



Ni muerto ni vivo: ¿máquina cibernética o idiota? La cuestión del Autor y de la teatralidad como máquina simbólica capitalista en *Anónimo metateatral* de Pablo Gigena y en *La máquina idiota* de Ricardo Bartís¹

Gustavo Geirola

(Whittier College, Los Angeles, California)

Donde eso habla, goza. Y no quiere decir que sepa algo...
Lacan, *Seminario 20 Aún* 139

...la verdadera fórmula del ateísmo no es *Dios ha muerto*...la
verdadera fórmula del ateísmo es *Dios es
inconsciente*.
Lacan, *Seminario 11* 67

I. Introducción: la cuestión del padre, la cuestión del autor

En la escena porteña de junio 2014 estaban conviviendo una serie de obras que convergen en al menos dos aspectos que llamaron mi atención. Por una parte, hay unas cuantas obras que se posicionan respecto de la convención de la teatralidad del teatro (no del teatro en general, que no existe, sino aquella óptica política establecida a partir del Renacimiento y que responde a una conceptualización que he desarrollado en otros trabajos² y que ahora me limito simplemente a proyectar aquí, pero obviamente son las que motivan esta reflexión, donde pretendo captar las formas en que los teatristas van dando cuenta del agotamiento de dicha estructura a la vez que intentan explorar las formas de superarla). En esta vertiente se puede mencionar, sin duda, *La máquina idiota* de Ricardo Bartís, *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca (en ELKAFKA, dirigida por Francisco Civit), *La Matrioska* de Sebastián Bahamonde y, hasta cierto punto, se pueden incluir dos espectáculos más que parecen ubicarse en una zona exasperada, donde ya la teatralidad del teatro toca sus bordes: me refiero a *Spam*

¹ Una versión abreviada de este trabajo fue presentada y leída en el XXIX International Hispanic Theater Festival of Miami. Educational Program, 2014. Miami, July 11 and 12, 2014 at the Koubek Center – Miami Dade College.

² Véase mi *Teatralidad y experiencia política en América Latina* (Irvine, California: Ediciones de Gestos, 2000), y también, una versión más desarrollada en "Aproximación lacaniana a la teatralidad del teatro: desde la fase del espejo al modelo óptico. Notas para interrogar nuestras ideas cotidianas sobre el teatro y el realismo." Pellettieri, Osvaldo, ed. *En torno a la convención y la novedad*. Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2009. 33-52.



de Rafael Spregelburd y, sobre todo, a *El barro se subleva* de Norman Briski. Por otra parte, hay obras que regresan o parecen regresar de los años 70, en cuanto a su discurso y planteos ideológicos, cuyas puestas en escena parecieran intentar un puente con aquella época, una continuidad sintomática, obviamente, de muchas cuestiones políticas y culturales de la Argentina de hoy. Son piezas que se sitúan alrededor del anarquismo como anhelo orientado a amenazar los poderes constituidos: sitúo en esta línea a *Amarillo* de Carlos Somigliana (en el Teatro del Pueblo, dirigida por Andrés Bazzalo), *Sacco y Vanzetti* de Mauricio Kartun (en el Teatro Cervantes, dirigida por Mariano Dossena) y la desafortunada puesta de *Las putas de San Julián*, sobre textos de Osvaldo Bayer, y dirigida por Rubén Mosquera.³ En una zona no muy alejada de este tema, me animo a situar, desde cierta lectura que justificaré enseguida, dos piezas ofrecidas en el Teatro San Martín: *El jardín de los cerezos* de Anton Chejov, dirigida por Helena Tritek, y *El luto le sienta a Electra* de Eugene O’Neil, en la estupenda versión de Robert Sturua, sobre la dramaturgia compartida con Patricia Zangaro, quien también realizó la traducción.

Si quisiéramos postular un lazo capaz de unir al primer grupo con el segundo, incluidas las obras que pusimos en posición un poco marginal, veríamos que todas remiten a un malestar en la cultura (¿argentina? ¿global?) referido a aquello que los psicoanalistas freudianos designarían como “la cuestión del padre” y que los lacanianos preferirían designar -inclusive en este año de celebraciones, tal como la organizada por la APA a fines de mayo, del 101 aniversario de la publicación de *Tótem y tabú*- como “la cuestión de la inconsistencia del Otro”. La figura del padre amenazada por una conspiración de los hijos (y hasta de las hijas), aunque ya no se trate de la horda primitiva, regresa a la escena política y a los escenarios porteños y, en este sentido, la idea de desestabilizar el poder, la idea de atentar contra la sociedad disciplinaria aparece repetitivamente en escena sin desentenderse, a la vez, de cuestionar en algunos casos aspectos dramáticos, como el poder autoral, inclusive con ayuda de los clásicos o la desestabilización de

³ A pesar de no haber visto el espectáculo *Epopéya beat*, dirigida por Sergio Sabater con estudiantes del IUNA, por la entrevista recientemente publicada en *Página 12* (7 de julio 2014), bajo el título “Es un símbolo de la irrupción juvenil”, me atrevería a relacionar la generación beat con el anarquismo y el movimiento juvenil de entonces y el actual.



algún tipo de convención o canon. La paradoja -como aparece claramente en *Anónimo metateatral*, la obra de Pablo Gigena que nos ocupará, y que emerge también en varias de las otras ya enumeradas- es que el padre asesinado regresa espectralmente, como en *Hamlet*, para instaurar un real sin ley que termina arrasando con todos, hasta con los hijos.

II. Trascendencia moral, parricidio, anarquía y herencia cultural

Quisiera anticiparme un poco desplegando mis cartas sobre la mesa para que se sepa a dónde me dirijo. Sin alejarme de cuestionar la *estructura perversa* de la teatralidad del teatro (tal como Lacan la plantea para el psicoanálisis diferenciándola de la estructura neurótica y psicótica), me importa señalar las encrucijadas en las que los teatristas se instalan respecto a dicha teatralidad en conexión con lo que la psicoanalista Silvia Bleichman, fallecida hace unos pocos años, señalaba -en su interrogación sobre por qué tener hijos- la cuestión del plegado de los tiempos⁴ que, no por casualidad, se liga -como lo plantea Luciano Lutereau en su *Lacan y el Barroco*,⁵ retomando algunas ideas de Deleuze- con el tipo de plegado inherente a toda estética barroca. Obviamente, la reflexión de Bleichman viene al caso de nuestro trabajo en cuanto focaliza la cuestión del padre. Las obras que he mencionado dan cuenta de aquello que Bleichman designa como "trascendencia moral" para contestar a la pregunta de por qué se tienen hijos: "siempre se espera -dice Bleichman- que las generaciones que vienen tengan una vida mejor, superadora de la propia".⁶ La psicoanalista argentina hace su planteo en su seminario del 2004, cuando "en nuestro imaginario colectivo [nótese, por favor, que no dice "inconsciente colectivo"] hoy está instalada la idea de que hay una pérdida de posibilidades generacionales".⁷ Así, si por un lado los hijos parecen no poder cumplir el mandato de trascendencia moral respecto de sus padres, éstos a su vez sienten, en la Argentina o el mundo actual, que "han quedado arrasados por la situación de los últimos años en nuestro país".⁸ Tener hijos puede ser para

⁴ Silvia Bleichmar, *Las teorías sexuales en psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 2014; p. 133.

⁵ Luciano Lutereau, *Lacan y el barroco. Hacia una estética de la mirada*. 2da. ed. Buenos Aires, Letra Viva, 2012.

⁶ Idem. p. 133.

⁷ Idem. p. 132.

⁸ Ibidem



estos padres una posibilidad de reparar a través de los hijos lo que ellos mismos no lograron realizar. Observo, a partir de estas coordenadas, que el deseo de superar al padre, de ir más allá del padre -como Freud lo planteó en su famosa "Carta a Romain Rolland. (Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis)" (1936)- se origina, por un lado, en cierta idea de precariedad material que se espera superar y en cierta culpa por haberla superado.

Lo interesante es que los teatristas argentinos de este momento estén de alguna manera trabajando esos pliegues temporales, explorando y luchando a partir de los viejos formatos de la teatralidad del teatro, situaciones pasadas marcadas por el anarquismo y el poder juvenil de los años 20 y, sobre todo, de los 60 y sobreponiéndolas a una circunstancia actual compleja, con gran precariedad material y con determinaciones culturales y políticas de una sociedad global, permisiva -que los lacanianos denominan como la del Otro-que-no-existe- que se ha desenganchado de los ideales paternos, pero que paradójicamente todavía parece debatir sobre el destino de los hijos y hasta sobre el sentido de tenerlos: ¿será, pues, posible hoy ir más lejos que el padre? ¿Qué padre? ¿Tiene sentido alcanzar o conservar lo logrado por las generaciones anteriores? ¿Cómo situar la culpa, el fracaso, los temores que todavía rondan la figura del padre, amante, a veces, y, otras, feroz y obscena?

En el encuadre de esta breve introducción, voy a situar mi acercamiento a la pieza de Gigena, no desde una posición ligada a lo sociológico o los estudios culturales, ni siquiera a las temáticas del texto dramático o espectacular o sus imaginarios colectivos, sino a la reflexión del poder y de la soberanía que los teatristas cuestionan a partir de poner en emergencia la estructura perversa de la teatralidad del teatro. Intento, pues, un acercamiento desde la praxis teatral, desde la praxis de los teatristas en su *saber hacer*, que es una cuestión -tal como la vio el Lacan- de acercarse al modo en que el arte realiza su encuentro con lo real, más que con la realidad.



III. Anónimo metateatral: la máquina cibernética

Para mi proyecto decidí, pues, como bien se ve, descentrarme espacial y temporalmente de la escena porteña actual; en efecto, voy a enfocarme sobre *Anónimo metateatral* del autor tucumano Pablo Gigena, obra de 2011. Con una anticipación usualmente denegada a los dramaturgos y directores clasificados como *del interior* o de provincias, esta pieza se integra a las cuestiones resumidas anteriormente y hasta cierto modo las preludia. Gigena es co-fundador, junto a Noé Andrade, del Grupo La Vorágine en la Sala La Gloriosa, en San Miguel de Tucumán, y lleva más de veinte años de actividad teatral ininterrumpida. Sus obras son de carácter experimental y conceptual, y sobresalen por una crítica socio-política mordaz a la cultura argentina e internacional o global. Originalmente estrenada en el 2010 como *Modelo 2010*, *Anónimo metateatral* nos introduce de plano en una imposibilidad o paradoja: la de un teatro que, articulando ironías sobre la capacidad de la semiótica teatral de dar cuenta de su *objeto*, intenta *representar* al teatro mismo por medio de una obra que habla del hacer teatral, de sus condiciones, de sus códigos, de sus límites y de sus roles (autor, actor, director, técnicos e, inclusive, público) desde una imposible *exterioridad* que estaría a su vez teatralizada por la misma convención o estructura.

III.1. De la cuestión del espacio escénico y mundano

La obra comienza antes -tal vez estuvo siempre allí- de la entrada del público a la sala. El Actor Lector va leyendo el texto dramático de un Autor que nunca aparece, pero que ha calculado cada palabra y cada movimiento de la puesta en escena. Se invalida de ese modo el rol del director y deja casi poco margen de decisión para los actores y el técnico.

(47)⁹ ACTOR LECTOR: El público entra al espacio escénico. Mientras ingresa...

⁹ Todas las citas y la paginación corresponden a la versión de *Anónimo metateatral* publicada en Pablo Gigena, Carlos Correa, Mario Costello, Guillermo Montilla Santillán, José Luis Alves y Martín Giner, *Made in Tucumán. ¿La nueva dramaturgia argentina?*, Tucumán, Ediciones La Gloriosa Vorágine, s/f), p. 47-81. La puesta en escena puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=Os_sc5Ueuo0#t=21



Escuchamos, pues, la voz del Actor Lector del libreto que, a la manera de un enunciado performativo, cercano al definido por John L. Austin, acerca el decir al realizar. Lo que se dice, pues, se va haciendo o viendo hacer: "Lo dice el libreto: "Comienza la obra" y luego indica que usted se rebela y dice lo que acaba de decir" (47-48). El Actor Lector lee su primera intervención a la manera de una didascalia extensa en la que se dispone la construcción de un espacio doblemente frontal y, a la vez, duplicado por dos enormes espejos laterales. También asigna carteles a los *cuerpos* que allí se convocan, el de Actor, Personaje, Director e, inclusive, Público. Es la primera mortificación que el registro simbólico hace en nuestra cultura al imponernos un nombre y un género para identificarnos; sin embargo, aquí se registra el primer yerro visual, un cuerpo con un resto no *significantizado* que escapa a su designación: "Director (Será interpretado por una mujer)".¹⁰ Se detallan y se *hacen ver* las consolas de luz y sonido manejadas por un individuo al que se le impone el cartel de Técnico. Todo está perfectamente señalado y sólo queda aceptar el mandato:

En un tapete que cubre el piso, están diagramadas e indicadas la ubicación y denominación de luces, sillas y elementos. El público se ubica de ambos lados, a lo largo. En los extremos hay grandes espejos.¹¹

Frente a lo que se muestra, está también el poder del Autor: él dispone de lo que debe estar velado:

En una mesita baja hay una representación de la escena real reproducida en miniatura, con los espejos, las sillas, el público y los actores correspondientes (47).

A la manera de un tabernáculo medieval y cubierta con un velo negro tenemos, junto a la mesita, "una mano anónima que saluda al público" y que mueve los muñequitos que representan a actores, director, técnico y también a los elementos:

¹⁰ La cuestión de género se torna problemática en la pieza en la medida en que algunos roles designados con términos masculinos (Director, Actor Lector) son representados por actrices, mientras que la Mano Negra es actuada por un actor masculino. Esto contribuye, como veremos, no solamente a ese 'ser-lo-que-no-son' característico de la actuación, sino también a cierta denuncia sobre la dimensión masculinista y patriarcal sostenida por la teatralidad del teatro, especialmente en su dimensión fetichista.

¹¹ Pablo Gigena, ob. cit.; p. 47.



Cada vez que cambie la organización de esos personajes o la disposición de los elementos en miniatura, estas se corresponderán en la escena, o *viceversa*¹²).

Aquí ya tenemos declarada, en ese sospechoso *viceversa*, esa topología moebiana que irá luego tomando mayor protagonismo, afectando otras dimensiones de la teatralidad del teatro.

III.2. De la manipulación teatral y la violencia simbólica

El Actor de la Mano Anónima permanece velado hasta casi el final de la obra, generando incertidumbre entre la supuesta capacidad del elenco (y del público) de hablar o de ser hablados por alguien. Sin duda, esta mano constituye el enigma (del deseo del Otro) que al menos mantiene al espectador ligado a su propio deseo de ver y de saber hasta bastante avanzada la obra: es un deseo de identidad, pero también de identificación policial de lo sospechoso. En algunas ocasiones amenaza al Director¹³, cuando éste -en su encuentro con la angustia y en un llamado a un Otro simbólico que, estando atascado en *Anónimo*, no le responde o lo hace con violencia sin palabras-intenta destruir la maqueta en un *acting out* paradójal y siniestramente ya programado desde el texto. Tenemos aquí, una vez más, la escena dentro de la escena, de un mudo frente a otro mudo. La Mano Anónima ocupa un espacio vaciado de saber, donde nadie sabe quién es el autor, si están hablando como actor o personaje, si esa Mano Anónima que ocupa el centro de la escena con su mesita y sus muñequitos representa al público, al autor, al director¹⁴. Indignados, deciden atacar a dicha Mano Anónima. Frente a la amenaza de ser sexualmente abusado, el Actor de la Mano Anónima se declara tan manipulado como los demás.

ACTOR DE LA MANO ANONIMA: Yo no dirijo esta obra con los movimientos de las piezas.

ACTOR: ¡Entonces vas copiando los movimientos que hacemos!

ACTOR DE LA MANO ANONIMA: No.

¹² Ibidem; el subrayado es mío.

¹³ Gigena, ob. cit.; p. 51.

¹⁴ Ibidem.



TECNICO: ¡Entonces seguís las indicaciones del autor!

ACTOR DE LA MANO ANONIMA: Lamentablemente para su salud mental, debo decirles que no. Las muevo al azar. (77)

Dos cuestiones asoman aquí: la primera, la cuestión del azar que, en términos lacanianos remite a la *tyche*, a un encuentro con lo real -en su última enseñanza lo califica como "un real sin ley"- y que, como la mesita en medio de la escena, se instala éxtimo a lo simbólico, apenas significantizado como el objeto *a*, un plus-degozar sobre el que se construye toda la escena del fantasma. La segunda, la amenaza de abuso sexual por medio de la introducción de un dedo en el ano (que la Mano Anónima confiesa gustarle, pero no cuando se lo intenta por la fuerza¹⁵), es decir, dado como *sinthome* de una violencia simbólica que afecta el cuerpo más allá de la diferencia de género. Sodomía, crimen contra natura, herejía conforman una serie que da cuenta de la alta vigilancia ejercida sobre los cuerpos desde el Medioevo; todos atentaban contra la majestad de dios, del rey o de la ley y debían ser puntillosamente confesados. En *Anónimo metateatral*, la Mano Anónima solo puede confesar -bajo amenaza de tortura, que es el método de hacer decir lo indecible- que le gusta el dedo en el ano a la vez que dice no responder a ninguna ley ni majestad alguna, solo al azar, que ya no es *tyche* sino *automaton*. A su manera, sitúa un goce que escapa a los mandatos del patriarcado y la sexualidad hetero-reproductiva. Lo más irreverente de *Anónimo metateatral*, desde esta perspectiva, es que no se trata de un acto criminal, como en la Edad Media y principios de la Modernidad, dado por un desvío del semen, de un semen puesto en el vaso equivocado, sino de un dedo (probablemente el símbolo del saber, según aparece en algunas pinturas) como residuo sustitutivo y denigrado del pene; un dedo,¹⁶ en fin, que ya no sostiene la alternancia generada por la temporaria intumescencia del órgano, de ese *Fort/Da* freudiano, de esos más y menos que Lacan pretendía, al principio de su enseñanza, como fundantes del registro simbólico en el régimen fálico. Lo que la Mano Anónima nos plantea con su respuesta enigmática es justamente la ausencia de toda soberanía a la cual responder. Atravesados por la voz del Autor que ha devenido VOZ EN OFF DEL

¹⁵ Gigena, ob. cit.; p.77.

¹⁶ Resulta interesante reflexionar sobre la sustitución dedo/falo en el campo de los supuestos o ilusorios poderes ofrecidos por las tecnologías *digitales*.



AUTOR, pulsión invocante, que no se puede dejar de escuchar (el oído no se puede cerrar a voluntad, como los ojos; seguimos en el campo de un cuerpo pulsional con sus zonas erógenas al que hay que manipular y disciplinar), la teatralidad se despliega como un mandato superyoico inevitable que subsume a todos los participantes en "un goce del bla bla bla" (como lo designa Lacan) para dar cuenta de un hablar por hablar, hablar sin mayor finalidad, un hablar para nada decir, que no es el goce de *lalengua*, sino aquello que va deslizándose por el significante, pero en un paisaje performativo, carente de comunicación, automatizado, vaciado de relato, por ausencia completa de exterioridad y distancia entre S_1 y S_2 , el par mínimo lacaniano que permitiría al menos la interpretación.

III.3. De hablar o ser hablado por el Otro: ¿identidades o máscaras?

La develación de la Mano Anónima genera mayor estupor entre los involucrados en la puesta en escena; la conclusión, llegado este punto, la enuncia el Director: "¿Entonces la obra no es tuya ni nuestra ni de esa mano anónima?"¹⁷. Hay un texto dramático, que tiene calculado lo verbal y lo no-verbal. El Actor Lector no solamente lee las didascalias, sino también las réplicas de cada actor, del director, del técnico, y controla que se ajusten a lo escrito; también anticipa o agrega algo no dicho. Además de ir aumentando la duda sobre si hablamos o somos hablados, genera situaciones confusas porque, según se justifica, "mi discurso es sucesivo y la acción es simultánea"¹⁸. El texto dramático supone, implica una dimensionalidad corporal de la palabra, eso que erróneamente se ha denominado 'teatralidad' y que nunca se define conceptualmente; la multiplicidad de la acción escénica resulta casi imposible de reproducir por la lectura (algo que muchos directores deberían recordar para no hacer radioteatro sobre el escenario): "Por eso se produce un quiebre. Para describirlo todo, tendría que haber infinitos relatores que describieran simultáneamente cada acción desde infinitos puntos de vista. ¿Y quién quiere eso?"¹⁹. La situación se complica aún más en la medida en que el Técnico posee un texto suplementario, "diferenciado -dice- del de

¹⁷ Gigena, ob. cit.; p. 77.

¹⁸ Idem; p. 48

¹⁹ Ibidem.



ustedes²⁰, con notas del autor²¹ que le permitiría hacer “audible lo invisible, el subtexto, que en mis palabras pasará a ser metatexto, lo que potenciará lo absurdo de la obra²². Y no conforme con esto, el Técnico agrega sin más: “Esta declaración misma es absurda u oscura o errada²³, extendiendo de ese modo el dominio de la incertidumbre sobre el Otro como registro de la ley y de la palabra. Si el actor duda cuándo es él o su personaje, el director afirma que “soy y a la vez actúo mi rol en la obra²⁴, aunque prontamente exclame “Que vaya a saber uno cuándo es uno y cuándo lo otro, en esta obra²⁵; difícil tarea, pues, la de responder al mandato del autor, que se complica aún más cuando el Actor Lector le sugiere al Director: “haga de usted misma²⁶.

El director, en su crisis de identidad, procede a involucrar inclusive la identidad del público. Aquí volvemos a la cuestión de la banda de Moebius: la obra, además de cuestionar el doble juego de las máscaras en la escena, promueve la idea de público como máscara con un rol específico en una puesta teatral. No es lo mismo ensayar una escena para una máscara espectral neurótica (histérica, obsesiva o fóbica), perversa (exhibicionista, voyerista, sádica o masoquista) o psicótica.²⁷ Sin duda, más allá de la individualidad personal de cada integrante del público, toda puesta supone la elaboración de una máscara particular desde donde puede *leerse* el espectáculo, más allá de lo que haga el individuo cuando asiste. El espectador, como figura o máscara de la teatralidad del teatro, también actúa y eso no escapa al Director: “Sé que vino a ser sólo un espectador, vino a espectar y no a actuar, ni actuar que actúa²⁸.

²⁰ Gigena, ob. cit.; p. 51.

²¹ Idem; p. 49.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Gigena, ob. cit.; p. 50.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ver mi ensayo dividido en dos partes “Praxis teatral y puesta en escena: la psicosis como máscara espectral en el ensayo teatral”; (1ª parte). *telondefondo Revista de teoría y crítica teatral*. Año 9, Nº 17, julio 2013. <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero17/articulo/464/praxis-teatral-y-puesta-en-escena-la-psicosis-como-mascara-espectatorial-en-el-ensayo-teatral-1-parte.html>; (2ª parte). *telondefondo Revista de teoría y crítica teatral*, Año 9, Nº 18, diciembre 2013, <http://www.telondefondo.org/numero18/articulo/487/praxis-teatral-y-puesta-en-escena-la-psicosis-como-mascara-espectatorial-en-el-ensayo-teatral-2-parte-.html>

²⁸ Gigena, ob. cit.; p. 52-53.



III.4. Del público y el contrato perverso

En la teatralidad del teatro, tal como surge a partir de la Modernidad y construida a partir de un diseño ocular muy preciso, que hemos definido en otra parte como política de la mirada, la máscara atribuida al público responde a la estructura de la perversión: supone estar *localizado* en una butaca numerada, permanecer callado, quieto, a oscuras, lo que permite una identificación fetichista y cierto goce voyerista respecto del área iluminada, en el que se desplazan los cuerpos travestidos. De ahí que el Director no dude en subrayar la "insensata docilidad del Público"²⁹. Este Público -al que se le van colgando carteles y con mayor o menos prepotencia se le hace leer sus líneas, inclusive habiendo pagado un dinero que bajo ninguna circunstancia el Vendedor de Entradas está dispuesto a devolver³⁰- recita su queja respecto del catálogo del pacto perverso, con cierto tono de decencia de clase media: "Primero debemos quejarnos de que hemos estado callados durante demasiado tiempo"³¹, se queja de que se le falta el respeto, de que no tolera malas palabras, de que no soportará la violencia y exige teatristas civilizados³², tiene derecho a entender lo que pasa en la escena, puesto que ha pagado la entrada y protesta, porque lo hacen trabajar gratis³³. Le responde el Técnico: si el Público no conoce "los rudimentos del teatro"³⁴, si carece de saber y de entrenamiento, si no puede analizar el hilo de los textos y las acciones, pues entonces "que obedezca"³⁵, instándose así, sutilmente, la vieja condición jesuítica de que solo sabe el amo, el superior, el elegido y lo que resta es obedecerle sin cuestionamiento. El Técnico apura este expediente apagando la luz, base de su poder, condición de la teatralidad: sin luz no hay nada que ver; no olvidemos que la teatralidad como política de la mirada consiste fundamentalmente en capturar el ojo e instalar la mirada; inclusive, más adelante, la oscuridad es el telón detrás del cual se ejerce la tortura: "El Director -dice el Técnico- debe calmarse si no quiere que el Técnico apague la luz y le dé flor de cagada en mi nombre"³⁶.

²⁹ Gigena, ob. cit.; p. 52

³⁰ Idem; p. 54.

³¹ Idem; p. 52

³² Idem; p. 56.

³³ Idem; p. 54.

³⁴ Idem; p. 52.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Idem; p. 55.



Inmediatamente, el Técnico también lanza una música de terror³⁷, convirtiendo el espacio en una metáfora de la sociedad disciplinaria, que usualmente denegamos cuando asistimos a ver un espectáculo: "El público que no acate las consignas y convenciones de esta obra será echado de la sala"³⁸. Le faltó referirse a las fotos, el video, los celulares. A la postre, aunque abusa de su poder sabiendo que el público ni siquiera capta cuando hay repeticiones de palabras³⁹, termina equivocándose, porque si hay algo que *Anónimo metateatral* deja en claro es que no hay salida de escena, no hay puerta de salida. Salir de la sala, inclusive de la sala La Gloriosa, es una ilusión que solo nos devuelve a un mundo similar en el que se juegan las mismas condiciones, en donde dudamos (si es que todavía nos queda algo de sujeto) quién habla. El Actor se desgañita insistiendo sin éxito en que "lo anterior lo dije yo, no el personaje"⁴⁰, para finalmente interrogar al Actor Lector: "¿Cómo diferencio yo y los demás cuándo soy yo y cuándo el personaje, cuándo hablo yo y cuándo el Autor habla a través de mí!"⁴¹. Así, las escenas están pautadas, pero también todos se van dando cuenta de que están, digamos, a puerta cerrada: "esta escena [...] también está pautada. No se preocupen ni se vayan. Es más, imposible que se vayan, está determinado que no se vayan. Hasta está pautado que yo haya dicho esto y ustedes me hagan caso"⁴².

III.5. La lucha ilusoria por la esencialidad del teatro

Cada cual en su rol disputa la *esencialidad* del teatro y se propone como aquello sin lo cual el teatro no podría existir; todos se consideran indispensables para que el teatro exista. El poder se moleculariza y se concentra varias veces pasando del Autor, panóptico e invisible, al texto ("el texto lo exige"⁴³), al Director, al Actor Lector, al Técnico, a la Mano Anónima, al Público y, en última instancia, al Vendedor de Entradas. Se perciben manipulados, enmascarados y cada cual, desde su rol, intenta algún tipo de sublevación que prontamente es neutralizada por la máquina teatral, que apenas da lugar a la queja: "¡Me cansé de hacer de

³⁷ Idem; p. 52.

³⁸ Gigena, ob. cit.; p. 52

³⁹ Idem; p. 58.

⁴⁰ Idem; p. 53.

⁴¹ Idem; p. 54

⁴² Idem; p. 58

⁴³ Idem; p. 53



marioneta!”⁴⁴, expresa el Director, y el Actor, después de su corta rebeldía, capitula y confiesa haber luchado en vano con el Autor; finalmente lo asume como sujeto supuesto saber: “asumimos que el autor debía tener razón. Que él debía saber. Así que decidimos lamentablemente seguirlo a muerte”⁴⁵. Sutilmente, van percibiendo el paso del tiempo, a causa del estancamiento de la obra, de la incertidumbre entre hablar por sí mismos o ser hablados por Otro; los carteles que los identifican ya no son tan claros (“No sé qué cartel ponerme en qué momento”⁴⁶); asumen que “ya estamos jugados”⁴⁷, tienen la esperanza vana de que “esto no va a durar para siempre”⁴⁸ o elucubran un goce inalienable. El Actor es el que, *por un instante*, detecta aquello que podría salvarlo de la devoración obscena del Otro como registro simbólico, que lo mortifica con el significante y del Otro como superyó:

ACTOR: ...Pero aunque vaya a donde me indicaste o diga lo que dice el texto, este tono de voz, lo que siento, esta transpiración y este vértigo que *vivo en vivo*, jamás serán suyos. Son míos. Usted director y sus indicaciones, y el Autor y sus indicaciones, y la mano anónima y sus movimientos serviles u omnipotentes, en este momento son reflejos fantasmas del pasado. ¡En cambio yo soy el aquí y el ahora! ¡Yo soy la carne de la escena y el teatro! ¡Ni siquiera preciso que el público esté presente! ¡Yo soy el alma del drama!⁴⁹

Hay aquí un *tiempo lógico*, con su instante de ver y su momento de comprender, pero su momento de concluir es fallido, en la medida en que es recapturado perversamente por la máquina teatral, por el deseo del Otro, que lo retorna a la escena ofreciéndole privilegios esencialistas ilusorios. Una vez más, el carácter guionado del fantasma perverso le niega la posibilidad de cualquier salida, inclusive como pasaje al acto como salida de la escena del mundo.

⁴⁴ Gigena, ob. cit.; p. 59.

⁴⁵ Idem; p. 61.

⁴⁶ Idem; p. 59.

⁴⁷ Idem; p. 59.

⁴⁸ Idem; p. 58.

⁴⁹ Idem; p.61; el subrayado es mío.



III. 6. De los agujeros textuales y la sospecha sobre la inconsistencia del Autor

El atascamiento de la máquina y el inevitable paso del *tiempo cronológico* van aumentando la confusión, que alcanza a todos, inclusive al Público, al Autor y al texto. Se pierde la cuenta; se altera la secuencia numérica de las réplicas que el Público debe leer⁵⁰, como síntoma del desorden simbólico; hay escenas no escritas que parecen sugerir la necesidad de la improvisación, la cual requiere ser aceptada con un pacto perverso con el Público⁵¹; aparecen inconsistencias en el texto (“¡Cómo puedo despertar si nunca se me indicó que durmiera!”⁵²), inclusive, partes en blanco, tachonadas⁵³, que exigen ser completadas con recursos teatrales rutinarios -que el Técnico bautiza de “baches creativos”⁵⁴- como hacer bailar absurdamente al Actor con el Director “una coreografía que no tenga nada que ver con la obra”⁵⁵, ya anticipada cuando, en un momento, el Director no puede terminar una frase y debe repetirla haciendo saltos de rana, porque el Autor no había encontrado la palabra adecuada⁵⁶. Se comienzan inclusive a obedecer mandatos cuya “indicación no figura en el texto”⁵⁷ y hasta se sospecha que el Autor no ha terminado la obra o que la está escribiendo sobre la escena (“mientras el Autor decide cómo seguir con la obra”⁵⁸).

III.7. Del terror y del goce

En medio de este paroxismo y esta confusión, el Técnico hace escuchar la alarma de un patrullero, que el Vendedor de Entradas inmediatamente utiliza en su beneficio. A medida que transcurre la obra, el Técnico va enfatizando el goce perverso, se imagina ser el Otro, sin darse cuenta de que, en realidad, él trabaja para el goce del Otro, es instrumento del goce del Autor: “Nota del Autor. Ahora paro la escena sólo porque es lindo mandar y decidir sobre los demás”⁵⁹. El Técnico

⁵⁰ Gigena, ob. cit.; p. 62, 63.

⁵¹ Idem; p.62.

⁵² Idem; p. 66.

⁵³ Idem; p. 65.

⁵⁴ Idem; p. 68.

⁵⁵ Idem; p. 63.

⁵⁶ Idem; p. 51-52.

⁵⁷ Idem; p. 67.

⁵⁸ Idem; p. 68.

⁵⁹ Gigena, ob. cit.; p. 68.



verbaliza aquí el imperativo superyoico, no como heredero del complejo de Edipo, tendiente hacia el sostenimiento de pactos sociales, sino el lado feroz, heredero del Ello, con "su carácter insensato, ciego, de puro imperativo, de simple tiranía".⁶⁰ Es importante marcar que la escena que sigue a la alarma del patrullero proviene del interior mismo de la escena teatral, aunque va a estar escamoteada a los ojos de todos, menos del Vendedor de Entradas y el Comisario (al que no se escucha). Es la gran escena del superyó como "instancia que vigila y sanciona las transgresiones"⁶¹, que da un momentáneo fulgor de que puedan todavía ser sujetos deseantes, pero inmediatamente se torna en una escena en la que percibimos cómo la pulsión invocante funciona en una sociedad disciplinaria, corrompida policial, jurídica y teatralmente, la figura feroz del superyó que va imponiendo su ¡Goza! al punto que atasca la máquina simbólica y la deja en ese límite en que ya no hay capacidad de retornar al lazo social más que repitiendo automáticamente la convención insensata, es decir, en ese camino atascado hacia la Cosa, quedan todos como muñequitos, como marionetas, como robots.

Esta escena con el comisario es la que cada uno en la sala puede montar imaginariamente sin necesidad de ver, especialmente después de la dictadura militar argentina y sobre todo y particularmente de la crueldad del bussimo en la provincia de Tucumán. El Vendedor de Entradas, como un Caronte a la entrada del infierno, conversa con el comisario, al que también llama "cabo"⁶², que dice venir a inspeccionar al lugar a causa de una denuncia de los vecinos; en ese diálogo fuera del espacio escénico, el Vendedor de Entradas -único personaje de *Anónimo* que abusa de un lenguaje procaz- le asegura a las fuerzas del (des)orden que no se trata de un teatro, que las vecinas de la cuadra son "unas viejas santurronas pero también putas envidiosas"⁶³ y que se trata de un prostíbulo, al que son invitados a visitar gratuitamente cuando terminen su turno y en el que hasta pueden disfrutar a "un travestido que le dicen Director"⁶⁴. *Anónimo metateatral* muestra aquí otra de sus credenciales intertextuales al transformar la metáfora teatral en un prostíbulo, tal como lo hiciera Jean Genet en *El balcón*, pieza clave de la estructura perversa

⁶⁰ Jacques Lacan, *Seminario 1 Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires, : Paidós, 1981; p. 161

⁶¹ Néstor Braunstein, *El goce, un concepto lacaniano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006; p. 46.

⁶² Gigena, ob. cit.; p. 67.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.



de la sociedad capitalista y la teatralidad del teatro que le es inherente. Es justamente el lugar donde el poder se da cita con los semblantes y la sexualidad. Obviamente, el Vendedor de Entradas, que ha provocado esta ficción, la torna realidad (otra vez la banda de Moebius), amenazando a todos con “entregar la cola al comisario”⁶⁵ si éste regresa y, además, exige un porcentaje de la taquilla, por “haberles hecho ahorrar el personaje del comisario”⁶⁶.

III.8. De las inscripciones de dios y de los hipotextos

A *El gran teatro del mundo* calderoniano, a *Los seis personajes en busca de un autor* de Pirandello, a la sartreana *A puerta cerrada*, se suma ahora *El balcón*, pero también el maravilloso auto sacramental de Calderón, *El gran mercado del mundo*. Somos, así, carne encerrada, seres prostituidos (ya no somos sujetos), sino objetos, sea siervos que trabajamos para el goce el Otro o bien víctimas de sus secuaces. Llevamos las marcas, las inscripciones de esa dinámica perversa, como la denomina Dollimore⁶⁷, como lo plantea el Actor Lector “somos como maquinillas. Nuestros reflejos animales y sociales están condicionados por un libreto que no se sabe quién termina de construir”⁶⁸. A continuación se confiesa Cantante calva, agregando otra obra a la serie. El Director manifiesta que durante la obra se la han pasado echándole la culpa al Autor, pero -regresando a Calderón- conjetura que “él [el Autor] no es más que un reflejo de lo que nosotros mismos creamos”⁶⁹. Como el Mundo en *El gran teatro del mundo*, el Director de *Anónimo* afirma que “Él (el Autor) sigue la letra que alguien le escribió en el cuerpo, el alma y los sentimientos, para que él escriba”⁷⁰. La sospecha de Dios, el tótem como el padre asesinado del mito freudiano, retorna ahora como culpa: “El Director, el Actor, el Técnico y el Actor Lector se colocan frente a los espejos y se miran en ellos. Luego se azotan y se patean para castigarse por diez segundos”⁷¹. Conjeturan que Alguien los ha vestido, como a los personajes del auto calderoniano, con determinadas ropas y

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford, Oxford University Press, 1991.

⁶⁸ Gigena, ob. cit.; p. 67

⁶⁹ Gigena, ob. cit.; p. 73.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.



les ha atribuido los roles; en consecuencia el Actor -usando una noción de teatralidad típica de los estudios teatrales, que la entiende como "travestización" de la realidad, la vestimenta de un texto dramático verbal, reproduciendo así los lineamientos perversos de la teatralidad del teatro- propone que "la única forma de saber cuánto de teatralidad y cuánto de realidad hay en nosotros es sacándonos el vestuario"⁷². Dudan un instante, pero luego proceden a desvestirse, tan solo para comprobar que "debajo tienen puesto un enterizo con el dibujo de su desnudez y con notas escritas en tinta negra, que indican cada parte de sus cuerpos. Se miran desilusionados y sin dudar se sacan los enterizos. Debajo tienen el cuerpo escrito con notas en tinta negra, que indican cada parte de sus cuerpos"⁷³. ¿Hay que subrayar aquí las cuestiones de biopolítica que Foucault nos enseñó? Son cuerpos sin resto vivo, completamente escritos, no solo mortificados por el significante, sino también por la "letra" del Autor, que "ya está escrita y ni sabemos dónde está ese hijo de puta para cambiarla!"⁷⁴.

III.9. Deseo de asesinar al Autor

En esta desesperación, la otra solución que se ofrece es dar muerte al Autor, pero no saben dónde buscarlo; alguien propone terrorísticamente destruir el libreto y terminar con todo. El Público trata de recoger los pedazos del libreto y se lamenta de "quién sabe qué rumbo tomará el final de esta obra"⁷⁵. Frente a la muerte del Autor y su libreto sagrado, parece por un instante que todo está permitido; el Vendedor de Entradas amenaza al Público, pero éste lo enfrenta y el amenazador retira lo dicho. El Director comprueba que, a pesar de la falta de libreto, la ficción continúa:

DIRECTOR: A pesar del libreto roto seguimos en escena, dentro de una obra de teatro. La ficción no ha muerto. El texto, el concepto "teatro" mismo, o esa fuerza anónima que no podemos definir, vuelve a atraparnos"⁷⁶.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem

⁷⁴ Idem; p. 70

⁷⁵ Gigena, ob. cit.; p. 74

⁷⁶ Ibidem.



El Actor, como un psicoterapeuta o un psicólogo de la *Ego Psychology*, manifiesta que "¡No puede ser que no podamos escapar a la teatralidad! ¡Yo no estoy actuando! Esto que digo no es teatral, no lo digo teatralmente. Soy real, no un signo, ni un símbolo, ni una metáfora. Repitan conmigo: ¡Soy real! ¡No estoy actuando!"⁷⁷. Esto conduce a la violencia -como ya analizamos más arriba- que se desata contra la Mano Anónima la cual, después de su confesión, los lleva a la idea de que finalmente "es el Público la mano negra detrás de la escena. O peor, el que nos pierde al vicio en la niebla de este mundo sin pies ni cabeza"⁷⁸. *O peor...* como el famoso título del *Seminario 19* de Lacan.⁷⁹ El Público, el deseo del Otro, es el que los ha atrapado en esta red significativa y, por eso, el resto de esa operación del estadio del espejo ha decantado un objeto, el objeto a, incognoscible, que yace en lo invisible de un *backstage que-no-existe*. Entonces, al intentar agredir al Público, "chocan ridículamente con una pared invisible y caen"⁸⁰. "¡Fue la maldita cuarta pared!", exclama el Director, frágil certeza de "un límite invisible que separa lo real de lo ficcional en el teatro [y que] nos impide romper la convención. Si es que existe ese límite, o una u otra cosa"⁸¹. La VOZ EN OFF DEL AUTOR no se hace esperar y en un irónico distanciamiento brechetiano, exclama: "Quisieron independizarse, rebelarse contra la convención teatral y no pudieron ni siquiera romper la cuarta pared. Pobres insensatos"⁸². Ni siquiera es posible elucubrar un nuevo final, inventar lo real; todo ha sido ya imaginado, catalogado: "¡Todo se ha escrito ya! ¡Todos los finales son esperables y obvios!"⁸³.

III.10. De los semblantes y la eternidad del dormir

A continuación, reinstalada la ley, solo queda asumir los semblantes. Cada cual recoge sus cosas; hasta la Mano Anónima regresa por su mesita y se va. Los demás enrollan el tapete bajo el cual se lee: "Suelo de la sala real, de cerámico con cemento"⁸⁴, como invitando a imaginar una materialidad todavía no

⁷⁷ Idem; p.75

⁷⁸ Idem; p. 78.

⁷⁹ Jacques Lacan, *Seminario 19*, Buenos Aires, Paidós, 2012.

⁸⁰ Gigena, ob. cit.; p. 78.

⁸¹ Idem; p. 79.

⁸² Ibidem

⁸³ Ibidem

⁸⁴ Idem; p. 80



significanzada. El Director le da la lapicera imaginaria al Técnico y éste escribe los últimos mandatos: que los actores saluden y que "el Público aplauda con ganas, aunque no le haya gustado la obra"⁸⁵. Se retorna a la convención, ya que ni siquiera para el saludo final es posible la innovación. Como lo plantea el Técnico, "La obra continúa afuera. Y no se distraigan, porque el combate entre la improvisación y las convenciones dura hasta el último de sus suspiros y urge desentrañar sus límites"⁸⁶. La VOZ EN OFF DEL AUTOR se hace todavía más obscena, recordándonos que la obra continúa en casa, en los autos, en los clubes, en los bares, en los claustros y en las cárceles. En medio de elegantes edificios y pobres niños pedigüños. Entre la basura y los countries. Entre los títeres millonarios y los ríos de lágrimas que corren por nuestras grasientas calles.

Salgan y no olviden acomodarse el vestuario y retocarse el maquillaje. O reconstruir sus personajes si lo desean. La obra continúa afuera con texto y didascalias de quién sabe.⁸⁷.

El Actor Lector lee todavía para indicar cómo debe salir el público, decepcionado por la falta de un final adecuado y apresurado, renegando por la extensión de la obra. Algunos deben saludar a los actores en los camarines, etc., mientras "el Técnico sube a los camarines rompiendo libretos [a la vez que] el Director saca otros y se los entrega. El Actor Lector se levanta y sale de escena. La obra no termina nunca y nunca se aclara"⁸⁸. Al final del texto impreso se lee, por eso, SIN FIN.

IV. El gran teatro del mundo: una prisión naturalizada

Anónimo teatral liquida la idea, todavía optimista y hasta utópica, de que aún puede haber un reducto, un teatro, una escena, donde podríamos ser capaces de evitar "el dispositivo (*Gestell*) de la economía global en esta tercera etapa del discurso del amo, la del discurso de los mercados, tendiente a la desdiferenciación

⁸⁵ Idem; p. 61

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Gigena, ob. cit.; p. 81.

⁸⁸ Ibidem



subjetiva que opera mediante sofisticados aparatos cibernéticos”,⁸⁹ pero que ya estaba contenida -ahora se ha desplegado globalmente- como matriz en la estructura perversa de la teatralidad del teatro. La máquina atascada, más que idiota, de Gigena, no parece darnos ninguna chance para acceder a la psicosis promovida por la forclusión del Nombre-del-padre; la psicosis, a causa de dicha forclusión, supone un retorno de lo real en forma de delirio; pero *Anónimo* no ofrece esa posibilidad: más allá de la escena hay otra escena igual, recursivamente repetida. Tampoco tenemos la posibilidad de atravesar el fantasma para salir del automatismo, puesto que no hay una falta que pudiera incitar al sujeto a pensar en algo que falta, un agujero en el Otro, para que la máquina simbólica pudiera funcionar permitiendo una distancia para la emergencia del deseo, de la metáfora y la metonimia; *Anónimo* plantea, así, su crítica al estructuralismo semiótico concibiendo el teatro como un inconsciente maquinal, pero no psicoanalítico, sino cognitivo, una máquina sin duda inteligente, pero no deseante, por cuanto ha procedido al “vaciado de todo goce, público e intersubjetivo, abstracto y realizado en cuerpos”⁹⁰, es decir, una máquina triste, incapaz de jugar con el sentido y la agudeza, en la que nada falta, de modo que no hay posibilidad de ese resto perdido llamado objeto *a*, causa del deseo, plus-de-gozar, capaz de hacerse contornear por la pulsión.

Lacan, en sus últimos seminarios, confrontado a la misma situación, al menos se juega a la carta de Joyce quien, evitando la identificación con el significante amo, se puso a trabajar en su nombre propio, valorizarlo en su singularidad, a expensas del padre.⁹¹

Sin duda, frente a la alienación generalizada de la sociedad capitalista global, es difícil, como lo plantea Braunstein, elaborar “nuevos significantes amo, S_1 , que [serían] los indicadores de [nuestra] diferencia absoluta”;⁹² estos nuevos significantes tendrían la virtud de separarnos de los significantes impuestos insensatamente, gozadoramente, “por los mercados en su campaña de anulación del sujeto y de masificación unificadores de los consumidores sobornados por las

⁸⁹ Néstor A. Braunstein, *El inconsciente, la técnica y el discurso capitalista*. México: Siglo XX, 2011; p. 192

⁹⁰ Daniel Omar Stchigel, *Lacan y la cibernética*. Buenos Aires, Letra Viva, 2014; p. 93 y 96.

⁹¹ Jacques-Alain Miller, *Piezas sueltas*. Buenos Aires, Paidós, 2013; p. 74.

⁹² Néstor A. Braunstein, *El inconsciente...* p. 192



lámparas de Aladino”.⁹³ Esta posibilidad parece ser una tarea política difícil de concebir, especialmente si admitimos -sin tomar precauciones- que todo reducto (el consultorio del analista o la sala de ensayos en la praxis teatral) se halla avasallada por el enmascaramiento que impone la sociedad del espectáculo; en consecuencia solo queda la esperanza en el arte, en la figura del artista, cuya función es decir, inventar lo real, *saber hacer* un arte de y con los ecos de palabra de sus delirios. Queda la alternativa que nos presenta el Joyce de la versión lacaniana, que “supo simular el síntoma, supo volverse un artífice del síntoma, supo ser un hombre habilidoso, un artista”⁹⁴; es decir, supo, a diferencia del neurótico, hacer de su síntoma un *sinthome*, trabajar en ese lugar de “encuentro entre la lengua y el cuerpo”⁹⁵, como lo viene planteando desde hace tiempo Eduardo Pavlovsky, como lo vislumbra Bartís cuando habla de una “pulsión poética” y como lo viene haciendo Norman Briski con la sublevación de su barro, de su propio barro, de su goce, de su desperdicio, de la caca.

Asimismo, Spregelburd plantea en su *Spam* la forma en que el mundo ha devenido un enorme basural global, basura cibernética y de cualquier otra clase. En este sentido, no están descaminados los personajes de *Anónimo*, con sus quejas por una comunicación que ya no sirve para nada, que ya no logra decir nada, que es descartable: “No quiero escuchar ni hablar de eso. Sólo quiero que me mientan”, expresa el Técnico⁹⁶. Rechaza la simulación o el engaño, que podría ser del orden animal o del robot, y demanda la mentira, como dimensión humana de la comunicación.⁹⁷ En este plano hay que ubicar las múltiples referencias a la mierda: “¡Me importa una ‘mierda’ que la obra sea clara u oscura, o verde!”⁹⁸, pero, sobre todo, yendo más allá del banquete totémico imaginado por el mito freudiano, el coágulo de la pieza, sobre el que la pulsión se satisface, es el tucumanísimo “comanaca”⁹⁹, como estableciendo un círculo en que ya no queda más que comer nuestros propios residuos.

⁹³ Idem; p. 192.

⁹⁴ Jacques-Alain Miller, ob. cit.; p. 74-75.

⁹⁵ Jacques-Alain Miller, ob. cit.; p. 75

⁹⁶ Gigena, ob. cit.; p. 70.

⁹⁷ Stchigel, ob. cit.; p. 41

⁹⁸ Gigena, ob. cit.; p. 52

⁹⁹ Gigena, ob. cit.; p. 54.



Acierta el entrevistador de *Página 12*¹⁰⁰, cuando afirma que, para Briski - como tal vez para las búsquedas de otros dramaturgos argentinos angustiados por lo que el mundo ha devenido- "El teatro parece ser el único refugio de su alma libertaria", el último reducto del anarquismo que, gambeteando la vía narcisista de Joyce, todavía conserva la idea de un "cuerpo ético".

Anónimo nos conduce a un espacio en el que se ha cancelado el deseo de saber, en el que todavía parece, como en Calderón, reinar la potencia de dios, pero ya no como alguien que sabe y, en consecuencia, como un Otro al que ni siquiera se odia, lo que podría todavía hacernos sostener la creencia de que nos amaba¹⁰¹. En todo caso, los personajes de Gigena reconocen fallas en la máquina teatral fraguada por el Otro sin tachaduras, pero no una falta y, en consecuencia, tienen su deuda con el cristianismo, en la medida en que, *crustos del alma* -para usar la frase vallejana- más que salvar a los hombres, permanecen en ese limbo atascado pretendiendo todavía salvar a Dios. Sin embargo, éticamente podemos rescatar, usando la palabra del Técnico (como corresponde a toda exuberancia presentada como obscenidad barroca) una "desmoraleja"¹⁰²: que nos falta una economía del goce, "algo que no tenemos, así como así, al alcance de la mano".¹⁰³

V. De la reinscripción del barroco y la prepotencia de la teatralidad del teatro: *Anónimo teatral vs. La máquina idiota*

La duplicación especular que la obra propone no deja de instalar ese espacio barroco tal como Lacan lo concibe, a partir de lo escópico, procedimiento que Gigena despliega para demostrar la forma en que la máquina teatral se atasca¹⁰⁴ y da por resultado un síntoma político-cultural que, en última instancia, nos muestra, nos da a ver, como en un *acting out* generalizado, el desvanecimiento del sujeto contemporáneo y, por ende, los modos de captura ideológica del deseo. No por casualidad, esta obra abre la lista de las que mencionamos al principio para la escena porteña, en cuanto a explorar a su modo la angustia y la violencia derivada

¹⁰⁰ "Norman Briski: El barro se subleva y Las 50 nereidas", *Página 12*, viernes 20 de junio de 2014. <http://blogteatro.blogspot.com/2014/06/norman-briski-el-barro-se-subleva-y-las.html#.U7Bq8ECmW3M>

¹⁰¹ Jacques Lacan, *Seminario 20*, Buenos Aires, Paidós, 1981; p. 119.

¹⁰² Gigena, ob. cit.; p. 81.

¹⁰³ Idem. p. 141

¹⁰⁴ El Diccionario RAE define 'atascar' como una obstrucción que impide el paso, dificultad que retrasa la marcha de un asunto.



cuando la máquina teatral cancela la distancia necesaria para abrir un juego crítico de cuestionamiento de las instituciones y discursos del poder y de resistencia posible para el sujeto actual en la escena contemporánea, argentina o global.

ACTOR: ¡Calmate! ¡Nadie manda a nadie aquí! Estamos locos por ese asunto de la recursividad y los conceptos auto inclusivos. Es una paradoja del lenguaje. [...] Para ver ese "ver" desde ese afuera, tenés que estar en otro afuera y así hasta el infinito. Justamente de eso se trata esta obra, de la imposibilidad del metatexto dentro del texto, del reflejo inabordable de cada texto o acción, o de su reflejo hasta el infinito cuando se trata de explicarla. Como cuando nos reflejamos en dos espejos enfrentados, donde cada imagen trata de contener a la otra, siendo esto imposible.¹⁰⁵

En efecto, cuando en *Anónimo* el público está enfrentado a sí mismo y, además, todo el espacio está reproducido en la mesa de la Mano Negra y al infinito por los dos espejos laterales, la teatralidad del teatro se refleja a sí misma y se atasca mostrando su finta: desaparece ese supuesto espacio exterior en el que el público se ubicaría para resguardarse en el fantasma y poder significar lo que ocurre en la escena como ilusión teatral. En el fantasma, como Lacan lo ha construido, el sujeto es parte de la escena, pero también está fuera de la misma. Al borrarse o bien generalizarse el fantasma, quedamos capturados en un espacio barroco llevado al extremo de su potencialidad. De modo que no hay metalenguaje, no hay un afuera del lenguaje para hablar del lenguaje, no hay Otro del Otro.¹⁰⁶

Desde allí, la obra cuestiona el estatus del texto dramático y de los límites de la teatralidad del teatro tanto en el mundo como en la puesta en escena. *Anónimo* da a ver el juego perverso de dicha estructura: al instalar la duplicación de las imágenes, cancela -como si pusiéramos un enorme espejo frente a *Las Meninas* de Velázquez- la posibilidad de captar la esquizia de la mirada, abriendo una recursividad infinita en el campo de la visión, una especie de limbo especular

¹⁰⁵ Gigena, ob. cit.; p. 60.

¹⁰⁶ En el *Seminario 3 Las Psicosis*, Buenos Aires, Paidós, 1993, Lacan dice que no hay metalenguaje porque "Todo lenguaje implica metalenguaje, es ya metalenguaje en su propio registro" (p. 326); en el *Seminario 20*, plantea que ser y no-ser son cuestiones de dicho, es decir, no hay posibilidad de un lenguaje que operaría sobre algo que sería no-lenguaje; incluso la formalización, que podría pensársela como un metalenguaje ideal, sólo es transmisible por medio del uso de la lengua. De modo que no hay un ser y por otro lado el lenguaje o lo simbólico; "lo simbólico no se confunde, ni de lejos, con el ser, sino que subsiste como ex-sistencia del decir" (p. 144).



en el que la mancha se imperializa y ya no habría la oportunidad de captar, ni siquiera anamórficamente, el punto lumínico evanescente más allá de la apariencia, de los semblantes.

Asimismo, hay que notar cómo la puesta en escena de *Anónimo* es a la vez la lectura del texto dramático, a la manera performativa de Austin, más que una ilustración, decoración o interpretación del mismo. Sin duda, asistimos a un evento completamente desquiciado en el que la representación se instala, por un lado, como una banda de Moebius en la que el adentro y el afuera fluyen sin solución de continuidad, haciendo infinitamente a uno el referente del otro, sin darnos posibilidad de distinguir la imagen real de la imagen virtual que Lacan planteó en su modelo del espejo invertido. Es por ello que hablamos de *Anónimo metateatral* como una máquina atascada en una recursividad imparable y compulsiva de la que no habría escapatoria posible; hasta cierto punto, la obra se plantea como una máquina cibernética, *modelo* que el Lacan de la primera enseñanza usó para conceptualizar el registro simbólico, pero de cuya noción se alejó más tarde, así como Gigena cambia también el título de su obra.

La teatralidad del teatro, pues, se nos aparece como una máquina que piensa, pero que no sabe¹⁰⁷, una máquina a la que nada le falta, que puede fallar, pero no desear, porque para desear se requiere de una falta. Una máquina atascada que, al capturar el cuadro por el espejo, nos mantiene en una recursividad sin salida en la que ya no es posible discernir entre lo vivo y lo muerto. Se instala así un Otro sin tachadura, sin falta, que se inscribe en el cuerpo y escribe con sus excrementos¹⁰⁸, al punto de dejarnos en el sueño (*La vida es sueño*) como meros semblantes, puras máscaras, residuos, desechos de sujeto; una máquina, pues, cuya función es vaciar los cuerpos del goce por medio de la inscripción del significante para acomodarlos como piezas sueltas a un lazo social despótico, cuyo fundamento ya no está a nuestro alcance debatir, aceptar o rechazar. Vaciado del cuerpo que, en su dimensión más desesperada, como veremos, denuncia claramente cómo la carnalidad del público ha quedado subsumida en la figura del espectador o Público, como parte integrante de esa máquina perversa, sin que la

¹⁰⁷ Jacques Lacan, *Seminario 20*, ob. cit.; p. 26-27

¹⁰⁸ Stchigel p. 64



persona, el individuo o el ciudadano tengan ya la posibilidad de elucubrar alternativas a esta máquina¹⁰⁹ de las apariencias. *Anónimo*, pues, es la palabra clave para designar una máquina, un trampantojo siniestro, en el que no hay nombres, no hay genealogías ni filiaciones posibles, sino semblantes programados por ella para la obediencia a un poder no identificable.

No es entonces casual que los actores perciban lo que sucede en escena, lo visible, como un *laberinto*¹¹⁰, ya que, como plantea Lacan en el *Seminario 13*, perciben la constelación de los objetos visibles de la escena como “una superposición de planos paralelos y se instauran los *laberintos sin salida* de la representación como tal”¹¹¹. En efecto, *Anónimo metatetral* se presenta como sin puerta de entrada o de salida; la comedia se instala antes y después de este supuesto acontecimiento teatral y, por ende, no hay diferencia entre vivir y actuar; escena y mundo son parte de un mismo espacio cerrado en el que todos estamos tratando de “explicar la explicación de lo inexplicable”¹¹². Por esa vía, la obra de Gigena no esboza una salida fuera del juego barroco de las máscaras y los semblantes, lo que anula, sin duda, la diferencia entre vida y muerte para todo sujeto, al dejarnos en un limbo de recursividad infinita y maquinal, dentro de un sueño en el que no hay posibilidad de despertar.

Bartís define, en cambio, su teatro como “una mirada del afuera *piadosa* en relación a un procedimiento que va envejeciendo con cierta salubridad moral pero que al mismo tiempo no deja de ser como un gesto melancólico, mientras la gente hace cola para ver alguna de esas pavadas que se dan en la calle Corrientes”.¹¹³ Es

¹⁰⁹ En una entrevista titulada “La idea era que tuviera intensidad poética”, publicada por *Página 12* (8 de julio 2014), anticipando el estreno de *Muñeca* de Armando Discépolo, su director, Pompeyo Audivert converge con muchos de los planteos que venimos haciendo en este artículo, cuando declara: “Nos han dado una máscara que no podemos rechazar, el cuerpo que nos tocó como condena y que habrá de actuar a riesgo de morir. Lo mismo pasa a otro nivel con la sospecha tan pirandelliana de estar formando parte de una realidad teatral que ha sido construida como fachada de otra que no alcanzamos a enfocar, pero que presentimos y nos detenta como simples actores para unos fines que nunca se revelan; el destino del que hablaban los griegos. Estas cuestiones de carácter metafísico teatral laten en la obra como un sentido de fondo que asedia desde las bambalinas y quiere salir a escena. Hemos tratado de poner en juego esa sospecha existencial que tienen los personajes y sobre la que se funda el sentido de ser del teatro, que a fin de cuentas es una máquina que escruta lo metafísico. Nuestra puesta es un mecanismo explícito, no es relato ni ficción, sino realidad teatral”.

¹¹⁰ Gigena, ob. cit.; p. 49 y 73

¹¹¹ Citado por Lutereau, ob. cit.; p. 110; el énfasis es mío.

¹¹² Gigena, ob. cit.; p. 73.

¹¹³ En “Ricardo Bartís: “En una época de pura tecnología, el teatro es la única actividad a sangre”, entrevista de Ivanna Soto, *Revista Ñ*, 16 de octubre de 2013.



decir, hay todavía una distancia que todavía opera, como él dice, como *un acto defensivo* que a su manera resguarda lo vivo y, por lo tanto, se puede jugar teatralmente con los muertos. De ahí que, en esa misma entrevista, pueda afirmar que

Yo la paso pipa *ensayando*. Me divierto, me río a carcajadas, mi teatro es un lugar de mucho goce. Soy mucho más inteligente ahí que en mi casa, que en la calle, es un lugar en donde me siento inteligente, poderoso. Y eso tiene que ver con los procedimientos y las situaciones de circulación. Son lugares que quedan más poetizados por los intercambios y no quedan tan definidos por la producción. (énfasis mío)

Bartís, pues, mantiene una distancia entre mundo y escena; su praxis teatral (todavía y no sin dificultades) le permite elucubrar un espacio de intimidad y soberanía no avasallado por el afuera mundano, aunque se sitúe, como dijimos antes, en posición de extimidad respecto del gran teatro del mundo, es decir, de la realidad social y teatral argentina.¹¹⁴

En Gigena ya no estamos en *El gran teatro del mundo* calderoniano, en el que habría dos puertas -nacimiento y muerte- y una dimensión del libre albedrío que podría, al menos, darnos un instante para salvarnos o condenarnos. Tampoco estamos en *La máquina idiota* bartisiana, como mundo de ultratumba en donde, si bien se sigue representando lo imposible o se imposibilita la representación, queda todavía, al menos, una falta en el Otro de la que da testimonio el deseo que los actores/personajes muertos sostienen por la cocoa, y en el que, a pesar de todo, se registran los recuerdos, todo lo mezclado que se quieran, entre Hamlet, Borges, Eva y Juan Domingo Perón, como configurando una memoria política y cultural todavía legible o audible, inclusive a través de las paredes de los mausoleos.

Desde el discurso de la histórica o del analista, a medio camino entre ellos, Bartís apuesta por el cuerpo y el deseo:

http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/teatro/Entrevista-Ricardo-Bartis-FIBA_0_1012099236.html

¹¹⁴ Apelo aquí el concepto lacaniano de extimidad, para indicar que el espacio teatral, aunque pueda cuestionar las leyes del mundo, está dentro del mismo y, obviamente, si lo real lacaniano es éxtimo a lo simbólico pero instalado dentro de dicho registro, el peligro del teatro—al menos del alternativo—es ser capturado por las mismas leyes del mundo, lo que en cierto modo vemos en *Anónimo metateatral*, ya que allí lo supuestamente éxtimo no logra mantener una diferencia entre el adentro y el afuera.



Lo que fascina en el teatro son los cuerpos, esos cuerpos tan ungidos, marcados, signados por el deseo. Son cuerpos deseantes, proyectados hacia el deseo y con resonancia para que el espectador proyecte sobre él.¹¹⁵

Nada de memoria ni de historia en *Anónimo* como máquina atascada, aunque se puedan reconocer críticamente muchos hipotextos (*El gran teatro del mundo* y *El gran mercado del mundo* de Calderón de la Barca, *Seis personajes en busca del autor* de Pirandello, etc.); todo ha devenido allí *autómaton*, palabras que se repiten, que forman parte del funcionamiento o programa de la máquina teatral, sin poder ser referidas a nadie, pura convención vaciada de sentido.¹¹⁶ En todo caso, *La máquina idiota* de Bartís todavía es capaz de desembrollar, desanudar el *sinthome* de la actuación, para lidiar con la *pulsión poética* para liberar el sentido gozante atrapado, encorsetado por

El arte y el oficio [que] intentan domesticar un cuerpo que está signado por una potencia y que tiene los estigmas revolucionarios de la actuación porque va a transformarse y va a crear territorios inexistentes.¹¹⁷

Sin embargo, en *La máquina idiota*, a pesar de todo, se nos cuenta una historia, se arma un relato que apela y dispone, amén de una memoria, a un público externo, aunque cómplice, que no es convocado a percibir su propia máscara y al que se deja aún la ilusión ambigua de ser neurótico, es decir, de ser un sujeto que puede

¹¹⁵ Entrevista de Ivanna Soto, ob.cit.

¹¹⁶ *La máquina idiota*, a mi entender, se resiente demasiado justamente por estas referencias tan manipuladas del pasado argentino que, a diferencia de obras previas de Bartís, no dejan lugar a la irrupción de lo no sabido, del enigma como "un dicho del cual no sabemos qué quiere decir" (Miller, *Piezas sueltas* 73). Bartís, siguiendo un poco la propuesta de Tato Pavlovsky, usualmente se deja guiar por el fuera-de-sentido, el famoso coágulo, ya que para él el sentido es lo que promueve la identificación y el consumo, procedimientos que obviamente no definen su búsqueda artística; dice en la entrevista que hemos tomado como base, "Todo reproduce un sentido, alimenta una lógica de consumo". Sin embargo, me parece que en *La máquina idiota* Bartís cometió lo que los lacanianos definirían como una falta ética, es decir, cedió en cuanto al deseo, esto es, se dejó atrapar por algunos enunciados muy reconocidos por su propio público, a la manera de slogans: "Yo sé que alguna gente que viene va a venir a vernos". Me parece sintomática la palabra "piadosa" que usa en la entrevista, en la medida en que la piedad es una virtud que supone un amor entrañable a Dios, al padre y al prójimo; también supone cierta posición de superioridad, en la medida en que la piedad puede leerse como una lástima que remite al famoso "déjalos, ellos no saben lo que hacen"; se explica así por qué para Bartís la gente hace colas "para ver alguna de esas pavadadas que se dan en la calle Corrientes", por eso van al teatro comercial, aunque sea de arte.

¹¹⁷ Entrevista de Ivanna Soto.



estar y no estar dentro del cuadro o de la escena, que puede decir *basta* a las ceremonias perversas de la teatralidad del teatro. El final de *La máquina idiota* es abrupto, un cierre casi de vaudeville, aparece como un corte que marca un punto de basta, un punto de saturación de la escena, una especie de no poder ir más allá en ese goce excesivo, que se resguarda a sí mismo, sosteniendo a la vez que hay todavía un afuera desde el cual tomar distancia para diferenciar mundo y escena. En Gigena, como vimos, no hay relato, no hay ya posibilidad de contar nada porque la máquina cibernética de la convención teatral, en su atascamiento, solo remite a sus propios códigos. Por ello, a diferencia de Gigena, Bartís se detiene bruscamente al final de la pieza sin permitir que su planteo alcance aquello que Gigena hace desaparecer: la represión y su consecuencia, la amenaza de castración. Por eso, la intención deconstructiva de Bartís, enfatizada en sus entrevistas, con su crítica a la teatralidad del teatro, todavía tiene un camino que recorrer: hay aún un cierto acatamiento a la convención al no dar a ver hasta qué punto su público, todavía en posición frontal a la representación, ocupa una máscara espectral dispuesta desde antes por el teatrista e inherente a su proyecto de puesta en escena, pero no visualizada ni denunciada como tal. Gigena en cambio, procede a colgarle al individuo un cartel que dice "Público" y lo conmina a leer textos que ya han sido dispuestos para él o ella. Con este procedimiento, el individuo que ha ido a ver la representación queda absorbido por una máscara, alienado a ella, sin capacidad de percibir su división subjetiva. Como veremos, hay reclamos en *Anónimo teatral* por parte del público y de los actores respecto del enmascaramiento y la afánisis/*fading* del sujeto, pero están ya programados, calculados por la teatralidad del teatro, lo que los invalida como queja o transgresión. Ya sabemos que dicha división subjetiva no se da solamente del lado del actor. Pero en Gigena, sea del lado del espectador como del actor, hasta el reclamo mismo está previsto por el programa de la convención teatral. Según Bartís,

El teatro muchas veces es una máquina idiota que acumula ciegamente sus propias tradiciones, y uno queda envuelto en la afirmación de ciertas cosas que ya sabe y, al mismo tiempo, no sabe cómo escapar de ellas. Entonces, uno a veces queda muy preso dentro del teatro, de su propia lógica y de su propio funcionamiento.¹¹⁸

¹¹⁸ Entrevista de Ivanna Soto; ob. cit.



Gigena lleva esta idea a sus extremos. En *Gigena* se muestra, se da a ver cómo se paga por obedecer la convención anónima de la teatralidad del teatro. *Anónimo metateatral* nos interroga más contundentemente no solo sobre la dinámica de dicha teatralidad, sino sobre nuestra sociedad actual, que justamente aquella teatralidad reproduce, metaforiza y sostiene. En *Bartís*, el teatro sigue siendo íntimo al mundo; pero, en *Gigena*, se ha trasvasado esa diferencia; el límite entre teatro y mundo se ha disuelto y solo nos queda movernos en una banda de Moebius por una misma superficie teatralizada. Además, *Gigena*, a diferencia de *Bartís*, al situar la *causa* en ese espacio teatralizado del teatro y de la sociedad espectacular (como también *Bartís* lo ha señalado en muchas entrevistas, cuando se refiere a la teatralización de la política), muestra que el engranaje que mueve al teatro no es distinto al del mundo y por eso puede valerse de la convención teatral solamente, sin necesidad de apelar a ningún otro discurso. *Gigena* no alude a una causa nacional, precisa, con nombre y apellido, del malestar en la cultura argentina -como se da en *La máquina idiota*- sino que nos remite a una causa más radical, a un malestar de mayor perspectiva histórica naturalizado en la convención teatral como tal; es una causa a nivel de estructura de dicha teatralidad del teatro como prisión atenuada -designación de Fourier que Foucault asume para otras instituciones, aunque se le haya escapado poner en su lista el teatro. Prisión atenuada, porque no la percibimos como prisión,¹¹⁹ pero también generalizada y naturalizada por el capitalismo; la teatralidad del teatro -dispositivo de la modernidad- debe ser incluida en la lista de las tecnologías políticas del cuerpo donde se ponen en juego precisas relaciones entre poder y saber orientadas a promover cuerpos obedientes y útiles.

¹¹⁹ El teatro aparece como un aparato ideológico del estado—si se me permite volver a Althusser—diseñado justamente para hacernos creer en la diferencia entre ficción y realidad; salimos de la sala e ilusoriamente dejamos atrás el espacio de ficción, para imaginar la supuesta certeza de la realidad en la que no estaríamos enmascarados por la ideología. A su manera, la propuesta de *Gigena* se acerca, no solo a la sociedad disciplinaria de Foucault, sino también a la que Umberto Eco describiera en su “The City of Robots” (En Docherty, Thomas, ed. *Postmodernisms*. New York: Columbia University Press, 1993. p. 200-205) cuando analiza el proyecto Disneyland en el que descubre las manipulaciones tecnológicas instrumentadas para que los visitantes “become confused” (p. 201), y terminen convertidos en robots formando así parte de la maquinaria en la medida en que se ha instalado “the theatricality of the whole” (p. 201).



Pero hay más: Gigena muestra el atascamiento de la máquina de dicha teatralidad de la sociedad del espectáculo, llevando su programa (lo simbólico-cibernético) a esa recursividad infinita a fin de obstaculizar el advenimiento de lo nuevo, de lo transgresivo, inclusive de lo anárquico, anulándose así la posibilidad de un transcurrir histórico en el que los sujetos pudieran refundar su realidad cultural y política, es decir, evitar la repetición e ir más allá del padre. Sin embargo, *Anónimo* es una máquina que se atasca y se esclerosa en esta recursividad, dejándonos a medio camino, en el límite, en la frontera entre la prohibición y la ausencia de prohibición, entre la renuncia a lo pulsional y la compulsión a gozar, entre una sociedad prohibitiva que todavía idealiza al padre y otra permisiva, basada en el "permiso de gozar"¹²⁰

No hay, pues, en la obra de Gigena la posibilidad de atravesar la red impuesta por la estructura simbólica para inscribir el deseo en lo real, rompiendo los espejos imaginarios, las convenciones y, por esa vía, llegar a ser capaz de impugnar la normatividad mortificante; tampoco se va tan lejos como para desplegar un superyó feroz que impone un goce desenfrenado más allá del Nombre-del-Padre. *Anónimo* solamente vislumbra un horizonte de robots sin deseo para los cuales solo cabe la obediencia perversa, ponerse como objeto, como en la perversión, para taponar la falta en el Otro. En este sentido, y apelando a los cuatro discursos lacanianos, *Anónimo*, al dar cuenta de la perversión, se diferencia estructuralmente, por un lado, de *La máquina idiota*, más orientada por un discurso de la histeria, y, por otro, también de *SPAM*, orientada por el discurso de analista a partir del cual se corre y descorre el velo intermitentemente, frente a un sujeto histórico -Mario Monti, el narrador- llevado a enfrentar la realidad de la condición humana, con su fondo de angustia en el que se perfila al final ese "desamparo insondable e irremisible"¹²¹ que algunos analistas lacanianos establecen como fin del análisis.

En Gigena, al final del texto, no leemos FIN sino SIN FIN, lo que abre a la reproducción infinita de lo mismo. Finalmente, *Anónimo metateatral* se diferencia también de *El barro se subleva*, fraguado sobre la estructura psicótica, en la que,

¹²⁰ Jacques-Alain Miller, *Punto Cenit*. Buenos Aires, Colección Diva, 2012; p. 127.

¹²¹ N. A Braunstein, *El goce*, ob. cit.; p. 295.



debido a la forclusión del Nombre-del-Padre, lo rechazado en lo simbólico retorna desde lo real en una serie de escenas delirantes, en que la ferocidad del padre muerto se despliega sin tregua.

A esta altura, la pregunta que se nos impone sería en qué dimensión se ha localizado lo que Freud denominó *la otra escena*, el inconsciente, cuyo enigma configuraba al menos un significante amo S_1 , a partir del cual podría el sujeto desear saber. ¿Será -como quiere Néstor Braunstein- que “[e]l dispositivo analítico es un equivalente de esa “otra escena” [...] como un ‘practicable’ que hace entrar al sujeto en el terreno de la representación, re-presentación en el sentido teatral de la palabra.”¹²²

¿Será posible analogar el dispositivo analítico y el teatral? En términos pesimistas, Gigena nos responderá en *Anónimo* por la negativa: todo espacio, sea el dispositivo teatral o el analítico, a su criterio, ha sido avasallado, ocupado por una teatralidad perversa, implacable, que ha cancelado la diferencia entre lo público y lo privado y que, para colmo, permanece atascada en su recursividad infinita, barroca, que nos impide vislumbrar, elucubrar otro tipo de teatralidad y, por ende, otra manera de hacer y entender el teatro. La ultimísima enseñanza de Lacan enfrenta esta cuestión e intenta ir más allá de la respuesta freudiana, más allá del Edipo y de *Tótem y tabú*, en donde la nostalgia por el padre, por su ley, por la prohibición y renuncia a lo pulsional podría -tal como lo plantea Miller en *Punto Cenit*¹²³- arrastrarnos por los desfiladeros de una peligrosa actitud reaccionaria. Lacan nos convoca a que, en esta sociedad postpaternal, hay que sufrir lo nuevo, lo novedoso, arreglándonos, uno por uno, con nuestro *sinthome*, sin ceder en nuestro deseo y sin ceder a las incitaciones masificantes que nos proponen identificarnos a significantes amos promotores de identidades imaginarias pre-fabricadas. ¿Será ésta una vía posible para legar a las nuevas generaciones (de teatristas) una nueva teatralidad?

Desde la perspectiva de *Anónimo*, el mundo se ha convertido en un enorme escenario en el que ya no hay ningún reducto en el que ilusoriamente podríamos guarecernos para salvar nuestra particularidad de sujetos deseantes; la obra

¹²² N.A. Braunstein, *El inconsciente*, ob. cit.; p. 191.

¹²³ Miller en *Punto Cenit*, ob. cit.; p. 125



muestra hasta qué punto es cada vez más débil el límite entre el reducto y la *realidad* y, por lo tanto, no hay posibilidades de salir de la escena. Braunstein parece todavía imaginar algún tipo de diferencia entre el escenario del mundo y la escena dentro de la escena, pero no puede evitar apreciar la extensión del escenario más allá del consultorio:

Él [el sujeto] está ahí, en el escenario [del dispositivo analítico] y, a la vez, con el corte de la sesión, sale de la escena, atraviesa una puerta que lo conduce a otro escenario, el de su vida "real", donde interpreta su papel y puede descubrir que las líneas de su diálogo y la orientación de sus acciones han sido dictadas por ese Otro invisible, el autor pirandelliano que está a la búsqueda de sus actores¹²⁴

Encuadre analítico teatralizado y mundo también teatralizado; frente a esto, *Anónimo Metateatral* va más allá de Pirandello y Calderón: no hay diferencias; hay banda de Moebius; no hay puertas, ni siquiera cerradas, como en Sartre. Como si se tratara de *El balcón* de Genet generalizado, en Gigena habitamos un espacio prostituido por el dinero, donde la sexualidad se ejerce a partir de roles perversamente fijados en los que nos colocamos como objeto para al servicio del goce del Otro. En esta escena-mundo gigeniana avasallada por lo uniforme, la repetición y la recursividad infinita, resulta difícil percibir el paso del tiempo y, por ende, abrir la posibilidad de la historia y de la memoria.

ggeirola@hotmail.com

¹²⁴ Néstor A. Braunstein, *El inconsciente...*, ob. cit. ;p. 191-192



Abstract

This essay, written in commemoration of the 101 anniversary of Freud's *Totem and Taboo*, reflects on a segment of the Argentinean theater production in mid-2014, in which some issues seem to converge, such as father figure / author, parricide, the conspiracy of the children and anarchism, from re-inscriptions of the past, the figure and the role of young people, and the moral transcendence related to the their parents' guilt (and fault) and their legacy. Although this essay focuses on the analysis of *Anónimo metateatral* by Pablo Gigena—particularly in its treatment of dramatic and mise-en-scène of the theatricality of theater as a perverse structure—and compares it with *La máquina idiota* by Ricardo Bartís, its main concern is an approach to the ways in which artists question theatricality in a permissive and global society where the market captures and manipulates the desire to incorporate it into a cultural machine that promises unlimited *jouissance*.

Palabras clave: teatralidad, máquina, Gigena, *Anónimo metateatral*, Bartís, *La máquina idiota*, goce, Lacan

Keywords: theatricality, machine, Gigena, *Anónimo metateatral*, Bartís, *La máquina idiota*, jouissance, Lacan