas que ha leído, las puestas que ha hecho, los premios que ha ganado, las críticas que tuvieron sus espectáculos, etc.

SANDRA: Depende del director también, que puede ser alguien que dice que solamente se basa en el texto.

Gus: Todo lo que enumeramos oficia de significantes amos para ese director y él no duda de ninguno de ellos. Todos son completos, firmes, válidos, indudables, incuestionables, incluso universales. Claro que un actor podría decirle al director en un momento del ensayo o un estudiante en una clase: “a mí no me importa su experiencia ni su carrera; estoy acá porque me interesa el proyecto”. Sería un actor o estudiante rebelde que se niega a ser un mero resonador del director; no deberíamos confundir a este tallerista o a este actor con el actor problemático del que hablamos en otras reuniones. A un director en este discurso de la Universidad nunca se le ocurre que podría faltarle algo, que algo no funcione, que algo no sabe. Y el *a* de este director, ¿cuál sería?

SANDRA: Puede ser el actor.

Gus: O el público, el equipo técnico, el elenco. Ese tipo de director es alguien que va a decir algo a alguien que supuestamente no sabe, para que los actores, el público, los críticos resuenen, repliquen, repitan y, obviamente, admiren su saber. Pero siempre le sale el tiro por la culata del \$ tachado en el campo de la Producción. Siempre hay alguien que lee otra cosa no contemplada por él.

SANDRA: Claro, y si falla la producción, la culpa fue del actor o del técnico.

Gus: Siempre hay alguien que ve otra cosa que él no vio. Y eso que no vio es su falta. A nivel de la formación actoral ocurre lo mismo: el maestro dice saberlo todo sobre Stanislavski y su Sistema. Los actores reciben su enseñanza, la registran, la asimilan, pero en algún momento, con ese mismo maestro o con otro, va a surgir la duda sobre el pretendido saber completo del maestro, o incluso de Stanislavski. De pronto se da cuenta ese estudiante que la técnica no le permite hacer todo, Stanislavski no le permite hacer todo, de que le falta algo. Y otra vez pregunto: ¿cuál es el agujero en la técnica de Stanislavski? Tiene que haber un agujero en la técnica de Stanislavski, que habría que investigar. El \$ en el lugar de la Producción denuncia la falta en el maestro. Y esa falta hace cortocircuito con la Verdad, esa verdad de sus S_1 en la que él se apoyaba y se sostenía. En estos casos, esperaríamos que tuviera la suficiente honestidad de reconocerlo.

Estamos en la última reunión de este año; las retomaremos, si ustedes están dispuestos, en marzo del 2025. Quizá convendría seguir con las fórmulas que nos faltan. Las que vimos, ya les dije, todavía dan para mucho más, pero creo que como muestra basta un botón. Porque la idea que, al menos a mí me anima a seguir en esto, es pensar cómo hacemos nuestro trabajo en los ensayos o cómo vislumbramos una técnica de formación actoral que no sea necesariamente desde el discurso del Amo o del discurso de la Universidad. Es probable que, para quienes como algunos de ustedes que trabajan en la Universidad, el trabajo con otros discursos esté dificultado. Pero si tienen un taller individual en su casa, podrían intentar empezar una formación actoral que tuviera como discurso base el de la Histórica o el del Analista. En estos casos, hay mucho para explorar y sobre todo para descubrir; no crean que van a encontrar de sopetón la receta. Lo fundamental, me parece, es partir de asumirse como sujetos divididos, tanto el maestro, el director como el estudiante o el actor, y no dejarse atemorizar por decir ‘no sé adónde voy, no sé lo que quiero’; hay que animarse a trabajar juntos, a construir juntos fuera de toda actitud de

dominio. Pluralizar, si puedo decirlo así, la agencia para que todos se involucren en una tarea creativa emancipatoria. Confiar en que los estudiantes y los actores les pueden aportar algo muy valioso a ustedes que no ha sido contemplado por ustedes mismos. Y que entre todos van a producir un saber. Un saber sobre un goce en posición de verdad, un saber como semblante emancipado del malestar en la cultura, es el objetivo del arte: desbaratar el discurso hegemónico. Y, al mismo tiempo, aceptar que ese saber no va a decir toda la verdad ni todo lo real. Esta dimensión del no-todo, de lo incompleto, debe ser aceptada desde el comienzo.

Como nos queda poco tiempo, no me parece conveniente que nos extendamos hoy sobre el discurso del Analista. Pueden ustedes jugar con la fórmula durante el receso; imaginarse como *a* en el lugar del Agente y proponer las rúbricas para los que vayan a ocupar el lugar del Otro. ¿Cómo ensayar, cómo enseñar cuando sus actores o sus estudiantes están en el lugar del Otro como sujetos divididos? ¿Cómo acceder al S_1 , al significante amo de ese grupo o de ese proyecto, a la manera, me figuro, del *sinthome*? ¿Cómo admitir ese *sinthome* en relación al significante del saber, S_2 , en el lugar de la Verdad? También podríamos poner el texto en el lugar del Otro como sujeto dividido y sacar las consecuencias, sin olvidar que todo ese texto se produce a partir de un sujeto de la escritura que no está disponible a la conciencia del dramaturgo, es decir, un sujeto que ya está enganchado a algún discurso social, porque el texto, como ya dije, siempre apunta a sostener o subvertir el lazo social tal como lo propone el discurso hegemónico. Lo importante, como otra alternativa, es preguntarme qué busco en el texto, cómo me acerco al texto. En mi caso, suelo desentenderme de dar privilegio a la historia contada y estar alerta a lo que Jacques-Alain Miller en un curso llamaba ‘los divinos detalles’. A veces esos detalles pueden estar en el silencio entre capítulos, en alguna puntuación extraña, en algún uso de las mayúsculas, algún lapsus, algún olvido, etc. Voy viendo esos detalles y me voy haciendo preguntas. Porque esos detalles, distribuidos a lo largo del texto, suelen escapar a la conciencia del autor o del narrador, no están planteados en el campo del sentido, sino en el de *lalangue* o en el del real, y pueden acercarme al síntoma que ese texto está tratando de parlotear. Es un ejercicio de lectura que me permite no

ser capturado desde el inicio por el sentido, por lo simbólico-imaginario. Fue a partir de esos detalles, por ejemplo, casi inocentes, que pude hacer una lectura sobre el homoerotismo en el *Martín Fierro*, para escándalo de muchos, aunque después de un tiempo se fue aceptando mi lectura; incluso se ha traducido el texto e incluido en una antología. Escuchar los ‘divinos detalles’, evitar ser atrapado por el sentido, por la novela familiar del relato, como la del analizante, es tarea del analista.

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:

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba

Gustavo Geirola, Sandra Mangano, Karla Rebolledo

Charla entre teatristas

Teatro, Performance, Praxis teatral

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

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

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.
Figuracones 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

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
2025
