

Encajar/desencajar. Procedimientos de lo político en obras teatrales argentinas recientes



Gustavo Geirola

Whittier College, Los Ángeles / ggeirola@hotmail.com

Fecha de recepción: 04/05/2016. Fecha de aceptación: 17/09/2016

Resumen

Este ensayo va a enfocarse en 15 obras teatrales en cartel en Buenos Aires durante los meses de junio y julio de 2015. La propuesta es partir del concepto lacaniano de “fantasma fundamental” o bien de “enunciado” en Foucault, para recorrer dichas obras detectando la forma en que, más allá de sus tramas y los temas tratados (muchos de ellos de clara referencia al contexto político), se instala lo político a partir de los procedimientos escenográficos y de utilería conectados al tipo de actuación y a las estéticas particulares asumidas por cada puesta en escena.

Abstract

This essay will focus on 15 plays produced in Buenos Aires during June and July 2015. The proposal is to start from the Lacanian concept of “fundamental phantasm” or of “enunciation” in Foucault to approach these plays in order to detect how, beyond their plots and themes (many of them with a clear reference to the political context), the political get installed through the scenographic procedures and props which are related to the type of acting and to the aesthetic affiliation assumed by each particular staging project.

Introducción

Nos proponemos hablar de cajas que pretenden contener cuerpos, los cuales pugnan por desencajarse. Lo libidinal, lo pulsional que afecta al cuerpo no puede ser contenido por cajas (materiales, discursivas); hay un goce que excede los límites que la caja quiere imponerle. En las obras que conforman nuestro corpus, todas ellas producciones vistas en Buenos Aires en junio y julio de 2015, se observan precisamente situaciones diversas de encierro, de encajamiento de cuerpos por un lado y, por el otro,

Palabras clave

Foucault
Lacan
El barro se subleva
Briski
Othelo
Chame Buendía
Dinamo
Hermida
Perotti
Tolcachir
Ilusión
Ontivero
El combate de los pozos
Garrote

Key words

Foucault
Lacan
El barro se subleva
Briski
Othelo
Chame Buendía
Dinamo
Hermida
Perotti
Tolcachir
Ilusión
Ontivero
El combate de los pozos
Garrote

* Una presentación sumaria de este ensayo se realizó en el XVII Congreso Internacional de Literatura Hispánica. Mérida, México, Marzo 9 to 12, 2016.

de exuberancia o exceso de un goce que el orden simbólico es incapaz de significar, de mortificar. Se establece así esa tensión escénica entre encajar/desencajar, cuyo remate es una plétora de detalles verbales, gestuales, corporales que, en casi todos los casos admiten un dispositivo realista que, progresivamente, a lo largo de la obra, va cuestionando sus propias premisas.

Las cajas a las que vamos a referirnos aparecen en escena sin mayores pretensiones que las de ser un elemento de utilería o bien, al tomar mayor dimensión, un diseño escenográfico; sin embargo, constituyen el detalle o la pieza suelta sobre el que vamos a conjeturar algunas interpretaciones. De hecho, nos llamó la atención, más allá de los relatos de las obras, la insistencia de encuadres de encajonamiento/desencajamiento en todos los espectáculos vistos en esa oportunidad.

Vamos a trabajar esas cajas a partir de lo que Jacques-Alain Miller, en dos de sus cursos, ha denominado *divinos detalles* o *piezas sueltas*. Tanto el detalle como la pieza suelta remite a un todo. El psicoanálisis opera desmenuzando ese todo (el sueño, por ejemplo) a partir de proponer la asociación libre que, tal como bien lo dice Jacques-Alain Miller, debería en cambio denominarse mejor como “disociación” (2011:13). Más que ofrecer una visión panorámica del todo, el detalle o la pieza suelta, aún en su consistencia irrisoria, puede valer más que el todo. Obviamente, estamos suponiendo la existencia de ese todo, como algo completo, y también admitiendo que el todo se nos presenta como el Uno, tal como concebimos a Dios. De ahí que si se procede a sublimar un detalle o una pieza suelta, estaríamos divinizándolos, tarea a la cual, como sabemos, el psicoanálisis nunca se presta. Existe, obviamente, el peligro metodológico de perderse en los detalles. Sin embargo, a veces el detalle es aquello que pone en cuestión el acceso al todo como tal: al *no es más que un detalle*, como minucia insignificante, le corresponde en el psicoanálisis precisamente lo contrario: *hay un pequeño detalle* que nos alerta y del que el todo dependerá. En cuanto a la pieza suelta, ella tampoco es un todo; remite a un todo al que, otra vez, algo le falta. La pieza suelta, que tenía una función determinada en el todo, la pierde cuando está suelta, sola, fuera del todo o, como dice Miller, “peor aún, qué es la pieza cuando ya no existe el todo en el cual ella tendría su función” (2013:13). El detalle y la pieza suelta nos remiten entonces a una falta en el todo, en el Otro, que justamente tanto el detalle como la pieza completarían. De ahí que en Lacan ambos tomen un nombre preciso: objeto *a*, el objeto causa del deseo, objeto perdido para siempre, siempre enigmático y siempre admitiendo en la vida del sujeto la sustitución por semblantes en la cadena metonímica de su deseo. Aunque detalle y pieza suelta admitan múltiples usos, lo cierto

es que están desenganchados del todo, caídos, desechados, se instalan justamente como puro goce, es decir, tal como lo planteó Lacan en su *Seminario 20*, “lo que no sirve para nada” (1985:11).

Y así como hay la posibilidad de divinizar el detalle, también hay el peligro, desde la perspectiva psicoanalítica, de estetizar la pieza suelta; Miller nos recuerda que “la estetización de la pieza suelta [...] marcó duramente la actividad artística en lo que fue el arte contemporáneo” (Miller, 2013: 14). Nuestras cajas, en este trabajo, no van a ser ni divinizadas ni estetizadas, algo que, por otra parte, tampoco parece estar en las propuestas escénicas de los teatristas. Por el contrario, como dijimos, aparecen como meros artefactos de utilería o escenografía a los que no parece brindárseles demasiada atención, de ahí que resulten, desde el punto de vista analítico, todavía más interesantes. Aquí, además, hay que tener en cuenta que los espectáculos de nuestro corpus pertenecen al circuito de teatro independiente o teatro off, que responde a condiciones económicas precarias y por eso las cajas que nos van a llamar la atención se presentan como artefactos un poco rudimentarios para la pretensión

más dogmática de un dispositivo o discurso realista, al que, a la postre, parecen contrariar. El saber-hacer del artista, como el bricoleur, refuncionaliza estos artefactos al incorporarlos a la escena.

La pieza suelta o el detalle, desde esta perspectiva, hacen tensión con el dispositivo realista y su verosímil. Si los espectáculos se nos ofrecen como un *bricolage*, un ensamblaje de elementos u órganos a los que el teatrista, como el esquizofrénico, “debe encontrarles una función”, la pieza suelta y el detalle, bajo el semblante de cajas que podemos interpretar de diversa manera, nos remiten de alguna manera al objeto *a*, es decir, ese objeto enigmático a nivel del deseo, esa falta, ese real no descifrable.

Uno y otra, detalle o pieza suelta, remiten a un todo al que algo le falta. Esto es relevante porque nos pone en riesgo de imaginar que una puesta en escena es algo completo. Como el analista, no tenemos nunca acceso al sueño sino al relato del sueño, es decir, a una verbalización del mismo, abierta a cada paso a múltiples ramificaciones y avatares. Además, hay una diferencia que Lacan enfatizó, entre “lo que se dice” y “lo que se escucha”, una distancia que precisamente es la que ocupa la interpretación analítica.

Para el caso de nuestro corpus, pues, nunca algo tan valioso como esa frase-pancarta que Lacan escribe en la pizarra en Milán y que retoma en “El Atolondradicho”: “Que se diga queda olvidado tras lo que se dice en lo que oye” (Lacan, 2012: 473).

En el caso del teatro, habría que agregar el ver o el dar a ver: así, ‘lo que se diga o se pretendía dar a ver, queda olvidado por lo que efectivamente se dice o se da a ver, y esto, a su vez, queda ofrecido a lo que se oye y a lo que se ve, es decir, la interpretación del crítico o del público. Se nos abre así un campo de trabajo interpretativo bastante fructífero para los estudios teatrales: por un lado, lo que se da a ver y lo que se dice, que obtura lo que se quería decir o dar a ver; luego tenemos lo que ve y escucha el público o el crítico. Y en este ensayo intentaremos, dentro de la brevedad, atenernos a esta consigna.

Cajas y cuerpos en pugna y, en el medio, un goce “parásito” que “los anuda” (Miller, 2013: 37). Las piezas teatrales de nuestro corpus son un intento de anudamiento; casi todas remiten a un desenlace de los tres anillos del nudo borromeo (real, simbólico, imaginario); a su manera, en todas hay un esfuerzo por reanudarlos; las historias que nos cuentan intentan configurarse como un cuarto lazo que Lacan en su última enseñanza, al enfocarse en James Joyce, denominó *sinthome* y que si, por un lado, es un intento de “dar sentido a lo real” (Miller, 2013: 39), por el otro es una manera del sujeto de arreglárselas con su plus-de-gozar, con su modo de goce. Las obras que nos ocuparán instalan relatos con distinto nivel de coherencia (desde la perspectiva del discurso dramático aristotélico); por diversas razones, no dan el salto de Joyce en su *Finnegans Wake*. Queda, incluso, problematizada esa posibilidad para el teatro.

En este marco, planteamos esas cajas como detalles o piezas sueltas que fallan en contener la dimensión pulsional, la substancia gozante anclada en ese “apéndice del cuerpo” como objeto *a* (Miller, 2013: 13). Nos vamos a aproximar a esos cuerpos que juegan en escena, también ellos apéndices de las cajas y no al revés, para captar el goce allí involucrado, ese goce excluido que las cajas en sí mismas pretenderían borrar de la escena.

Por razones de espacio, vamos a enfocarnos en cinco producciones, dejando de lado otras en las que la *caja*, aun presente, no necesariamente se nos aparece como detalle o pieza suelta: me refiero, por ejemplo, a la enorme caja blanca sobre la que se proyecta el naufragio de *La tempestad*, de W. Shakesperare en la dirección de Robert Sturúa y

que contiene todos los cuerpos, incluso aquellos que toman posiciones aéreas durante la representación. Esta coincidencia entre caja y espacio escénico se da también en *Terrenal* (2014) de Mauricio Kartún, donde el escenario del Teatro del Pueblo es a su vez el escenario de un circo. Asimismo, *La máquina idiota* (2013) de Ricardo Bartís, ocurre en un enorme encajonado funerario que, además, tiene también sus fosos, espacios ambos por los que circulan los muertos-vivos de sus personajes. La acción en *Esto también pasará* (2014) de Mariano Saba con dirección de Andrés Binetti, ocurre enteramente en una nave espacial desvencijada, completamente un *bricolage* de desechos mecánicos, de partes sueltas. En *Mecánicas* (2014) de Celina Rozenwurcel, en cambio, hay un foso con ominosa presencia que contiene los cuerpos en lo subterráneo del taller mecánico. En *Prueba contraria* (2015), dirigida por Román Podolsky, asistimos a una mudanza con obvias entradas y salidas de cajas tan cerradas como los oscuros secretos y culpas que anidan en los personajes. En estas producciones se trata de cuerpos que entran y salen, aparecen y desaparecen sin ser completamente contenidos. La caja es en todos estos casos un espacio de encierro: en ellas se guardan objetos, se alojan cuerpos, incluso cadáveres, todos desechables, afanosos por liberarse hacia un afuera a veces tan letal como el adentro.

Nos proponemos enfocarnos en las siguientes producciones: *El barro se subleva* (2012), dramaturgia y dirección de Norman Briski; *Othelo* (2013) con dirección de Chame Buendía, *Dinamo*, con dramaturgia y dirección de Melisa Hermida, Lautaro Perotti y Claudio Tolcachir; *Ilusión* (2015), con dramaturgia y dirección de Galo Ontivero y *El combate de los pozos* (2015) con dramaturgia y dirección de Andrea Garrote. A diferencia de las otras producciones en las que la *caja* tendía a encerrar casi en su totalidad el espacio escénico (salvo en *Mecánicas*), en estas cinco piezas la *caja* es un artefacto de reducido tamaño, sea a nivel de utilería o de escenografía.

El barro se subleva

El barro se subleva es una obra multivocal a cargo de un actor estupendo: Eduardo Misch. Es un texto conformado por varias escenas que se desarrollan en un espacio fracturado y a la vez especularizado: los diseños de líneas amarillas y rojas del piso se reproducen en el techo de la escena. Se tiene la sensación de estar en una especie de caja cerrada pero agujereada (lo cual nos precave de pensar en el autismo),¹ que a su vez contiene otras cajas cerradas y agujereadas. La obra se presenta como un discurso lleno de rupturas en las que se adivina un dolor intenso que hace lo imposible por verbalizarse y gestualizarse; los personajes que desfilan por la escena, encarnaciones y enmascaramientos de un sujeto psicótico, despliegan un discurso delirante, todo él esforzándose por dar sentido a lo insensato del Otro, como en las psicosis clásicas, pero sobre todo -como ocurre en la psicosis ordinaria o neopsicosis en la que estamos todos involucrados- de enfrentarse a un goce enigmático, “que solo le asigna [al sujeto] el lugar de objeto y lo pone en extremo peligro” (Miller, 2011: 21).

En *La psicosis ordinaria* (2011), una colección de ensayos compilados por Jacques-Alain Miller, se nos invita a “abordar la psicosis ‘ordinaria’, que “es la psicosis en la época de la democracia [...] la psicosis de masa” (2011: 224). Es esta neopsicosis la que *El barro se subleva* tematiza. El texto promocional de la obra dice:

Es la historia de un hombre que genéticamente nació para creer que el mundo debería ser distinto. Con su trayectoria como intelectual se da cuenta que no es suficiente con eso, que nada es suficiente, ni siquiera la violencia. Las vicisitudes que transita son únicas, con singularidades muy argentinas. El barro se subleva tiene la intención de contar una Historia de aquellos que piensan que puede haber un cambio social revolucionario.

1. Silvia Elena Tendlarz (2012), retomando ideas de Eric Laurent, nos dice que “[e]l niño autista construye una caparazón, un encapsulamiento con el que intenta construir un borde particular. Se trata de un sujeto sin cuerpo y sin imagen que se defiende de su angustia a través de su mundo cerrado, con circuitos rígidos llamados estereotipias, que mantiene a distancia la intrusión del Otro”. Veremos que nada de esto ocurre en las obras que vamos a considerar en este ensayo, y menos aún en *El barro se subleva*.

Un enorme foso separa la escena del público y, en cierto momento, cuando la acción se desarrolla allí dentro, obliga a éste a mirar hacia abajo, a ir a los subsuelos de ese dolor que aprisiona al personaje múltiplemente dimensionado. En ese largo y angosto foso, a su vez, hay un pequeño espacio a la manera de una celda, que en una de las escenas encajona al personaje. Este diseño de espacios fracturados y reflejados uno en otro ya establece un código de intercambio con el público quien, al entrar, es advertido del peligro por medio de una cinta amarilla (usada por la policía) que divide la escena de la platea; dicha cinta, frágil y temporaria marca la convención del Otro teatral. La función de la cinta es ofrecer al público un resguardo precario de lo simbólico antes de iniciar la obra; pero tan pronto se apagan las luces, dicha cinta, apenas un detalle o pieza suelta residual, es retirada y, por ende, queda cancelada la diferencia entre escenario y plateas. Así, ambos lados del pozo quedan reflejados uno al otro y con ominosa continuidad, como si se tratara de una banda de Moebius. Al desaparecer la marca de lo simbólico que resguarda la diferencia entre escena y público, desaparece también la distancia regulada que permitiría al público enfrentar la escena como ficción; en cierto modo el público queda confrontado a -y hasta canibalizado por- un semblante de relato o de ficción que no sin dificultades logra velar la emergencia obscena de lo Real, en sentido lacaniano.

En la escena final, Misch asume las voces y la corporalidad de seis personajes que, a diferencia de los pirandellianos *Seis personajes en busca de un autor* -todavía sostenidos en lo simbólico del Nombre-del-Padre- los de *El barro* resultan todos desquiciados e incapaces de articular sus historias personales atroces causadas por la caída de la función social del padre en la cultura actual y la forclusión del Nombre-del-Padre que podría instaurar una ley capaz de permitirles estar abonados al inconsciente y, por ende, no sentirse fuera del discurso y el lazo sociales. Casi todos los personajes son encarnaciones de sujetos que ofrecen su cuerpo en un esfuerzo doloroso por hacer existir al Otro. Son seres que nos hablan pero no por sí mismos, sino “de algo que le[s] habló” (Lacan, 1995: 63); saben, tienen certeza del goce del Otro capitalista que los ha arrasado al extremo de haber desbaratado toda tentativa revolucionaria y haberlos llevado al punto de lo que Agamben denomina nuda vida, esto es, “la vida expuesta a la muerte” (1995:114), “una vida a la que se puede dar muerte absolutamente” (1995:115), vida excluida “a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insaciable” 1995 (18). La escena está atravesada por una pulsión de muerte que no parece tener frenos, de ahí la serie de situaciones de peligro que desfilan a lo largo de la obra. El título a su manera reconoce esta ‘nuda vida’ (barro: “Masa que resulta de la mezcla de tierra y agua” dice el Diccionario de la RAE, es decir, mera materia bíblica anterior a la humanización, y -agrega el Diccionario- “Cosa despreciable, nonada”) y, a su modo, conserva la esperanza de su rebelión, de una sublevación que vendría de los más excluidos. De modo que todo aquello que el público, mayormente de clase media ilustrada, ha rechazado en lo simbólico, todo lo que ha marginado y se niega a ver, retorna desde lo real...de la escena.

La máscara espectral (no el público) diseñada por el director para esta puesta instauro un doble juego:

- » a) por un lado, puede leerse como una máscara psicótica, en el sentido de llevar al espectador a vivenciar la perplejidad que -desde la perspectiva de la psicosis clásica- sume al sujeto en la psicosis cuando aparece un significante que se ha desenganchado de lo simbólico y se torna insensato (S1 al que no le puede hacer corresponder un S2); lo simbólico ha quedado cuestionado, nada hace ni puede hacer lazo consistente en este mundo del Otro-que-no-existe, ya que algo, un significante al menos, ha perdido sentido, lo cual adquiere una enorme importancia para el psicótico que se afana por apuntalar lo insensato con su delirio. A partir

de ahí al psicótico se le desbarranca todo el marco simbólico para, a continuación, sumirlo en lo que se conoce como el momento crepuscular de la psicosis, a partir del cual el público, soportando esta máscara, intentaría conjuntamente con la escena construir un delirio lo más sistemático posible para crearse a toda costa una ley y un nuevo orden del mundo.

Personajes y espectador juegan así en el marco de la fórmula que Lacan escribió como *a-a'*, sin la mediación del A como Otro tachado. Al respecto, Lacan afirma, refiriéndose al caso conocido como “Vengo del fiambrero”:

Nuestra paciente no dice que otro habla detrás de él [no es una marioneta, no es una máquina de reproducción], ella recibe de él su propia palabra, pero *no invertida, su propia palabra está en el otro que es ella misma*, el otro con minúscula, su reflejo en su espejo, su semejante. (1995: 80, énfasis nuestro)

El esfuerzo del actor-y tal vez el que se espera del público- es equivalente al del psicótico que se propone como el garante cuyo ser oficia de objeto (no de sujeto) que completaría al Otro, la falta en el Otro, ese Otro que no contesta, que no parece ya tener significantes disponibles para designar una ‘realidad’ completamente devastada y agujereada.

- » b) Por otro lado, se puede conjeturar que el director ha dispuesto una máscara espectacular que respondería a la demanda desde la escena de un testigo capaz de dar testimonio del saber y certeza psicóticos. Freud y luego Lacan jamás dejaron de reconocer cierta verdad en el delirio psicótico. En este caso, la máscara correspondería a lo que en psicoanálisis Lacan denominó “el discurso analítico” (para oponerlo al discurso del Amo y distinguirlo del discurso de la histérica y de la universidad). El espectador (y eventualmente el público) ocuparía el lugar de semblante del objeto *a*, recusando proponerse como “secretario del alienado”, sea como amo del sentido, como síntoma o como sujeto que sabe y, en principio, aportando su presencia y dispuesto a soportar la transferencia delirante. En todo caso, aunque el público no habla y se mantiene en silencio y aunque tampoco podría aportar un significante referido al ser del sujeto en el campo del Otro (nadie debería hacerlo, menos un analista), al menos el espectáculo está diseñado para una máscara de la que se espera que acompañe el delirio como testigo, que trabaje conjuntamente con la escena, y que pueda proveer un significante capaz de amarrar al sujeto a lo simbólico y detener el deslizamiento del sujeto, poniendo una barrera al goce desenfrenado, tal vez por medio del aplauso o por una devolución fuera de escena y fuera de sala (no una interpretación de su verdad, la de su exclusión y fracaso, porque ésta le ha sido de alguna manera revelada, sino de un significante que lo retorne a lo simbólico y disminuya el sentimiento de su identidad amenazada de completa desintegración). El psicótico, “afectado a nivel del lazo social, más o menos desenganchado del Otro, del Nombre del Padre, sigue correlativamente más conectado con su *lalengua*” (Miller, 2011:288) y, en su trabajo con ella, aunque logre en cierto modo socializarse, no significa que vaya a entrar en el discurso, como lazo social (Miller, 2011:283) ya que “[n]o es lo mismo [...] estar socializado, llevar una vida social, y entrar en un lazo social, tal como Lacan lo definió” (Miller, 2011:283). *El barro* invita a refundar el lazo social, a moldearlo nuevamente. Las frases finales de la obra, al hablar ya de fantasma, nos está permitiendo instalar la fórmula de Lacan ($\$ \backslash a$) en la que el sujeto ya en cierto modo accede a la regulación del acceso al goce: “Me queda el fantasma. Y cierta alegría en las comisuras, y la certeza que falta poco para un cambio de hábitos”. En todo caso, la cinta amarilla que se reinstala al final del espectáculo, en su precariedad, es el significante que regula el goce, poniendo un freno a ese intercambio doloroso entre *a-a'*, entre ese mensaje que el actor provee como especular a su público, que es él mismo.



El barro se subleva - Foto:
Emmanuel Melgarejo

En *El barro se subleva* hay un deambular de los cuerpos (del goce) por un lenguaje delirante y sobre todo por cajas y fosos, que no logran finalmente contener la pulsión que atraviesa el/los cuerpo/s; y si al final de la pieza logra finalmente una cierta pacificación, es cuando admite que el Otro no existe. La pieza -y el gesto político, ya no de los 70s, sino aggiornato- nos advierte de un futuro que Néstor Braunstein, para referirse a esta etapa del capitalismo globalizado y globalizante, describe así:

Dios, sucesor del *Urvater* [de la horda del mito freudiano de *Tótem y tabú*]; nosotros lo hemos matado y devorado... ahora es él quien regresa bajo la figura de un Amo Supraterrenal (por encima de todas las naciones y estados). Regresa como apóstol de un goce del Otro que se expresa en su neolengua (nolengua) tecnológica, una que pretende acabar con la lengua materna y acaparar los sistemas de atención y la memoria disolviendo las diferencias subjetivas, igualando a todos los usuarios de la "red" como "unos" anónimos e intercambiables. (2011:85)

No es de extrañar que, desde la perspectiva de las neopsicosis, la última enseñanza lacaniana subraye el carácter de invención del psicótico y la referencia sea el arte, el de James Joyce, y sobre todo el repliegue sobre *lalengua*. Ya no se trata de una relación con el lenguaje donde "la articulación S1 – S2 desencadena los efectos de sentido" (Miller, 2011^a:137), sino, por el contrario, nos orientamos "por la promoción de la relación del sujeto psicótico con *lalengua*, con el significante asemántico, y no con la cuestión previa de la articulación, [para dar] mejor cuenta de los fenómenos psicóticos contemporáneos a menudo parcelarios, dispersos, pluralizados, por estar menos referidos a la figura unificante del amo" (Miller, 2011:48). *El barro se subleva* puede leerse como un trabajo de invención a partir de *lalengua*. Desde esta perspectiva, el diseño escenográfico, al plantear una máscara espectral

desde el discurso del analista, “impone la necesidad paradójica de inventar y de nombrar lo real “desnudo”, distinto de lo verdadero, ex-sistente al “orden simbólico”, sin ley, desconectado, azaroso” (Lacan, 2006: 232). Si las cuerdas del nudo borromeo se han desenlazado, corresponde al público (ésta parece ser la demanda del espectáculo) aportar el *sinthome* como lazo que, aun precariamente, anude otra vez lo real, lo simbólico y lo imaginario, y que cada cual se las arregle como pueda con su modo de goce.

El Otro simbólico aparece, pues, todo el tiempo jaqueado: frases sin principio y sin fin, repeticiones, estribillos, alusiones a tangos desesperados, palabras pesadas, diálogos alucinados, violencias de todo tipo atraviesan a los seres evocados por el cuerpo del actor. El barro -ya no de la última curda del tango del que proviene [*La última curda*, de Cátulo Castillo], sino de los extremos de una vida humillada y torturada- se subleva para intentar hacerse comprender e intentar comprender cómo los seres humanos devienen -en el presente- el desecho de un sistema capitalista que los arroja a un afuera inclemente del sistema. Esa sublevación *in extremis* no deja de ser una interpretación posible de la situación actual en Argentina que, hasta cierto punto, se contrapone a la tesis de Verónica Gago en *La razón neoliberal* o a la de Josefina Fernández en su trabajo con los travestis de Buenos Aires en *Cuerpos desobedientes*. Para estas autoras, a diferencia de la visión más apocalíptica de Braunstein o, parcialmente, de Norman Briski, los marginados no están derrotados; se las arreglan para generar negociaciones con lo peor del neoliberalismo armando un juego de tácticas y estrategias que de alguna manera los favorezca. Verónica Gago muestra la forma de cómo esos marginados logran construir “formas múltiples por las cuales el neoliberalismo es usufructuado y sufrido a partir de la recombinación y contaminación con otras lógicas y dinámicas que pluralizan, incluso, las nociones mismas de racionalidad y de conflicto” (2014: 304). Josefina Fernández, por su parte, despliega la forma en que las travestis, “[v]íctimas de una persecución injusta, grupos marginados que exigen políticas sociales específicas, ciudadanas sujetas de derecho, minorías que reclaman la libertad para decidir sus formas de vida: las travestis -al menos algunas de ellas-, desbordan sus propios referentes y abren para nuevas exploraciones identitarias” (2004: 191-191).

El barro se subleva hace, pues, contexto con los inmigrantes de La Salada (Gago) o con las travestis (Fernández). Como en la escena final de sujetos caídos, paranoicos, la obra apela a la paranoia anidada en el cuerpo de cada uno de los individuos del público, que todavía no logran vislumbrar hasta qué punto ya son o pronto serán desechos futuros del mismo sistema. Y la pregunta que la obra parece plantearse es hasta qué punto ese público, que no son ni los inmigrantes, ni las travestis ni ningún otro sector ya ‘completamente’ marginado, será capaz de desplegar nuevas lógicas de resistencia o bien definir nuevas subjetividades. En este sentido, *El barro...*, como también veremos para *El combate de los Pozos*, se interroga sobre el futuro de esa masa excluida, nuda vida, muda.

El barro que invita a la sublevación (que él mismo se subleva) es la turbiedad del horror capitalista que exige ser escuchada en la construcción delirante del discurso del marginado (de esa nuda vida agambiana) quien, al principio de la pieza, sostiene su derecho a olvidar. Este marginado multiplicado en las voces de la escena, bajo todos los semblantes que asume, es sin embargo un sujeto que está solo, desamarrado del lazo social, desamparado por los discursos y las meta-narrativas del pasado; en su delirio y desde la prisión, ese “cuadro encuadrado que no sabe encuadrarse” (Escena XI), vislumbra por un instante la única libertad que le queda: la de un goce masturbatorio o un pasaje al acto suicida como trampolín a un retorno a lo inorgánico con esperanza de una fusión molecular con la Naturaleza, con lo Real:

Escena XI: Preso

(*Sombra de barrotes*). Ineludiblemente preso. Este el único lugar donde se activa mi sexualidad. Descanso. Y no estoy solo como parece. Está lleno de gente. Aquí estamos hacinados, con olor a semen y a trapo mojado con almanaques de otros años, cruces, muchas cruces. Como si Dios nos diera una escalera para escaparnos. No estoy preso por alguna causa sinfónica, simplemente con la bici pasé luces rojas y no tenía plata para el casco. Yo mismo le dije al juez que no tenía atenuante. Son tres días hábiles y vuelvo ¿A dónde? Vuelvo al ropero. También sé que seré expulsado por los míos. Ella ni siquiera me volverá a ver. No es para mí semejante dogma. Todo lo hago desde una fuerza que no tiene disciplina. No tiene profiláctico. Un espejo tiene mi ropero donde me vi abrazando a mi padre. Fue cuando me dijo que a los caballos los hombres les pesan. O vuelvo... donde quedaron las fotos marrones, me da asco pensarlo. Mirá la erección que tengo. Innecesaria tracción, parpado ciego. Armamento innecesario... Cuantas semillas y yo sin la tierra.

Preso sin dignidad, ni aquella donde uno se ve bello por el encierro. Como sé que estaré detenido por este fin de semana estoy más en la vergüenza, que en el hambre, cuando siempre imagine ser un preso heroico. Nadie grita afuera por mi libertad. Ni nadie pagará mi multa por mi contravención. Quien podría enamorarse de un infractor de tránsito. Así pierdo interés por mi propio rostro, porque no tiene gesto seductor. Es por todo [sic] estos acontecimientos que estoy desinteresado en mí y en lo que parezco. Por otra parte, no recuerdo haber tenido opinión sobre mi cuerpo. Mi persona y su potencia tiene otro rostro en este mismo lugar. Otro rostro sin ojos sin orejas... sin cuerpo. Y no quiero desaparecer, textura quiero ser, de alguna atómica molécula... de metal molécula. Textura molecular. Me da mucha alegría... sin saber que significa, sin saber cómo hacerlo.²

Este personaje coral no habla sino que es hablado por un superyó feroz y obscuro a la manera de un dios extraescénico, *deux ex machina* soberano, fagocitador, que lo somete a prestar su cuerpo a múltiples personajes de diversa intensidad sufriente. Incluso la boca por donde se habla termina siendo apenas un hueco (otra caja) con luces facilitadas por la tecnología, es decir, una zona erógena -como casi todos los huecos del espacio escénico [cuerpo del actor/cuerpo de la escena]- al que ha ido a parar la razón iluminista. La iluminación de la obra es al sesgo, indirecta, capta apenas escorzos de la escena y del cuerpo del actor, para instalar un claroscuro que apenas contornea el pastiche discursivo y de vestuario, aunque no llega a abrir completamente un espacio barroco porque, a pesar de todo, el barroco todavía es deudor del Otro simbólico, soberano, y la psicosis no lo es.³ Hemos visto ya cómo el techo y el piso se reflejaban uno en otro, cómo al extraerse la cinta amarilla, escena y platea quedan en posición de objeto (*a-a'*), cómo no hay intermediación ni hay distancia para captar la escena como imagen. Si, como lo ha visto Luciano Lutereau en su *Lacan y el barroco*, "la imagen no sólo es soporte de una falta y su veladura, sino también sustrato de un real figurado como una cicatriz o, para terminar de decirlo con Lacan, una huella" (2012:117), la escena y la platea en *El barro se subleva* están sumergidas ambas en un goce casi sin veladura. El espejo disuelve la diferencia entre escena y platea. No hay representación, la escena no se propone como pantalla o un cuadro en la que podría dirimirse la posición del sujeto; no hay tampoco esa convención teatral, la del tabú del teatro que, Otro mediante, instale la distancia necesaria para que el público pueda acercarse a la transgresión de la escena sin peligro de su propia consistencia psíquica. En todo caso, sólo al final, cuando se reinstala la cinta amarilla, puede el público salir del espejo y captar el cuadro, recuperar la experiencia espectral como barroca e interrogarse sobre lo que no se especularizó.

2. Agradezco la intermediación de Lola Proaño en el acceso al texto de *El barro se subleva*, facilitado por Eduardo Misch.

3. Lizardo Herrera, en un ensayo titulado "*Labranza oculta* y la obra de arte total: apuntes sobre un barroco indígena en Quito" (2016), ha realizado un planteo muy interesante sobre la relación entre el barroco hegemónico en el marco colonial.

En este espacio escénico de claroscuro, los objetos y las acciones se trasmudan: la bañera de un perro que ha sido salvado de los abusos de un pedófilo y que termina mordiendo al que lo salvó (evocación del famoso “la araña que salvaste te picó, ¿qué vas a hacer?” [del tango *Desencuentro*, también de Cátulo Castillo]) se transforma en un féretro; un perro espectral, al que se le ha oficiado un funeral, devuelve más tarde la mirada a un condenado en una prisión mínima; una venta de postales callejera con los íconos de la izquierda revolucionaria se torna en un episodio de supuesto abuso sexual de un niño perverso que dispara la violencia del padre hacia el vendedor ambulante encerrado en el disfraz de un reno navideño con patas metálicas; un avión que debería despegar en realidad se estrella en el pozo, un ropero que debería alojar ropa, en realidad es una vivienda precaria, una caja que da domicilio a los cuerpos o bien un espacio que expulsa cuerpos anonadados y violentos; una mujer es un boceto de pelo sin cara, como un residuo de un antiguo ideal amoroso; una enfermera con una vestimenta eróticamente desvinculada (sola, fané, descangayada [como la del tango *Esta noche me emborracho*, de Enrique Santos Discépolo], parece articular la complicidad con la corrupción biopolítica; un electricista termina electrocutado [en casa de herrero, cuchillo de palo], etc. En fin, el dramaturgo apela desde las voces de su delirio, como un tachonado de citas que remiten a textos y autores diversos, a un espectador con cierta competencia nacional; de todos modos, el discurso delirante de la escena, más que invitar al público a hacer sentido de lo que oye y ve, a interpretar, lo incita a delirar.

Las cajas en la escena (bañera, ropero, disfraz, cárcel) aparecen como precarios artefactos que carecen de toda posibilidad de amarrar al sujeto a lo simbólico y/o de encausar el exceso de un goce obsceno hacia la reparación del lazo social. Las cajas son elementos agujereados por cuyas hendiduras los cuerpos transitan sin poder amarrarse a un significante Amo capaz de orientar su demanda y su deseo por vía de la metonimia, ya que no hay un S₂, un saber posible, sin el S₁ forcluido. Al no haber un significante amo, no hay identificaciones.

La pregunta que se impone, al menos desde el punto de vista teatral o estético, es hasta qué punto una propuesta teatral de esta consistencia puede acceder a un público masivo y si, incluso como excepción, podría lograr ser promotor de un cambio social y menos aún revolucionario. La propuesta tiene un límite preciso que atraviesa toda la obra y en cierto modo denuncia no solo la artificialidad (tecnológicamente muy elaborada y controlada) del montaje, sino también de la recepción: para decirlo en términos lacanianos, no se vuelve loco el que quiere. Y si al principio el personaje exige su derecho a olvidar, la pieza -a pesar de que su autor la ha denominado ‘historia’ y con mayúscula- termina enroscando la denuncia en sí misma porque, como lo planteaba Lacan, la psicosis no tiene prehistoria. Por un lado, tenemos el texto (en tanto tejido pero que desanuda en vez de anudar) que no cierra, puesto que la expectativa de un desenlace posible queda vaciada y, por el otro, el público fracasa, como el psicótico, en su trabajo de construir un delirio totalizante, la frustración se inscribe y, tal vez como el personaje al final, el público también quede sentado sobre un banquito dando vueltas al infinito. Solo queda esperar que cada cual amarre la obra con su propio *sinthome*. Y finalmente, al menos en cuanto a la propuesta y a la política de la mirada instalada por la puesta, se puede plantear el hecho de que, si la cinta de peligro es reinstalada al final de la obra para dejar salir al público ([al] que no se ha podido volver loco), al menos se lo devuelve a la dimensión de la neurosis, sembrada de preguntas al Otro y de interpretaciones inagotables del enigma.

Othelo y El Combate de los Pozos

Estas dos producciones, a pesar de sus diferencias, convergen en algunas cuestiones que conviene explorar. En primer lugar, ambas asumen el formato frontal de sala a

la italiana. Aunque *El barro se subleva* también era frontal, ya vimos que allí se problematizaba este aspecto mediante la cinta amarilla que dividía la escena de la platea y que era levantada al comenzar el espectáculo y repuesta al finalizar. *Othelo* y *El Combate* se caracterizan por algún tipo de exceso (un plus-de-goce) y por el uso de cajas como artefactos, las cuales van sirviendo distintos propósitos de la puesta. Las obras se despliegan y, en su transcurso, manipulan objetos de utilería que cumplen varias funciones aunque no parecen estar particularmente semiotizados por la puesta, salvo como utensilios baratos y de buen rendimiento, como ocurre usualmente en las producciones del teatro independiente.

La cuestión de las herramientas, artefactos o utensilios ha sido debatida en la medida en que parece imposible, según ha demostrado Néstor Braunstein (2011), concebir al sujeto humano desentendido de esos elementos (servomecanismos) que, en principio, tienen la capacidad de extender, como apósitos, sus potencias corporales para luego, más tarde, convertir—como ha demostrado ya Marx en *El Capital* cuando se refiere al Gran Autómata⁴— al hombre en apéndice o apósito sustituible de la máquina. Estos artefactos no deben ser confundidos con lo que se ha llamado “dispositivos”; Braunstein revisa las aproximaciones teóricas al dispositivo en Martin Heidegger (Gestell), en Louis Althusser (aparatos ideológicos del estado), Lewis Mumford and Marshall McLuhan (los ‘media’), Michel Foucault y la revisión de Giles Deleuze (“complejos técnicos-institucionales” [2011: 178]), Giorgio Agamben (quien extiende el concepto hasta vaciarlo de sentido y utilidad teórica-práctica) y Bernard Stiegler (que explora “la red global de las computadoras interconectadas, la *web* [2011: 179]). Todo dispositivo está en relación a un tipo específico del discurso del amo (clásico, capitalista o de los mercados), tienen estrategias precisas de poder y corresponden a su vez a sociedades específicas (de soberanía, disciplinarias y de control) y modos de producción (artesanal, fabril o industrial y digital). Aunque se suceden históricamente, también conviven.

4. Trabajé el capítulo de Marx sobre el Gran autómatas en relación a lo teatral y el cuerpo del actor hace muchos años; ver mi libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina* (2000).

Desde esta perspectiva, importa ocuparse de esos “detalles” o “piezas sueltas” de cualquier puesta en escena para remontarse desde allí al dispositivo escénico, es decir, el discurso y estrategia de poder que sustenta la estética y la concepción del proyecto. Cada dispositivo conlleva, como intenta demostrarlo Braunstein, una concepción de la escritura (manual, impresa y virtual). Braunstein se interroga si somos sujetos que ejercemos nuestra libertad de elegir aparatos que se nos ofrecen o si, en cambio, “nuestro ser como sujetos es el efecto de una tecnología que precede y preexiste a las estructuras subjetivas e incluso a las configuraciones políticas de nuestras sociedades” (2011: 128). Obviamente, se inclina por la segunda opción. En este sentido, se puede pensar que una puesta en escena, al admitir cierto tipo de escritura y cierto tipo de aparatos, se instala como un sujeto efecto de un dispositivo discursivo, lo sepan o no los teatrístas involucrados en ella. Sin embargo, como veremos, sobre todo para el caso de *El Combate de los Pozos*, el aparato (esa pieza suelta, ese detalle) se instala como una excrecencia en el dispositivo realista, particularmente sostenido por el tipo de actuación y de registro de lengua.

Othelo y *El Combate de los Pozos*, con sus diferencias y similitudes, se sitúan en un modo de producción artesanal (incluso si *Othelo* incorpora proyecciones realizadas *in vivo* durante el show con una cámara digital). *Othelo* manipula cajas, telas e imágenes (proyectadas, pero también gráficas, como el retrato venerado de Shakespeare sobre una pared); mientras las cajas intentan contener los cuerpos, éstos se las arreglan para excederlas; mientras las telas intentan velar alguna escena detrás, tampoco logran controlar el goce que se despliega no solo en el cambio constante de función de esos elementos de utilería (silla, mesa, ‘corsé’, cama), sino el que atraviesa el cuerpo de los actores. El retrato de Shakespeare es el signifiante irónicamente divinizado, el divino detalle de esta puesta. En *El Combate* se trata de un simple aparato conformado por

un artefacto, unas cajas de madera, agujereadas de forma tal que pueden acoplarse de modos diferentes según el requerimiento de la escena (silla, sofá, mesa). Conviene detenerse sobre estas producciones para ver hasta qué punto estos artefactos podrían ser elevados al estatus de detalles o piezas sueltas, como semblantes del objeto *a* lacaniano, y ver si alcanza a instalarse como *sinthome* del proyecto escénico. Si, como afirma Braunstein, “[e]l plus de gozar de los utensilios es inherente a la insatisfacción pulsional que ellos dejan como saldo y a la necesaria decepción que acarrearán las promesas de los servomecanismos, como alternativas o *ersatz* de la castración” (2011:110), puede resultar interesante interrogarse sobre el juego que dichos artefactos tienen en la escena y también para la platea, en relación a ese saldo de insatisfacción y decepción que procuran.

Se ha dicho muchas veces que el arte es capaz de captar algo en lo Real (no en la realidad) antes que cualquier otro discurso social; si, de acuerdo a la enseñanza lacaniana lo real es sin ley, eso no quita que no haya un saber en lo Real. La ciencia vive alucinando las leyes de la naturaleza para dar cuenta de ellas por medio de lenguajes de todo tipo; el analista solo admite un saber en lo Real de lo que hay que dar cuenta mediante un trabajo minucioso con el significante. Se ha hablado de esa propiedad casi profética del arte, de la escena teatral para nuestro caso, que percibe un saber no discursivizado, captado a nivel narrativo como un conflicto actual, presente, aún no visibilizado, esto es, más allá de lo que podría observarse en la realidad, inaugurando *après coup* un semblante de dialéctica con el futuro, cuando ese Real más tarde logra de algún modo discursivizarse de algún modo en la escena social. La puesta en escena de un clásico siempre se realiza a nivel del síntoma del malestar en la cultura. La ‘atemporalidad’ o “asincronicidad” (E. Bloch, en Herrera, 2016) de un clásico permite alegorizar aquello que difícilmente se podría discernir por otros medios, por eso resulta efectivo la relación de ese clásico con el contexto socio-histórico en el que se lo relea.

3.1 Othelo

Gabriel Chame Buendía propone una versión en tono de farsa de la famosa tragedia shakespeariana de los celos lo cual, a primera vista, podría ser sorprendente; sin embargo, como lo ha planteado Marjorie Garber en su *Shakespeare*, la figura de Iago

is in part the medieval Vice, with his sly humor and his constant attempts to win over the soul of the hero for hell. And he is in part a related medieval and Renaissance dramatic character, the so-called parasite, derived from classical drama (2004: 605).

Garber también nos recuerda que tempranamente (1693), Thomas Rymer había observado el humor, el aspecto burlesco y cómico de esta tragedia a la que denominó “*Bloody Farce*” (2004:604). La farsa requiere, como se sabe, de actores estupendamente entrenados y en este *Othelo* sin duda cada uno de los cuatro actores (Matías Bassi, Julieta Carrera, Hernán Franco, Martín López Carzolio), que encarnan varios personajes, demuestra tener una impresionante flexibilidad corporal y vocal. Volvemos a encontrarnos con un espacio escénico multivocal, como en *El barro se subleva*: cuerpo del actor que soporta diversas máscaras, impuestas por los cuerpos gozantes de los personajes que encarnan, con sus gestos, movimientos y conflictos particulares. Con pocos elementos de utilería (unas cajas, unos trapos y una cámara de video), los actores logran narrar, con algunas omisiones, el texto de Shakespeare. El ritmo de la obra se acelera a niveles increíbles y el humor roza lo grotesco, lo ridículo y hasta lo obsceno. Más allá de explotar y sacar provecho escénico a partir de los gestos y el trabajo corporal de los actores, la propuesta no oculta su afán de entretener y hacer reír, al punto de romper la cuarta pared y dirigirse al público a la manera de un show de improvisación o un show televisivo. El uso de la cámara digital para tomas en vivo

de lo que ocurre en escena, más el juego con el retrato de Shakespeare, se insertan en esa tensión entre lo artesanal de la farsa y lo audiovisual tecnológico, lo cual resulta en un dispositivo cuyo realismo se ve excedido por los dos extremos: las antiguas convenciones de la farsa y las convenciones televisivas.

En esta versión no hay una relectura de los celos, aunque intenta subvertir, sin mucho éxito, algunos aspectos del texto shakespeariano. Por ejemplo, enfatiza el carácter de rebeldía de los personajes femeninos (Desdémona como Othela y la *argentinización* de su criada Emilia, esposa de Yago).

Garber ha señalado cómo Desdémona

is “[a] woman [who] asserts herself, making her own choice in marriage against her father’s will, speaking out in public in civic matters, then daring to contradict her husband’s view and offering him advice. These are all signs of transgression, calling boundaries into question” (2004: 588).

Desde esta perspectiva, llamarla Othela -como ocurre en esta puesta- más que reafirmar lo femenino transgresivo que ya está en el texto de Shakespeare, subraya la falicización del personaje, capturada por un ejercicio del poder usualmente asumido por lo masculino. Garber remarca cómo Othelo la llama “*my fair warrior*” dos veces en la obra (2004: 589). Ni Othela, en todo caso, logra cambiar su destino trágico ni Emilia, con su sabiduría popular y como sirvienta cordobesa, alcanza a impedir las maldades de su marido. La otra mujer de la obra, Bianca, sigue el modelo de la prostituta shakespeariana.

Othelo⁵ emerge de una torre de cajas encolumnadas que pretendían contener y ocultar su cuerpo, *al punto de hacerlo desaparecer*; durante varios minutos de la obra esa columna, con la rigidez dictatorial de un corsé, contiene el cuerpo del actor/Othelo, escamoteándolo a la mirada del público. Garber subraya cómo Othelo es un sujeto que pasa de un exceso al otro: desde “*an excess of control and rationality*” (2004: 595), de lo civilizado (caja) a lo salvaje, a la barbarie, del orden, de la razón y de la ley a la pasión y la confusión (2004: 589), pero sobre todo es aquel que ejerce una “falsa mirada” (“*false gaze*” [2004: 590]) sobre la realidad y paga con su culpa y su vida ese error de perspectiva. En este sentido, desencajarse constituye exceso ya que Othelo no puede ser contenido en los límites de ese encierro procurado por las cajas: precisamente, en el texto de Shakespeare, Othelo se identifica y autodescribe como el “compulsivo curso” (*Othelo* 3.3: 503) del Ponto -el Mar Negro- que no puede detener sus aguas. Por el lado de la cuestión racial, no se la problematiza en cuanto a la negritud de Othelo, como ocurre en el texto de Shakespeare, sino que está configurada en otro sentido. Aunque Othelo aparece encajonado, como separado de los demás, no lo está tanto de la comunidad blanca, ya que a partir de cierto momento comienza a pintarse la cara de negro. Este embadurnamiento tiene más que ver con su mundo interno que va ennegreciéndose con los celos, envenenándose más con las insinuaciones de Yago, que con lo propiamente racial. ¿Por qué pintura negra? ¿Por qué no se eligió otro color? Lo racial no está problematizado, pero no deja de insistir en la medida en que el negro, al menos en Argentina, admite una doble lectura racial y clasista que, sin duda, atraviesa también, si se quiere, el cuerpo de la Emilia de esta versión. Hay, pues, un racismo velado y una discriminación clasista típicos de la sociedad argentina que, por la incomodidad que presentan -particularmente para un público de clase media urbana, con una larga tradición histórica por invisibilizarlos- terminan orientándose por el lado de la pura risa. En la obra de Shakespeare hay un juego con apariencia y realidad, con lo blanco y lo negro: Garber nos recuerda que aunque “*Othello looks black, [...] it is Iago who becomes the pole of moral negativity (conventionally, “blackness”) in the play*” (2004: 592). Por otro lado, también la autora analiza las “false

5. Usaré esta grafía cuando me refiera al personaje en la puesta en escena de Chame Buendía. Othello en inglés contiene en sí la palabra *hell* (infierno), así como en el nombre Desdémona descubrimos *demon* (demonio) (Garber, 2004: 593). Chame Buendía optó por Othelo, en cierto modo cancelando el aspecto infernal, para diferenciarlo de Othelo, usualmente preferido por los traductores al español. Intentaremos conjeturar la consistencia de esa opción del director en relación a su puesta en escena.

and true images of “whiteness” (2004: 592) en la obra, con el ejemplo más evidente en Bianca, la cortesana. Esta bipartición del mundo en blanco y negro, en luz y oscuridad, corresponden a la convención cristiana de las nociones de virtud y pecado (Garber, 2004: 592). El Othelo de Chame está más victimizado: aparece desde dentro de una columna de cajas y, sin ser negro, se va ennegreciendo a partir de su inseguridad y su acrítica aceptación de las intrigas de Yago. Enfrenta a una Desdémona fuerte que se autoproclama Othela.

Cuando se llega al núcleo de la obra, con los celos enfermizos de Othelo, cuando uno espera justamente allí deslumbrarse con una relectura novedosa de la obra por medio de la farsa, el actor a cargo del protagónico (el que presenta mayores dificultades para la farsa) sorpresivamente abandona la aproximación payasesca y se entrega a una serie de clichés melodramáticos, típicos de la televisión. ¿Será que la dirección no ha sabido sacar partido de lo farsesco en cuanto a los celos de Othelo? La cuestión de los celos ha sido profundamente estudiada, desde Freud en adelante y supone una dinámica libidinal compleja. No se ha trabajado profundamente este núcleo de la tragedia en este Othelo; la puesta en escena se ha “entretenido” ella misma en exacerbar los movimientos y los gestos de los actores, descuidando dar una versión novedosa, humorística, de la complejidad de los celos y de la envidia.

La mirada del director parece haberse orientado en otro sentido. En un primer acercamiento marcado por el sobre-entendido de Othelo como la tragedia de los celos, la pregunta crítica que surge es qué sentido tiene esta puesta con el contexto socio-cultural del Buenos Aires de 2015, año de campaña electoral y de la pugna por la presidencia de la nación. Como afirmamos antes, nunca es sin fundamentos la puesta de un clásico; siempre se establece un puente con el contexto sociopolítico. Una respuesta posible puede estar en cómo la mirada directorial parece haberse desplazado a un eje más estructural de la tragedia shakespeariana. La figura diabólica de Yago, con su envidia y su rencor hacia Othelo, y las estrategias de manipulación que ejerce sobre los personajes de la trama podrían ser la punta de la madeja que nos puede conducir a desmontar esta puesta de Chame Buendía desde una perspectiva alegórica y, no es necesario decirlo, desde una aproximación política. A su vez, a los efectos de la praxis teatral, no debería escapársenos que dicha manipulación podría ser análoga a la que establece el espectáculo con su público y, oblicuamente, la que encontramos en la sociedad argentina de 2015. Al comienzo de su lectura de Othello, Garber subraya el hecho de que, como en casi todos los textos de Shakespeare, aquí también “[r]ace, class, and gender become crisis points when they categorize something, or someone, as different, and also as out of place: out of place, of course, from the point of view of traditional society” (2004: 588). Nadie podría negar que las gestiones de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner hicieron de estos componentes de raza, clase y género una parte crucial de sus agendas de gobierno, lo cual “responds to a world in crisis, a crisis figured in part through emergent categories like race, class, gender—and sexuality” (Garber, 2004: 589), con la correspondiente crítica y resistencia de los sectores tradicionales, paradójicamente agrupados bajo un significante tan sospechoso como las palabras de Yago: Cambiemos.⁶

Tendremos que articular este ‘puente’ que la puesta establece con su contexto desde diversos ángulos. El despliegue técnico a nivel corporal y escénico ha canibalizado varios discursos escénicos de la tradición popular y la cultura de masas: del circo, del sainete criollo, del dibujo animado, del sketch televisivo, algún guiño brechtiano para dar un poco de distanciamiento a partir de la foto de Shakespeare o el desdoblamiento actor/personaje; la escena instala una multiplicidad de discursos en simultáneo, que operan en libertad, *sin restricciones*. La realidad virtual incorporada por el video es un síntoma de la forma en que se instrumenta el saber sobre lo siniestro: en efecto, el uso del video, al principio ornamental y como un recurso más para dar variación visual

6. En una nota Noé Jitrik, mi admirado maestro, publicada por Página 12 cuando yo estaba terminando este ensayo, se quejaba de las palabras huecas del discurso político del macrismo. Al respecto, escribe sobre el “Cambiemos”, dándonos otro matiz: “el “Cambiemos” que tiene rango institucional: es un verbo, desde luego, en una forma llamada “incoativa”, o sea que implica un propósito o una obligación como efecto del verbo; pero el propósito se refiere a quien la emite, no a los demás, o sea que sería “no cambien ustedes” sino “cambiemos nosotros”, cosa que, evidentemente, no se produjo porque quienes lo asumen siguen obstinadamente siendo los mismos. Quienes se lo creyeron no se dieron cuenta y por lo tanto no se cambió nada de lo que parecía que cambiaría” (2016, *on line*).



Othelo - Foto: Gianni Mestichelli

al espectáculo, toma un rol dominante en la escena del feminicidio de Desdémona, instante en el que prima, como cualquier versión canónica de la tragedia, el horror de un crimen injustificable. A la muerte de Desdémona/Othela, solo se accede en forma indirecta ya que es televisada. La mediación televisiva incorpora el horror al mercado como una imagen más; aunque esa televisación es directa de la escena, que está velada para el espectador, el horror involucrado en ella no tiene el mismo efecto que en su cruda exposición directa frente al público. Varias cuestiones se disparan aquí: ¿Hay que recordar la tasa de feminicidios impunes de la Argentina? ¿Hay que recordar las marchas por “Ni una menos”? ¿Hay que recordar que Cristina Fernández de Kirchner es la primera mujer en acceder a la presidencia del país? ¿Hay que acordarse del ataque—velado al principio y finalmente directo—de los medios de comunicación al gobierno a cargo de una mujer?

Lo político tampoco está ausente en la puesta de Chame Buendía en ese constante ser y dejar de ser de los personajes, en esa carnavalización en la que el cuerpo de cada actor es capturado por máscaras diversas a la vez que entran y salen de las cajas de madera que no logran contener los excesos de un goce que pugna por inscribirse en la escena promoviendo en el público una hilaridad a veces completamente compulsiva (como el curso compulsivo del río que evocaba Othelo). Se trata de una movilización generalizada de seres de identidad variable e inestable cuya insatisfacción pulsional los conduce a ir de semblante en semblante de ese objeto de goce al que no pueden acceder. Los famosos significantes amos lacanianos, los S1 con los que se identifican los sujetos, no son los que emergen de un proceso de trabajo con el deseo, no son “el significante que representa al sujeto sino una cosa: algo que “hace falta” al personaje encarnado por el usuario que vacila entre infinitas posibilidades virtuales, opciones propuestas por el ‘menú’” (Braunstein, 2011: 172). Son S1 que colectivizan, que se sustituyen y descartan rápidamente, tal como corresponde en el discurso de los mercados; no son significantes que apunten “a la diferencia absoluta, es decir, la singularidad irreductible del sujeto, aquello por lo cual él es como es” (2011: 172). Si por un lado Chame Buendía apela a ese recurso de cambios y recambios de personajes a partir del cuerpo de un mismo actor, por el otro lado su lectura de Othelo no deja de invitar al atravesamiento del fantasma de la cultura argentina del 2015. Tal vez la puesta se descontrola al punto de ceder al mismo discurso que quisiera cuestionar: el del entretenimiento. La excesiva hilaridad que produce la actuación a veces cancela la propuesta de emancipación de las servidumbres impuestas por lo simbólico: no hay duda que Chame Buendía intenta subvertir dicha servidumbre, en primer lugar, por la lectura que



Othelo - Foto: Guillermo Casas

hace de un clásico y, en segundo lugar, por recurrir a las estéticas populares. Aquí encontramos esa peligrosa coincidencia señalada por Braunstein cuando análoga el discurso de los mercados y el discurso del analista de Lacan. Hay, así, desde cierto ángulo, un espectáculo que, como el servomecanismo, ofrece un incalculable goce al público que se agota en el precario tiempo de su propio uso; pero, por otro, se despliegan sobre la escena datos, registros, guiños, detalles y piezas sueltas que apelan a que el público trabaje con ellos. El problema del teatro, a diferencia del psicoanálisis, es que -al menos para esta propuesta escénica, tan bulliciosa - resulta difícil ocupar la posición silenciosa del analista. El silencio del público, por su parte, tampoco equivale, aunque es también contractual, al silencio del analista. Como vimos, en algunos momentos de Othelo, la escena se desborda y el público habla y hasta grita; responde a la demanda de entretenimiento de la escena, cosa que un analista no podría permitirse. Recontar la historia de Otelio, tal como hace la puesta, es *"to learn from tragic drama as we learn from history"* (Garber, 2004: 615). Sin embargo, es necesario trabajar el peligro que impone una máscara espectral descontrolada porque si, por un lado, como quiere Garber, Yago rompe la cuarta pared para compartir sus soliloquios con el público (Garber, 2004: 599), convirtiéndolo en co-conspirador y *presumiendo* que guardará silencio (p. 615), Otelio apela al mismo público con su *"habléis de mí cual soy"* (V.2: 553), incorporando, como quiere Garber, a ese público al drama y apelando al lenguaje para que *"the silent audience can find its voice"* (2004: 616). Los ideogramas críticos de la situación política argentina de 2015 se despliegan aquí y se superponen: callar y conspirar con Yago, o hablar y gritar compulsivamente como demanda la escena de la puesta o quizás hablar historizando, una forma de romper el silencio y recuperar la voz propia, como sugiere Otelio, reconociendo, distinguiendo y balanceando lo bueno y lo malo:

Os ruego que en vuestras cartas, cuando relatéis
Estos sucesos desafortunados,
Habléis de mí cual soy, sin disculparme,
Sin agravar, malévolos, mi culpa. (Otelio V.2: 553-554)

Hacer y hablar son cuestiones políticas de primer orden y el teatro no escapa a ese dispositivo discursivo. Yago es un personaje de acción, miente y manipula el discurso, puede cambiar lo que dice sin remordimientos ni ningún tipo de responsabilidad por el sentido; desde su perspectiva, el fin justifica los medios. Finalmente, ante la vista

de la tragedia que ha causado (“He aquí tu obra” le dice Ludovico [Otelo V.2, 554]), se llama a silencio, como último performance de su relación irresponsable con la palabra:

Yago: Nada me preguntéis, pues no respondo.

Lo que sabéis, sabéis.

A partir de este momento no hablaré palabra. (Otelo V.2, 552)

“*So who is Othello?*” se pregunta Marjorie Garber (2004: 593). Y nosotros podríamos emular su pregunta: ¿quién es Othello? ¿Cómo articular los términos de la obra de Shakespeare con la puesta de Chame Buendía y con la conjetura de nuestra lectura alegórica? El Othello de Shakespeare surge de la oscuridad, ejercita una mirada falsa y además hace “*many false assumptions*” (Garber, 2004: 593), contiene en sí mismo la tensión entre razón y pasión, se enfrenta a un mundo en el que lo blanco y lo negro organizan la cultura, atraviesa espacios civilizados y bárbaros; dentro de sí, hay una lucha entre dos aspectos de sí mismo que se reflejan en Yago y Desdémona, y ve en Cassio lo que él no es, su falta. Percibe, nos dice Garber, “*a limitation in himself, a man who doubts his social, though not his martial, abilities*” (2004: 594). Tiene el poder de encantar con su lenguaje, es su magia, a pesar de humildemente presentarse como rudo en el dominio de la palabra (“Soy rudo de lenguaje y mal dotado / de blandas frases” [Otelo I.3: 449]); encanta a Desdémona con los relatos de vida épica (“sus ávidos oídos / devoraban mi discurso” [Otelo I.3: 451]), tal como él mismo será encantado por las palabras de Yago. Garber cita a G. Wilson Knight quien hablaba de “*the Othello music*” (2004: 596). Confunde lo personal con lo público y tiene una visión conservadora y convencional sobre los roles de género, particularmente del femenino (Garber, 2004: 596, 598). Por eso le disgusta que Desdémona actúe como un hombre especialmente en la escena política.

Por su parte, Yago es en *Othello* -a diferencia de otras obras de Shakespeare en las que hay un “*sympathetic onstage confidant for the audience*” (Garber, 2004: 603)- el “*stage-manager*” malicioso y sin conciencia (Garber, 2004: 600, 605) a partir de quién Othello y el público deben ceder su apoyo cómplicemente. Sin embargo, a pesar de su envidia hacia Othello, también hay rencor, porque Yago es, a diferencia del moro extranjero, blanco y veneciano. Odia a Othello con una malignidad inmotivada (“ *motiveless malignity*”, en términos de Coleridge citado por Garber [2004: 605]). También él está compulsado por el exceso de pasiones. Encanta con sus palabras venenosas y tiene la capacidad de incitar a otras personas a hacer, a pesar de que en general solo sugiere y no dice realmente nada (Garber, 2004: 606). Es el que dispara las fantasías en los demás, particularmente de Othello. En cierto modo, según Garber, Yago “*is the devil Othello deserves*” (2004: 608). Yago tiene la capacidad de crear semblantes que encubren lo real, elementos y circunstancias (el pañuelo o una conversación anodina) que ofician de pruebas frágiles y elementales de una realidad inventada -*cambiada*- a su favor. Deviene así el gran manipulador: “*Iago’s manipulation of language* -escribe Garber- [is] through subtraction- insinuation, artful echo, pause, and silence” (2004: 612). Garber no señala, sin embargo, el hecho de que todo perverso siempre se coloca como objeto para el goce del Otro, de modo que aunque Yago habla y mucho, en realidad es hablado por el Otro: el perverso -como ocurre en todo encuadre colonial o neocolonial- es el gran obediente, trabaja para el goce del amo, que no es Othello, su partenaire. No es difícil para nuestra lectura alegórica traducir a lo político esta posición de obedecer a los mandatos de un Otro socio-económico.

El propósito de Yago, sin duda, está dirigido a quebrar el discurso de Othello, fragmentarlo al punto de retornarlo a la animalidad: la pérdida del lenguaje, nos dice Garber, es siempre en Shakespeare “*a sign of [the] temporary abandonment of human codes and qualities*” (2004: 612). No debe escapársenos aquí -como un elemento más para sostener nuestra lectura alegórica -que Yago recurre- tal como lo señala Garber- al

vocabulario animal a lo largo de la obra (2004: 591) y es bien conocida la forma en que en la analogía argentina, los sectores tradicionales se referían a Desdémona como ‘yegua’, particularmente durante la campaña electoral.

Desdémona es la contracara de Yago. Sabe también, a su manera, articular la pasión y el deseo, levantar la voz; “she -dice Garber- is an articulate and ardent woman who intervenes in the world of politics and policy conventionally reserved for men” (2004: 613); respecto de su marido, no funciona como Bianca, la cortesana, ni como la obediente y pragmática Emilia. En cierto modo, Othello deviene el objeto de deseo de Desdémona y de Yago, en cuya lucha⁷ Yago triunfa en su invención de la infidelidad, infidelidad política, si pensamos que Othello es una “domestic tragedy” (Garber, 2004: 603), y nos aprovechamos aquí del término *domestic* que en inglés incorpora el sentido de “lo nacional”: *Othello*, tal como lo presenta Chame Buendía, puede ser recepcionada como una alegoría de la tragedia nacional en donde la música de Othello -ese personaje donde conviven la civilización y la barbarie- es manipulada contra Desdémona por las palabras venenosas de Yago -al que Othello no se cansa de calificar de “honesto”- que conducen a un crimen injustificable por el cual, sin duda, ese Othello termina(rá) pagando culposamente con su suicidio político. La bipolaridad del proyecto en el que Othello se instala es el de siempre: por un lado, una falsa idea de civilización, de ley, de urbanidad, avalada por los códigos masculinos y, por otro, un repudio de lo femenino (de lo subalterno) concebido como bárbaro, promotor de anarquía (incluyendo la sexual) y fuerzas oscuras.

La cuestión del sentido y del silencio atraviesa todas las obras de nuestro corpus y, sin duda, refieren a un contexto preciso, coyuntural en el 2015: la campaña electoral después de los largos años de administración kirchnerista y el avance de la derecha y el neoliberalismo bajo el slogan “Cambiemos”, un significante tan efectivo como vaciado, y quizá efectivo precisamente por su vaciamiento. Obviamente, hablar o callar tiene una larga data y toma diversos tonos y sentidos en la historia argentina. Aún desde una aproximación rápida y a vuelo de pájaro, el campo discursivo se polarizaba entre un gobierno que hablaba mucho (la oposición hizo de los discursos en cadena de Cristina Fernández de Kirchner un caballo de batalla contra la palabra emitida con excesiva frecuencia por los medios oficiales en cadena nacional) y una oposición que acentuaba el hacer. La música (o, mejor, el ruido) de los votantes decidió la elección, por ello, tal vez, se reabra el círculo fatal de lo trágico. Sandra Russo -acercando a su manera la figura de Mauricio Macri a nuestro Yago- sostiene que “[e]l gobierno macrista, por su parte, no tiene habla. No dice nada cuando habla. No tiene sentido lo que dice. No paga ningún costo por decir cualquier cosa. Se reserva el derecho a la mentira, porque no tiene el menor compromiso con la palabra. Macri puede decir que llueve de abajo para arriba, y nadie se sorprende”. Tal vez que nadie se sorprenda no sea lo peor; lo peor es que se quede callado, como las masas mudas en *El combate de los Pozos*. Garber afirmaba que Yago *presumía* que su público era un co-conspirador en la medida en que se llamaba a silencio, pero es probable que, si no en el teatro, ese silencio retome el grito y la voz e historicice la realidad nacional, apelando incluso a esos servomecanismos y a las redes sociales que tan apocalípticamente Braunstein categoriza.

El Combate de los Pozos

*El Combate de los Pozos*⁸ instala en escena lo excesivamente hablado, al estilo de lo que Jacques-Alain Miller denomina el goce del bla-bla-bla, esto es, el mucho hablar para nada decir; pero en comparación con *Othello*, en esta pieza tenemos movimientos reducidos al mínimo y gestos realistas, cotidianos. Los seis actores involucrados en la puesta (Pablo Bronstein, Gastón Filgueira, Juan Fiori, Mercedes Najman, Jenny Sztamfater y Marina Villalobos) saben decir sus textos y hacer buenas inflexiones

7. Garber escribe: “In *Othello* a [...] contest pits Iago on one side and Desdemona on the other, the two contending for the possession, in the sense of property or ownership and also that of magical or demonic enchantment, of Othello” (2004: 593).

8. Se refiere a una calle lateral al Congreso de la Nación, en Argentina, que lleva ese nombre para conmemorar el Combate de los Pozos ocurrido el 11 de junio de 1826 frente a las costas de Buenos Aires; en ese evento las pocas y precarias naves argentinas, al mando de Guillermo Brown, vencieron a la escuadra del Imperio de Brasil. La pieza de Andrea Garrote en cierto modo construye referencias diacrónicas y sincrónicas: por un lado, a tiempos pasados donde podía alcanzarse la gloria desde la precariedad y, por otro, a espacios como la calle y el Congreso que hablan de un esplendor nacional agotado y atravesado por la corrupción y la desesperación.



El Combate de los Pozos - Foto, gentileza Marina Villalobos.

de tono, con un ritmo bien ajustado. Escenario casi vacío, con un artefacto a manera de cajas agujereadas que ofician de escalera, silla y muro. Diseñadas por Santiago Badillo, estas cajas dan una señal al público: frente al aparente realismo de la actuación y la cotidianeidad del lenguaje, estas cajas están realizadas de forma tal que parecieran intentar atrapar el vacío o acomodarse al vacío y son como el desecho de una imaginación surrealista desplazada al rincón de la imaginación dramática y escénica, pero que lentamente hace serie con otros aspectos de la puesta: por ejemplo, algunos celulares y algunos teléfonos que no suenan (los personajes devienen extensiones del aparato cuando son ellos mismos los que hacen sonar, por ejemplo, el timbre telefónico).

Se contraponen en la obra dos tiempos y dos espacios, no siempre separados, sino que se replican en algunos detalles: posiblemente un bar en los años 60 ó 70 en que un grupo discute el fracaso de una revista y la posibilidad de continuarla (errores de ortografía, desastre con el diseño gráfico, notas interesantes pero ilegibles, etc.); surge el tema de la financiación (se recolectan billetes de la época, detalle hiperrealista) y se usan teléfonos con cables largos que vienen de las paredes; otro espacio es el Congreso de la Nación, en el tiempo actual, donde un grupo de diputados, sus asesores, una diputada de la oposición y un legislador en problemas, usando esta vez celulares, han quedado encerrados en el congreso de la Nación, solos. Cada tiempo y lugar está marcado por el contraste entre el teléfono vs. el celular, es decir, servomecanismos a los que los actores se ajustan. Las cajas, en cambio, permanecen constantes, pero mudan de función.

El hambre los apremia y no logran conseguir unas empanadas que, cuando llegan, están tatuadas: las empanadas (también ellas, a su manera, una caja que encierra algo) son un enigma más que no logran descifrar. A diferencia de los intelectuales de la revista fallida de filosofía y política, que tienen una agenda que parece superarlos, los congresistas se han quedado sin agenda y discurren de una cosa a la otra sin dar sentido a su propio rol, que nunca cuestionan. Solo miran afuera donde se realiza una manifestación de seres mudos que no parecen responder a ningún partido y ninguna ideología, no tienen pancartas ni consignas. Son el enigma. Al final intentarán salir camuflados, al menos cinco, porque uno de ellos de alguna manera enloquece y queda encerrado en el baño del congreso. Se sacan anteojos, se quitan el cabello postizo, la modelo se pone una chaqueta masculina, como si quisieran cambiar el semblante por

medio de un procedimiento de autoflagelación. Se camuflan para escapar del recinto del congreso y parecen unirse a la manifestación de los mudos, a la manifestación de esos cuya afasia, tal vez, estos mismos personajes hayan contribuido a promover.

Lo que une los espacios y sobre todo los tiempos es la misma sensación de frustración, la cual queda a su vez suspendida entre la muerte o no del padre.⁹ Se puede conjeturar aquí cierta alegorización política, en este caso, del peronismo. La obra, como *Othello*, recurre al humor, que a veces toma dimensiones trágicas y melancólicas, y casi nunca logra disipar la sensación de un lenguaje muerto, emitidos por vivos-muertos, encerrados en el congreso como tumba, como los personajes muertos-vivos de *La máquina idiota* de Bartís. Como lo plantea un personaje que quiere hablar con el padre de la diputada, ya fallecido, dicho padre todavía “debe estar en algún lugar”, un espectro que todavía es posible que tenga algo que decir, un padre que no ha muerto totalmente y que no cesa de no escribirse en la escena, cuya voz resuena obscenamente en el Congreso pero también en el silencio obstinado (pulsional) -ya no “*the Othello music*”- de los que están afuera. Si por un lado tenemos esta versión tragicómica del discurso del Amo, también *El Combate* apunta al discurso de la Universidad: en efecto, parodia el tipo de agenda de moda requerida para las publicaciones académicas (e indirectamente apunta a una crítica de la estereotipia de las agendas temáticas en el teatro contemporáneo): un catálogo o pastiche donde figuran lo ecológico, el lenguaje, el dinero, los favores políticos, los estereotipos femeninos, la burocracia y la ineficacia de los representantes públicos, la violencia contra la mujer, la locura, el hambre, la utopía y el futuro, la dialéctica entre el bien y el mal, entre la palabra y el silencio o mudez (historieta sin palabras para la revista), la matanza de animales y el genocidio, etc. La puesta, de tipo frontal, hace conflicto con su juego propuesto para cambiar el mundo... “para mejor” (aclara un personaje); hay como un *simulacro de cambio* que, establecido como un juego, no pasa de lo escénico: la obra es una secuencia de escenas que cambian a partir del vestuario o de los servomecanismos, pero en la que nada cambia, mientras el público, en la oscuridad, pareciera ser esa masa silenciosa, testigo constante, frente al congreso y frente al escenario.

Lo siniestro (o sea, lo familiar tal como Freud lo planteó) se establece a partir de la cuestión del doble de un personaje y el secuestro de su padre (a su vez marido y ex marido de dos de los personajes femeninos), pero sobre todo a partir de una escena ambigua, tal vez el momento más visceral de la obra, en que se realiza una entrevista/juicio a un obrero que mata pollos y que es interrogado/juzgado por la matanza/genocidio de seres vivos y donde la distinción animal/humano no es planteada como relevante. El hecho de que finalmente la acusadora acepte que come pollo, termina cerrando la escena en una especie de complicidad civil de todos, que termina acallando la demanda y, por ende, el juicio.

El texto y la puesta retoma el estilo absurdista de los 60/70, con palpables referencias a *A puerta cerrada* de Sartre, a *La espera trágica* (1962) y *El señor Galíndez* (1973) de Pavlovsky (uso del teléfono para dar cuenta de lo siniestro: el doble de Segundo López y el secuestro de su padre, del que no quiere hacerse cargo porque, según plantea, su padre—que se ha casado con la diputada y la modelo—dijo no quererlo). Parricidio fallido, entonces. Hay que sumar aquí, en lo formal, la mesa de café de *Polémica en el bar* (sketch humorístico creado por Gerardo y Hugo Sofovich para la televisión en 1963, que se convierte en programa en 1972 y que a lo largo de años hace desfilar diversos estereotipos sociales), aunque no con el mismo despliegue humorístico y delirante de Juan Carlos Altavista, Fidel Pintos, Jorge Porcel, Rolo Puente, etc. *El Combate* -lucha de criterios, lucha de clases, pero a la vez Combate de los Pozos, una de las calles laterales del Congreso de la Nación en Buenos Aires- introduce algunas tácticas tomadas de *Polémica*, pero bastante menos eficaces y mucho más uniformadas, sin la

9. Las definiciones de “frustrar” que procura el diccionario de la RAE nos llevan a la idea de privación y de obstáculo (malograr un intento, frustrar un delito), y sugieren que, en esos casos, se trata siempre de una acción del sujeto contra sí mismo. En el *Seminario 4 La relación de objeto*, Lacan coteja tres términos: castración, frustración y privación, siendo todas ellas formas de falta de objeto y, por lo tanto, están en relación al deseo. Lacan da una conceptualización a cada uno de esos términos en la teoría psicoanalítica: distingue para cada una un agente y un objeto (imaginario, real y simbólico). A falta del texto dramático de la obra de Andrea Garrote, nos hemos visto forzados a usar en este ensayo el vocablo “frustración” en sentido general; pero la obra, sobre todo por sus resonancias políticas, requiere sin duda de un estudio pormenorizado a partir de la perspectiva introducida por Lacan. Si la cuestión del hambre parece orientarnos hacia la frustración (las empanadas como objeto real que podría satisfacer la pulsión y la ausencia/presencia de la madre como prefiguración del Otro simbólico), la imposibilidad de comer las empanadas y la imposibilidad de acceder a la masa muda, es decir, la falta de reconocimiento del Otro (sea en el caso de los lectores de la revista, sea en el caso de los que están en las afueras del Congreso), enmarcadas por esa suspensión, ese limbo, entre el padre muerto y el padre vivo, deberían conducir nuestro análisis hacia el campo de la castración y la privación, y la distinción entre falo imaginario y falo simbólico.

variedad social, sin la heteroglosia del famoso programa televisivo. En lo temático hay citas de Shakespeare, delirios utópicos a la manera de *Los 7 Locos* de Roberto Arlt (la escena de la libreta roja con los proyectos casi terroristas de la diputada disidente) y una impronta muy grande de lo que podríamos llamar *la máquina discursiva spregel-burdiana*, con sus referencias al fin del lenguaje y al silencio.

La pieza deja en el espectador una sensación de haber presenciado algo muy transitado, un realismo con disparate absurdista bastante envejecido que, salvo algunos momentos mínimos dados por gestos o por el cambio de las cajas, casi no agrega nada al ver, a la visión del público; lo grueso del texto, es decir, lo discursivo y temático podría resultar igualmente eficaz si fuera transmitido por radio. A diferencia del exceso corporal y gestual de *Othelo*, aquí tenemos cuerpos estáticos, adheridos como apósitos a las cajas y los teléfonos, cuya función es hablar para nada decir. Hay un goce del blabla-bla, es decir, no un goce fálico orientado a la comunicación, sino una degradación de “la función de la palabra al estatus del blablablá” (Miller, 2013: 331). Hay, además, economía de medios visuales; la música, por su parte, está encargada de separar las escenas como cortina radiofónica. Se trata entonces de una metonimia que pone en contigüidad, que coteja, superpone y une el pasado utópico de los 60/70, confuso e ineficiente, pero transgresivo y, por ende, glorioso (como la armada de Guillermo Brown), con un presente insensato e ineficaz; tiempos que enlazan el espectro de un padre muerto (que debe estar en algún lugar) al de un padre que parece disponer de las mujeres, como el *Urvater* del mito freudiano de *Tótem y tabú*, aunque éste se niegue a procrear; es un padre secuestrado y amenazado y que, según el hijo, debería pedir el dinero del rescate en otra parte. Tenemos un hijo que no conspira, que no mata al padre, que no lo devora; no se instala, pues, ni la ley ni el banquete totémico. En esta forclusión del Nombre-del-Padre, lo rechazado en lo simbólico, regresa desde lo Real, como un mandato al que no se sabe cómo responder. Al no haber ley, no hay prohibición ni, por ende, posibilidad de transgresión, de modo que solo queda un mandato, el del superyó obsceno, que impone el ¡Goza!

El final es abrupto y no parece cerrar adecuadamente la pieza, porque si el afuera, con la manifestación de mudos y apartidistas, es aquello a lo que van los personajes (al menos cinco de ellos), no queda claro políticamente si van a unirse a esos anónimos o bien si solo se camuflan para escapar del encierro en el que han caído. Esta última alternativa parece, sin embargo, la más probable. El encierro -de los personajes en el congreso, de los actores en el escenario y del público en la sala- hace sintonía con los espacios de encierro foucaultianos: la prisión, el hospital de enfermos mentales, la fábrica, la escuela, pero lo que la obra detalla es la forma en que la corrupción y los intereses sectoriales han agotado los encuadres de la sociedad disciplinaria y ya no pueden controlar, no tan siquiera la enunciación de algún tipo de reclamo popular, sino el silencio de una masa sin soberanía. No se enfrentan discursos, sino el lenguaje agotado de los sectores dirigentes al silencio popular, lo cual pone en emergencia la gobernabilidad al desaparecer la oposición agonística mediada por la palabra.

La pieza enfatiza hasta qué punto esos representantes del pueblo son capaces de dejar entrar o llegar a entender a los manifestantes mudos, o bien si han sido realmente abandonados dentro de un congreso que ha perdido toda significación democrática. Hay, pues, en *El Combate de los Pozos* una doble deflación de la representación: a nivel escénico, porque son cuerpos paralizados, amenazados, casi incapaces de moverse, en el goce palabrero, y a nivel de contenido, porque su discurso está corroído por conflictos irresueltos causados por la fallida experiencia de las décadas 60/70 y por el vacío de representación negado por la presencia muda de los representados. Ese enclaustramiento, este encajamiento, otra vez doble (de los actores en la caja escénica y de los personajes -ya no los gobernados sino los gobernantes) se insinúa como una visualización del límite mismo de la política en el sentido de que materializa la

incapacidad misma de dialectizar con el afuera, con los representados, tanto para los entusiastas intelectuales que se juntan para publicar una revista, como para los representantes del congreso que no logran entender qué está pasando en la realidad. Este final puede contextualizarse con el presente argentino si se reflexiona sobre la incomprensión de una clase media anodina que es incapaz de escuchar e interpretar el silencio de los otros o, en todo caso, el lenguaje de los otros sectores sociales que no necesariamente debe admitir la exuberancia discursiva e intelectual en la que dicha clase media se debate y se confunde. Y por eso este teatro apela a un público endogámico, cómplice, de la misma clase que, en el congreso de la nación, sonríe de sus propias inconsecuencias políticas.

Respecto al ruido del bla-bla-bla político, Noé Jitrik enfatiza el vaciamiento de sentido de las frases de los líderes políticos (“huecas, vacías, sólo “dicen” que están ocultando algo”), particularmente de Macri y su equipo, cuando subraya:

Yo creo, cuidándome de una generalización demasiado arriesgada, que algo así se puede advertir en muchos aspectos de las relaciones sociales, sobre todo en determinados discursos del poder, o sea en el campo político, observación particularmente interesante desde hace pocos meses en la Argentina. Supongo que se siente, y no sólo yo, la emergencia, un tanto brutal, de un no poder hablar de lo principal, es decir de lo que realmente se quiere hacer, y un hablar desmesurado que, sin duda, lo oculta. Maraña de frases hechas cuya vaciedad significativa es desanimante, cuando no desencadena una indignación no sólo semántica sino de sentido: ¿cuál es el sentido que ese ruido oculta?

El silencio de las multitudes, que da fina la música de Othello, es un enigma para los personajes y se corresponde en la escena con ese artefacto que, como un desecho surrealista, se instala insensato en el medio del dispositivo realista. Ese aparato formado por cajas agujeradas, muestran la capacidad agotada de los personajes (intelectuales y representantes) de reconstruir la estructura discursiva de la escena: la cajas se empalman una en otra, aprovechando los vacíos incolmables, para dar lugar a una serie de semblantes (silla, mesa, etc.) que con enorme precariedad sostienen el mínimo de acción desplegada. No se trata de la caída de las grandes narrativas, sino más de la imposibilidad de armar con piezas sueltas una nueva estructura para el discurso político. Como lo plantea Miller, “[l]a pieza suelta [...] no es un todo. Lo que constituye la pieza suelta como tal es precisamente que remite a un todo que ella no es” (2013:13). Es una pieza suelta sola en medio de lo cotidiano de la actuación y del lenguaje, aislada de ese todo en el cual adquiriría alguna función; y peor aún, como dice Miller, porque “ya no existe el todo en el cual ella tendría función” (2013:13). Y aunque “puede ser sometida, prestarse a mil y un usos” (2013:14), es un uso irrisorio, de puro goce, entendiendo justamente que el goce, como Lacan lo planteo en su *Seminario 20*, es lo que no sirve para nada (2013:11). La capacidad de bricoleur de estos personajes desencajados no alcanza ya para refuncionalizar la pieza suelta -que ni siquiera es un detalle que podría sublimarse, divinizarse, como el retrato de Shakespeare en *Othello*- no alcanza tampoco para integrar ese artefacto de goce en el dispositivo realista de la realidad.

Ilusión y Dínamo

Las dos obras que nos resta revisar se caracterizan por dar a ver un espacio cotidiano, concebido como caja pero, a diferencia de *La Tempestad*, por ejemplo, ésta no extiende sus bordes hasta coincidir con la totalidad del espacio escénico, sino que, de cierto modo, se sitúa como aislada en dicho contexto. Al igual que *Othello* y *El combate de los Pozos*, *Ilusión* y *Dínamo* coinciden en que se muestran como cajas agujeradas a través

de las cuales circulan o se apoyan los cuerpos; se diferencian de *El barro se subleva* en que no constituyen recintos como cajas colocadas una al lado de la otra por donde entra o sale el actor, sino que ahora los actores/personajes atraviesan esos espacios encajonados. A diferencia de *El combate* donde los cuerpos son apósitos del artefacto, los cuerpos en *Ilusión* y *Dinamo* desbordan-como en *Othelo*- el encajamiento que los constriñe, y en su exceso gozante no pueden ser contenidos. Como todas las obras anteriormente citadas, *Ilusión* y *Dinamo* se dan a ver en formato frontal y, en este caso, con bastante distancia entre platea y espacio escénico, aunque ambas se han montado sin el tradicional escenario. Tanto en una como en otra, el realismo que pretenden queda cuestionado al carecer esos diseños de casa de una 'pared' frontal. La falta de pared frontal obturaría la visión del público y detallar esto podría parecer obvio; sin embargo, no siempre es así. En *Ensayo sobre La gaviota*, dirigida por Marcelo Savignone, tenemos una caja enorme que oficia de casa y tiene pared frontal; el espectador puede ver la escena a veces a través de las ventanas o cuando se abre la puerta. La cuestión es cómo arreglárselas con la actuación realista -no es el caso de *Ensayo*- cuando se ha cedido en el proyecto escenográfico a lo que amenaza el realismo. En todo caso, estos aparatos realizan una fisura en el dispositivo realista (que sigue marcando al teatro argentino, incluyendo al teatro off); esta fisura es lo que hemos intentado explorar en este ensayo. El debate sobre el dispositivo realista, en sus diversas variables, superaría la dimensión de este trabajo; los teatrístas argentinos entrevistados en *¡Todo a pulmón!* son conscientes de los signos de agotamiento que presenta dicho dispositivo y, sin embargo, no dejan de apelar a él como reacción, quizás, a la etapa anterior del teatro de la imagen. Sandra Russo, en una crítica a una publicación de Gilles Lipovetsky, alude a lo que llama *la grieta* y hace notar la tensión entre "La estatización versus la estetización. El Estado por un lado, terciando y regulando entre todo lo que no es par en una sociedad, y la estética por el otro, reemplazando la visión del vacío que deja el Estado cuando se retira. En rigor, no deja vacío, y aquella fue la primera trampa lingüística de Lipovetsky. Deja conflicto. Hoy vale esa oposición, toda vez que en la Argentina se produce a cada instante ese *combate* simbólico" (2016; énfasis mío). Se puede leer esta cita en términos teatrales.

Ilusión

En *Ilusión*, con dramaturgia y dirección de Galo Ontivero, tenemos una cabaña de chapas desvencijada, con puerta y ventana, a la que se designa como *un agujero*, un precario pliegue de la realidad que oficia de cueva, de vientre materno que a la vez que los aprisiona está a punto de expulsarlos; al costado, afuera, un árbol solitario que recuerda y provoca la desesperación de *Esperando a Godot*. Esta casilla está, a su vez, llena de artefactos de desecho, viejos y sucios. La narración que sostiene la pieza ha sido resumida a efectos de promoción:

Huyendo de la persecución militar durante la última dictadura en Argentina, dos artistas, Olga y Pedro, se protegen en las afueras del pueblo de Tunuyán en Mendoza, Argentina. Llevan una vida sencilla y aparentemente apacible. Solo tienen un poco de vino y una gallina muerta para comer. Están preocupados por el arte y atravesados por otra guerra: su propio vínculo. No hay terror más fuerte que el miedo a nosotros mismos.

Como toda síntesis, no hace justicia a la pieza. La vida de los personajes, no solo de Olga y Pedro, no es realmente ni sencilla ni apacible; por el contrario, es complicada, despiadada si se quiere, por un erotismo compulsivo constantemente asaltado por la castración y la pulsión tanática que no deja de ilustrar lo que en psicoanálisis se define como *el sujeto actuando contra sí mismo*. Acosados por los vecinos, Olga y Pedro van cayendo en una tela de arañas que muestra la *sutileza* 'social'¹⁰ que la dictadura,

10. Es el *détalle* que *Ilusión* agrega a las piezas teatrales sobre este terrible período histórico, muchas de ellas escritas desde la perspectiva centralista porteña.

con sus aparatos de represión y tortura, adquirió en los pueblos pequeños de algunas provincias argentinas. Muchos perseguidos políticos que estuvieron incapacitados de exiliarse durante la dictadura 1976-1983, deambularon por el país evitando la persecución y captura por parte de las fuerzas militares, y algunos lograron camuflar su identidad en pueblos perdidos en la extensa geografía argentina. Como lo dice Olga: “es como si hubiéramos desaparecido sin haber desaparecido”.¹¹ Son vivos-muertos, a diferencia de los muertos-vivos de *La máquina idiota*.

El padre y sus dos hijos, vecinos de Olga y Pedro, todos ellos con cuerpos excedidos de peso e impulsados por pasiones irrefrenables, dan a la pieza un visceral sentido de lo siniestro y hasta de lo monstruoso, que realmente involucra obscenamente al público. A la manera del padre de la horda de *Tótem y tabú*, este padre en *Ilusión* domina a sus hijos, acaparando a la hija en goces incestuosos y marginando al varón, tal vez abusándolo homosexualmente (“¡Hace tanto que no me toca una mujer que no sea Martita o Betito!, dice Rufino, el padre, en una frase sospechosamente ambigua); también intenta extender su poder sobre la pareja protagónica. La madre está presente/ausente: Martita y Betito han perdido a su madre y demandan de Olga ese rol; Olga es madre, pero ha perdido a su hija; Pedro demanda ser maternizado por su esposa e inclusive Rufino encuentra en Olga un sustituto de su esposa que lo cuidaba maternalmente sin quejas. Las demandas de amor están completamente frustradas en la obra y con ellas toda referencia a lugares de contención, de autoridad y ley a los que podrían amarrarse: “Amor. Revolución. Partido. Izquierda. Derecha. Golpe de Estado. ¡Sos un diccionario de palabras grandilocuentes!”, dice Olga. ¿Habría que agregar el teatro a esta lista de objetos perdidos? Seguramente no: aún en la precariedad de su situación, todavía se puede actuar. ¿Actuar es la única ilusión política que permanece en esta debacle?

11. Agradezco a Galo Ontivero haberme facilitado el texto de *Ilusión*. Para el resto de las piezas comentadas en este ensayo, salvo *El barro se subleva*, solo me he basado en mi memoria como público.

Hay otras instancias de encajamiento: en primer lugar, Olga sueña estar actuando una escena de *La señorita Julia* de Strindberg: el sueño es la escena interior de la vigilia; en él, Olga se ve a sí misma vista, se ve actuar en ausencia del director (de una autoridad ausente, forcluida) que no la mira mientras el piso colapsa (“se hundió todo”) y ella está a punto de caer cuando se despierta y descubre su cuerpo sangrando de una menstruación fuera de término. En segundo lugar, Olga y Pedro (disfrazado de mujer, de “Nuestra Cristina”) representan una escena para los vecinos, teatro dentro del teatro. Durante la obra se mata y se cocina una gallina en una olla que la contiene, pero no hay banquete; la gallina es destripada y sus órganos son extraídos de su cuerpo, cocinada, pero no comida, de modo que no se logra instaurar un lazo solidario comunal por medio del banquete. Hay en *Ilusión* una constante apelación a cuerpos agujereados, en estado de descomposición o cadaverizados: el cuerpo de Olga sangrando; la boca de Pedro (otra caja) afectada por una muela que le falta (otro agujero) y una caries que huele a podrido; salen lágrimas del ojo de una muchacha tuerta que participaba de un concurso de belleza; está el cadáver de la hija de Olga y Pedro enterrado clandestinamente por ellos a la vera de un camino y desenterrado por las fuerzas militares. Nuevamente, algo se expele por los agujeros de las cajas; los cuerpos siempre las desbordan.

La máscara espectacular que la dirección asumió corresponde a la estructura freudiana de la perversión, sobre todo desplegando el exhibicionismo de la escena y diseñando el perfil del espectador bajo la economía libidinal del voyeurismo; justamente, como dice Miller, la propuesta aquí es “hacer surgir la mirada en el Otro, de hacer surgir, en el campo del Otro vaciado de goce, el objeto (*a*) como mirada. [...] El voyeurista, en cambio, es quien aporta la mirada” (2011: 182). Los personajes por un lado y el diseño espectacular propuesto por el otro trabajan para satisfacer la voluntad de goce del Otro, que los engloba a ambos. Pedro siente culpa por no tener la erección que le permitiría satisfacer a Olga y atribuye su estado a la permanente mirada del



Ilusión - Foto: Fher Giani.

Otro que consolida su situación de perseguido en un estado panóptico y militarizado: “Siento que nos están mirando permanentemente. Siento que nos van a mirar toda la vida”. Sin embargo, se demanda una mirada penetrante que sea capaz de ir más allá de lo dado a ver, de lo expuesto: “Vení, miráme adentro”. Betito se asombra de las lágrimas que brotan del ojo faltante (otro agujero) de su supuesta exnovia y no deja de percibir que la “ventana es más grande de lo que parece”. Hasta cierto punto el teatro excreta los sufrimientos y demanda que ‘se mire adentro’ de lo que queda; a su manera, el teatro de posdictadura parece instalarse como el *sinthome* capaz de unir el nudo borromeo desamarrado, lo cual constituye su empeñamiento en existir: como lo dice Olga al final de la pieza: “Hay que seguir como sea”.

Alrededor de estas frases se tematiza la teatralidad de la pieza y de la puesta: el público está confrontado a un espacio interior, la cabaña, pero se lo invita a ver más adentro que, paradójicamente, es el afuera siniestro de la misma. El público, en cambio, conformado por individuos de clase media, puede someterse a esa máscara espectral o renunciar a entrar en el juego propuesto por la puesta en escena. Dicha máscara intenta reactivar un tema candente en varios teatreros argentinos (Pavlovsky, Bartís): la complicidad civil con el horror de la dictadura. El psicoanálisis lacaniano ha insistido en el poder mortificante del significante: la entrada en el orden simbólico supone capturar al sujeto en las redes del lenguaje, con todos sus roles, ideales y mandatos; lo vivo de su cuerpo queda así acotado, desprendido, caído de esta operación de captura. La máscara propuesta por *Ilusión* apela a reactivar la relación del público con ese resto vivo, asumiendo a la clase media como vaciada de goce, es decir, mortificada por los significantes amos impuestos a fuerza de opresión; a su modo, la obra intenta sacarla de esa calma culposa, que la mantiene aún quieta y silenciosa frente a una escena social aparentemente pacificada, exponiéndola a una escena teatral casi sacrificial la cual, ofrecida a la mirada voyeurista, trabaja obedientemente para satisfacerlo.

“[E]l artista -afirma Miller o, en tal caso, cierta imagen tradicional del artista- está constantemente confrontado con la exigencia de hacer gozar al Otro, el público” (2010:182). La incomodidad que resulta cuando lo familiar se torna siniestro, y viceversa, se despliega en la caja que oficia de casa-refugio, aumentando gradualmente las pasiones al punto que terminan por exceder el acotado espacio en el que se resguardan. Al conflicto entre Olga y Pedro, se suma ahora el exceso corporal y pulsional que traen los vecinos. Más que escapar de ese constreñimiento, solo cabe ser expelido. Al desbordar hacia el

exterior de la casilla, de esa caja sin pared frontal, los personajes salen a un afuera poco significantizado, una intemperie letal que los canibaliza en la oscuridad. Hay también una puerta y una ventana que insinúan un 'detrás' de lo dado a ver, por donde aparecen los vecinos, en la que estaría la voz amenazante del superyó de la que los personajes no logran escapar. La máscara espectral resulta atrapada entre ser el objeto que le falta al Otro (la mirada) y la voz obscena y atroz que lo compele a gozar. Hay en esta pieza de Ontivero un retorcimiento del dispositivo realista, a la manera de los espejos deformantes de Valle Inclán, ese otro celta tan comparado con James Joyce, que le otorgan a *Ilusión* (¡esa divina palabra!, de la escena teatral y de la escena social) el lúgubre aspecto del esperpento. La caja/casilla, una versión del "ranchito" popular del gaucho y su china, contiene una violencia erótica que luego se confronta con la pulsión de muerte que exudan los vecinos; el hambre, la suciedad, la desesperanza, la violencia corporal, los miedos no son el almáxico adecuado para cultivar el arte. En todo caso, el título de la pieza es justamente una ironía en la medida en que la ilusión es lo que allí no puede prosperar, porque para que eso suceda debe establecerse un saber-hacer con el goce, que es lo que todos estos personajes desconocen.

Estamos aquí en una propuesta muy diferente a las que hemos visto antes; Ontivero no diseña una máscara espectral neurótica en la que, después de trabajar con los significantes, podríamos arribar al punto de asumir esa falta en el Otro, el S(A), como falta de garantía. No apela, pues, a provocar nuestro descreimiento del Otro. La pregunta que se lanza al Otro desde la escena ya no es "¿Qué quiere decir todo esto?", como ocurría con dramaturgos de generaciones anteriores que organizaban sus relatos a partir de instalar al final el triunfo de la ley y, por ende, desplegar un campo de lo prohibido capaz de dar lugar al goce fantasmáticamente regulado y la culpabilidad. *Ilusión*, en cambio, interroga a su público a partir de ponerlo como mirada, como un Otro lleno de palabras pero carente de goce. Lo visceral de la recepción en esta obra surge de la pregunta "¿qué / cómo me quiere la escena que responda con respecto al goce que me falta?" Si volvemos a pensar en que se trata de un público de clase media que asiste al Patio de Actores, la propuesta política respecto a la monstruosidad del pasado argentino pasa ahora por otros desfiladeros, más cercanos a los que trabajaba Tato Pavlovsky, en el sentido de imprecisar al público a preguntarse sobre cuál fue su modo de goce durante los años del horror. Hacer, pues, pasar por la intensidad pulsional del cuerpo del público -no por su imaginario y sus convicciones a nivel simbólico- aquello denegado o forcluido que afectó otros cuerpos. Otra vez llegamos a la dimensión del *sinthome*: ¿cómo los argentinos hemos atado, anudado, ese desajuste brutal de los tres registros que produjo la dictadura? ¿Cómo nos las arreglamos con nuestro *sinthome*, con nuestro modo (político) de goce?

Dínamo

Según el *Diccionario de la Real Academia*, dínamo es una "Máquina destinada a transformar la energía mecánica en energía eléctrica, por inducción electromagnética, debida a la rotación de cuerpos conductores en un campo magnético". La obra que se presenta en Timbre 4 demuestra que, cuando quiere, el teatro puede ser una máquina no necesariamente idiota; muy por el contrario, puede transformar la energía mecánica de la vida cotidiana en un verdadero campo magnético atravesado por la energía poética que surge de cuerpos vivos en rotación. A diferencia de *Othelo* y *El Combate*, se logra en este espectáculo un equilibrio entre lo verbal y lo no verbal, y a la vez distingue a *Dínamo* de otras propuestas anteriores de Tolcachir, como *La omisión de la familia Coleman* o *Tercer cuerpo*, más soportadas por el goce del bla-bla-bla. La propuesta, sin embargo, no debería hacernos pensar que se trata de abandonar el lenguaje verbal; aquí hay un planteo efectivo, una indagación particular por eso que Lacan ha llamado *lalengua*, y la forma en que desde ella podría existir la posibilidad, si no de la comunicación, al menos de redefinir el lazo social a partir del goce y el cuerpo.

A diferencia del *Othelo* y su exuberante (hasta cierto punto superficial) despliegue gestual y físico, *Dinamo* alcanza, por medio de una economía sutilmente calibrada, una síntesis que es más valiosa porque eleva cada gesto, cada mirada o palabra a un nivel de poesía, incluso de lirismo (acompañados por una música que va puntuando cada ritmo y cada registro afectivo), a pesar de provenir de una trama oscura de personajes devastados. Las actuaciones de primer nivel (Marta Lubos, Daniela Pal y Paula Ransenberg) y la intervención musical, lumínica y de vestuario van dando todos los significantes que el público, casi en posición de analista o concebido como una máscara espectral histórica, tiene que descifrar pero sin posibilidades de totalizar o redondear su interpretación, es decir, cada itinerario de sentido choca tarde o temprano con otro enigma, con otra cifra y eso impone reiniciar la interpretación. Los tres personajes femeninos dan los datos necesarios pero no categóricos de su novela familiar o historia personal en un tiempo y un espacio también ambiguos. En todo caso, la luz y el vestuario se hacen cargo de exponer el cambio de estaciones, de un verano a otro. El espacio, una casa rodante (diseñada por Gonzalo Córdoba Estévez), semeja una desvencijada e irónica casa de muñecas que, a diferencia de la de Ibsen, se encarga de alojar a mujeres marginadas pero con intensa energía para sobrevivir; es un artefacto que denuncia un mundo agujereado, lleno de puertas, ventanas, banderolas. Si al principio se presenta como verdaderamente hiperrealista, lentamente se transforma; no permanece, al igual que los personajes, estática, sino que va metonímicamente asumiendo múltiples semblantes: cueva, escondite, refugio, memoria y hogar. A pesar del hiperrealismo visual, queda intacta, sin embargo, la convención teatral realista cuando las actrices no ven la pared delantera de la casa que ha sido cercenada para que el público pueda ver su interior.

Dinamo es un espectáculo indicial (para tomar la vieja palabra barthesiana de aquel ya remoto “análisis estructural del relato”): datos mínimos distribuidos a lo largo de la obra obligan al público a trabajar: tres mujeres completamente desconectadas entre ellas van a ir produciendo un acercamiento mínimo, un encuentro muy precario pero encuentro al fin. Como muchos personajes de la dramaturgia argentina y latinoamericana contemporánea, son seres de desecho de sistemas políticos y sociales y de relaciones e historias familiares brumosas: una mujer gorda, que padece delirios en los que dice ver muertos y a la que se le ha dado el alta en un hospital de enfermos mentales, arrastra la duda culposa de no saber si la muerte de sus padres, producida después de su fracaso como tenista, se debió a un accidente o un suicidio; una ex cantante de rock, posiblemente tía de la anterior, que vive en medio del desierto y que solo mira videos de su antiguo esplendor en la escena, a la que se dirige defendiendo a una enigmática Muriel, su protegida, quizá su doble o tal vez ella misma; una inmigrante prófuga, refugiada de incógnito en la casa rodante, que ha dejado atrás a su hijo y que durante toda la obra habla un lenguaje extranjero, inventado por la actriz con resonancias eslavas de Europa del Este, una especie de algarabía (*gibberish* en inglés) que, en un momento y a pesar de que la comunicación, como dice Lacan, es un malentendido, logra hacer lazo con las otras dos, mínimo, pero esperanzador, en cierto modo reparador y hasta curativo. Son los cuerpos y *lalengua* los que offician aquí constantemente: al final la tenista, con los brazos incapacitados a causa de un accidente, queda sentada en el inodoro contando con la ayuda física y emocional de la refugiada, que abraza a la cantante; las tres quedan así *sinthomáticamente* anudadas por medio del goce.

En este sentido, *Dinamo* recuerda (o retoma) la maravillosa escena de *Guten Tag, Ramón* (2013, coproducción germano-mexicana dirigida por Jorge Ramírez-Suárez): un joven inmigrante mexicano en Alemania habla español y cuenta sus dolores más íntimos a una señora mayor alemana que solo habla alemán y que, a su vez, también abre sus secretos más privados frente al muchacho en su lengua nativa; esa conversación durante la cena, a pesar de la diferencia de lenguas, logra acercarlos, tal vez por



Dinamo - Foto Sebastián Arpesella, gentileza Marisol Cambre.

aquello que ya Diderot intentaba probar en su famosa *Carta sobre los ciegos para el uso de los que ven*, cuando se tapaba los oídos para ver si la situación dramática, sostenida en el cuerpo y gestos del actor, le llegaba de todos modos, a pesar de no escuchar las palabras. El público, en *Guten Tag...* como en *Dinamo*, debe inferir lo que la prófuga está diciendo y el diálogo insensato con la ex jugadora de tenis -una escena para recordar- logra, a pesar de la situación disparatada, dar en el blanco.

Tal vez esta refugiada sea la *dinamo* de la trama, en la medida en que es capaz de sobrevivir encerrada en los gabinetes, lavando las ropas de su hijo lejano y amamantándolo a pesar de la distancia. La escena en que extrae de sus senos la leche materna, que coloca en un recipiente y que tira desde el techo hacia la tierra adquiere, junto con la música, no sólo un carácter lírico sino además ritual; es el instante prístino del goce como puro gasto (“el goce es lo que no sirve para nada”); se trata de una leche que no satisface ninguna necesidad y que no tiene ninguna utilidad, en la medida en que su hijo está muy lejos (algo que el público conocerá después). Sus pequeños robos le permiten, además, armar un mensaje esperanzador para familiares lejanos (su madre, su hijo) mediante el montaje teatral de un bienestar falso (cortinas, plantas, canillas, ducha) que muestra a través del Skype. Tal vez haya aquí cierto desajuste de verosímil, por cuanto parece un poco improbable que sus familiares, carentes de lo básico (es evidente que al mostrarle esos elementos domésticos como inodoro, bañera, etc., es porque son en su entorno familiar completamente faltantes), puedan acceder al Skype.

El público tiene que ir armando, a partir de inferencias a veces de corta duración, las historias que se insinúan, sin tener ningún tipo de certeza o garantía de sentido. *Dinamo* parte de asumir un A tachado, al que algo le falta, y eso que le falta es justamente lo que la escena expone. El público se enfrenta a personajes que habitan un mundo en el que el Otro no es completo o bien donde el Otro-no-existe y, sin embargo, a pesar de todo se logra el encuentro por medio de la *lalengua*. Imaginamos, como público, que las tres seguirán conviviendo a pesar de todo: la extranjera asistirá a las otras dos, particularmente a la ex tenista quien, con los brazos y hombros enyesados y atornillados por prótesis, que le impiden comer y asearse, queda completamente dependiente de las otras.

A pesar del extremo dolor que atraviesa a los personajes, todo es sobrio en esta puesta: cada gesto, cada palabra, cada movimiento dispara su potencia, sin agotarla, por las vías del drama o del humor, sin jamás caer en excesos. Si hay un exceso en *Dinamo* es el potencial significativo que se dispara a partir de cada indicio. En ese lugar mínimo de la casa rodante las tres pueden circular, como si se tratara de un mundo, y coexistir sin verse, lo cual soporta la idea que no se trata de dimensiones físicas las que aíslan a los sujetos contemporáneos, sino los miedos y desgarros profundos que astillan sus subjetividades. La música (elaborada e interpretada por Joaquín Segade) se suma construyendo el efecto poético de cada situación sin necesidad de operar decorativa o ilustrativamente. Es también un lenguaje a descifrar. Hay una concepción rizomática de la puesta en escena, con intensidades variables, o bien cuerdas que se enlazan y desenlazan o se expanden en direcciones no predecibles por alguna lógica narrativa clásica. Estos personajes productos de una diáspora cultural que los ha marginado para hacerlos extranjeros en cualquier lugar, extranjeros de sí mismos, responde a un vacío de racionalidad moderna con el que deben luchar para sobrevivir inventando zonas de albergue, al menos temporario, de sus subjetividades errabundas y desarraigadas, como la misma casa *rodante* que habitan. Solo les quedan sus cuerpos, enigmas para ellas mismas; de ahí que *Dinamo* parece abrir una dramaturgia en la que los cuerpos escriben la escena y las palabras pierden su poder, se desencantan.

A manera de conclusión

El recorrido por nuestro corpus nos habla de una tensión, un conflicto entre cajas y cuerpos que quieren desencajarse. Las cajas son artefactos que, metafóricamente, aluden a discursos ineficaces, inadecuados o vetustos, los cuales todavía encorsetan y oprimen. En todas las obras vimos esa incapacidad de las cajas de contenerlos; hay reclamos corporales, gozantes, que pulsionan, atentando contra un orden simbólico que ya no tiene respuestas a sus demandas y que, por ello mismo, reclaman nuevas palabras. Hemos pasado de cajas opresivas, a cajas atravesables por los cuerpos desbordados de goce (físico y verbal) incapaces de detenerlos en su propia trayectoria autodestructiva y trágica, para llegar a cajas habitables, si se quiere más flexibles, capaces de alojar los excesos de goce y permitir a los sujetos arreglárselas con él.

Desde la praxis teatral, la caja (incluso en su consistencia literal) refiere a un dispositivo realista que resulta cuestionado por ella, a la vez que se resiste a dejar la escena. Las opciones de máscaras espectatoriales que hemos cotejado, casi todas ellas alojadas por una concepción del espacio tradicional, de tipo frontal, dan cuenta de diversas economías libidinales entre la escena teatral y la escena social. Cada una instala lo político, no en los temas ni menos aún en algún afán doctrinario y hasta dogmático, completamente desaparecido del teatro argentino contemporáneo, sino en la elección de un modo de goce previsto para la recepción, que a su vez hace juego -ajustado o no- con lo expuesto por la narrativa escénica. La formación actoral ha alcanzado un nivel de calidad tan notable que hace esperable, en un futuro próximo, un similar despegue de la imaginación dramática. Teniendo en vista que casi todos los grupos que presentan su trabajo artístico en el circuito off pocas veces logran vivir del esfuerzo realizado, de que muchos de ellos afirman dedicarse al teatro por exigencias de su propio deseo, resulta entonces posible que un enfoque más puntual en relación al deseo, la demanda y el goce (ya que el teatro no cubre ninguna necesidad), tanto de los teatristas como del público y la relación entre unos y otros, permita augurar un teatro de mayores riesgos artísticos, menos atentos al dispositivo realista tan desgastado.

Bibliografía

- » Braunstein, Néstor A. (2011) *El inconsciente, la técnica y el discurso capitalista*. México: Siglo XXI.
- » Fernández, Josefina (2004) *Cuerpos desobedientes*. Buenos Aires: Edhasa.
- » Gago, Verónica (2014) *La razón neoliberal*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- » Garber, Marjorie (2004) *Shakespeare After All*. New York: Pantheon Books.
- » Geirola, Gustavo (2000) *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine, California: Gestos.
- » Herrera, Lizardo (2016) “*Labranza oculta y la obra de arte total: apuntes sobre un barroco indígena en Quito*”. Pensamiento crítico (Mayo).
- » <https://lalineadefuego.info/2016/05/03/labranza-oculta-y-la-obra-de-arte-total-apuntes-sobre-un-barroco-indigena-en-quito-por-lizardo-herrera/>
- » Jitrik, Noé (2016) “Una linda conversación”. Página 12. Contratapa. 26 de febrero. <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-293268-2016-02-26.html>
- » Lacan, Jacques (1985) *Seminario 20 Aun*. Barcelona: Paidós.
- » Lacan, Jacques (1995) *Seminario 3 Las psicosis*. Buenos Aires: Paidós.
- » Lacan, Jacques (1996) *Seminario 4 La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós.
- » Lacan, Jacques (2006) *Seminario 23 El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- » Lacan, Jacques (2012) *Otro escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- » Lutereau, Luciano. (2012) *Lacan y el Barroco. Hacia una estética de la mirada*. Buenos Aires: Letra Viva.
- » Miller, Jacques-Alain (2010). *Los divinos detalles*. Buenos Aires: Paidós.
- » Miller, Jacques-Alain (2011) *La psicosis ordinaria*. Buenos Aires: Paidós
- » Miller, Jacques-Alain (2013) *Piezas sueltas*. Buenos Aires: Paidós.
- » Russo, Sandra (2016). “La estAtización y el estEtización”. Página 12. Contratapa. 20 de febrero <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-292868-2016-02-20.html>
- » Tendlarz, Silvia Elena. “Lacan y la psicosis en la infancia”. *¿De qué sufren los niños? La psicosis en la infancia*. Buenos Aires: Lugar editorial, 1996. (Texto modificado ligeramente en abril de 2012 para incluir los nuevos desarrollos en torno al autismo que se llevaron a cabo en la comunidad analítica, en particular en la separación entre psicosis y autismo). <http://ecathsi.s3.amazonaws.com/curso-deat/824460655.Lacan%20y%20la%20psicosis%20en%20la%20infancia%202012.DOC>
- » Russo, Sandra (2016) “La estAtización y el estEtización”. Página 12. Contratapa. 20 de febrero. <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-292868-2016-02-20.html>
- » Shakespeare, William (2012) *Obra Completa*. Vol. II: Tragedias. Barcelona: Delbolsillo/Random House Mondadori.