



# **la risa de las piedras**

---

*José Luis Valenzuela*

*Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*

Valenzuela, José Luis

La risa de las piedras / José Luis Valenzuela ; ilustrado por Oscar Ortiz. - 1a ed. -  
Buenos Aires : Inst. Nacional del Teatro, 2009.  
268 p. ; 22x15 cm. - (Estudios teatrales)

ISBN 978-987-9433-71-3

1. Teatro Argentino. I. Ortiz, Oscar, ilus. II. Título  
CDD A862

Fecha de catalogación: 14/04/2009

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta N° 160/07.  
Ejemplar de distribución gratuita - Prohibida su venta

#### CONSEJO EDITORIAL

- > Beatriz Lábatte
- > Gladis Contreras
- > Carmen Saba
- > Marcelo Jaureguierry
- > Carlos Pacheco

#### STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Alejandra Rossi (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño de tapa*)
- > Gabriel D'Alessandro (*Diagramación interior*)
- > Grillo Ortiz (*Ilustración de tapa*)

©Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-9433-71-3

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.  
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.  
Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, abril de 2009.

Primera edición: 2.300 ejemplares

## > prólogo

---

### Elogio de la inteligencia

Cuando me piden la escritura de un prólogo, y más si es un amigo, me siento como ese personaje del relato de Handke, *El miedo del portero ante el penalti*. Me invade la inquietud, ya que ante la lectura de ese libro puede darse un doble acontecer: o que no te guste nada y entonces tengas que torear de salón, sacando el repertorio de frases de consabido cumplido para cubrir el expediente o, todo lo contrario, que el libro te apasione, y entonces ocurra que, como algunos de los posibles lectores pueden conocer la amistad que te une con el autor, las reflexiones y análisis que propongas queden empañadas por las dudas producidas por esa amistad.

En el caso del presente libro *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Gimenez* de José Luis Valenzuela, es tal el grado de interés y pasión que he experimentado como resultado de su lectura, que resulta muy difícil que las digresiones que pueda llegar a plantear en este prólogo no sean de una gran banalidad comparadas con la inteligencia y maestría del discurso de Valenzuela.

Por eso, para empezar, echaré mano de un visionario teatral como fue Antonín Artaud y recuperaré uno de sus pensamientos: “*Dejemos a los profesores las críticas de los textos, a los estetas las críticas de las formas, y reconozcamos que lo que se ha dicho no se dirá más; que una expresión no tiene validez dos veces, no vive dos veces; que toda palabra pronunciada murió y sólo actúa en el momento de ser pronunciada, que una forma empleada no sirve más, y que el teatro es el único lugar en el mundo en el que el gesto no se renueva dos veces*”.

Por tanto, y si vamos a hablar sobre un libro de teatro, no conviene repetir lo que ya muy bien dice el autor, y además, como no soy ni crítico, ni esteta, sólo me queda plantear un cierto diálogo desde mi

condición de director de escena (entre otros múltiples oficios que tengo que desarrollar en esto del teatro) para así establecer un territorio de posibles caminos donde las palabras del autor de libro, encuentren algún lejano eco desde la lectura del “otro”.

Nos encontramos en este libro ante un material tan rico y tan denso que, por su estructura, se halla muy cercano a una especie de Poética Personal del autor, surgida a través de la mirada a otro gran creador, Paco Giménez, y con la sombra del mítico Eugenio Barba paseando cual fantasma del padre de Hamlet.

Si tuviera tiempo y talento mi ideal sería el de ir contestando, contando, afirmando o negando la catarata de conceptos e ideas que plantea José Luis. Pero como ello es imposible y, además, sería una petulancia y una pérdida del eje de lo que creo que debe ser un prólogo, dejaré en el tintero una gran parte de las discusiones que me gustaría establecer con el autor para esos encuentros personales que nos vamos prometiendo en nuestros correos electrónicos, cruzados desde diferentes partes de Argentina y del mundo.

Cuando terminé de leer el manuscrito, con la cabeza llena de ideas y, sobre todo, de opciones que me gustaría probar dentro de mi propia práctica escénica, me vino la imagen –(no me pregunten por qué, ya que no lo sé)– de un poema del gran poeta griego Constantino Cavafis.

El comienzo de ese poema llamado *Ítaca*, dice así:

*“Cuando salgas de viaje para Ítaca,  
desea que el camino sea largo,  
y lleno de aventuras y de conocimientos,  
a los lestrigones y a los cíclopes,  
al irascible Poseidón no temas,  
pues nunca encuentros tales tendrás en tu camino,  
si tu pensamiento se mantiene alto, si una exquisita  
emoción te toca a tu cuerpo y alma.  
A los lestrigones y a los cíclopes,*

*al fiero Poseidón no encontrarás,  
a no ser que lo lleves ya en tu alma,  
a no ser que tu alma los ponga en pie ante ti*

*(Traducción de Ramón Irigoyen. Editorial Mondadori)*

Por lo que he podido conocer del trabajo teatral de José Luis Valenzuela, tanto en su alternativa de director de escena como en la de teórico y pedagogo, siempre he admirado su sentido de la valoración del tiempo necesario para desarrollar una propuesta, su voluntad firme de investigar y experimentar, sin que esas palabras sean pura retórica de mercado, y su honestidad para estar al margen de cualquier moda, mercadeo o búsqueda de un éxito fácil. Por eso, su aventura me recuerda a la de uno de esos argonautas del pasado, que se embarcaban en una frágil embarcación sin saber cuál era su auténtico destino, porque éste se iba haciendo día a día, en el encuentro con otras voces, otros paisajes y otras sensaciones.

Aún recuerdo los retazos de un espectáculo al que asistí –como espectador y como programador– en una de las salas del Palacio de la Casa de América de Madrid, en el que dos actrices creaban un extraño espacio teatral en su relación con el tiempo. Luego me di cuenta de que ese director (al que yo no conocía entonces) era el mismo que publicaba un libro sobre otro de mis directores favoritos, Bob Wilson, y parte de las reflexiones que hacía sobre este creador norteamericano también estaban flotando en aquella experiencia de una lejana tarde madrileña, quizás porque también existe un fantasma que deambula por las estancias del Palacio de Linares. Casi como la locomotora dentro del fantasma que evoca José Luis en el título del libro de Wilson, publicado por la Editorial Atuel/ La Avispa.

Después hemos tenido encuentros, siempre fugaces, en lugares tan dispares como General Roca, Buenos Aires o Córdoba. Él nunca suele

saber dónde estoy yo, y yo nunca suelo saber dónde está él. Pero seguimos escribiéndonos y pensando en la utopía que una vez nos encontraremos en algún paraíso perdido para juntos “hacer algo”. Ni sabemos qué, ni sabemos cómo, ni sabemos cuándo, pero tenemos el proyecto. Y ese proyecto, sin duda, tendría mucho que ver con muchas de las ideas que el autor plasma en su libro sobre el otro autor, y además, citando a muchos y muy grandes autores, no sólo de teatro, también de cualquier territorio del arte y del pensamiento. Entre los citados, destacadas reflexiones de Kierkegaard, Freud, Lacan, Barba, Stanislawski, Anne Ubersfeld, Giorgio Agamben, Roberto Arlt, Roman Jakobson, Heidegger, Pina Bausch, Fernando Taviani, Casanova, Philippe Ivernel, Kantor, Nietzsche, o también creadores actuales de la escena argentina como Veronese y Muscari y, por supuesto, los muchos párrafos dedicados a los propios integrantes de La Cochera, Paco Giménez, Oscar Rojo, Osvaldo Bovadilla o Gabriela Macharet.

En este laberinto conceptual en el que nos va introduciendo el autor del libro, se encadenan pues tres ejes de pensamientos capaces de crear una estructura auténticamente vertebrada: los pensamientos de otros filósofos o creadores escénicos, los pensamientos del grupo de Paco Giménez y los pensamientos del propio autor. Esta opción conceptual va creando un juego, similar a una especie de muñecas rusas, donde si abrimos una de ellas, aloja a otra y ésta a otra, así hasta un número que puede ser indeterminado.

¿Cómo abordar la multiplicidad de temas que apunta José Luis en su libro? Lógicamente solo leyendo el libro y, quizás, luego discutiendo con él. La seducción por una obra no pasa solamente por pensar que estamos ante una especie de catálogo de verdades. Al contrario, para mí lo apasionante de este libro es que lo puedo confrontar con mi propia práctica, al igual que coincido con muchas de las estrategias de acercamiento a la práctica escénica que plantea la creación por parte de

Paco y sus actores. Y también a muchas de las que el mismo José Luis deja entrever en sus análisis sobre el trabajo del grupo, con otras puedo tener sensibles disidencias.

Al igual que comparto profundamente lo que se cita de Barba, de su concepto de “teatro de grupo” como un proyecto profundamente ético, me alejo bastante de los resultados estéticos barbianos y de algunos de sus modos de acercarse a determinados procesos de montaje en un espectáculo. Admiro sus escritos, su compromiso con la práctica escénica, pero varios de los espectáculos que he podido ver del Odin me han defraudado al verlos sobre un escenario. Sin embargo, ¿qué importa eso? Afortunadamente el teatro es una aventura artística, y lo importante es asumir los infinitos caminos que pueden recorrerse a la hora de realizar una propuesta escénica. Por eso parto siempre del respeto al “otro”, para de ese modo nunca descalificarle desde la teoría de “mi gusto”. En el caso concreto de los espectáculos de Paco, siempre me han conmovido y los he admirado, pero sería incapaz de poder hacer realidad una propuesta escénica como la suya.

Y en ese mismo sentido me parecen muy importante los análisis que José Luis Valenzuela desarrolla a lo largo de dos libros de la estética y el pensamiento de un creador como Paco Giménez, ya que es capaz de ponerse en la piel de otro, transmitiendo las diferentes lecturas poéticas y de estrategias creativas que ese autor/director le ha transmitido a lo largo de muchos años de conocimiento de sus trabajos. Y me parece además admirable que lo haga demostrando la complejidad y rigor de unos montajes escénicos que, para algunos, pueden parecer excesivamente “naturales”, cabareteros, populares o sencillos, cuando detrás de esa sencillez existe todo un mundo de complejidades, investigaciones y cargas humanas y teatrales como las que han acompañado la trayectoria del grupo cordobés.

El trabajo desde el cuerpo, desde la memoria personal, el sentido del humor, la pasión amorosa, los juegos de palabras, los referentes

culturales, y también, subculturales, aparecen continuamente a lo largo de las páginas de este libro. Así se hace referencia al AZAR, LA NECESIDAD, EL DESEO, EL TORMENTO, EL RECREO, EL TRABAJO... como claves de ciertas búsquedas.

Esto me lleva a recordar una página del libro que escribió Raimund Hoghe sobre Pina Bausch, en la que recordaba ciertas asociaciones que Pina planteaba durante el proceso de montaje de *Café Müller*: *“Una queja de amor. Recordar, moverse, tocarse. Adoptar poses. Desnudarse, permanecer cara a cara, zafarse del prójimo. Buscar lo perdido, proximidad. Llevarse en brazos. Correr contra la pared, lanzarse, chocar. Desplomarse y levantarse. Repetir lo que se ha visto. Abrazarse. Bailar. Querer herir. Proteger. Salvar obstáculos. Dar espacio a las personas. Amar”*.

Y si nos fijamos en cómo termina el libro de José Luis, es también una incitación al amor, tal y como se puede comprobar que ha sido una de las claves para entender los procesos de Paco. *“Esa dramaturgia, en tanto arte amatoria, propiciará un encuentro de dos huellas en su exilio, y esa convergencia exigua será todo el aporte posible del gregarismo humano al acto que se llama creación.”*

En el libro también se aborda otro tema apasionante para el teatro contemporáneo: cuáles son los límites entre lo pautado y lo performático. Aquello que parece ser una improvisación del momento y que, sin embargo, puede que sea algo totalmente codificado durante el proceso de ensayos. Son muy interesantes las reflexiones de Oscar Rojo sobre determinados pasajes de *Los ratones de Alicia*. O muchas de las reflexiones del mismo Paco:

*“El espectador ve ciertas cosas, por ejemplo, que salen del actor. Hay momentos en que el actor controla lo que va saliendo, y entonces lo admiramos. Es importante considerar lo que sale, lo que aparece, pero no sólo eso, sino que hay que ser capaz de controlar y manejar esas apariciones. Respetamos y admiramos, en un actor, su manejo de lo que sale. Es como frotar la lámpara: se la frota -y mucho- para ser actores y no para “hacer” de actores. Hay gente que nunca hace aparecer ese genio”*.

He aquí, de alguna manera, algo que nuestra racionalidad occidental nos hace negar cotidianamente: la fuerza mágica del teatro. La idea de proceso como mezcla de lo que conocemos y lo que desconocemos de nuestra realidad, pero también de nuestros fantasmas interiores, de nuestra capacidad de racionalizar y, a la vez, de ficcionalizar lo inconcebible. Oficiantes y chamanes, aunque cada vez veamos menos esas virtudes y contemplemos más en los teatros habituales, convencionales o comerciales, a simples zombis de ocasión que, sin embargo, se empeñan en decir que actúan.

Temas que también aparecen son el placer, la transgresión, el chiste, los sueños... mundos atravesados por la figura del gran padre Freud y su hijo Lacan, que de algún modo planean como constantes referentes en los planteamientos analíticos del autor del ensayo sobre la poética del creador analizado.

Las formas de construcción de las propuestas, muchas de ellas surgidas de confrontaciones, peleas, discusiones y luego, reencuentros. La apelación a la erótica específica del escenario, algo que comparto sobradamente, pues para mí, actualmente, no hay goce superior al que consigo cuando estoy buscando, ensayando, jugando o experimentando en un espacio teatral.

Una referencia que me parece muy sugerente es cuando aparece una reflexión sobre lo que Daniel Veronese llama *“el contratiempo inesperado”*. ¿NO ES ASÍ NUESTRA VIDA? ¿No debería ser así nuestra construcción del teatro? Obstáculos, contratiempos, conflictos de los que continuamente se plantean en las páginas del libro. Anécdotas divertidas que muchas veces llevan a contundentes confirmaciones.

Si la “cultura del grupo” atraviesa el discurso es quizás porque el propio Valenzuela añore en su propia práctica “al grupo”. ¿Será el “goce de la ausencia”? Porque en ese conflicto entre la convicción y la necesidad somos muchos los que ahora nos movemos en la cuerda floja. Somos conscientes de que la creación grupal es una fuente inagotable de

hallazgos, pero también nos da un poco de miedo el guirigay que se produce en muchos procesos. Necesitamos al “otro”, pero también necesitamos el silencio y la soledad de la búsqueda interior. Lo ideal, quizás lo utópico, sería encontrar una plataforma de creación que reuniera ambos lados del proceso creativo.

En la línea de ese trabajo de grupo son muchas las corrientes de investigación que se abren en las páginas de este libro; una que me ha llamado poderosamente la atención es la que José Luis señala como uno de los ejes del trabajo de Paco, cuando plantea:

*“El entramado que se teje en ejercitaciones y entrenamientos, más aquellos ‘contenidos’ que el actor trae de su vida extra-teatral, no constituye un sistema sino cadenas significantes que en última estancia se reducirán a un par elemental, situándose entre tales términos un sujeto de la actuación que no coincide con el actor autoconsciente. El campo de despliegue del sujeto de la actuación no es el de la comunicación, sino –debo repetirlo– el del deseo.”*

Siempre he pensado que en la práctica artística del teatro o de la danza es muy difícil sostener una “metodología” cerrada. No voy a empezar, a estas alturas, a discutir si el pensamiento teatral de Stanislawski constituye un “método” o un “sistema”. Fundamentalmente lo que me interesa de los grandes creadores es que, ante todo, lo que nos proponen sea una filosofía, una ética, un discurso de cómo “vivir” la relación arte y cotidianidad. Por ello, esa idea de “cadenas significantes” en el modo de construir los espectáculos de Paco, es un ejemplo de mezcla entre caos y análisis crítico. Una mirada a nuestras neurosis, histerias o simplemente rarezas, pero encaminadas a convertirlas en material de comunicación interesante para el “otro”, en este caso un espectador, que no tiene por qué ser nunca un analista o un psicólogo. Construimos desde nuestros “yo”, pero estos deben ser polifónicos, no segmentados en una sola dirección. Por ello en las declaraciones de los integrantes de La Cochera o del propio Paco, recogidas en las páginas del libro, aparecen aseveraciones francamente sorprendentes. Algunas de ellas muy

divertidas, otras inquietantes y las menos, simplemente banales. Pero el disparador que suponen para luego ser convertidas en “lenguaje artístico” o “esencialidad teatral” es lo que separa la creación de la simple diarrea. Hay tanta petulancia hoy en los escenarios del mundo que la simple puesta en escena de improvisaciones, hallazgos esporádicos, graciets variadas o simples elementos efectistas, se entienden por algunos (incluso eminentes integrantes de la crítica institucionalizada), como procesos de experimentación. En cambio yo, lo único que decodifico detrás de esas propuestas, en muchas ocasiones, es simple onanismo.

Sin embargo, nada de eso saco de las reflexiones contenidas en este libro. La complejidad de los análisis de tantas y tantas cuestiones planteadas por José Luis Valenzuela me llevan a eso que nuestros antiguos maestros debían llamar “ejercicio de la dialéctica”: él propone, yo me debato entre sus propuestas y las que a mi deseo le gustaría llegar a realizar algún día.

Por eso he titulado este prólogo *Elogio de la inteligencia*, recordando esos manuales de pensadores de siglos atrás. Por supuesto pensar en Erasmo de Rotterdam, aquel clásico renacentista que a través de su *Elogio de la locura* hace todo un ejercicio satírico sobre el dogmatismo escolástico y la sociedad de su tiempo. Y lo hace a través de un tratado lleno de humor y sabiduría, poniendo a la *estulticia* como protagonista de sus pensamientos. Desde la trinchera de la ironía puede que se pueda describir con más lucidez la idea contraria. Por eso, leamos también *La risa de las piedras* como un libro lleno de sentido del humor, algo que evidentemente nada tiene que ver con que sea “gracioso”.

Valenzuela es un francotirador, alguien para el que la ciencia y las humanidades no sólo no son ajenas al teatro, sino que forman parte de su esencia para sobrevivir a/en la sociedad del espectáculo y el ocio. Que nadie espere fórmulas, obviedades o recetas. Este libro hay que leerlo con detenimiento, subrayarlo, contrastarlo con lo que podemos hacer en nuestra propia práctica de directores, actores o dramaturgos. Discutirlo,

e incluso pensar que algunos de sus pensamientos están más cerca del neo romanticismo que de la practicidad actual. Pero es, ante todo, un material honesto, ético y necesario para confrontarlo ante tanta basurilla ruidosa de postmodernos acelerados. Quizás el “ruido y la furia” no entren en los buenos modales de este autor calmado. Pero más allá de ese estilo reposado al que nos tiene acostumbrado José Luis Valenzuela en sus escritos, hay mucha carga de profundidad.

Un último deseo: lean el libro y disientan con todo lo que no estén de acuerdo, pero ojalá que al menos disfruten de su lectura como si estuviéramos ante un tratado de las buenas costumbres que la práctica escénica debería recuperar en este comienzo de siglo.

Guillermo Heras



## > introducción

---

¿Qué podemos decir de Julian Beck o de Judith Malina sin mencionar al Living Theatre? ¿Cabría hablar de Eugenio Barba sin aludir al Odin Teatret o de Tadeusz Kantor ignorando al Cricot 2? ¿De qué manera hablaríamos de Paco Giménez eludiendo todo comentario sobre La Cochera o de Santiago García sin decir una palabra sobre La Candelaria? En todos estos casos se trata de directores-líderes, de individuos que dejaron su marca en la historia teatral reciente sin que podamos separar sus nombres de los de las agrupaciones artísticas que se reunieron alrededor de ellos. Muchos llegaron a pensar, incluso, que esas colectividades más o menos permanentes de actores pudieron haber sido meros instrumentos de los planes artísticos de aquellos conductores inspirados.

La maledicencia y las suspicacias corren en nuestro oficio con tanta fluidez como en cualquier otra ocupación humana, aunque las mencionadas conjeturas se fundan, tal vez, en la existencia constatable y frecuente de directores verticalistas que suelen valerse de sus actores como de simples vehículos para dar a publicidad unas ideas escénicas previamente maduradas a solas. Como sucede con cualquier pareja, no siempre podemos decir que las vidas teatrales del director y del grupo de sus colaboradores estén unidas por lazos recíprocamente “sinceros y desinteresados”: una vez disuelta una determinada agrupación, suelen salir a luz dependencias, “explotaciones”, “manipulaciones” y horfandades hasta entonces insospechadas por sus integrantes.

El teatro del siglo XX, sin embargo, parece haber hecho del *grupo* un insoslayable “sujeto de creación” y, a mediados de la década de los '70, Eugenio Barba propuso una designación especial para ese modo de “hacer teatro” en que la materia viva constituida por un conjunto de actores es mucho más que una pura inercia al servicio de la pasión creadora de su conductor. El director italiano llamó “tercer teatro” a esa manera de concebir y de llevar adelante una práctica escénica,

subrayando que se trata de un “teatro de grupo”, distinguible del “teatro comercial”, por una parte, y del “teatro de vanguardia”, por la otra. Estas dos formas descartadas son, de hecho, características de los escenarios de las grandes ciudades, pero las diferencias entre ellas y el “tercer teatro” no se explica sólo por los contextos sociales en que nacen y se desarrollan; deberíamos visitar también determinaciones más “internas” si quisiéramos comprender unas y otras modalidades del trabajo escénico. (*El arte es la antítesis social de la sociedad y no se puede deducir inmediatamente de ella*, advertía Adorno). En esa indagación sobre ciertos espacios privados de la práctica artística podríamos comprobar seguramente que la formación de los actores, y aun la organización de sus vidas cotidianas, no es independiente del modo en que un equipo de trabajo dado concibe el “sentido” de su práctica teatral. Y ese sentido no se nutre de argumentos puramente sociológicos, sobre todo si el colectivo se asume como una “microcultura” no deducible del *socius* que lo contiene.

En lo que Barba llama “teatro de grupo” por ejemplo, el oficio del actor está envuelto en un proyecto explícitamente *ético*, hasta el punto que cierta tenaz “elección de vida” individual parece obligar a la reinención de modalidades (auto)formativas por encima o por debajo de los estándares pedagógicos de la actuación occidental. La noción de *entrenamiento* está por supuesto ligada a esta reinención existencial-profesional. No repetiré aquí lo que el lector puede repasar más amablemente en los varios artículos que Eugenio Barba ha dedicado a definir el teatro de grupo esquivando los habituales modelos terapéuticos, pedagógicos, institucionales o políticos desde los que suele pensarse el gregarismo teatral. Más aún, los escritos barbianos son insoslayables cuando reflexionamos sobre la actividad escénica realizada *en grupo*, cualesquiera sean sus orientaciones estéticas o profesionales.

El halo ético que ha rodeado el trabajo del Odin Teatret –para hablar del grupo a partir del cual se formuló la noción de “tercer teatro”–

le ha dado el sentido de un *proyecto* en el cual la duración y la resistencia, a través de las fluctuaciones y adversidades del medio, tienen resonancia en un entrenamiento actoral teñido por el tono y la actitud de las artes marciales de Oriente. El grupo ha sido comparado con un organismo cuyas estrategias de supervivencia y de autoafirmación podrían entenderse desde un paradigma biologicista, reforzado y puesto al día por las llamadas “teorías de la complejidad”.

Aunque progresivamente la ejercitación de los actores del Odin se fue mostrando como sujeta a una racionalidad técnica dissociable de un proyecto grupal concreto (así nació la “antropología teatral”, como un estudio comparativo y transcultural sobre el comportamiento escénico de cualquier actor posible), es en realidad una *razón ética* (de matriz biológica) la que modela y purifica esa técnica desde el horizonte de un Bien deseado.

Pero Barba intuía la incómoda, aunque forzosa, necesidad de introducir además un “factor irracional” en el recorrido del Odin Teatret, a través del tiempo y de los espacios: bruscos cambios de dirección, más semejantes a saltos al vacío que a maniobras riesgosas pero controladas, debían obligar al grupo a inventar reconfiguraciones que lo volvieran más apto para sobrevivir en el flujo de una Historia que suele devorar a los indolentes y a los rezagados. Esas decisiones “irracionales” –comparables a la que tomara Abraham cuando la Voz divina le había ordenado sacrificar a su hijo Isaac– no desgarraban sin embargo el envoltorio ético del proyecto odiniano; por el contrario, lo preservaban mediante el recurso extremo de forzarlo a renovarse por completo o a perecer por sobredosis de éxito. (*Simplifico muchísimo mis argumentos en esta Introducción, sabiendo que una indagación más detallada sobre el “teatro de grupo” barbiano habrá de ocupar buena parte del primer capítulo de este libro, a tal punto que algunos lectores podrán considerar excesivo ese rodeo*).

Ahora bien, si un campo ético ha dado sostén y orientación a la práctica teatral del Odin, los testimonios que recogen las páginas de este

ensayo nos mostrarán a La Cochera más bien inmersa en una aureola *erótica*. No es que la ética esté ausente entre los actores cordobeses –he dedicado una buena porción de *Las piedras jugosas* a mostrar este componente fundamental del impulso artístico de La Cochera– pero su modalidad “sacrílega” la sustrae de todo imperativo categórico, lo cual significa que sus “deberes” individuales *no se colectivizan* en su forma ni en su sustancia y, por lo tanto, nunca “envuelven” al grupo por completo, aun cuando esos “deberes” provengan de la ética profesada por el director. Consecuentemente no hay, para los grupos que conduce Paco Giménez, un Bien refulgente que encamine sus esfuerzos, o que trace círculos de admisión o rechazo entre los aspirantes a actuar en sus espectáculos.

Es claro que el territorio erótico no está vectorizado ni roturado de la misma manera que el campo ético. O bien, si se me permite zoologizar las comparaciones, la bestia erótica no se deja montar del mismo modo que el corcel ético. A cambio de un incremento de dificultades, sin embargo, tal vez la insensatez de Eros llegue a ponernos más cerca de la neblina de sinsentido en que suele acontecer el acto creador.

El deslizamiento hacia el campo erótico torna problemática la oposición barbiana entre “teatro de grupo” y “teatro de vanguardia”, por ejemplo. Me detendré brevemente en lo que fundamenta esta afirmación.

La fugacidad de las agrupaciones artísticas no ha sido un obstáculo para la experimentación escénica urbana: en el límite, para la “vanguardia” ha sido suficiente con programar encuentros de individuos que propiciaban la participación “creativa” de todos, al menos durante algunos minutos. En tales circunstancias, el modelo de congregación teatral estaría más cerca del *happening* que del *ghetto* barbiano: las personas concurren en un espacio y en un tiempo, movidos por la excitante expectativa de que “algo pase” –algo que quizá podría tener

inesperadas consecuencias en sus vidas–, confiando en que alguien habrá ordenado las cosas y los momentos de modo que ese evento especial acontezca.

¿No vale esta descripción tanto para una convergencia de artistas y público, para un colectivo de actores convocados a crear un hecho espectacular, como para un encuentro amoroso entre amantes recientes? Es por eso que hablo de “deslizamiento erótico”, y es bajo esa sospecha que el *Banquete* platónico me ha provisto el punto de partida para pensar desde otras bases la forma y el trasfondo de tales concurrencias de individuos expectantes.

Como el lector podrá constatar en el primer apartado del tercer capítulo, el banquete griego (*sympósion*) bien podría ser admitido como un lejano precursor de nuestros *happenings* sesentistas, a condición de que maticemos la vocación filosófica de aquellas antiguas ceremonias de los sentidos. Hay allí, además, un eco de celebración orgiástica que pone al *sympósion* tentadoramente cerca de los espectáculos de Paco Giménez y, secundariamente, de las ejercitaciones y ensayos que, en La Cochera, incuban la obra teatral.

Para llegar a este modelo gozante, sin embargo, habrá que recorrer otras concepciones más adustas sobre los grupos, sus estructuras y sus dinámicas, de modo que vaya haciéndose más claro el contraste –y, por qué no, las similitudes– entre la perdurabilidad ética del grupo barbiano y la transitoriedad pasional de La Cochera.

No obstante, Paco Giménez crea grupalmente sus espectáculos, lo cual supone una persistencia y una concentración en las labores que excede en mucho a los tiempos efímeros de un banquete platónico o de un “evento vanguardista no-matrizado”, tomando en préstamo palabras de Michael Kirby. Reaparece aquí la dimensión grupal del trabajo escénico y, con ella, la cuestión del liderazgo. Y es en este punto donde se instala la hipótesis central del presente ensayo: al confluir en la misma

persona –el director– la tarea de conducir el colectivo de actores y de componer el espectáculo que convoca a ese mismo colectivo, podemos postular que ambas tareas se cumplen *siguiendo una misma lógica*. Habría entonces una matriz común a ambos trabajos, a la conducción grupal y a la dirección escénica que, en el caso de Paco, se sostiene sobre la noción de *trinidad*. Buena parte de este libro estará dedicado, por lo tanto, a profundizar esa idea clave –ya introducida en *Las piedras jugosas*– para entender el funcionamiento colectivo y la producción artística de La Cochera, tratando, a la vez, de articular uno y otro campo de desafíos.

En los años en que Paco Giménez cursaba su licenciatura en teatro en la Universidad Nacional de Córdoba, las Instituciones de la sociedad burguesa parecían sufrir el embate de subversiones incesantes. El Mayo Francés todavía nos surtía de buenos eslóganes para las paredes recién pintadas; David Cooper ya había diseminado entre nosotros su corrosión antipsiquiátrica, Jerzy Grotowski había conmocionado a los teatristas argentinos desde un paisaje tan impensable como el de Villa Carlos Paz, en aulas severamente vigiladas rumiábamos el primer tomo de los *Escritos* lacanianos, la *Historia de la locura* de Foucault y *El antiedipo* de Deleuze y Guattari; se hablaba con entusiasmo del vendaval contracultural y libertario traído por el Living Theatre al vecino Brasil... El Libre Teatro Libre (LTL) revivía, en la Córdoba de Agustín Tosco, las modalidades de insurgencia artística que el Agit Prop de la Alemania espartaquista había puesto a punto a fines de la Primera Guerra. Un fantasma recorría el teatro de América Latina con la misma insolencia que la de las luchas revolucionarias: la creación colectiva.

Sin querer entender demasiado por qué las clases de la Escuela de Artes habían sido reemplazadas por las asambleas casi permanentes, Paco Giménez también creaba colectivamente en La Chispa, grupo “rival” del LTL que, más tarde, durante la larga noche del proceso militar, habría

de desplazar sus “cuadros” a México D. F.

De regreso a la Argentina en 1984, y tras haberse expuesto a la irradiación irreverente de la actriz y directora mexicana Jesusa Rodríguez, Paco seguía entendiendo el teatro como una aventura esencialmente grupal, aunque a su alrededor empezaban a reunirse enjambres que diferían mucho de los colectivos militantes de principios de los años ’70. Aun hoy el director cordobés no deja de reconocer que *en realidad [su] trabajo depende de los actores que [lo] rodean* (1), pero ya no se trata, como en aquellos tiempos de “gozosa clandestinidad”, de “concientizarse, liberarse y transformarse” aboliendo toda propiedad (privada) de la creación artística. Las razones que hacen de La Cochera una perdurable agrupación de actores, directores y técnicos son tan diferentes de los ideales combativos que animaban al LTL –por mencionar un colectivo emblemático– como distantes entre sí han sido los espectáculos producidos por uno y otro grupo. Como lo he indicado más arriba, cabe postular cierta homología entre –por una parte– los modos en los que un director o líder “compone” las relaciones o las “dinámicas” grupales internas, así como sus orientaciones hacia cierto “superobjetivo” social o cultural, y –por otra parte– los modos en que ese mismo conductor combina textos, actuaciones, espacios, luces y sonidos en la producción de un determinado espectáculo. Ahora bien, si aceptamos que los grupos que se cobijan en La Cochera son colectivos de creación, ¿a qué tipo de grupo y a qué clase de “creación” me refiero?

En la misma época que Paco Giménez transitaba por su formación universitaria, en Francia los propugnadores del “esquizoanálisis” ponían a prueba el aparato psicoanalítico en las instituciones psiquiátricas con vistas a *la reestructuración del movimiento revolucionario sobre nuevas bases subjetivas* (2). En el prefacio a *Psicoanálisis y transversalidad* de Félix Guattari, su amigo Gilles Deleuze escribía, en 1972, que el *yo forma parte de esas cosas que hay que disolver bajo el embate conjugado de fuerzas políticas y*

*analíticas* (3). Una nueva subjetividad –grupala, esta vez– debía reemplazar a ese yo tejido de ilusiones narcisistas; una subjetividad que, en lugar de restaurar y confirmar sobre la instancia yoica el imperio de un superyó, convertiría al individuo en un “grupúsculo” abierto a otras agrupaciones a su vez divisibles, multiplicables, comunicantes, provisorias y revocables. Es claro que esta clase de grupo, capaz de hacer coextensivo el deseo subjetivo al campo social *ocasionando rupturas de causalidad, surgimiento de singularidades, puntos de detención tanto como de fuga* (4), se ubicaría en las antípodas de esas “masas artificiales” estudiadas por Freud, y realizadas de una manera plena en instituciones tan paranoicas como la Iglesia y el Ejército. Estos últimos entrarían en la categoría guattariana de *grupos sometidos*, donde

*la jerarquía, la organización vertical o piramidal que los caracteriza está hecha para conjurar toda inscripción posible del sinsentido, de la muerte o del estallido, para impedir el desarrollo de cortes creadores, para asegurar los mecanismos de autoconservación fundados en la exclusión de los otros grupos; su centralismo opera por estructuración, totalización y unificación, sustituyendo las condiciones de una verdadera “enunciación” colectiva por un listado de enunciados estereotipados, cortados a la vez de lo real y de la subjetividad* (5).

Frente al “grupo sometido”, marcado por Edipo, el superyó y la castración, Guattari coloca el *grupo sujeto* que *Se define por los coeficientes de transversalidad que conjuran las totalidades y las jerarquías; [esta clase de grupo] es agente de enunciación, soporte de deseo, elemento de creación institucional; a través de su práctica no deja de confrontarse con el límite de su propio sinsentido, de su propia muerte o ruptura* (6).

Pero en su prefacio Deleuze advertía que el problema de los grupos no se reduce a *una alternativa entre espontaneísmo*

*y centralismo, pues de nada sirve reconocer cierto derecho a la espontaneidad en una primera etapa, a condición de reclamarla exigencia de la centralización en una segunda etapa. Por el contrario, una máquina revolucionaria debe ser todo a la vez: hiperdeseante e hipercentralizada* (7).

Treinta y cinco años después de la publicación de estos párrafos, alguien podría pensar que las agrupaciones transversales, multiplicables y divisibles, provisorias e indefinidamente interconectadas, son la norma en un mundo convertido en aldea global. Tales ideas serían congruentes con las tesis de un apologista de la posmodernidad como Michel Maffesoli, por ejemplo. Para este sociólogo francés, el Estado, la Institución, el Poder, en suma, serían prescindibles en una sociedad fraterna que equivaliera a un conglomerado de tribus efímeras. El individuo, la “persona” (es decir, la “máscara”), se definiría entonces por una identidad tan precaria como las tribus en que ese sujeto participe. Y es que, para Maffesoli,

*el individuo ya no tiene identidad sino identificaciones: en un momento, con una máscara, estoy en una tribu, luego, con otra máscara, en otra. Y el pasaje de una tribu a otra es la libertad intersticial. Totalitarismo es que no podamos salir de una tribu (...). Lo que caracteriza a las tribus contemporáneas es lo que caracteriza a la época moderna: no se busca la libertad, sino perderse en el otro, [pues] alienus es el otro; uno siempre es tributario del otro* (8).

Sin embargo, no es esta clase de “tribu” lo que tenía en mente Guattari cuando hablaba del grupo-sujeto, pues la subjetividad que esa clase de grupo propiciaba era “agente de enunciación, soporte de deseo y elemento de creación institucional”, en tanto que el nómada maffesoliano *no quiere perder la vida en ganarla (...). Trabaja para pagarse el ocio (...)* [pues] *esa es la verdadera revolución: hacer de su vida una obra de arte* (9).

¿Estaremos ya inmersos en un estado de creación generalizada? ¿Es la tribu una muchedumbre de creadores a la manera wildeana, artistas de su propia vida? En el fondo, bien podríamos estar ante una horda de aniquiladores, dado que en una “comunidad tribal” la economía se disolvería en gasto puro. Según Maffesoli,

*ya no estamos en una sociedad de consumo, sino en lo que yo llamo sociedad de consumición. El consumo es cuando uno consume bienes, objetos, y está alienado. La consumición es cuando uno quema esos objetos, no les da importancia. Cuando, en Francia, cantidades de autos se queman cada fin de semana, no es el auto del rico, [lo cual sería] un acto político, sino el auto de mi vecino. Ya no existe la fascinación por el símbolo del auto caro. Si hay que trabajar para comprar, es una alineación. Y, al contrario, hay una especie de gozo lúdico en quemar ese objeto (10).*

Vemos que no es el gasto insensato del *potlach* lo que aquí se celebra; no es mi auto el que quemamos, sino el de mi vecino... y gozamos (lúdicamente) con ello. Pero este matiz no importa demasiado; podría tratarse de la consumición de mis propios bienes, obsoletos apenas termino de comprarlos, y esa obsolescencia los estaría “quemando” figuradamente. (En tal caso, no soy yo quien los “quema”, sino el Mercado). Lo que importa, en realidad, es que el nómada que migra de tribu en tribu coincide más bien con el sujeto-del-goce de la tradición lacaniana. Este sujeto, que cabría designar mejor como *sujeto-para-el-goce*, se inscribe en uno de los grandes paradigmas de la subjetividad contemporánea. El otro gran paradigma, de acuerdo con Alain Badiou, se encarna en el *sujeto-para-el-sacrificio*, ejemplar especialmente apto para engrosar las filas de las muchas iglesias y los variados ejércitos que también pueblan nuestra aldea global.

Badiou considera que este sujeto-para-el-goce presupone una subjetividad enteramente asimilada a un cuerpo: el sujeto es su cuerpo, y su proceso –su autoproducción– se concibe como una experimentación de (o con) los límites del cuerpo. Y ese límite experimentado, ese límite

del cuerpo viviente, no es otra cosa que la muerte. Se trata de la muerte real del sujeto, aunque en lo imaginario sea reivindicada como una máxima afirmación de vitalidad, como embriaguez adrenalínica. Estamos, de hecho, ante la experiencia de la muerte que anida en la vida misma. Para decirlo con la terminología de Maffesoli, el *consumo* de la experiencia del sujeto-cuerpo, la experimentación de los límites del cuerpo en tanto unidad concreta, concluye en la *consumición* del mismo. Lo que acabo de escribir es, como se sabe, un corolario de la teoría de las pulsiones y de su enseñanza más inquietante: toda pulsión es pulsión de muerte.

En el extremo opuesto tendríamos una subjetividad por completo separable de su soporte somático. En este segundo paradigma, cuyo modelo es el tránsito iniciático hacia una nueva vida pagando el precio del sacrificio de la vida presente, el sujeto estaría tensado por la experiencia de la vida (una “nueva vida”, imaginaria hasta nuevo aviso) en una muerte anhelada como cumplimiento de sí. Este sujeto-para-el-sacrificio, prohibiéndose el goce –es decir, el placer más allá del placer–, profesa en verdad una fe idealista, teológica, y su proceso –su autoproducción– equivaldría a una ascesis al modo platónico.

Ahora bien, en ninguno de esos paradigmas de subjetividad hay lugar para la creación artística, como señala Badiou. Del mismo modo, podríamos afirmar que ni las tribus maffesolianas ni las masas artificiales freudianas (iglesia, ejército) pueden considerarse ámbitos grupales propicios a la creación. En ninguno de estos casos estaríamos ante el grupo-sujeto que preconizaba Guattari hace casi cuarenta años, a menos que confundamos ese grupo-sujeto con una organización guerrillera como las que en aquella época tenían también la Revolución como meta. La agrupación guerrillera se comportaba de hecho como un Ejército bien disciplinado y como una Iglesia cuyos fieles se sacrificaban en el altar del Ideal Revolucionario, pero la revolución concebida por el grupo-sujeto era de muy diferente naturaleza. Cabe preguntarse, claro

está, si ese colectivo guattariano alguna vez fue otra cosa que una ensoñación alentada por el Mayo Francés.

Si bien aquel grupo-sujeto no dejaría de confrontarse “a través de su propia práctica, con el límite de su propio sinsentido, de su propia muerte o ruptura”, esa práctica no debía equivaler a un coqueteo con la muerte desde la inconciencia de un consumo-consumición imaginado como infinito. Por el contrario, en la medida en que este tipo de grupo aspiraba a incrustarse en el orden social como una “máquina revolucionaria”, hubiese demandado de sus miembros una ética y un trabajo que cabría situar en lo *simbólico*. Esa práctica sería entonces, en primer lugar, una práctica de (o en) lo simbólico. Y es en el terreno de esas operaciones simbólicas que tendría lugar la confrontación “con su propio sinsentido, con su propia muerte o ruptura”. Para decirlo con palabras de Badiou, ese grupo-sujeto guattariano debió haberse constituido como un *nuevo cuerpo*, un cuerpo grupal que el orden post-industrial sería incapaz de generar por sí mismo. Y es que, como bien apunta Badiou,

*El mundo contemporáneo asiste a una guerra entre el goce y el sacrificio. Pero en esa guerra, ambos bandos tienen algo en común: en uno y otro paradigma impera el poder de la muerte. El poder de la muerte como experimentación con los límites del cuerpo, por una parte, y la experiencia de la muerte como medio para una vida nueva, por la otra (11).*

Es claro que “goce” no es aquí un término positivamente marcado y que Badiou habla de la muerte *real* negada o escamoteada en lo imaginario, y no de una *elaboración simbólica* de “la muerte, el sinsentido y la ruptura” que nos permitiría transmutar esas negatividades en potencias de creación. Esos modos de manifestación de la muerte pueden considerarse *eventos* o *acontecimientos* que siembran fracturas, crisis y desconciertos en el orden de nuestro mundo, obligándonos a “hacer algo con ellos”. Es por eso que Badiou nos propone llamar *sujeto* a

una relación entre el evento y el mundo, abriéndonos así a un tercer paradigma de subjetividad.

Esta tercera posibilidad subjetiva debe entenderse como un proceso que, mediando entre el acontecimiento y el mundo, se extiende entre un *trazo* y un *cuerpo*. El trazo o huella es “lo que subsiste en el mundo cuando el evento desaparece”. Este trazo está, por lo tanto, del lado del evento y, del otro lado, del lado del mundo (aunque sin confundirse con él), ubicaríamos un cuerpo al que Badiou llama un “nuevo cuerpo”, indicando así su naturaleza *procesual*, su estado de permanente construcción, a la manera del cuerpo que postula el psicoanálisis y que de ningún modo se reduce al organismo accesible a la biología. En el terreno del arte, ese cuerpo puede ser *una obra plástica, una ejecución musical, una actuación...*, todo lo que ustedes quieran, a condición de que esté en relación con el trazo del evento (12). Podemos decir que es la incidencia de lo simbólico –y su consiguiente trabajo– en la materia (orgánica o inorgánica) de ese cuerpo, lo que nos impide reducirlo a un objeto más entre los que el mundo nos ofrece para su consumo o consumición.

De hecho, la idea de “mundo”, especificada en el campo artístico, se sostiene como una determinada *relación entre la disposición caótica de la sensibilidad y aquello que nos resulta aceptable como forma* (13). Para decirlo con mayor precisión, un mundo artístico presupone una sensibilidad en disposición frente a la relación entre lo que es una forma y lo que no lo es (14). Esta distinción variable entre la forma y lo informe constituye una especie de “fórmula” del mundo artístico en un momento determinado de su historia. Admitidas estas definiciones, un evento artístico es “un cambio en la fórmula del mundo”, para ponerlo en palabras de Alain Badiou.

*Podemos decir que un evento artístico es el devenir forma de algo que no lo era. Es la emergencia de una posibilidad de formalización o, si se quiere, es aceptar como forma algo que hasta entonces era informe. Tendríamos así el evento artístico como un*

*quiebre afirmativo, puesto que algo que era informe –esto es, precedido por un signo de negación (lo no-formalizado o lo no-formado) – se acepta ahora como una nueva forma (15).*

Y si ese trazo está en el origen de un “nuevo cuerpo”, no cabe postular sin embargo una precedencia causal entre ese trazo y ese cuerpo que constituyen al sujeto: casi siempre es la emergencia de un “nuevo cuerpo” lo que permite reconocer retroactivamente su trazo originario, y este reconocimiento no sigue senderos lineales. Y si alguna causalidad liga a estos términos, se trataría de la relación de desmesura propia de lo que se ha dado en llamar “efecto mariposa”.

Si lo que vengo exponiendo induce en el lector la impresión de haber sido sumergido en una especulación abstracta, puedo proponerle el repaso de los dos primeros capítulos de *La construcción del personaje* de Constantin Stanislavski (16). Allí el maestro ruso nos ofrece el relato de las tribulaciones de un estudiante de actuación cuando su instructor le solicita componer un personaje, a partir de una prenda cualquiera escogida del guardarropa del teatro. Tras decidirse por una vieja bata raída de color verde-gris, bajo la sospecha de que allí se escondía el “germen” de algún personaje latente, el alumno atraviesa, en los días subsiguiente, una especie de agonía que, aunque parece a punto de entregarle el personaje buscado, lo mantiene con las manos vacías hasta el momento en que debe mostrar a sus compañeros el resultado de sus desvelos. La posterior descripción del “milagroso” hallazgo del personaje largamente asediado, cuando el estudiante estaba a punto de volver a su casa acompañado por el fracaso, es una admirable ilustración del tránsito entre la huella y el “nuevo cuerpo” que Badiou propone como el proceso subjetivo propio de un tercer paradigma posible de la subjetividad.

Debo aclarar que el personaje creado por un actor es sólo un caso particular de ese “nuevo cuerpo” en que culminaría –provisoriamente– el proceso subjetivo. Por otro lado, los personajes teatrales no siempre

resultan de una creación al modo en que se describe en *La construcción del personaje*; en la mayoría de los casos, esos personajes meramente se “componen” como suma de partes más o menos integradas y a través de itinerarios más o menos metódicos. Consecuentemente, el “nuevo cuerpo” involucrado en la creación grupal, si bien se materializa como espectáculo, no necesariamente se sostendrá en uno o más personajes-personas concebidos como otros tantos “dobles” de los actores y enhebrados por un hilo narrativo claramente descifrable. El trabajo de cada actor –así como el trabajo del grupo– puede derivar en una *creación* propiamente dicha o en una *composición* más o menos hábil de fragmentos, y la diferencia que media entre crear y componer sería la misma que Stanislavski hallaba entre el “arte de la vivencia” y el “arte de la representación”. Esta “representación” nada le debe al trazo originario y no necesita por lo tanto afrontar el evento en tanto anuncio de “sinsentido, muerte, disolución o estallido”. Es claro entonces que la mayoría de las actividades grupales son procesos a los que no cabría llamar “creaciones”, sin que esta palabra deba abrumarnos con su peso teológico.

Como todos sabemos, en la producción del hecho teatral se mezcla una multitud de ingredientes y, entre ellos, la palabra del director tiene un innegable efecto demiúrgico. Si en determinado equipo de trabajo ha de tener lugar el *acto de creación*, hay razones para pensar que en mucho depende del *discurso del director* que ese acto sea prerrogativa de un solo artista (autor, director o actor singular) o que, por el contrario, la creación tenga posibilidades de difundirse colectivamente, por así decirlo (17).

Me atrevería a afirmar que está en el discurso-del-director la posibilidad de promover, en el campo teatral, el tipo de subjetividad que Alain Badiou designa como propio de un tercer paradigma. Es esta la clase de sujeto que el director debería propiciar para que podamos hablar de una proliferación creativa que circule “transversalmente” entre los



miembros del grupo, asumiéndose el director mismo como un participante capaz de eludir el típico lugar de un Ideal del Yo colectivo que suele reservársele, atribución que lo dispone siempre a monopolizar los frutos y las vicisitudes de la creación artística. En un grupo que lograra soslayar esa trampa, la producción de un espectáculo podría cumplirse como *un intercambio diferido de trazos* (entre director y actores, entre un actor y otro, entre actor y espectador...). Este “intercambio” estaría mediado por ciertos procedimientos de elaboración simbólica que harían lugar al *evento*, presentándose éste como una ruptura intempestiva de los proyectos –o del “mundo”– de la agrupación y como una esencial inestabilidad de sus resultados escénicos.

Los colectivos que Paco Giménez ha dirigido en los veintidós años de La Cochera, y en los dieciséis años de La Noche en Vela, pueden considerarse como involuntarias concreciones –en el modesto terreno del arte y no ya en el orden político-social– de los grupos-sujetos que Guattari imaginaba como incontenibles “máquinas revolucionarias”. Ampliando lo que he señalado varios párrafos más arriba, diré que los procedimientos simbólicos que en La Cochera hacen posible la producción de cada espectáculo como un “nuevo cuerpo” tienen como “clave de bóveda” a la noción de *trinidad*, que el director cordobés utiliza tanto para conducir la ejercitación de sus actores como para “componer” los fragmentos escénicos que éstos le entregan en una dramaturgia eficaz. Podría decirse que esas “trinidadas” en que se funda la poética de Paco, ofrecen un soporte técnico a las operaciones de *flujo* y de *corte*, instalando esos puntos de detención y esas líneas de fuga que los autores de *El Antiedipo* encontraban en la ilimitada productividad de sus “máquinas deseantes”.

Tras este periplo digresivo y circunnavegador que ocupará la mayor parte de *La risa de las piedras*, llegaremos a una conclusión que me apresuro a anticipar, pues tal vez el púdico cuerpo del libro no la

entregará tan inmediata ni fácilmente: lo grupal, la colectividad de actores, no incide en el acontecimiento que llamamos “creación” sino en la medida en que hace posible que un sujeto continúe el *trazo* que otro sujeto ha dejado sobre la “página en blanco” de la escena. Dejar un trazo es un acto de despojamiento; no porque deba entregarse algo valioso de sí, sino porque esa entrega no va acompañada de razones. Si debiéramos explicarnos su *por qué*, nunca interrumpiríamos el pavoroso vacío con la violencia necesaria para que el trazo persista. Un trazo es, así, la huella de un exilio, la marca de un sujeto que decidió en un instante y por un instante perder la cordura de sus buenas razones para actuar. Para que de ese trazo inicial surja la obra, es necesario que alguien responda a esa huella inicial –mediante otro gesto, otro acto u otra acción–, despojándose a su vez de explicaciones. Dicho con una breve fórmula, para que la “creación grupal” acontezca es necesario *el encuentro de (al menos) dos huellas en el exilio*, lo cual coincide casi letra por letra con la definición lacaniana del amor. Pero el amor supone una singularización de su objeto de la que el erotismo carece, por lo que, al hablar de La Cochera no debemos pensar en un amor idílico y obnubilado, sino en un Eros que se sirve por igual de Venus y de Marte, un Eros descarado, tierno, violento, astuto, perverso, inocente y conmovedor que no desconoce los desiertos del ánimo en que nos extravían los cuerpos, allí donde el alma vive el anticipo de su muerte.

La redacción de este libro se ha nutrido de varios aportes imprescindibles. En primer lugar, de las notas tomadas por Marcelo Arbach y Gabriela Macheret en las clases de Formación Actoral III impartidas por Paco Giménez en la Universidad Nacional de Córdoba, durante los años 2002 y 2003. Los comentarios teóricos de Macheret, particularmente, hacen de sus apuntes un material excepcionalmente valioso para quien se disponga a explorar las enseñanzas técnicas de Paco.

Por otra parte, este libro hubiera sido mucho más pobre de no haber tenido acceso a las entrevistas realizadas por Renata Gatica a los actores de *Los ratones de Alicia* en el transcurso del año 2005, cuando la joven y talentosa directora cordobesa había sido invitada por Paco a reponer esa obra de 1987 en ocasión de El Cruce, festival en homenaje al aniversario de La Cochera. Tales entrevistas ocupan doce videocasetes de invalorable testimonios de actores, director y colaboradores de aquel lejano espectáculo.

Finalmente, agradezco la generosidad de Cipriano Argüello Pitt, quien me cedió una copia del manuscrito de su tesis de maestría sobre *Teatralidad y cuerpo en el trabajo de Paco Giménez*, una ineludible investigación publicada en Córdoba durante el año 2006.

## NOTAS

1. Vouillat, C.; “La cochera cumple quince años”, en *Artes Escénicas* n° 16, Bs. As., 2000, pág. 4.
2. Guattari, F.; *Psicoanálisis y transversalidad*, Bs. As., Siglo XXI, 1972, pág. 14.
3. Ibid., pág. 15.
4. Ibid., pág. 15.
5. Ibid., pág. 16.
6. Ibid., pág. 16.
7. Ibid., pág. 17.
8. “Apología del mundo posmo”, entrevista a Michel Maffesoli por M. Canavese, en Revista *Ñ* n° 122, Bs. As., 28 de enero de 2006, pág. 13.
9. Ibid., pág. 13.
10. Ibid., pág. 13.
11. Badiou, A.; “The Subject of Art” en *The Symptom n° 6*, Journal on line.

<http://www.lacan.com/thesymptom.htm>.

12. Ibid.
13. Ibid.
14. Ibid.
15. Ibid.
16. Stanislavski, C; *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza, 1978.
17. Véase el segundo capítulo de *Las piedras jugosas*.

# Capítulo 1

---

*Soledades, gregarismos*

## Mitos, lógicas

*En la naturaleza, la mayor parte de las semillas mueren siendo semillas, y en la vida humana todos los hombres naturales, todos los tímidos, todos los estúpidos y todos los malignos permanecen en la caverna del espíritu caído, que alumbran las estrellas, hibernando en la noche invernal del tiempo.*

N. Frye

Es sabido que Odín, Padre de Todos, dios guerrero, proteico y trashumante, ha prestado su nombre a un grupo de actores que ganaron fama internacional a fines de los años '60. Su director, Eugenio Barba, considera ese bautismo como obra de la casualidad, pues él encontró a la deidad en una calle de Oslo, mientras caminaba pensativo. De pronto levantó la mirada y pudo leer: "Odin Gate" (Calle Odin). "Este nombre me suena bien", se dijo.

Los nombres suelen estar cargados de pasado y quizá de futuro, y es por eso que el historiador Ferdinando Taviani, comentando aquel episodio callejero en su Posfácio a *Más allá de las islas flotantes*, aventura que *Barba probó suerte con el nombre Odín precisamente porque [ese nombre] era profundamente necesario* (1).

¿Qué significaciones arrastran, para la cultura escandinava, las palabras Wotan, Wodan, Woden, Oden u Odin? En ellas resuenan los vocablos protogermánicos *wut* y *wod*, que pueden traducirse como "furia" o "inspiración". En Odin convergen entonces el coraje del guerrero y las iluminaciones del poeta, puestos ambos al servicio de una misión suprema: librar la batalla definitiva contra las hordas del caos en

el extremo del mundo. No será ese un combate solitario, ciertamente, pues el Poeta de la Guerra estará secundado por huestes que muchos hallarían irrisorias: ha elegido como soldados a los vencidos en cien contiendas, a los de alma atormentada, a los de carácter enredado y oscuro, acogéndolos a todos en el Vallhalla (Salón o Pasillo de los Caídos), donde se preparan –¿se entrenan?– incesantemente para su destino final.

El grupo de *jóvenes noruegos que parecían hacer teatro solamente para ellos mismos* (2), tenía ya un año de vida cuando Eugenio Barba tropezó con aquel nombre que tan bien se les ajustaba. El director, diplomado en Historia de las Religiones y buen conocedor de las sagas islandesas y la poesía escáldica, debió sonreír al recordar el extravagante criterio del dios para reunir a sus aliados. En efecto, Taviani consigna que, en 1964, esos jóvenes

*aparte del nombre de una arcaica y olvidada divinidad, no tenían nada más: ni espacio, ni subvenciones, ni preparación profesional. No se habían reunido para trabajar sobre una obra determinada. No tenían pensado un público en particular. Lo que querían era ser actores, pero esta posibilidad parecía remota. Eugenio Barba se había puesto en contacto con ellos mediante la lista de los candidatos rechazados por la Escuela Teatral de Oslo* (3).

Barba suele estar atento a la *necesidad* de los nombres, tanto para los lugares como para los momentos en que su actividad teatral se tensa y se agita. Cada salón, patio o dependencia en que vaya a desarrollarse un determinado encuentro de la International School of Theatre Anthropology (ISTA), por ejemplo, cada segmento de su intensa programación diaria, será previa y cuidadosamente nominado (Hora de los Lobos, Hide Park, Terapia de los Sueños...), como si esas designaciones tuvieran el poder de convocar los mejores auspicios para lo que allí y entonces habrá de hacerse, como si las fuerzas más propicias al cumplimiento de las metas –por inciertas que éstas fuesen– encontraran en esas palabras los cauces menos disipativos y menos

azarosos para difundirse entre los congregados. Nombres como flechas, nombres como lazos, nombres como plataformas, nombres como martillos, entonces.

Desde el neolítico hasta finales del período vikingo, Escandinavia ha sido tierra de inmoluciones humanas. Y Odin, líder de almas, ávido general de las sombras, era sin duda uno de sus dioses más voraces. Aún hoy sus devotos deben entregar valiosas prendas para estar entre sus elegidos, aunque esta vez el sacrificio toma la forma de la *imitación* del dios: dejarse caer, como él, del árbol del mundo (Iggdrassill), pagar con un ojo, si fuera necesario, el precio del conocimiento. En el mencionado Posfácio, Taviani transcribe un poema que nos instruye al respecto:

*Sé que estaba colgado / del árbol batido por el viento / durante nueve largas noches / herido por la lanza, ofrecido a Odin, / yo mismo a mí mismo, / colgado de este árbol / cuyas raíces todos desconocen.*

*Nadie me trajo ni / pan ni hidromiel. / Miré hacia abajo / y gritando / me tomé de las runas / y caí del árbol.*

*De este modo luz entró en / mí / y con luz empecé a / crecer y a florecer. / Palabras engendraron de palabras / el Verbo. / Acciones / engendraron de acciones / el Acto. (4).*

No me demoraré aquí en los diversos simbolismos que recubren estos versos, en lo incontablemente dicho, por ejemplo, sobre el árbol en casi todas las tradiciones del planeta (árbol como cruz, árbol como laberinto, árbol como *serpentina sapientia*, árbol como inmóvil danza espiralada de vida y muerte...), en la resonancia que el número nueve tiene para los que se consagran cayendo, ni en la repetición arbórea que propone la escritura rúnica (runas de rama larga, runas de rama corta)... Me interesa en cambio parafrasear el poema para ponerlo en boca de un virtual émulo de Odin, de un acólito que rememorara el áspero trance de su iniciación. Creo que diría más o menos lo siguiente:

*Era yo un hombre como todos los demás, heredero de una genealogía en el*

*fondo incierta, gestado en vientre materno y herido por lanzas paternas, bautizado Odin, como si en mi nombre se cifrara el destino anhelado por mis progenitores.*

*Fue necesario que me quedara solo, que nadie me proveyera mi alimento ni mi bebida, que mis pies supieran del vacío. Y me desprendí de linajes y filiaciones, aferrándome a la incomprendida nadería de los signos.*

*No habiendo ya sostén en lo alto, sólo podía crearlo en lo bajo. Pero, ¿cómo un hombre, aun llamándose Odin, puede acometer una tarea sólo confiable a los dioses? El hacer es impotente hasta tanto sea Acto; el decir es sólo un viento pasajero hasta tanto sea Verbo, acontecimiento de la Palabra. Entre unos y otros media el tramo que separa lo oscuro del destello. Acto y Verbo están más allá del hombre y en vano intentaría él construirlos sólo a través del ejercicio de cada día. Una sola acción podría favorecerlos: el radical abandono de todo soporte. Fue tal vez ese paso definitivo lo que obligó a la luz.*

Esta paráfrasis nos ubica en el dominio de esa singular “tecnología del yo” que en *Las piedras jugosas* he llamado *ética*, y que Michel Foucault solía enmarcar en una “estética de la existencia”. Se trata de una práctica de autoliberación que tiene su soporte en una ascética, que se ilumina desde cierta finalidad, se sujeta a una axiología y se aplica al dato de una “sustancia personal” destinada a su transformación. Una ética, tomada en ese sentido, nos arroja en el amplio, agudo y recurrente problema del cambio o la permanencia de nuestra condición individual: capturados por una imagen modelada por miradas ajenas, y atravesados por un orden simbólico que habla por nuestra boca, la pregunta por la posibilidad de “volver a nacer” suele desvelarnos en proporción directa a la frecuencia con que se nos impone la rigidez de nuestros automatismos.

No hace falta que subraye aquí las dificultades que ocasiona el intento de responder efectivamente a este dilema, mientras nos bamboleamos entre turbios fatalismos y módicos auxilios terapéuticos. No obstante, las consideraciones más atendibles sobre cómo producir un trastocamiento de la propia vida parecen diferir en el precio que fijan a

semejante milagro, aunque casi todos aconsejan “dejarse caer del árbol del mundo”, desprenderse de algún modo de ese follaje que protege a quien *pasa su propia vida entre cosas tiernas, semi-artista, semi-pájaro, sin un sí o un no para la realidad, a la que sólo admite de tiempo en tiempo con la punta de los pies*, como diría Nietzsche.

El filósofo del Eterno Retorno ha descrito precisamente ese modo de existencia como el indoloro anegamiento en un nihilismo pasivo. Frente a él, un nihilismo activo-reactivo advierte la decadencia de lo dado y se dispone a acelerar su derrumbe, con lo cual una posición inicialmente ética, individualmente afirmada como rebeldía y rechazo, empieza a hacer perceptible la dimensión *política*, tanto del nihilismo pasivo como del activo.

Finalmente habría, frente a la ilusoria plenitud de la nada, una prolija demolición de sus castillos de humo sólo con vistas a una nueva y quizá más sólida edificación de un espacio de vida. Tal sería el nihilismo que extrema sus designios y en el que la *voluntad de poder* nietzscheana hallaría una explícita manifestación ontológica, es decir como *voluntad creadora de mundos*. Como escribe Heidegger, *el nihilismo extremo, pero activo, quita de en medio a los valores hasta entonces en vigor junto a su “espacio”, el suprasensible, y sólo así concede espacio a la posibilidad de afirmar nuevos valores* (5).

Es en este último marco “deconstructivo” donde puede entenderse el impulso que congrega a un grupo de actores como el Odin Teatret. Al señalar los rasgos definitorios de su cofradía, Eugenio Barba incluye, entre otras, las siguientes afirmaciones:

*El no haber sido, por mucho tiempo, aceptados; (...)*  
*la necesidad de cambiarnos a nosotros mismos sin pretender cambiar a los demás; (...)*  
*la exigencia de una disciplina que nos hiciera libres; (...)*  
*la profunda convicción de que el teatro no puede ser sino rebelión.* (6)

Como puede constatarse, la fundación y el sostenimiento de un grupo teatral como el Odin supone la instalación de un *espacio axiológico alternativo*, la erección (de eso se trata) de un sistema de valores que, en la medida en que se mantenga firme, tendrá el poder de “crear realidades”. Tales “realidades”, en este caso, no serán sólo los espectáculos montados y presentados, sino también los efectos culturales de las tareas pedagógicas, editoriales y de “trueque con el extranjero” que suelen emprender sus actores y su director. La ética va tornándose colectiva, aunque sin dejar de apoyarse en decisiones individuales diariamente ratificadas. Lo crucial, sin embargo, es el instante en que alguien funda un nuevo espacio ético, pues en ello se juega un tipo particular de corte con respecto a lo dado, *corte* que bien podríamos considerar *sacrificial* y para el que no hemos sido educados en nuestras familias ni en nuestros colegios, fábricas, oficinas o universidades.

Reparemos en que los versos que se refieren a la muerte iniciática de Odin reservan las mayúsculas para el Verbo y el Acto, destacándolos, respectivamente, de las palabras y las acciones. La diferencia entre tales términos puede considerarse *cualitativa*, y trataré de especificarla tan claramente como pueda.

Es claro que un “nihilista pasivo” no es necesariamente un perezoso; por el contrario, sus días están convulsionados por la cuota del coche, por el vencimiento de la hipoteca, por la apertura de una nueva sucursal de la empresa, por las sesiones con el *personal trainer*, por los festejos del cumpleaños de su amante... La secuencia de *acciones* no tiene término y hacen imprescindibles aquellas periódicas vacaciones tan eficientemente planificadas por la industria del turismo. El paso de la *pasividad* a la *actividad*, en el sentido que da Nietzsche a estas palabras, no es entonces el tránsito de la abulia televisiva al dinamismo emprendedor. Las acciones, entendidas de esta manera, no *transforman* sino que *consolidan* un estado de cosas. Una acción, como bien comprendía Stanislavski, está respaldada por razones; está siempre justificada o es

justificable, tanto para el agente como para sus observadores. Una acción, por lo tanto, está siempre del lado de la Ley, sea ésta natural o humana, y da por descontada la estabilidad del mundo sobre el que opera.

Un acto, en cambio, es desaforado, desmedido, absurdo, en suma, inmotivado por aquello que lo precede e incierto en sus consecuencias. En la órbita nietzscheana, diríamos que el acto presupone una *voluntad de poderío* (*Wille zur Macht*) cuya intensidad y comprensión estaría fuera del alcance del nihilista pasivo. La voluntad débil de éste, sin embargo, alcanza para alimentar el enjambre de *acciones* en que se ve envuelto cada día. Cuando el Acto elige la vía de la palabra, asume la consistencia del Verbo, y ambos modos del hacer exhiben un análogo potencial demiúrgico. La palabra consiste en Verbo cuando, por ejemplo, se le presenta a Eugenio Barba bajo la forma “Odin Gate”, cuando esa expresión no “quiere decir” sino que, simplemente, *dice*.

Menospreciando la firmeza del suelo ya sabido, Acto y Verbo son dardos hacia lo imposible o saetas que provienen de éste. Dicho por Heidegger, suena así:

*El algarrobo jamás supera la línea de su posible. El pueblo de las abejas vive en su posible. Solamente la voluntad sacude la tierra y la conduce hacia grandes fatigas, al desgaste y a las variaciones de lo artificial. La voluntad humana, la voluntad del pueblo de los hombres, fuerza a la tierra a abandonar el círculo de su posible y la empuja en la dirección de lo que no es más su posible(7).*

Subrayo, una vez más, que no estamos hablando aquí de la estéril y ostensible voluntad que empuja nuestras acciones, sino de la paradójica e invisible voluntad que engendra el acto.

El psicoanálisis nos explica que *el estatuto del acto es siempre una travesía, un pasaje, una mutación subjetiva* (8); el acto responde a un encuentro con lo real y conlleva una certeza, una suspensión de la duda, una liberación de los efectos del significante que deja al sujeto en posición de *ser* y de *hacer*.

A simple vista un acto, en tanto comportamiento físico o verbal, podría confundirse con un gesto –donde resulta esencial su *legibilidad*, su carácter de mensaje enviado al Otro– o con una acción; sin embargo, por su fruto los conoceréis, *pues estamos frente a un verdadero acto si por su intermedio el sujeto cambia, es decir, si no es el mismo antes que después de ejecutarlo* (9). Y *es en esta lógica que Lacan hace de la decisión suicida el paradigma del acto, en tanto todo acto verdadero es un **suicidio del sujeto, y éste “renace” de un modo diferente*** (10). Sin embargo, hay en el suicidio una certeza de muerte –al menos en el declarado anhelo del suicida– que enturbiaría el lanzamiento de dados inherente al acto. En la medida en que destituye al Otro en este paso crucial, el acto es sin-sentido, pero, a cambio,

*el acto es siempre creador, inaugurando lo nuevo. Crea una verdad nueva que tiene la posibilidad de ser inolvidable para el sujeto que lo soporta, una escansión en su vida; es el final de algo, el comienzo de otra cosa (...). Pero debemos tener en cuenta que para el acto no hay garantías; siempre implica un riesgo, una apuesta (...), un rechazo del inconsciente(11).*

Es decir, un rechazo de aquello que nos unce a la noria de la repetición sin término, una impugnación de lo que nos retiene en los carriles de ese *automathon* que simula ser nuestra espontaneidad. En tal sentido, el propósito último de toda *ética*, concebida como un “trabajo sobre sí” que se sostiene en el tiempo, como un “entrenamiento” bien entendido, sería el de prepararnos para dar respuesta al encuentro con lo Real que tarde o temprano habrá de cortarnos el aliento. Cuando tal acontecimiento tiene lugar, deberíamos estar ya *decididos al acto*, del mismo modo que lo está un esgrimista o un pistolero:

*Apasionado por los westerns, el gran físico danés Niels Bohr se preguntaba por qué, en todos los duelos finales, el protagonista era más rápido en disparar aun cuando su adversario era el primero en llevar la mano a la pistola. Bohr se preguntaba si detrás de esta convención no había algo de verosimilitud física. Concluyó que sí:*

*el primero es más lento porque decide disparar y muere. El segundo vive porque es más rápido, y es más rápido porque no debe decidir; está decidido (12).*

Si el suicidio es el modelo liminar, extremo y latente de todo acto, otro tanto podría decirse, en principio, de cualquier iniciación, en la medida en que ella impone una muerte (simbólica) como precio de un conjetural renacimiento. La antropología abunda en ejemplos de tales ritos de pasaje, pero no se nos oculta que la mayoría de ellos están al servicio de la conservación del orden comunitario, sustituyendo, para el sujeto, una servidumbre por otra. Admitiremos entonces que sólo algunos tránsitos iniciáticos tendrían los efectos de innovación subjetiva que venimos atribuyendo al acto. Digámoslo concisamente: sólo habrá una “reinención de sí” si el corte con un estado de cosas dado opera deconstructivamente sobre la *lógica* del orden que nos sujeta en tanto individuos y no meramente sobre el *objeto* que nos captura en sus redes. Nietzsche lo había visto con claridad al prevenirnos sobre los efectos de esa Muerte de Dios que,

*al representar el ápice del nihilismo, puede disponer al hombre frente a la nada más radical. El ateo, que no ha superado la lógica que hacía existir a Dios, busca los puntos cardinales que le han venido a faltar con la desaparición de Dios, sin darse cuenta de que su búsqueda naufraga en la misma lógica que antes admitía a Dios, al estar una y otra promovidas por el terror a la nada, por el horror vacui (13)*

Quien haya apostado al corte, quien haya asumido los riesgos de un acto –pequeño o trascendente– deberá “ser digno de su [decisión] y no ser aplastado por ella”, y es por eso que *la muerte de Dios asume, para Nietzsche, el signo de una iniciación* (14). Dicho de otro modo:

*El hombre que ha matado a la ley se ha convertido él mismo en la ley y se encuentra aplastado por el peso de una tremenda responsabilidad. ¿Pero cómo puede el hombre ser “la ley” y qué sentido puede tener aun esta palabra si la ley es siempre el “Otro”,*



*aquel al que hasta ese momento le había prestado humilde obediencia? (...) El hombre que ha matado la ley debe necesariamente ser algo más que la propia ley (15)*

Consecuentemente, para ponerlo en palabras del filósofo, *el nihilismo podría ser un modo de pensar divino* (16), operación que nos colocaría en el lugar que la tragedia arcaica reservaba a sus espectadores, es decir en el espacio axiológico desde donde es posible mirar “imparcialmente”, más allá del bien y del mal, por encima de las beligerantes perspectivas de las partes. Este desgarrado privilegio de contemplar y pensar desde el sitio de un dios nos confronta con la *reconstrucción dionisíaca del propio vivir*, sabiendo que, como aclara Nietzsche, *sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo*. Y es en este punto donde la ética como práctica de subjetivación se interpenetra con la creación artística propiamente dicha, trayéndonos de vuelta a una indagación que no deja de ser estrictamente teatral.

Tras este largo apartado introductorio llegamos así a la cuestión central que atravesará al menos la primera parte de este libro: si bien la fundación de un grupo que habrá de consagrarse a la actividad escénica es obra de un acto generalmente ejecutado por quien asume su dirección –conductor que, en el mejor de los casos, será un “fundador de tradición”, como diría Barba–, cabe preguntarse si los actores encontrarán allí un campo propicio para desplegar su voluntad de creación o quedarán meramente atrapados en el deseo artístico de su mentor.

Sin hacernos demasiadas ilusiones *a priori* sobre las virtudes de lo colectivo, ¿bajo qué condiciones un grupo teatral podría ofrecer a sus miembros la oportunidad de trastornar la *lógica* de su subjetivación –en la intersección del “sueño apolíneo” y la “embriaguez dionisíaca”– y no simplemente cambiar de Amo, de Dios o de Padre?

## Espíritu de cuerpo

*El poder paterno no es la virilidad natural o la paternidad, sino la castración negada; una mentira, un velo hecho con el pelo del pubis de la madre.*

N. Brown

Aun en tiempos de paranoias, fragmentaciones y supremos derechos del individuo, el teatro no se avergüenza demasiado de su vocación gregaria. Incluso el “monólogo” o el “unipersonal” demandan una mirada externa que, por esporádica que sea, desmiente la soledad del actor solo. Para elaborar un espectáculo o para “hacer teatro”, entonces, el no siempre grato encuentro con el otro se impone como condición ineludible. Pluralizando, ¿qué pueden darnos los cómplices o los secuaces que nosotros no tengamos? No es un simple refuerzo cuantitativo: el número no abriga cuando el alma entra en su desierto. Tampoco es una cuestión de eficiencia, aunque los teatros semioficiales o comerciales se empeñen en trazar organigramas y en implementar una bien fundamentada división del trabajo. Y es que la estructura empresaria todavía no ha logrado propagar sus virtudes entre nuestros grupos independientes.

No obstante, si una agrupación de actores tiene algún efecto sobre cada uno de sus miembros por el solo hecho de estar juntos, en gran medida deberíamos atribuírselo a cierto tipo de lazos más o menos estables, a una organización que haría posible la persistencia y la marcha de ese conglomerado hacia algún destino, así como también podría precipitar el fracaso de sus afanes. No sabríamos decir, por ahora, si se trata de un cañamazo invisible sobre el que se bordan las *éticas* actorales y los *discursos* directoriales (17), o si tal cañamazo es en realidad un *efecto* de ese bordado, sin ninguna entidad subsistente. En todo caso, cierto

esqueleto o maquinaria desapercibida pareciera marchar a espaldas de las intenciones enunciadas o planificadas por el líder, y diríamos que esa máquina trabaja por debajo de las buenas o malas disposiciones de sus integrantes. Recordemos, no obstante, que en su conocido ensayo *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921), Sigmund Freud ya había dedicado varias páginas a prevenirnos sobre los usos apresurados de la idea de que cierta “alma colectiva” induciría en los individuos arracimados una inclinación a sentir, pensar y obrar de una manera por completo distinta de cómo *sentiría, pensaría y obraría cada uno de ellos aisladamente* (18).

Tal vez esa particular organización de los grupos teatrales reconoce un imperceptible comienzo lógico –más bien que cronológico– en el momento de su bautismo. Aunque en los años ’80 los nombres de las compañías hayan perdido el peso programático y aun pretencioso que tenían en las décadas precedentes, esas nominaciones siguen siendo elocuentes, aun por la vía de una intencionada intrascendencia o de un franco sarcasmo sobre las ostentaciones de antaño. Tales nombres podrían tener el carácter de una *metáfora originaria* cuyas resonancias se dejarían conocer quizá mucho después del acto bautismal.

En un reportaje concedido por Paco Giménez a la revista *Sigmund* en 1998, la entrevistadora preguntaba sobre los comienzos de lo que por esas fechas era ya una “asociación Civil”:

*-¿Por qué se llamó La Cochera?*

*-Porque esto, en sus inicios, era un salón al lado de una cochera; pero la cochera puede llegar a ser una metáfora. Yo soy una cochera, un lugar de estacionamiento. Tengo pensionados, que es la gente que me quiere y que yo quiero, que está ahí. Apencada desde hace mucho tiempo. Es un hogar que no ofrece hasta ahora dinero, contrato ni nada, pero sí mucho disfrute y afecto para que la gente quiera seguir estando* (19).

Compárese esta referencia con la circunstancia y el nombre

míticamente prestigioso que dictó a Eugenio Barba la designación de su grupo escandinavo, y se tendrá un primer atisbo del foso que deberíamos vadear si quisiéramos ir de la “cultura interna” del Odin Teatret a la de la “asociación” cordobesa. Debo aclarar además que La Cochera no alude a un grupo de actores específico, sino a ese espacio material y axiológico en que se cruzan varios colectivos teatrales con el primario anhelo de “gozar haciendo”.

*-¿En Buenos Aires también se creó una Cochera?*

*-Comenzó como con mis alumnos de La Cochera (...). Como estoy acostumbrado a que con la gente, la única manera de aprender es haciendo un espectáculo para que no les quede como un dato más lo que les ofrezco, representamos la primera obra que se llamó La noche en vela. A partir de ese momento el grupo se llamó también La Noche en Vela. Se les ocurrió lo mismo que a Los Delincuentes, que no tenían nombre y lo tomaron de la primera obra que puso en escena La Cochera y que se llamó Delincuentes comunes. Pero en Buenos Aires no se llamó La Cochera, aunque en realidad debería haber sido así. Sucede que a mí siempre me asustó todo lo que tuviera que ver con abrir sucursales o que parezca un negocio. Aun ponerle mi nombre me da una gran vergüenza* (20).

Como se deriva de estas frases, las denominaciones de los grupos cordobés y porteño que dirige Paco les viene de un concreto “bautismo de fuego” teatral, del *acto* en que dieron muestra pública de una existencia artística, más que de esas fantasías y promesas que suelen enunciarse alrededor de una mesa de café sin saber todavía cuánto peso y persistencia tendrán esas proclamas. Sólo exponiéndose de algún modo a lo real, la palabra que nombra puede aspirar a la categoría de Verbo demiúrgico. Pero sobre todo, en la medida en que los actores de esos grupos son también co-autores de sus obras y están personalmente involucrados en sus títulos, llamarse Los Delincuentes o La Noche en Vela termina demostrando tanta carga de azar, de necesidad y de autorreferencialidad como la que encontraba Eugenio Barba frente a

“Odin Gate”.

No es mucho más lo que los nombres pueden decirnos, no mucho más que esos ecos y asociaciones sorprendentes que parecen desmentir la obra de la casualidad. Si el nombre propio tiene consistencia de *metáfora*, debemos resignarnos a que la cosa nombrada no sea dicha. Y nada nos autoriza, en ese terreno, a encontrar en un nombre la clave de un destino grupal o la prescripción de un funcionamiento interno; no es eso lo que he intentado sugerir en estos párrafos, aunque no quiero dejar de señalar, por otro lado, que cierta razón opaca labora por debajo de las nominaciones que *marcan diferencias*. Para saber algo más de ella, sin embargo, deberíamos internarnos en lo que el psicoanálisis conoce como *lógica del significante*, pero no es este el lugar para permitirme un rodeo tan espinoso. Dejemos entonces la indagación sobre los lazos entre el grupo y su nombre y tratemos de avanzar en la comprensión de la “cosa colectiva” y su influencia en la tarea o misión que nuclea a sus miembros.

Tengamos en cuenta, antes que nada, que sobre la decisión de constituir un grupo de trabajo teatral no dejan de intervenir presiones históricas y culturales más o menos explícitas. Al respecto advierte Taviani, en aquel Posfacio a *Más allá de las islas flotantes* que

*desde el siglo XVI, grupos de actores habían vivido con normas muy distintas de las de la sociedad que los rodeaba. Diferentes eran sus normas familiares, excepcional era la independencia, la libertad y la autoridad de las mujeres en la compañía. Eran nómades justamente cuando la moral burguesa, con su culto por el hogar, estaba tomando forma (21).*

Leamos lo que agrega Eugenio Barba.

*Eran personas que siempre habían hecho oficios considerados de mala reputación: bufones, charlatanes, saltimbanquis, acróbatas y prestidigitadores. O bien hombres y mujeres de vida irregular, es decir que infringían abiertamente las reglas dominantes (22).*

Vemos así reproducirse, en un nivel colectivo, ese *corte* que en el

plano individual ponía de un lado el “antes” de una vida conducida según la moral del *socius* y, del otro lado, ese esperanzado “después” de una existencia tal vez más propicia a los anhelos menos socializables de los sujetos.

En el siglo XX, las agrupaciones humanas reciben además el impacto contracultural de los años ’60, época libertaria, antipsiquiátrica y antiedípica que se empeña en demoler, entre otros edificios, el de la sagrada familia burguesa. El historiador italiano señala que

*En los años que siguen a 1968, el movimiento juvenil parece fragmentarse y coagularse en unidades más pequeñas. Experimentan con diferentes formas de vida colectiva, crean comunas basadas en la producción agrícola y “artesana”, desarrollan un movimiento cultural alternativo haciendo teatro, organizando clubes de cine independiente y redescubriendo la cultura popular. El grupo se convierte en la alternativa a un ámbito social inaceptable. Pero también se convierte en una alternativa a la familia (23).*

Al director de La Cochera no le son ajenos esos vientos libertarios, puesto que soplaban justamente en los años de su formación en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba e hinchaban las velas de La Chispa, grupo legendario en que Paco conoció la “creación colectiva” y escuchó hablar de Brecht, Grotowski y el Living Theatre. Y aunque de aquella década efervescente queden entre nosotros sólo algunos jirones degradados y transables, es posible reconocer todavía la voluntad de diferencia y rechazo que heredaron algunas compañías autodenominadas “independientes”. Para Paco Giménez, por ejemplo,

*Sucede actualmente que, para el tipo de cultura y sociedad que se está conformando, todo esto [que hace La Cochera] es algo un poco despreciable, porque no tiene productividad, no hace ganar dinero a nadie. Es algo que nutre a la gente, digamos, pero no hace a nadie más conocido o exitoso. Son esas cosas que hacen al espíritu del teatro, que nos sostienen como creadores o artistas, que nos*

*hacen gozar de la actividad, pero si ésta tiene que depender de los valores del medio o de la cuestión profesional, sería terrible el desencanto (24).*

El director cordobés tiene sin embargo la prudencia de hablar en primera persona cuando alude al *ethos* que lo sostiene como teatrista.

*Yo estoy en la posición de salirme, no juego el juego. Me parece que es la única forma de combatir eso; que no existe la posibilidad de antes –recuerdo que en la época de los ’70 había que decir: “no, hay que entrar en el sistema para combatirlo desde adentro”. El sistema tiene prevista un poco de transgresión dentro de sí mismo, pero es como una forma de autorregularse. A mí me gusta la gente que está metida, que utiliza lo que está creado, a medida que van cambiando las cosas, para poder sobrevivir, pero yo me quedo alejado de todo eso, no puedo entrar(25).*

No busquemos detrás de estas palabras el mal disimulado orgullo de la marginalidad militante o la vigorosa virtud de quien se da por incontaminado. No hay en Paco esa clase de pose de combate, sino la lúcida y paradójica debilidad de quien pone en duda la firmeza del suelo donde está parado mientras derrama desde allí una actividad incesante: *El hecho de que La Cochera o yo seamos un baluarte de algo al margen o alternativo no me hace sentir muy orgulloso, porque me parece que ese tipo de valores ya no corren(26).*

Es en este punto donde vale la pena ponderar la diferencia entre los modos de ser de los grupos teatrales: una vez cumplida la negación radical de los valores que el nihilismo pasivo recita de memoria, ¿de qué manera habrá de constituirse un nuevo espacio de experiencias colectivas que dure lo suficiente como para dar algún fruto artístico? ¿Qué clase de *lógica* dará soporte a ese frágil montaje de convivencias en su tránsito hacia uno o más espectáculos? Si hemos de hablar de un sostén *estructural* del grupo, deberíamos hacerlo quizá en el sentido amplio que le daría un ingeniero, es decir, entendiendo por estructura aquello que evita que las cosas se caigan demasiado pronto, pero sin ninguna pretensión de longevidad abstracta y extemporánea.

Seguramente esa lógica grupal estará respaldada por metáforas, símiles y modelos de procedencias muy diversas, tal vez subconscientemente buscados y hallados aleatoriamente, pero que dan a los actores aglutinados imprevistos sentidos a los *por qué*, los *para qué*, los *cuándo* y los *cómo* de sus esfuerzos, sus atascos y sus júbilos. Esa variada materia significativa se entrelaza con lo que Barba llamaba, en los años ’70, “cultura de grupo”, subrayando su condición de “microcosmos” no deducible –ni siquiera como una tolerada “válvula contestataria”– de la cultura global que la rodea. Para el director italiano

*No es suficiente con ser diferente, con orientarse sobre normas de vida y valores más justos, con resistir permaneciendo los más cerca de sí mismos, de sus propias aspiraciones, aunque sean ingenuas y utópicas. Es necesario atravesar y sobrepasar la situación que, en general, marca a un grupo marginal: ser subcultura (...). Es necesario transformarse de subcultura en cultura(27).*

Si fuera cuestión de producir obras teatrales como se fabrican zapatos, algo podrían revelarnos los estrategias del *management*, quizá, con vistas a lubricar las relaciones entre “cultura de grupo”, conducciones razonables, intervenciones oportunas, flujos continuos y resultados óptimos. Pero no siendo este el tipo de manufactura de que hablamos, se diría que los nexos entre los procesos grupales y la creación persisten para los teatristas como uno de los misterios de su oficio. Preservar ese misterio significaría, en principio, desconfiar de las causalidades mecánicas y desalentar los relatos lineales, pues vemos cómo lo inexplicable sigue insistiendo entre los esfuerzos y los resultados, entre las previsiones y las obras.

Ahora bien, si el enigma se nos muestra como lo *indecible* de los procesos, tal vez ese enigma algo tenga que ver con el *lenguaje* de que se valen los artistas para hablar de lo que hacen colectivamente. Y en esa línea de consideraciones, habría que aceptar en primer lugar que un lenguaje –o un *orden simbólico*, para decirlo con más énfasis y generalidad– tiene el carácter de una *materia* resistente a la condición de

puro instrumento que imaginariamente le atribuyen sus hablantes. Esa materialidad simbólica es una consistencia –no necesariamente perdurable, no forzosamente definitiva– que se impone sobre los usuarios y los subordina a sus normas, por sutiles que éstas sean y por “naturales” que parezcan(28).

Si admitimos que una cultura se estructura como un Orden que distribuye sentidos, jerarquías, valores y lugares de enunciación, una subcultura cualquiera dentro de su órbita estaría obligada a someterse a tales dictados, aun cuando le estuviese reservado el papel –perfectamente funcional al conjunto– de una célula rebelde. Sin consistencia simbólica propia, el grupo teatral “es hablado” por el Orden cultural que lo rodea y lo alimenta, confinándolo en el coto de lo que Barba llama una “subcultura”. La construcción de un Orden Simbólico alternativo, en cambio, debería proveer al grupo de un *lenguaje* desde el cual “hablar teatralmente” (no sólo mediante sus obras, sino también cada vez que se dice algo sobre ellas), dejando oír su “voz propia”. A la vez, ese Orden desafiaría a sus integrantes a eludir la condición de meros reproductores de una experiencia que tiende a ser pensada en el léxico y en la gramática de la cultura que rechazan.

Se dirá tal vez que estoy reduciendo la idea de “cultura de grupo”, desplazándola hacia una “lengua de grupo”. Una objeción semejante provendría de quienes suelen ver en el lenguaje un “*instrumento* de comunicación”, pues ellos dirían que una cultura de grupo no es sólo una “lengua interna” (una jerga, quizá) sino también un conjunto de *prácticas* y modos de *hacer* relativamente consolidados, lógicamente previos a su expresión lingüística. No es posible zanjar aquí el debate entre los “instrumentalistas” y aquellos que atribuyen al lenguaje el poder de *dar forma* a los objetos y de *orientar* las acciones. Personalmente, admito esta precedencia de la palabra sobre las formas y las relaciones que constituyen “nuestro mundo”. Y la aceptación de este “giro lingüístico” es, según creo, un primer paso en el intento de

desanudar ese “misterio” que ensombrece los nexos entre los trabajos grupales amparados por la técnica, por el saber-hacer, y esa fulguración escurridiza llamada “creación”.

Si ha quedado clara la distinción entre *acciones* y *actos* que he propuesto páginas atrás, se aceptará tal vez que las primeras constituyen un hacer que confirma y refuerza sentidos –subordinándose, por lo tanto, al Orden Simbólico, al Otro que las ampara–, mientras que sólo los *actos* se incrustan, fuera del plano significante, en ese Real que no se deja simbolizar ni imaginar por completo. La línea divisoria no pasa entonces entre palabras y comportamientos, sino entre un hacer y un decir que consolida un Orden previo y aquel Acto o aquel Verbo que lo traspa. Esa línea divide, en principio, el sentido del sin-sentido.

Valerse de las palabras de una cultura dada para decir la propia experiencia, *usar* esas palabras para “expresar” un ser o un hacer, es reforzar el Orden Simbólico que nos provee tal vocabulario. El encuentro con la “voz propia” dependerá entonces mucho más de la violencia sobre el lenguaje disponible que de una pacífica *utilización* de sus recursos, como nos explicaría cualquier manual de estilística.

Un Orden Simbólico, ya sea el que nos impone la cultura en que nacemos o aquel que un grupo teatral logra forjar como su *cultura específica*, es entonces una construcción destinada a ser excedida por sus “hablantes” o “usuarios” indóciles. Habrá por lo tanto una *doble subversión* en juego: la de una cultura grupal que se subleva contra el Orden que la condicionaba, y la de los miembros del grupo que tratan de de-sujetarse aun del Nuevo Orden rebelde. Y la situación es paradójica, puesto que un Orden –cualquier Orden– será tanto más susceptible de atravesamiento cuanto más consistente sea su “materialidad”, su “peso específico” o su inercia. Se diría entonces que un verdadero rebelde es quien *afirma* y *subvierte a la vez* el Orden que lo sujeta.

Dicho de otro modo, una verdadera “cultura de grupo” tendría, en el momento en que irrumpe socialmente, el valor de un *acto* con

respecto a la cultura en torno. Dado que los automatismos de esa Cultura –“dominante” o como se prefiera llamarla– no tienen previsto el *acontecimiento* de una agrupación que no sea meramente “subcultural”, ese acto de afirmación dejaría a todos perplejos, pues haría resonar el escándalo de lo Real sobre el fondo sereno e inteligible de lo Mismo. Tanto el Odin Teatret como Los Delincuentes tuvieron, en el momento de su aparición pública, la potencia del acto y es por ello que “dieron qué hablar” a críticos y teorizadores(29).

Pero, por otra parte, es sabido que esos desgarramientos perpetrados en la Cultura suelen cicatrizar muy pronto, planteando a los transgresores el desafío de no ser “recuperados” ni domesticados, pues en ello les iría, tal vez, su vida artística. ¿Qué debe ocurrir internamente para que la agrupación inicialmente rebelde no contribuya a poblar, descafeinada, el museo de la Cultura? Nuevamente, el problema de permanecer “inasimilables” parece ser de orden *ético*, siempre y cuando no confundamos esa ética con alguna clase de heroísmo. De allí que nos importe preguntarnos de qué manera se dificulta *grupalmente* esa “capitalización por el Sistema”, antes de que la preservación de la indocilidad sea meramente un problema a afrontar por cada individuo, y ese es el principal motivo que me lleva a escribir sobre “lo colectivo” en La Cochera, con la esperanza de encontrar algún indicio útil para mi propia práctica de director teatral.

Sin embargo, puesto que Paco Giménez no está preocupado por comprender conceptualmente los enigmas del funcionamiento de sus grupos, el acercamiento a sus modos de conducción y a las respuestas personales que sus actores le ofrecen deberá ser indirecto, e incluso convendría utilizar para esa aproximación la vía del contraste. Ese rodeo por los opuestos nos demorará entonces en la experiencia del Odin Teatret, donde no han faltado las reflexiones explícitas, las crónicas detalladas y las profesiones de fe en torno a una aventura que, con premisas muy diferentes a las de La Cochera, ha persistido en sus labores grupales durante más de cuatro décadas.

## Valores de cambio

*Todos los caminos son equivocados. De lo que se trata es de encontrar el camino equivocado que más le conviene a cada uno.*

S. Beckett

Si damos crédito a las observaciones historiográficas de Ferdinando Taviani, constituir un grupo teatral estable era, hasta fechas relativamente recientes, algo comparable a formar una nueva familia –esta vez *elegida*, del mismo modo que se “elige” un cónyuge para procrear descendencia y patrimonio–, idealmente alejada o desprendida de los abrigos, las presiones o las violencias de la “familia biológica”. En ese ámbito renovado era posible, quizá, reinventar o descubrir los modos de relación más favorables a los esfuerzos y gratificaciones de la creación escénica. No importaba demasiado si en el nuevo hogar –una casa sin paredes, muchas veces– se volvían a instalar dependencias afectivas y rivalidades fraternales que no eran muy diferentes de las que se anudaban o estallaban entre los progenitores, los hijos y los hermanos “naturales”. Al fin y al cabo, ¿no ingresamos a un rebaño cualquiera sin saber que buscamos, anhelantes y bajo la excusa de la reparación, una *repetición* de aquellos recorridos emocionales que nos han moldeado como sujetos? Y esa busca corre, claro está, por debajo de las divisas –elevadas o infames– que conscientemente se asigna la agrupación.

Pero la segunda mitad del siglo XX difundió entre nosotros profundas desconfianzas hacia los sutiles o evidentes poderes de aquellos sentimientos aprendidos con Papá y Mamá, refrescando la trilogía emancipadora de la Revolución: los nuevos lazos comunitarios debían tenderse, en adelante, sobre esa base racionalista, fundada en el siglo XVIII, que nos hacía libres, iguales y fraternos.

Es así que Eugenio Barba consideraría necesario aclarar que

*No es para construir una gran familia sino una pequeña sociedad para lo que tiene sentido estar aparte; escoger un trabajo “inútil” que, con el tiempo, destila resultados objetivos, coloreando las relaciones entre las personas, sus visiones del mundo, sus comportamientos(30).*

Lo que “familiariza” las pequeñas comunidades abriendo un frente de conflictos con las metas conscientes del grupo y sus posibles “resultados objetivos”, son los afectos puestos en primer plano, es decir el curso “espontáneo” de esos representantes relativamente civilizados de una sexualidad que respira con ternura o violencia en cada gesto y afán humano, por solitarios que éstos sean. Es por eso que Barba, freudiano a su pesar, estimó necesaria una legislación sobre esa cuestión delicada y, según consigna Taviani,

*La “disciplina” que reina en el Odin es la observancia de reglas cuyo único objetivo es el de proteger el trabajo de cada individuo, darle todo el tiempo y las condiciones necesarias para su desarrollo autónomo. Es por ello que las reglas, con frecuencia, cambian radicalmente (...). Fue [así] pues con la regla por la que en los primeros años estaba prohibida la relación sexual entre los miembros del grupo, porque aspectos de la vida privada de los actores hubieran interferido en su trabajo(31)*

El historiador italiano asegura que, en el grupo dirigido por Barba, *las reglas (...) existen de manera que cada uno puede romperlas. Uno debe lograr esto mediante los hechos, haciendo inútiles las reglas(32)*. No se nos aclara sin embargo si esos “hechos” conciernen a una “internalización” de la norma por cada miembro del Odin, o si son los “resultados objetivos” del empeño grupal –el reconocimiento periodístico o una presencia artístico-pedagógica muy bien recibida por la cultura en torno– los que terminan haciendo irrelevante la legislación sexual interna. De un modo u otro, queda dicho que el sexo era para los teatristas escandinavos un problema inicial, puesto que algún “eros cohesivo” –no reductible a la obligación normativa– era necesario para sostenerlos como grupo.

Si Barba hubiese sido menos refractario a la teoría del inconsciente,

el fundador del psicoanálisis le hubiera susurrado algo que el director del Odin ya sabía:

*Los impulsos sexuales coartados presentan una gran ventaja funcional sobre los no coartados. No siendo susceptibles de una satisfacción total, resultan particularmente apropiados para crear enlaces duraderos, mientras que los impulsos sexuales directos pierden después de cada satisfacción una gran parte de su energía, y en el intervalo entre esta debilitación y su renacimiento por una nueva acumulación de libido, el objeto puede ser reemplazado por otro(33).*

Una sexualidad desordenada conspiraría contra la estabilización del objeto de interés o contra toda pasión productiva, puesto que las pulsiones, libradas a sus extravíos, proliferaciones o agotamientos, suelen dar la espalda a cualquier control de calidad y a cualquier adecuación de los productos a los valores del mercado cultural. Es por eso que las metas grupales, cuando se embarazan de trascendencia, reclaman una legislación específica que las ampare. A falta de ella, otras matrices, menos compatibles con las sublimaciones requeridas por la tarea artística, ocuparían su lugar: el familiarismo edípico y sus repeticiones, expulsado por la puerta, no tardaría en reingresar por la claraboya si todo quedara librado a la espontaneidad gregaria. Para los grupos vectorizados por una tarea en la que sus miembros se juegan la vida teatral en un ambiente que los ignora o los hostiliza, la reglamentación interna puede considerarse como un parapeto frente a las transferencias libidinales que automáticamente se ponen en movimiento apenas comienza a constituirse la congregación.

Ahora bien, si el formato familiar parece poco conveniente para un grupo teatral, ¿qué opción subsiste como modelo? ¿Tal vez la conformación de una pequeña *sociedad de iguales*? De una apuesta semejante arranca el credo liberal de los empiristas ingleses, construido a contrapelo de los valores monárquicos tradicionales y forjado alrededor de la secularización de un Estado que, desde el siglo XVI, comienza a

proteger los buenos negocios de sus ciudadanos más que su santidad.

John Locke, nacido poco antes de la sublevación puritana de Cromwell, escribía en su *Ensayo sobre el gobierno civil* (1690) que

*el estado en que todos los hombres se hallan naturalmente es el de absoluta libertad, igualdad e independencia (...) [pero] es para suplir lo que nos falta cuando estamos aislados y solitarios, que hemos sido inclinados a buscar la sociedad y compañía de otros (...). Cuando varias personas han convenido componer una comunidad (...) están incorporados por este solo acto en un solo cuerpo político (...) para la conservación mutua de sus vidas, de su libertad y de sus bienes(34).*

Este impulso de autoconservación no es diferente del que motiva, en la visión de Barba, la conformación de un grupo teatral. Para el director del Odin, quien ha oído el llamado de una vocación que el medio social juzga inútil, seca de cualquier fruto negociable, debe optar entre el *aislamiento* y la *separación*. Lo primero obliga a *convertirse, a cubrir las propias raíces (...), a esconder dentro de sí otras aspiraciones, otras nostalgias, otras convicciones(35)*. La segunda opción revaloriza la desprestigiada idea del ghetto como

*lugar que implicaba la limitación de algunas libertades elementales, pero que permitía conservar otras: la libertad para seguir las leyes del propio dios, para poder celebrar su propio culto, para poder hablar su propia lengua, para poder vivir según sus propias normas (...). La separación del ghetto significaba separación de sus vecinos. No era aislarse de la sociedad, de la historia, de las más profundas transformaciones del propio tiempo(36).*

El vecindario constituiría así un “estado de naturaleza” con respecto a una sociedad política –más intensa y compacta que la del entorno– instalada según la racionalidad del *ghetto* barbiano. No pensaba de otro modo John Locke cuando reconocía que *juntarse con el fin de atender al goce apetecible de lo que a cada uno pertenece, y de abrigarse contra los insultos de los*

*que quisieran dañar y perjudicar(37)*, es la razón por la cual los hombres conforman sociedades con la consistencia de un *cuerpo*.

Tal cuerpo político no debería reconocer otro Progenitor que el consentimiento de sus miembros, aunque nada impide que la comunidad pueda luego darse un soberano, puesto que “todos los que entran en la sociedad pueden escoger la forma de gobierno que juzguen más conveniente”. Con una salvedad fundamental: ese monarca no debe ser absoluto, ya que ello sería tan insensato

*como si los hombres, cuando han dejado el estado de naturaleza para entrar en sociedad, hubieran convenido en que todos, a excepción de uno solo, estarían sometidos exacta y rigurosamente a las leyes, y que este privilegiado retendría siempre toda la libertad de aquel estado [natural] (...); esto sería lo mismo que imaginarse que los hombres (...) se afanasen mucho por remediar los daños que pudiesen causar las rasposas, y que al mismo tiempo se sometiesen con mucho gusto a ser devorados por los leones(38).*

Ese Monarca Absoluto eximido de la Ley común sería, para decirlo freudianamente, un miembro *no-castrado* de esa comunidad, una excepción entre iguales que el creador del psicoanálisis hubiese tomado por “el padre primitivo de una horda”. Un déspota tal, poseedor de las hembras de la tribu, no podría tener otra suerte que la de erigirse en víctima de la violencia colectiva. Descabezada la horda, sin embargo, quedaba liberado el botín y la consecuente matanza entre pares, por lo que se hacía perentorio legislar sobre la colectividad, acordar un contrato social de emergencia. A fin de cuentas, como enseñaba Thomas Hobbes, es preferible temerle a la ley que al prójimo, dado que, con respecto a la primera, uno por lo menos (casi) sabe a qué atenerse. Esa legislación, en palabras de Locke, debía impedir la restauración del despotismo absoluto, equiparado en lo sucesivo al retorno de la condición salvaje o a la disolución del *ghetto* en el familiarismo del “vecindario”, si queremos volcar esta afirmación en el vocabulario barbiano. Freud, tan admirador



de Cromwell como Locke, proponía en *Tótem y tabú* (1912-1913) una teoría del poder democrático centrado en tres necesidades: necesidad de un acto fundador, necesidad de la ley, necesidad de la renuncia al despotismo(39).

En suma, constituir un grupo eludiendo el fantasma de la paternidad edípicamente triangulada, renunciando a hacer del conductor un Padre y de los conducidos sus hijos, equivaldría a levantar –al modo del primer liberalismo inglés– el postulado de todos los hombres libres e iguales. Es así que, en palabras de Ferdinando Taviani,

*libertad y limitación se encuentran hoy en el Odin bajo la forma de un individualismo dentro del grupo. Constituyen las dos orillas del río que, en el pasado, fueron quizás la hostilidad del momento y la referencia a un maestro. El conjunto de diferentes egoísmos ha creado una compleja socialización interna que, en términos antropológicos, puede llamarse cultura(40).*

Estaríamos a punto de leer, transparentándose a través de estas frases, la temeraria y confiada afirmación de Adam Smith según la cual *al buscar su propio provecho cada individuo, es conducido por una mano invisible a promover un fin que no entraba en su propósito*, favoreciendo así *el interés de la sociedad de modo más eficiente que si se propusiera hacerlo(41)*. Pero no es bueno dejarse llevar por las asociaciones fáciles...

Se diría que, por debajo de la variedad histórica, las opciones de organización social y microsical no son incontables: desde Platón y Aristóteles, el pensamiento político de Occidente ha mantenido un irresuelto vaivén entre *paternidad* y *fraternidad*, mezclándose ambas matrices en diversos grados cada vez que los hombres fundaron materialmente sus clanes y sus ciudades. Extremando la alternativa teórica, o el poder se impone al modo de la potestad patriarcal o se difunde en el *socius* como posibilidad de imposición de una voluntad particular sobre otra.

El historiador italiano reconoce que

*Por un lado el Odin Teatret aparece como un modelo de grupo personificador de algunas de las aspiraciones sociales que han*

*soledades, gregarismos*

*guiado las acciones de la juventud del '68. Por el otro, tiene características que parecen contradecir el modelo habitualmente aceptado de una comuna. El Odin, por ejemplo, no elimina el líder. Barba parece tener una autoridad que algunos dirán dictatorial –de mano de hierro–. La libertad y la espontaneidad creativa de los actores parece estar en contradicción con su rigurosa disciplina(42).*

El contrasentido que revelan estas frases rozan el fundamento mismo de la agrupación teatral, en tanto espacio de libertades elegido como una alternativa a las inclemencias de la sociedad en torno. ¿No podría darse el caso de que un *ghetto* reproduzca, y aun agrave, los vicios represores del ambiente que se trata de evitar?

En 1921, Freud se había detenido en la pregunta por la posibilidad de una “psicología colectiva”, y aunque sus preocupaciones se dirigían sobre todo a los efectos de las “masas artificiales” sobre los individuos, consideraba indispensable la función del *conductor* para evitar la dispersión del conjunto. Tras comentar parte de la literatura corriente en torno a la “psicología social” y antes de entrar en el corazón del tema, el creador del psicoanálisis dejaba establecido que *desde ahora creemos poder reprochar ya a los autores no haber atendido suficientemente a la importancia del director para la psicología de la masa(43)* puesto que, privada de jefe, *la masa se pulveriza como un frasquito boloñés al que se le rompe la punta(44)*.

Si bien el estudio freudiano se aplicaba a dos “masas artificiales” ejemplares –la iglesia y el ejército–, sus conclusiones bien podrían caberle a congregaciones menos numerosas aunque inevitablemente sometidas a un liderazgo que, en el límite, podría ser reemplazado por una idea o por un sentimiento negativo y unificador hacia el “vecindario” que rodea a la comunidad de elegidos. Siguiendo a Freud, entonces, advertimos que las agrupaciones lideradas se estructuran según dos ejes mutuamente perpendiculares: uno de ellos, el horizontal, enlaza entre sí a los miembros de la colectividad, mientras que el vertical

vincula a cada integrante con el conductor. El primer eje se sostiene en el mecanismo de la *identificación* y el segundo en un *enamoramamiento* oportunamente desviado de su concreción sexual. Como señalan E. Roudinesco y M. Plon,

*Diversas observaciones dan testimonio a favor de la naturaleza amorosa de esos vínculos. En primer lugar, en cada uno de los ejemplos de masas artificiales se piensa que el conductor (Cristo o comandante en jefe) profesa el mismo amor por cada miembro de la masa. En segundo lugar, en caso de disolución de la masa, aparece un fenómeno de pánico, en el cual se mezclan sentimientos de soledad y abandono. Finalmente, se observa un sentimiento de hostilidad, incluso de odio, dirigido a quienes no son miembros de la masa, y que por ello representan un peligro para su cohesión(45)*

Para dar cuenta del funcionamiento del eje vertical, Freud recurría a la noción de “Ideal del Yo” que venía elaborando desde 1914 en *Para introducir el narcisismo*. Este lugar psíquico -antecedente de esa otra entidad más popular que habría de llamar *superyó* en 1923- tenía a su cargo esa incómoda misión represiva tradicionalmente atribuida a la “conciencia moral”. Para liderar un grupo, alguien debe ocupar el lugar del Ideal del Yo de varios individuos, con lo que el eje vertical se asimila *al vínculo entre el hipnotizado y el hipnotizador*. Si el lector piensa que la elusión de los textos psicoanalíticos nos hace menos freudianos en la práctica, leamos a Taviani cuando confiesa que en el Odin

*la presencia de Barba [es] una consistente conciencia externa que no sólo juzga los resultados profesionales, sino que día a día determina el grado en el que sus colegas están presentes en su trabajo(46).*

Permitir que alguien se coloque en el lugar de su Ideal es algo que el individuo paga con la deposición parcial de su narcisismo, lo cual puede ser bastante conflictivo para un grupo de artistas. En efecto, el mismo Freud hallaría más tarde que la *sublimación* implicada en el trabajo creador depende fuertemente de la dimensión *narcisista* del Yo.

De este modo, el actor integrante del grupo podría encontrarse, tarde o temprano, ante el dilema de seguir a su mentor o afirmar su pasión creadora individual fundando, incluso, un grupo alternativo.

Previendo el estallido de esta bomba de tiempo, Eugenio Barba parece haber dado con una fórmula de compromiso. Al respecto, comenta Ferdinando Taviani que

*Quienes intentan realizar la imagen de una mejor comunidad social juntándose en un grupo, empiezan a menudo por abolir el líder. Pero el papel del líder no puede ser creado ni eliminado dentro de un grupo. Uno o más líderes están siempre presentes. A veces su presencia no es reconocida y no aparece abiertamente en la forma en la que el grupo está organizado. Así pues, la dialéctica líder / grupo queda transformada en una dialéctica de la que el grupo no es consciente, y que vive como una fuerza destructora en un psicológico Huis Clos. El Odin parece haber descubierto que el poder del líder no queda abolido con la eliminación del líder, sino por la eliminación del poder(47).*

Lo que parece un puro juego de palabras es análogo a la clásica distinción entre gobierno y poder. Lo que nos importa, no obstante, es si los teatrastas nórdicos habían encontrado el modo concreto de ser conducidos por un jefe desprovisto de poder. No se trata, claro está, de que actores y director hayan apelado a alguna caricatura microsocial de la división de poderes de Montesquieu. Tampoco debemos perder de vista que el Odin Teatret está atravesado por un proyecto ético que trasciende largamente el dispositivo técnico-artístico que suele movilizarse alrededor de la producción de un espectáculo. En palabras de su director,

*Para valorar el teatro, como fenómeno social y cultural, uno toma automáticamente al público como referencia. Pero las relaciones entre los actores y el público solamente cobran importancia en una segunda etapa. Antes que nada, lo que cuenta son las relaciones que se establecen entre los que hacen*

teatro. La primera fase social del teatro tiene lugar en su interior: en el modo como individuos diferentes regulan sus relaciones de trabajo y socializan sus propias necesidades. El carácter de esta primera socialización decide el lugar y la influencia del grupo teatral en la sociedad(48).

Tras reconocer que *el conjunto de diferentes egoísmos ha creado una compleja socialización interna*, Taviani agrega que

*la abolición de la división del trabajo ha permitido a un pequeño grupo como el Odin tomar muchas iniciativas en varias direcciones, alcanzando una competencia en campos profesionales reservados normalmente a especialistas: producción de películas, investigación sociológica, edición y publicación de libros, etc.(49).*

Debemos recordar que la doctrina de la división del trabajo propuesta por Adam Smith en 1776, fiel a su vocación naturalista, se inspira en el modo en que los órganos de un cuerpo distribuyen sus tareas de manera de colaborar con la mayor eficiencia posible en las funciones a desempeñar por la totalidad del organismo. Pero el filósofo escocés reconocía que esa división imponía a cada trabajador la disminución de su independencia a cambio de la mayor productividad de sus esfuerzos. Más aún, en ese reparto orgánico de tareas está ya el germen de esa alineación que será denunciada por el humanismo marxista del siglo XIX, puesto que tal distribución requiere la concentración de cada trabajador “en un objeto muy simple”.

En los escritos de Eugenio Barba y de sus colaboradores no faltan los símiles biológicos y sistémicos para referirse a los comportamientos grupales. No es difícil hallar en sus páginas la reiterada figura de un “cuerpo del teatro” que requiere “irrigaciones permanentes”, que puede sufrir “hemorragias” o exigir “transfusiones” desde otros cuerpos. Los textos teóricos barbianos están sembrados asimismo de “raíces”, “hojas”, “árboles”, “microcosmos” y “organismos” siempre prestos *a la respuesta continua, a la reacción adecuada y apropiada a los cambios de situación sin que el grupo se degrade en materia muerta(50)*. Taviani es todavía más explícito cuando dice que *la dialéctica entre libertad y*

*limitación o entre libertad y organización, implica también un equilibrio entre constancia y cambio. Ese equilibrio caracteriza al organismo viviente(51).*

Ahora bien, si en ese cuerpo llamado Odin Teatret la división del trabajo está “abolida” –como reconoce el párrafo que reproduce más arriba–, ello significa no sólo que sus integrantes no son simples engranajes atrapados en el funcionamiento de la maquinaria grupal, sino también que el estricto paradigma biologicista se resquebraja, puesto que a las imprescindibles fuerzas cohesivas, a las compensaciones homeostáticas, se le oponen fuerzas dispersivas inasimilables que se experimentan como el ejercicio de la *libertad* por cada individuo. Pero esa libertad será efectiva y operante –y no meramente declamada– si está anclada en una práctica persistente llamada *entrenamiento*, así como en sus consecuencias.

A comienzos de los años ’70, Barba definía el entrenamiento como *un proceso de autodefinición, un proceso de autodisciplina que se manifiesta a través de acciones físicas, aclarando de inmediato que no es el ejercicio en sí lo que cuenta sino la justificación que cada uno da a su propio trabajo; justificación quizá banal o difícil de explicar con palabras, pero fisiológicamente perceptible, evidente para el observador(52)*. Con el correr de los años fue quedando claro para los actores escandinavos que la ejercitación no debía establecerse como una rutina obligatoria y común a todos, y que no debía ser emprendida como *una dureza malévolamente contra uno mismo, una persecución del cuerpo(53)*. Más aún, el entrenamiento no necesariamente se aplicaría al cuerpo o a la voz del actor: en octubre de 1981, durante el V Coloquio Internacional de Teatro de Grupo en la ciudad mexicana de Zacatecas, Toni Cots, que en aquella época integraba el Odin Teatret, nos decía en tono confidencial y entre los vapores de una sobremesa: “¿Sabéis en qué consiste el entrenamiento de Eugenio, actualmente? En leer un libro por día”.

Esta personalización de una práctica en sí misma diversa, nos permite asimilar el entrenamiento barbiano al “núcleo duro” de una ética, es decir a esa componente de la autosubjetivación que Michel Foucault llamaba *ascética(54)*. Pero no ha faltado, entre los epígonos de

los teatristas daneses, una fuerte tendencia a hacer de esa ejercitación un fin en sí mismo, en la creencia de que “matarse de agotamiento” los tornaba creativos. Ante esa frecuente distorsión del oficio actoral, Barba se vio obligado a aclarar que

*El entrenamiento es un test que pone a prueba las propias intenciones del actor: hasta qué punto está uno dispuesto a pagar de su persona por todo lo que cree y afirma. Es la posibilidad de franquear el abismo que separa la intención del acto(55).*

Tal como la tensión del arco es el preludio de un flechazo que debe ser certero, *el entrenamiento es la preparación para un acto*. Es una práctica cotidiana que nos apronta para el momento decisivo en que la situación –escénica o vital- habrá de reclamarnos un salto sin red. La ejercitación psicofísica que Eugenio Barba demandaba a sus actores es indisoluble del *acto* que éstos habrán de ejecutar tarde o temprano, y del cual dependerá una intervención individual, fulgurante en grados diversos. El director italiano solía hablar insistentemente de la *dialéctica forma / precisión* para indicar esta mutua correspondencia entre *entrenamiento y acto*, sabiendo que sólo el primer término del par tiene un concreto asidero empírico, puesto que la precisión de un comportamiento se abre hacia lo indecible de una íntima experiencia ética de la que derivarían palpables efectos estéticos.

*Esta tarea cotidiana, obstinada, paciente, frecuentemente en la oscuridad, intentando incluso a veces encontrarle un sentido, es un factor concreto de la transformación del actor en tanto que ser humano y miembro del grupo. Esta transformación imperceptible de su propia existencia y de la de los demás, esta medición minuciosa de sus propios prejuicios, de sus propias dudas –no por medio de gestos y frases grandilocuentes sino mediante la silenciosa actividad cotidiana– se refleja en el trabajo que encuentra nuevas justificaciones, nuevas reacciones: entonces su propio norte se desplaza(56).*

No piense el lector que estos rodeos barbianos nos alejan demasiado del protagonista de este ensayo. El 30 de noviembre de 2004,

entrevistado en el programa “Cuestión de Fondo” que emitía Canal 10 de Córdoba, Paco Giménez respondía de esta manera sobre el modo en que conduce sus talleres: “Se entrena mucho, se ejercita mucho, hasta encontrar en esa persona aquello que no hace falta que sea ensayado”. Es precisamente el acto, del que resulta un “acuerdo inteligente en el momento oportuno”(57), aquello *que no hace falta ensayar*, aunque ese acto pueda requerir una larga preparación. Por diferentes que sean las ejercitaciones a que se entregan los actores de La Cochera y los del Odin Teatret, puede verse que las funciones de ambos “trabajos sobre sí” son comparables: se trata, en ambos casos, de una puesta a punto de la *voluntad* –en el sentido nietzscheano de la palabra– que hará posible la ejecución de un acto de efectos demiúrgicos.

Estamos aquí a las puertas de lo que podríamos llamar una “necesidad de vínculo grupal”, más allá o más acá de la concertación de esfuerzos que se requiere para producir un espectáculo determinado. Si, para el montaje de una obra, a cada actor le bastaría con disponer de un tiempo limitado a lo que le exigen sus ensayos, la paciente maduración del acto reclama en cambio una temporalidad de otro orden. Si en un grupo como el Odin Teatret ese *tiempo pre-espectacular* tiene el carácter de una duración concentrada e intensa (cabe recordar que, en sus primeras etapas, el grupo escandinavo era comparado con un monasterio), en La Cochera las obras suelen estar precedidas por un período de preparación indefinidamente largo, sin que uno pueda distinguir el momento del entrenamiento propiamente dicho del momento de la producción artística. Desde la primera reunión de actores –o de aspirantes a serlo– bajo la dirección de Paco Giménez hasta el día del estreno del espectáculo, pueden mediar dos o tres años agujereados de “tiempos muertos”, lo cual puede dar una impresión de exasperante laxitud en aquellos que viven urgidos por “aprovechar cada minuto”. Sin embargo, en la perspectiva del acto a cumplir, podríamos preguntarnos si habría o no instantes desperdiciados. Entrevistado por Cipriano Argüello Pitt, el actor Giovanni Quiroga, uno de los “miembros fundadores” de La

Cochera, hablaba de la larga paciencia invertida en los ensayos de *Intimatum*, obra estrenada por Los Delincuentes en 2002.

*Nosotros nos entretenemos mucho con nosotros mismos y somos vagos...; en realidad, más que vagancia es el temor a confundirnos, a realizar otra vez lo mismo, a no superar las expectativas, a no llegar, a que los logros no signifiquen nada...; entonces uno empieza a achicarse. Esto nos pasó con el proceso de Intimatum, que fue de muchos años, y a veces no pasaba nada de nada. Pero la maduración de hablar, de tomar mates, de charlar de otra cosa, de ver que ninguno preparaba nada, respondía a muchas causas (...). Yo estuve deprimido en una época y no pude ir a los ensayos, Beatriz se enfermó, a la otra la operaron, la otra tuvo problemas con un hijo..., la pasamos para el año siguiente..., y en las dos últimas semanas, teníamos un “intimatum” del Instituto Nacional del Teatro, y de nosotros mismos, y era encontrarnos con la resaca de que podríamos equivocarnos y hacer cualquier cosa...(58).*

Aunque nos hayamos apartado de la acepción deportiva del entrenamiento y nos cuidemos de confundirlo con la simple extenuación de los cuerpos, se diría que las palabras de Giovanni aluden a otra zona de las *resistencias* actorales, a una región antagónica al acto pero también en pugna con la paciencia de muchos directores, por moderadamente productivistas que éstos fueran. No sólo el entrenamiento que “se manifiesta en acciones físicas”, que se hace “fisiológicamente perceptible, evidente para el observador”, sería entonces la necesaria antesala del acto. Habría que considerar también estas insensatas flaquezas del ánimo, estas lagunas de la actividad que, de no ser escuchadas, terminarían agrietando los procesos en curso hasta estacionarlos en la nada. Es aconsejable, por lo tanto, respetar el desgano de los cuerpos y no apresurar el rescate voluntarista de un ánimo que los ansiosos y los concentrados juzgarían demasiado tibio o irresponsable.

Vemos que el conductor del grupo deberá afrontar aquí el desafío de una inesperada pasividad de sus seguidores como una nueva

limitación de su poder. El lugar del director se torna así muy incómodo ya que, por una parte, se le pide que señale al grupo qué *es un acto escénicamente pertinente* y cuál es *el tipo de ejercitación* que habrá de propiciarlo, pero, por otra parte, se espera de él que transmute las eventuales enfermedades de sus actores en lo que Nietzsche llamaría la “gran salud” del exceso dionisiaco. En el mencionado reportaje a Giovanni Quiroga, por ejemplo, el actor concluye que *la fuerza de dirección de Paco fue sembrar para que vuelva la confianza y quitarnos un poco el miedo entre nosotros(59).*

Si el director, ocupando el sitio del Ideal del Yo colectivo, tiene finalmente el privilegio de decidir qué habrá de conservarse y qué habrá de caer como desecho en el tránsito hacia la obra –relanzando así a sus actores por la senda del deseo–, ese mismo director deberá hacer lugar a la *excentricidad de lo improductivo*, pues tal vez allí se esconde el embrión de una auténtica productividad. Se puede entrever entonces cuán lejos está este liderazgo del ejercicio de un poder definido como mera “imposición de una voluntad sobre otra”, y se puede entender por qué Ferdinando Taviani, refiriéndose al Odin Teatret ha podido consignar una disociación –dialéctica– entre liderazgo y poder.

Es posible que este largo recorrido nos haya puesto más cerca de arriesgar una respuesta al problema principal de este capítulo: ¿de qué manera incide una práctica grupal determinada sobre aquello que el actor suele considerar la razón de ser de sus desvelos, a saber, el acceso a la experiencia de creación, sabiendo –o sospechando– que en la producción de un objeto artístico es él mismo quien vuelve a producirse como sujeto? Es aquí donde retorna la interrogación formulada varias páginas atrás: ¿qué tipo de organización es, para un actor dado, más favorable a esos anhelos? El apartado siguiente me permitirá quizá hacer germinar más auspiciosamente lo que he venido sembrando lentamente a lo largo de este capítulo.

## El grupo contra sí mismo

*Mejor que renuncie quien no pueda unir a su horizonte la subjetividad de su época. Pues, ¿cómo podría hacer de su ser el eje de tantas vidas aquel que no supiese nada de la dialéctica que lo lanza con esas vidas en un movimiento simbólico? Que conozca bien la espiral a la que su época lo arrastra en la obra continuada de Babel, y que sepa su función de intérprete en la discordia de los lenguajes.*

J. Lacan

La interrogación que he dejado abierta al final del apartado anterior es poco menos que abstracta. La necesidad de agruparse para “hacer teatro” –y no solamente para “hacer un espectáculo” – es muy sensible a los tiempos y a las geografías, y no es éste el lugar para emprender una tediosa enumeración de casos. De este modo, quizá sería menos engorroso subjetivizar la pregunta en términos de un dilema de elección: ¿qué beneficio personal obtengo incorporándome a este o a aquel grupo? Pero bien podríamos quedar empantanados en el terreno de las respuestas generales del tipo: *los grupos pueden formarse espontáneamente a partir de las libres elecciones de los miembros (psicogrupos) o pueden formarse por las demandas sociales que imponen el trabajo conjunto de los individuos (sociogrupos)(60).*

Es claro que un grupo teatral como el Odin Teatret se combinan estas dimensiones personal y social en diversos grados, y que entre las metas o los motivos de ambas puede haber divergencias. Por ejemplo, cuando el tercer espectáculo de los teatristas nórdicos –*Ferai* (1969) – se presentó en París, *su éxito (...) cayó en el grupo como un rayo. De repente el Odin era famoso.* Se diría que la transacción “psicogrupal” daba para cada miembro un balance positivo, pues la cuota de narcisismo personal sacrificada por cada artista al ingresar al colectivo había sido devuelta con

creces. ¿Qué teatrista no querría integrar un grupo que acaba de triunfar en París? Sin embargo, y precisamente por ello, Taviani anota que

*De nuevo en Holstebro, Barba, preocupado por los posibles efectos que este repentino éxito podría tener en los actores, interrumpe abruptamente las representaciones de Ferai. Disuelve el grupo con la intención de reformarlo antes de empezar un nuevo trabajo. Solamente tres de los actores aceptan las nuevas condiciones de trabajo y se quedan en el teatro(61).*

En primer lugar, se palpa aquí la potencia y el aparente sentido de un *acto* con mucha más claridad que cuando estamos ante una operación fundacional, donde lo que se deja atrás es en definitiva un estado de cosas poco valorado; por el contrario, aquí el corte se opera sobre un logro apetecido y apetecible. Asistimos, después de *Ferai*, al tipo de decisiones “suicidas” que el director italiano suele llamar *terremotos* y que tienen, para sus seguidores inmediatos, la contundencia de un desafío ineludible. Un eco mitológico vuelve a filtrarse a través del nombre del grupo, ya que de Odin se dice que es un dios inescrutable, laberíntico y cruel con aquellos que le reclaman la retribución de sus afectos; la saga de los Völsungos, por ejemplo, lo muestra como una divinidad que pone a prueba a sus elegidos hasta el umbral mismo de su destrucción.

En segundo lugar, más allá de las correspondencias legendarias, los “terremotos” inducidos por Eugenio Barba implican el reconocimiento, en la práctica, de un doble funcionamiento grupal complejamente imbricado. Como explican los discípulos de Wilfred R. Bion, todo grupo, concebido como una sociedad en miniatura (aunque cuente con sólo dos integrantes),

*tiene conflictos internos acerca de los niveles básicos con los que opera. Los dos tipos generales de niveles se refieren a diferentes objetivos principales: al “trabajo”, en el sentido de tratar con factores de la realidad que producen problemas a resolver, y la “emoción”, que busca evitar ciertos factores de la realidad, pero al mismo tiempo contribuye a mantener al grupo unido(62).*

Si para lograr las “metas reales” que se asigna conscientemente –la presentación pública de espectáculos valorables, por ejemplo–, el grupo teatral pone en marcha procesos de producción material y simbólica hasta cierto punto racionalizables o “tecnificables”, hay además una *producción deseante* que escapa a las formulaciones conscientes de los miembros y que podría interferir con el trabajo explícito hasta el punto de volverlo en contra de sí mismo. El “nivel emocional” del colectivo no será siempre gratificante en el sentido de resolver más o menos terapéuticamente las “necesidades-problemas personales singulares”, sino que se inclinará más bien hacia esa *paradójica satisfacción* que consiste en sabotear sus propios objetivos proclamados. La consideración de esta “antiproducción”, que se incrusta en lo más íntimo de los esfuerzos productivos, ha sido una de las provocaciones de la experiencia social de Occidente que desembocaron en lo que la década de los ’70 conocería como “crisis del marxismo”.

De un modo general, la dialéctica materialista había prestado apoyo teórico a los grupos de “creación colectiva” que florecieron en América Latina a partir de los años ’60, reeditando en gran medida los propósitos y los métodos del *Agit-Prop* de la Alemania espartaquista. Si bien las discusiones internas de los grupos latinoamericanos hallaban su principal alimento en los ensayos de Bertolt Brecht, bien podrían haber dado con un respaldo filosófico más amplio en la *Crítica de la razón dialéctica* (1960) de Jean-Paul Sartre.

El pensador francés intentaba reubicar en ese libro la *libertad* humana que su propio existencialismo de posguerra había lanzado al vacío de una “pasión inútil”, situándola ahora en el campo de las “condiciones materiales de la existencia”. Para decirlo de manera breve, el *proyecto* de cada individuo encontraría finalmente en lo grupal el ámbito donde su práctica se metamorfosearía –dialéctica mediante– en acción histórica. Esta “teoría marxista de los grupos”, si bien reconocía la preexistencia alienante y distorsiva de “lo práctico-inerte” frente al ejercicio de cada libertad singular –“práctico-inerte” que podía llevar los

conatos personales muy lejos de los resultados buscados-, no hacía lugar sin embargo a algo tan sombrío como el inconsciente freudiano con toda su escandalosa “irracionalidad”. Es por eso que Levi-Strauss pudo decir, en el último capítulo de *El pensamiento salvaje* (1962), que

*El problema planteado por la Crítica de la razón dialéctica puede reducirse a éste: ¿en qué condiciones es posible el mito de la Revolución Francesa? (...) Para que el hombre contemporáneo pueda desempeñar plenamente el papel de agente histórico, tiene que creer en ese mito, y el análisis de Sartre desprende admirablemente el conjunto de condiciones formales indispensables para que este resultado sea asegurado(63).*

Estas frases podrían leerse como el réquiem del optimismo revolucionario del siglo XX, poco antes de que el Mayo Francés recordara a los intelectuales el ciclo fatal de toda rebelión masiva. En los dos meses de euforia subversiva,

*los franceses habían representado, en síntesis y con disfraces prestados por las insurrecciones masivas del siglo XIX (barricadas, logomaquia cuarenta y ochesca) el guión de las principales revoluciones modernas: en el primer acto, el antiguo régimen es denunciado e invitado a desaparecer; en el acto II “todo es posible”; en el acto III el entusiasmo decae, y se instaura un nuevo orden más riguroso que el precedente (lo que lleva a decir: “la revolución está traicionada”)(64).*

De este lado del Atlántico, amparados por la tradición contracultural iniciada en los años ’50, los grupos de creación colectiva norteamericanos tales como el *Living Theatre*, el *Performance Group*, el *San Francisco Mime Troupe* o el *Teatro Campesino* –inspiradores directos de muchas compañías latinoamericanas en busca de organizaciones y metodologías “alternativas”- tardarían un poco más en dar por sepultadas sus ilusiones de incidencia social.

Consecuentemente, podemos ver en el Odin Teatret un *nuevo modo de organización grupal*, mucho más afín a la experiencia europea de incontables revoluciones autoderrotadas, aunque su “cultura” o

ideología interna sería todavía previa al desencanto posmoderno que habría de generalizarse en los lustros subsiguientes. Tal vez ahora podemos entender mejor aquella observación de Taviani según la cual el Odin *tiene características que parecen contradecir el modelo habitualmente aceptado de una comuna (...) Con frecuencia la solidaridad que el Odin muestra mediante sus acciones no se expresa con palabras o con un comportamiento caluroso y amistoso*(65).

Aunque en los libros y artículos de Barba no figuren los términos a que nos acostumbró la literatura psicoanalítica, el procedimiento de los “terremotos” presupone un reconocimiento en la práctica de esa ley de lo inconsciente que Freud reconocía como *repetición*, puesto que otorga a la radical insensatez del *acto* el poder de abolirla. Muy fugazmente leeremos en el Posfacio a *Más allá de las islas flotantes* esa alusión a una *dialéctica de la que el grupo no es consciente, y que vive como una fuerza destructora en un psicológico Huis Clos*(66). De todos modos,

*Barba es como el hombre que enciende el cohete y pone en marcha los fuegos artificiales. Fue él quien desenraizó el recién formado grupo de la capital de Noruega y lo condujo para vivir en una pequeña ciudad al norte de Dinamarca; fue él quien dispersó el grupo después del éxito internacional de Ferai, pidiendo a los pocos actores que quedaron de empezar todo de nuevo; fue él quien, después de La casa de mi padre (1972/1974), dio la vuelta a la vida habitual del Odin, conduciéndolo a un pueblo en el sur de Italia*(67).

Si en las muchas revoluciones traicionadas el deseo de los insurgentes ha querido finalmente la restauración de un Amo todavía más despótico que el depuesto, la agitación deseante que ronronea por debajo del progreso de una obra hacia su feliz alumbramiento, ese ronquido del deseo, digo, bien puede ser una peligrosa fuerza reactiva, emisaria de una “pulsión de muerte” que el conductor del grupo deberá cabalgar de la mejor manera posible.

Barba apelaba a las catástrofes internas como recurso mayor para provocar un *rompimiento con el propio condicionamiento del grupo, una*

*soledades, gregarismos*

*laceración de su propio pasado, pues los teatristas estarán obligados a responder a un cambio que, dentro del microcosmos del grupo, a menudo golpea como un verdadero terremoto*(68). Este procedimiento es un caso particular de lo que la “teoría de la complejidad” estudia como la aparición de *estructuras disipativas* cuando cierto sistema es sometido a perturbaciones inusuales que lo fuerzan a crear una nueva organización de sus componentes. Como explica Ilya Prigogine,

*En condiciones de equilibrio, cada molécula ve sólo lo más próximo que la rodea. Pero cuando nos encontramos ante una estructura de no-equilibrio, tiene que haber señales que recorran todo el sistema, tiene que suceder que los elementos de la materia empiecen a ver más allá, y que la materia se vuelva “sensible”*(69).

En tales estados de alerta, en el sistema (grupo, cuerpo del actor en situación de representación...),

*en vez de comprobar un retorno al estado inicial, vemos una amplificación de las fluctuaciones, y esta amplificación lleva a una situación nueva, que da lugar a una serie de posibilidades variadas (...) El no-equilibrio constituye el dominio por excelencia de la multiplicidad de soluciones*(70).

El paradigma provisto por las “ciencias de la vida” ha sido siempre el trasfondo epistemológico de la teoría barbiana, y ese sustento encontró refuerzo en los desarrollos en torno a los sistemas complejos divulgados en el “equipo científico” de la ISTA principalmente por Jean-Marie Pradier. El problema es que la visión del individuo o del grupo como un “organismo vivo”, centrada como está en los dispositivos de autoconservación de un cuerpo, deja muy poco lugar a esa pulsión tanática que ha dado por tierra con el optimismo racionalista que campeaba en Occidente hasta la Primera Gran Guerra. No es un despropósito pensar que, desde la constitución misma de una comunidad, las mejores intenciones sirven de incubadora al huevo de una serpiente que crece, imperceptible, hasta que ya es demasiado tarde. Aplicada a una pequeña agrupación, puede tener sentido una



advertencia como la de G. Deleuze y F. Guattari, por ejemplo: *No, las masas no han sido engañadas, han deseado el fascismo en cierto momento, en ciertas circunstancias, y eso es lo que hay que explicar, esa perversión del deseo gregario*(71). Hay algo en los grupos, entonces, que quiere su propia destrucción, y es muy difícil explicar *biológicamente* este hecho.

La provocación de periódicos “terremotos”, la riesgosa apuesta a todo o nada del capital artístico y humano sedimentado durante años, ese mortífero juego que se zambulle intuitivamente en el fondo turbio del grupo, es la prerrogativa que Barba se reserva como líder del Odin Teatret. En este modelo del funcionamiento grupal, liderazgo y poder no sólo son dissociables, sino que terminan siendo *dialécticamente antagónicos* (y, por lo tanto, interdependientes): el poder no es algo a conservar sino a poner en peligro o, mejor dicho, el poder se recupera en la misma medida en que se arriesga. Cualquier distribución estática de cosas, lugares y personas estaría condenada a su extinción entrópica. Análogamente, si cada integrante del Odin cultiva su parcela de poder —es decir, de libertad potencial— en la cotidiana paciencia del entrenamiento, ese poder sólo se realiza en el *acto* creador que lo desequilibra.

En su artículo “La búsqueda de los contrarios” (1979), Eugenio Barba anota que

*Si un actor se limita a caminar, no me dice nada, además del hecho de que está caminando. Tiene que haber algo en su modo de caminar (de ello el actor puede ser consciente o inconsciente), que me hace fijar la mirada en él, que me hace deducir determinadas imágenes, determinados pensamientos.*

Ese “algo cautivante” es aquello a lo que se aplica el entrenamiento. Sin embargo,

*El actor puede manipular fríamente esa situación. Pero si la lleva a sus más extremas consecuencias, no puede evitar dejar de entrever, detrás de esa ficción, algo distinto (...) Ustedes quieren decir por todos los medios algo decisivo, algo importante. Pero, desde fuera, se siente una clara diferencia entre las imágenes que*

*soledades, gregarismos*

*tienen y el modo como éstas se manifiestan. Porque falta algo, una lógica que se revela a través de la precisión: no hay percepción porque no hay precisión (...) Cada vez que uno sale al descubierto, debe creer que esta batalla es la final*(72).

Una vez más: el actor en escena o el grupo en un medio adverso se *hacen percibir* por la prepotencia del acto, y éste siempre implica un riesgo sin reservas. Podríamos pensar entonces que estamos ante una economía que respira oscilando violentamente entre acumulación y derroche, a la manera de ese *potlach* indígena cuya quema y destrucción de bienes es una suprema exhibición de riqueza. Pero la dialéctica que opone la retención vigilante a la explosión precisa tiene siempre un tercer término en el que toda pérdida localizada encuentra una *razón productiva* que la redime: por encima de toda fractura, más allá de todo abismo provocado, es Odin quien prosigue su campaña victoriosa hacia el confín de las sombras. Thanatos queda así recuperado en hegeliana síntesis beligerante.

Eugenio Barba nunca ha ocultado su íntimo acuerdo con lo que considera una vocación europea decisiva, exacerbada por cinco siglos de modernidad: la expansión indefinida de cualquier frontera, geográfica o mental. Y el esfuerzo constante que Occidente invierte en ese empeño, retratado en su versión extrema,

*No es un gasto a pura pérdida, en el sentido de Bataille, un gasto pulsional, libidinal; es un gasto económico (...), un gasto útil, una inversión, y en absoluto una volatilización gratuita y festiva de las fuerzas del cuerpo, un juego con la muerte, el de un deseo*(73).

Es cierto que este empuje trascendente está fuertemente matizado, en el director del Odin, por la reciprocidad simbólica a que lo expone el hecho de que su oficio es el teatro y no el comercio mayorista, por ejemplo; en ese intercambio, otros cuerpos le responden con sus propias provocaciones modificándole itinerarios, pero nunca llegaron a horadar el piso de su canoa. Esta astucia marítima ha hecho del grupo

escandinavo una empresa sostenida durante más de cuarenta años en medio de una cultura que tritura sus propios productos a una velocidad creciente. Pero advertiremos que la persistencia del Odin en el tiempo es sólo la forma particular que toma el deseo de su fundador y conductor, y no un valor generalizable en que debamos inscribir todo proyecto grupal.

No obstante, es necesario reconocer el lugar de “bisagra histórica” que ocupa el Odin Teatret en el tránsito entre la noción de “grupo de creación colectiva” y el tipo de experiencia grupal que veo ejemplificado en La Cochera, y que será el objeto del segundo capítulo de este libro.

### Lord of the dance

*La danza es el devenir “hablante” de un cuerpo  
con otros cuerpos.*

D. Sibony

Como podemos comprobar, la noción de *acto* ha atravesado este primer capítulo que en principio estaba dedicado a indagar sobre los efectos de “lo grupal” en el trabajo escénico. No ha habido, sin embargo, un desvío de propósitos sino, como pudo verse, un intento de definir por aproximaciones sucesivas ese tipo de conducta que, al parecer, interviene decisivamente en lo que llamamos “creación” teatral.

He subrayado, al comenzar esta primera parte, el desconcertante *sin-sentido* del acto, sea éste una manifestación física o verbal del sujeto. Se trata, en definitiva, de un hacer o un decir caído o desprendido de las garantías semánticas del lenguaje. Se diría que el acto desafía al Otro, si entendemos por tal el campo simbólico desde donde nuestra actividad o nuestro parloteo reciben su significación. Como previene un proverbio irlandés, “la plegaria repentina, hace que Dios salte”. En esta perspectiva, aunque el acto sea dicho –tomando así la consistencia del

Verbo-, nada “*quiere decir*”, no es integrable de inmediato en un discurso que lo haga inteligible y extinga así su fuerza perturbadora. Pero aun fuera de la significación, dándole la espalda al “querer decir”, “absurdo” en apariencias, *no es de ningún modo caprichoso*.

Para decirlo de otra manera, el acto es tan poco antojadizo como el “ataque” de un instrumento particular en medio de una improvisación de jazz. Bajo ciertas condiciones, esa irrupción “sin por qué” es *sabiamente pertinente*, y es ese sentido de la oportunidad, de la intensidad y el tono necesarios lo que convierte ese “ataque” en un *acto* desencadenador de efectos y de acoples de otras intervenciones. Ese acto se instala en lo que Paco Giménez suele llamar un “acuerdo inteligente” entre las personas; una resonancia mutua que, insisto, no se reduce a una comunicación lingüística, aunque las palabras puedan servirle de soporte(74).

Tampoco deberíamos simplificar las cosas imaginándonos el ingreso de los actores a algún “plano de comunión espiritual”, pese a que los goces resultantes por momentos pueden asemejarse a los de un “trance colectivo”. Lo que da lugar al “acuerdo inteligente” es algo un poco más frío. Podemos describirlo como un entramado de naturaleza simbólica, como cierta red –subconscientemente captada, pero no meramente “subjetiva” –, en que los individuos encuentran la guía sobre *dónde, cómo y cuándo* insertarse oportunamente en el conjunto. No es, estrictamente hablando, el Otro lingüístico que da sentido a nuestras elocuciones “naturales”, aunque mantiene con éste cierta homología si su campo de aplicación está restringido a los límites de un espectáculo o del funcionamiento de un grupo. El *acto* parece rasgar repentinamente ese “entramado simbólico” con la fuerza y la sorpresa de lo que ese tejido no prevé, aunque tal desgarrar no tarda demasiado en suturarse. Nuevamente, la comparación con una improvisación jazzística nos permite entrever esa oscilación entre sucesivas rupturas y suturas. De esta manera los actores logran intervenir “con *precisión*” en lo que

transcurre (utilizando la palabra “precisión” en el sentido que le da Barba), recordando además que esa intervención es “algo decisivo” que, como diría Paco Giménez, “no hace falta ensayar”.

Lo que constituye el *entrenamiento* del actor es una progresiva asimilación del “vocabulario” y de la “gramática” (compuesta de prescripciones y de prohibiciones, como toda gramática) no-verbales que conforman ese entramado simbólico. Al igual que un músico, el actor debe “automatizar” el conocimiento de ese código, tornarlo preconscious, hundirlo en el nivel “pre-expresivo” de su cuerpo, pues desde allí podrá sostener un “acuerdo inteligente” con sus compañeros de escena. Se verá entonces porqué el entrenamiento es el “territorio de poder” de cada integrante de un colectivo teatral.

Análogamente, lo que Barba llama *cultura de grupo* puede ser concebida como una red simbólica que provee un “esqueleto” al espacio grupal. Esa denominación barbiana fue trasladada y adaptada de la antropología funcionalista a la teoría de los grupos elaborada por W. R. Bion en la segunda posguerra del siglo XX. Para esa escuela terapéutica, la cultura de grupo es, según una definición que data de 1950,

*el conjunto de acuerdos, valores, percepciones y expectativas comunes desarrolladas a través de la comunicación en el curso del trabajo conjunto. Esta cultura, que incluye –entre otras cosas– la autodefinición del grupo como una totalidad unitaria (autodefinición que es realizada y compartida por los miembros), se convierte, de por sí, en un elemento promotor de las identificaciones entre los miembros, y de los miembros con el grupo; a esta última identificación –de los miembros con el grupo– se le ha denominado lealtad(75).*

Dejando de lado el recubrimiento *imaginario* de tal cultura –película envolvente que da soporte a las identificaciones aquí señaladas y que, dicho sea de paso, es justamente el velo que desgarran los periódicos “terremotos” de Barba–, el esqueleto simbólico a que me refiero suele tener una *clave de bóveda* cuyas variantes permiten recorrer el

laberinto grupal en todas sus parcelas y en todos sus niveles.

En la práctica del Odin Teatret, esa clave aparece resumida en estas palabras:

*En el fondo, el sentido de un ejercicio es el de cumplir una acción precisa que proyecta todas sus energías en una determinada dirección, y –en pleno proceso– dar otro impulso, otra descarga de energía que constriñe al movimiento a desviarse de su trayectoria, y concluir de manera precisa. De este modo se construye una serie de ejercicios que uno puede aprender y repetir como se repiten las palabras de una lengua(76).*

Lo que aquí se ilustra es la dialéctica forma/precisión a que me he referido en el tercer apartado de este capítulo; una oscilación cuyo trasfondo más amplio está dado por el par opositivo *entrenamiento/acto*. De un modo general, hay un comportamiento escénico que progresa en determinada dirección, según cierta *lógica* dada por la meta que persigue, y de pronto una brusca “descarga”, *carente de toda justificación a priori*, instala súbitamente una nueva línea de desarrollo –una nueva *lógica*, inicialmente enigmática– para el comportamiento en curso. Consecuentemente, un *par elemental*, mínimo, sostiene el edificio significativo barbiano: se trata de la oposición *acción/acto* (77). A partir de este doble ladrillo fundamental se forman series (acción/acto/acción/acto...), encastres y configuraciones diversas que progresivamente se desplegarán como un espectáculo dotado de una “precisión” finalmente orientada hacia un público receptor.

Como podemos ver, el par elemental *acción/acto* da asimismo fundamento a la estrategia de los “terremotos”: cuando Eugenio Barba disuelve el grupo después del éxito de *Ferai*, ese *acto* se recorta sobre un *accionar* previo del Odin, dirigido primero a estrenar la obra y luego a exhibirla en las capitales europeas. Después del terremoto, los esfuerzos grupales se articulan de otra manera, siguiendo quizá *otra lógica*, embarcando a los teatristas en un nuevo accionar “con sentido”, y así sucesivamente.

Para decirlo brevemente, la “clave de bóveda” de una cultura de grupo es una privilegiada *matriz mediadora entre dos reinos*: por una parte –“hacia arriba”, por así decirlo–, es la piedra basal sobre la que se construyen los espectáculos y, en esa medida, regula y produce ese “nivel del trabajo” a que me ha referido al comenzar el cuarto apartado de este capítulo; por otra parte, interviene de un modo a la vez regulatorio y perturbador “hacia abajo”, en ese “nivel de la emoción” señalado por los seguidores de W. R. Bion, allí donde transcurre la vida “pre-espectacular” del grupo.

Si adjudicamos a ese “nivel emocional” una naturaleza *energética* o, mejor aún, *pulsional*, podemos empezar a intuir que, en cualquier caso, no constituye un caos irracional e indómito, sino un campo sometido a determinados ritmos. Y es la sintonía con esas cadencias pulsionales lo que permite al conductor del grupo dar con el instante propicio (*Kairós*) para descargar un acto a para favorecer una acción. En ese “caldero pulsional”, en ese reino de sombras, trabajan esas fuerzas que, como he indicado más arriba, pueden volver al grupo contra sus propias metas, y el director debe “entrenarse” en cabalgarlas tal como cada actor se entrena para convertirse en un *bailarín de sus propios impulsos*. Convertirse en maestro del acto es acceder a una *maestría de los tiempos*, lo cual, como se sabe, constituye una suprema virtud política.

Como tendremos ocasión de comprobar en lo que sigue, estas observaciones poseen la generalidad suficiente como para que, al ingresar en la experiencia de La Cochera, al menos podamos preguntarnos si también allí cabe hablar de un doble plano de “producción” grupal, si entre ellos media un entramado simbólico y si éste está dotado de cierta “clave de bóveda”. Se presiente, claro está, que tal clave habrá de ser bastante distinta de la que pudimos poner de relieve en el trabajo del Odin Teatret. Por lo pronto cabría anticipar que, en lugar del par dialéctico ACCIÓN / ACTO que define la “cultura” del grupo danés, la labor de Paco Giménez podría tener su soporte en la

trinidad ACCIÓN / ACTO / TIEMPO MUERTO. Y tal vez allí, en esa matriz organizativa y no tanto en las personas que conforman cada grupo –a excepción, quizá, de sus respectivos conductores– residan las diferencias éticas y estéticas entre agrupaciones que nosotros, modestos espectadores, podemos apreciar sólo desde fuera.

## NOTAS

1. Barba, E.; *Más allá de las islas flotantes*; Buenos Aires, Firpo & Dobal, 1987, pág. 345
2. Ibid., pág. 354.
3. Ibid., pág. 354.
4. Ibid., pág. 344.
5. Heidegger M.; *Nietzsche*, Barcelona, Destino pág. 765.
6. Op. cit. (1), págs. 15-16.
7. Citado por Jacques-Alain Miller en *La erótica del tiempo*; pág. 43.
8. Zack, O.; *Efectos de la experiencia analítica*, Buenos Aires, Grama, 2005, pág. 103.
9. Ibid.; pág. 103.
10. Ibid.; pág. 103.
11. Ibid.; pág. 104.
12. Op. cit. (1), pág. 225.
13. Galimberti, K.; *Nietzsche, una guía*; Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, pág. 156.
14. Ibid.; pág. 157.
15. Masin, F.; *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, Bologna, Il Mulino, 1978, pág. 169-170.
16. Nietzsche, F.; *La voluntad de poder*, en *Obras Completas*, Vol. 4, pág. 330, Madrid, Aguilar, 1967.
17. Tal vez algún lector recuerde que he introducido el tratamiento de

- las éticas actorales y de los discursos directoriales en los capítulos 1 y 3 de *Las piedras jugosas* (Buenos Aires, INTeatro, 2004), respectivamente.
18. Freud, S.; *Psicología de las masas y análisis del yo*; Madrid, Aguilar, pág. 12.
  19. Chirino, E.; “Yo soy una cochera”, reportaje a Paco Giménez en *Revista Sigmund* n° 7, Córdoba, agosto de 1998, pág. 81.
  20. *Ibid.*; pág. 81.
  21. *Op.cit* (1), pág. 372.
  22. *Ibid.*; pág. 291.
  23. *Ibid.*; pág. 369.
  24. *Op. cit.* (19), pág. 80.
  25. *Ibid.*; pág. 81.
  26. *Ibid.*; pág. 81.
  27. *Op. cit.* (1); pág. 303.
  28. Como se podrá advertir, adhiero en lo fundamental a las concepciones lacanianas en torno al lenguaje y a las deudas que éstas tienen con la fenomenología de Heidegger y la antropología de Lévi-Strauss. Para la teoría psicoanalítica, hay una dimensión imaginaria del lenguaje que nos lleva a tomarlo por un *instrumento* de comunicación y que, de hecho, interrumpe y distorsiona esa dimensión simbólica en que el lenguaje aparecería como *discurso del Otro*, por encima de cualquier manipulación subjetiva.
  29. En sus primeros años, el Odin Teatret creció a la sombra del Teatro Laboratorio de Grotowski, por lo que fueron necesarios algunos años para que los aportes estéticos y pedagógicos del grupo dirigido por Eugenio Barba fuesen reconocidos como diferentes de los del maestro polaco. Paco Giménez, en cambio, irrumpió en 1985 con su espectáculo *Delincuentes comunes* en un Festival Nacional de Teatro en Córdoba y por aquel entonces resultaba mucho más difícil comparar su trabajo con otras obras reconocida por el teatro argentino de la época.
  30. *Op.cit.* (1); pág. 308.
  31. *Ibid.*; pág. 374.
  32. *Ibid.*; pág. 374.
  33. *Op.cit.* (18), pág. 75.
  34. Locke, J.; *Ensayo sobre el gobierno civil*; Madrid, Aguilar, 1969, pág. 276.
  35. *Op. cit.* (1); pág. 289.
  36. *Ibid.*; págs. 289-290.
  37. *Op. cit.* (34), pág. 169.
  38. *Ibid.*, pág. 170.
  39. Roudinesco, E.; Plon, M.; *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1998, pág. 1070.
  40. *Op.cit.* (1), pág. 377.
  41. Smith, A.; *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*; London, W. R. Scott, 1925, vol. II, pág. 456.
  42. *Op. cit.* (1), págs. 369-370.
  43. *Op. cit.* (18), pág. 39.
  44. *Ibid.*; pág. 36.
  45. *Op. cit.* (39), pág. 858.
  46. *Op. cit.* (1), pág. 376.
  47. *Ibid.*; pág. 377. El subrayado es mío.
  48. *Ibid.*; págs. 290-291.
  49. *Ibid.*; pág. 377.
  50. *Ibid.*; pág. 304.
  51. *Ibid.*; pág. 376.
  52. *Ibid.*; pág. 95.
  53. *Ibid.*; pág. 96.
  54. El pensador francés entendía por “ascética” *un conjunto de prácticas de sí destinadas a asegurar una subjetivación*. (Cfr. *Las piedras jugosas*, Buenos Aires INTeatro, 2004, pág. 27 y sigs.). Para Foucault, conciernen a la ascética *las formas de la elaboración, del trabajo ético que realizamos en nosotros mismos, no sólo para que nuestro comportamiento sea*

- conforme a una regla dada, sino para intentar transformarnos nosotros mismos en sujeto moral de nuestra conducta. (Foucault, M.; *Historia de la sexualidad 2: el uso de los placeres*, México, Siglo XXI, 1984, pág. 28).
55. Op. cit. (1), pág. 96.
  56. Ibid.; pág. 96.
  57. El lector podrá encontrar un desarrollo de la noción de “acuerdo inteligente” en el segundo capítulo de *Las piedras jugosas* (Buenos Aires, INTeatro, 2004; pág. 51 y siguientes).
  58. Argüello Pitt, C.; *Teatralidad y cuerpo en el trabajo de Paco Giménez*; (Tesis de Maestría en versión manuscrita), pág. 135.
  59. Ibid.; pág. 135.
  60. Thelen, H. A.; *El grupo como organismo*; Buenos Aires, Nueva Visión, 1975, pág. 14.
  61. Op. cit. (1), pág. 367.
  62. Op. cit. (60), pág. 25.
  63. Lévi-Strauss, C.; *El pensamiento salvaje*, México, F. C. E., 1974, pág. 368.
  64. Descombes, V.; *Lo mismo y lo otro*; Madrid, Cátedra, 1982, pág. 220.
  65. Op. cit. (1), págs. 369-370.
  66. Ibid., pág. 377.
  67. Ibid., pág. 396.
  68. Ibid., pág. 396.
  69. Prigogine, I.; *El nacimiento del tiempo*; Barcelona, Tusquets, 1991, pág. 32.
  70. Ibid., págs. 50-51.
  71. Deleuze, G.; Guattari, F.; *El antiedipo*, Barcelona, Barral, 1974, pág. 31.
  72. Op. cit. (1), págs. 153-158.
  73. Baudrillard, J.; *El espejo de la producción*, Barcelona, Gedisa, 1981, pág. 42.
  74. Me he ocupado de la noción de “acuerdo inteligente” en los apartados segundo y tercero de *Las piedras jugosas*.
  75. Op. cit. (60), págs. 18-19.
  76. Op. cit. (1), pág. 145.
  77. He descrito con algún detalle los procedimientos de “codificación” que dan lugar al trabajo dramático de Eugenio Barba y de sus actores en *Antropología Teatral y Acciones Físicas* (Buenos Aires, INTeatro, 2000).

## Capítulo 2

---

*Faunas, tribus y falanges*

### Que los niños vengan a mí

*Dando vueltas y vueltas en el vientre animal,  
el vientre mineral, el vientre del tiempo.*

*Para hallar la salida: el poema.*

O. Paz

En octubre de 1985, durante el Primer Festival Nacional de Teatro, hacíamos colas larguísimas frente a un galpón guardacoches ubicado en el barrio Alberdi de la ciudad de Córdoba. Se había corrido la voz de que allí Paco Giménez, vuelto de México después de la larga noche del Proceso militar, presentaba una obra inclasificable titulada *Delincuentes comunes*. Era una época en que la pregunta por los rumbos y los porvenires del teatro argentino parecía obligatoria, y podía preverse que, en ese Festival, la experimentación desterritorializada de Buenos Aires chocara con la exhumación de ciertas “identidades” regionales que, al parecer, habían quedado sepultadas por el golpe del '76. No era previsible, sin embargo, que el público festivalero soportara esperas y empujones para ver a un grupo de irresponsables que se negaban a contar una historia, a desgarrar mordazas y silencios, a hacer “buen teatro” e incluso a actuar, aunque sus actuaciones resplandecían. No había, en esa Cochera, tendencias estéticas a perseguir o a recuperar, ni había un “buen texto”, ni equipamiento técnico, ni siquiera asientos decentes. No obstante, habíamos encontrado allí más teatro que en la suma de los demás espectáculos del Festival. Transcurridos más de veinte años, lo vemos con más claridad todavía: *Delincuentes comunes* había sido un potente *acto* grupal.

Más tarde, ese colectivo –integrado por Galia Kohan, Estrella Rohrstock, Bati Diebel, Beatriz Gutiérrez, Giovanni Quiroga y Paco Giménez– se llamó Los Delincuentes y, salvo Giovanni, que había



llegado desde Catamarca para estudiar medicina, todos se conocían desde antes de la gran diáspora de los años '70. Durante los ensayos de la obra no hubo grandes problemas grupales, salvo las deserciones de unos pocos que no soportaron la navegación sin brújula. Algunos persistentes, como Galia Kohan, confesarían años después que

*Cuando empezamos a hacer Delincuentes comunes, yo decía: “¿qué es esto?; la gente nos va a tirar con algo”, porque parecía que no era teatro, porque era tan caótico. Paco decía que cada uno presentase lo que quisiera y después unificaba las cosas (...) Decíamos “no va a salir nada”, y la última semana, salía(1).*

Por encima de las dudas o los malestares, el actor y las actrices quedaban envueltos en la festiva invitación de Paco a “darse los gustos” que en otros espectáculos no se hubieran permitido. Pero los problemas empezaron con la segunda obra de La Cochera –*Cielos de agua* (1986)–, esta vez a cargo de alumnos de los talleres que desde meses atrás habían empezado a impartirse en el garaje. Veinte años más tarde, Paco Giménez reconocería haber sido superado por los “problemas de convivencia” de aquel elenco. El tercer proyecto, en cambio, obligaría al director a “involucrarse en toda la conflictiva” de los ensayos. Durante aquel año '86, otros actores reunidos en La Cochera elaboraban lo que luego se estrenaría con el título *Los ratones de Alicia* (1987). La evocación de Paco dibuja el siguiente cuadro de situación:

*El grupo funcionaba de una manera muy quebrada, incierta, con muchos imponderables, con rivalidades. Había mucho cariño y felicitaciones mutuas mientras se daban las funciones, pero, fuera de ellas, explotaba la agresividad. Con la gente de Los ratones... me ejercité en una manera de manejar los conflictos individuales en un equipo. Con Los Delincuentes no me había pasado. Creo que en la tercera obra de La Cochera empezó mi ejercicio de cómo pilotear tormentas(2).*

La entrevista de donde acabo de extraer este párrafo no detalla esas maniobras de conducción aprendidas. Sólo menciona, más

adelante, que

*Siempre hostigué más a los “aplicados” y apañé a los conflictivos, a los que se desintegraban, a los que tenían más inconvenientes para unirse..., cosa que los “aplicados” no dejaban de cuestionarme(3).*

Interrogado por Cipriano Argüello Pitt sobre su tarea en Uno, también estrenado en 1987 –pero a cargo de Los Delincuentes–, el director de La Cochera recuerda que cuando iban apareciendo sus

*visiones, las alucinaciones más sobre el trabajo, la gente lo primero que hizo fue decir. “yo no voy a estrenar esta obra así, la gente nos va a decir de todo”. Bati Diebel fue la primera en decirlo, y después se sumó Beatriz Gutiérrez. Tuve que ir a buscarla a la casa porque no quería venir..., así era todo(4)*

¿Cómo calificaríamos esta “generosidad” directorial que roza la injusticia? La cultura cristiana ha reservado la palabra *ágape* para esta donación que no reclama méritos en su destinatario. (*No tienen necesidad de médico los sanos, sino los enfermos. No he venido yo a invitar a los justos, sino a los desposeídos*, anotaba Marcos, el evangelista). Este obsequio gratuito, que no hace falta merecer, perturba a esos “aplicados” que quisieran mejores recompensas que los disipados, los perezosos y los irritables. Sin embargo, quien recibe esa *ágape*, quien verdaderamente le hace lugar en su pecho, debe *hacer más* que los afanosos constructores de las realidades visibles; mejor dicho, los receptores del don deben embarcarse en un trabajo *cualitativamente distinto* del que nos reclama la vida corriente. Hacia finales de 2005 y frente a la cámara de Renata Gatica, Paco conversa con Oscar Rojo, uno de los actores de *Los ratones de Alicia*. Dice el director, recordando aquellas atenciones inequitativas para con los integrantes del grupo:

*Era una licencia que yo daba, que doy o que sigo dando, y los demás deben tomarse esa licencia. Es necesario ejercitar esa licencia, los que la reciben deben estar dispuestos a hacerlo. Es un juego de partida doble, un ir y venir. Yo la doy, pero los*

*demás la ejecutan en la realidad. Generalmente yo apporto la parte de fe, de espera, de paciencia. Y ellos aportan la impronta fugaz de algo que se vive en el tiempo, en el espacio, en el cuerpo. Ellos ponen el cuerpo, y mi “licencia” homenajea ese momento de la vida de la gente. Yo no tengo necesidad de concretar algo; ellos sí, ellos ejecutan, ellos se atreven(5).*

A riesgo de importunar al lector, seré insistente: la “paciencia” de Paco, sus cuidados entregados en forma de *ágape* a algún miembro del grupo, son propiciatorios de un *acto* que habrá de realizar el beneficiario. Y esa “impronta fugaz” de un cuerpo encendido tiene mejores oportunidades de incubarse en aquellos que vacilan, en los que se encuentran de pronto ante el bloqueo del no-saber-qué-hacer, en los que verdaderamente se dejan caer del árbol, perplejos ante las impotencias de la técnica y de la “experiencia en el oficio”. (Se advertirá que, por el contrario, para un actor del Odin Teatret la condición del acto es un riguroso entrenamiento técnico. Y es que en la práctica de Eugenio Barba los tiempos muertos nada producen en sí y por sí: he ahí su radical diferencia con Paco Giménez).

Quizá sea oportuno recordar aquí lo que enseña el psicoanálisis sobre la pereza del sujeto en las condiciones habituales del vivir:

*El sujeto del inconsciente –al que no debemos confundir con el inconsciente como saber– no hace nada, sólo se constituye como efecto. Cuanto más trabaja el inconsciente, más haraganea el sujeto, a tal punto que se hace representar por el significante amo(6).*

Traduciendo con torpeza diríamos que, aparentando saber muy bien lo que hace, velado por un Yo que dice saber a dónde va, el sujeto no llega a traspasar el cerco de la *repetición* a que lo condena el laborioso inconsciente. Pero, sometiéndose al designio del repetir, el sujeto se aloja en la comodidad de saberse en un mundo razonablemente regulado, y en ese dominio le estará permitido progresar como un Yo ensoñador sin

tener, propiamente, historia. El sujeto perezoso se consume en *acciones* que, a diferencia de lo que le sucedía al dios Odin, no llegan nunca por sí mismas a engendrar el Acto.

El mundo acondicionado para ese Yo activo –y aun hiperactivo– que enmascara la haraganería del sujeto del inconsciente, es una totalidad sostenida por lo que Jacques Lacan llamaba *discurso del amo*, entendiéndolo por “discurso” no la mera enunciación de palabras, sino más bien la estructura de una relación, de un vínculo social. En su vertiente más inercial, este tipo de discurso daría forma al ideal político de mantener a una comunidad trabajando en pos de los bienes que cierto representante de la Autoridad señala y delimita, a la vez que mantiene a sus subordinados inactivos como sujetos de una historia posible.

En esa hipotética comunidad, el Orden establecido no sólo promueve el trabajo sino también el placer que lo compensa y recompensa, pero algo escapa a su imperio, puesto que la Ley siempre le quedará corta a lo real. Siguiendo la perspectiva lacaniana, entonces, el discurso del amo produce un resto, un perturbador objeto intangible, irrepresentable, caído del mundo, despojado de valor de uso pero destinado a *causar* –en el sentido de “fundamentar”- *el deseo* del sujeto. Aparece así la posibilidad, para este último, de abandonar la pereza y hacer algo en pos de un imposible sin rostro, pero hay barreras que atravesar y angustias que superar, de modo que siempre se tendrá muy buenas razones para no intentarlo siquiera. Un campo *ético* se abre, por lo tanto, frente a cada uno de nosotros: ¿hasta dónde soy capaz de llevar adelante mi deseo, hasta dónde soy capaz de *sostener su causa* sin desfallecer? Sin excusas dilatorias, el sujeto queda enfrentado a la pregunta: “¿has actuado de conformidad con el deseo que te habita?”, cuando sería mucho más cómoda para él la permanencia en el lugar axiológico que le delimita un inercial discurso del amo. En el mismo

dilema ético se instalan los actores de La Cochera cuando Paco les recuerda que “actuar es lo opuesto a seguir como estoy”.

Debo hacer aquí una aclaración ineludible: es fácil ir tras un señuelo, pero es muy difícil sostener(se) (en) una causa, entendiéndola incluso como aquello que declaramos “defender a muerte”. La primera razón de esa dificultad es la *invisibilidad* de la causa, lo que hace imposible encontrarla por simple autoexamen y torna insondables sus derroteros. Para recuperar un slogan de las décadas revolucionarias, diríamos que “nadie se libera en soledad”. Y aquí vemos una muy atendible “necesidad de grupo” o, al menos, de una pareja asimétrica. La segunda razón –que dejaré insinuada ahora con la esperanza de aclararla más tarde– es que *el encuentro con la causa del deseo es angustiante*.

En la citada charla con Oscar Rojo, el director agrega lo siguiente:

*En cualquier lugar donde nos encontremos, siempre habrá algo que atravesar para llegar a un determinado sitio. Me parece que la utopía de cada uno de nosotros es no tener que atravesar nada para llegar a ese sitio. Son las cosas que uno no está dispuesto a bancarse para concretar algo(7).*

Es en esta encrucijada ética donde se ubican las “licencias” concedidas por el director, su “espera”, su “paciencia” y aun esos silencios desconcertantes, prescindentes, que lo convierten en agente de lo que en *Las piedras jugosas* he designado como “discurso del analista”, siguiendo la tipología lacaniana(8). En busca de comparaciones que disipen brumas, podemos leer lo que dice el psicoanálisis al respecto:

*El analista introduce [en el discurso del amo] una perturbación fundamental, se dirige al sujeto y le dice basta de holgazanear, basta de reír, y le ofrece el diván. El sujeto dice: yo sólo soy un efecto, no sé hacer nada, siempre han hecho todo por mí. La respuesta del analista es: sabes sin saber que sabes. El sujeto le dice: pero nunca aprendí. Entonces el analista lo tira al*

*agua para que aprenda a nadar. Es suficiente con que sepas hablar, le dice(9).*

El “discurso del analista” es el *reverso* del discurso del amo, es decir, del tipo de intervenciones prescriptivas que muchos actores suelen agradecer a un director cuando éste les demuestra de ese modo que sabe perfectamente qué quiere lograr teatralmente, a dónde los lleva y qué pretende de cada uno de ellos. Cuando esas instrucciones son claras, los sujetos se van a dormir una siesta. El “sitio” a alcanzar, referido por Paco Giménez, concierne en cambio a la intimidad de cada actor, por así decirlo, y de ninguna manera viene indicado por el director.

No debemos pensar, sin embargo, que el director de La Cochera se comporta siempre con la tolerancia –con la “licencia”– de un analista cuya atención flota frente a la verborragia o a las divagaciones de su analizante. En determinados momentos de los ensayos, bien puede asumir el semblante del amo. La actriz Galia Kohan recuerda que, en los ensayos de *Intimatum* (2002),

*Paco nos cambió el espacio la última semana; nos dijo: “a la fosa” y yo había trabajado en todo el espacio. Yo no quería trabajar en la fosa. Yo decía: “no, yo voy desde los camarines”, porque para mí Madre Coraje tenía que andar traficando con la ropa, robándole el vestuario a los otros. Al principio íbamos a estar entre el público, y a mí no me gusta, yo soy de la cuarta pared, me siento mal si estoy cerca de la gente, no me gusta. Entonces yo le digo a Paco: “yo atravieso todo el espacio”, y él me dice: “¿para qué vamos a habilitar la fosa si van a trabajar el espacio así?”, y lo impuso de antemano. Creo que finalmente fue un hallazgo trabajar en la fosa (...). El día del ensayo general, una de las actrices no asistió y Paco cambió todo. El día del estreno le estábamos explicando cómo habían sido los cambios y le decíamos: “estate atenta, *Intimatum* cambia todos los días”(10).*

Esos cimbronazos –que recuerdan, a escala de los ensayos, a los “terremotos” de Eugenio Barba– *causan* el deseo de los actores: no es lo que ellos hubiesen deseado conscientemente (la “cuarta pared” sin mezclarse con el público; una Madre Coraje que saldría de los camarines robando el vestuario ajeno...), no les señala algo bien definido hacia lo cual tender, sino que les ofrece una “causa” en un sentido cercano al de “algo por lo cual luchar”, tiñendo ese mandato de una fuerte angustia, puesto que ésta es hermana de la duda.

Ya hemos visto asomarse a esa temible pareja en el tercer apartado del capítulo primero, cuando abordé la noción de *entrenamiento* como “una preparación para lo decisivo”. Las palabras de Giovanni Quiroga referidas a los vaivenes de *Intimatum* me ponían en realidad ante el dilema de ampliar la idea de “entrenamiento” de modo de abarcar los “tiempos en blanco” de la angustia o, simplemente, oponer el entrenamiento (con la connotación barbiana de una autodisciplina cuasi-religiosa) a ese otro tipo de resistencias angustiosas que desembocan en lo que a simple vista sería un empantanamiento de los procesos. Pero sospecho que la oposición fenoménica entrenamiento / improductividad no nos permitiría avanzar mucho más allá de las experiencias particulares del Odin Teatret y de La Cochera. Aspirando a una mayor generalidad, buscaríamos amparo, por ejemplo, en la distinción entre un *desafío* y una *transgresión* propiamente dicha.

El entrenamiento barbiano –aparente lugar de libertad y de “poder actoral”– lleva todavía algunas marcas de esa “persecución del cuerpo” –sobre todo del “cuerpo perezoso”, del Yo indolente– que caracteriza a sus modelos orientales (kathakali, Opera de Pekín, topeng,...), pese a los matices y a las diversificaciones que se fueron introduciendo a lo largo de los años en el trabajo interno del Odin Teatret.

Tal entrenamiento ejemplifica claramente una *ascética* de lo que en *Las piedras jugosas* he llamado “ética actoral iniciática”. Se trata de una

práctica en la que el cuerpo emprende una lucha contra sus condicionamientos cotidianos para acceder a comportamientos escénicos regulados por otras normas. En este combate según reglas, el actor se *desafía a sí mismo* probándose cuán capaz es de transitar de *una legalidad a otra*, de unas “técnicas cotidianas del cuerpo” a una codificación “extra-cotidiana” que habrá de concederle un resplandor fálico en escena –la “presencia”– al precio de sacrificios corporales que no excluyen un goce. El actor es *iniciado* bajo los rigores de un código que hasta ese momento sus músculos y sus huesos desconocían (un integrante del Odin podía instalarse durante un año en Japón para asimilar las bases técnicas del Noh, por ejemplo), pero que es inequívoco en las demandas que dirige a su cuerpo. De esta manera, en la medida en que el *desafío* de la autosuperación no vulnera los fundamentos mismos de la Ley, neutraliza la posibilidad de *transgredirla*. Y debo señalar que una “adaptación” de las técnicas orientales a propósitos estéticos occidentales de ningún modo puede considerarse verdaderamente transgresora. El entrenamiento se convierte así en una contienda interminable contra la adversidad de una decadencia física siempre al acecho, puesto que sus logros no son irreversibles.

*La iniciación no es un acto puntual, aislado y que, una vez que se ha pasado por él, no haya que volver a pasar jamás. Al contrario, la iniciación toma consistencia tan sólo por la larga serie de secuencias que jalonan la existencia del sujeto extendida a través de algunos años. Es un error privilegiar lo que sería el puro acto, el acto puntual y único de la iniciación, cuando lo que la fundamenta es la serie(11).*

Nuevamente, el entrenamiento, la ascética iniciática, se opone al *acto* propiamente dicho, como lo indica la “clave de bóveda” del pensamiento teatral barbiano. Y digamos de paso que tampoco la *voluntad*, entendida al modo de Nietzsche, se aloja en un entrenamiento que meramente hiciera madrugar y transpirar a los cuerpos.

Volvamos ahora a los malestares que expresaba Giovanni Quiroga en la citada entrevista con Cipriano Argüello Pitt. Al ser interrogado sobre los motivos de esa “improductividad” que retrasaba el estreno de *Intimatum*, el actor de la Cochera se lamentaba de que a mediados de los años '80, durante los ensayos,

*todos pasábamos a experimentar, todos pasaban y hacían y hacían. Ahora todos quieren saber las razones antes de experimentar. Es como si ahora la palabra y la teoría protagonizaran, y las cosas se estancan. La fuerza de la razón que tiene razón. Esa ha sido una de las causas, la causa social, digamos, de tomar mates, de hablar de otra cosa, de ver que ninguno había preparado nada para ese día... (12).*

Hubo una época –aquellos años '80– en que Los Delincuentes habían establecido con el público un vínculo intenso y pleno –al menos es así como la memoria de los actores recupera esos tiempos–, lo cual les erige aquellos espectáculos como un goce a revivir. Giovanni lo reconocía: *nosotros tuvimos siempre la intención de que Uno [1987] vuelva; la gran reja que tenemos Los Delincuentes es volver a hacer otra cosa como Uno. Entonces, consciente o inconscientemente, está ese referente, que es fuerte (13).*

Aquella plenitud recordable y perdida contrastaba, en los largos meses de ensayos de *Intimatum*, con la incertidumbre de lo que les esperaba el día del estreno, diseminando la “improductividad” y el desgano entre al menos algunos de los actores. El modo más claro de designar este estado de cosas pasa por la noción de *angustia*, que en la década de 1950 Lacan concebía como *siempre conectada con una pérdida, con una relación bilateral a punto de desvanecerse para ser reemplazada por alguna otra cosa, algo que el paciente no puede enfrentar sin vértigo (14)*. Podemos agregar que *la angustia es ese punto en el que el sujeto está suspendido entre el momento en el que ya no sabe dónde está y un futuro en el que nunca podrá volver a encontrarse (15)*. Más precisamente, *la angustia surge cuando el sujeto es confrontado con el deseo del Otro y no sabe qué objeto es él para ese deseo (16)*.

Para Giovanni Quiroga al menos, ese Otro toma el aspecto del Orden Teatral que ha ido cristalizándose en los últimos años bajo el imperio de la Teoría. Hay allí, propiamente hablando, una legalidad a *transgredir* como condición de salida del atolladero. Dicho de otra manera: dada la axiología de La Cochera –el costado imaginario de su “cultura de grupo”–, de nada serviría que en este caso el actor aceptara el *desafío* de ponerse “a la altura de su público” preguntándose insistentemente “¿qué quiere de mí el Teatro cordobés contemporáneo?”. No perdería más tiempo tomando mate con sus compañeros que poniéndose a “entrenar” en busca de una actuación ajustada a las demandas de ese Otro temible. En la perspectiva sacrílega que predomina en La Cochera, es más probable abandonar *transgresivamente* –por la vía del “tiempo muerto”– ese callejón de demandas que aceptar un *desafío* iniciático y ponerse a trabajar tras sus ideales (17). Este último camino pondría al actor en la tarea de adquirir los atributos que cierta ley le demanda y, en la medida en que ese modelo fálico se recorte con claridad, la angustia del actor será diferida hasta los instantes previos a su aparición escénica ante un público.

Abrir la puerta a la transgresión, en cambio, supone un desprecio radical de todo ideal –aunque se nos presente admirable y reconfortante– por la vía de renegar de la Ley que lo fundamenta. Detrás de esa vocación iconoclasta podríamos escuchar las palabras de David Cooper, cuando aconsejaba reivindicar la duda y

*descartar las falsas rutas del atletismo y el yoga ritualizado, ceremonias que únicamente confirman el complot familiar para externalizar la experiencia corporal en actos que pueden realizarse fuera del marco de una relación auténtica, y de acuerdo con un horario que recuerda la “disciplina del inodoro” a que nos sometíamos durante el segundo año de nuestras vidas, y aún las más tempranas “sentadas” condicionantes (18).*

Nuevamente, Dios no habrá muerto si permanece en pie la lógica que le da existencia.

La transgresión tiene también una dimensión desafiante, pero ésta pone en juego, por así decirlo, la “propiedad” de un deseo: el transgresor se niega a reconocer que él desea fundándose en la Ley del deseo de un Otro. Habrá entonces una insumisa afirmación de una *positividad* deseante, de una “autonomía” del deseo que se resiste a depender de una *falta* y de la Ley que la respalda. Será preferible “perder las ganas”, borrarse como sujeto antes de condescender a esa dependencia de la legislación del Otro. Si la fecha de estreno está todavía distante, será razonable entonces sentarse a charlar hasta dar con las condiciones en que el deseo actoral pueda afirmarse imaginariamente como *propio*.

La diferencia entre las vías del desafío y de la transgresión parece situarse en el grado de “tolerancia a la angustia” concedida por una y otra: el desafío cierra de inmediato las compuertas y se pone a trabajar cuanto antes; la transgresión se permite tiempos de gestación más dilatados, aunque éstos se llenen con reiterados parloteos banales o con batallas campales que se desatan por una caja de maquillaje o un par de zapatos fuera de sus sitios. Como se deriva de lo dicho, el desafío y la transgresión son procedimientos que pueden alternarse dentro de una “cultura de grupo” concreta, donde conviven varias éticas actorales aunque una de ellas predomine sobre las otras.

Por “debajo” de estas operaciones propiamente teatrales y de los discursos que ordenan los procesos del grupo, corren las diferencias clínicas entre los sujetos intervinientes, de modo que la angustia es experimentada a título personal, aunque puede “contagiarse” con relativa facilidad. Algunos actores preferirán transgredir y otros desafiarse, pero no todos ni en todo momento. Así, esa misma Teoría que incomodaba a Giovanni Quiroga pudo haber sido bienvenida en otros miembros de Los Delincuentes. Galia Kohan, por ejemplo,

recuerda que cuando empezaron a ensayar *Intimatum*, se acercó Eugenia Cabral a hacer todo un trabajo de lectura, una persona que desde la literatura nos fue ayudando; no desde la dramaturgia, sino desde un punto de vista más literario, y eso fue muy enriquecedor para mí(19).

Las angustias de Galia se originarían, en cambio, en algunas maniobras desconcertantes de Paco Giménez:

[El personaje de Madre Coraje] me lo impusieron, yo no pensaba trabajar eso, yo quería trabajar sobre *Calígula* de Camus, porque yo quería hacer de hombre, y cuando empezamos los ensayos estuve trabajando *La mujer judía* de Brecht con Beatriz Gutiérrez. Entonces tenía pensado hacer eso y *Calígula*. Cuando vuelvo y Paco organiza el trabajo, me dice: “vos vas a hacer *Madre Coraje*”, y empecé a buscar el personaje. Yo le había dicho a Paco que quería trabajar con el piano. Entonces el carromato de *Madre Coraje* iba a ser el piano. Las últimas semanas Paco decide que íbamos a trabajar en las fosas, cosa que no estaba previsto, y hubo que cambiar el espacio y hacer todo un trabajo al respecto(20).

Los textos clásicos de Stanislavski nos muestran con mucha frecuencia que la angustia es un precio a pagar por el acceso a ese “arte de la vivencia” que, según el maestro ruso, da soporte a las actuaciones auténticamente creadoras. Son numerosas las páginas stanislavskianas en que vemos al director “administrar” la angustia de sus dirigidos valiéndose para ello de operaciones *discursivas* que se dejan condicionar por las circunstancias concretas(21). Conducido a través de esos tortuosos derroteros, el actor estaría en condiciones de mantener su trabajo en estado de *invención permanente* aun frente a una sala colmada de espectadores –tal es el significado de la “vivencia”: *estar vivo* en escena–, de manera que su actuación se desplegaría como una secuencia de *actos* que irían de lo deslumbrante a lo apenas perceptible.

También el director de La Cochera “administra angustias”, oscila –según sus propias palabras– entre “la nobleza y la perversión” valiéndose

de estrategias discursivas cambiantes, aunque subordinadas todas ellas a la forma general de ese “discurso del analista” que propuse en estas páginas y en los capítulos 3 y 4 de *Las piedras jugosas*. Palpamos en los testimonios de Galia Kohan, por ejemplo, que Paco hace a veces un uso *forzado* del “discurso del amo” que, en lugar de tranquilizar a sus actores diciéndoles qué quiere de ellos y cómo deben hacerlo, los empuja hacia una incertidumbre finalmente provechosa, ya que el director cordobés acuerda con Barba en que “el cuerpo se vuelve expresivo al toparse con ciertos obstáculos”. “Forzar” el discurso del amo significa aquí extremar su arbitrariedad política hasta el grado de la caricatura o del capricho con el fin de provocar efectos –en gran medida imprevisibles– en el sujeto. En otros casos serán los silencios prescindentes de Paco, sus extravíos o sus indecisiones, el tipo de maniobras que sembrarán angustias entre sus actores. Pero el propósito último, en unas ocasiones o en otras, será siempre permitirles un acto sublimatorio. Así dirán los psicoanalistas que, salvo que se emplee *forzadamente* su discurso en el marco de un análisis,

*El amo sostiene a los hombres en su existencia cotidiana y les permite soportar su saber-ser. Pero no los hace actuar en el sentido propio del término, los hace continuar siendo lo que eran. El discurso del amo, y en particular el discurso político, no constituye acto. El único discurso que constituye acto es el discurso analítico (...) El analista no hace otra cosa que posibilitar, por medio de su discurso, el paso del analizante a la sublimación (...) El discurso analítico es el único que cuestiona efectivamente el dominio y que es histórico porque constituye acto y abre a la sublimación(22).*

Diré por último que también Eugenio Barba hace uso de un forzado discurso del amo: lo vemos ejemplificado en sus periódicas provocaciones de “terremotos” en el Odin Teatret. Otras veces se instala en el discurso del analista, como se puede advertir en determinados momentos de las sesiones cerradas de la ISTA o en la intimidad de sus ensayos en Holstebro(23). Sin embargo, su trabajo mezcla esta discursividad con otras formas que vemos

exhibidas, por ejemplo, en su extensa producción teórica. Entre los botones de ese *corpus*, engordado permanentemente por su equipo de colaboradores, vemos asomarse lo que se denomina “discurso de la Universidad”, cuya encarnación corriente es la exposición de un deber-ser.

*La tesis de este discurso es que hay que perseguir la maestría, una “verdadera” maestría, una maestría interior. Tesis completamente opuesta a la idea de lo inconsciente. Es la maestría del clérigo, del sabio estoico que Hegel hace suceder, dialécticamente y por “interiorización”, a la maestría del maestro inmediato, la del guerrero (24).*

Si en la obra de Barba el “discurso universitario” termina envolviendo a las demás formas discursivas –tanto en sus modalidades “inerciales” como en sus modos “forzados”– veremos finalmente proyectarse sobre él la sombra metafórica del dios que un día encontró al director en una calle de Oslo. Reaparecería entonces Odin al final del camino, ese general poeta bien montado en su sabiduría, *si por sabiduría se entiende la habilidad para dominar y transformar los oscuros elementos destructores que se retuercen dentro de los individuos y de las sociedades(25)*, según explica un párrafo de Taviani. En la otra vereda, jugando risueñamente a discurrir como “analista” sin saberlo, Paco Giménez abre las puertas de su Cochera ofreciéndose él mismo como equívoco “lugar de estacionamiento”.

### **Hablando de amor sin parecer estúpidos**

*El mundo actual no es un mundo desprovisto de alma, es un mundo pegoteado de alma.*

E. Morin

A esta altura de mi exposición el lector podría verse en dificultades para respirar una atmósfera tan cargada de naftalina. Lo que

vengo diciendo lo habrá forzado quizá a dar un paseo que toma impulso en el siglo XVII pero que no llega más allá de la novena década del siglo XX. Tal vez sea conveniente entonces refrescarlo con unos párrafos que acababan de imprimirse cuando yo escribía el primer capítulo de este libro. Hospedado en un hotel porteño muy caro, y recibido con la alfombra que merece un vástago de la Sorbona, se encontraba en Argentina Michel Maffesoli, dispuesto a cerrar el Primer Encuentro Internacional sobre Pensamiento Urbano. Entrevistado por el semanario *Ñ*, explicaba así sus intereses:

*En el Centro que dirijo en la Sorbona, estudiamos los grandes festivales tecno, las raves, las fiestas deportivas. En cada fiesta que se realiza en Francia hay de 400 a 500 grupos tecno. No es apatía, es una energía extraña para nosotros, del futuro(26).*

*Bullshit!*, dirían los incorregibles Penn & Teller(27): esa “energía del futuro” estaba ya en el circo romano y nunca abandonó nuestras canchas de fútbol. Pero el experto francés también traía su biblioteca, y enseguida nos aclaró que para estudiar esos fenómenos posmodernos es necesario abandonar la tradición de pensamiento según la cual toda agrupación requiere un Padre detentador de un poder –alienante o liberador– y concebir la noción de “tribu” como una “sociedad de hermanos”. De modo que la novedad de Maffesoli empieza reubicándonos en el siglo XVII para que acompañemos a Locke en su reivindicación de la fraternidad contra el despotismo paterno. Pero, a diferencia del pionero del liberalismo inglés, el investigador de la Sorbona postula que la libertad no está en la hermandad tribal misma, sino en la posibilidad de abandonarla, ya que

*Uno es siempre tributario del otro. Uno está alienado en el amor y en la amistad, lo mismo que en las tribus. Alienus es el otro. Lo que caracteriza a las tribus contemporáneas es lo que caracteriza a la época posmoderna: no se busca la libertad, sino perderse en el otro(28).*

La vida contemporánea, el ubicuo y veloz Mercado, nos propondría

entonces transitar por estas periódicas pérdidas de sí, eximiéndonos de quedar anegados en ellas, pues

*el individuo ya no tiene identidad, sino identificaciones: en un momento, con una máscara, estoy en una tribu; luego, con otra máscara, estoy en otra. Y el pasaje de una tribu a otra es la libertad intersticial. Totalitarismo es que no podamos salir de una tribu(29).*

Se puede ser “adicto a las fiestas”, por lo tanto, pero no adicto a una fiesta en particular, a una rave única. Sin embargo, para que esto ocurriera, la rave debería durar eternamente; como no es el caso, apenas termina el trance recuperamos una breve “libertad intersticial”. Un grupo teatral puede resultar más pegajoso, pero el ejercicio de la fugaz liberación maffesoliana hallaría un buen modelo en la trashumancia de un actor que en cada sucesible colectivo de pares participara con entusiasmo de sus ritos, sin asumir por ello las obligaciones de la estabilidad. No habría, para el actor o para el individuo en general, otra libertad que la del *tránsito*, tan perpetuo como sea posible.

Para teorizar sobre el desapego que marca nuestra época, el intelectual francés ha debido efectuar, como él mismo reconoce, un destronamiento del Padre, pues *el esquema de la rebelión correlativa de las pequeñas libertades intersticiales es más bien un esquema de la fraternidad(30)*. No estaría demás recordarle a nuestro huésped que las cosas no son tan sencillas, puesto que un Padre es constitutivamente paradójico. Como escribía Noman Brown en 1966: *Los hermanos libres de Locke no pueden liberarse de la psicología paternal y son crucificados por las órdenes contradictorias que les llegan del superyó freudiano, el cual les dice por igual: “serás como tu padre” y “no serás como tu padre”(31)*. Un mandato tan enloquecedor como éste se “resolvería” refugiándose en un cuerpo perdido. El mismo Brown agrega que

*La fraternidad surge una vez expulsados los hijos de la familia, cuando éstos forman su propio círculo, en el yermo, lejos del hogar, lejos de las mujeres. La fraternidad es una familia sustitutiva: un alma mater (...) Todo caminar, o errar, es de*



*madre a madre; no nos lleva a ninguna parte. El movimiento se da en el espacio; y el espacio, según dice Platón en el Timeo, es un receptáculo, una vasija, una matriz; por decirlo así, la madre o aya de todo lo que deviene(32).*

Si las “tribus” de Maffesoli y la errancia que parece preconizar tienen este perfume materno, se explicaría nuestra tendencia a “perdernos” en las multitudes efímeras, renegando de cualquier Ley paterna que confiera perdurabilidad (institucional) a esos conglomerados.

Ya en 1921, Freud se había ocupado de problemas semejantes, poniendo a estas “tribus” entre las multitudes efímeras, “naturales”, carentes de directores y de objetivos mediatos. Pero bastaría con leer las dos primeras páginas de *Psicología de las masas y análisis del yo* para dar con un resquebrajamiento *avant la lettre* del edificio de Maffesoli, si éste quisiera erigirse como un mirador del futuro. La admisión de que “uno es siempre tributario del otro” es también el punto de partida de Freud, pero a éste le sirve para mostrarnos, a lo largo de setenta páginas y desplegando rigurosamente esa premisa, la inutilidad de concentrarse en una “muchedumbre natural” si uno quiere comprender el funcionamiento de los grupos humanos. Ese *cul de sac* era precisamente el que habían recorrido, en el siglo XIX, los estudios de una naciente “psicología social”.

Después de esta chapucera incursión periodística, invito al lector a volver al eje de este capítulo y a sus citas con olor a humedad. El desvío no habrá sido en vano, de todas maneras, pues la “condición posmoderna” nos hace debatir una y otra vez sobre los temas de las dependencias y los desaparegos en conjuntos de diversas escalas, desde la pareja hasta las naciones en su compleja totalidad. Y hace ya mucho tiempo que, en este terreno, se denuncia nuestra compulsión a consumir un vínculo tan velozmente como sea posible, para pasar al siguiente. Se ha convertido en un lugar común aludir al narcisismo, la liviandad o el

cinismo exacerbados para “explicar” el veloz tránsito serial de un “amor único” a otro, por ejemplo. Pero mirando más de cerca y reteniendo los términos de Maffesoli, el “totalitarismo” está en la serie misma, a falta de acecharnos en cada una de sus estaciones. “Adicto” a la repetición bajo el slogan de *conservar lo que se tiene es capitular frente a lo que no se tiene, es privarse, disminuirse, envejecer(33)*, el nómada no quiere sin embargo tragar sin digerir: la rapidez no debe empañar el goce, por lo que los más aptos desarrollarán una técnica (y un arte) de la pasión y el abandono. Como se nos advertía ya en la década de los ’60,

*La brevedad de la aventura no es provocada por una necesidad de la velocidad, que lo arruinaría todo. La brevedad de la aventura provendría más bien de la preocupación por su perfección. Ya no se trata de quemar etapas, pero se trata precisamente de hacerlas y de vivirlas a fondo. Se está ante la moral general de un bienestar que quiere lo más posible, pero que también quiere aprovecharlo(34).*

Si la transmigración tribal no exige este arte de la permanencia y la salida —el sujeto de las “tribus” es todavía más perezoso—, las instituciones que verdaderamente construyen nuestra subjetividad son opacas a miradas académicas tan veloces como la que abrió este apartado. En el campo teatral, estaríamos tentados de atribuir a los grupos de hoy un aligeramiento comparable y, a sus integrantes, una proclividad al paseo curioso antes que a la morosidad excavadora. Pero, nuevamente, eludamos el engaño de los pensamientos sencillos.

Como se habrá hecho evidente en estas páginas, el modelo grupal del Odin Teatret se asienta en lo que podríamos llamar un *proyecto* colectivo. Noción de raíz existencialista, el proyecto personal está orientado por *una decisión que designa en el vacío, una acción futura que depende de mí y está en mi poder(35)*. Trasladada al grupo teatral, esa tensión cargada de porvenir no se agotaría en ningún espectáculo singular, puesto que lo que está en juego es un entrelazamiento de vidas

dispuestas a reinventarse desde un apoyo mutuo que no excluye la contienda entre unos y otros. El entrenamiento, concebido como “proceso de autodefinición que se manifiesta a través de acciones físicas”, es funcional a ese proyecto; más aún, es el *proyecto mismo*, puesto que cada espectáculo del grupo deviene una *manifestación* (colectiva y singularizada) de esas reinventiones de sí. De este modo, la agrupación existe en la medida en que proteja y haga posible la “puesta a prueba”, en cada miembro, de “lo que cree y afirma”. La vida del grupo odiniano, su modo de derrotar una entropía que tiende a disolverlo en el medio circundante, es la persistencia en un “estado de entrenamiento” permanente y compartido, aun en las diferencias.

En La Cochera, por el contrario, los grupos –en tanto conjunto más o menos amalgamado– *existen en los espectáculos que son capaces de crear*. Fuera de la obra misma, ninguna moral colectiva, ningún deber-ser les reclama lealtades por encima de las que se instalarían “naturalmente” entre dos o más seres humanos en la vida cotidiana. No hay un proyecto explícito ni una bandera enarbolable que trascienda a cada hecho artístico particular. Sin embargo, el grupo que se constituye en cada espectáculo está muy lejos de la volatilidad de una “tribu” maffesoliana. No se sale tan indemne de una inmersión artística en La Cochera; no es un ítem más en el currículum de un actor que, gozando de su “libertad intersticial”, estaría disponible para cualquier director que lo solicite. Y es que Paco Giménez logra extraer un inesperado “jugo dramático” de los cuerpos, los espacios, las voces, los tiempos, los objetos y las palabras que a simple vista carecerían de toda teatralidad. Ese jugo se destila a través de los desechos y las vergüenzas que cada uno disfraza como puede, suscitando derroches entre los que se creían desposeídos, contagiando vigos entre los que se suponían postrados e induciendo proezas entre los que se daban por impotentes. Con el paso de los años, muchas actrices y actores recuerdan el trabajo con Paco como “una experiencia del exceso, pero hacia adentro, en profundidad”, como “la satisfacción de haberse

apasionado y de haber latido en la dirección de ese apasionamiento”, como la ocasión de “descubrir que soy un creador y que La Cochera es un gran espacio para crear”, como una “ebullición de veinticuatro horas, durante muchos días”... Y, a la vez, “nos amparaba una suerte de seguridad rara, la sensación de que en medio de ese frenesí se iba armando como una memoria de grupo...; no éramos sólo una manga de loquitos, había una construcción consciente”(36).

Ahora bien, en esa extracción de jugo dramático, Paco Giménez no era el único implicado. Desde 1984 lo acompañaba Graciela Mengarelli, su excompañera de La Chispa, recién llegada de un largo exilio en Brasil. Graciela es una paciente y apasionada investigadora de toda experimentación somática derivable hacia un “lenguaje del cuerpo” personalizado en cada actor. Dejemos que ella lo explique:

*Cuando llegué de San Pablo, en Córdoba no se conocía el significado de lo que en Brasil era muy claro: body work. No es el mismo entrenamiento de la creación colectiva, el que aplicábamos en La Chispa. No es tampoco el training a la manera de Eugenio Barba ni mucho menos el acondicionamiento del cuerpo para decir (bien) un texto. Lo que yo venía a proponer era la apropiación del cuerpo como un lenguaje en sí mismo, un poco como lo que después empezaría a llamarse “dramaturgia del actor”. Explorando la relación del cuerpo con los objetos, con otros cuerpos y con la propia musculatura profunda se crea un caldo de cultivo apropiado para que emerja una especie de memoria subconsciente del cuerpo(37).*

Entre la fundación de La Cochera y el primer tramo de la década de los '90, la tarea de Graciela Mengarelli se entrelazaba cotidianamente con la de Paco en los talleres ofrecidos a los diversos grupos que cada año se iban formando con nuevos inscriptos. Durante casi dos horas en cada sesión, Graciela proponía una ejercitación construida en el cruce de la técnica labaniana del movimiento, la *contact improvisation* y la eutonía de

Gerda Alexander, todo ello aplicado a redescubrir los modos en que un cuerpo se relaciona con otros cuerpos, vivos o inertes.

Cipriano Argüello Pitt ha estudiado en detalle este aspecto de los talleres de La Cochera en una tesis de maestría titulada *Teatralidad y cuerpo en el trabajo de Paco Giménez*. Sin dejar de recomendarles la lectura de ese ensayo(38), permítanme recordarles por lo pronto que la eutonía cuenta entre sus méritos *la recuperación funcional de la musculatura interna y su integración con la musculatura externa o dinámica*(39), dado que las personas que no conocen esta técnica, recargan innecesariamente sus músculos dinámicos. De esta manera, tornando consciente lo subconsciente (no lo inconsciente, cuidémonos de esa confusión), eliminando “falsas tensiones”, un actor no necesita “añadir expresión” a su cuerpo. En palabras de Alexander,

*La capacidad de comunicar un mensaje personal suele quedar sepultada debajo de muchas tensiones y de movimientos estereotipados adquiridos. Yo no podía dejar de sentir que la exageración en la expresión “agregada” le daba al movimiento un carácter histérico que me resultaba insoportable y hasta me turbaba al mirar*(40).

Como puede advertirse, esta investigación va en sentido contrario al tipo de disciplina del cuerpo que he descrito al ocuparme del *desafío iniciático*. Si la “re-codificación” del comportamiento cotidiano supone el ingreso en una nueva “arquitectura corporal” sustentada en un delicado sistema que alterna microtensiones y microrelajamientos, la vía de acceso es el forzamiento de los hábitos somáticos para abrirlos a otros “códigos”, la incomodidad y la violencia de un *corte* efectuado sobre la “naturaleza” de los automatismos espontáneos. La exploración eutónica se apoya, en cambio, mucho más en el *flujo* y el *contacto* que en el corte:

*En los casos en que registramos una falta o disminución de la energía, se estimulan la circulación y la respiración mediante toques de la piel en distintas formas, vibraciones a través de la*

*piel, músculos y estructuras óseas. También usamos el contacto y la permeabilidad para promover el flujo de energía en las zonas débiles del cuerpo y despertar allí una autoconciencia (...) Se trabaja con una resistencia frente a los puntos que no sentimos, especialmente donde existen fuertes tensiones (nalgas, muslos, hombros, etc.). Por eso usamos pelotas, castañas, varillas de bambú y objetos semejantes*(41).

El *flujo* es también, como se sabe, uno de los ejes de la *improvisación de contacto* de Steve Paxton. Por otra parte, los años brasileños habían puesto a Graciela Mengarelli al tanto de las búsquedas de las coreógrafas norteamericanas –Trisha Brown, Lucinda Childs, Laura Dean y Twyla Tharp–, centradas en la experiencia interna del movimiento, la “proyección de la energía” hacia el espacio y el libre fluir de los impulsos. De ello resultaban *maneras sueltas, descuidadas, informales que daban la impresión de un movimiento fácil, que cualquiera podía realizar*(42). Paxton, por su lado, adaptaba ejercicios de aikido para crear una danza desprovista de intenciones estéticas. Al mismo tiempo, agregaba al libre fluir el intento de mantener un permanente contacto entre los cuerpos de los improvisadores. Como anota Cynthia Novack,

*La investigación técnica sobre la entrega y la recepción del peso coincidía con el interés en el contacto, tan prominente entre los “psicoterapeutas por el movimiento” de principios de los ’70. Aunque los improvisadores evitaban quedar enredados en un “juego glandular”, como lo llamaba Paxton, la sensualidad de las formas era, para los participantes y para el público, un rasgo principal del movimiento. En este respecto, la improvisación de contacto puede considerarse como un punto culminante de la oposición al puritanismo de posguerra (...) Incluso los espectadores imitaban a los bailarines, rodando y saltando. Había, en las primeras épocas, el sentimiento de una experiencia realmente compartida entre ejecutantes y público, la tremenda sensación de accesibilidad física entre unos y otros*(43).

La improvisación de contacto implicaba una “forma de vida” e incluso una ética. Se decía que los improvisadores habían trasladado la contracultura sesentista a la ya declinante década de los ’70, pues reivindicaban el igualitarismo, el rechazo de los roles sexuales tradicionales, la defensa del individualismo en el interior de un grupo y la resistencia a la autoridad. La ética improvisacional se apoyaba en una “pérdida de sí” (*being lost*) como disciplinado abandono *de aquello en que nos hemos convertido como consecuencia de las experiencias acumuladas durante toda una vida*, según explicaba Paxton(44). Y agregaba que *la improvisación es una palabra para algo que no puede nombrarse; si permanece fijada en algo el tiempo suficiente como para adquirir un nombre, comienza a cristalizarse(45)*.

Insistiré en la senda *no-iniciática* de este abandono de “lo que somos en un momento dado”. No se reemplaza aquí un “condicionamiento” por otro, como cuando la antropología teatral, por ejemplo, propone volver a “colonizar” el propio cuerpo según otras leyes. Las “técnicas extracotidianas” que prefiere Eugenio Barba operan por corte, retención y liberación controlada del movimiento; las “técnicas blandas” que transmitía Graciela en sus talleres se inclinaban hacia el flujo, la proyección de intensidades y el acoplamiento indefinido de los cuerpos entre sí. La estrategia del flujo y la continuidad opta por “inventariar y recapitular” las sujeciones del cuerpo actual para, de esa manera, aflojarlas, distanciarlas y reencauzarlas, antes que proceder a su ruptura agresiva. Finalmente, esas liberaciones de flujos y esas nuevas articulaciones de movimientos encontraban en las formulaciones prácticas de Rudolf von Laban las bases para una “dramaturgia actoral” en la que cuerpos, espacios, objetos, palabras y sonidos comenzaban a formar secuencias rizomáticas.

Sobre esa materia prima proliferante, le cabía a Paco Giménez *cortar y seleccionar*, de modo que lentamente iban surgiendo los núcleos aglutinantes de un futuro espectáculo. Pero los cortes, los recortes y las

articulaciones no eran prerrogativas del director solamente, sino que todos podían intervenir, y allí nacían las disputas más viscerales. Cada actor quedaba expuesto a la ferocidad o a los halagos de sus compañeros, y la madrugada podía sorprenderlos arrancándose los hígados. Osvaldo Bovadilla, actor de *Los ratones de Alicia*, lo evoca así:

*En cada ensayo aparecía algo nuevo. Después de los ejercicios con Graciela y Paco nos arriesgábamos a improvisar. Pero a veces llegabas con una idea y te la destrozaban. Porque también éramos personas intransigentes. La dinámica era eso: había que bancarse la andanada cuando lo tuyo no había pegado, así como recibías aplausos cuando la pegabas, cuando lo que presentabas era innegablemente bueno. De todas maneras, el trabajo era un aullido de libertad. Bajo la coordinación de Paco, que construía lo imprevisible, cada uno hizo lo que se le cantó el quinto forro de las pelotas(46)*.

Es así que aquella experiencia temprana en que Paco empezó a capacitarse como “piloto de tormentas”, terminó aglutinando amorosamente a los actores en cada función y dispersándolos en rencores individuales o en conspiraciones grupusculares, una vez apagadas las luces de la escena. Alejandra Garabano, actriz de aquel espectáculo, nos da precisiones:

*Me queda el mal recuerdo de las peleas, los choques, las luchas de poder estúpidas. Cuestiones personales que finalmente terminaron con la posibilidad de seguir haciendo la obra. Pero me acuerdo también de la fuerza que nos dábamos unos a otros. Oscar con su concentración y Marcelino cuidando el clima para que Oscar pudiera hacer esa Alicia tan particular. Todos protegíamos esa atmósfera común en el momento de las funciones. Éramos tan desmedidos en la entrega como en el desapego(47)*.

El mencionado Oscar Rojo insiste en que las rencillas y los desencuentros tenían motivos “artísticos”: se originaban en las

improvisaciones mismas, en los juicios sobre los trabajos ajenos y en la defensa de los propios, lo cual, evidentemente, derivaba de inmediato hacia “lo personal”. Para Oscar hay una cuestión política de fondo, es decir, algo relativo al ejercicio de un poder:

*Para mí lo político debe hacer vibrar, debe subvertir el entorno. Me parece que Pasolini lo lograba. La política se ensaña con aquello que todos vemos pero de lo que nadie quiere hablar. Al teatro le correspondería decirlo: focalizar ese pacto de silencio y bombardearlo. Me acuerdo que en Cielos de agua [1986] se tomaba un fragmento de Baal de Brecht. En el momento en que Baal está agonizando, alguien se le acerca y le pregunta: “Y ahora, ¿qué estás sintiendo?”. Y Baal, que toda su vida había sido un desenfrenado, un maldito, contesta: “Aún escucho la lluvia”. ¡Eso es político! La contundencia de sentir algo, de percibirlo hondamente y con certidumbre, y afirmarlo ante los demás, con todos los problemas que eso te va a traer, claro. Si alguien se siente y logra llevar adelante esa sensación, hace política(48).*

Seguramente Oscar acordaría con Giorgio Agamben cuando éste decía que *la profanación de lo improfanable es la tarea política de la generación que viene(49)*.

En sus *Aguafuertes*, Roberto Arlt aconsejaba la práctica de una “terrible sinceridad” que, si no trae la felicidad, al menos “proporciona una especie de poder mágico sobre los semejantes”. La táctica consiste en *Ser sincero con todos, y más todavía consigo mismo, aunque se perjudique. Aunque se rompa el alma contra el obstáculo. Aunque se quede solo, aislado y sangrando. Esto no es una fórmula para vivir feliz; creo que no, pero sí lo es para tener fuerzas y examinar el contenido de la vida, cuyas apariencias nos marcan y engañan de continuo(50)*.

Valdría la pena leer el texto completo de Arlt si pretendiéramos una mayor comprensión de esa conducta descabellada llamada *acto*. No aburriré al lector con largas citas, pero insisto en la pertinencia de esos

párrafos, teñidos de nietzscheanismo, para seguir al menos uno de los hilos que se retuercen en el fondo emocional de los grupos de La Cochera. Como muestra, transcribiré de ese texto sólo algunas líneas reverberantes:

*La sinceridad tiene un doble fondo curioso. No modifica la naturaleza intrínseca del que la practica, y sí le concede una especie de doble vista, una sensibilidad curiosa, y que le permite percibir la mentira, y no sólo la mentira, sino los sentimientos, del que está a su lado (...) La sinceridad provoca, en el que la practica lealmente, una serie de fuerzas violentas. Estas fuerzas sólo se muestran cuando tiene que producir eso de: “Tú me has metido en el dédalo, tú me sacarás” (Goethe). Y si usted es sincero, va a percibir la voz de estas fuerzas. Ellas lo arrastrarán, quizá, a ejecutar actos absurdos. No importa. Usted los realiza. ¿Qué quedará sangrando? ¡Y es claro! La vida no nos regala nada, absolutamente. Todo hay que comprarlo con libras de carne y sangre(51).*

Durante las funciones de *Los ratones de Alicia* y poco antes de comenzarlas, actores y actrices cerraban filas con verdadero “espíritu de cuerpo”, ya que estaba en ciernes un *acto colectivo*. Cada noche, Osvaldo Bovadilla abrazaba a Alejandra Garabano diciéndole: “¡A fisurar! ¡Vamos a fisurar, mamita!”. “‘Fisurar’ quería decir ir hasta más allá de donde uno tenía pensado llegar en esa función”, explica Alejandra. En el momento de exponerse al público, el grupo en su totalidad efectuaba un perturbador acto de *terrible sinceridad*, repitiendo frente a un prójimo colectivo el mismo juego peligroso a que se habían entregado individual e “interiormente” –en el interior del grupo, quiero decir– durante meses y meses de ensayo. Oscar Rojo lo evoca con estas palabras:

*La gente intenta “atrapar” la creación, ponerle plazos, metas..., pero sus tiempos son otros... y sus metas también. Es necesario un gran entrenamiento, pero para que todo eso después explote y nos lleve a lo que ni siquiera imaginábamos. Porque uno no debería hacer un espectáculo y seguir como antes. Esa explosión debería*

*modificarnos profundamente. Hacer teatro sólo tiene sentido si uno no sabe dónde va a terminar. Lo que aprendí con Los ratones... es que no hay límites para la propia modificación. Siempre se puede ir más allá(52).*

Como puede verse, el empeño en la reinención de sí persiste, y ello es inherente a lo que vengo llamando *ética actoral*.

Podríamos concluir, entonces, que no había una oposición excluyente entre el repentino amor y cuidado de las funciones, por una parte, y las contiendas desatadas en la vuelta a la “cotidianidad”, por la otra.

Tarde o temprano, sin embargo, las “fuerzas disipativas” terminan imponiéndose, como en cualquier empresa humana. En el caso de *Los ratones de Alicia*, después de la ovaciones cosechadas en Buenos Aires y en el Festival Internacional de Londrina, los conflictos llegaron a un punto insostenible y Paco Giménez, no exento de dudas, decidió aceptar el final del ciclo:

*Dejamos de hacer la obra por problemas de la gente, por caprichos, por celos. Hoy quizá me arrepiento de no haber intercedido para que siguiera. De todas maneras, creo que estuvo bien, que se tenía que cortar. A fin de cuentas, se trata de arder y no de durar(53).*

La prescindencia de Paco, su “licencia” para que la llama se extinga no provenía, ciertamente, de un temor a las contradicciones inmanejables. Por el contrario, el director acoge los antagonismos internos como un combustible principal de los procesos. En el grupo de *Los ratones de Alicia*, por ejemplo, una fuerte tensión productiva se establecía entre la disciplina de Oscar Rojo y la escandalosa desfachatez de Marcelino Monasterolo. Para Giménez, este actor era

*un agente patógeno muy importante cuando entró en el equipo: produjo inmediatamente adhesiones y rechazos. Él se bancó la situación y contribuyó a darle vuelo a lo que se estaba gestando. Aportó extremos, arrojo, audacia, temeridad en los contenidos, y aportó mucho a la estética. Con él, el material se iba al extremo. Le debo todo lo que la obra tenía de exceso(54).*

Consecuentemente, la función de coordinador que cumple Paco, exige percibir la *oportunidad* del conflicto, captar lo *productivo* despejándolo de lo *inútil*, según la antigua norma que prescribe no forzar lo ya agotado o lo que supera nuestras fuerzas. Nuevamente, como he consignado al final del primer capítulo, bailar sobre las batallas campales, sobre las pérdidas de sí, sobre las “libertades intersticiales”, sobre las licencias, es *bailar sobre los tiempos*. Son los vaivenes del proceso los que dictan decisiones sobre cuál es el momento de favorecer el flujo y cuál el instante de propiciar el corte, o sea las ocasiones de efectuar una u otra de las operaciones que definen la producción deseante en la perspectiva antiedípica de Deleuze y Guattari. Quien hubiese asistido a los talleres y ensayos de *Los ratones de Alicia* con alguna inclinación deleuziana, habría presenciado tal vez el funcionamiento palpable de un deseo expansivo, despersonalizado, lúdico, ilegible, con sus acoplamientos y sus conexiones maquínicas:

*Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche, y la boca, una máquina acoplada a aquella (...) Todos “bricoleurs”; cada cual sus pequeñas máquinas. Una máquina-órgano para una máquina-energía, siempre flujos y cortes(54).*

De un modo u otro iba creciendo, entre las paredes de un garaje, un cuerpo erógeno de muchas cabezas, desbordante, olvidado de toda ley paterna, húmedo e iridiscente de perversión, en el que podríamos haber reencontrado el paisaje incestuoso de *Finnegans Wake*, la curda babilónica de Hieronymus Bosch o, simplemente, el recipiente de sueños prohibidos en que nos derramamos cada noche. Oscar Rojo es quien ha descrito más claramente esa materia indiscreta con que se fabricaron *Los ratones de Alicia*:

*En ese espectáculo pude compartir algo que habitaba en todos y que hasta entonces sólo me animaba a liberar en privado: la naturalidad con que yo navegaba de una emoción a otra, de un*

*deseo a otro. A mí todo se me mezcla. Tal vez me despidió de alguien y las bocas quedan demasiado cerca. Tengo que hacer esfuerzos enormes para no tragármelo en un beso apasionado, aunque esa persona nunca me haya gustado ni interesado antes. Y, a lo mejor, ambos salíamos del velorio de un amigo, llenos de tristeza. Cuando estoy solo, transito de un personaje a otro, de la risa al llanto, pero largándome, entregándome sinceramente a cada uno de esos estados. Me puedo estar arrancando los pelos con alguien y al rato estamos abrazándonos. De la mano de Paco descubrí que todo eso tenía un valor, que no era un deseo mío vergonzoso que tenía que esconder... Igual, en la vida sigo sufriendo mucha vergüenza. Soy muy frágil y me tengo que “armar” para salir a la calle(55).*

Si el Odin Teatret ha podido ser comparado en sus primeros años con un monasterio, La Cochera de los '80 bien pudo haber sido una variante del falansterio imaginado por Charles Fourier. Para este “socialista utópico”, denostado por Marx y celebrado por Breton, adverso a todo sacrificio ascético y favorable al placer en todas sus formas, “la felicidad consiste en tener muchas pasiones y muchos medios para satisfacerlas”. Hijo directo del naturalismo del siglo XVIII, Fourier concibió, en las primeras décadas del siglo siguiente, un orden social sustentado en una *lógica de la pasión*, articulable con un sistema de producción y consumo libres de explotación. Los falansterios en que se fraccionaba esa nueva organización colectiva lograrían enlazar sin contradicciones lo que páginas atrás he designado como el doble nivel de los “grupos operativos” –trabajo y deseo–, eliminando lo que para el pensador socialista eran “las dos plagas mayores de la civilización”: el comercio y la familia.

En el próximo apartado quizá volveré a rozar la planificación lírica, afiebrada y surcada de geometría de Charles Fourier. Dejaré constancia por ahora, en conexión con las confesiones de Oscar Rojo, que las falanges eran el ámbito donde encontraba eco “la primera de las pasiones radicales humanas: la necesidad de variedad”. Esa pasión “veleidosa y

*faunas, tribus y falanges*

alternante” se traduce en una *necesidad de situaciones contrastadas, cambios de escena, incidentes picantes, novedades capaces de crear ilusión, de estimular a la vez los sentidos y el alma*(56). Más allá de la ingenuidad que pudo haber dado sustento a esa construcción de humo, un breve repaso de sus planos desplegaría ante nuestros ojos una organización comunitaria afín a las constancias y a las recurrencias del deseo y no sólo al *carpe diem* de una atareada albañilería.

Si la cultura occidental viene denunciando desde hace siglos un inocultable *malestar en el deseo* que traiciona sus proyectos más excelsos, las “tribus” maffesolianas sólo ofrecerían un desahogo valvular a ese empuje que en cambio encuentra, en los grupos como los albergados por La Cochera, una destilación sublimatoria negada o malograda en otros espacios sociales.

### **De a tres, es mejor**

*No es el Uno el que comanda al Dos, sino  
el Tres que trasciende al Dos.*

J. Lacan

*Si pudiéramos entrever el nuevo mundo en toda su gloria, es indudable que muchas personas caerían heridas de muerte por la violencia de sus éxtasis, muchas otras se enfermarían de sobrecogimiento, de horror y de melancolía por toda la dicha que hubieran podido gozar y de la que no habrían gozado.*

Ch. Fourier

Oscar Rojo nos cuenta que, con *Los ratones de Alicia*, logró admitir su propia “elasticidad emocional” y la de los demás; había tenido, en los ensayos de esa obra, la oportunidad de transitar fluidamente “de un punto de vista a otro” sin alarmarse por la inconstancia de sus

emociones. Pudo comprobar entonces que la labilidad del temperamento es un secreto que cada uno esconde y reprime en aras de una sociabilidad asimismo inestable. Ese descubrimiento tardío le deja la insatisfacción de “no haber sido más elástico, más piadoso con los otros”.

Interrogado sobre su recuerdo más grato de la época de *Los ratones...*, el actor evoca de inmediato un episodio del viaje a Buenos Aires hacia fines de 1987.

*Estábamos instalados en Buenos Aires, ensayando en Cemento para la función del día siguiente y, como de costumbre, había estallado una discusión a muerte. Yo me peleaba sobre todo con Marcelino, pero también con Carolina. Era una de esas batallas de agarrarse de los pelos. De pronto vimos, detrás del mostrador, una botella de piña colada y nos dijimos: ¿la robamos? Robar piña colada, juntos, es el recuerdo más grato que tengo de esa época. Inmediatamente después viene la imagen de los tres, volviendo al hotel en un colectivo, agarrados del pasamanos, brindando, besándonos y tomando piña colada. Y todo eso después de una pelea que tendrías que haber visto; era como si cada pelea recapitulara todas las anteriores y las llevara todavía más allá(57).*

Oscar ve resumido, en el episodio de la piña colada, el mayor aprendizaje de su paso por La Cochera. El actor había podido comprobar que un estado de cosas puede llevarse hasta su límite, hasta lo insostenible y, mediado por una aparente insignificancia, ese estado llega a transformarse en su opuesto. No habría entonces nada que temer en la vida: podríamos tal vez zambullirnos en lo doloroso, en lo violento y aun en lo que nos aterra, sabiendo que siempre sería posible convertir lo espantoso en su contrario. Un conocimiento perverso, si acordamos con Catherine Millot en que *la perversión (...) realiza el único milagro que vale la pena, transformar el sufrimiento en goce y la falta en plenitud(58)*.

De algún modo se transparentaría en la secuencia pelea / robo /

celebración feliz, una *forma general* del trato entre semejantes que comparten tiempos y espacios con algún propósito común. Y, dicho sea de paso, se redescubre allí la ambivalencia freudiana *encuentro jubiloso / agresión* que anida en todo vínculo entre el Yo y los otros, un vínculo hegelianamente desmenuzado por Jacques Lacan en su tesis de 1936 sobre el “estadio del espejo”. Lo importante, sin embargo, es reparar en ese tercer elemento que de alguna manera “gatilla” el tránsito entre los dos polos de la oposición. Oscar Rojo agrega a lo dicho que *una cosa se extendía hasta sus límites, se agotaba, y bastaba con mirarnos a los ojos para ser otra vez compinches en otra cosa*. Las parejas amorosas –sobre todo las de larga data– conocen de sobra ese vaivén excitante. Hay, ente los dos estados principales, algo que podemos llamar un *punto de corte* (la ejecución de un robo, la mutua mirada sostenida en medio de una contienda..) y que no por ser designada como un “punto” debe agotarse en un instante; por el contrario, efectivizar esa singularidad puede requerir un intervalo de tiempo no desdeñable.

En realidad, los recuerdos y las conclusiones de Oscar no hacen otra cosa que desplegar con mayor detalle aquel señalamiento de Paco según el cual “para ir de un lugar a otro hay *algo* que atravesar”. Dejo por el momento en suspenso la dilucidación de si ese “algo” tiene el aspecto de un punto o de un segmento enmarcado por los “lugares” (segmentos) de partida y de llegada. Como vimos páginas atrás, esa frase del director define el precio de un deseo que, además de prescribir una ética, deriva en una *erótica* susceptible de electrificar espacios y tiempos compartidos. Por otra parte, reencontramos ese dispositivo ternario en la base misma de la experiencia teatral. Veámoslo más de cerca.

Entre los inagotables textos de Stanislavski, el primer capítulo de *El trabajo del actor sobre sí mismo* siempre tiene algo más para decirnos, aun cuando creamos saberlo de memoria. En aquellos párrafos inaugurales, Kostia, el *alter ego* del maestro, refiere el paso de una parálisis escénica a ese estado de gracia llamado “vivencia” con estas palabras:



*La impotencia de realizar lo imposible había creado en todo mi cuerpo una tensión que llegó al espasmo. (...) Todas mis fuerzas desaparecieron ante esa tensión inútil. (...) Ya no podía controlar los movimientos de las manos y las piernas ni el habla, y la tensión fue en aumento. (...) Abochornado me aferré con fuerza al respaldo de un sillón. En medio del desamparo y la confusión me dominó la ira contra mí mismo, contra los espectadores. Por unos minutos estuve fuera de mí y sentí que me invadía un calor indecible. Al margen de mi voluntad lancé la famosa línea: “¡Sangre, yago, sangre!”(...) No sé cómo la dije. (...) Me pareció que por un segundo la sala se había puesto en tensión y que un rumor recorría el auditorio. (...) En cuanto sentí esta aprobación, hirvió en mí una energía incontenible. (...) En la escena había surgido para mí una vida nueva, desconocida, que me fascinaba(59).*

Se tiende a leer este primer capítulo stanislavskiano como una colorida introducción a los problemas que ha de enfrentar, desde su primeros días de aprendizaje, quien decida ser actor. Son páginas que se pasan con rapidez, pensando que el resto del libro nos entregará los secretos técnicos del oficio. Sin embargo, esa anécdota introductoria habla nada menos que de la tan mentada *creación*, despojándola de toda metafísica sin por ello pulverizarla en un saber-hacer instrumental al servicio de aprendices apresurados.

Nuevamente encontramos, en el episodio que protagoniza Kostia, dos momentos muy notables en virtud de su duración subjetivamente larga (la angustia paralizante, por un lado, y la “actuación inspirada”, por el otro), y un tercer momento menos sobresaliente pero de consecuencias decisivas. Me refiero al acto descrito en una frase breve: *me aferré con fuerza al respaldo de un sillón (...) y me dominó la ira contra mí mismo, contra los espectadores*. No es un gesto, puesto que no porta significaciones para el espectador. Tampoco es una acción, puesto que carece de motivos y de metas conscientes. Es un acto y, como tal, transmuta estados y sustituye la “lógica de la angustia” –la del goce

angustioso– por la lógica del placer indecible de tener al público –al “monstruo de mil cabezas”– en un puño. Este ejemplo nos sirve, colateralmente, para ilustrar la naturaleza irreflexiva de un acto propiamente dicho.

Kostia efectúa, en su primera salida a escena, un recorrido por tres campos ontológicos distintos: *el territorio del Otro* (del Público) donde, a falta de “un significante que lo signifique”, se extravía en las fauces de una cosa sin nombre (*das Ding*, en la terminología freudiana); *la realidad tangible* del escenario, donde “toca madera” tocando tal vez algo subjetivamente más firme y con valor *significante*, y la *ficción* soportada por el texto de Shakespeare donde comienza a deslizarse con la felicidad de “un pez en el agua”. Lo que sigue de *El trabajo del actor sobre sí mismo*, su “parte técnica”, es el intento de otorgar *estabilidad estructural* al estado más placentero, a la “vida nueva” surgida en la escena y que discurre ante los ojos y los oídos fascinados de los espectadores.

El problema reside en que el saber técnico, la destreza más inteligible y práctica de que dispone el actor, concierne solamente a uno de los momentos de una terna que se vuelve indisoluble si lo que se pretende es acceder al “arte de la vivencia”, para decirlo en el vocabulario de Stanislavski aunque sin perder generalidad. (Recordemos que la “vivencia” no equivale a “vivir los sentimientos del personaje representado”, sino a mantenerse en un estado de “invención permanente” en presencia del público). No habría creación propiamente dicha si nos instaláramos placenteramente en una “actuación mecánica” o en una “representación” que se desplegaran sin sobresaltos; sólo se crea en el tránsito de la angustia paralizante al placer de un control provisoriamente recuperado. Pero ese trámite mediado por el azar solicita su inverso, y la angustia de lo imposible nos espera siempre a la vuelta de la esquina. Es por eso que el entrenamiento, el desafío iniciático, la técnica depurada, son en sí mismos insuficientes para “volvemos creativos”.

Hemos comenzado a vislumbrar una configuración compleja del

recorrido creativo y, en ella, el “punto” o “línea de corte” (el robo de la piña colada, la mirada en los ojos, la mano aferrada al respaldo del sillón...) cumple una función decisiva, a saber, el papel de *lo contingente*.

El trayecto que va de un lugar a otro (de la angustia al placer, de la batalla campal a la felicidad de un brindis...) pasando por “algo”, define una *erótica* del tiempo y del espacio. El deseo crea espacios en al medida en que su objeto no está al alcance de la mano. La mediatez de ese señuelo podrá volcarlo hacia lo imposible o hacia lo inaccesible, pero en ambos casos quedaría fundado un *espacio dramático* para esparcimiento del deseo en juego. Es ese espacio de los enamorados, por ejemplo, donde lo más lejano puede ser lo más cercano, y viceversa. El tiempo deseante, en cambio, cuenta con otras delicadezas, y ellas me obligarán a un pequeño rodeo topológico.

La geometría escolar nos hizo repetir muchas veces que dos rectas paralelas se tocan o se cruzan en el infinito. Un infinito que nadie ha visto, claro está, pero que estamos obligados a suponer para que el edificio matemático siga en pie. Pero, ¿hacia qué lado postularíamos ese infinito? ¿Lo ubicaríamos en el extremo derecho o en el extremo izquierdo del recorrido rectilíneo? O bien, si pensáramos que una de las rectas es una abscisa temporal, ¿tendríamos el infinito en el más remoto pasado o en el más lejano futuro? ¿Quién podría asegurar una cosa o la otra? Mejor haríamos en decir que lo infinito está a la vez en uno y otro lado. Pero, para mayor desconcierto, si esa abscisa es una recta continua —o, como prefieren decir los matemáticos, si tiene “la potencia del continuo”—, entre dos cualesquiera de sus puntos, por próximos que éstos sean, siempre es posible encontrar una infinidad de otros puntos.

El infinito, por lo tanto, no sólo nos acecha en un más allá pasado o futuro, sino que se esconde en cada grieta de lo que parece inmediatamente a nuestro alcance. Ese infinito puede estar en los extremos o en cualquier lugar intermedio, pero importa señalarlo como *imposible* (imposible de representar, de “presentificar”) en la recta que, por ejemplo, podría graficar el transcurso del tiempo. Para decirlo en la

jerga de Lacan, ese infinito fuera del tiempo *no cesa de no inscribirse* en la recta temporal. Si lo hiciera, si “cesara de no inscribirse”, lo haría como *sorpesa*. Como dice Jacques-Alain Miller, *la sorpesa es un momento no homogéneo con relación a lo restante del tiempo*(60). Es lo que solemos llamar un *acontecimiento*, una ruptura inverosímil que podría hacernos exclamar “¡No puede ser; esto no puede estar sucediendo!”, justamente porque viene de *lo real*, fracturando una realidad que hasta entonces transcurría sin sobresaltos.

*Lo propio del acontecimiento imprevisto es borrar sus condiciones previas y volver a manejarlas*, aclara Miller. Es así que de la pelea encarnizada, el robo hace un brindis gozoso; del pavor escénico, el aferramiento a un mueble (más una descarga de furia de la que hablaré luego) hace una actuación fulgurante... Es ese acontecimiento inversivo lo que el psicoanálisis designa como “lo contingente”. Podemos notar sus efectos en la oscilación “maníaco-depresiva”, por ejemplo:

*La manía en sentido psiquiátrico está marcada por la precipitación. Como si el sujeto viviese un presente demasiado estrecho con relación a aquello que él tiene para decir; mientras que el melancólico vive un presente demasiado largo. (...) Esto es lo que da al melancólico ese sentimiento especial de detención del tiempo. (...) El melancólico vive después del juicio final, en el que evidentemente fue condenado y hace la experiencia de sí mismo como puro deshecho.*

*Al contrario, la manía está marcada por el predominio del tiempo que progresa por una aceleración en dirección al futuro. (...) Un futuro veloz, en cierta manera instantáneo. El melancólico hace la experiencia de sí mismo como deshecho absoluto; el maníaco, al contrario, se vive a sí mismo como un agalma delirante, como la maravilla del universo que, ocasionalmente, exhibe de manera obscena(61).*

Sentirse despreciable, anonadado o brillante concierne al estado de ánimo, a lo anímico, al alma, en definitiva, es decir a ese desprendimiento del cuerpo, a esa extensión por la que el sujeto sufre,

goza, se apasiona y se conmueve. Algunos estados anímicos son agradables y quisiéramos conservarlos eternamente; otros, preferiríamos borrarlos para siempre, impedirles que nos estropeen el placer, evitar que transformen lo anhelable en detestable. Pero la *causa* del deseo cimbreo por debajo de esas oscilaciones perturbadoras. Si al menos pudiéramos aquietarla, aprehenderla, depositarla... El arte clásico intenta justamente ese serenamiento por captura. La inquietud de la mirada quedaría absorta en el cuadro, extasiándose en la contemplación; las intermitencias de la voz, de la materia sonora, se disciplinarían según normas musicales. Es así que

*La pintura cultiva ese eclipse del tiempo que, de algún modo, pasa para el espacio, y por eso siempre remite a una eternidad supuesta. (...) La música no eclipsa el tiempo como la pintura; más bien depura el tiempo, lo maniobra. Sustituye el tiempo imprevisto (...) por un tiempo regulado, manipulado, con ritmo(62).*

En el terreno teatral la puesta en ritmo, la regulación del tiempo, el apresamiento de la mirada, la cualificación de los espacios son, precisamente, objetos de una *técnica* y, por lo tanto, materia de un entrenamiento. En otras palabras, son dispositivos para asir lo inaprehensible, para proveer de algún lastre a los caprichos de la “vivencia escénica”, de esa “vida nueva” que de vez en cuando nos hace fulgurar ante espectadores fascinados. Si los actores de *Los ratones...* crean euforia a partir de la furia y Kostia crea éxtasis a partir de la angustia paralizante, ni unos ni otros cuentan (todavía) con una técnica que les permita estabilizar esos logros. Pero, de un modo u otro, si hay algún lugar para el *entrenamiento* en el oficio teatral, es precisamente en el intento de construir ese soporte –siempre endeble– para una “actuación inspirada” que parece obedecer a leyes ajenas a la racionalidad técnica. Y es que la “inspiración” tal vez dependa más de una improductividad angustiosa que de las razones de un saber-hacer.

En efecto, la anécdota referida por Oscar Rojo y la reconstrucción

stanislavskiana de las tribulaciones de un aspirante a actor, nos hacen pensar que la reconciliación festiva y la “vivencia escénica” son los *reversos catastróficos* (en el sentido de la “teoría de las catástrofes” de René Thom) de las angustias que las precedieron. En esta línea de pensamiento, el verdadero soporte de un actuación inspirada (su “soporte profundo”, diríamos) es el *pavor* que aquella reprime o escamotea, mucho más que esa técnica que se ilusiona con tenerla alguna vez bajo su control. Este reconocimiento de límites, sin embargo, de ninguna manera implica expulsar el entrenamiento fuera del campo actoral: la técnica interviene ineludiblemente en la construcción del espectáculo, en el tejido de esa *ficción* que servirá de receptáculo de la “nueva vida” que nos aguarda en el escenario. Además, la técnica y el entrenamiento operan como “compuerta” o “esclusa” que intenta obstaculizar cualquier posible retorno de la “vivencia” a la parálisis del principiante.

He postulado una homología estructural entre el episodio de la piña colada y el trance de Kostia en su primera experiencia escénica sin olvidar sus diferencias fenoménicas. La experiencia evocada por Oscar podría considerarse como una emergencia relativamente familiar para los observadores de la “dinámica de los grupos”, independientemente de los propósitos conscientes –artísticos, comerciales, revolucionarios...– que éstos se hayan fijado. En la crónica del “primer día de teatro” de Kostia, en cambio, cabe reconocer con más nitidez cierta “forma general del acto creador”. La narración stanislavskiana permite distinguir los tres tiempos –cualitativamente distintos– que ya he mencionado: el momento de la *angustia*, el instante de la *contingencia* y el tiempo del *júbilo*. He señalado también que el hecho contingente, el acontecimiento, sirve de bisagra a la *inversión catastrófica* entre el primer y el tercer momento, tal como se oponen drásticamente la “depresión” y la “manía” en el ejemplo clínico citado más arriba.

Hemos incursionado ya en el terreno de la angustia al hablar de los

“tiempos muertos” que, según el testimonio de Giovanni Quiroga, sembraban los ensayos de *Intimatum*. En aquel contexto, ese “afecto que no engaña” se manifestaba como una improductividad paralizante, al igual que se mostraba improductivo el marasmo de Kostia frente a un público que tomaba la dimensión de esa *cosa (Ding)* muda que lo enmudecía. (Aclaremos que, en el contexto del goce, *das Ding* –la Cosa freudiana– es el objeto perdido, fuera de la palabra y de la imagen, “más-allá-del-significado” y aun fuera del inconsciente, que debe volver continuamente a reencontrarse como a un Otro prehistórico e inolvidable). También eran improductivas las peleas de los actores de *Los ratones...*, lo cual no les impedía “fisurar” una vez comenzado el espectáculo. En todos estos casos, la salida del pantano no dependía de una lucha frontal y esforzada contra la pereza, el agarrotamiento o los narcisismos exacerbados; por el contrario, el abandono del páramo angustioso estaba supeditado a *lo contingente*. Alguien debería estar, por lo tanto, a la pesca de ese accidente que invertirá drásticamente la parálisis, trocándola en productividad desbordante. ¿Quién sería ese pescador? Algo –“alguien”– dentro del propio sujeto pero fuera de su conciencia, o un paciente y atento conductor –Paco Giménez, por ejemplo– que acecha el momento propicio (*kairós*) para ejecutar un *acto* decisivo.

Ahora bien, si la angustia es el *reverso* de las actuaciones inspiradas, ¿no sería inteligente admitirla como “materia prima” en la práctica cotidiana de un grupo teatral, junto al entrenamiento y al acto? Como puede advertirse, esta pregunta nos acerca un poco más a la “clave de bóveda” del edificio teatral llamado La Cochera.

Recordemos que en el trabajo de Eugenio Barba ha sido posible señalar una mínima matriz de dos líneas orientadas y consecutivas, separadas por un corte abrupto, que puede tomarse por la forma general del *thinking-in-motion* barbiano. Esa matriz dinámica se aplicaría tanto a la conducción del proyecto grupal del Odin Teatret como a la elaboración de un “lenguaje” personal de cada actor –vía

entrenamiento– y a su ulterior despliegue en una “escritura improvisacional” con destino de espectáculo. Es de esperar que, en la tarea de Paco Giménez, esa matriz generadora nos muestre sus componentes al modo de una *trinidad*, es decir como un conjunto de tres condiciones o “posiciones” –posiciones escénicas o de “dinámica grupal”– en las que podríamos instalarnos o por las que podríamos transitar sin que esté prescripto un orden para recorrerlas y sin que se nos exija un tiempo mínimo o máximo para permanecer en cada una de ellas.

El lector notará seguramente que el episodio de la piña colada se acerca más a esa forma trinitaria que la experiencia de Kostia, dado que ésta parece establecer para el actor un sentido de circulación obligatoria: parálisis / acto / vivencia escénica. Lo que nos importa por ahora, sin embargo, es haber señalado que tanto en las vicisitudes grupales de La Cochera como en los procesos de ensayos y de construcción de sus espectáculos intervienen tres tipos de componentes interdependientes: fases *improductivas* sostenidas en una *angustia* que no forzosamente se vive como “sufrimiento”, actos supeditados a la *contingencia* y productores de “turbulencia escénica”, y momentos de *productividad embriagada* que se revelan como el reverso catastrófico de la angustia paralizante y que reclaman el apoyo estabilizador de un *entrenamiento*. Para aislar estos ingredientes ha sido decisiva la comparación de los testimonios de los actores de La Cochera con las reconstrucciones stanislavskianas en torno al momento de la creación escénica. Si estas componentes gozan de la suficiente libertad combinatoria, podremos considerarlas como términos de una trinidad mínima y fundamental en el trabajo directorial de Paco Giménez. Dicho de otro modo, podríamos sospechar que en esa trinidad se esconde la “clave de bóveda” buscada. De alguna manera, esa clave de bóveda revelaría un *modo de pensar* del director que es, simultáneamente, un modo de percibir, de decidir, de recortar, de articular y de sostenerse en la causa de su deseo.

## Transferencia de trabajo

*Si se limpiaran las puertas de la percepción,  
todas las cosas aparecerían como lo que son, es  
decir, infinitas.*  
W. Blake

*La forma lo atormenta sólo porque la exige  
adherente a las variaciones de su ánimo.*  
G. Ungaretti

Conocemos largamente, por experiencia de primera mano o por una televisión y cierta literatura saturadas de autoayuda, el lenguaje del desamparo contemporáneo: “armonizarse”, “conectarse con uno mismo”, “recuperar la propia esencia”, “reconocerse”, “crecer espiritualmente”... Cuando esa fraseología se refiere a la relación con el otro, las demandas suelen formularse en términos de “contener”, “comprender”, “apoyar”, “ser contenidos”... por ese “otro yo” que es más un *semejante* que un *prójimo* propiamente dicho.

También los grupos tienden a buscar sin descanso una “armonización”, una fraternal y resistente solidaridad entre sus integrantes. Cuando uno de ellos sufre una crisis –más bien de aflicción que de violencia–, los demás sienten el deber moral de “hacer algo” por el sufriente. Asistimos así a una escena típica de “ternura grupal” que Jean Le Du, por ejemplo, he descrito de este modo:

*Cuando el grupo ve a uno de sus miembros perdido, aislado, digno de lástima, se acrecienta instantáneamente un sentimiento de impotencia, una angustia incommensurable. Algunos se encuentran paralizados. (...) Por el contrario, otros se precipitan para rodear al participante afligido, le hablan, lo acarician, lo invitan a volver al seno del grupo, tratan de convencerlo de que se trata de un menosprecio ridículo, etc.(63)*

Ante un “desperfecto” en el funcionamiento grupal, entonces,

*faunas, tribus y falanges*

parece haber una clara divisoria de aguas entre los “inhibidos” y los “espontáneos”, entre los que se retraen y los que dejan salir su maternal impulso de “contener” al otro. Pero, como advierte Le Du, los acercamientos, las caricias, el calor desplegado de manera bien visible por los segundos, *les sirven mucho más para disipar su propia angustia que para establecer una relación real con una persona real(64)*

En el cuarto apartado del primer capítulo de este libro he mencionado brevemente una partición –ya clásica– entre los niveles del “trabajo” y de la “emoción” propuesta por W. R. Bion para dar cuenta del comportamiento grupal. La idea corriente –el bien ponderado “sentido común”– se inclina a suponer que un nivel emocional “armonizado” es la condición necesaria para la eficacia del trabajo del conjunto, cualquiera sea la tarea en vista. Las emociones, en tanto reconciliadas, correrían silenciosamente por debajo de las labores, sin dispersar energías valiosas en inútiles explosiones belicosas. De este modo, el “nivel del trabajo” sólo se alimentaría de los “afectos positivos” emanados del sótano emocional.

En La Cochera, en cambio, la guerra bien puede ser tan productiva como inseparable del trabajo en curso. Las evocaciones de Osvaldo Bovadilla nos revelaban ya los juicios descarnados que cada actriz y actor de *Los ratones...* acostumbraba disparar sobre los trabajos de sus compañeros. El registro efectuado por Gabriela Macheret de las clases de Paco Giménez en la cátedra a su cargo en la Universidad Nacional de Córdoba resulta valioso para poner de relieve la generalidad del procedimiento. El conductor de la ejercitación toma la iniciativa de no ceder a la condescendencia, pues

*las devoluciones que realiza a los alumnos son de una frontalidad que no se encuentra en otras cátedras, a las que el alumno está acostumbrado. Más bien ocurre lo opuesto, existe cierta liviandad, tanto en la devolución como en la evaluación, así como en la exigencia general en muchas de las cátedras, que hacen que al principio sorprenda esta postura frontal del docente(65).*

Los señalamientos de Paco sobre el trabajo de cada alumno contemplan *no las posibles heridas de su ego, sino cuál es el esfuerzo que requiere su crecimiento*(66). El ejemplo de “frontalidad” dado por el conductor se democratiza rápidamente, puesto que

*Paco pregunta a los alumnos su interpretación sobre las distintas pautas del trabajo, pide opiniones acerca de lo que “funciona” o “no funciona”, según su criterio. Promueve la honestidad en la observación, no hacer concesiones entre los alumnos. Si no es convincente, no lo es; no hacer “como si” creyéramos. A partir de las conclusiones generales, pide establecer tipos de “procedimientos” útiles para el entrenamiento. (...) Se sugiere, además de bucear en el propio material para crear, buscar también en el material que ofrece el “otro”. Reflexionar acerca de qué tomo de lo que dirige el otro hacia mí y hacia los otros; qué es lo que yo entrego, qué *feed back* se produce. Aprovechar también lo que el otro hace y no toma, el material que queda “desperdiciado” sin razones, porque sí, y lo mismo en cuanto a lo que yo no tomo de mí mismo*(67).

Tengamos en cuenta que entre las crónicas que acabo de citar y la dirección del grupo de *Los ratones...* —aquella experiencia en que Paco Giménez comienza a “ejercitarse en la manera de manejar los conflictos”, según su propia confesión— median diecisiete años. En ese intervalo fue creciendo una maestría en ese “manejo” que borra la división tradicionalmente neta entre el “nivel del trabajo” y el “nivel emocional” de los grupos que conduce el director de La Cochera.

Fourierista sin saberlo, Paco agitará esas aguas emotivas en vez de aquietarlas, puesto que, como presentía aquel utopista francés, la producción de obra se nutre de un hábil juego de contrapesos pasionales y no del silenciamiento de los impulsos. *Hace mucho que me negué a resolver contradicciones*, decía el director en una entrevista concedida hace seis años. *Yo hago teatro para no resolverlas. Se los cuento a la gente para que sepan con quién se van a meter, pero no tengo la pretensión de resolverlas*(68).

Si comparamos esa “ternura colectiva” que se esfuerza en preservar

armonías a cualquier precio y esta “terrible sinceridad” de los juicios propiciada en la labor de Paco, vemos que, para este último, el acercamiento entre compañeros no es un mero ejercicio de agresividad, sino más bien una recuperación de la duda, un diferimiento o puesta entre paréntesis de las reacciones estereotipadas cuyo propósito fundamental es evitar la angustia. Una auténtica pantalla protectora tiende a erigirse entre los prójimos intervinientes, dado que, como apunta Le Du, la estrategia del acercamiento consolador

*se desarrolla en un plano imaginario. Pues todos los esfuerzos desplegados no llegan de ningún modo a aquel a quien se esfuerzan por tocar y alcanzar. (...) Aquel con quien se encuentran no está allí; en un objeto imaginario, arcaico, fantaseado, reactivado por la situación angustiosa; y este objeto imaginario sobre el cual se precipitan, es ese objeto eterno que (...) les restituiría el sentimiento de ser enteros y borraría de golpe la fisura profundamente abierta en la unanimidad afectiva del grupo*(69).

Es posible que un alumno que realiza un ejercicio en una clase de Paco crea estar cumpliendo impecablemente con su consigna y, en apariencias, no sería presa del tipo de crisis de desamparo que vengo comentando. Sin embargo, bastará una palabra o una frase intransigente de alguno de los compañeros o del conductor mismo para “fisurar la unanimidad” y revelar al alumno evaluado como *carente*, como portador de una *falta* en adelante inocultable. Las reacciones de consuelo, las apreciaciones amables son, justamente, intentos automáticos de suturar esa falta, con lo cual, por razones que trataremos de dilucidar, se extingue a la vez toda creación posible. Sostener esa carencia en su apertura angustiosa bien puede ser la condición de cierta “consistencia deseante” del tiempo y del espacio; de ello podría depender el despliegue de esa *erótica* espacial y temporal que introduce en el apartado precedente. Digamos de paso que una perspectiva deleuziana negaría, precisamente, esa ineludibilidad de la falta para que el deseo libere aquí

su potencia productiva. No obstante, si nos internamos en el “nivel molecular” del trabajo escénico, vemos que sólo determinada ejercitación o determinados momentos del entrenamiento parecen confirmar esa productividad “espontánea” del deseo pero, en el momento de exponer los resultados a la mirada ajena, comprobamos que el puro disfrute lúdico de las risas y las lágrimas no engendran otra cosa que gratificaciones o pesares en lo imaginario. Es ese envoltorio lo que hay que rasgar para que la producción acontezca, y la falta es su consecuencia.

Como nos hace observar –aunque con otras palabras– Gabriela Macheret, los juicios y las reflexiones en torno a la práctica de los alumnos se van sedimentando en lo que Eugenio Barba llamaría una “cultura de grupo”, y que con mayor generalidad podríamos designar como una *mediación simbólica* en proceso de construirse, un orden simbólico de alcance grupal que agrieta las seguridades imaginarias de los participantes. Dice nuestra cronista que de esta manera

*El alumno entra en una zona de riesgo en la cual las certezas desaparecen, en la que su modo de encarar la práctica teatral, las formas conocidas y los recursos personales más frecuentes, se diluyen. Ya nada de lo que dispone habitualmente, lo que tiene a mano, le sirve; tiene que encontrar otras formas; permitirse abrir otras zonas no visitadas para poder estar a la altura de las consignas(70).*

Quisiera enfatizar el carácter trans-individual de esta práctica: el orden simbólico, la “cultura” que se va edificando entre los alumnos, se encarna siempre en la mirada y en la palabra del prójimo bajo la modalidad de una “terrible sinceridad” que se alterna con una sintonía restauradora. La “frontalidad” de los juicios se compensa así con

*ejercicios de comunicación tendientes a lograr una dialéctica en la relación, un “entrar en la frecuencia del otro”, en la órbita del otro para poder rivalizar con él. Se busca un plano de igualdad en el cual encontrarnos. Por ejemplo, pasa alguien, toma una*

*faunas, tribus y falanges*

*silla y ejecuta un movimiento determinado (un movimiento que descubre o que propone al manipular la silla, por ejemplo, hacerla girar sobre la cabeza). Luego pasa otro y le debe quitar la silla, pero sin que se corte la rítmica. (El movimiento está acompañado por un sonido, por una vocal sostenida). Debe tomar lo que le da el uso previo de la silla para pasarlo a su voz. Lo difícil es acceder al nivel de la otra persona. Se debe tener cuidado de que no se detenga, ni cambie ni se corte el movimiento cuando la silla pasa de una persona a la otra(71).*

La ambivalencia especular antes señalada, la oscilación amor / odio que nos liga al semejante aparece aquí en su *dialéctica*, como bien dice la comentarista, sabiendo que en la vida cotidiana tendemos a ignorar y sepultar el costado agresivo de ese vínculo. La mediación simbólica que va instalándose entre los alumnos de Paco no es de ninguna manera “regresiva”, no restituye la ilusión de un encuentro pleno y sin fisuras entre compañeros: la *rivalidad* entre pares es primaria e irreductible.

Vale la pena ampliar aquí la breve referencia que hice en el primer capítulo de este libro al texto clásico de Freud sobre los comportamientos grupales, a saber, *Psicología de las masas y análisis del yo*. En esas páginas, el padre del psicoanálisis remarca el poder ordenador y apaciguador del amor en las “masas artificiales”: *la masa se mantiene en virtud de algún poder. ¿Y qué poder podría adscribirse ese logro más que el Eros, que cohesionan todo en el mundo?(72)*. En primer lugar, se trata del amor supuesto en el líder hacia todos sus seguidores *por igual; de esta ilusión depende todo; si se la deja disipar, se descomponen(73)* las agrupaciones. Recíprocamente, a ese conductor amoroso le responderán los individuos enamorados que lo colocan en el lugar del Ideal del Yo, instancia a la que se le atribuyen *las funciones de observación de sí, la conciencia moral, la censura onírica y el ejercicio de la principal influencia en la represión*. Ubicado en ese lugar, el líder *estará en condiciones de influir, de condicionar y de determinar el comportamiento de los individuos del grupo(74)*. Lecturas lacanianas posteriores nos explicarán que ponerse en el lugar del Ideal del Yo es

asumirse como *significante Amo* con el poder de apaciguar las inestabilidades y la latente agresividad *inter pares*.

Como pudimos ver, la “democratización de los juicios” que preconiza Paco Giménez en sus clases tendría, como primer efecto, la multiplicación de los “Ideales del Yo” para quien expone ante los demás los resultados de su ejercitación. Las prerrogativas del líder se disuelven así en muchas voces disipando a la vez las ilusiones reparadoras del amor y dejando al descubierto un resto de “tendencias destructivas” que ningún *significante Amo* –debilitado por su multiplicación– logra contener. Un malestar grupal puede desprenderse entonces, y es necesario concebir estrategias que lo capitalicen para el trabajo pedagógico o artístico en curso. Siguiendo las notas de Gabriela Macheret, advertimos que ese trabajo simbolizante,

*al desechar lo “forzado” y trabajar con lo esencial, puede complejizar el ejercicio; partiendo de ese supuesto, la tarea sería poner en duda el propio hacer, buscar que algo interno se movilizara, nunca considerarlo suficiente ni acabado. Cuando surge alguna dificultad, se trabaja desde el problema, asumiéndolo, desde la cautela de quien conoce el obstáculo y le da el tratamiento precisamente de obstáculo(75).*

Recordemos además que en la consideración de los “materiales” propios y ajenos, el actor o el alumno debe prestar atención a los *restos*, a “lo que el otro hace y no toma”, a lo que él mismo efectúa y desecha, a lo que queda “desperdiciado, sin razones, porque sí”. En esta atención prestada al residuo se manifiesta algo fundamental: en el comportamiento escénico (en todo comportamiento escénico) que se da a “leer” al otro, hay un *excedente* imprevisto, una “plusvalía” quizá, que haríamos mal en desatender en tanto co-ejercitantes; por el contrario, si sostuviéramos lo suficiente ese sobrante caído, si nos sostuviéramos en él, otras inscripciones insospechadas podrían ofrecerse a la vista y al oído del compañero, retornando luego a nosotros. La apuesta por el *sin-sentido* que resta aun cuando la comunicación se quiere transparente, la

apuesta por ese indicio de que al Otro le *falta* algo a pesar de su elocuencia, tiene como recompensa posible la recuperación de una *causa* de la que depende un estar-en-vida específicamente humano e intensamente actoral, una causa que ya he mencionado en páginas precedentes y que trae a escena el deseo del Otro, que es como decir el deseo a secas.

Se vislumbra aquí un costado no-cohesivo, no-consolatorio, del Eros actoral que Paco esboza con estas palabras: *Arriesgarse a lo nuevo es como cuando uno está enamorado y se lanza a la aventura que propone el amor. Uno se descubre diciendo: “¡No sabía que yo era capaz de amar así!”. Se trata de despertar eso en el actor. A lo mejor nadie antes que yo se lo había despertado(76).* Resuena en estas palabras el apotegma lacaniano que define el amor como “dar lo que no se tiene a quien no lo es”.

Del entramado simbólico, de la ajustada o laxa articulación de significantes con que el actor “se expresa”, se desprende esa contingencia insensata, esa señal de lo imposible que se niega a toda representación con pretensiones de captura. La eficacia *erótica* de una actuación, su convocatoria del vértigo en detrimento del encuentro sereno y edificante con el espectador, depende de la atención prestada –durante los ensayos– a esas “insignificancias” que restan transparencia a los significados.

Gabriela Macheret agrega en su informe que

*lo desechable es uno de los elementos que se aprovecha e incorpora como material que entra en juego; tiene que ver con lo que “hago sin querer”, fuera de la “autoconciencia del signo” con que trabaja el teatro ortodoxo. Este elemento tiende a romper el recorrido temático produciendo cortes, rompiendo el “bucle perfecto” que plantea Michel Vinaver como predominante en el realismo(77).*

El desperdicio es, por así decirlo, un “punto o línea de fuga” en un ejercicio que en todo lo demás se ajustaría perfectamente a la consigna del conductor. Si el aprendizaje y el entrenamiento obligan a dejar atrás



las satisfacciones imaginarias de la “contención” grupal, nuevas ilusiones suturadoras podrían prosperar en torno a la competencia técnica que van adquiriendo los aspirantes a actores. Ese creciente “instrumental expresivo” podría presentárseles como un conjunto de ladrillos y materiales resistentes para construir un puente comunicacional hacia el otro o como el dócil vehículo del “querer decir” de sus conciencias, apaciguando de ese modo los exilios y los desencuentros entre los sujetos. Por el contrario, lo que se aprende en La Cochera y en los cursos que imparte Paco Giménez es que el actor ignora mucho de lo que dice y de lo que hace, que lo más cautivante de su actuación escapa a su control, que “expresa sin querer” y que no se enlaza con los otros –sus compañeros, sus espectadores– en una “comunicación” cristalina, sino en un juego del deseo sembrado de equívocos, de malentendidos productivos, abierto a un *saber que no se sabe*. El actor no construye o exhibe *signos* cuya significación le pertenecería, sino *significantes* que se encadenan entre sí según una lógica poco respetuosa de su voluntad expresiva. Todo ocurre como si “dentro” del actor consciente de sí palpitará un “doble”, como si “la persona tuviera un envase y un contenido que desborda en distintos grados y de distinta manera”, para decirlo con palabras de Paco. *Hay dos personas dentro de uno. Hay una persona que está “escondida” y que sale, por ejemplo, cuando uno se rebela. Ese que estaba escondido sale completamente de ese que era su molde(78).*

En los términos de Gabriela Macheret, el énfasis artístico-pedagógico –o, mejor, la “atención flotante”– del conductor está puesto en las “emergencias”:

*Los personajes sufren “lapsus”, “cortes”, que no se justifican con su línea de acción (algo sale de mí, involuntariamente, y continúo como si no pasara nada). Estas reacciones o cambios de dirección en su línea de acción se producen en forma repentina y su duración es breve, por lo que pasan casi desapercibidas. Esto abre un campo semántico diferente, opacando los signos, dejando la sensación de que algo fundamental no se devela, pero no podemos definir con exactitud qué es(79).*

La “cultura de grupo”, la trama simbólica que se fabrica bajo la mirada y la escucha de Paco –multiplicada tantas veces como personas haya en el salón de ensayos– va tomando así la dimensión de un Otro (Otro del grupo) entendido como un “tesoro de significantes” siempre incompleto, siempre insuficiente y resbaladizo que se aparta mucho de aquel código infinitamente perfectible que nos había prometido la “teoría de la comunicación” de la segunda posguerra del siglo XX y buena parte de la “semiótica del teatro” inspirada en ella. El entramado que se teje en ejercitaciones y entrenamientos, más aquellos “contenidos” que el actor trae de su vida extra-teatral, no constituye un sistema sino *cadena* *significantes* que en última instancia se reducirían a un par elemental (S1, S2), situándose entre tales términos un *sujeto de la actuación* que no coincide con el actor autoconsciente. El campo de despliegue del sujeto de la actuación no es el de la comunicación, sino –debo repetirlo– el del *deseo*.

Los significantes elementales (S1 y S2) que enmarcan a tal sujeto nos dan a entender, respectivamente, una *falta* incolmable en el “poder-significar” del actor y una *inscripción* deseante que de algún modo una “actuación inspirada” deberá sacar a luz, una inscripción que forma parte de “aquello que no necesita ser entrenado”. Dicho a la manera de Paco Giménez, el actor deberá arreglárselas para “sacar”, para “extraer”, en lugar de “poner” o “agregar”. Dice en una de sus clases, por ejemplo, que *para hacer Antígona, ustedes tienen que sacar la interpretación de la obra, no tienen que poner sino extraer lo que está en la obra y en el personaje que les toca y que ustedes no eligieron(80)*. Extraer su “zumo dramático” diríamos, en línea con las nociones que desarrollé en *Las piedras jugosas*, y vemos ahora que esa extracción comienza con la recuperación de los “residuos”, los “desperdicios” y los “lapsus” de una actuación determinada.

En un grupo constituido a la manera de las “masas artificiales” de Freud, sus integrantes no vacilan en sacrificarlo todo por amor al líder. Se trata de una renuncia a los goces disipativos, a cambio de no perder la

estima del conductor. Como apunta Jacques-Alain Miller, “es en nombre del amor como se puede renunciar a las pulsiones”, pero lo que comienza como privación de un goce desemboca en el goce de privarse. El Ideal del Yo armonizador muestra ahora su faz persecutoria convirtiéndose en el temible superyó de la segunda tópica freudiana. Agrega Miller que

*El superyó engorda con la satisfacción pulsional renunciada; por eso, cuanto más se renuncia, el goce pulsional, lejos de desvanecerse, nutre al superyó y se goza en ese lugar. En lugar de gozar de comer la buena mermelada, se goza en renunciar a la mermelada. Así se produce un ciclo de reforzamiento: más y más el sujeto va a renunciar a las pulsiones, más y más el superyó va a crecer, más y más el sujeto será culpable(81).*

Por amor a un director o a un maestro ubicado en el sitio del Ideal del Yo, el actor o el discípulo bien podría renunciar a sus perezas, sus dispersiones y su autoindulgencia, obligándose a un feroz entrenamiento y haciendo de aquel Ideal un superyó insaciable. De hecho, incontables grupos que tenían al Odín Teatret como modelo durante las décadas de los '70 y los '80, convirtieron el entrenamiento en una “liturgia personal” con todos los rasgos obsesivos que Freud solía reconocer en el comportamiento religioso. Dejar de entrenar durante un tiempo hacía a estos actores culpables al modo de esa divisa de la ética iniciática según la cual “si dejo de entrenar un día, yo lo noto; si dejo de entrenar dos días, mis compañeros lo perciben; si no entreno durante tres días, es el público quien me lo hace saber”. La dificultad está en que un superyó que no para de engordar, hace del colectivo teatral una bomba de tiempo. Y es allí donde el conductor del grupo afronta una cuestión política: ¿qué hacer con el goce en exceso que se troca en malestar autodestructivo?

El sacrificio de los goces concedería a cambio, en un grupo “superyoico”, la ilusión de una identidad recuperada, como si el

reconocerse y el ser reconocido en la sumisión bastara para recibir el nombre y la clave del propio ser. En tiempos de capitalismo acelerado y de ideales hundidos, cuando se venden tantos teléfonos celulares como diagnósticos de “ataques de pánico”, no debe sorprendernos que el escepticismo cool conviva –aun en una misma persona– con la predisposición ávida hacia la sabiduría del *feng-shui*, los poderes de las flores de Bach, los abducciones extraterrestres o los éxtasis organizados por las sectas de la Última Revelación. La nostalgia de un Otro cargado de respuestas y soluciones a nuestra falta de goce, la esperanza de un Otro exento de falta, insiste aun entre los que reniegan de toda fe. Pero ninguna cultura ni subcultura –tampoco la “cultura de grupo”– logra desprenderse del *malestar* que produce junto a sus aparentes respuestas. El “problema político” antes aludido, el problema de la conducción grupal, podría formularse entonces en términos de cómo eludir la tentación de restaurar, en un pequeño colectivo, la hegemonía del Discurso del Amo (ahora “superyoico”) que en la sociedad global ha sido sustituido hace ya tiempo por el Discurso del Capitalista.

Es por eso que en la “cultura de grupo” que preconiza el director de La Cochera disgrega su Ideal en muchas voces y miradas –en principio divergente y heterogéneas– que tornan inciertas las demandas artísticas o profesionales que pesan sobre cada integrante del conjunto. Y es por eso también que esa “cultura” se aleja de todo “fetichismo de la técnica”, desplazando el saber-hacer concebido como “herramienta expresiva”, hacia la pesca de ese significante insensato, contingentemente producido, cuya potencia demiúrgica consistirá en extraer el “zumo dramático” de gestos, espacios, elocuciones, objetos, textos y situaciones de apariencia inerte. Entre la técnica fetichizada y la pesca o la captura al vuelo del residuo, media el tramo que va del actor imaginariamente dueño de su “instrumental expresivo” al *sujeto de la actuación* nacido del extravío, el

sinsentido y los tiempos en blanco. Aceptarse como sujeto de la actuación no excluye, sin embargo, el mantenimiento de una atención minuciosa hacia el aprendizaje y la ejercitación. Más aún, la apropiación o la invención de un saber técnico personal es un contrapeso necesario frente a la divergencia y la heterogeneidad de los juicios que pesan sobre cada actor. El director o el maestro

*pide siempre poner en palabras y justificar las propuestas a fin de entenderlas y no convertir la práctica teatral en un “hacer” por el hacer mismo. Las consignas son propuestas como una autoexigencia, como un modo de probarse en “eso que me toca hacer”, de probar las propias convicciones. “¿Qué es una situación dramática?”; “¿qué creen que debe ocurrir desde que se nombra a alguien en este ejercicio?”; “¿dónde está el teatro en esta escena?”; “¿de qué me trato?”; “¿ser actor o hacer cosas de actor?”; “¿cuánta energía necesita Antígona para decir lo que dice?”; “¿qué pasó de particular hoy?”; “¿qué está pidiendo ese ejercicio que ustedes no entregan?”, son preguntas que el docente hace a los alumnos y que disparan reflexiones, abriendo un espacio crítico sobre el hecho teatral y funcionando como parámetro para medir el propio trabajo(82).*

Preguntas como las que menciona Gabriela Macheret en esta cita surgen alrededor de propuestas que excluyen cualquier respuesta actoral prefabricada o preconcebida. Son ejercicios que se enuncian más o menos así:

*Ejercicio de “preguntar”. Pasan cinco personas. Lo único que pueden (deben) hacer es preguntar. Ahora bien, uno busca que una situación cobre sentido. Recuerden un ejercicio anterior en que uno busca “lo que hay”, “lo que sale”. Parecerá que este ejercicio con cinco personas preguntando no tiene sentido, y ustedes verán cómo hacer para que eso cobre sentido, como en una situación de la realidad. También verán si la situación de preguntar los potencia en vez de reducirlos, de intimidarlos. Al hacer preguntas y no poder responder, hay desintegración. El dilema es dar sentido, crear una realidad. Hay que buscar en*

*qué momento la pregunta se disuelve como un elemento desintegrador y cuándo otorga coherencia. Recuerden: uno saca lo que sale y luego debe advertir qué es lo que hay y usar eso que hay, en vez de buscar o esperar lo que no hay (...) Uno aventura cosas y a medida que avanza ve lo que sucede con sus propuestas y va cambiando, se debe dar cuenta cómo resuena en los demás. Ahí se ve la base de un ejercicio que trasciende lo personal. Qué sucede con lo que propongo, cómo resuena en los demás. Es una “hacerse cargo de la realidad”, y uno falla muchas veces porque se encierra en sí mismo o porque no se atreve (83).*

¿Para qué sirve entonces el entrenamiento y la técnica? La desconcertante respuesta figura en una frase de Paco que he citado muchas páginas atrás y que ahora podemos completar provisoriamente: “para hallar aquello que no necesita ser entrenado”, de modo que el *acto* ejecutado en escena sea fecundo.

Cierro aquí un apartado sembrado de fértiles contradicciones irresueltas, no sin antes advertir al lector que si los comentarios que he dedicado a la “terrible sinceridad”, a la franqueza perturbadora y frontal de la pedagogía del director de la Cochera le hacen pensar en un imperturbable y distante maestro de actores, estaría pasando por alto el pasional erotismo que anima esta enseñanza. En el programa *Troesma* emitido por Canal (a) el 22 de junio de 2005, Paco confiesa que, cuando empezó a trabajar con la gente que más tarde integraría Los Delincuentes, *estaba enamorado de una persona del grupo; por eso me puse a dirigir, para “presumir”*. La dimensión erótica de la poética de Paco Giménez será precisamente el tema del tercer capítulo de este libro.

### Sobre saltos

*Cuando el sujeto se pregunta qué hacer,  
es porque su deseo se extingue.*

J. Lacan

*Hay, en el arte reciente, una desmedida pasión por lo real. Una fascinación que se presenta bajo un rostro janeiforme: por un lado, como intento de subversión y transgresión de las reglas del contexto artístico para llegar al mundo real y, por otro, como una tentativa de abolir las reglas sociales para llegar a un estado preedípico más allá de la ley y la cultura.*

M. A. Hernández-Navarro

De un modo comparable al tránsito de Kostia por su primera experiencia escénica, el aspirante a actor suele construir su repertorio técnico partiendo de una vida extra-artística en la que su “Yo” es un dato tangible para él mismo y para sus prójimos, y arribando a una vida-en-el-oficio, en adelante obligada a sobreponerse a las zozobras “despersonalizantes” de la exposición pública. El actor se considera “formado” cuando ha pasado de uno a otro extremo a través del puente de significantes forjado y asimilado en la disciplina de las clases y en la paciencia de los ensayos. La posesión de ese “lenguaje actoral” atenúa sus angustias escénicas pero también puede debilitar los goces del hallazgo; la habilidad técnica va ocupando así el lugar de la “vivencia”, del estado de “invención permanente en público”, y lo que era una protección contra la voracidad del Otro y sus demandas incógnitas, amenaza convertirse ahora en blindaje asfixiante.

Cuando el acorazamiento ha llegado a ese punto, podemos hablar de la técnica como *formación sintomática*, apelando a un término adecuado pero que requiere aclaraciones. A simple vista, nos inclinaríamos a llamar “síntoma” a ese terror paralizante que asalta al actor de pronto inerte frente a una platea colmada, y no pensaríamos en usar esa palabra para designar la soltura con que alguien se mueve sobre las tablas respaldado por incontables “horas de vuelo”. De hecho,

suele emparentarse el “bloqueo” escénico con un síntoma histérico o psicossomático, y esa asignación sería aceptable en una perspectiva médica o psiquiátrica(84), pero no para la tradición psicoanalítica, que preferiría considerarlo con una exacerbada *señal* de angustia. Como reconocía Freud en 1933, “parece como si los síntomas hubieran sido creados para *evitar* el estallido del estado de angustia”. Y lo que la clínica llama “neurosis” se cristaliza por *represión* o por *defensa* frente a esa angustia inmanejable.

Si repasamos las tribulaciones de Kostia ante la tarea encomendada por Tortsov, es difícil no asociarla a las angustias de un enamorado ante la inminencia de su primera cita y, llegado el día de la prueba, todo hace pensar en los pavores de un primer encuentro con la amada en la intimidad de un cuerpo-a-cuerpo. En ese momento crucial, la excitación es demasiada para un organismo sin ninguna garantía de salir airoso, y es ese *exceso de goce* lo que de alguna manera debe ser disciplinado o reencauzado. Tal es, precisamente, la misión moderadora que se confiará a la técnica.

Como he venido insistiendo en estas páginas, la acumulación de recursos actorales puede compararse con la construcción de un orden simbólico de “baja consistencia” o de “débil trabazón”, por así decirlo. Si el lenguaje –orden simbólico por antonomasia– se sostiene en un juego de oposiciones reductibles al par presencia/ausencia, dejando abierta, en esa esencial *discontinuidad*, la posibilidad de que algo pueda *faltar* en el conjunto signifiante, mucho más “agujereado” se mostrará un “lenguaje” como el de la actuación, atravesado como está por escuelas divergentes, desacuerdos furibundos y subordinaciones estéticas e ideológicas de toda especie. Esto no impide que cualquier actor pueda valerse de su destreza técnica imaginándola como un lenguaje pleno, como una protección expresiva completa y confiable frente a los embates de la angustia escénica. Es por ello que hablo de “formación sintomática” para referirme a ese refugio, postulando sólo una analogía

entre esta formación y el “síntoma” en su acepción psicoanalítica, particularmente con lo que suele llamarse “síntoma obsesivo” o, más precisamente, *defensa* obsesiva.

La maniobra mencionada intenta defenderse de cualquier porción de lo real que pudiera emerger entre dos significantes –o “representaciones”, en una terminología más freudiana– sucesivos, puesto que esa emergencia angustiante e irrepresentable, portadora de un goce excesivo, estaría destinada a disolver “toda la fantasmagoría” del sujeto, como propone el psicoanálisis. Si esa incontinencia tiene lugar, el orden signifiante –el Otro– mostrará sus fallas, y es esa incompletud e inconsistencia de lo Simbólico –por donde asoma la Cosa (*das Ding*)– lo que instala la angustia en el obsesivo. Para preservar la integridad del Otro, entonces, es necesario someterse indefinidamente a su demanda (la deuda es inagotable), mantener a raya a las fieras de lo real que rugen en la propia jaula del sujeto y postergar indefinidamente los actos que pudieran disolver la ilusión de que ese Otro los garantiza.

Estos cerrojos, capaces de enfriar cualquier deseo, son el horizonte mortífero de lo que antes he llamado el “desafío iniciático”. En esta práctica eminentemente sacrificial, el goce, borrado en la experiencia de lo inmanejable, se recupera en el ejercicio de una ascética llevada al territorio de lo compulsivo. Allí, en la repetición ritualizada e incesante de los comportamientos, reaparece el goce en su forma controlable y calculable. Es esta degradación del goce actoral –correlativo de una atenuación de la angustia– lo que he intentado describir como una “formación sintomática” que, por otra parte, encontraría su caldo de cultivo más apropiado en los “grupos superyoicos” antes referidos. En efecto, la Voz del Amo es un muy buen paraguas contra las inclemencias del escenario.

Podemos comprobar entonces, en el trabajo pedagógico y directorial de Paco Giménez, una *vocación por lo real* que va en sentido contrario a estas “formaciones sintomáticas” y que se refleja, por ejemplo, en su disgusto frente a “los actores que parecen actores”. Los

procedimientos fundamentales del director cordobés son, como hemos visto, la multiplicación de las voces críticas para disolver cualquier superyó grupal y la valoración de los residuos de la ejercitación para impedir que la competencia técnica de los actores se les aparezca alguna vez como un Orden Simbólico cerrado y completo, transparente y dócil ante cualquier intencionalidad comunicativa. Y tanto las estrategias de conducción colectiva como la organización de los comportamientos escénicos convergen en la noción de *trinidad*, clave de bóveda de las edificaciones de Paco, que él mismo define como recurso “para entender la práctica actoral desde la actuación, la dirección y la dramaturgia”. Es a través del dispositivo trinitario que lo Real se abre paso en la actuaciones particulares y, globalmente, en los espectáculos de La Cochera o de La Noche en Vela.

Paco Giménez suele proponer a sus alumnos una lista de veintiún trinidades en la que se lee, por ejemplo, “dicho / hecho / mostrado”; “pensamiento / emoción / cuerpo”; “huesos / carne / ropa”; “trabajo / recreo / tormento”. Advertimos que cada término de estas ternas contiene una significación que, en primer lugar, podría ser asumida por el ejecutante para teñir con ella un estado, un gesto, un movimiento, una sensación, un espacio, una acción, un objeto, una elocución..., que pudiera tomarse como punto de partida de una secuencia de comportamientos escénicos.

En la primera trinidad que extraje de la lista de Paco, si cierta convención cultural instala una posición estructuralmente previsible entre “dicho” y “hecho” (“decir” versus “hacer” compartirían un mismo eje semántico), “mostrado” propondría una evasión imprevista hacia un breve desconcierto del sentido que el actor debería saber explotar. Otro tanto podríamos decir de “cuerpo” si el par más convencionalizado es “pensamiento” versus “emoción” en la trinidad correspondiente, así como de “ropa” frente a “huesos” versus “carne” o de “tormento” frente a la oposición “trabajo / recreo”. Si el paso del “dicho” al “hecho” no deparara demasiados sobresaltos al espectador, la repentina instalación

en el término “mostrado” podría permitirle al actor la producción de la sorpresa, es decir, la invención de “un momento no homogéneo con relación a lo restante del tiempo”. El término trinitario que se desplaza o que se evade del eje semántico más convencional (definido por los dos términos restantes) juega el papel de una *línea de fuga* –siempre tendida sobre un abismo– en la construcción dramática del actor. Podemos concluir provisoriamente, entonces, que cualquiera sea el tipo de recorrido que el actor efectúe entre los momentos de una trinidad, uno de ellos le ofrecerá siempre la posibilidad de escapar de las significaciones estructuralmente más previsibles.

Al recorrer la lista de las trinidades se tendría la impresión de que en algunas de ellas el término que podemos considerar como línea de fuga se nos impone con el peso de lo evidente. Pero se trata sólo de nuestra tendencia a “naturalizar” lo que de hecho constituye el marco ideológico en que se mueve nuestra vida cultural. La “función de fuga” puede caberle a cualquiera de los elementos trinitarios. Si la oposición hecho / mostrado, por ejemplo, se ve como estructuralmente prevista, lo “dicho” constituiría el “término de fuga”. Si lo previsible esté en el par pensamiento / cuerpo, el escape se dará en la fase designada como “emoción”, y así sucesivamente.

¿De qué modo “generan” el discurso escénico las trinidades de Paco Giménez? ¿Cómo las aplica un actor para desplegar, mediante ellas, su “dramaturgia”? Queda descartada, claro está, cualquier utilización mecánica de estas matrices que releva así al actor de “probarse en eso que le toca hacer”. Para abordar estos efectos generativos debemos introducirnos en la cuestión del *recorrido* de una trinidad cualquiera y en problema de las *transiciones* entre sus fases. Al respecto, Gabriela Macheret observa que Paco

*pone especial acento y cuidado en los “momentos de transición”. Considerados como momentos de riesgo en los que se puede debilitar la acción, en los que es difícil sostener el ritmo, corriendo el peligro de que se diluya la presencia del actor. Para*

*esto propone ejercicios que están dirigidos a esos momentos y que permiten tomar conciencia de que no basta, estructuralmente, construir segmentos bien armados, sino que requieren especial atención los nexos que unen los distintos segmentos. La “transfiguración del atardecer”, como momento clave que divide el día, surge como metáfora que ejemplifica este concepto(85).*

En líneas generales, podríamos hablar de itinerarios *continuos* y *discontinuos* en el recorrido de un ordenamiento trinitario. Recordemos nuevamente la afirmación de Paco según la cual “para ir de un lugar a otro, algo hay que atravesar”. Es claro que esta frase resume un *relato elemental*: esos dos lugares, más ese “algo” intermedio, podrían recubrirse con una trinidad transitable bajo la tensión de un propósito. Podríamos partir de “ropa” sabiendo que hay que llegar a “hueso”, pasando por “carne”, o bien, de manera menos obvia, cabría elegir “carne” como lugar de arranque, para arribar a “hueso” a través de “ropa”, por ejemplo. En tales casos, el recorrido de la trinidad equivaldría al cumplimiento de un *programa narrativo*, en el sentido de A. J. Greimas, con lo que en el término medio se superarían los obstáculos interpuestos entre los momentos inicial y final.

*El desafío es ir por el camino más largo y difícil, para ver qué se genera, dirá Paco. Si el obstáculo se encarna en un compañero de escena, éste*

*es independiente, hace lo que quiere. Ustedes crearán que el que no tiene el objetivo principal está en un rol aburrido, pero imaginen qué actitud se tiene frente a alguien que quiere algo de mí; es todo un juego que requiere de algo interesante, para dejar de lado lo obvio, lo fácil. (...) Es todo un dilema para el otro qué hacer. Si el segundo ayuda a lo que propone el primero, o se muestra más inteligente, es una combinación de reticencia y de no brindarse, y, a la vez, brindarse de la mejor manera. Si el otro se muestra muy reticente, el primero debe cambiar su estrategia; de lo contrario repetirá todo el tiempo la misma acción y se volverá tedioso(86).*

Teniendo en cuenta que una estructura asimilable al programa

narrativo greimasiano(87) da soporte a la *acción física* tal como la entendía Stanislavski, este tipo de comportamiento escénico realista podría derivarse del recorrido *continuo* y “*vectorizado*” de una trinidad, quizá con algunas especificaciones adicionales.

Sin embargo, esta articulación narrativa de los momentos de una tríada no es la más habitual en el trabajo de Paco Giménez. Aunque el director sostiene que *no se hace una obra mostrando un estado, ya que lo interesante es ver cómo se pasa de unos estados a otros*, no siempre la primera fase de la terna va a tensar hacia el futuro la necesidad (narrativa) de la tercera; no siempre el hecho de situarnos en el “tormento” como lugar de arranque, reclama imperiosamente y contra todo obstáculo el “trabajo” como etapa final, por ejemplo.

*Algunos dicen que en toda obra debe haber violencia en algún momento. Otro ingrediente podría ser la desesperación y otro el silencio. Uno debe ver si puede utilizar todos estos elementos(88).* En la medida en que *violencia / desesperación / silencio* forman un conjunto trinitario, cabría extender la afirmación de paco a cualquier otra terna que estuviéramos aplicando a un ejercicio y decir, supongamos, que en determinada secuencia o escena “debe haber trabajo en *algún momento*” y que “otro ingrediente podría ser tormento y otro el recreo”. Y todo ello porque *toda obra de teatro escrita intenta llegar a algo(89)*, y otro tanto puede decirse de una escena o de una secuencia que está siendo elaborada por los actores, pues también allí *hay un montón de elementos en juego que uno debe dosificar, como cuando uno hace una obra(90)*. En el límite, algunos ejercicios dispensan a los actores de “crear una secuencia que una cada elemento”; basta entonces con que *realicen una de las acciones, luego desafectan, disuelven la actitud, se expresan y luego, repentinamente, realizan otra de las acciones previstas(91)*. En estos casos, *uno hace, se queda sin recursos (se desafecta de lo que sucedió) y sale con otra cosa, sin crear lazos con lo que se hizo antes(92)*.

Si, en cambio, el actor trabajara siempre bajo una tensión narrativa, fingiéndose atraído perentoriamente por un objetivo aún ausente, y en verdad empeñado en *representar* una acción que intenta conseguirlo,

podría pasar por alto lo que la situación le ofrece sin haberlo previsto. Y hay que tener en cuenta, como Paco les recuerda a sus alumnos, que

*el espectador ve ciertas cosas, por ejemplo, que salen del actor. Hay momentos en que el actor controla lo que va saliendo, y entonces lo admiramos. Es importante considerar lo que sale, lo que aparece, pero no sólo eso, sino que hay que ser capaz de controlar y manejar esas apariciones. Respetamos y admiramos, en un actor, su manejo de lo que sale. Es como frotar la lámpara: se la frota —y mucho— para ser actores y no para “hacer” de actores. Hay gente que nunca hace aparecer ese genio(93).*

La tarea compositiva de los actores de Paco Giménez está flanqueada por dos casos extremos que rara vez aparecerán en estado puro en un espectáculo terminado: por una parte, un recorrido narrativo que encadenaría fuertemente los elementos trinitarios, enhebrándolos tras un objetivo único y, por otra parte, un tránsito de “intermitencias” que “desafecta” cada segmento triádico de aquel que le precede, atendiendo sobre todo a “lo que sale” y a “lo que aparece”, tanto en los intersticios entre dos “estados” sucesivos como en el desarrollo de cada uno de ellos. Entre uno y otro caso límite, la actuación propiciada por Paco “compone y ejecuta al mismo tiempo”, confiando en que *el criterio unificador será dado por la escena entera(94)* y nutriéndose de *acciones físicas hechas en cierto momento (el momento oportuno o pertinente)(95)* que van *excavando en la escena original para extraer sentido, sin necesariamente “poner” cosas nuevas desde afuera, lo que requeriría cada vez mejores ideas(96)*. Debe tenerse en cuenta que

*en el teatro se trata de empujar límites. El espectador paga para ver a un actor que es capaz de hacer algo que él no se atreve a hacer. Cuando en el teatro no se llega a lo que se sugiere, no es interesante. A veces hay cosas sugeridas que se quedan sin desarrollo, cuando sería interesante forzar eso sugerido, llevarlo al límite(97).*

El recorrido de una organización trinitaria —cualquiera sea ésta: adentro/periferia/afuera; fluido/episódico/espasmódico;

manipulación/vocalización/corporización...– exige *componer e improvisar* (o “jugar”) a la vez, puesto que *el intérprete más deseable es el que es capaz de diseñar y de ejecutar en escena, rompiendo la costumbre(98)*, tal como lo haría un músico de jazz. En cambio, *si en una obra no hay transición o si el público no la entendió, no hay espectáculo*. De hecho, en la lista de trinitades figuran “juego / actuación / representación” y “lo que hay / lo que sale / lo que se quiere”, al modo de matrices organizativas que involucran al oficio actoral tanto en su totalidad como en su detalle. Y agrega el director de La Cochera que a *un actor se lo prueba haciéndolo pasar de un estado a otro... y, además, debe ser capaz de hacer entrar en ese mundo al público, hacerlo atravesar el umbral(99)*.

El paso de un estado a otro es, ciertamente, la piedra de toque de la destreza actoral, pero también lo es la capacidad de “crear mundos”, de establecer “un territorio para que algo surja”, ya sea un texto, una canción, un comportamiento propio o ajeno. Pero para que esos territorios se instalen, “hay una manera de hacerle caso a los humores”, ya sea para “estirar” un estado o para provocar *que la cosa cambie en escena; nos cansamos de cosas, nos aburrirnos o nos avivamos con algo, y hay cambios que obedecen a nuestros humores(100)*. Los “humores” son atendibles, entonces, porque ellos nos permiten desarrollar un estado –un término trinitario, por ejemplo–, hacerlo evolucionar, proponer, tomar y devolver lo que otros proponen, *hacer durar cada momento lo que se quiera, buscar su intensidad, elegir si esa intensidad se va a manifestar hacia fuera o si se la mantendrá adentro sin perder su calidad(101)*. Y agrega Paco que, atendiendo a la recepción de la propia actuación,

*el problema es ser consciente de cuándo hago evidente algo y cuándo lo hago sutil. En algún momento, eso que reservo dentro, sale. Cualquier situación se insinúa hasta que se evidencia. Algo que es constantemente evidente, cansa, irrita(102)*.

Pero debe quedar claro que *en el trabajo de una escena, hay siempre un umbral que atravesar, algo que va más allá del gusto(103)*, más allá de los “humores”, y entonces *hacemos algo más, hacemos otra cosa que lo que solemos*

*hacer en la vida real(104)*. Es así que *hay que hacerse cargo de ver qué se modifica para que suceda algo(105)*.

*El actor se debe correr de su centro, salir de su cotidiano para no hacer lo mismo que siempre hace en la vida. Cuando uno siente que “no encuentra qué”, es preferible buscar algo infrecuente que los saque, porque su cotidiano no les sirve para ese trabajo. Algo infrecuente, por ejemplo, sería, en una escena de “tomar el té”, meterse una cuchara en la boca y tratar de hablar desde ahí, o tirar vapor en un vidrio, o algo que los impulse(106)*.

Paco señala a sus alumnos que *todo punto de partida de una escena es artificioso, no hay que tenerle miedo; luego se va incorporando, se va haciendo natural*. Cuando esas irrupciones inesperadas provocan choques o desconciertos, *tienen que mover la contradicción, no resolverla*, mantener el deseo, *hacernos ver adónde va ese deseo(107)*. De este modo la escena se va instalando como una ficción que *una vez comprendida, empieza a parecerse a una realidad, es decir que uno crea circuitos que pueden ser transitados con fluidez(108)*.

En términos generales entonces, *hay relatos que muestran una especie de estado que en un momento estalla y otros relatos que muestran una acumulación de cosas(109)*, pero

*Es en el diseño donde hay que encontrar la escena. Uno no sabe si primero es el impulso o la acción, eso no importa mucho. ¿De dónde sale el impulso o la acción? El asunto es descubrir dónde está el techo de algo. Una obra donde se insinúa algo y no se cumple, no es nada. La acción debe llevarse hasta algún punto, debe ir a algún lado(110)*.

Llegamos aquí a una instancia nodal en la enseñanza de Paco Giménez. Si la permanencia en un estado o en un término trinitario se sostiene sobre cierto trazado de acciones o cierta interacción con un estado de cosas (“lo que hay”), y se nutre de los que sus “humores” van dictándole al actor (“lo que sale”), o de cierta intención concreta surgida de la situación (“lo que quiero”), el paso de un estado a otro puede suponer un *corte* capaz de instalar un nuevo “mundo”, un “territorio”



cualitativamente distinto del que hasta entonces se habitaba. Si en cada estado o término de una trinidad imperan las *acciones físicas* (justificadas o justificables) y sus correspondientes “humores”, el salto de un estado trinitario al siguiente puede exigir la ejecución de un *acto* (brotado de un impulso tal vez sin motivos ni objeto reconocible) que, al menos en lo inmediato, originará más turbulencias (desarreglos, contradicciones, sinsentidos...) que nuevos equilibrios. Es en esas zonas de fuerte inestabilidad donde emerge el *sujeto de la actuación* por encima o por debajo del *actor* convencionalmente entendido, es decir por encima o por debajo de ese *sujeto de la representación* que se constriñe al “como si” de una ficción escénica(111) sin abandonarla en ningún momento. Las turbulencias creadas por el *acto* (percibidas como un nuevo “punto de partida artificial”) reclaman ulteriores intervenciones que “racionalicen” las acciones (que las “vayan haciendo naturales”) en la perspectiva de un espectador, pues éste, en definitiva, no podría quedar mucho tiempo fuera del juego escénico que se le propone. No obstante, es en ese tránsito turbulento, riesgoso y desconcertante donde el actor está más “fuera de sí” y más cerca de lo *real* angustioso, y es allí donde encuentra la *línea de fuga* que le permite ir “más allá del umbral”, “escarbar en el sentido”, “sacar los yuyos para que aparezcan las plantas” y extraer de la escena su verdadero *humor*, es decir su más refrescante “zumo dramático”.

En las zonas de turbulencias que sucede al *acto* vislumbramos al *sujeto de la actuación* escenificando su *deseo*, lo cual no debe confundirse con las “intenciones” consciente y ficcionalmente amarradas a sus acciones físicas. El segmento desestabilizador, la instalación en la línea de fuga donde el sujeto desea y va “más allá de las apariencias”, está marcado por una *emergencia insensata* y seguido de la aparición providencial del “genio de la lámpara”. El *acto* portador de insensatez puede ser una ejecución “absurda” o la decisión repentina de recuperar y valorar un resto o residuo que los demás ignoraron. Y debemos tener en

cuenta que un acto intempestivo ejecutado por un determinado actor adquiere, para sus compañeros, el peso de un *mandato* cuyas consecuencias deben desarrollarse en escena, aunque estas consecuencias se reduzcan a una pequeña reacción oportuna. Ese acto ajeno incide en los demás actores como una obligación ineludible, aceptada aun desconociendo su por qué y su para qué, como cuando Kostia aceptaba el descabellado pedido de Tortsov de “componer un personaje para la próxima clase” dirigiendo esa consigna a quienes carecían de toda competencia para cumplirla.

Por su parte, el “genio de la lámpara” –revelador de “aquello que no necesita ser entrenado o ensayado”– surge de alguna “frotación” accidental, contingente, como cuando el contacto con el respaldo de un sillón pone en la garganta de Kostia la potente frase “¡Sangre, Yago, sangre!” y libera a sus órganos de un previo bloqueo. Del mismo modo que en el ejemplo stanislavskiano, la aparición del “genio de la lámpara” impulsa un nuevo tramo trinitario que continuaría un “diseño” nutrido del “zumo” recién extraído y dando sostén a una *actuación* propiamente dicha.

Podemos decir que, en su primera prueba actoral, Kostia encuentra accidentalmente la emergencia que, hundiéndolo transitoriamente en “una furia contra él mismo y contra los espectadores” (zona de turbulencias), le permite “fugarse” de una angustia paralizante hacia la ficción shakespeariana. Ese Kostia furioso es el *sujeto de la actuación* que dará soporte a su subsiguiente “inspiración” escénica. Por otra parte, en el primer capítulo de *La construcción del personaje* asistimos a la emergencia del sujeto de la actuación a partir de la impensada “valoración de un residuo”: siguiendo nuevamente una consigna de su director, es el mismo Kostia quien allí opta por una bata sucia y raída, abandonada en el guardarropas del teatro, sin saber “qué personaje se escondía en ese objeto”, e ingresa en una búsqueda angustiada y perpleja hasta dar finalmente con otro providencial “genio de la lámpara”(112).

En suma, los ejemplos extraídos de los textos “pre-técnicos” de Stanislavski nos permiten entrever cierta “estructura profunda” que opera en las trinidades de Paco Giménez, por debajo de sus “revestimientos” particulares. Si tríadas tales como “deseo/necesidad/azar”, “dicho/hecho/mostrado”, “tiempo/espacio/materia” o “estética/técnica/compenetración”, tiene el poder de *extraer zumo dramático en la actuación, la dirección y la dramaturgia*, ello se debe a que no son meras “estructuras de superficie” para organizar significativamente el discurso escénico, sino que se abren –a través de sus líneas de fuga y de los actos que propician– a ese *real irrepresentable* que “revuelve el mundo” y que decide la diferencia entre los que “*son actores*” (capaces de abismarse como sujetos de la actuación) y los que sólo “*hacen de actores*” (limitándose al papel de sujetos de la representación, es decir confundiendo con los “sujetos escénicos” creados por una ficción sin grietas).

Normalmente, la confrontación del actor con “lo real irrepresentable” se circunscribe a las ensayos y queda fuera de la vista del espectador una vez escenificada la obra. En el teatro de Paco Giménez, en cambio, ese enfrentamiento con lo indomado, esa agonía productiva, puede suceder con el espectáculo ya en marcha, en “los pequeños fragmentos que hay dentro de una escena”, aun cuando ésta se considere ya diseñada en su globalidad, sabiendo el actor “cómo empieza, cómo termina y qué debe hacer” en ella. Hay que sostenerse sobre un terreno trémulo, entonces, puesto que los espectáculos de los grupos de La Cochera nunca terminan de “solidificarse”, y el actor debe sobrevivir allí sin acorazarse, por lo cual el desafío asumido tiene la consistencia de una *ética* que persiste aun cuando se expone a su público. (Al hablar de ética me refiero, claro está, al tipo de “reinención de sí” al que he dedicado el primer capítulo de *Las piedras jugosas*).

Aunque estoy lejos de haber agotado el campo pedagógico y creativo que abre la noción de *trinidad* aportada por Paco Giménez a la práctica teatral contemporánea, creo haber dado un paso más en la

determinación de la “clave de bóveda” que nos permite articular con precisión “lo grupal” y “lo creativo” en la tarea del director cordobés. La entidad formal llamada *trinidad* aparece por lo tanto como una matriz capaz de reunir dinámicamente las éticas individuales de cada actor, el aporte productivo de la confrontación entre pares, las maniobras de conducción del líder y el soporte elemental y general de una “dramaturgia de actor” de cuyos entrelazamientos complejos habrá de nacer la obra propiamente dicha.

## NOTAS

1. Argüello Pitt, C.; *Teatralidad y cuerpo en el trabajo de Paco Giménez*; (Tesis de Maestría en versión manuscrita), pág. 143.
2. Gatica, R.; Videgrabación n° 2.
3. Ibid.
4. Op. cit. (1), pág. 120.
5. Gatica, R.; Videgrabación n° 2.
6. Zack, O.; *Efectos de la experiencia analítica*; Bs. As., Grama, 2005, pág. 75.
7. Gatica, R.; Videgrabación n° 2.
8. El “discurso del analista”, puesto en boca de un director como Paco, es una invitación al actor a que éste atraviese el mismo desconcierto creativo que aquél, a que tenga la paciencia suficiente como para descubrir qué hilos secretos lo ligan a sus primeras elecciones y decisiones, en apariencia arbitrarias. Es una invitación a renunciar a las razones “de superficie”, a las explicaciones listas para usar, a cambio de otros vínculos más profundos con lo enigmático, a cambio de lazos mucho más determinantes con lo que inicialmente no tiene nombre. (*Las piedras jugosas*, Bs. As., INTeatro, 2004, págs. 106-107).
9. Miller, J.-A.; *El banquete de los analistas*; Bs. As.; Paidós, 2000, pág. 91.

10. Op. cit. (1), págs. 138 y 145.
11. Howlett, M.; “El concepto de iniciación”, en *Ornicar?* N° 2, Barcelona, Petrel, 1981, pág. 132.
12. Op. cit. (1), pág. 135.
13. Ibid., pág. 134.
14. “Fetichism: the Symbolic, the Imaginary and the Real”, en Balint, M. (comp); *Perversions: Psychodynamics and Therapy*, New York, Random House, 1956, pág. 273.
15. Evans, D; *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, Bs. As., Paidós, 1997, pág. 39.
16. Ibid., pág. 39.
17. Véase, en *Las piedras jugosas*, el quinto apartado del Capítulo Primero, donde se exponen las nociones de “ética iniciática” y de “ética sacrílega”.
18. Cooper, D.; *La muerte de la familia*, Bs. As.; Paidós, 1972, pág. 15.
19. Op. cit. (1), pág. 137.
20. Ibid., pág. 138.
21. Véase el segundo apartado del Capítulo Tercero de *Las piedras jugosas* y el primer apartado del Capítulo Ocho de *Antropología Teatral y Acciones Físicas* (Bs. As., INTeatro, 2000).
22. Juranville, A.; *Lacan y la filosofía*, Bs. As., Nueva Visión, págs. 281-2, 285 y 383.
23. He desarrollado estas observaciones en los artículos “¿Más allá de la antropología teatral?” y “El hombre que no quiere morir”, publicados en la revista mexicana *Máscara*, en 1992 y 1997 respectivamente.
24. Op. cit. (22), pág. 282. El subrayado es mío.
25. Barba, E.; *Más allá de las islas flotantes*, Bs. As., Firpo & Dobal, 1987, pág. 345.
26. “Apología del mundo posmo”, entrevista a Michel Maffesoli por Mariana Canavese, en Revista *Ñ* n° 122, Bs. As., 28 de enero de 2006, pág. 13.
27. Me refiero al programa *Bullshit*, conducido por Penn Jillette y emitido por el canal FX.
28. Art. cit. en (26), pág. 13.
29. Ibid., pág. 13.
30. Brown, N.; *El cuerpo del amor*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, pág. 13.
31. Ibid., pág. 28.
32. Ibid., págs 40, 58, 59.
33. Morin, V.; “El amor breve”, en VvAa, *El amor en cuestión*, Bs. As., Rodolfo Alonso, 1969, pág. 150.
34. Ibid., pág. 157.
35. Ricoeur, P.; *El proyecto y la motivación*, Bs. As., Docencia, 1986, pág. 56.
36. Frases tomadas de las entrevistas de Renata Gatica, Videgrabaciones n° 3 y 4.
37. Ibid.
38. Publicado en Córdoba, por Documenta/Escénicas, en 2006.
39. Gainza, V. H.; *Conversaciones con Gerda Alexander*, Bs. As., Paidós, 1983, pág. 106.
40. Ibid., pág. 25.
41. Ibid., págs. 45 y 54.
42. Novack, C.; “Looking at Movement as Culture”, in *The Drama Review* 4, vol. 32, T 120, New York, Winter 1988, pág. 108.
43. Ibid., pág. 109.
44. Paxton, S.; “Being Lost” en *Nouvelles de Danse*, n° 22, Bruxelles, Hivier 1995, pág. 63.
45. Ibid., pág. 63.
46. Gatica, R., Videgrabación n° 4.
47. Gatica, R.; Videgrabación n° 3.
48. Gatica, R.; Videgrabación n° 1.
49. Agamben G.; *Profanaciones*, Bs. As., Adriana Hidalgo, 2005, pág. 119.
50. Arlt, R. *Aguafuertes porteñas*, Bs. As., Losada, 2004, pág. 139.

51. Ibid., pág. 140.
52. Gatica, R., Videograbación n° 1.
53. Gatica, R., Videograbación n° 2.
54. Deleuze, G., Guattari, F.; *El Antiedipo*, Barcelona, Barral, 1974; pág. 11.
55. Gatica, R.; Videograbación n° 1.
56. Citado por Pierre Gaudibert en “Fourier y la organización de las libertades amorosas”, en VvAa; *El amor en cuestión*, Bs. As., Rodolfo Alonso, 1969, pág. 95.
57. Gatica, R., Videograbación n° 1.
58. Millot, C.; *Gide-Genet-Mishima*; Bs. As., Paidós, 1998, pág. 9.
59. Stanislavski, C.; *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*; Bs. As., Quetzal, 1977, págs. 57-8.
60. Miller, J.-A.; *La erótica del tiempo y otros textos*, Bs. As., 2001, pág. 41.
61. Ibid., pág. 34.
62. Ibid., págs. 52-3.
63. Le Du, J.; *El cuerpo hablado*; Barcelona, Paidós, 1981, pág. 21.
64. Ibid., pág. 21.
65. Macheret, G.; Apuntes de Cátedra (Formación Actoral III, Licenciatura en Teatro, Universidad Nacional de Córdoba); versión manuscrita, 2002-2003, pág. 38.
66. Ibid., pág. 35.
67. Ibid., pág. 36.
68. Citado en *Las piedras jugosas*, pág. 105.
69. Op. cit. (63), pág. 22.
70. Op. cit. (65), pág. 35.
71. Ibid., pág. 34.
72. Freud, S.; *Psicología de las masas y análisis del yo*, Madrid, Alianza, 1970, pág. 65.
73. Ibid., pág. 67.
74. Ibid., pág. 75.
75. Op. cit. (65), págs. 34-5.
76. Entrevista a Paco Giménez en el programa *Troesma* emitido por Canal (a) el 21 de mayo de 2005.
77. Op. cit. (65), pág. 19.
78. Arbach, M.; Apuntes de Cátedra (Formación Actoral III; Licenciatura en Teatro, Universidad Nacional de Córdoba), versión manuscrita, 2003, pág. 15.
79. Op. cit. (65), pág. 19.
80. Op. cit. (78), pág. 4.
81. Miller, J.-A.; *Lógicas de la vida amorosa*; Bs. As., Manantial, 1996, pág. 52.
82. Op. cit. (65), pág. 36.
83. Op. cit. (78), págs. 14 y 19.
84. En el primer capítulo de *Las piedras jugosas* he utilizado, de manera vacilante, la palabra “síntoma” para designar la rigidez y la asfixia que se apoderaron de Kostia en el momento de salir al escenario frente a Tortsov y a sus compañeros. Con esa designación, permanecía cerca de las primeras descripciones freudianas de los “ataques histéricos”, por considerarlas más asibles para la intuición de un lector no demasiado acostumbrado a la literatura “psi”. Por otra parte, aun considerando que ese trance angustioso cumple un papel fundante en el oficio del actor, era mi interés, en aquel primer capítulo de *Las piedras jugosas*, delinear una definición de la *ética actoral* como laboriosa preparación para ese crucial encuentro con el Otro en escena. Es por eso que, en la urgencia de la exposición, he preferido mantener el rótulo “síntoma” donde hubiese debido hablar de “señal de angustia”, pues el precio de la precisión hubiese sido el introducirme en un desvío teórico que en aquel contexto resultaba engorroso. Todo el quinto apartado de ese primer capítulo es, en realidad, un intento de conciliar la vulgata psicoanalítica con el comienzo de un tratamiento más riguroso de

- sus temas, en tanto muchos de éstos resultan aplicables a la actuación.
85. Op. cit. (65), pág. 35.
  86. Op. cit. (78), pág. 18.
  87. Véase en *Antropología Teatral y Acciones Físicas* (Bs. As., INTeatro, 2000), mi argumentación en torno al soporte narrativo de tipo greimasiano que podemos postular en la acción física tal como la concebía Stanislavski (cap. 7).
  88. Op. cit. (78), pág. 18.
  89. Ibid., pág. 20.
  90. Ibid., pág. 21.
  91. Ibid., pág. 22.
  92. Ibid., pág. 22.
  93. Ibid., pág. 22.
  94. Ibid., pág. 7.
  95. Ibid., pág. 9.
  96. Ibid., pág. 8.
  97. Ibid., pág. 14.
  98. Ibid., pág. 15.
  99. Ibid., pág. 18.
  100. Ibid., pág. 4.
  101. Ibid., pág. 16.
  102. Ibid., pág. 16.
  103. Ibid., pág. 4.
  104. Ibid., pág. 2.
  105. Ibid., pág. 18.
  106. Ibid., pág. 7.
  107. Ibid., pág. 8.
  108. Ibid., pág. 6.
  109. Ibid., pág. 19.
  110. Ibid., pág. 20.
111. Véase en *Antropología Teatral y Acciones Físicas*, la distinción que allí propongo entre el “sujeto de la actuación” y el “suejeto escénico”.
  112. Sugiero al lector la consulta del último capítulo de *Antropología Teatral y Acciones Físicas*, donde me he ocupado con algún detalle del episodio en que Kostia se empeña en “extraer un personaje” de una bata sucia y raída.

# Capítulo 3

---

*Ars amandi*

### Ars amandi

*He soñado a veces con elaborar un sistema de conocimiento humano basado en lo erótico, una teoría del contacto en la cual la voluptuosidad sería una forma más completa, pero también más especializada, de acercamiento al Otro, una técnica al servicio del conocimiento de aquello que no es uno mismo.*

M. Yourcenar

### Honesta copulatio

*La primera y más llamativa oposición es la que existe entre hombres y mujeres; la segunda es aquella entre los vivos y los muertos; la tercera es aquella entre amigo y enemigo.*

E. Canetti

¿A qué se parece la relación entre el público y los actores? ¿A un vínculo pedagógico? ¿A una curación de almas? ¿A una seducción que a veces concluye en goce y otras en decepción o desconcierto? ¿Está el espectador en el lugar de la mujer, del muerto o del enemigo?

El lazo entre enunciadores y receptores del hecho teatral ha sido un tópico de la semiótica desde que, en el segundo lustro de los años '70, empezó a apoyar su instrumental formalizante sobre las inconstancias de la escena. Los intentos de circunscribir el objeto de tales aplicaciones y desentrañamientos insistían casi siempre en la “coexistencia de remitente y destinatario del acto teatral” –asimilado en gran medida a un “acto de habla”, en el sentido de J. Searle y J. L. Austin– como en uno de los rasgos específicos de la relación escénica. Ese zócalo de apariencia simple

y sólida se exponía de inmediato a una intrincada corrosión de juegos de lenguaje, isotopías, modelos de enunciación, iconicidad, referente, interpretante, modelos actanciales..., toda una lluvia ácida de conceptos disuasivos que mantenían a los teatristas a buena distancia de los manuales académicos que se disponían a desmenuzar o a radiografiar sus obras. Es por eso que, entre nosotros, Jorge Dubatti tuvo la afortunada ocurrencia de volver a foja cero los estudios teatrológicos, repensándolos desde la noción de *convivio*. *No se va al teatro para estar solo*, nos dice el investigador porteño, agregando que

*El punto de partida del teatro es (...) la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. (...) Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. (...) Sin convivio, no hay teatro, de allí que podemos reconocer en él el principio –en el doble sentido de fundamento y punto de partida lógico y temporal– de la teatralidad(1).*

Se está de acuerdo en admitir el vocablo *convivium* como la traducción latina de la palabra griega *sympósion*, “beber juntos”. Si por *convivium* podemos entender “festín”, “convite”, el verbo *convivor* se vierte como “banquetear, comer, embriagarse en compañía”, recordándonos con más énfasis el sentido original del término griego.

Pero suele decirse que Roma sustituyó no sólo el nombre de la ceremonia, sino también la frugalidad de los convites griegos por esas divulgadas juergas gastronómicas en que los estómagos ahítos debían vaciarse repetidamente. Más inclinado al convidar profuso que a los placeres tenues del mero convivir, el *convivium* romano se asemejaría a un festín antes que a un banquete tal como lo habían entendido los griegos. Atinadamente indica Enrique Marí que *el eje de la razón respecto vino (...) es indicador de la distancia entre el banquete, la fiesta y el festín(2)*, añadiendo que

*La ley permite el verdadero placer del banquete [sympósion], ese*

*placer complejo que asocia el vino, el amor y la palabra; es ella quien lo constituye, le da su forma, lo estructura y lo ordena en el tiempo. (...) La ley del banquete (...) necesita del vino como manivela, como palanca de arranque del habla (los discursos) de los comensales(3).*

Puedo anticipar aquí una hipótesis cuyas consecuencias se irán tornando más explícitas en lo que sigue del presente apartado: la “ley” del banquete se manifiesta en un orden programado que puede considerarse como la *dramaturgia* del convite. Debemos entender que esa *dramaturgia* es “una estructura de reglamentación de las pasiones y de organización de la palabra” entre quienes se reúnen para homenajear a Dionisos, “sometedor de los corazones a la resplandeciente Afrodita”. En ausencia de esa estructura, *la ebriedad del festín [en cambio] es colindante con un estado de naturaleza(4)* en el que el orden de la *polis* no logra controlar las efusiones fisiológicas, y los cuerpos individuales no alcanzan a inscribirse en el “metafórico cuerpo social”. En medio de esas pasiones desbordadas, la poesía se ausenta, pues *en el festín las palabras se evaporan no bien pronunciadas; no dan tiempo para el decir(5)*. Anulado Eros por la borrachera desmedida, queda asimismo disuelto el *logos* en *palabras jeroglíficas, masa de charlatanería ambigua, ruido de bocas melosas o de bocas sucias(6)*. Si el festín no puede darse una ley, los participantes no pueden devenir sujetos ni sus emisiones fónicas pueden oírse como discursos. La *dramaturgia* del banquete –su ley– lo convierte, por el contrario, en *un ritual preciso cuyas etapas están destinadas a provocar progresivamente entre los convidados una euforia que desarrollará sus facultades amorosas o intelectuales(7)*.

Sustentadas en comidas, bebidas, oraciones y danzas, las fiestas tienen, por su parte, un contenido básicamente religioso que las inclina al sacrificio y a la ofrenda de aquellos objetos y comportamientos que, fuera de toda liturgia, hubieran servido a los goces individuales. La muerte de dioses y antepasados, con sus subsecuentes renacimientos, abren un abismo misterioso en el transcurrir de los días imponiendo así un “tiempo de pausa y recreo” en que los mortales intentarán aplacar



cualquier retorno vengativo de aquellas fuerzas transmundanas. La bebida –derramada sobre la tierra o sobre el fuego– tiene entonces un uso estratégico: *destruir a un enemigo, desintegrar a un monstruo, diluir una engorrosa situación*(8). Y, como señala el autor que vengo comentando, *copa y corona conforman un juego de equivalencias, con vino o sin vino, la copa es un lauro, una diadema, un halo, un esplendor*(9). Se comprende su carácter triunfal, puesto que la *comida y la bebida* [ofrendadas] *refuerzan la cohesión entre los participantes, entre quienes se instaura una solidaridad, una amalgama, casi una identidad*(10).

En resumen, propone Enrique Marí que

*La distinción sustancial entre los banquetes (en el sentido de Platón), las fiestas y los festines pasa por la estructura de cada uno de estos actos sociales y su ley. Los banquetes y las fiestas tienen su ley. Conducta reglada con fines de cohesión que se proyectan predominantemente en el campo sociopolítico y en el religioso respectivamente. Lo específico de los festines es la ausencia de ley. Sin logos sympotikos [sin un discurso que responga conceptualmente las intervenciones particulares suscitadas en el sympósion], el festín se encuentra destruido desde el interior, porque en él no se puede sostener la palabra*(11).

En el banquete y en el festín toda la bebida se vuelca dentro de los cuerpos de los convidados, mientras que en las fiestas beben también los elementos de la naturaleza por la vía de la ofrenda. Sin embargo, lo que en el banquete es una fina y controlada lluvia de vino derramándose en el interior de los comensales, en el festín es una tormenta que *ahoga las gargantas y las mentes, paralizando los cuerpos y las lenguas a medida que, paradójicamente, aumenta el vértigo de hablar sin decir*(12).

Entre la lluvia fina y la tormenta media la ley, traducida en un orden dramático del que depende *la relación estructural entre la palabra y el Eros*(13). Esa relación tiende a pulverizarse en el festín, pues allí el *beber funciona como una máquina de aumento y de acumulación que desarticula el logos*

*y anula todo régimen, tanto de inmanencia como de trascendencia*(14). La secuencia de libaciones desreguladas equivale a una proliferación entrópica, carente de esa recapitulación y esa reconducción al motivo –inmanente en el banquete, trascendente en la fiesta– que convoca a los bebedores. No hay en el festín, por lo tanto, un bucle recapitulatorio que transforme la secuencia en estructura y, consecuentemente, los cuerpos que beben naufragan en el descontrol pulsional antes de hallar la senda de Eros, es decir de ese deseo que, en palabras de Florence Dupont, “es asunto de alma y de iniciación”.

Si la Poética de Aristóteles ha podido dejar de lado el espectáculo teatral –cosa que, *aunque transporte los ánimos, es muy poco artístico y menos propio de la poesía*(15)– para consagrarse al estudio de la imitación literaria de los hombres en acción o, más precisamente, de los hombres “pasando de la potencia al acto”, es posible que el *Banquete* de Platón y el *Banquete* de Jenofonte puedan considerarse como desapercibidos equivalentes, en el oficio actoral y directorial, de lo que la obra aristotélica ha sido para la profesión de los dramaturgos a lo largo de los siglos. En otras palabras, en los textos de Platón y Jenofonte podrían transparentarse los principios de una *dramaturgia de la escena* tan cuidadosa de las “reglas de la armonía”, tan precavida frente al desenfreno y a la *hybris* como la dramaturgia literaria que se deriva del tratado aristotélico.

Como sabemos, la *Poética* se ocupa sobre todo de la manera en que se disponen las acciones en una trama o fábula de tal suerte que susciten una representación (mental, en principio) verosímil e inteligible de los comportamientos humanos. En palabras del filósofo, su tratado concierne *a la manera en que es preciso componer la fábula si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo al número y naturaleza de sus partes*. Su programa era, por así decirlo, *sintáctico* y aun *lógico*, y, como comenta Patrice Pavis, *ha fracasado en el intento de elucidar dos relaciones: la de la representación con el espectador, y la del ensayo o trabajo teatral con el actor*(16). El enfoque convivial preconizado por Dubatti apuntaría a reparar, en la

teatrológica contemporánea, el primero de esos defectos aristotélicos. Las obras de Platón y de Jenofonte, por su parte, podrían conducirnos a esclarecer al menos cierto tipo de relación “del trabajo teatral con el actor”.

¿De qué clase de trabajo teatral se trata y de qué manera se ilustran sus principios en aquellos textos clásicos que acabo de mencionar?

Las indicaciones de Marí nos permiten ubicar el banquete griego en un *justo medio* entre las desmesuras del festín y las alternantes solemnidades y euforias de la fiesta. El “combustible”, la “fuente energética” que pone en marcha estas tres clases de acontecimientos conviviales es el vino, ingerido en exceso en el festín, ofrendado en la fiesta, distribuido racionalmente en el banquete. Así, se esperaba de los participantes de cada una de esas celebraciones, diferentes regímenes de comportamientos o, más precisamente, de actuaciones. En el banquete, tales *actuaciones* se subordinan incluso a una dirección escénica:

*Para regular armónicamente las diferentes fases del banquete, los convivios designan a un symposiarca o “jefe del banquete”, al que se comprometen a obedecer. El symposiarca tiene por misión fijar la cantidad de copas a beber, velar por el orden de las distracciones, y aplicar “multas” destinadas a castigar a los malos bebedores. Es el único responsable del buen desarrollo de la sesión de bebida, y tiene todo un arte de dirección del sympósion(17).*

Es sabido que el cuerpo actoral es, en la situación escénica, una materia *alterada*, controladamente fuera de sí, excitada por el mero hecho de exponerse a la mirada del Otro. Siendo el banquete una reunión de pares donde ese Otro estaría en apariencias ausente, el vino viene a sustituir el poder alienante de su mirada: la embriaguez (dionisíaca) se muestra así como una “vía artificial” hacía el tipo de alteración de sí que el actor alcanza “naturalmente” por el camino de la exhibición escénica.

En el banquete platónico, los cuerpos se embriagan para soltar sus lenguas, pues se está allí para asediar la Verdad mediante discursos que

nacen contaminados de opiniones y prejuicios, pero que, adecuadamente guiados, deben ascender hacia la Palabra sabia y bella. Es por eso que la ley del *sympósion* impone que Dionisos ingrese entre los participantes según medida, y tal es la primera tarea del director de ceremonias. Según explica Plutarco

*Es preciso que la mezcla del hombre y del vino se haga según la naturaleza de cada cual, y el symposiarca debe conocer las reglas de esta mezcla y observarlas para que, como un músico hábil con la cuerdas de su lira, “afine” a un convivio dándole de beber, a otro quitándole la copa y logre así, con esas naturalezas diversas, un acorde armonioso(18).*

La correspondencia que vengo sugiriendo entre el actor y el convidado o convivio se refuerza ahora con la analogía posible entre el director de actores y el *symposiarca*. Estos últimos son, ambos, unos miembros del grupo “como otros cualesquiera” que son ungidos como líderes y puestos en la responsabilidad de una misión delicada que concierne a la “energía” del proceso convivial, a la administración de cierto combustible vital y riesgoso entre cuerpos que de alguna manera han de iluminarse. Y aquellos conductores están colocados en esos lugares en virtud de una operación *transferencial* en el sentido psicoanalítico: tanto el director de actores como el *symposiarca* son, propiamente, sujetos supuestos a un saber acerca del tránsito de lo confuso a lo claro, de la impulsiva efusión individual a la orquestada pronunciación de una verdad huidiza. Cuando todo funciona bien, podría decirse de un banquete griego, como de un ensayo teatral, que los participantes *han* [realizado] *la síntesis de todos los placeres intelectuales y físicos que han podido imaginar(19)*. El primer deber de un director convivial –y Paco Giménez es un agitador de esa clase– es, por lo tanto, provocar a los espíritus, elevar las temperaturas y los rubores de los cuerpos, sacudir los órganos amodorrados, poner a circular los humores aquietados, y todo ello con vistas a que los actores se ofrezcan, finalmente, *un encadenamiento*

*razonado de distracciones estéticas, sensuales y espirituales*(20). En ese encadenamiento, en esa articulación de pasiones y palabras y de éstas entre sí se torna concreta la dramaturgia de la escena, así como la del banquete. En lo que respecta a este último,

*Después de la copa de vino aromatizado que los convivios se pasan religiosamente uno a otro al comienzo del banquete, siguen las copas múltiples que se tragan a ritmo creciente a medida que la ebriedad aumenta. (...) La busca de la ebriedad está ritmada por los espectáculos de danza y de música, también ellos inseparables del buen desarrollo del *sympósion*. (...) Los artistas presentan números complicados y espectaculares que siguen una gradación sabiamente calculada, de acuerdo a la progresión de la ebriedad de los convivios, quienes también se arriesgan a veces en figuras coreográficas derivadas del *kordax*, danza lidia que arrastra una sólida reputación de indecencia. (...) Estos espectáculos sirven de intermedios entre los juegos, las canciones de mesa y los discursos sobre temas artísticos, políticos o filosóficos. Un código establecido impone en este dominio reglas estrictas a la fantasía de los convivios, y nada resulta más desconcertante que esa organización minuciosa, casi maniática, de lo que a nosotros nos parece exigir sobre todo espontaneidad, improvisación*(21).

No olvidemos entonces que los discursos de los comensales tienen sus soportes en cuerpos progresivamente embriagados, que se pronuncian en primera persona y que toman posiciones apasionadas en torno al tema de discusión elegido. Aquí el *logos* está profundamente comprometido con los cuerpos deseantes, y ese descenso de la palabra en la carne ebria se muestra –en un banquete filosófico– como la condición de posibilidad del ulterior ascenso de la razón hacia las supremas ideas platónicas: Bien, Verdad, Belleza. La palabra dicha desde una controlada pérdida de sí, proferida por unos yoes en paulatina disolución, presupone sin embargo una franca apuesta por la *verdad dionisiaca* que se

esconde en las elocuciones fragmentarias y dispersas de unos participantes cada vez menos atados a los contornos de esas “identidades individuales” que los protege de extravíos en la medida en que los mantiene ignorantes de lo Real. Como advierte Marí,

*Trabar todos los esfuerzos por reconstruir y soldar la verdad desintegrada y hacer vanos todos los empeños por esperar la llegada del Amo de la Verdad (Apolo y la racionalidad de Sócrates), era el esfuerzo de Dionisos, divinamente obstinado en hacer reconocer que en toda pasión, en toda emoción, en todo sentimiento, en todo vicio, anida un fragmento, por pequeño que sea, de razón*(22).

Como podemos inferir, las verdades dionisiacas son para Platón sólo un primer peldaño –necesario pero pronto superable– hacia la Verdad de Apolo, objeto supremo de contemplación de las almas limpias. Apolo victorioso sería, por lo tanto, el patrono de una *dramaturgia edificante* que sólo condesciende a las tentaciones y abandonos del Eros físico como peaje hacia el Bien y la Belleza que nos aguarda en la cima de la escalinata dialéctica. Para comenzar a pensar la dramaturgia de Paco Giménez debemos admitir, en cambio, el fracaso de Apolo-Sócrates y reconocer que las verdades dionisiacas no son el trampolín de ascensión alguna y que no tienen por qué doblegarse a los disciplinamientos de la Razón bajo el divino Poder de la *polis* socrática.

Si hemos podido homologar al *symposiarca* con un director de actores, habría que postular ahora una correspondencia entre el filósofo, el maestro del *logos* (Sócrates, en el *Banquete* platónico), y el dramaturgo tradicionalmente entendido como un “profesional de la palabra (dramática)”. Si el *symposiarca* dispone la dramaturgia de la escena (o del banquete) y propicia la inserción de los actores (o de los convidados) en ese dispositivo, el filósofo va desapasionando, a fuerza de diálogos, las expresiones particulares, va desplazando sutilmente el objeto de las elocuciones hasta que el actor-convidado-amante llega a enfrentar “un

maravilloso tipo de Belleza”.

*Y todas nuestras previas labores –dijo Diotima a Sócrates– fueron esto. Todos los objetos encontrados previamente, cuerpos, mentes, instituciones, obras de la imaginación o de la ciencia, fueron amados como medios de poner en marcha, más cerca, paso a paso, ese maravilloso tipo de Belleza(23).*

Se habrá notado ya mi insistencia en la intromisión de Eros y en la parte decisiva que a éste le toca en la ascensión dramatúrgica edificante o en la afirmación de una dramaturgia dionisiaca. El actor es –al menos inicialmente– un *amante*, pues de *actos eróticos* se trata, y es esa “fuente de energía” aquí llamada vino lo que “conecta a la diosa del sexo con Dionisos”, ya que, como cantaba Aristófanes, “el vino es la leche de Afrodita”. El vino enlaza a Dionisos con Afrodita, pero Apolo pretende prescindir de ese combustible sagrado cuando el cielo está cerca. Más acá de Apolo-Sócrates, entonces, Afrodita da cobijo a los que aman los cuerpos. Y recordemos que, en lengua griega, “amante” se dice *erastés* y que éste se pone siempre en indisoluble relación con *erómenos* (lo amado). Observa Marí que en *el Banquete, en el pasaje en que interviene Alcibiades, Sócrates aparece como erastés necesitado de Alcibiades como el bello erómenos, aunque luego estos papeles se invierten(24)*.

Supongamos por un momento que el actor está en el lugar de Sócrates y que el público ocupa el sitio de Alcibiades: ¿no se propone el primero, mediante una actuación diestra y resplandeciente, invertir los papeles y ser él el objeto amado-deseado por el público? Es preciso que formule aquí una hipótesis fundamental: toda la denominada *dramaturgia del actor* y toda su destreza técnica volcada en el fraseo de su “interpretación”, se encaminan a conseguir esa inversión amorosa de *erastés* a *erómenos*. Todo el saber actoral está al servicio de esa peripecia decisiva y tal vez reversible. “Sé que cuando me toque salir tendré que ser humilde e insinuante para agarrarlos por el vientre y no soltarlos más”, se prometía Vittorio Gassman.

El actor deberá ser, consecuentemente, tan astuto como Sócrates quien, en palabras de Alcibiades, *engañando como si fuese un amante, en vez de amante resultó ser más bien amado(25)*. Y es que, en el fondo, la condición permanente de *erastés* sería indigna de un actor-filósofo, dado que su deseo lo esclavizaría y lo sometería al objeto amado. Se trata de una esclavitud que suele traer consigo la parálisis escénica o la actuación estereotipada. La destreza compositiva del actor, su competencia dramatúrgica, lo resguardarían de tales caídas, pero lo inclinarían también hacia el divismo del *erómenos*, *parecido a un dios o a la estatua de una deidad [que] en su mundo de privacidad acumula riquezas y defectos que permanecen ocultos a las miradas del erastés(26)*.

En el transcurso del banquete, amantes y amados se alternan y se mezclan, no sólo en un entrecruzamiento de discursos, sino también en juegos especialmente previstos con ese propósito. Entre esas diversiones lúdicas se tenía al *cótabos*, competición “de implicancias a la vez eróticas y dionisiacas” en el que

*el bebedor debe vaciar el contenido de una copa y lanzar las últimas gotas de vino que quedan en la copa en dirección a un plato o una jarra colocados a cierta distancia. Al realizar este ejercicio de habilidad, el bebedor pronuncia el nombre de la persona –hombre o mujer– que desea. Si el chorro de vino cae en el blanco con un ruido armonioso, el jugador puede tener la seguridad de que poseerá a la mujer o al muchacho cuyo nombre ha invocado(27).*

En este juego, cuyas dificultades se multiplican para volverlo más aleatorio –y no caprichosamente, puesto que el azar es un alimento de Eros demorado en los cuerpos–, intervienen las cualidades y las condiciones que habitualmente se esperan de un actor, a saber, temperatura emotiva, virtuosismo técnico y poder de fascinación, ya que, en efecto, en el *cótabos*

*encontramos tres elementos indispensables al banquete: la absorción de vino, la exhibición de habilidad y el erotismo. (...)*

*El cótabos perpetúa sin duda, bajo forma degradada, un rito propio de la honra de Dionisos(28).*

¿Qué sería la descripción de un *cótabos* bien jugado sino la alegoría de una actuación lograda, donde la precisión se combina admirablemente con la pérdida de sí? Un actor encendido (un amante con iniciativa) es justamente el que, habiendo vaciado casi toda su copa, reserva parte de su contenido para el espectador (el inicialmente amado, el potencial amante), aunque sin volcárselo de manera directa e inmediata (de copa a copa), sino valiéndose de un dispositivo técnico (una dramaturgia actoral, en última instancia) cuyo tratamiento le exige maestría; así, el verdadero blanco no es el plato o la jarra, sino “la mujer o el muchacho cuyo nombre se ha invocado”, aunque esa invocación no se exprese audiblemente. Una lectura atenta de las citas que anteceden nos haría descubrir en el *cótabos* la enumeración cifrada de las componentes del Eros actoral.

Debo subrayar que el *sympósion* platónico es una reunión filosófica donde la emblemática figura de Sócrates *arrastra los discursos de los otros hacia la inmortalidad el Eros, en una forma de amor al saber(29)*. Como ya he señalado, ese Eros inmortal está al servicio de las fuerzas conservadoras de la ciudad, pues su impulso ascendente conduce a un cielo donde

*la Forma –la Verdad de las formas– de la Belleza, como la del Bien, resplandece como un luminoso sol que acuerda inteligibilidad a los objetos del conocimiento, en la medida en que este mismo se mantiene inmutable e inamovible(30).*

Un dramaturgo socrático, secundado por actores-filósofos, capitalizará las libaciones, las agitaciones pulsionales y los discursos apasionados (los “discursos *del* amor”) de los comensales en busca de unas revelaciones significativas (los “discursos *sobre* el amor”) que harán del banquete (o de la obra teatral construida al modo de una ascensión

dialéctica) un *organon* a la vez pedagógico, terapéutico y político, teniendo en cuenta, como apunta Marí, que *el ideal de la cultura abarcaba (...) la constitución, con vistas a la política, de un ser individual sano física y moralmente(31)*

El dramaturgo socrático sería un depurador de la palabra que reconduce escalonadamente las verdades fragmentarias, teñidas de emoción, hacia la Verdad del Eros, y en ese mismo movimiento atraería, como el filósofo, las libaciones de los participantes hacia su propia bebida, puesto que él portaría “la llama totalizadora de la verdad”. Los bebedores particulares, los actores encendidos, se transformarían así en *cobebedores* de Sócrates, puesto que participan de su vino filosófico.

*Si el vino fino abre las bocas para la palabra del amor y esta palabra se encamina a su meta, si va al encuentro del amor al bien, la belleza, la filosofía, no es extravagante imaginar y representar gráficamente una línea continua que se subtiende entre todos los discursos y todos sus disparadores, los vinos, con ajuste a la función homogeneizadora y compactadora de la máquina platónica del amor(32).*

El itinerario convivial que va de las opiniones apasionadas al discurso verdadero puede considerarse así como homólogo a una composición dramática donde Apolo ha triunfado finalmente sobre Dionisos. El banquete platónico se correspondería entonces con esa caída del pensamiento trágico que Nietzsche deploraba en el drama griego tardío.

Pero esa dramaturgia socrática debe hacer frente, en el mismo banquete, a dos líneas de fuerza que la corroen y que pueden impedir la derrota definitiva de Dionisos. La primera de esas líneas es la de los espectáculos y juegos que dan ritmo y puntuación a la reunión de bebedores: *Músicos y bailarines contratados presentan sus números en una gradación calculada [que] (...) tiene por objeto excitar poco a poco la sensualidad de los convivios(33).*

Los espectáculos y los juegos proponen una línea de propagación

no-verbal, diríamos, que atraviesa los cuerpos de artistas y convidados bajo los modos del impulso que los primeros encauzan en formas y de los contagios impulsivos que esas mismas formas propician en los segundos. Si los convivios son comparables a los actores de una obra en desarrollo, los “profesionales del espectáculo” serían participantes de otra naturaleza, arriesgados y virtuosos en ocasiones, que exhiben habilidades en general vedadas a los convidados. Los espectáculos contratados introducirían, por lo tanto, discontinuidades en la dialéctica del banquete, estando el comensal en el lugar de un actor que no es bailarín ni cantante pero que, llegado el caso, debe poder bailar y cantar. Y de hecho lo hacen cuando han alcanzado un grado de ebriedad suficiente. La danza y la música impregnan los juegos de los bebedores, sin que éstos deban necesariamente dominar esas disciplinas. Catherine Salles anota que en los banquetes se practica, por ejemplo

*un juego que consiste en sostenerse en equilibrio sobre un odre lleno de vino, por lo general aceitado para reforzar la dificultad. No se trata de una simple diversión más o menos gratuita, más o menos estúpida, sino de una supervivencia de ejercicios rituales, primitivamente unidos al culto de Dionisos(34)*

Es Dionisos, entonces, quien subterráneamente conduce la línea de los espectáculos y de algunos de los juegos –pues en otros impera Afrodita–, de manera que, no habiendo un despliegue de discursos guiados y sintetizados por el filósofo, aquella línea –sirviéndose de la forma artística sólo para atravesarla– bien podría desembocar en el triunfo de Eros jugueteando entre los cuerpos. En un banquete no-filosófico, finalmente, *todos los convivios se entregan, si es que la bebida no los ha dormido, a juegos amorosos más o menos sofisticados(35)*. Recordemos, como al pasar, que en la obra de Paco Giménez insiste un recuerdo infantil:

*...ya de chico cantaba en las fiestas populares. Es algo que me viene de la iglesia. Iba a las iglesias a ver casamientos: la entrada de la novia con el Ave María y la salida, cuando el padrino tiraba monedas. La dinámica de mis espectáculos debe nacer de*

*esos recuerdos. Ahora me doy cuenta de que siempre empiezan solemnes y terminan en un batifond o celebratorio(36)*

Para que el desenlace del banquete tome el aspecto de una orgía, la segunda línea de fuerza debe colaborar con la primera. Esta segunda corriente anti-socrática tiene un impulsor que perturba al filósofo. Es Alcibiades, *el enfant gaté de la juventud dorada que irrumpe al final del Sympósion, precediendo a los jueguistas(37)*. Como explica Marí,

*Alcibiades es bebedor, no cobebedor [de Sócrates], y su mayor hazaña en este acto es resistirse a convertirse en tal. (...) Los cobebedores no tiene sed como el bebedor. La sed de los invitados es distinta de la sed de Alcibiades, y mucho más distinta lo es de la sed de Sócrates. El vino de Alcibiades es vino de borrachos, vino que ante la presencia de Sócrates le hace dar al corazón “más brincos que el de los Coribantes”. Manía y delirio báquico. El vino de los invitados es, en cambio, el vino controlado, reglado y moderado de quienes, en todo, participan del Eros platónico si no se resisten a la Verdad, siendo la mesa y la bebida los que facilitan su ingreso comensales-cobebedores(38).*

El paso de la condición de bebedor a la de cobebedor, o viceversa, supone franquear la distancia que media entre impulsar o dirigir algunas de la líneas de fuerza del banquete, por un lado, o bien adherir a una de esas corrientes dejándose arrastrar por ella, por el otro. Un convivio cualquiera del *sympósion* platónico estará siempre entre al menos dos cauces: el de Dionisos-Afrodita-Alcibiades y el de Apolo-Atenea-Sócrates, y aquel convivio será tanto más *bebedor* cuanto más capaz sea de protagonizar la aparición y permanencia de una u otra de esas líneas. Un cobebedor que fuese sólo cobebedor, en cambio, desempeñaría exclusivamente el papel de *espectador* de un banquete; lo que definiría al actor, por el contrario, es la posibilidad de transitar reversiblemente entre el beber y el cobeber.

Nuevamente, es la dosis y la calidad del vino, así como el caudal de las libaciones, lo que induce en las reuniones un salto cualitativo: una

ceremonia conducida por artistas sobrios (es decir, “fríos”) y presenciada por espectadores igualmente abstemios, tendría, en el mejor de los casos, la forma de una *fiesta* sin respuesta divina en la que la bebida habría sido volcada sobre los elementos de la naturaleza pero no dentro de los cuerpos. En el extremo opuesto, una congregación de borrachos sin filosofía ni arte desembocaría en el *festín*, donde los turbulentos y entrecortados discursos *de* las pulsiones no llegan a sublimarse en un discurso *sobre* las pulsiones como el que nos ofrece la tragedia ática, por ejemplo.

*Dionisos da miedo y consuela (...) [y] se debe al vino que la humanidad arribe a la brutalidad o al brillo. Borracho, el cerebro se deshace en piezas; vivificado, el espíritu se expande maduro con reflexiones geniales y civilizadas. La borrachera se desata en el marco del vino-tormenta; el brillo, en el marco de la lluvia fina de vino, tal como la presentara Sócrates en Jenofonte y en Platón(39).*

Y es que el *vino medido, la palabra medida, el amor a las almas, son segmentos fácticos de una categoría griega esencial: la templanza, virtud del hombre libre y digno(40)*. Virtud, temperancia, *sophrosyne* que, instalando al ciudadano en el justo medio preconizado por Aristóteles, le protegen de las desmesuras de la *hybris*, el apetito sin frenos.

Podemos afirmar entonces que la *forma aristotélica* del drama se sostiene en el mismo triunfo socrático que Platón aplaude en su *Banquete*. Para ambos autores, los cuerpos son visitados por Dionisos y Afrodita sólo para que Apolo tenga la ocasión de aquietar –pedagógicamente– sus desenfrenos, atándolos al *logos*. Un Eros físico, sensual, embriagante, toma la iniciativa de desperezar a los cuerpos sabiendo que será el Eros Inmortal quien termine el trabajo encargado por la Razón, que, *al igual que toda ley, es violencia y régimen de manipulación de deseos(41)*. Como subraya Marí,

*la ley del logos normaliza convirtiendo a los cuerpos en sujetos humanos, poniéndolos en fila hacia la muerte, la reproducción*

*del deseo y la conservación de la especie. Con la reproducción del deseo sustituida, reemplazada y monopolizada por la conservación de la especie, el amor ya está en condiciones de morir en los cuerpos y con los cuerpos, por cuanto ya ha prestado su servicio a la continuidad del logos, el único servicio apto para la razón y el saber humanos(42).*

Si el público que contempla una imitación (escénica) de Medea o de Electra, teme y se compadece del infortunio de la heroína, si sus pasiones se despiertan como por obra de un vino bien elaborado y bien servido, ese público sabe que el mismo drama habrá de *purgar* las turbias emociones que él ha suscitado. Tal como la filosofía platónica descontamina a las almas de las seducciones del mundo y las libera de inmundicias, el drama aristotélico apiada y aterroriza a sus espectadores con el exclusivo fin de que tales zozobras culminen en aprendizaje y en lucidez moral. El sabio discurrir que se enseñoera del banquete tras los ardores de los primeros vinos, como la astuta racionalidad de la tragedia eurípidea, rinden cuentas ambas a “un *logos* pedagógico y político”. Tanto el banquete platónico como el drama aristotélico nos ofrecen al comienzo

*un fresco monumental de pasiones y emociones pasajeras, cambiantes y finitas. Es un fresco monumental, pero no universal. Se hace universal con el logos [sobrevolando esas pasiones y esas emociones] que uniforma todos los matices en un solo color, dirección y sentido, erigido en polo de atracción y movilización del conjunto discursivo. Los discursos componen un diseño cromático en el cual el logos actúa como ordenador, clasificador y vector central(43).*

El *logos* aristotélico toma, en el drama, el conocido aspecto dado por la unidad de acción, por una tensión dramática expuesta, acumulada y resuelta en tres fases sucesivas, por conductas cuyo encadenamiento imita la ceguera de las pulsiones y la rigidez de los destinos. Gracias a este disciplinamiento formal, Apolo pone a trabajar a Dionisos y a Afrodita en su propio beneficio. Por lo tanto es posible concebir, con Nietzsche, construcciones dramáticas donde “las pasiones pasajeras,

cambiantes y finitas” sigan capturando nuestro asombro sin que debamos encaminarlas hacia una crepuscular y aristotélica redención en lo Universal.

Tales construcciones se erigirían sobre las ya aludidas *verdades dionisiacas*, aunque renunciando a tomarlas como un primer escalón hacia la Verdad de Apolo, y esa afirmación de las pasiones pasajeras nos plantea un problema dramático cuya solución escapa a la *Poética* de Aristóteles. Como pudimos advertir en este apartado, la *dramaturgia del sympósion*, emanada de una ley que instaura *la relación estructural entre la palabra y el Eros*(44), puede entregarnos un modelo de composición alternativo precisamente porque ese Eros es el que *realmente* habita los cuerpos embriagados y no aquel erotismo que se limita a perfumar y a condimentar la mimesis (literaria, “sublimada”) de esas carnes atormentadas por las desmesuras de sus apetitos.

La dramaturgia del banquete no-filosófico, la organización del convivio que prescindir de Sócrates, se incrusta en los cuerpos de los comensales y los enhebra en un desarrollo que culmina en catarsis, pero no en el modo de una purificación que libera a las almas de la materia deseante, sino como una capacidad para convivir con aquello que la individuación apolínea(45) había estado velando, ya que el banquete no-filosófico restituye la parte de nuestro ser que pertenece definitivamente a Dionisos.

Diré, por fin, que son actores –tanto en el banquete platónico como en el banquete no-filosófico– aquellos convidados que pueden transitar libremente de la condición de cobebedores a la de bebedores y viceversa, de manera que pueda cumplirse la inversión fundamental que convierte a un actor inicialmente *erastés* (actor amante que toma la iniciativa de seducir) en un *actor-erómenos* (actor amado, halagado por mil personas). Es espectador del banquete, en cambio, el participante que mantiene del principio al final su condición de cobebedor, pudiendo partir de una posición de *erómenos* (amado, halagado) y

terminar como *erastés* (amante fascinado) de los actores. Lo que aquí indico es que el desarrollo del banquete debería propiciar, para los actores, el tránsito desde una posición en la que *predomina* su condición de amantes (el comienzo del espectáculo) a otra en la que predomina la condición opuesta (cuando, tras haberse ejecutado limpiamente las operaciones de un arte amatoria, el público prorrumpe en aplausos). Ello no impide, claro está, que en cada tramo del *sympósion* las respectivas posiciones amatorias de actores y espectadores puedan oscilar varias veces, tendiendo a estabilizarse en la preponderancia de una u otra. En consecuencia, la dramaturgia convivial puede concebirse como una guía o un guión que preside el despliegue eficaz de esta *relación erótica* entre uno y otro tipo de participantes, afrontando esa dramaturgia el problema general enunciado por Catherine Salles: “¿cómo hay que repartir las distracciones para que se equilibren recíprocamente?”, y luego, “¿qué lugar debe dársele a cada invitado?; ¿qué juegos hay que evitar?”. El dramaturgo no-socrático debería ser, por lo tanto, un maestro de los goces y del arte de tender puentes amatorios entre los opuestos.

Vemos así que el banquete griego nos ofrece el modelo de una *dramaturgia de la escena* que articula dos clases de oscilaciones entre roles o lugares conviviales: por una parte, encadena el vaivén *erastés / erómenos*, subtendido por la tendencia general antes señalada y, por otra parte, pone en sucesión el ir y venir entre las condiciones de bebedores y la de cobebedores a asumir por los actores. Debemos notar, además, que la primera clase de oscilación subordina a la segunda: beber o cobeber, impulsar y sostener una de las líneas de fuerza del banquete o, por el contrario, dejarse llevar por ella, son estados posibles para un actor inserto en la máquina erótica de un *sympósion* en el que ama y se hace amar alternativamente. El bebedor-actor ejecuta acciones o, mejor aún, actos que mantienen en funcionamiento la máquina erótica del espectáculo; el cobebedor (actor o espectador) se acopla por



identificación a las acciones en curso o reacciona a las provocaciones de los actos ajenos.

¿Qué significa entonces *beber* o *cobeber* para un actor? Beber es desplegar la fábula, modelar, modular o habitar la ficción si el espectáculo responde a la lógica de la *mimesis* aristotélica. Si la lógica del espectáculo se abre a las “verdades dionisiacas”, beber es irrumpir sin aviso previo en la cadena causal de los acontecimientos escénicos, obligando a responder “desde el cuerpo” –tanto a los compañeros actuantes como a los espectadores– por la fuerza irresistible de un acto. Cobeber, para el actor, es colocarse en la posición de *reaccionar* en escena, contribuyendo a la ficción en curso o dando respuesta a los actos de los demás actores. Un cobebedor debería reaccionar *siempre* desde su “materia somática” aun cuando, por ocupar un lugar entre el público y no en el escenario, esas reacciones acontezcan *en* su cuerpo y no *con* su cuerpo. Si tales provocaciones corporales no acontecen, el espectáculo se habrá atascado en tanto máquina erótica, a menos que ciertos desperfectos formen parte de su funcionamiento y estén previstos como oportunos remansos en un plan general de goce escénico.

Como el lector puede advertir, esta reconsideración del *Banquete* platónico –en diálogo implícito con la *Poética* de Aristóteles– nos permite pensar de otro modo el salto de una dramaturgia fundamentalmente literaria a esa dramaturgia de la escena contemporánea que sólo en algunos casos se muestra como *máquina representacional*, puesto que, desde el dadaísmo en adelante, los escenarios han sido liberados de la obligación estricta de “retratar un mundo humano valiéndose de acciones”. En lo sucesivo, una máquina erótica sustentada en la *mimesis* será sólo una manera posible desencadenar la productividad –imaginaria, simbólica y real– de un *deseo* que circula como un vino bueno entre los actores y los espectadores del hecho teatral. Queda entonces tendido un puente hacia una ulterior consideración *deleuziana* de los espectáculos, la cual me parece, por el

momento, la perspectiva teórica más adecuada a las obras de Paco Giménez en tanto “productos terminados”, tal como dejé anotado al concluir *Las piedras jugosas* con una aproximación sumaria a *Uno* (1987).

### Porque te quiero te aporreo

*Tengo por soles el pasaje de la llama al humo,  
la queja enloquecida de un animal perseguido y  
la primera gota de agua de una lluvia repentina.*

*Forma tus ojos cerrándolos...*

*No aciertes el fin aparente cuando debieras  
atravesarte el corazón con una flecha...*

*Escribe lo inmoral sobre la arena...*

*Haz huir la niebla delante de ti mismo.*

P. Eluard, A. Breton

En *La canoa de papel*, Eugenio Barba comienza su sexto capítulo con el siguiente párrafo:

*Tenia quince años cuando fui al teatro por primera vez. Estando en Roma, mi madre me llevó a ver a Gino Cervi en Cyrano de Bergerac. El actor era muy popular, pero no fue él ni sus compañeros quienes me impresionaron, ni siquiera la historia que representaban y que yo seguía con interés pero sin estupor. Fue un caballo. Un caballo de verdad. Apareció tirando de una carroza, según las normas más razonables del realismo. Su presencia hizo estallar de pronto todas las dimensiones que hasta entonces habían reinado sobre el escenario. Por la inesperada interferencia de otro mundo, la escena se desgarró ante mis ojos (46).*

La aparición imprevista del caballo es una auténtica *transgresión*, ajustándose su desborde a lo que Michel Foucault consignaba en un lúcido párrafo:

*La transgresión no opone nada a nada, porque no es violenta en un mundo partido (en un mundo ético) ni triunfa sobre límites que borra (en un mundo dialéctico o revolucionario), toma, en el corazón del límite, la medida desmesurada de la distancia que se abre en ella y dibuja este trazo fulgurante que la hace ser(47).*

Pero, ¿quién transgredía en aquel teatro romano? Bien podemos suponer que los realizadores de esa versión de Cyrano dejaron entrar al animal desde su más sincera inocencia realista, con la loable pretensión de sumergir aún más a sus espectadores en el mundo concebido por Edmond Rostand. No eran, presumiblemente, “artistas de ruptura” esos artistas italianos, ni se esforzaban por sacudir conciencias adormecidas o estómagos satisfechos. La transgresión, la que Foucault trazara con tanta elegancia, estaba más bien del lado de ese espectador desprevenido que hacía reventar el exceso en el interior mismo de los límites que la escena le mostraba. Una transgresión nacida de esa paradójica potencia tiene efectos persistentes, y el director del Odin Teatret agrega que

*En los teatros que frecuenté en los años sucesivos, busqué inútilmente aquella dilatación de mis sentidos y aquella desorientación que me había hecho sentir vivo. Ese caballo fue el primer verso de una canción que entonces no imaginaba que cantaría(48).*

¿Quién transgredía en aquel teatro romano? Si algo queremos entender acerca de la relación entre escena y público, conviene dejar abierta la pregunta.

No cualquier escenario sabe amarnos. O también: no sabemos o no podemos amar cualquier escenario. La mayoría de las obras que nos ofrecen nuestros teatros no alcanzan a capturar siquiera “un interés sin estupor” como el que animaba al joven Barba mientras seguía la

representación de Cyrano. No obstante, algunos públicos se sienten seducidos por una trama inteligente, por una escenografía bien diseñada o por algunos actores de renombre televisivo. Esos encantamientos alcanzan sin embargo apenas hasta que las luces de la sala vuelven a encenderse o hasta la hora de cenar en un restaurante cercano al teatro. El párrafo que he tomado de *La canoa de papel* nos habla, obviamente, de otra clase de relación erótica posible entre actores y espectadores.

La imprevista aparición del caballo en el escenario, la caída brusca desde una ficción homogénea al nivel más tangible y vivo de una realidad exterior a la representación, el salto dado con el peso y el valor de un acontecimiento extraído de lo imposible, ubica de pronto a la escena como amante (erastés) del espectador adolescente. Estamos ante un acto de amor inolvidable, por cierto, que acompañará al amado (erómenos) como una canción que habrá de cantarlo el resto de su vida, convirtiéndolo, a su vez, en amante de incontables espectadores futuros y, sobre todo, en amante de su propio recuerdo imborrable. Retengamos esta referencia a un particular objeto de amor: un recuerdo del sujeto, y habría que decir que ese recuerdo recubre un fantasma, teniendo en cuenta que todos podemos reconocer, sin nunca haber leído a Freud, que ninguna relación sexual es posible sin fantasma(49). Pero evitaré ahondar en esta veta para ahorrarle al lector mayores intrincaciones psicoanalíticas.

Cuando el caballo aparece en escena, cuando exhibe allí su radiante contingencia, no estamos ya en el reino platónico de la Verdad de las Formas. El trabajo de Eros ha dejado de ser, en este punto, el de conducirnos en una ascensión dialéctica a cuyo término nos esperan un Bien y una Belleza que sólo pueden contemplar los ojos del alma. Diríamos que, más que ascender, Eros oscila bruscamente, dificultando asimismo esa acumulación aristotélica que tanto se parece a la curva de tensiones que dibujaban William Masters y Virginia Johnson cuando hurgaban, con sus electrodos y sus monitores, en las vicisitudes de la *human sexual response*.

Es curioso, en efecto, que la teoría teatral no haya reparado lo suficiente en que reservamos la misma palabra –*climax*– para nombrar el punto culminante de una dramaturgia “bien construida” y para designar la resolución orgásmica de un coito bien llevado. Habría entonces una forma aristotélica del acto sexual honesto, divisible, según la sexología norteamericana, en cuatro fases dramáticas: excitación, meseta, orgasmo y resolución, seguidas de una fase refractaria en el varón. Son tramos que se dejarían coordinar sin demasiadas dificultades con la segmentación ternaria de Aristóteles, según la cual el drama consta de una exposición que nos incita y nos excita, de un desarrollo activo que lleva esa tensión –triunfando sobre adversidades, fobias, aversiones e inhibiciones– hasta su apogeo, y de un desenlace que vuelve a poner las cosas en sus sitios.

Tanto la curva de los esposos Masters como la línea dramática que enhebra ascensión vehemente (principio), combate en la altiplanicie (medio) y recaída en el reposo (fin) ejecutan, de un modo completamente análogo, una coreografía de tres pasos: dos-uno-dos. Me apresuro a aclararlo en estos términos: la dramaturgia sexológica se hace cargo, como la así denominada dramaturgia aristotélica, de dos cuerpos inicialmente separados (amante / amado, actor / espectador), hace de ellos un solo cuerpo cuando la acción propiamente dicha logra encarrilarse (es decir, cuando ambos cuerpos resuenan al unísono, *identificándose* entre sí y disolviéndose luego en un orgasmo) y devuelve las partes a su habitual separación cuando la trayectoria de tensiones concluye en resolución o desenlace (desenlazando así los cuerpos previamente unidos). Los tres pasos están, aquí y allá, encadenados en rigurosa sucesión y admiten una implícita prescripción de sus duraciones respectivas. Se lee en la *Poética* que

*Entero es lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que de por sí no sigue necesariamente a otra cosa, pero después de lo cual hay o se produce naturalmente algo; es fin, por el contrario, lo que de por sí sigue naturalmente a otra cosa, de una manera*

*necesaria o por regla general, y a lo cual no sigue ninguna otra cosa; medio es lo que viene después de algo y es seguido por otra cosa(50).*

Y después de algunos párrafos, el filósofo añade que

*De la misma manera como en los cuerpos animados debe haber alguna medida (y tal que sea perceptible con la vista), así también en las fábulas debe haber una extensión tal que pueda ser retenida por la memoria(51).*

Que los discernimientos del viejo Aristóteles no han cesado de dar sostén, a lo largo de los siglos, al saber-hacer de los dramaturgos realistas, es algo que no dejan de testimoniar los incontables manuales para guionistas que se redactan al servicio de la industria de Hollywood. Por su parte, los discípulos de Masters y Johnson no vacilaron en derivar de sus laboratorios un arte amatoria diseñada para terminar con las “disfunciones” de alcoba que afligen a los *partenaires* sexuales de nuestro Occidente judeo-cristiano. ¿No se detecta una similar vocación correctiva en muchos de los textos, talleres y “clínicas” destinados a perfeccionar la escritura de los aspirantes a dramaturgos y a rescatarlos de sus disfunciones?

Hay, en el optimismo técnico de los sexólogos –como en el de algunos guionistas que alegremente se reclaman herederos de Aristóteles–, una tenaz ignorancia de ese inconsciente que interfiere con las “respuestas corporales” hasta el punto que, como advertía Freud, cuando hay dos en una cama, debemos contar por lo menos cuatro participantes. En el pragmatismo norteamericano no hay razones para que la “función sexual” abrigue más misterios que la respiración o la digestión, y bastaría con aplicar la técnica adecuada (o las píldoras indicadas) para derribar cualquier impotencia (¿del actor?) o cualquier frigidez (¿del espectador?).

Si la llamada forma aristotélica del drama puede corresponderse con el trazo casi parabólico de una cópula más funcional a la

reproducción de la especie que a la reproducción de los deseos, cabe pensar que otras dramaturgias menos conclusivas podrían ponerse en relación con artes amatorias más desnaturalizadas en lo que respecta a sus fines eyaculatorios.

Lo que en la curva de una sexualidad funcional al modo norteamericano se presentaría como “un fin al cual no sigue otra cosa”, el arte taoísta del coito, por ejemplo, lo considera como un escalón o un rellano tenso hacia “el buen resultado”, a saber, “el goce de la mujer y el no-debilitamiento del hombre”. Un logro nada sencillo si la amada es una invernal y acuosa *Xuannu* (Mujer del Norte, Mujer Negra), ya que entonces

*hay que sentirse como un caballero sobre un caballo al galope, cuyas riendas están podridas, cabalgando al borde de un precipicio cuyo fondo está sembrado de puñales apuntando hacia el cielo(52).*

Ante semejante panorama, *lo esencial es unirse sin eyacular(53)*, de modo que al cabo de diez retenciones oportunas, el amante no sólo habrá “doblegado al enemigo”, sino que *se reforzarán sus energías, desaparecerán sus enfermedades, estará en paz e incluso llegará a comunicarse con lo suprahumano(54)*. De lo contrario, *las mujeres vencen a los hombres como el agua vence al fuego(55)*.

Entre una eyaculación contenida y la siguiente, el proceso recomienza y recorre cinco signos de excitación, cinco deseos y cinco movimientos, configurando lo que consideraríamos como un segmento aislable en una secuencia de episodios que puede durar varias horas. Al modo de una dramaturgia épica que conserva la continuidad de su hilo narrativo sin sumar la tensión que empieza a acumularse en un episodio cualquiera a la que venía acumulándose en el episodio precedente, el arte amatorio taoísta reemplaza la sucesión ternaria de la sexología –dos cuerpos (principio) / un cuerpo (medio) / dos cuerpos (fin)– por un encadenamiento indefinidamente extenso: dos (principio) / uno (primer

medio o primer episodio) / dos (recomienzo) / uno (segundo medio o segundo episodio) / dos (segundo recomienzo) / ... / dos (fin). En efecto, aquellos que desean fortalecer su energía (...) *deben cambiar de pareja después de cada movimiento (...) Diez chicas durante una noche será excelente(56)*. Y es plenamente admisible que una sola amada pueda (y quizá deba) ser tratada como (al menos) diez amadas distintas.

Cada recomienzo de la serie supone un enfriamiento (o un distanciamiento) que vuelve a instalar entre los amantes las diferencias transitoriamente borradas en su reciente abrazo. En los instantes en que la ficción del Uno se disuelve en la realidad del Dos, “las pinturas ceden el paso a lo pintado”, como diría Brecht.

Quede para el lector el ejercicio de pensar los procedimientos amatorios taoístas en relación con una dramaturgia épica en que la fábula es –brechtianamente– concebible como *una composición que resume todos los acontecimientos que se expresan por medio del gestus, en los que están contenidos todas las revelaciones y todos los impulsos que tiene que procurar el placer del público(57)*. Recuérdese que la fábula épica, considerada por Brecht como “el corazón de la representación teatral”, equivale a *un juego sensorial susceptible de interesar a la mayoría(58)*, dando al actor –por la vía del gestus– *la posibilidad de condensar lo contradictorio(59)*, de una manera similar al amante chino que “condensa”, en su orgasmo detenido, el impulso distensor de su eyaculación y el deseo de continuar imponiendo su arte ecuestre por sobre las riendas podridas y el abismo erizado de puñales.

Importa señalar, por lo pronto, que en la secuencia épica dos / uno / dos / uno / ... / dos, cada recomienzo distanciador “transgrede en el modo dialéctico” –para decirlo con palabras afines a la cita de Foucault con que he dado comienzo a este apartado– la ficción narrada en escena. El tipo de transgresión de la forma aristotélica practicado por Brecht “triunfa sobre los límites que borra”, siendo estos límites los que separan la ficción (o realidad escénicamente representada) de la realidad social

que afecta a los espectadores tanto fuera como dentro del teatro. Pero si algo nos ha enseñado nuestro apasionado siglo XX es que las realidades con que se entrelazan nuestras conciencias son construcciones no menos imaginarias que las ficciones con que distraemos nuestras horas ociosas. Ambas son *representaciones* que nuestras conciencias fabrican, y nada es menos seguro que ubicar a unas u otras en el lugar de la Verdad, como si alguna de esas representaciones dejara transparentar cruda y efectivamente las fuerzas y determinaciones que operan sobre nuestra materia viviente.

Debo manifestar, a esta altura de mi exposición, una inquietud que muchos lectores deben estar compartiendo: Aristóteles merece mucha mayor justicia que la que he venido haciéndole en estas páginas. Los debates milenarios que han abierto las *key words* de la *Poética* están lejos de haberse extinguido y es difícil concebir una dramaturgia occidental que no se defina —explícitamente o no— por la aceptación, la revisión o el rechazo de las nociones de unidad, mimesis, fábula, peripecia, caracteres, necesidad o catarsis. No son los apretados párrafos de este capítulo, claro está, los que darán por concluida una discusión tan fértil y apasionada.

Las simplificaciones en que he incurrido encuentran justificación, sin embargo, en la apropiación de la “forma aristotélica” por parte del realismo optimista afirmado en el siglo XIX y mantenido con vida en buena parte de la industria cinematográfica de nuestros días. A este realismo, correlativo de una Modernidad triunfante, respondía Brecht con su “forma épica”, aburguesando a Aristóteles y atribuyéndole una defensa de la ilusión y la identificación (acrítica) sin detenerse demasiado en las sutilezas argumentativas del viejo filósofo. Es esta forma aristotélica extraída de los manuales de Introducción a la Dramaturgia la que puede emparejarse con un arte amatoria fisiologista, tan afín al generalizado consumo de los placeres que propicia nuestra Modernidad tardía. Del mismo modo, el arte amatoria del taoísmo puede corresponderse con formas dramáticas que prefieren

multiplicar el deseo y extenderlo más allá de la representación para que ejerza sus potencias transformadoras fuera del teatro.

Pero es necesario recordar, para no caer en esquematismos enojosos, que, para el autor de la *Poética*, *las partes principales de la fábula, con las cuales la tragedia transporta los ánimos, son las peripecias y el reconocimiento*(60), permitiéndonos colocar, con estas frases, la discontinuidad y aun el corte catastrófico en el corazón del discurso dramático. Abramos el diccionario de Pavis para leer que *la peripecia se sitúa en el momento en que el destino del héroe toma un curso inesperado. Se trata, según Aristóteles, del paso de la felicidad a la desgracia o inversamente*(61).

Por su parte el reconocimiento —de una persona, de una situación, de una representación...— puede ocasionar júbilo o espanto en el individuo que reconoce, con todos los grados intermedios posibles entre esas dos emociones antagónicas. Si las peripecias y los reconocimientos son componentes de la fábula —de hecho, serían sus constituyentes esenciales—, debemos entender que todas las vicisitudes le acontecen en primer lugar al personaje o héroe y, en la medida en que acontezca un contagio identificador entre escena y sala, le sucederían también al espectador. (El actor estaría, en principio, ajeno a este juego: no tiene por qué padecer los vaivenes emotivos propios del personaje que imita). De este modo, autor y actor diseñarían y harían marchar, respectivamente, una máquina de sorpresas capaz de mantener al público en vilo. La actividad transgresora del escenario contaría así con la pasividad receptiva de la platea. Al menos hasta el Romanticismo, la pregunta *¿quién transgrede y cómo la hace?*, tendría entonces una respuesta obvia.

Al parecer, la peripecia ejemplar se define por el paso de la felicidad del héroe a su desdicha o viceversa, mientras que el reconocimiento supone el tránsito abrupto de una edulcorada ignorancia a una verdad que irrumpe sin afeites, o bien lo inverso: de la angustiada batalla con un demonio al descubrimiento de que el contendiente era un ángel

bienhechor. En cualquier caso, son tránsitos cuya violencia es proporcional a la emoción que producen en su destinatario último, es decir el espectador. Y aquí aparece una dimensión erótica soslayada tanto por la sexología empirista como por las artes amatorias del Tao y similares, a saber, la dimensión de la violencia. Como advierte Ricardo Bartis, director en cuya obra Paco Giménez encuentra más de una afinidad con la suya,

*Las relaciones amorosas con un texto teatral también presuponen un acto violento hacia él. No es por amor que uno debe someterse al texto, sino más bien lo contrario, por amor debe atacarlo, violentarlo, convertirlo en otra cosa para poder tener alguna posibilidad de resonancia(62).*

Las frases de Bartis no hacen otra cosa que recordarnos una observación freudiana que escapa a quienes están dispuestos a aceptar únicamente el lado positivo y tierno del sentimiento amoroso. El creador del psicoanálisis, en cambio, mostraba que la erección viril presupone el destronamiento del partenaire sexual, pues sólo una puta autorizaría la penetración que la virgen niega. El reconocimiento de la ramera detrás de la madre impoluta, la peripecia que va de la pequeñez a la grandeza, de la sumisión al señorío del amante, son violencias varoniles sin las cuales el acto de amor no sería consumado. Y del lado femenino las cosas tampoco son ajenas a la agresión, ya que, como explica Gerard Pommier,

*La fijación “normal” del síntoma, por ejemplo tal como se produce como consecuencia del fantasma de seducción, exige la existencia de dos instancias de la paternidad: se necesita, por una parte, un padre potencialmente violador, y por la otra, una segunda instancia paterna que permita simbolizar a la primera(63).*

¿Por qué se habla aquí de “síntoma”? Para entenderlo, debemos tener en cuenta que

*El hecho de que el síntoma sea sexual fue descubierto por Freud. Pero este hallazgo es comprendido a menudo como si el síntoma participara activamente de la vida erótica, estigmatizando tan bien al cuerpo que el espíritu de Eros vuelve a habitarlo. Visitación del cuerpo por Eros, quien le otorga asimismo la guerra, en el doble sentido del sufrimiento que provoca, excitante, y de la demostración de la impotencia del hombre para dar el amor que se le demanda. Lo que es excitante —el dedo del rival puesto sobre la carne— se da como la prohibición misma(64).*

El cuerpo amado es, por lo tanto, una materia marcada por un tercero de procedencia lejana y paterna, una “segunda presencia” cuyo abordaje exige un precio violento. Esa marca, aparentemente extraña a la dupla amorosa, hace de la carne neutra un cuerpo verdaderamente deseado y, en esta lógica, *el sufrimiento del síntoma es una declaración de amor al Ausente. Entonces la cólera que ya no encuentra posibilidad de elegir al amante, estalla en el propio cuerpo(65)*. (Pensemos en Kostia paralizado ante su público y, en el instante siguiente, brillando en escena).

Todo arte amatorio que ignore estas interferencias estará afectado por esa ingenuidad positivista según la cual el deseo se enciende siempre gracias a un repertorio de estímulos codificables y ejercitables. Y es que la sencillez mecánica de la sexología o de los diversos kamasutras que ofrece el mercado se asienta en un *autoerotismo*, más que en una auténtica brecha erótica abierta hacia el *partenaire*. No se trata, ciertamente, de un placer solitario, sino de un goce que brota de las llamadas pulsiones parciales:

*Por ejemplo, el tacto, la mirada, la boca, el olor, etc., pueden procurar un placer que no es todavía el del acto sexual, realidad graficada por el término aceptado de “preliminares”. En esta ocasión está presente el compañero, pero la excitación implicada permanece autoerótica, porque cada protagonista se involucra en*

*ella menos como individuo que como conjunto de zonas erógenas correspondientes a las pulsiones parciales. El objeto, antes que el sujeto, es de alguna manera recortado en pedazos por las necesidades de la causa, y se reduce así a los senos, a su estatura, a su boca, etc. El compañero sexual en tanto totalidad pasa entonces a un segundo plano, y deberá quedar representado mentalmente en piezas separables, según las partes atractivas de su anatomía, para que de ello resulte el efecto eréctil esperado (...) El simple juego de la pulsión puede obviar la presencia de cualquier compañero sexual y permite obtener el mismo glorioso resultado(66).*

Tal vez me ha excedido en la extensión de estas citas, pero era necesario desplegarlas hasta que en ellas se escuchan resonar los problemas y los designios técnicos de la llamada “dramaturgia del actor”, desde la división del comportamiento en pequeños trozos que aconsejaba Stanislavski (*en cada trozo existe un objetivo creador*, decía, agregando que *lo importante es que cada tarea asociada a un trozo pueda atraer y conmover al espectador*) hasta la fragmentación del cuerpo para volver a “codificar” la propia conducta según los principios de la antropología teatral, por ejemplo.

En realidad, en toda técnica subyace una vocación parceladora, analítica, cuyos efectos –más allá de hacer posible un “entrenamiento” de cada uno de sus ítems– son en última instancia protectores, puesto que sus procedimientos resguardan al actor de quedar paralizado en la intemperie de la demanda del Público, verdadero *partenaire* erótico que no conviene mirar de frente sin antes haber neutralizado o atenuado lo que ese Público tiene de alteridad absoluta. La técnica de la actuación –y la “dramaturgia” que se asocia a ella– se sostiene así en un inconfesado *autoerotismo* que es la condición para que el actor pueda erigirse de entrada en amante (*erastés*) de una platea que espera ansiosa su demostración de potencia. Más allá de esa zona espinosa pero

resguardada, sin embargo, se extiende el erotismo propiamente dicho, ese abismo que

*se interesa menos en la compilación de órganos supuestamente excitantes según diversas normas más o menos fetichistas, que en la relación oscura del sujeto con la cosa sexual que maneja su cuerpo. (...) Pedazo por pedazo, el compañero sexual es abordado primero conforme al amontonamiento de diversos cuerpos pulsionales, reduciéndolo al conjunto de sus partes más excitantes. Después nos tenemos que enfrentar con el amante o la amada, en la cruda desnudez de su deseo, reconocido como único, tan cierto como que el padre es Uno(67).*

En ese terreno inquietante nos topamos con el *más allá de la técnica* (actoral, amatoria), en un lugar que nos abre a la posibilidad de pasar de la condición de *erastés* (amante) a la de *erómenos* (amado), y es allí donde la fascinación del Otro se mezcla con la angustia. Nos dirá entonces Pommier que ese enfrentamiento con la castración *implica siempre la violencia (...) aunque esté desprovista de cualquier animosidad personal (y, por consiguiente, no requiere de ninguna discordia previa para desatarse)(68).*

El lector atento podrá evocar tal vez aquel episodio de la piña colada durante los preparativos para la función de *Los ratones de Alicia* en Buenos Aires. Recordemos que Oscar Rojo refería esa anécdota mientras se sorprendía de lo frecuente que eran, en aquella época, las “peleas a muerte” entre los miembros del grupo. Y las risas con que finalizó aquel combate confirmarían lo que dice el psicoanálisis sobre la excitación que transporta a los furiosos:

*El erotismo de la cólera tiene un lado cómico. ¿Qué hay de más desopilante que la pelea de dos amantes cuando concluye con un desencadenamiento de la pasión? Así de violenta fue la disputa, así de sensual será su epílogo. ¡Aun cuando dos amantes declaran que se dejan llevar a sus inclinaciones belicosas para terminar tan libidinalmente, nada podrá alejarlos de este entretenido*

*hábito! Que vean tales escenas arrebatar a parejas de amigos, o que las observen en la literatura o en el teatro, y nada los divertirá más. Con todo, será sin la menor distancia que estallarán amorosamente cuando, a su vez, el demonio de la cólera los tienta(69).*

En tales situaciones tragicómicas, se advierte un desdoblamiento de los protagonistas, como si las agresiones se dirigieran *tanto a un ausente como a un personaje que se tiene a mano*, y el hilo de la intriga se resume en el esfuerzo que cada uno de los actores realiza para que caigan las máscaras en el momento del *happy end* (70).

Pero el Ausente, el Otro que sobrevuela y proyecta su sombra sobre el amante (o sobre el grupo de amantes), siempre desea a ciegas y balbuceando. Ahora bien, si el actor no puede precisar lo que se quiere de él, tampoco el Público sería capaz de formular sus demandas con claridad, aun cuando la Crítica pretenda traducirlas. Es un tanteo bilateral que no por ciego y afásico resulta menos intenso. Esa ceguera y esa afasia, consecuentemente, obligan al amante a una operación paradójica consistente en construir límites (el límite del mandato, de la exigencia, de la ley, en suma) y, a la vez, en derribarlos. De allí la violencia en que se funda la sexualidad humana, de allí la cólera erótica *semejante a la del sordo o a la del ciego que no ignoran la existencia del sonido y de la luz, aunque no puedan tener ninguna percepción de ellos(71)*. Ahora bien,

*en el momento de una explosión de cólera semejante, cuyo sentido permanece oscuro para quien la padece, todo ocurre como si le hubiese sido necesario atravesar un obstáculo, justamente cuando no existe (o ya no). Ahí está la dificultad. ¿Cómo lograr lo que se quiere cuando todo está autorizado? Todo era más práctico cuando la religión tenía más peso, porque con la ayuda de Dios y sus esbirros sabíamos a quién dirigirnos y contra quién pecar(72).*

En otras palabras, ¿qué espacio encuentra la transgresión cuando pensadores mediáticos como Umberto Eco nos explican que estamos

ante la “carnavalización total de la vida”? Al amante-artista, así como al amante a secas que no se resigna a la abulia de los días, sólo le cabe inventar límites –locales, circunscriptos a una experiencia particular, específicos, inexportables– con el solo objeto de gozar con su fractura. Pero la artificialidad del procedimiento desemboca, no obstante, en una satisfacción real:

*Contrariamente a las bestias, nosotros debemos sobrepasar algunas dificultades propias de lo humano para poder dedicarnos a la lujuria (...) Pero como con la decadencia de nuestros valores monoteístas y patriarcales ya nada nos permite nombrar esta dificultad, y como resulta exasperante decir lo que está justamente en el centro de una preocupación agobiante, estalla una cólera cuya irracionalidad se resiste a la comprensión ordinaria. Pierde la paciencia aquel que no llega a darse cuenta de la cosa y –¡oh milagro!– esta virtud irritante le permite justamente conseguirla sin que, por otra parte, tenga la menor idea del origen de su cólera, de la peste de la que acaba de ser víctima(73).*

Para que el lector no deduzca apresuradamente que hablo aquí de simples palizas y contiendas conyugales, tomaré en préstamo las palabras del psicoanalista y matemático Daniel Sibony:

*¿Qué les sucede a esos amantes en pleno goce, cuando “hacen” el amor, cuando todo los “baña” y el placer les está asegurado, qué es lo que los lleva a querer hablar, a hablarse, a forzar la conversión de los cuerpos en palabras y de las palabras en cuerpos?(74).*

Se trata de una transmutación *forzada*, como podemos leer en este párrafo. La conversión aquí aludida no se debe a una vociferación jadeante que meramente prolongaría y suplementaría los estremecimientos carnales: *forzar* el placer es llevarlo hacia su *más allá*, ponerlo en peligro, arriesgarlo en ese territorio de pérdida pura y descontrol llamado goce.



El baño libidinal hace de dos cuerpos reales un solo cuerpo imaginario, mientras que la palabra susurrada entre gemidos, con su gran potencia disolvente, instala una vertiginosa multiplicidad en el centro de lo Uno. Hay, en este arte amatoria del apostador, una *coreografía perversa* que se formaliza en la trinidad UNO/DOS/MUCHOS. De hecho, la palabra arriesgadamente dicha en el oído de un amado/a en éxtasis, tiene dos efectos posibles: convertir bruscamente el Cuerpo Unido del Amor en dos cuerpos mutuamente exiliados o bien recuperar el goce polimorfo de una olvidada perversión.

En ese acto transgresor el placer se descubre retroactivamente como límite de contención, como agradable barrera que nos resguardaba de lo infinito, de la fuga incierta. En la cita de Sibony, la maza que descalabra ese límite es una palabra, pero en el teatro el golpe puede venir por otras vías, como un insólito caballo real tirando de una carroza de utilería.

Cuando a Oscar Rojo se le preguntaba qué pasaje de *Los ratones de Alicia* le gustaría repetir, transcurridos dieciocho años desde su estreno en La Cochera, el actor confesaba su añoranza por

*la última escena, la más fuerte y la más erótica, en la que yo masturbaba a Marcelino, porque el público venía fascinándose con nuestra destreza actoral, nos había tomado simpatía y, de repente, saltamos con eso. Ofrecíamos imágenes bellas, como cuando yo lo bañaba a Osvaldo y, de pronto, me daba vuelta, rompía la cuarta pared y miraba a la gente como diciéndoles: esto ya no es ficción, esto ya no es "teatro". Para mí, eso es lo político del teatro: lo que te hace vibrar, lo que subvierte un entorno. Creo que Pasolini era así... Yo entiendo la política como el romper con algo que se está viendo y que fingimos no verlo. El teatro debería saber cuál es el pulso que tiene las cosas y debería saber bombardearlas(75).*

La mirada traviesa de Oscar Rojo volviéndose hacia el público con un guiño, el caballo abriendo una grieta interminable en la imaginación de un Eugenio Barba adolescente, son avatares de una cólera erótica

controlada –aparentemente voluntaria una, aparentemente involuntaria la otra– que horada la ficción, no para dar con la llamada “realidad concreta” del espectador brechtiano, sino para hundirse en lo real en lo que éste tiene de indecible. El salto desde el plano de la representación no es entonces hacia lo representado, sino hacia lo irrepresentable.

El arte amatoria del apostador, *en la intersección entre lo decidido y lo arbitrario, lo ensayado y lo improvisado, lo conceptualizado y el azar(76)*, quiebra la serenidad acumulativa de la forma aristotélica o la presión contradictoria de la fábula y, al disolver la representación, empiezan a perder sentido los lugares y los roles preasignados (actor/espectador, actividad/pasividad) en torno a la experiencia teatral. La violencia del corte es tal que el sujeto fenomenológico –que podría encontrarse a sí mismo en el escenario o en la sala, pero en una disyunción excluyente: se es actor o se es espectador– queda por un instante abolido a favor del sujeto del inconsciente, de modo que, difuminándose los contornos de las “personas”, se hace difícil decir *quién* transgrede. De esta manera, bien podríamos afirmar que *la transgresión no tiene sujeto*, si por tal entendemos una conciencia intencional (belicosamente intencional, ya sea por la vía ética o por la vía dialéctica) que *transgrede*. Por lo tanto, *algo transgrede o eso transgrede*, haciéndonos recordar el título del primer taller para actores que Paco impartió en Buenos Aires: “Eso que toca”.

Todo sucede como si en medio de una función teatral a la que el público concurre pensando que asistirá en calidad de mero testigo, de pronto se viera empujado, sin tener que levantarse de su butaca, a la clase de protagonismo que solía reservar el viejo *happening* a sus participantes o al que aún puede reservarle ese evento no-ficcional llamado *performance*.

José María Muscari, joven director porteño que a principios de los ’90 vio *La noche en vela* no menos de diecisiete veces, explica que su propia obra podría llamarse “performática” en la medida en que “trasciende y reelabora el relato”, sobre todo por “la incorporación del que mira como parte del *acting*”. En sus espectáculos, lo “performático”

*aparece, creo, en la mirada del espectador, y por ello (...) llega a la categoría celestial de lo incomprensible, lo que sorprende, lo que como espectador no esperaba y no se pudo haber previsto en un ensayo(77).*

Y agrega que, mezclado entre el público de un espectáculo cualquiera,

*me interesa que algo pase, si no es performance, será evento, me da lo mismo. Me interesa cuando no noto algo de lo pautado, cuando el devenir no me deja premeditarlo (...) Porque el teatro para mí no es eso que creemos que es, sino ese límite perverso entre la idea preconcebida y las ganas de abrazar, besar o tocar a ese que actúa sólo para mí, acá. Y si me convida algo, mejor(78).*

*El evento puede estar en mí* [en tanto espectador], sostiene Muscari, y es por eso que la obra no está obligada a ser consciente y voluntariamente transgresora para dejarnos caer de su fábula o de su relato, y esa caída no nos devuelve a nuestra realidad extrateatral, sino que nos arroja en lo real de nuestra falta-de-ser. En el instante de esa caída el espectador no disfruta ya (como venía haciéndolo gracias al mecanismo denominado “identificación”) de virtuosismo mimético de los actores ni del suspenso de la narración escénica, sino que goza repentinamente con cierta fuerza anónima, constituyente y animadora del Teatro en tanto que *sympósion* (filosófico o no). En otras palabras, goza con una fuerza innombrada que trasciende cualquier espectáculo particular (en el sentido de que esa fuerza no se explica meramente por las virtudes o rasgos de *esa* obra) y que se muestra a la vez como violadora y espiritual; goza, en suma, con la “categoría celestial de lo incomprensible”, como dice Muscari. Esa fuerza de disolución y de construcción, como la doble potencia –la de la embriaguez y la de la forma inteligente– que anima al *sympósion*, es un empuje que el director o el dramaturgo haría mal en “olvidar o vedar”. Por eso, refiere Muscari hablando de su propia obra, que “mi evento la expone”;

*expone, por ejemplo, el teatro Picadilly y sus patéticas escaleras de teatro comercial, y a sus patéticas y dispuestas actrices televisivas bajando por ellas en Desangradas en glamour, ofreciéndose como evento pícaro, porque el público que va al Picadilly sólo quiere ver actrices de TV, no el teatro en sí. En otro marco, si te animás a la travesía del barrio del Abasto, en plena calle Sánchez de Bustamante a punto de ser robado, sólo querés que lo que suceda en ese sótano te sacuda, que valga la pena el miedo; si no, estás loco. Por eso los intensos [sic] de Pornografía emocional sacudían ese espacio, lo exponían, lo destruían y el evento entonces se producía(79).*

Esa fuerza anónima del evento, del acto que perfora la ficción escénica, está en el fondo de nuestra “necesidad de ir al teatro”, propicia la embriaguez de las miradas y de las voces, y deja oír sus ecos en esa *sexualidad humana que añora la época en que fue perversamente polimorfa, cuando desde lo alto de su impotencia apeló a todos los recursos sadianos para satisfacerse(80).*

Las reflexiones de Muscari en torno a la potencia del evento –que no debe confundirse con un elogio de la improvisación, procedimiento que este director odia– nos recuerdan que el miedo, el peligro, el riesgo (“temor y piedad”, decía Aristóteles) son constituyentes subterráneos de esa experiencia espectacular que justifica el esfuerzo de “bañarse, vestirse y perfumarse para ir al teatro”.

Ese peligro que tanto se extraña en la mayoría de los escenarios contemporáneos, era excluido ya del *sympósion* socrático. Jenofonte cuenta que en aquel memorable banquete filosófico, una bailarina lanzaba aros al aire haciéndolos girar y recuperándolos uno tras otro.

*Después le alcanzaron un aro enteramente cubierto de puñales con la punta hacia afuera. La bailarina, dando un salto, pasó el aro, y volvió a pasar saltando hacia atrás. Los espectadores temían que se lastimara, pero ella realizaba su número con gran habilidad(81).*

Catherine Salles, en su comentario de las crónicas jenofontianas, agrega que

*Si los primeros ejercicios de la joven permiten a los asistentes admirar primero su vigor y después su valentía, Sócrates interrumpe el último número: ¿en qué podría producir placer, dice, una exhibición peligrosa? La pregunta del filósofo permite comprender mejor hasta qué punto el placer es, para muchos griegos, de orden esencialmente estético. El temor, que otros pueden considerar como un condimento suplementario, no tiene nada que hacer en esta búsqueda de voluptuosidad(82).*

La permanencia dentro del círculo de la estética aporta al espectador los beneficios del autoerotismo, del “placer de órgano” –para decirlo en la jerga psicoanalítica–, preservándolo de la violencia del erotismo propiamente dicho, de ese “goce de la cosa sexual que maneja su cuerpo” y hay, como vimos, una dramaturgia construida al servicio de esa preservación. La estetización de la relación escena / sala, soportada en la llamada forma aristotélica, podría pensarse incluso en los términos de lo que Sören Kierkegaard designaba como “estadio estético”, con lo cual la forma épica asediaría quizá al “estadio ético”, así como la “dramaturgia del apostador” que vengo describiendo en este apartado se internaría en el estadio religioso kierkegaardiano, dada su “categoría celestial de lo incomprendido”. Pero insistir en estas asignaciones sería ir tal vez demasiado lejos en un tentador juego de correspondencias.

Lo que importa, para el siguiente tramo de mi exposición, es que retengamos esta idea de la dramaturgia como un *ars amandi* heteróclita, sinuosa y conjetural, uno de cuyos subdominios sería el tradicional “arte de componer textos destinados a la representación”. Otro subdominio abarcaría la dramaturgia entendida como “puesta en obra de las acciones” de un espectáculo, según la definición general de Eugenio Barba. Pero ni la composición literaria ni el trabajo de las acciones en

escena agotan el campo dramaturgico, si admitimos que los teatristas –los actores, particularmente– se educan en un *ars amandi* cuyo propósito es enlazar a los cuerpos deseantes que engendran y dinamizan el hecho teatral desde uno y otro lado del proscenio. Por el contrario, los textos escritos y las energías moduladas en comportamientos bien entramados, están sometidos a las demandas y a los designios del eros escénico. Para formularlo de manera simplificada, la dramaturgia sería una cuidadosa construcción significativa interpuesta entre los deseos actorales y los deseos espectatoriales, aunque no nos sea posible decir si esa construcción precede a estos deseos, o viceversa.

Más allá del trabajo poético clásicamente entendido como origen y motor de la representación escénica, más allá incluso de esa reacción antiliteraria que ensalza la acción física como raíz y sostén del tejido dramático, para hacer justicia a la obra de Paco Giménez sería necesario que concibamos la dramaturgia como *el trazado del itinerario temporal, espacial y elocutorio de una relación erótica entre escena y público*. Esta relación que está traspasada –al menos potencialmente– por los mismos desencantos, seducciones, apetitos, reconciliaciones, placeres, impulsos, satisfacciones y violencias que marcan el vínculo sexual a secas. (Se comprenderá entonces porqué el *symposiōn* griego ha podido servirme de cuña o de palanca para aflojar las ataduras literarias con que la *Poética* de Aristóteles ciñe todavía a buena parte de la práctica escénica). La dramaturgia sería –no sólo en lo que se ha dado en llamar “teatro posmoderno”– un arte amatoria destinada a prever y afrontar las vicisitudes de una relación que ha dejado de ser, desde hace ya mucho tiempo o quizá desde siempre, la fusión armónica y bien concertada de dos mitades que, como el andrógino platónico, se buscarían mutuamente.

Vista de esta manera, la dramaturgia se erige como un oficio heteróclito, sinuoso y conjetural, como indiqué más arriba, lo cual no quiere decir que carezca de lógica. Y es al esbozo de la razón que anima y

da soporte a lo que provisoriamente he llamado “dramaturgia del apostador” que dedicaré los párrafos del próximo apartado.

### Semiótica borrosa y topología salvaje, más bien borromea

*Entre la mesa y el vacío  
hay una línea que es la mesa y el vacío  
por donde apenas puede caminar el poema.  
Entre el pensamiento y la sangre  
hay un breve relámpago  
en donde sobre un punto se sostiene el amor.  
Sobre esos bordes  
nadie puede estar mucho tiempo  
pero tampoco dios, que es otro borde,  
puede ser dios mucho tiempo.*

R. Juárez

Si hemos de dar crédito a lo que Casanova consigna en sus *Memorias*, en 1748 le salió el tiro por la culata cuando estaba a punto de culminar una de sus elaboradas conquistas. Para seducir a Javotte, la hija de un campesino, fingió ser un mago que haría subir un tesoro a la superficie de la tierra con la ayuda de unos gnomos. Al disponerse a interpretar su papel –bien aleccionado por varios libros de ocultismo, ataviado con ropas especiales, rodeado por un círculo cabalístico– ante un grupo de crédulos entre los que se encontraba la presa, se desata una tormenta que espanta a su público. Ante el fenómeno imprevisto, el seductor depone todo control sobre su farsa y se mantiene paralizado dentro de su círculo, invadido no sólo por el espanto sino por la duda sobre si los rayos no provenían de un Ser de poderes extraordinarios:

*Yo sabía que esta tormenta era natural y que no tenía la menor razón para sorprenderme. Pero a pesar de ello un asomo de terror me hacía desear encontrarme en mi alcoba. (...) En medio*

*del pavor que me abrumaba, me persuadí de que si los rayos que veía no me destruían era porque no podían penetrar en el círculo(83).*

Más aún, al día siguiente encuentra a Javotte intocable:

*Una invencible idea supersticiosa me hizo creer en ese momento que el estado de inocencia de aquella joven estaba protegido y que si me atrevía a atacarla, sería herido de muerte(84).*

La escena descrita se hubiera desarrollado como una representación teatral sin sobresaltos de no haber sido por la tormenta intempestiva. “¡Cuán admirable hubiera sido yo si me hubiese atrevido a preverla!”, comenta Casanova. En tal caso, su interpretación hubiera alcanzado un máximo de verosimilitud y la ilusión teatral se hubiera sostenido sin impedimentos. Pero “ilusión” es una palabra que nos engaña con su aparente evidencia. Advirtamos que la farsa de Casanova hubiera sido para él mismo “puramente teatral” siendo, a la vez, completamente real para sus ingenuos observadores. El seductor hubiese sido entonces espectador de su propia representación y el puñado de campesinos ansiosos habría encarnado a una especie de “crédulo absoluto”.

Tengamos en cuenta que el público que habitualmente asiste a obras teatrales no se engaña sobre la artificialidad de lo que se le muestra (como, en este caso, no se hubiera engañado Casanova). El público “normal” no es presa de una ilusión auténtica –no es un “crédulo absoluto”–, sino que ve operar sobre el escenario –¿o sobre él mismo?– esa “denegación” (*Verneinung*) sobre la que ha insistido Anne Ubersfeld y por la cual el espectador puede *ver lo real concreto en la escena y adherir a él en tanto que real, sabiendo a la vez (sin olvidarlo más que durante instantes muy cortos) que ese real carece de consecuencias fuera del espacio de la escena(85)*. Como sugiere Octave Mannoni, el público de teatro es más bien un *perfecto incrédulo, pero que exige que la “ilusión” sea perfecta, sin que se pueda saber quién debe ser engañado(86)*. El espectador sabe que lo que ve en escena no es real, mientras que “en otra parte” –tal vez en algún “lugar interno” de ese mismo espectador o, más probablemente, en un espacio

anónimo y flotante— alguien o algo cree en su realidad.

La situación de representación escénica se constituye así sobre tres términos: un espectador “denegador” (el “perfecto incrédulo”), una escena ofrecida en su concreción imaginaria (el campo de la ficción) y el Otro crédulo (lugar de la perfecta ilusión) que conviene personalizar (por ejemplo, como un público de campesinos dispuestos a asombrarse con las proezas de Casanova) para evitar su aparición desnuda y catastrófica. Los dos primeros términos pueden ser ocupados en primera persona (yo-espectador, yo-actor); el Otro, en cambio, requiere una suerte de velo colectivo cuya ausencia paralizaría al actor despojándolo de sus privilegios de ilusionista. Ante la huída de ese público-pantalla, en el episodio de la seducción de Javotte, “Casanova ocupa el lugar que el término ausente ha dejado vacío”, y así recae sobre él la credulidad.

*En ese momento la tormenta juega el papel del Otro (con O mayúscula, para utilizar la notación de Lacan). Y bien lo sabe Casanova al exclamar: “Reconocí a un Dios vengador que me aguardaba allí para castigarme por todas mis maldades y poner fin, por medio de la muerte, a mi incredulidad”. Es la imagen del gran Otro lo que se le aparece en medio de los relámpagos, como corresponde(87).*

Es preciso que la credulidad recaiga sobre alguien, explica Mannoni y, en ausencia de ese reaseguro, el Otro asoma su rostro siniestro (*unheimlich*, para decirlo con una palabra freudiana), como cuando Kostia quedó petrificado ante sus compañeros que oficiaban de público aún escéptico. Y volviendo a la farsa de Casanova, *su creencia en la magia recae, por así decirlo, sobre él mismo, la angustia lo domina y su sistema, como él dice, se desvanece y lo deja sin defensa(88)*. El psicoanálisis reserva para ese “sistema” de protección —de hecho, una astucia erigida contra la castración— el nombre de “renegación” (*Verleugnung*), entendiéndola como *un modo de defensa consistente en que el sujeto rehúsa reconocer la realidad de una percepción traumatizante, principalmente la ausencia de pene en la mujer(89)*, y agregan Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis que *este mecanismo fue especialmente invocado por Freud para explicar el fetichismo y las psicosis(90)*.

Ahorrándole por ahora al lector un paseo psicoanalítico demasiado largo, diré que el fetiche cumple, frente a la irrupción del Otro, la misma función de “tapón” o de “velo” que los campesinos crédulos cumplían en la escenificación de Casanova. Tanto el fetiche como los crédulos deben tender un manto sobre lo ominoso (*Unheimlich*), lo imposible, el “infinito malo” que se inscribe como evento o contingencia, bajo el aspecto de una tormenta extemporánea, por ejemplo. Y debemos tener en cuenta que la poética de Paco Giménez hace lugar precisamente a la contingencia, como José María Muscari acoge el evento o como Daniel Veronese pone el “contratiempo inesperado” en el centro de su teatro. Este último explica que *para que exista mirada interesada es necesario que el objeto se vele como conocido pero que inmediatamente se desvele ante nuestros ojos y nos resulte ofensivo a la vista(91)*.

Lo que algunos párrafos atrás he denominado provisoriamente “arte amatoria del apostador” define una relación erótica entre escena y sala que sólo instala el fetiche escénico para traspararlo hacia lo Real imposible que éste oculta. Parfraseando a Gerard Pommier, una vez atravesado ese velo —aunque más no sea por unos instantes— el espectador debería interesarse menos en la compilación y en el disfrute de fragmentos supuestamente excitantes que en la relación oscura con la Cosa sexual que maneja su cuerpo. Las líneas de fuga del espectáculo, abriéndose paso entre las diversas seducciones fetichistas que los artistas supieron fabricar —puesto que cuentan para ello con los saberes del oficio teatral—, deberían traer al público los ecos de la Cosa (*Das Ding*), es decir de lo irrepresentable e inimaginable, del objeto perdido y prohibido del deseo incestuoso. Tal es, para decirlo brevemente, *la vía perversa hacia el Otro*, una vía que suelen frecuentar los actores capaces de sostenerse en esa actitud que en *Las piedras jugosas* he llamado “la ética sacrílega”.

Las tribulaciones de Casanova revelan así la obscenidad que veladamente da soporte a la ilusión escénica en general: es necesario que el Otro esté allí sin ser visto ni oído para que el actor pueda tejer, con la realidad tangible que lo circunda en el escenario, esa ficción que tanto

agradecen los espectadores “clásicos”. El dispositivo teatral –la *dramaturgia*, en su sentido amplio– debe *prohibir un incesto* (es decir, una cópula directa con el Otro, lo cual supone una suerte de castración) para poder instalar, entre la escena y la sala, los placeres y los transportes de la ensoñación. Ello significa que el actor, en un momento cualquiera de su desempeño escénico, da la espalda a un Otro para dialogar –materialmente, por así decirlo– con el resto de la representación en que está inmerso. Actuar es, precisamente, dialogar materialmente con el *cuerpo escénico*, sometiendo esa interacción a cierta gramática. La condición necesaria de ese diálogo es, entonces, que ese Otro inquietante se mantenga velado y entre sombras.

Como podemos advertir, hay una terna muy general, inclusiva y casi obvia que funda la situación teatral y cuyos términos son el *espectador*, el *actor* y la *realidad escénica*. Sin embargo, por detrás, por debajo o por encima de esas instancias empíricas –y esto es menos trivial– se esconde un Otro no personalizable en cuya voz y en cuya mirada parecen confluir los poderes que más nos fascinan y más nos aterran. Las poéticas realistas prefieren fortalecer la relación entre las dos últimas componentes de la terna empírica (actor y realidad escénica) intentando garantizar así la continuidad y la verosimilitud de la representación. Correlativamente, el realismo ordena descender sobre el espectador una cortina protectora –por la vía de la “cuarta pared” o mediante cuidadas técnicas de apelación al público–, un poco a la manera del “sistema” concebido por Casanova para mantenerse al abrigo de potencias ingobernables. El Otro que el espectador suele eclipsar cuando lo miramos desde el lado del escenario –ese Otro que podríamos llamar Espectador– es, para las poéticas realistas, una desaconsejable, peligrosa y tentadora *línea de fuga* contra la que el actor debe ponerse anteojeras y taponar de cera. Dejarse llevar por sus cantos de sirena equivaldría para él a procurarse una “paradójica satisfacción”, como diría Freud.

Es así que Kostia, por ejemplo, necesitaba acallar de algún modo a ese Otro que sobrevolaba la platea donde estaban sentados sus compañeros para poder entonces desplegar ante ellos la ficción shakesperiana. Para que Kostia “fuera” Otelo, es decir para que el personaje comenzara a existir en esa realidad todavía frágil, era preciso que los “crédulos” –los compañeros del Teatro de Arte oficiando de público– “taponaran” colectivamente al Otro ominoso. Como recordarán los lectores de Stanislavski, el paso de la parálisis escénica (alucinando “millares de ojos y prismáticos clavados en mí, que atravesaban a su víctima”) a la actuación inspirada del alumno (“la sala se había puesto en tensión y un rumor recorría el auditorio, como si fuera el viento que pasa por la copa de los árboles”) fue tan súbito, tan inesperado –tan catastrófico, para decirlo con alguna precisión– como lo fue el tránsito desde la interpretación farsesca de Casanova a su bloqueo aterrado. El episodio stanislavskiano y el que nos refiere Casanova son inversos el uno del otro, y podrían ponerse en espejo, por lo tanto, para que se iluminen mutuamente.

Lo que no debemos pasar por alto, sin embargo, es la mediación *violenta* que se intercala entre las vivencias polarmente opuestas que sufren cada uno de estos dos comediantes. La crónica del maestro ruso hace decir a Kostia explícitamente que, tras aferrarse al respaldo de un sillón, *en medio del desamparo y la confusión me dominó la ira contra mí mismo, contra los espectadores*(92). A continuación Otelo se apoderó alegremente del cuerpo del aspirante a actor, dando así razón anticipada a las afirmaciones de Pommier sobre la interdependencia entre la cólera y el erotismo. Es posible entonces que tanto el ocultamiento como el desocultamiento del Otro reclamen un *acto* airado que no podríamos considerar como la obra de un Yo consciente, sino como la intervención transformadora (tan capaz de creación como de destrucción) de cierta entidad impersonal que no hace falta confundir con una Trascendencia teológica.

Pese a que el dispositivo dramatúrgico de la escena realista pretende barrer al Otro bajo la alfombra del espectador empírico (confinándolo en ese espacio que Freud insinuaba como “agencia del sueño”), puesto que la caída de esa fachada o el levantamiento de esa figura veladora convertiría al público en una inaceptable *línea de fuga* para el actor, paralizándolo de inmediato. Descartando que esa posible zona de pérdida irrumpa del lado de la platea, el dispositivo realista deja así la puerta abierta para que el Otro desplace sus fulgores hacia el cuerpo actoral: ya vimos que, brotando como contingencia y anunciando lo inabarcable en ese territorio angustiado, puede elevar al actor hasta las alturas de una inesperada inspiración. O bien, si el Otro buscara abrigo en la realidad escénica que circunda al actor, esta instancia podría resplandecer como lo hiciera aquel caballo recortándose sin previo aviso en la representación de *Cyrano*. Para que la fuga desde lo puramente empírico pueda ser un escape hacia lo Bello y no un derrumbe en los espantos de un mal infinito, las poéticas realistas tratarán de impedir que, en la situación de representación, la línea de fuga se sitúe –contemplándola desde la perspectiva del actor– en el área del espectador. (Es decir, cuando el actor mire hacia la platea, no debería ver allí al Otro). Y debemos tener en cuenta que tanto la “forma aristotélica” como la “forma épica” globalmente consideradas, son construcciones dramatúrgicas al servicio de la estrategia realista(93).

La terna espectador / actor / realidad escénica podría considerarse como una *trinidad* –en el sentido que Paco Giménez da a esa palabra– si cualquiera de sus términos pudiera abrirse como *línea de fuga* (tendida sobre el vértigo de la pérdida) durante el despliegue del discurso escénico. Pero, *al menos en las construcciones realistas, tal fluidez está bloqueada en una de las componentes trinitarias.*

Como he señalado en el segundo capítulo de este libro, si en una trinidad como *trabajo / recreo / tormento* –por dar un ejemplo cualquiera– el actor, colocado inicialmente en el segundo término, podrá discurrir hacia “trabajo” o hacia “tormento”. Si lo hace hacia el primer término, el

par orientado *recreo-trabajo* propone una situación reconocible: alguien debe abandonar su descanso para afanarse en alguna labor. El tránsito de un término a otro configura entonces una narración de longitud y continuidad variables. Si sobre el fondo de ese marco familiar, el actor se desliza de pronto hacia *tormento*, ese término impondría su extrañeza, su “desfamiliarización”, al modo de una línea de fuga trazada sobre el abismo de la pérdida del sentido. Diríamos que ese desgarramiento sordo y mudo, ese vahído que acompañaría a la irrupción de un “tormento” sobre el previo contexto de “recreo” y “trabajo”, no se inscribe en el discurso escénico sino a través de su delegada, la *sorpresita*, y es por eso que hablo de una línea tensada sobre lo indecible, es decir sobre lo Real.

Es claro que el mismo razonamiento puede repetirse ubicando al actor en un punto de partida distinto: al par orientado *tormento – recreo*, por ejemplo, le seguiría la línea de fuga tendida hacia *trabajo*, etc. Para emplear una expresión de Jean Petitot-Cocorda, el término de fuga propone un *exceso de acontecimiento*: si el movimiento desde una componente trinitaria a la otra está impulsada por una *falta*, lo que podría entenderse como la intención de ocupar una casilla vacía –generando así una pequeña narración o un embrión de relato, por ejemplo–, el paso hacia el término restante tomará el aspecto de un exceso que se sostiene sobre un vacío. Al modo de las “palabras-baúl” de Lewis Carroll, las trinitades de Paco Giménez producen, en instantes privilegiados, *síntesis disyuntivas*. Y, como aclara Petitot-Cocorda,

*la cuestión de la síntesis disyuntiva es la cuestión de la diferencia libre. Esta diferencia, como tal, no es una relación. Es más bien una “des-relación”. No es una relación, sino una escritura, un rasgo, la huella y el trabajo de una discontinuidad. Y el desconocimiento de ese rasgo (lógico-real), su anulación, conduce fatalmente a la reducción de la diferencia a la relación lógica de oposición, a su subordinación al principio de identidad; en una palabra, a encadenar la cuestión del sujeto y de su ser pulsional a lo que Daniel Sibony llama una lógica del orden(95).*

La imposición de esa lógica del orden estructural sobre el (des)orden pulsional, la presión de esa lógica de lo Mismo, entrañaría el escamoteo del cuerpo real del sujeto –apuntalando, en compensación, su cuerpo imaginario– junto con la desaparición del acontecimiento como tal. Recuperar ambas cosas reclamaría, según el autor citado, articular los términos del discurso según una *sintaxis excesiva*, es decir de una *sintaxis que introyectaría en su horizonte formal una huella heterogeneizante*(96).

Como podemos entrever, el realismo es, en el teatro, un buen ejemplo del triunfo de la lógica de lo Mismo. Comparada con ese reinado de los significados reconocibles, una poética como la de Paco impone una *sintaxis excesiva*. En tal *sintaxis* –sustento de una dramaturgia–, el acontecimiento, evento o singularidad no es *significable* sino que “sólo es real al practicarse o escribirse”. Y, como queda dicho más arriba, el acontecimiento se escribe o se realiza como sorpresa. El problema es entonces, para una poética o una dramaturgia cualquiera, *cómo ir al encuentro de lo Real* tras advertir que el realismo, en su despliegue histórico, sólo ha conseguido reforzar lo Imaginario en sus representaciones.

Por su parte, Jean Petitot-Cocorda se vale del concepto matemático de *catástrofe* para entender el “exceso de acontecimiento”, puesto que aquél *propone –al elucidar el fenómeno general y primitivo de la discontinuidad– la primera posibilidad de dar cuenta de las estructuras justificando dinámicamente su aparición y su estabilidad*(97). Se sabe que el dispositivo “catastrófico” ideado por el matemático René Thom –en su variante llamada *cusp*– se utiliza, por ejemplo, para describir el paso repentino del ataque a la huida, o viceversa, en el comportamiento de animales habitados por el miedo o por la rabia. Suponiendo un aumento o una disminución *continuas* del miedo, pongamos por caso, puede suceder para ciertos valores que ante una variación, por mínima que sea, de ese miedo, el animal salte *bruscamente* de la huida al ataque o a la inversa. De manera más precisa, *a partir de un estado inicial Huida, el crecimiento de la variable de control (miedo) conduce en un momento dado a una*

*bifurcación del comportamiento hacia un estado de Ataque*(98). Se dice entonces que se ha producido un cruce de un punto catastrófico, o bien que el sistema (el animal) ha sufrido una *catástrofe*.

Las formulaciones de René Thom proponen un encuentro del pensamiento con lo Real en que los fenómenos se reducen a un *agregado de catástrofes*, es decir a un sistema más o menos integrado de *discontinuidades*. Teniendo en cuenta que *la teoría de las catástrofes es esencialmente local, para describir cualquier sistema un poco complicado, hay que abordar la cuestión de la agregación de las catástrofes elementales, lo cual es un problema considerable*(99). Si el “sistema” considerado es un espectáculo de Paco Giménez, la noción de trinidad atenúa esas complicaciones en la medida en que sirve de mediación entre la generalidad de la teoría de las catástrofes y la particularidad de cada obra del director cordobés.

Por otro lado, una perspectiva como la que ofrecen los conceptos de René Thom es afín a la dramaturgia de Paco, puesto que,

*para el teórico de las “catástrofes”, la estructura no se da a priori, no procede de un empíreo platónico. Surge directamente del conflicto entre dos o más fuerzas que la generan y la mantienen por medio del conflicto mismo. (...) Cuando a nivel fenomenológico nos encontramos ante una discontinuidad, postulamos que existen dinámicas internas y que las discontinuidades observables son en cierto modo la inscripción de las bifurcaciones de esas dinámicas internas*(100).

Y, como ha quedado dicho en *Las piedras jugosas*, el director de La Cochera no retrocede ante los conflictos característicos de los procesos de creación ni intenta resolverlos; por el contrario, extrae de las contradicciones y de los choques entre fuerzas de diversa intensidad, la mayor productividad escénica y grupal (es decir, el “zumo dramático” de las situaciones).

De manera general podemos afirmar que entre las descripciones en los términos de una teoría de las catástrofes –o de otros desarrollos formales ligados a la dinámica de los así llamados “procesos



irreversibles”– y una determinada dramaturgia no-realista, media siempre lo que aquí he denominado una “clave de bóveda” –la “trinidad” de Paco Giménez, la “acción que se niega a sí misma” de Eugenio Barba...– en la que, por así decirlo, se moldea un *estilo directorial*. En esa clave de bóveda pueden inscribirse director y actores no sólo como sujetos técnicos, sino también en tanto *sujetos del inconsciente*, dejando así, en esa unidad de organización multiplicada por sucesivas agregaciones y encajamientos, las marcas pulsionales que, agujereando la trama significativa del espectáculo, la exponen a las abismales sollicitaciones de lo Otro.

Lo que en este libro he venido llamando “clave de bóveda” de una poética no-realista es, en el fondo, un modo particular de *pensar la discontinuidad*, tanto la que se impone inesperadamente en los procesos a la manera de una “violencia externa” como aquella que se deriva de un *acto* ejecutado por alguno de los sujetos intervinientes. Pensar la discontinuidad supone, a la vez, concebir los modos de instalar y de restituir los recorridos continuos sin obturar los destellos y las catástrofes que lo Real inflige en lo Imaginario. Es así que tales claves de bóveda dan sostén a una erótica del apostador y a su dramaturgia heteróclita.

Ahora bien, si entre las descripciones matematizables de los “procesos catastróficos” y una dramaturgia de la discontinuidad se intercala una clave de bóveda” en la que un grupo concreto de teatristas imprime sus marcas subjetivas, el paso entre estas dos últimas instancias tampoco es directo. En efecto, entre una clave de bóveda y la dramaturgia que de ellas se deriva, se interpone lo que intuitivamente llamaríamos las “mitologías personales” del director, el autor y los actores.

“Toda obra es un conjunto de circulaciones”, propone Michel Serres, y podríamos agregar que esa afirmación también vale si sustituimos la palabra “obra” por “grupo teatral”. El teórico francés explica que se trata de recorridos comparables al Juego de la Oca, cuyas

viñetas o emblemas –el puente, el pozo, el laberinto, el albergue, la prisión, la muerte...– organizan repeticiones míticas, *reiteraciones del discurso greco-latino o judeo-cristiano e incluso asomos de un área más extensa, como el ciclo del festín*(101).

*La serie de obstáculos, en la circulación del juego, ofrece pasos, altos y estaciones.* Por ejemplo,

*el puente es un camino que conecta dos márgenes o que torna continua una discontinuidad. O que suelda una fractura. O que recompone una fisura. El espacio de recorrido está hendido por el río, no es un espacio de transporte. En consecuencia, ya no hay un espacio, hay dos (...), sin límites comunes. (...) La comunicación estaba cortada: el puente la restablece vertiginosamente*(102)

Aunque no sin dificultades y peligros, agregaríamos.

*El pozo es un agujero en el espacio, un desgarrón local. Puede desconectar un trayecto que pase por allí y el viajero caerá (...) pero [también] puede conectar espacios apilados: hojas, pliegos, formaciones geológicas. (...) El laberinto [es un] dédalo de conexión y desconexión, cerrado tanto como abierto, donde el transporte es tanto un viaje como una inmovilidad*(103).

Para decirlo sintéticamente,

*en todos los casos hay conexión y no-conexión, hay espacios, hay recorrido. Y, por lo tanto, lo esencial no es ya esta figura, este símbolo o este artefacto; la invariable formal es algo así como un transportar, un deambular, un viaje a través de [espacios] separados. [Tales] operadores intervienen tanto en los mitos fabulosos de Creta, en la circunnavegación de Ulises o de Gilgamesh, en los relatos de lo que nosotros llamamos literatura, como en la topología de los trazados de los juegos y redes de transporte*(104).

Asimismo, las trinidades de Paco Giménez son invitaciones a una circulación. Cada uno de sus términos debería ser concebido como un espacio de experiencias que, claro está, no debemos reducir a un mero

ámbito o continente de orientación y movimiento regulado por la medida. El actor se instala, por ejemplo, en el espacio de la NECESIDAD y luego tiende un puente hacia el espacio del DESEO, pero la intervención imprevista de un compañero de escena se le presenta como un pozo que lo arroja repentinamente en el espacio del AZAR. Otro tanto sucedería con el tránsito entre el espacio del TORMENTO, el espacio del TRABAJO y el espacio del RECREO, por mencionar otra terna. Para construir puentes, bastan las acciones, para dejarse caer en un pozo, es necesario un *acto*.

El cuerpo actoral recubre de imágenes esas palabras casi abstractas que nombran los términos trinitarios (AZAR, NECESIDAD, DESEO, TORMENTO, RECREO, TRABAJO...); las inserta, por así decirlo, en su anatomía fantasmática y de ese modo las convierte en denominaciones de espacios fenomenológicos. Al respecto, Serres nos recuerda que nuestro cuerpo

*no está inmerso en un espacio único, sino en la difícil intersección de una numerosa familia, en el centro de las conexiones y transmisiones a practicar entre esos espacios. Mi cuerpo –nada puedo contra ello– trabaja en el espacio euclídeo, pero allí sólo trabaja. Ve en un espacio proyectivo, toca, acaricia y manipula en un espacio topológico, sufre en otro, oye y comunica en un tercero. (...) Esta intersección, estas conexiones siempre han de ser construidas. Y se considerará enfermo en general a quien no logre esta construcción. Su cuerpo explotará por inconexión de espacios(105).*

En efecto, esos espacios, al igual que cualquier ámbito imaginario, poseen el poder de captar al sujeto, de aprisionarlo en fijaciones estéticas que, para un actor, serían discapacitantes: quedar apresado –identificatoriamente– en un solo espacio o no entrar en ninguno de ellos equivaldría entonces a una “enfermedad”:

*Mi cuerpo habita tantos espacios como ha conformado la sociedad,*

*el grupo o la colectividad. (...) Está inmerso no en un espacio sino en la intersección o en las conexiones de esa multiplicidad. Llamariamos desadaptado o desorientado a quien yerra o se niega a pasar por el puente intercomunicador de estas múltiples conexiones. A quien permanece en uno de los espacios o, a la inversa, rechaza todos(106).*

La trinidad, la disposición trinitaria de las actuaciones propiciadas por Paco Giménez es, como dije antes, una invitación a circular entre espacios, sin intentar suprimir las discontinuidades entre ellos. En la medida en que los sucesivos ensayos de un espectáculo van entretejiendo un espesa corteza de recorridos trinitarios yuxtapuestos y superpuestos, la circulación actoral entre unos y otros es, por así decirlo, “tridimensional”: desde un término dado se puede pasar a otro término de la misma trinidad o bien al de una trinidad vecina que otro actor está desarrollando e incluso dejarse caer –como por un pozo– a una trinidad más “primitiva”, yacente al modo de un cimiento lógico debajo de la que actualmente se recorre. De este modo la línea de fuga de una trinidad cualquiera no siempre tendrá al vacío como sustento, sino que bien puede abrirse bruscamente a una inesperada trinidad completamente independiente de la que se venía transitando inicialmente, con el consiguiente vértigo del espectador desprevenido. Se explica así el “caos ordenado” que para el mismo Paco son las obras de La Cochera y se entiende también que la crítica las describa como “pura multiplicidad y complejidad (...), eclecticismo, caos descaotizado, situaciones yuxtapuestas coexistiendo coordinados por un personaje, un texto o una música, inserto, todo ello, en una poética abierta al trazo (...) aislada de la razón omnisciente, [una] poética del desplazamiento que dibuja el itinerario de ‘lo’ desplazado en el acto mismo en el que se constituye al ‘desplazarse’(107).

Pero las intersecciones y las conexiones trinitarias no sólo deben ser construidas en el campo de la escena, sino también en el área más amplia del grupo teatral y su “cultura”, puesto que

*Una cultura, en general, construye en su historia y a través de ella, una intersección original entre espacios, un mundo de*

*conexiones muy preciso y particular. Esta construcción es su historia misma. Lo que diferencia las culturas [así como los grupos] es la forma del conjunto de los enlaces, su funcionamiento, su ubicación y, también, sus cambios de estado, sus fluctuaciones(108).*

El trabajo de *conectar lo desconectado, o a la inversa, de abrir lo cerrado, o inversamente, etc.(109)*, no sólo concierne a cada actor, sino, sobre todo, al director y líder del grupo. *Aquí surge la imagen del tejedor, dice Serres,*

*Imagen de ligar, de anudar, de construir puentes, caminos, pozos o postas entre espacios radicalmente distintos. De dire (decir) lo que sucede entre ellos. De inter-dire (prohibir), de entre-decir en las rupturas y grietas existentes entre espacios encerrados en sí mismos(110).*

En palabras del director cordobés,

*Los actores brindan una generosa carga creativa de escenas teatrales y a mí me toca escribir el espectáculo con eso, ubicar, sintetizar, incrustar esas escenas en un contexto, descubrir qué mundo está sugerido.*

*Se trata de un rompecabezas donde desde las piezas se encuentran las imágenes, se trata de pensar qué mundo de pertenencia tienen esas piezas. Esto lleva un tiempo largo de proceso y de conocimiento(111).*

Privada de un director-tejedor como Paco, una “dramaturgia del apostador” tal vez no pasaría de ser *una multiplicidad de espacios sin relación: el caos(112)*. Digo “dramaturgia del apostador” y quiero decir también organización del grupo, sea éste uno de los que se convocan en La Cochera, La Noche en Vela o cualquier otro. La trinidad es, una vez más, la clave de bóveda compartida por ambas construcciones o su común pasada de lanzadera: desde esa matriz mínima o esa invariante formal se edifica o se teje el espectáculo y, a la vez, se ordena provisoriamente esa intersección de espacios subjetivos que llamamos grupo teatral.

Entre las figuras del director-constructor y la del director-tejedor, la

segunda parece convenir mucho más a las naturalezas transitorias de las obras y de los grupos. Más aún, el oficio del director se acerca notablemente a la infinita labor de Penélope: el conductor teje sin descanso, pero, de manera menos perceptible, también desteje indefinidamente.

*Como si el discurso sólo tuviera por objeto o como blanco conectar. O como si la conexión, la relación, constituyera la vía por donde pasa el primer discurso. Mitos, primer logos: transporte, primera relación. Conexión, condición de transporte. De ahí Penélope, la reina que teje y desteje. (...) Penélope es el autor, quien firma el discurso, quien traza su grafo y dibuja el recorrido. Quien hace y deshace el ese tejido que imita el avance y el retroceso del navegante. (...) Bordadora, tejedora de encajes a través de pozos y puentes, de ese flujo continuo cortado por catástrofes, que se llama a sí mismo discurso. En el palacio de Itaca, Ulises finalmente en brazos de la reina, descubre la teoría finita de su propio mito (113).*

El Tejedor de La Cochera, Penélope atareada, también *hace y deshace ese tejido que imita el avance y el retroceso del navegante*, es decir del actor. Y del mismo modo, ese actor, ese Ulises a veces desconcertado y otras inspirado, descubrirá en el espectáculo, en su Itaca, *la teoría finita de su propio mitos*.

### Amores y humores trinitarios

*Ah, permíteme enseñarte a enlazar nuevamente  
este grano esparcido en un haz solidario  
estos miembros dispersos nuevamente en un cuerpo.*

W. Shakespeare

*Ustedes no han entendido nada de mi sencillez.*

P. Verlaine

Como se ha dicho en el apartado precedente, durante los ensayos los actores ofrecen a Paco sus escenas para que éste las “incruste en un contexto” y descubra así “qué mundo está sugerido” en ellas y “a qué mundo pertenecen” esas escenas (o sus fragmentos), comparables a las piezas de un rompecabezas. Recordemos además que el director “encuentra las imágenes *desde* [esas] piezas” (tales imágenes *no son previas* a la “incrustación” de las piezas en un contexto), confesando que “eso lleva un tiempo largo de proceso y de conocimiento”. La dificultad de estas operaciones directoriales reside, curiosamente, en ser capaz de *poner de relieve lo superficial*, pues, como señalaba Paco Giménez en una entrevista televisiva, su trabajo consiste en *asociar lo evidente en vez de ir en busca de lo subyacente, de “lo profundo”*(114).

“Sólo lo que está en la superficie puede tener significado”, decía Paul Valéry, y el trabajo compositivo del director de La Cochera concuerda plenamente con el credo que Tadeusz Kantor —entre otros teatristas— comenzaba a sostener a mediados del siglo pasado. En sus manifiestos sobre el Teatro Independiente (1942-1944), el director polaco aconsejaba el

*tratamiento agudo de la superficie de los fenómenos: no se la desprecia, sino que por el contrario uno se detiene en ella, y sólo en ella, sin pretender interpretaciones y comentarios internos ulteriores.*

*Será una visión “desde afuera”, un realismo casi cínico, que se abstiene de cualquier análisis o explicación, un nuevo realismo que yo llamaría exterior*(115).

Hablando de *El regreso de Ulises* (1944, en su primera versión), Kantor nos ofrece ejemplos de ese “realismo casi cínico” con estas palabras:

*Es tarde en la noche. Estoy en una sala que podría ser una sala de espera o un asilo nocturno. Todo alrededor hay bancos sobre los que descansa gente de cara estólida; esperan un tren o el amanecer. También podrían perfectamente estar esperando a Ulises que vuelve.*

*En un rincón, cerca de una mesa, una lámpara velada. Por encima de la mesa, un grupo de personas inclinadas, ubicadas al azar, sin orden. Tal vez juegan a las cartas. O tal vez se inclinan sobre el cadáver del pastor asesinado por Telémaco*(116).

Del mismo modo, las escenas individuales o colectivas que los actores entregan a la mirada compositiva de Paco no intentan *recrear* una situación, unas acciones o unas “atmósferas” previamente indicadas por un texto dramático. Si tal texto existiera, éste no sería tomado como el emergente verbal —a la manera de la porción visible de un *iceberg*— de un “mundo representado” por la letra, un mundo cuya reconstrucción —o re-presentación de segundo orden— debería confiarse a los cuerpos y a las voces de los actores que evolucionarán en el espacio del escenario mientras fingen que lo hacen en espacio de la ficción, es decir en el mundo que el texto describe. Por el contrario, los textos son tomados *al pie de la letra* —en su “superficie”, por así decirlo— y los espacios de la escena tienen, en principio, el mismo grado de concreción que los de la sala. De esta manera, suspendiendo todo intento de forzar la ficción por la vía de las acciones, los gestos y los parlamentos cargados de “como si”, se *hace durar el peso específico del instante sin borrar los hechos fortuitos de la vida, incorporando la realidad ficticia a la realidad de la vida*(117). La ficción, en todo caso, surge por el tipo de “hipertrofia de la acción” que Kantor confiaba a

*la desaceleración o aceleración del ritmo (...), a la importancia inhabitual acordada a los momentos insignificantes, a la “notación” pedante de cada movimiento, cada pensamiento o reflexión, al estiramiento de las acciones en curso hasta el aburrimiento y el cansancio*(118).

Lo real de la escena, en suma, lo real de los cuerpos, constituirán una *materia refractante* puesta allí para *desviar* —o, mejor dicho, para *pervertir*— cualquier palabra autoral previamente establecida: Paco Giménez podría decir, como el director del Kricot 2, que *en contacto con el escenario, la línea de acción del texto comienza a tomar direcciones imprevisibles*(119).

El origen de esas refracciones de la palabra en el cuerpo escénico se remonta, claro está, a los días de ensayos, cuando las consignas verbales tienen una intervención fecundante sobre la carne actoral –adormecida o ya encendida–, derivando en escenas que serán como *trazos* más o menos borrosos, más o menos discontinuos, entregados a la mirada compositiva del director. Cuando se ensayaba *La noche en vela*, por poner un ejemplo, los actores recibían frases tales como “Arrancar del otro la fórmula de su sentimiento”; “Rostro sin boca del amado, yo soy una enorme lengua”; “Santo no puedo, monstruo no quiero”; “Estallo en llanto después de un lenguaje largo tiempo vigilado”; ..., frases que Paco reescribía, parafraseaba, mutilaba, retorció y condensaba tras leerlas en *Fragmentos de un discurso amoroso*, ensayo de Roland Barthes que oficiaba de fuente y pivote del espectáculo. Esa palabra directorial será fértil a condición de que se la despoje de sus significados socializables, de modo que el cuerpo actoral responda tan libremente a sus provocaciones como lo hace el analizante sobre el diván de su analista.

Al igual que en las improvisaciones con que Pina Bausch construye sus obras, *se trata aquí de superar el obstáculo de la razón organizadora, puesto que ella traiciona el caos íntimo* [de los actores], *reflejo de un caos más general* [propio del mundo en que vivimos](120). Para decirlo con frases de Philippe Ivernel,

*El cuerpo de los improvisadores emerge, en el juego que la directora les propone, en un más acá o un más allá del lenguaje, sin tener de ningún modo la función de ilustrarlo o de conformarse a su lógica. Las palabras, a medias borradas, raramente sirven aquí a la información y a la comprensión ordinarias*(121).

Se diría que los improvisadores son invitados a efectuar una *regresión* expresiva en la medida en que, a la palabra de provocación formulada en el “lenguaje natural”, responden con un *comportamiento* visible o audible. Menos apto para dar sostén a las abstracciones y a las sutilezas de que es capaz el lenguaje propiamente dicho, los comportamientos de los

actores-bailarines son emergencias significantes que se abren a una multiplicidad de combinaciones independientes de las que impone la gramática comunicacional. Y esa proliferación combinatoria presupone que el director tome las conductas actorales *en su superficie*, es decir, como piezas puramente *significantes*, liberadas de cualquier significado fijo. En la escena, como en el sueño, valen las observaciones de Freud en el sentido que

*Lo plástico es susceptible de representación y puede ser incluido en una situación* [o puede ser “incrustado en un contexto”, diríamos], *en tanto que la expresión abstracta ofrecería a la representación onírica dificultades análogas a las que hallaríamos al querer ilustrar un artículo de fondo de un diario político*(122).

Todo sucede como si el cuerpo actoral degradara –en la acepción química del término– las frases oídas en la consigna directorial y, luego de filtrarlas a través de íntimas fantasmagorías impregnadas de deseos, las devolviera en forma de gestos, acciones o actos mucho más abiertos a una incesante combinatoria que los elementos lingüísticos de la consigna original. Las sugerencias o incitaciones de la dirección (“Hacer algo cuando se quiere ser amado”; “Decir una frase completamente seria”..., se escucha decir a Pina Bausch), son como cargas de profundidad que estallan en lo oscuro de los cuerpos, allí donde los impulsos y las respuestas declaran

*un compromiso casi sin reservas frente a las emociones y a las experiencias vividas (...) al coraje de darse y de abandonarse a sus propios miedos y nostalgias, deseos y aflicciones, ensoñaciones, esperanzas, peligros, complejos, heridas o vulnerabilidades*(123).

Hablamos aquí de improvisaciones, pero no debemos entender aquí que los actores-bailarines se entregan a una agitación aventurada con el primario propósito de llenar cuanto antes la “página en blanco” de la escena vacía. Es oportuno recordar al respecto las observaciones de Federico Fellini recogidas en el filme documental *Soy un gran mentiroso*. El

cineasta italiano consideraba que

*“improvisación” no es una palabra adecuada a la creación artística. Yo prefiero hablar de disponibilidad. Disponibilidad ante lo amorfo, lo oscuro, lo difuso, lo informe que nace. Detesto la palabra improvisación. La primera parte de la película la dirijo yo; en la segunda parte, es la película la que me dirige(124).*

O bien, como explicaba Tadeusz Kantor, *no hay que confundir esta zona de la realidad teatral pura, del arte del actor liberado, con la improvisación(125).*

Cuando el actor-bailarín entrega sus comportamientos escénicos a cambio de las palabras que los provocan, es su cuerpo erotizado el que responde: un cuerpo incandescente, un cuerpo embriagado por oportunas frases, sonidos, canciones, luces u objetos, sensible a sus propios malestares y a los de la civilización que les ha dado forma en flagrante e irresoluble desacuerdo consigo misma. Ese cuerpo erógeno, como el de los bebedores de un *symposi*on bien orquestado, es, en última instancia, una materia que ha *regresado* –sin haberla abandonado nunca– a la *escena infantil modificada por transferencia sobre lo reciente(126)*. Como apunta Philippe Ivernel refiriéndose a Pina Bausch –aunque, como se ve, otro tanto podemos decir de Paco Giménez–, su *Tanztheater* de adultos

*encuentra su mayor fuerza en una regresión productiva hacia los juegos infantiles: a saber, esos juegos prohibidos hechos a la vez de inhibiciones y de transgresiones, juegos “bárbaros” en el sentido más bien positivo del término, comandados casi directamente por el deseo (...), el deseo de amar y de ser amado, retenido por el miedo de amar y de ser amado que se resuelve entonces en crueldad o en indiferencia laxa o crispada (...). Un mundo de deseos que permanecen troceados, dispersos, inasibles..., teatrales: jugar con el propio deseo, dejarse jugar por él, desear jugar, jugar a desear, todo eso hasta el borde del precipicio, hasta la catástrofe íntima que provee la energía de un nuevo comienzo (127).*

Si el psicoanálisis afirma que en la vida adulta *la escena infantil no puede conseguir su renovación real, y tiene que contentarse con retornar a título de sueño(128)*, los actores de Paco Giménez nos muestran que esa niñez prolífica y tumultuosa puede volver también a la escena teatral y que, cuando el juego llega “al borde del abismo”, la “catástrofe íntima” puede trocarse en carcajada estruendosa.

Sabiendo, como Freud, que *los términos concretos son, en todo idioma y a consecuencia de su desarrollo, mucho más ricos en conexiones que los abstractos (129)*, el director puede entonces cumplir la tarea de tejedor sin las obligadas sujeciones a una lógica al servicio de la coherencia narrativa o de la continua acumulación de tensiones dramáticas. De ese modo, el director-tejedor queda asimilado a un “agente del sueño” que, como indicara el padre del psicoanálisis, se halla

*en medio de una fábrica de pensamientos en la que, como en un taller de hilaturas y según los famosos versos [de Goethe], se “entrecruzan mil y mil hilos / van y vienen las lanzaderas / manan invisiblemente las hebras / y un único movimiento establece mil enlaces” (130).*

Comenta Philippe Ivernel que debemos creerle a Pina Bausch cuando dice que ella *nunca ha sufrido otra influencia que la de sus improvisadores, o que esta influencia, en todo caso, supera a todas las demás (131)*. No es muy diferente lo que declaraba Paco Giménez a fines de 1999:

*En realidad mi labor depende de los actores con que trabajo. Tiene mucho que ver con la tarea de promover, de orientar, de conducir todo el trabajo, pero hay una materia prima viva que, si no la tengo, no existo (132).*

Tanto el director cordobés como la coreógrafa de Wuppertal hacen de los aportes de sus actores *no simplemente los materiales del espectáculo, sino su sustancia misma (aunque, bien entendido, ese material entra al espectáculo definitivo después de una transformación) (133)*.

Sin embargo, las situaciones escénicas o los fragmentos ofrecidos por los actores *sufren una transformación*, como bien aclara Ivernel, y esa

transformación está guiada, en última instancia, por el *modo de pensar* del compositor, es decir por la forma fundamental a que se atiene su “pensamiento artístico”. El director *piensa* de manera análoga la composición del espectáculo y la “composición” de las relaciones, las fuerzas o las tendencias grupales, y este pensamiento se apoya en una *clave de bóveda* común a ambas tareas. Como hemos visto, en el trabajo de Paco Giménez esa clave de bóveda se nos muestra como un sustrato ordenador de tres términos: la *trinidad* es un principio de organización que antecede lógicamente a la *forma* de las construcciones espectaculares.

Podemos afirmar entonces que si los aportes actorales equivalen a un *trazo* sobre el fondo de un escenario inicialmente neutro, la trinidad hace posible la *expansión discursiva* de ese trazo sin “incrustarlo” necesariamente en una “fábula o en un conjunto narrativo totalizador”. Apoyándose en el principio trinitario, los “materiales” actorales se expanden liberando tal vez inesperados “zumos dramáticos” y se articulan entre sí en lo que podríamos llamar un entramado simbólico “débil”, desprovisto del peso estructurante que atribuimos a la forma aristotélica o a la forma épica, por ejemplo. La trinidad de Paco da sostén a una “dramaturgia del apostador” lo suficientemente ampliada como para hacer lugar al tiempo muerto —a “la máscara más lisa de Dionisos”—, desplegando una erótica de la legibilidad, la sorpresa y el vacío ante los ojos y los oídos de un espectador invitado a recuperar la excitación de una escena infantil nunca “superada” por las prudencias de la vida adulta. Y esa potencia dramática de la trinidad se debe a su capacidad de vehiculizar lo que el psicoanalista Guy Rosolato ha llamado la “oscilación metáforo-metonímica” del sentido.

En 1956, el lingüista Roman Jakobson distinguió en el habla dos ejes fundamentales y opuestos: el *eje metafórico* (lugar de las relaciones *paradigmáticas*, en la terminología de Ferdinand de Saussure), que permite seleccionar y, por lo tanto, *sustituir* los elementos lingüísticos que habrán de encadenarse, y el *eje metonímico* (lugar de las relaciones

*sintagmáticas*, en el vocabulario saussureano), donde acontece la *combinación* de tales elementos. Siguiendo la correspondencia establecida por Jakobson entre la metáfora y el *eje sustitutivo*, por una parte, y la metonimia y el *eje combinatorio* del lenguaje, por la otra, Jacques Lacan definió esos tropos, respectivamente, como la *sustitución de un significante por otro* y como la *relación diacrónica entre un significante y otro* en un encadenamiento. En resumen,

*La metonimia tiene que ver con los modos en que los significantes pueden combinarse / vincularse en una cadena significativa (relaciones “horizontales”), mientras que la metáfora se refiere a los modos en que un significante de una cadena puede ser sustituido por otro significante en otra cadena (relaciones “verticales”). Juntas, la metáfora y la metonimia constituyen el modo de producción de la significación(134).*

Rosolato agrega que la sustitución metafórica produce en el lector un efecto inmediato de escándalo y de absurdo —una *catástrofe* semántica, diríamos—, a lo que sigue el excitante descubrimiento de un sentido nuevo, por lo que puede decirse que la metáfora *crea* significaciones, a diferencia de la metonimia, que sólo las conserva casi tautológicamente.

Para insistir con un ejemplo que el lector conoce sobradamente, en una trinidad como *trabajo / recreo / tormento*, dos de sus términos dan soporte a una *combinación metonímica* (puede construirse una cadena de comportamientos que, partiendo de “trabajo”, llegue hasta “recreo”, por ejemplo, recorriendo todos sus posibles eslabones intermedios), mientras que el tercer término, presentándose como una *línea de fuga*, propone comportamientos que *sustituyen metafóricamente* (sobre el soporte de “tormento”) a otras conductas que hubieran sido más previsibles si hubiesen seguido la guía metonímica trabajo → recreo. (Debo aclarar que los términos “recreo”, “trabajo” y “tormento” no son *significantes* escénicos. Secuenciados trinitariamente, constituyen un *principio organizador* de comportamientos escénicos corporales y/o verbales que, ellos sí, funcionan como significantes que se encadenan mutuamente o

rompen previos encadenamientos discursivos). Vistas desde la perspectiva de la instalación y la producción de sentido, las trinitades de Paco Giménez son, por así decirlo, las “estructuras profundas” que ordenan los comportamientos escénicos —es decir, los “significantes”— según *encadenamientos metonímicos y sustituciones metafóricas* de diversas longitudes e intensidades.

Como he señalado más arriba, la sustitución metafórica causa, en un encadenamiento (metonímico) de significantes, una catastrófica interrupción del sentido, tras lo cual la cadena se esfuerza por cerrar el hiato mediante reconexiones conjeturales, variables, múltiples e ilimitadas que nunca restituirán por completo la continuidad perdida. La ulterior *creación de sentido (...) se apoya sobre circuitos metonímicos, sobre diferentes circuitos semánticos que intentan reenlazar el significante sustituido con el resto de la cadena*(135). Pero la sutura resulta imposible, puesto que, en última instancia, el significante sustituido proviene de *otra cadena*, irreductible a la primera. Como apunta Rosolato,

*La metaforización puede hacerse en la medida en que un significante posea un efecto de sustitución por su articulación con una cadena inconsciente que pone en juego recuerdos y fantasmas personales que está en desacuerdo con el enunciado*(136).

Vemos ahora con más claridad lo que encierra la frase de Paco cuando define su tarea de director como la operación de “incrustar en contextos [metonímicos] las escenas que los actores me brindan”:

*El injerto [la “incrustación”] de la cadena significativa paralela soporta en la metáfora el peso de un origen irreductiblemente fuera de alcance, y de un fin siempre a venir, extranjerero. La toma de sentido, que incluye la irreductible diferencia, se presenta por lo tanto como “creación”*(137).

Las resonancias que producen los significantes de “tormento” al irrumpir en las cadenas propiciadas por “trabajo” y “recreo”, deben su extranjería, entonces, a su origen fantasmático, a su procedencia de una

“cadena Otra” que se nos oculta en todo menos en su emerger “tormentoso”.

Este arraigo del efecto metafórico en los “fantasmas personales” del lector o del espectador, hace posible lo que Rosolato llama “metaforización proyectiva”, dado que

*El enunciado [literario, escénico], aun desprovisto de figuras notorias, se convierte en lugar de metaforización por medio de las proyecciones del lector mismo. Cada significante puede entonces articularse con una cadena inconsciente que determina una adhesión más fuerte al texto [o a la escena] e induce reacciones afectivas*(138).

En tales casos, el discurso escénico es *transgresor a pesar de sí mismo*, puesto que, en el fondo, es el espectador quien transgrede. O, mejor aún, no podemos decidir, en tales circunstancias, *quién transgrede* (¿transgrede el director de *Cyrano* al poner en el escenario un caballo real o transgrede Eugenio Barba al hacer de esa “incrustación” casi involuntaria el impetuoso punto de partida de su vida teatral?), lo que es otra manera de indicar que la transgresión es *impersonal*, que “no tiene sujeto”, en el sentido de no ser causada por un “individuo intencionalmente transgresor”.

Se habrá advertido, en las definiciones que anteceden, la mutua dependencia que muestran los tropos metafórico y metonímico. Como dice el autor que vengo citando, *la metáfora juega con la metonimia, se constituye a partir de ella*(139), y es este juego, que cabe designar como “oscilación metáforo-metonímica”, el que da cuenta de la “revitalización del funcionamiento estético”. Y Rosolato acuerda con Jakobson cuando éste escribe que

*La superposición de la semejanza [metafórica] sobre la contigüidad [metonímica] confiere a la poesía su esencia de parte a parte simbólica, compleja, polisémica, esencia que sugiera tan felizmente la fórmula de Goethe: “Todo lo que pasa no es más que símbolo”(...) En poesía, donde la semejanza [la sustitución] se proyecta sobre la contigüidad [el*



*encadenamiento], toda metonimia es ligeramente metafórica y toda metáfora tiene un tinte metonímico(140).*

Llevados por esta cita al campo de la poesía, debemos recordar que la “incrustación” metafórica, en el previsible curso de la palabra, tiene la potencia y la consistencia de un *acto*, precisamente, de un *acto poético*. Como todo acto, está marcado por una particular desmesura: brota del sinsentido y desemboca en la polisemia incesante. Dicho con palabras de Paul Valéry,

*Se puede comparar—muy groseramente— ese efecto con el de al caída en algunos segundos de una masa que se hubiera elevado, fragmento por fragmento, a lo alto de una torre sin tomar en cuenta el tiempo ni el número de los viajes(141).*

Más aún, el poeta y teórico francés afirmaba que la obra de arte —aunque ésta tenga la permanencia de una escultura o de un poema—, sólo existe en tanto que acto. *Fuera de ese acto, lo que queda no es más que un objeto que no ofrece con el espíritu ninguna relación particular(142).* Y en la medida en que es un acto, depende estrictamente del momento oportuno (*kairós*) de su ejecución, sea el autor o el receptor quien lo “ejecute”:

*Un poema en el papel no es nada más que una escritura sometida a todo lo que se puede hacer con una escritura. Pero entre todas sus posibilidades hay una, y una sola, que coloca por fin ese texto en las condiciones en que tomará fuerza y forma de acto. Un poema es un discurso que exige y que produce una relación continuada entre la voz que es y la voz que viene y que debe venir. Esa voz debe ser de tal modo que se imponga y que excite el estado afectivo del cual el texto sea la única expresión verbal(143).*

Sobre el lector del poema, el efecto metafórico se descarga con la fuerza de lo contingente, es decir con la potencia de un mensajero de lo infinito que imprevistamente aflora en la línea del tiempo. Pero, en la medida en que esa descarga acontece en la oportunidad propicia, toma el

aspecto y la contundencia de lo necesario.

El acto poético, esa “huída milagrosa fuera del mundo cerrado de lo posible”, pone en fulgurante sintonía al poeta y al lector, como si ambos hubiesen sido atravesados por un mismo vértigo instantáneo y escurridizo. El juego de la metáfora —que para Rosolato coincide con la oscilación metáfora-metonímica— mantiene así una llamativa vecindad con el flechazo amoroso y con la carcajada que corona un chiste bien contado.

En efecto, Lacan enseñaba en su Seminario de 1960-1961 (*La Transferencia*) que el amor está estructurado como una metáfora, puesto que implica una operación de sustitución:

*Es en la medida en que la función del erastés, el amante, que es sujeto de la falta, viene en lugar de, reemplaza a la función del erómenos, el objeto amado, que se produce la significación del amor(144).*

Este párrafo vale como comentario del tramo de *El Banquete* donde Alcibiades reprocha a Sócrates haber engañado a *Cármides*, *Glaucón*, *Eutidemo*, y *muchísimos otros como si fuera su amante* [erastés], *cuando en vez de amante resulta más bien amado* [erómenos](145). Se trata de un “engaño metafórico”, diríamos, que nos revela una condición ineludible para el logro de un supremo anhelo actoral: presentarse ante el público como amante ardoroso y terminar siendo un incondicionado objeto de amor.

Tales maniobras no son ajenas a Paco Giménez, quien confesaba en una entrevista que, cuando empezó a trabajar con Los Delincuentes, estaba enamorado de una persona del grupo; por eso me puse a dirigirlos, para presumir(146). Pero esta inversión tendrá lugar sólo si el empeñoso artista viene a incrustarse como metáfora de la cosa inconscientemente amada por el destinatario de sus esfuerzos de seducción, lo cual establece una barrera infranqueable para todo voluntarismo técnico del amante. El amor estalla cuando el amante viene a erigirse en metáfora de lo arcaicamente amado —de lo amado

otrora y en otra parte—, sin que el primero pueda hacer gran cosa para evitar o forzar ese injerto. Se entiende así que, pese a la constante ejercitación que llena las clases y los ensayos conducidos por Paco, las reflexiones y las discusiones sobre la técnica actoral ocupan un lugar insignificante en el ámbito de La Cochera.

Por otra parte, la oscilación metáforo-metonímica da sustento a los mecanismos del chiste, tal como los describiera Freud en su ensayo clásico de 1905. El padre de los psicoanalistas postula en *El chiste y su relación con lo inconsciente* que esos mecanismos son análogos a los que pone en funcionamiento el sueño en su elaboración de “contenidos inconscientes”, fundamentalmente el desplazamiento (asimilable a la metonimia) y la condensación (comparable a la metáfora). Tanto el chiste como el “sueño manifiesto” serían ardides psíquicos que permiten a la conciencia la aceptación de representaciones (“ideas”) censuradas por la ley del Otro.

*En el chiste, el desplazamiento se caracteriza, según Freud, por la función de pivote atribuida a un término anodino que alguien ha emitido. Este término permitirá al autor del chiste reexpedir una réplica en un sentido del todo diferente(147).*

Las páginas freudianas nos ofrecen y nos explican varios ejemplos de “chistes metonímicos”. Entre ellos, el siguiente:

*Dos judíos se encuentran cerca de un establecimiento de baños: “¿Has tomado un baño?”, pregunta uno de ellos. “¿Cómo?” —responde el otro— ¿Falta alguno?” (...) ¿Cuál es la técnica de este chiste? Ciertamente, el empleo en doble sentido de la palabra “tomar” (...) Podemos representar gráficamente la “desviación” de este chiste:*

*Pregunta el primero: “¿Has tomado un baño?”. El acento recae sobre el elemento [significante] “baño”.*

*El segundo responde como si la pregunta hubiera sido: “¿Has tomado un baño?”.*

*La expresión “tomado un baño” hace posible este desplazamiento del acento. Si en lugar de ella se dijese: “¿Te has bañado?”, todo*

*el desplazamiento resultaría imposible(148).*

Y hay también ejemplos de “chistes metafóricos”, donde el efecto cómico proviene de una singular condensación de significantes. Ha sido múltiplemente citado el caso del vendedor de lotería Hirsch-Hyacinth, referido por Heine en “Los baños de Lucca”. Ese pobre hombre,

*vanagloriándose de sus relaciones con el barón de Rothschild, exclama: “Tan cierto como que de Dios proviene todo lo bueno es que una vez me hallaba yo sentado junto a Salomón Rothschild y me trató como a un igual suyo, muy familiarmente” (...) Para expresar totalmente el pensamiento contenido en el chiste, tendríamos que añadir a la frase “R. me trató como a un igual, muy familiarmente”, una segunda proposición, “hasta el punto en que ello es posible a un millonario” (...) Podemos describir en este caso el proceso de formación del chiste, o sea la técnica del mismo, como una condensación con formación de sustitutivo(149).*

Lo que está en juego en estas operaciones de combinación y de sustitución es un goce transgresor: cuando el sujeto hace o escucha un chiste, la energía habitualmente empleada en reprimir “ideas” tan inaceptables como verdaderas, se libera en una descarga repentina. Aunque le chiste involucre sólo a dos interlocutores, está implícita la presencia de un tercero potencialmente crítico, de un Otro que debe ser momentáneamente privado de sus armas. *El que deja así escapar inopinadamente su verdad —dice Freud—, está en realidad feliz de arrojar su máscara.* Dejar de inhibirse, dejar de “representar” o de aparentar, dejar de “sentir” (piedad, irritación, asco, horror,...), por fugaces que fueran esas suspensiones, son para Freud fuentes de placer originadas en lo chistoso, lo cómico o lo humorístico. El “principio de placer” triunfa gracias a que

*el humorista efectúa un desplazamiento de energía psíquica del yo al superyó: este último, toma en consideración las preocupaciones del yo con tanta seriedad como nosotros los terrores de un niño pequeño. El humor contribuye así a*

*restablecer un estado anterior atrayendo nuevamente, a través de la palabra, un tiempo anterior a la palabra (...) Se trata de “infantilizar” al otro (y al otro que hay en uno); es decir, hacerlo niño (¿sus sufrimientos?, penas de niño, irrisorias) y a la vez devolverlo a su infancia(150).*

Lo que se descarga al levantarse las barreras de la represión, devolviéndonos a la perversión polimorfa de la infancia, tiene un carácter pulsional; se trata de un impulso irresistible que se impone “sobre las condiciones reales en el momento en que éstas se juzgan como sumamente desfavorables”. Y, como sugiere Jonathan Pollock, *de pronto el humor y la ironía, en su condición de medios de oponerse a la ley o de eludirla, adquiere la apariencia de la perversión(151)*, es decir de la transgresión incestuosa.

En una página de brillante erudición, el mismo Pollock nos recuerda que la palabra “pulsión” tiene el sentido originario de “propagación del movimiento en un medio fluido” y que lo fluyente es, para la medicina antigua, de carácter *humoral*.

*En la antropología freudiana, la hipótesis de la pulsión, entendida como representante psíquica de una excitación orgánica, toma la posta de los antiguos humores: en ambos casos una representación o un grupo de representaciones aparecen catectizados con un “quantum de afecto”(152).*

El humor es, clásicamente, un “jugo”, un “zumo”, precisamente el jugo que Paco Giménez sabe extraer de sus actores más dúctiles y dotados, como así también de sus “piedras” más secas. (Y esta última extracción es, claro está, más sorprendente que la primera). Por lo tanto, las piedras ríen cuando alguien sabe exprimir sus fluidos.

En los espectáculos de La Cochera, el público encontrará quizá los dos momentos que Antonin Artaud distinguía en el humor, a saber, el “enjuiciamiento de lo real” que deriva en una “anarquía ardiente”, y la liberación de energías pulsionales a la manera de los finales paroxísticos de las películas de los Hermanos Marx. Si, como reconoce el director cordobés, en sus obras teatrales hay resonancias de las bodas que solía

frecuentar en su niñez (tras un comienzo solemne, esas fiestas solían terminar en un “batifondo celebratorio”), cabe postular que en esos espectáculos el orden ceremonioso, el “ornamento”, esconde siempre una euforia orgiástica que finalmente explotará en todas las direcciones, involucrando aun a los espectadores. Dicho de otra manera, en las obras de Paco Giménez, la sujeción a las formas sustituye provisoriamente (al modo de una metáfora) al paroxismo que terminará desbordando la escena. La orgía late y respira bajo una cubierta formal cuidadosamente articulada, y podríamos preguntarnos, generalizando el razonamiento, si detrás de toda reunión de personas en torno a la solemnidad de un rito –detrás de todo “convivio”– no se oculta el deseo inconfesado de una mescolanza orgiástica. José María Muscari acordaría seguramente con esta perspectiva, pero, más allá de las poéticas particulares, hay aquí un gesto fundamental de la ética sacrílega: el incesto está prohibido, pero aun así...; la orgía está vedada, pero bien podrían desbaratarse los candados y sería bueno estar allí cuando eso suceda.

Ahora bien, si los espectáculos de Paco exudan humor bajo los auspicios trinitarios y las oscilaciones metáforo-metonímicas que tales trinidades propician, el juego humoral es también decisivo en la intimidad de los ensayos. Allí, en esa “cocina” teatral, cobra particular fuerza la idea borgeana según la cual un mal poema es un poema inconcluso. En otras palabras, queda claro que *no hay puntos de partida erróneos, pobres o indignos*; el problema es, en todo caso, *cómo continuar* esos trazos iniciales, aun cuando esa continuación implicara una completa reformulación del primer trazo. Con mayor énfasis, se diría que el “talento” no es otra cosa que la *capacidad de continuar* esa huella que deja un acto insensato pero firme sobre la “página en blanco” de la escena.

La tradición intuicionista y romántica solía afirmar que la obra está ya encerrada y totalmente contenida en un germen subjetivo, y que éste pugna irresistiblemente por darla a luz. Con menos idealismo, podríamos aceptar la presencia en el artista de un empuje germinal que no tardará en irrumpir como el trazo inicial de una obra futura.

Hallamos aquí la “voluntad original de actuar” de Paco Giménez(153). Esa voluntad será, entonces, *la inminencia inaplazable de un trazo*. Es una pulsión, un humor, lo que se anunciará en esa huella primera.

La particularidad de la práctica escénica reside en que ese trazo audaz *puede ser continuado por otro* en el devenir de la obra en gestación. Es en esta instancia donde “lo grupal” parece volver a mostrarnos su necesidad. Sin embargo, no podríamos decir que lo que el director cordobés llama un “acuerdo inteligente” equivale a una “colaboración” entre individuos. Hablar de algo similar a un “trabajo en equipo” para referirnos a esta continuación de trazos, supondría seguir usando el lenguaje de la conciencia intencional y persistir en la atribución del acto creador a la “persona” de un artista o a la “síntesis” de aportes personales de varios de ellos. Por el contrario, dicho acto parece sustentarse más bien en una transitoria e instantánea *despersonalización*, como tantas veces ha sido dicho en incontables “filosofías de la creación”.

Aludir a una “despersonalización creadora” es sólo un modo de afirmar que asoma allí la dimensión de un *acto* cuyo destello transgresor carece de “dueño” o de sujeto —en el sentido que damos a la expresión “sujeto de la conciencia”—, y que la colaboración grupal o, mejor, el *acuerdo inteligente* que hace posible la *continuación de los trazos*, no precede a acto sino que es su efecto.

El acuerdo inteligente resulta de un chispazo imprevisto que otros directores de escena han intuido y designado a su manera. Sin que la palabra “equipo” deba empujarnos a confusiones, Tadeusz Kantor explicaba, en su período del Teatro Happening, que

*En lo que concierne a la técnica misma y al arreglo del conjunto de las actividades, lo esencial es desarrollar EL ESPÍRITU DE EQUIPO, formar lazos invisibles entre los actores hasta que haya una regulación casi telepática de los diversos elementos. Esta interdependencia interior posibilita y determina el hecho de que si el actor, a consecuencia de una imperiosa decisión interior, interviene en un momento dado, es porque la parte que*

*debe representar exige manifestarse antes de ceder su lugar a la de otro actor(154).*

Tal es, para Kantor, “el arte del actor liberado”, que no debe confundirse con la mera “improvisación”.

El instante despersonalizador del acto, al despejar el paso hacia un acuerdo inteligente entre quien traza y quien continúa ese trazo (dos funciones que, eventualmente, podrían ser desempeñadas por el mismo individuo) inaugura también la línea de fuga de una *ausencia* tan productiva como la que el mismo Kantor preconizaba en la década de los ’70, cuando declaraba su convicción

*cada vez más poderosa, de que la vida sólo puede ser expresada en el arte por medio del (...) recurso a la muerte, a través de las apariencias, la vacuidad y la ausencia de todo mensaje(155).*

Esta renuncia a la expresión —o, mejor dicho, a la intencionalidad expresiva— permite que se anuncien las inopinadas fuerzas del *tiempo muerto*.

Recuperamos aquí la secuencia trinitaria ACCIÓN / ACTO / TIEMPO MUERTO con que cerré el primer capítulo de este libro, una matriz que, si bien no aparece entre las trinidades enumeradas por Paco Giménez en su lista, bien podría hallar su fundamento en la terna PERIFERIA / CENTRO / AFUERA que el director cordobés sí incluye en su repertorio. En efecto, la *acción* es un asedio periférico a lo que importa centralmente, a saber, el *acto*. Pero, no hallando su lugar en ninguno de estos dos términos, el actor puede fugarse al “afuera” (fuera de la escena), dándonos la apariencia de no querer o de no poder jugar más. Sin embargo, ese retiro obscuro, ese refugio fuera-de-escena, puede resultar sorprendentemente expresivo, haciéndonos recordar las palabras con que el director del Cricot 2 describía el “momento revolucionario” en que por primera vez hizo su aparición el *actor vivo*, tras tomar la *temeraria decisión de separarse de la comunidad cultural*.

*Sus móviles no eran el orgullo, ni el deseo de atraer sobre sí la atención de todos (...) El actor mismo, relegado fuera de la*

*sociedad, se hizo no sólo de enemigos feroces, sino de admiradores fanáticos. Oprobio y gloria conjugados (...). 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(156).*

El ordenamiento trinitario ACCIÓN / ACTO / TIEMPO MUERTO (una especie de “architricinidad”, tal vez) propone una vuelta de tuerca a esa “dramaturgia del apostador” que oscila solamente entre los dos primeros términos de esa terna, y da sostén a un *ars amandi* donde aun la realidad actoral “de más bajo rango” es un potencial surtidor de inesperados zumos dramáticos. Estamos aquí ante un arte amatoria de la que resulta la *continuación de los trazos bajo el impulso de un acuerdo inteligente*, un arte erótica que propicia *el encuentro de dos huellas en el exilio*, recuperando inesperadamente la definición lacaniana del amor. La “architricinidad” ACCIÓN / ACTO / TIEMPO MUERTO, entonces, nos ofrece la guía dramaturgía de un *eros* que no sólo busca apoyo en un saber-hacer (la *acción*), no sólo atraviesa la línea protectora del placer en busca del goce (el *acto*), sino que periódicamente se retrae en una ausencia perpleja, en una nada inexpresiva que, finalmente, se revela como la verdadera causa de la técnica amatoria y de los saltos intermitentes hacia el goce del Otro.

Kantor proponía, para su Teatro Cero, una desconcertante *antipresencia* del actor:

*En la obra de arte se aplica a menudo el método de la desaparición, de borrar cierto papel. No es sólo una cuestión de búsqueda del vacío y del “silencio”. Es ante todo una decisión, un gesto que tiene algo de secreto, de oculto. Establecer un modo de acción tal que ese acto de borrar se vuelva visible, manifiesto. Eliminados por los acontecimientos y las situaciones “de primer plano”, insolentes, “oficiales”, los actores retroceden, buscan un*

*último refugio [en la “antipresencia”].*

*Y entonces se esfuerzan por expresarse rápidamente, lo más rápido posible, para tener tiempo de terminar antes de la liquidación final(157).*

El actor lo presente en silencio: sólo como acto último, como “batalla final”, violentamente empujado por la entropía ciega de la muerte, desesperadamente brillante ya mismo dado que no habrá una segunda oportunidad, fulgurante puesto que la nada lo expulsa, sólo así se justifica –aunque no se explique jamás– esa insensatez llamada actuación. El desempeño escénico se asume así como la explosión controlada, extendida en el tiempo del espectáculo, de un acto desesperado y definitivo.

La astuta extracción de zumo dramático, la obstinada expectativa frente a aquello en lo que nadie repara, la juguetona inspección de las cenizas ante la posibilidad de una chispa, vuelven a señalarnos, desde la periferia de un barrio cordobés, un centro vacío que constantemente estuvo allí aunque no siempre lo hayamos advertido: *la CONDICIÓN DE LA MUERTE* –para decirlo con las palabras del director polaco– *constituye el punto de referencia más avanzado, ya no amenazado por ningún conformismo, sobre la CONDICIÓN DEL ARTISTA Y DEL ARTE(158)*. Puesto que

*Si estamos de acuerdo en que el rasgo dominante de los hombres vivos es su actitud y su facilidad para anudar entre ellos relaciones vitales múltiples es sólo frente a los muertos que surge en nosotros la súbita y sorprendente toma de conciencia de que esa característica esencial de los vivos se hace posible por su total falta de diferencias por su trivialidad por su identificación universal*

*que destruye implacablemente toda ilusión diferente o contraria  
por medio de su calidad común, aprobada  
siempre vigente  
su calidad de permanecer indiscernibles.  
Son sólo los muertos quienes se hacen  
perceptibles (para los vivos)  
y obtienen así, por ese precio, el más elevado  
su propio status  
su singularidad  
su SILUETA resplandeciente  
casi como en el circo(159).*

Y es por eso también que son las PIEDRAS quienes verdaderamente PUEDEN REÍR en la escena –y en el mundo– de nuestros días.

No es desde el dato primario de su *presencia* que el actor llega hoy a sorprendernos, sino desde una *ausencia* aun más fundamental, desde una explícita y reconocible *falta-de-ser* que hace de cada una de sus actuaciones un *último acto* tan potente como despojado está el páramo del que brota. Podemos esperar de un trapecista un asombroso salto mortal, pues pasa incontables horas preparándose para realizarlo; pero cuanto más se transparente, en la “pre-expresividad” de su cuerpo, ese tiempo bien invertido en entrenamientos extenuantes, más *acción* y menos *acto* será su pública exhibición de destrezas.

Cuando, en cambio, un comportamiento en escena transluce más bien la extinción que lo aguarda, cuando su “entropía” no ha sido superada –escamoteada– en un “nivel superior de organización”, cuando ese cuerpo nos susurra que polvo ha sido y que polvo llegará a ser, su gesto tiene algo de milagroso, algo de definitivo, algo que un inmortal no tendría apuro ni ganas de hacer. Entonces su risa puede oírse amplificadas por el vacío de donde proviene.

Para que esta ausencia se manifieste tomando el aspecto de su contrario, sin embargo, una *dramaturgia* debe ser capaz de extraer sus

inusitados humores. Y esa dramaturgia será mucho más la organización de un acto erótico –de un acto cuerpo-a-cuerpo– entre escena y sala, que la fijación de un intercambio dialógico entre efigies fantasmáticas. Esa dramaturgia, en tanto arte amatoria, propiciará un encuentro de dos huellas en su exilio, y esa convergencia exigua será todo el aporte posible del gregarismo humano al acto que llamamos creación.

## NOTAS

1. Dubatti, J. (comp.); *Micropoéticas II. El teatro de grupo, compañías y otras formaciones*; Bs. As., Centro Cultural de la Cooperación, 2003., págs. 3 y ss.
2. Marí, E.; *El Banquete de Platón: el eros, el vino y los discursos*; Bs. As., Biblos, 2001, pág. 113.
3. Ibid., págs. 113-4.
4. Ibid., pág. 117.
5. Ibid., pág. 118.
6. Ibid., pág. 118.
7. Salles, C.; *Los bajos fondos de la Antigüedad*; Bs. As., Granica, 1983, pág. 103.
8. Op. cit. (2), pág. 126.
9. Ibid., pág. 126.
10. Ibid., pág. 124.
11. Ibid., pág. 125.
12. Ibid., pág. 95.
13. Ibid., pág. 126.
14. Ibid., pág. 125.
15. Aristóteles, *Poética*, Bs. As., Barlovento, 1977, pág. 54.
16. Pavis, P.; *Diccionario del teatro*; Barcelona, Paidós, 1983, pág. 369.
17. Op. cit. (7), pág. 108.

18. Plutarco, *Charlas de mesa*, I, 4, 2f; citado por Salles, C. en (7), pág. 108.
19. Op. cit. (7) págs. 104-5.
20. Ibid., pág. 105.
21. Ibid., págs. 109-113.
22. Op. cit. (2), pág. 109.
23. Ibid., pág. 133.
24. Ibid., pág. 135.
25. Ibid., pág. 135.
26. Ibid., pág. 136.
27. Op. cit. (7), págs. 114-5.
28. Ibid., pág. 115.
29. Op. cit. (2), pág. 103.
30. Ibid., pág. 17.
31. Ibid., pág. 40.
32. Ibid., pág. 103.
33. Op. cit. (7), pág. 111.
34. Ibid., pág. 114.
35. Ibid., pág. 117.
36. *Las piedras jugosas*, Bs. As., INTeatro, 2004, pág. 125.
37. Op. cit. (2), pág. 103.
38. Ibid., págs. 103-4.
39. Ibid., pág. 80.
40. Ibid., pág. 68.
41. Ibid., pág. 26.
42. Ibid., pág. 22.
43. Ibid., pág. 23.
44. Ibid., pág. 126.
45. Para Nietzsche, “la individuación conoce *una sola ley*: el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo, la *mesura* en sentido helénico. Apolo, en cuanto divinidad ética, exige *mesura* de los suyos, y, para poder mantenerla, conocimiento de sí mismo. Y así, la exigencia del “conócete a ti mismo” y del “¡no demasiado!” marchan paralelas a la necesidad estética de la belleza, mientras que la autopersecución y la desmesura fueron reputadas como los demonios propiamente hostiles, peculiares de la esfera no-apolínea, y por ello como cualidades propias de la época no-apolínea, la edad de los Titanes, y el mundo extra-apolíneo, es decir, el mundo de los bárbaros” (*El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1985, pág. 58).
46. Barba, E.; *La canoa de papel*, México, Gaceta-Escenología, 1992, pág. 131.
47. Citado por G. Pommier en *El buen uso erótico de la cólera*, Bs. As., De la Flor; 1996, pág. 253.
48. Op. cit. (46), pág. 131.
49. Pommier, G.; *Del buen uso erótico de la cólera*, Bs. As., De la Flor, 1996, pág. 248.
50. Op. cit. (15), pág. 55.
51. Ibid., pág. 56.
52. Anónimo, *Sou Nu King* (Textos tradicionales sobre sexualidad en la antigua China), Madrid, Mandala, 1988, pág. 37.
53. Ibid., pág. 36.
54. Ibid., pág. 39.
55. Ibid., pág. 35.
56. Ibid., pág. 45.
57. Brecht, B.; “Pequeño Organon”, en *Escritos sobre Teatro 3*, Bs. As., Nueva Visión, 1974, pág. 135.
58. Citado por H. E. Holthusen; *Brecht*, Barcelona, Seix Barral, 1963, pág. 70.
59. Op. cit. (57), pág. 135.
60. Op. cit. (15), pág. 52.
61. Op. cit. (16), pág. 354.
62. Bartis, R.; “El texto no debe atar al director”, en *Revista Ñ*, n° 149;

- Bs. As, 5 de agosto de 2006, pág. 35.
63. Op. cit. (49), pág. 119.
  64. Ibid., pag. 99.
  65. Ibid., pag. 98.
  66. Ibid., pag. 138.
  67. Ibid., pag. 139.
  68. Ibid., pag. 140.
  69. Ibid., pag. 14.
  70. Ibid., pág. 14.
  71. Ibid., pag- 17.
  72. Ibid., pag. 18.
  73. Ibid., pag. 18.
  74. Sibony, D.; *Le féminin et la seduction*; Paris, Grasset, 1986, pág. 8.
  75. Gatica, R.; Videograbación n° 2.
  76. Duran, A.; “La sorpresa, lo inesperado, la mirada del espectador”; entrevista a José María Muscari en Revista *Picadero* n° 15; Bs As.; INTeatro, Sept-Dic. 2005, pág. 13.
  77. Ibid., pag. 13.
  78. Ibid., pág. 13.
  79. Ibid., pag. 13.
  80. Op. cit. (49), pág. 20.
  81. Jenofonte; *El Banquete*, II-8 11; citado por C. Salles en (7), pág. 112.
  82. Op. cit. (7), pág. 112.
  83. Citado por Mannoni, O.; *La otra escena*, Bs As, Amorrortu, 1974, pág. 22.
  84. Ibid., pág. 23.
  85. Ubersfeld, A.; *Les termes clés de l'analyse théâtrale*; Paris, Seuil, 1996, pág. 23.
  86. Mannoni, O; *La otra escena*,Bs As, Amorrortu, 1974, pág. 9.
  87. Ibid., pág. 23.
  - 88.Ibid., pág. 24.
  89. Laplanche, J.; Pontalis, J. B.; *Diccionario de Psicoanálisis*; Barcelona, Labor, 1983, pág. 363.
  90. Ibid., pág. 363. Recomiendo al lector la consideración atenta de los artículos que Mannoni dedica a la noción de *renegación* en *La otra escena*. Se podrá comporbar allí cuán simplista resultaría hablar de la “ilusión teatral” como originada sólo en ese tipo de operación psíquica.
  91. Veronese, D.; *La deriva*, Bs As, Adriana Hidalgo, 2000, pág. 25.
  92. Stanislavski, C.; *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, Bs As, Quetzal, 1977, pág. 57. El subrayado es mío.
  93. Cfr. mi artículo “El eros brechtiano” en Revista *Gestos* n° 6; University of California, Irvine, nov., 1988.
  94. Petitot-Cocorda, J.; “Identidad y catástrofes”, en Lévy-Strauss, C. (comp.); *La identidad*; Barcelona, Petrel, 1977.
  95. Ibid., pág. 122.
  96. Ibid., pág. 124.
  97. Ibid., pág. 128.
  98. Ibid., pág. 134.
  99. Ibid., pág. 167.
  100. Ibid., págs. 145, 165-6. El subrayado es del autor.
  101. Serres, M.; en op. cit. (94), pág. 25.
  102. Ibid., págs. 26-7.
  103. Ibid., pág. 27.
  104. Ibid., págs. 27-8.
  105. Ibid., págs. 28-9.
  106. Ibid., pág. 29.
  107. Arreche, A.; “La Noche en Vela: un Hecho posible acerca de un Teatro imposible”, en Dubatti, J. (comp.); *Micropoéticas II: El teatro de grupo, compañías y otras formaciones*; Bs. As., Centro Cultural de la Cooperación, 2003, págs. 269 y 276.



108. Ibid., pág. 29.
109. Ibid., pág. 30.
110. Ibid., pág. 29.
111. Op. cit. (107), pág. 272.
112. Op. cit. (101), pág. 33.
113. Ibid., pág. 35.
114. Programa *Troesma*, difundido por Canal (a) el 22 de mayo de 2005, con la conducción de Carlos Ares.
115. Kantor, T.; *El teatro de la muerte*, Bs. As., De la Flor, 1984, pág. 15.
116. Ibid., pág. 15.
117. Ibid., pág. 16.
118. Ibid., pág. 19.
119. Ibid., pág. 14.
120. Ivernel, P.; “Dionisos à Alemagne”, en Aslan, O. (comp.) ; *Le corps en jeu* ; Paris, CRNS, 1994, pág. 178.
121. Ibid., pág. 181.
122. Freud, S. ; *La interpretación de los sueños* ; Barcelona, Planeta-Agostini, 1984, pág. 363.
123. Hoghe, R.; “Pina Bausch: histoires de théâtre dansée », citado en op. cit. (120), pág. 180.
124. Fellini, F. ; entrevista recogida en el filme *Soy un gran mentiroso*.
125. Op. cit. (115), pág. 173.
126. Op. cit. (122), pág. 584.
127. Op. cit. (120), pág. 180.
128. Op. cit. (122), pág. 584.
129. Ibid., pág. 364.
130. Ibid., pág. 313.
131. Op. cit. (120), pág. 182.
132. Vouillat, C.; “La Cochera cumple quince años”, en *Artes Escénicas* n° 16, Bs. As.; 2000, pág. 4.
133. Op. cit. (120), pág. 181.
134. Evans, D.; *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*; Bs. As., Paidós, 1997, pág. 129.
135. Rosolato, G.; “La oscilación metáforo-metónímica”, en *Puntualizaciones psicoanalíticas*, Bs. As., Trieb, 1977, pág. 70.
136. Ibid., pág. 71.
137. Ibid., pág. 72.
138. Ibid., pág. 71.
139. Ibid., pág. 72.
140. Jakobson, R.; citado en op. cit. (135), pág. 72.
141. Valéry, P.; *Introducción a la poética*, Bs. As., Rodolfo Alonso, 1975, pág. 38.
142. Ibid., pág. 43.
143. Ibid., págs. 43-4.
144. Citado por D. Evans en op. cit. (134), pág. 128.
145. Platón; *El Banquete*, Bs. As., Aguilar, 1970, pág. 139.
146. Programa *Troesma*, difundido por Canal (a) el 22 de mayo de 2005, con la conducción de Carlos Ares.
147. Rifflet-Lemaire, A.; *Lacan*, Bs. As., Sudamericana, 1979, pág. 328.
148. Freud, S. ; *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 1970, págs. 40-43.
149. Ibid., págs. 14-18.
150. Pollock, J.; *¿Qué es el humor?* Bs. As., Paidós, 2003, pág. 106.
151. Ibid., pág. 123.
152. Ibid., pág. 107.
153. Véase en *Las piedras jugosas* la noción de “voluntad original de actuar” a que suele referirse Paco Giménez.
154. Op. cit. (115), pág. 173.
155. Ibid., pág. 274.
156. Ibid., págs. 248-9.
157. Ibid., pág. 123.
158. Ibid., pág. 250.
159. Ibid., págs. 250-1.

## > índice

---

> <b>Prólogo</b> .....	pág. 5
POR GUILLERMO HERAS	
> <b>Introducción</b> .....	pág. 17
> <b>Capítulo 1. soledades, gregarismos</b> .....	pág. 37
Mitos, lógicas .....	pág. 39
Espíritu de cuerpo .....	pág. 49
Valores de cambio .....	pág. 59
El grupo contra sí mismo .....	pág. 74
Lord of the Dance .....	pág. 82
Notas al Capítulo Uno .....	pág. 87
> <b>Capítulo 2. faunas, tribus y falanges</b> .....	pág. 93
Que los niños vengan a mí .....	pág. 95
Hablando de amor sin parecer estúpidos .....	pág. 109
De a tres, es mejor .....	pág. 125
Transferencia de trabajo .....	pág. 136
Sobre saltos .....	pág. 149
Notas al Capítulo Dos .....	pág. 163
> <b>Capítulo 3. ars amandi</b> .....	pág. 171
Honestas Copulatio .....	pág. 173
Porque te quiero te aporreo .....	pág. 193
Semiótica borrosa y topología salvaje, más bien borronea .....	pág. 214
Amores y humores trinitarios .....	pág. 229
Notas al Capítulo Tres .....	pág. 253

## > ediciones in teatro

---

- narradores y dramaturgos  
Juan José Saer, Mauricio Kartun  
Ricardo Piglia, Ricardo Monti  
Andrés Rivera, Roberto Cossa  
  
En coedición con la Universidad Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!  
de Pedro Asquini  
Prólogo: Eduardo Pavlovsky  
  
En coedición con la Universidad Nacional del Litoral
- obras breves  
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas  
de Alejandro Finzi  
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)  
Obras completas de Alberto Adellach  
Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas  
Aproximación al teatro de Paco Giménez de José Luis Valenzuela  
Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)  
Prólogo: María de los Ángeles González  
Incluye obras de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto y Santiago Governori
- dramaturgia y escuela 1  
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo  
Antóloga: Gabriela Lerga  
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2  
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti  
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni, Luis Sampredo
- didáctica del teatro 1  
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo  
Colaboración: Sara Torres  
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2  
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II  
de Norman Briski  
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda  
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun  
Prólogo: Pablo Bontá  
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas del teatro argentino (2 tomos)  
de Luis Ordaz  
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales  
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky  
Segunda edición, corregida y actualizada  
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres  
de Rafael Curci  
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes  
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños y adolescentes  
Prólogo: Juan Garff  
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón, M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana  
Prólogo: Carlos Pacheco  
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
- teatro/6  
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro  
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación  
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes de Marcelo Daniel Fernández  
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin  
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1  
Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier  
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial  
Dramaturgia de Carlos María Alsina  
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente  
Cuatro obras de Aristides Vargas  
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann  
Prólogo: Mabel Brizuela  
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular  
En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura  
Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi  
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal  
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)  
Sainetes urbanos y gauchescos  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel  
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7  
Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro  
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina  
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Gobernori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico de Cora Roca  
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco  
Obras de Carlos País  
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9  
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro  
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)  
Obras de la Independencia  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina  
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolés (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)  
Obras de la Confederación y emigrados  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia  
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología  
Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor de Cristina Moreira  
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti  
Presentación: Alejandro Cruz  
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija de Julio Mauricio  
Coedición con Argentores  
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave de Armando Chulak y Sergio De Cecco  
Coedición con Argentores  
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne de Agustín Cuzzani  
Coedición con Argentores  
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)  
Obras de la Organización Nacional  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I de Luis Sampetro
- una de culpas de Oscar Lesa  
Coedición con Argentores
- desesperando de Juan Carlos Moisés  
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio de Juan Hessel  
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)  
Obras de la Nación Moderna  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor  
Guía práctica de ejercicios -parte 1- de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino de Cecilia Hopkins
- teatro/10  
Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro  
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erika Halvorsen y Andrés Rapoport.
- la risa de las piedras de José Luis Valenzuela  
Prólogo: Guillermo Heras

**la risa de las piedras**

se terminó de imprimir en