



El director y su público: la puesta en escena y las estructuras espectatoriales

Gustavo Geirola

(Whittier College, Estados Unidos)

Del lector, del espectador y del público

Nos hemos acostumbrado a pensar que el actor es el que debe trabajar para construir una máscara, que denominamos personaje. Nos hemos acostumbrado también a pensar que el público, sentado en la oscuridad -sin hablar, sin moverse, distribuido según su capacidad económica- viene y se enfrenta a esa máscara a *cara pelada*, sin trabajar y solo para divertirse o reflexionar. No hemos pensado, sin embargo, hasta qué punto la oscuridad del teatro tradicional de sala podría ser una manera, y hasta una estrategia perversa, de enmascarar al otro y al Otro. La oscuridad, ese agujero negro, causa de las inhibiciones del actor y que Stanislavski trató de exorcizar como pudo con su psicotécnica, es como el umbral de la máscara necesaria para que el actor pueda trabajar y la escena desarrollarse. Obviamente, en el teatro callejero -realizado muchas veces a la luz del día- la oscuridad no tiene un rol pero, sin embargo, todavía es posible cotejar los procedimientos, en muchos casos sonoros o hiperbólicamente visuales, con los que se intenta apelar al voyeurismo del espectador. El público del teatro de sala puede ser bastante calculable en términos sociológicos: depende de los precios de las localidades, de la ubicación de la sala en el mapa urbano, de los sistemas de transporte que se acercan a dicha sala, de los emblemas de prestigio que supone asistir a un espectáculo, etc. En el teatro callejero, ese público es más difícil de identificar y calcular: están los curiosos, los que pasan, los ciudadanos y los indocumentados, los que pertenecen a distintas clases sociales, los que tienen diferente nivel educativo, los que se mueven de un lado al otro, los que se agachan, los que se colocan detrás de otros y se camuflan, los que se detienen a tocar más que a ver, los que dispersan su atención y los que se concentran, etc. Sin embargo, como veremos, no podemos confundir espectador con público. El espectador es una



máscara que, del lado del público, completa o suplementa la máscara actoral y forma parte de una estructura no analizable en términos sociológicos.

¿Qué es un espectador? La pregunta nos asalta de pronto. Cuando se les hace a los directores teatrales esta pregunta,¹ casi siempre responden desde su percepción de las reacciones del público o bien de su interés o desinterés sobre la importancia o reacción de éste durante el proceso del montaje. Sin distinguir conceptualmente entre espectador y público, Brecht ya había señalado hasta qué punto la figura del espectador se impone al artista y el público regula la puesta en escena. Ahora bien, si admitimos que toda puesta en escena enmascara tanto a los actores como al público, tendremos que admitir que el *espectador* es una máscara también construida por el teatrista. La pregunta que inmediatamente nos asalta es: ¿qué relación tiene esa máscara de espectador con el público? Los directores, como vimos, y también algunos estudiosos, suelen demasiado rápidamente asimilar al espectador como *sujeto* al público como *masa* de individuos. Desde muy temprano, allá por los años sesenta del siglo XX, los estructuralistas, especialmente Roland Barthes² en su ya famosísimo "Introducción al análisis estructural de los relatos", vislumbra muy tímidamente el problema: si en un texto narrativo, nos dice, debemos distinguir al autor del narrador -el primero como individuo histórico perecedero, que nace y muere en un período determinado de la historia humana, y el segundo como un procedimiento inmanente al texto, que no varía hasta tanto el texto desaparece, lo que Borges ya había planteado y complejizado en su "Borges y yo"³- entonces queda que hagamos la misma distinción del lado del receptor. "Cuando pasamos al lector -escribe Barthes- la teoría literaria es mucho más púdica"⁴. Así como hay un narrador que no podemos confundir con el autor, no deberíamos confundir al lector con el individuo que lee. Si podemos hablar de protocolos literarios de construcción del narrador, sea cual fuere el modelo que

¹ Ver mi proyecto continental de entrevistas a directores hispanos/latinos de las tres Américas, *Arte y oficio del director teatral en América Latina*. Vol. 1 *México y Perú*. Buenos Aires, Editorial Atuel, 2004; Vol. 2 *Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, 2007; Vol. 3 *Colombia y Venezuela*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, 2009; Vol. 4 *Bolivia, Brasil y Ecuador*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, 2010; Vol. 5 *Centroamérica y Estados Unidos*. Buenos Aires, Editorial Argus-a, 2012.

² Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos". Roland Barthes et al. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974; p. 9-43

³ Jorge Luis Borges, "Borges y yo", en *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 1960.

⁴ Idem; p. 32



instrumentemos (omnisciente, testigo, homo/heterodieético, intra/extradieético, en tercera persona, etc.), queda claro que se trata de un sujeto inmanente al relato. ¿Y del lado de la recepción? Si los marcadores del narrador son "a primera vista más visibles"⁵, los signos de lectura parecen escaparse, porque "carecemos de inventario y dejaremos por ahora de lado los signos de la recepción"⁶. Aunque Barthes se desentiende en ese ensayo muy rápidamente de los problemas que conlleva pensar en este lector *inmanente*, lo cierto es que más tarde este aspecto fue retomado, como sabemos, por Barthes mismo y por la teoría de la recepción. Wolfgang Iser nos legó la noción de *lector implícito*, que correspondería a las marcas del lector buscado, esperado, deseado por el narrador (que no es el autor). Se produjeron a partir de esto muchas discusiones, que no siempre lograron diferenciar adecuadamente al individuo de la historia (el autor como elemento de la historia de la literatura o del teatro o el individuo que lee o conforma un público), del sujeto inmanente al relato (narrador, *lector* o espectador). Fue más fácil teorizar sobre el sujeto inmanente a cuyo cargo está la narración y se formularon al respecto varios modelos. Sin embargo, resultó más complicado teorizar sobre el sujeto al que el narrador le dirige el relato, el narratario, que no tiene por qué coincidir con el individuo que lee, con el público y que no se confunde con el lector implícito, real, ideal o virtual. La sociología y la historia hicieron todo lo que estuvo a su alcance para contabilizar elementos de la historia del teatro y de la literatura, incluso bajo la forma famosa de la *sociología del gusto*, con la que Iser marcaba sus diferencias. Lo interesante es que -como lo deja claro Barthes- si nos es bastante fácil distinguir entre el autor y el narrador, en cambio carecemos de palabra para distinguir al lector (como lector implícito) del lector-individuo que efectivamente realiza una lectura histórica y culturalmente determinada.

En el campo teatral ocurre casi lo mismo: carecemos de palabras para distinguir adecuadamente al espectador, en tanto perfil fraguado por el proyecto de puesta, del espectador contingente que forma parte del público. La semiología y los estudios literarios mucho aportaron al elaborar conceptos tales como narrador/narratario, lector implícito, ideal y virtual. Los estudios de cine hicieron

⁵ Ibidem.

⁶ Barthes, ob. cit.; p. 33.



confluir la semiótica con el psicoanálisis de una manera bastante productiva, especialmente a partir de la enseñanza lacaniana.

En lo que sigue nos proponemos abordar la cuestión del espectador *desde la praxis teatral* (no desde la crítica o los estudios teatrales), es decir, desde el proyecto y proceso de montaje de una pieza teatral. En cierto modo, la teoría teatral abordó este problema bajo el concepto de *focalización* y éste es quizá el concepto más cercano al ejercicio directorial que nos proponemos en este ensayo. Nuestra pregunta consiste en interrogar, desde la enseñanza lacaniana, hasta qué punto las estructuras freudianas o clínicas de las que habló Lacan podrían ser un instrumento valioso para el director o grupo de teatristas involucrados en un proceso de montaje. Los trabajos psicoanalíticos se han orientado más hacia el campo de lo actoral y han trabajado algunos aspectos de la recepción teatral a partir de una relectura de la *Poética* aristotélica, de algunos trabajos de Freud y de las lecturas de Lacan de *Antígona* o *Hamlet*. En consecuencia, gran parte de ese valioso corpus teórico se interesa por el tema de la catarsis y de la identificación. Como se verá, en este ensayo vamos a interesarnos en otros aspectos. Por ahora, en este estado de teorización, solo planteamos algunas reflexiones que deberán en el futuro ser refinadas y complejizadas a partir del trabajo de los teatristas, más que de los estudiosos del teatro. La semiótica, que elaboró conceptos bastante acotados, si bien aportó a los estudios teatrales, no resultó de utilidad para los teatristas en su praxis teatral. La propuesta que aquí intentamos esbozar se basa en la praxis teatral, es decir, en cuestiones ligadas al ensayo, montaje y producción de un espectáculo. No pretendemos agotar todas las posibilidades de reverberación teórica que estas *máscaras espectatoriales* puedan proponer y, sobre todo, no pretendemos que el público se acomode a ellas sumisamente ni como instancia de validación o contrastación. Simplemente partimos de la convicción de que todo proyecto de puesta en escena pone al director ante la cuestión del espectador (no la del público), más allá de creer que estas máscaras aseguren o garanticen resultado alguno. Sin embargo, como intentaremos sugerir, son ideológica y políticamente ineludibles al momento de trabajar en el montaje.



Las máscaras del público y el proyecto de puesta en escena

En el teatro, como vimos, no estamos muy acostumbrados a distinguir al público, como un conjunto de individuos históricamente situados que cambia con cada espectáculo y cada función, del espectador como una función interna, immanente a dicho espectáculo y que permanece constante, porque forma parte de la estructura de la propuesta escénica, más allá de las reacciones del público. Si el narrador puede funcionar como una máscara consciente o inconscientemente fraguada por el autor para manipular la veracidad de su relato, entonces podríamos nosotros extender esta misma ecuación al teatro: el director o el colectivo montan la escena para un espectador implícito, imaginado, esperado o deseado, para manipular la *verdad* de la escena. Ese espectador es una máscara propuesta por la puesta en escena -que puede coincidir o no con la máscara de espectador fraguada por el autor del texto dramático- con la que se enfrentará el público, los individuos históricos que asisten al espectáculo. ¿Es posible tener más de un lector implícito en un relato? Hay muchas discusiones y respuestas a esa pregunta en el campo de los estudios literarios. En cuanto al espectador teatral, tal como lo vamos a proponer aquí a partir de la lógica lacaniana, será uno para cada una de las estructuras espectatoriales. No es muy factible que una escena esté montada para ser receptada por varios espectadores. Una vez que el director decide el tipo de estructura espectatorial que admite su montaje (con su propia economía libidinal), decide a la misma vez el tipo de espectador o, como veremos, es probable que ese espectador ya se le haya impuesto antes de iniciar su montaje. El público, obviamente, se dejará manipular, se dejará seducir por esa máscara o bien la rechazará, pero lo cierto es que dicha máscara lo espera desde antes, incluso desde mucho antes de que haya decidido ir al teatro. Ese espectador -tan difícil de visualizar- es la máscara que el montaje construye para organizar desde allí el sentido del espectáculo. Ese espectador implica, como veremos, una opción política.

Si, como hemos dicho, debemos distinguir entre el actor como un individuo histórico de carne y hueso que porta una máscara, la de su personaje, deberíamos distinguir también entre el público y el espectador, aunque podríamos ir inclusive más lejos en el planteo: tal vez el actor no sea más que otra máscara que asume



un individuo histórico, porque el *actor* es ya un diseño de máscara protocolizado por la cultura.⁷ Hay escuelas de actuación con diversos modelos de *actor*; hay técnicas actorales basadas en distintas perspectivas respecto del cuerpo, de la función del teatro, del tipo de representación o no representación, etc. En este sentido, el personaje no sería sino un doble recubrimiento del individuo de carne y hueso que asume la función de actor y luego la máscara de un personaje. En los últimos años esto se ha complicado aún más con la aparición del performer; conocemos las discusiones que actualmente se realizan, con bastante confusión nomenclacional, para diferenciar adecuadamente al actor del performer.

¿Hay alguna manera de captar -o de visualizar, para usar los términos de Barthes- más concretamente esa invisible máscara del espectador? Cuando el director -o quien en un grupo oficie de tal- decide el diseño de espacio y, a partir de allí, lo sepa o no, determina el ojo desde el cual va a verse el espectáculo, está construyendo una máscara desde la cual va a ser visto lo que él va a dar a ver. Aquí nos topamos con otra gran confusión en los estudios teatrales; se usan como sinónimos los términos *lugar* y *espacio*, sin percatarse de que, una vez más, el lugar está determinado históricamente y el espacio no es sino el enmascaramiento de dicho lugar a partir de una determinación discursiva precisa e históricamente determinada. Muchos directores, por múltiples razones de tipo práctico, sean financieras o institucionales, terminan acatando el modelo de sala a la italiana (y algunas de sus variantes, incluso si hacen teatro callejero) como lo dado, lo natural, el teatro. Partamos del axioma de que en un mismo lugar se pueden construir distintos espacios. Inclusive, en una sala a la italiana ya dada, se puede construir un espacio que subvierta las imposiciones de ese modelo arquitectónico. Los lugares están dados; los espacios se construyen. Así, en un lugar con ciertas dimensiones de largo, ancho y altura, se pueden construir espacios diferentes. Los espacios suponen y organizan relaciones específicas entre sujetos. Los espacios

⁷ Tal vez algunas apreciaciones de Freud y Lacan sobre la relación público/actor/personaje -como las de quienes han trabajado sobre esos autores -deberían profundizar más esta cuestión, si admitimos que el actor es ya una máscara determinada a nivel simbólico, según un tipo de formación o escuela actoral. Todavía se desliza en esos trabajos una confusión entre el individuo histórico -con sus propias pasiones e inconsciente- y el actor.



responden a discursos precisos.⁸ En un mismo lugar, pueden proponerse diversos espacios pedagógicos, que responden a discursos diferentes: discursos verticalistas, autoritarios (el escritorio y la pizarra al frente para el sujeto supuesto saber y muchas sillas o bancos para el *sujeto* supuesto aprender, que siempre es uno solo, aunque haya mucha gente que ocupe ese lugar) o bien espacios más democráticos, más horizontalizados. En el teatro, cualquiera sea el espacio que construya el director, siempre supone un área para la escena y otra donde se ubicará el público. En el medio, entre escena y público, el director interpone una presencia invisible, la máscara del espectador que -consciente o inconscientemente- ha diseñado para dicho espectáculo o se le ha impuesto para su proyecto de puesta en escena.

La distribución espacial ya supone una teatralidad específica constituida como política de la mirada.⁹ Ese espacio remite a discursos específicos de manipulación de la visión y/o la escucha. Pero, más allá de las condiciones materiales del lugar, lo que queremos ahora recortar es justamente cómo, en el proceso de construcción de la escena, en el diseño de espacio que se asume para ella, existe siempre la máscara de un espectador buscado, deseado, esperado y, como contrapartida, ciertas figuras alternativas de espectador que -por razones ideológicas no siempre conscientes- son marginadas o dejadas de lado, excluidas. Siempre, como comprobaron los estructuralistas, un relato se escribe, se cuenta, sobre el fondo de las opciones que no se realizaron, es decir, posibles narrativos que no se actualizaron y quedaron sobre el fondo de lo escribible o contable de un determinado momento histórico.

⁸ Para una discusión más detallada sobre los discursos y las dramaturgias, ver mi ensayo "Los cuatro discursos lacanianos y las dramaturgias" Argus-a 1.3 (2011) www.argus-a.com.ar

⁹ Ver mi libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. California, Ediciones de Gestos, 2000 y también mis ensayos "Más allá de la teatralidad del teatro: lo imaginario, lo simbólico y lo real. Un ejercicio de la praxis teatral", en *Revista Contraluz* 2.II (2010): 5-17 y "Aproximación lacaniana a la teatralidad del teatro: desde la fase del espejo al modelo óptico. Notas para interrogar nuestras ideas cotidianas sobre el teatro y el realismo", en Osvaldo Pellettieri (ed.) *En torno a la convención y la novedad*. Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2009; p. 33-52.



La función del ojo en el montaje, la cuestión de la mirada y el fantasma

La escena -lo dado a ver- será captada por un ojo ubicado en una cierta relación con dicha escena. Ese ojo es una función del proyecto de montaje; desde él se organizará y calculará la marcación de actores, la perspectiva escenográfica, la intensidad de la voz, etc. Ese ojo, que podemos ahora llamar *espectador*, no es la base de la mirada. En sentido psicoanalítico, la mirada es siempre del Otro. El Otro, en cierto modo, está por encima de la escena y del espectador, determinándolos a ambos. Tanto la escena como el espectador son mirados por ese Otro, registro simbólico de las convenciones, del pacto socio-cultural, entre otras cosas. Sin embargo, ese Otro, de cuyo deseo y de cuyo discurso depende el sujeto, es decir, tanto la escena como el espectador, no es completo, algo le falta, justamente porque desea. Lacan lo matematizó como $S(A)$, el significante de la falta en el Otro.

No hay una relación directa, inmediata, con ese Otro, ni de parte de la escena ni de parte del espectador. Tanto una como el otro van a mediar su relación con la falta en el Otro a través del fantasma, que oficiará como una manera de taponar, de velar, la falta en ese Otro. Lacan nos legó la fórmula del fantasma $\$ \diamond a$, en ese modo algebraico que buscó para el psicoanálisis en su enseñanza. Allí tenemos un sujeto en relación a un objeto, el famoso objeto *a* lacaniano, causa del deseo, de su deseo. El sujeto dividido, justamente por la intervención del Otro simbólico, ha perdido ese objeto para siempre, pero el fantasma es una escena cuya función es doble: por un lado, como dijimos, velar la castración, la falta en el Otro; por otro lado, provee al sujeto de un modo de regular su acceso al objeto *a* como goce. Hay, pues, para el sujeto una zona de cierta seguridad, regulada por el principio del placer, concebido éste como una descarga de tensiones; más allá del principio del placer, está el goce, una zona más peligrosa, por cuanto se relaciona con el superyó y con la pulsión de muerte.

Durante un tiempo de su enseñanza, Lacan habló del fantasma fundamental como aquello a lo que hay que llegar en el análisis, después de atravesar lo que él



denominó "la selva de fantasmas" en sus *Escritos II*¹⁰. Ese fantasma fundamental, que instauro el modo particular que un sujeto tiene de acceder al goce, no se puede modificar; lo que el análisis logra es cambiar la forma en que el sujeto se posiciona respecto de su fantasma y su modo de goce. Deberíamos, entonces, preguntarnos hasta qué punto un diseño espacial -más allá del relato expuesto en la escena o, inclusive, en relación directa con ese relato- responde a cierto fantasma configurado por la historia del teatro tal como, por ejemplo, aparece estructurado por la teatralidad del teatro en ese modelo conocido como *sala a la italiana*, originado en el capitalismo desde el Renacimiento y por ende cómplice de él, no solo en su modo productivo, sino también en su modo de goce.¹¹ No hay duda de que el fantasma de la sala a la italiana -tan *naturalizado* como *teatro*, que nos es tan familiar- no deja de tener su dimensión siniestra: sin duda, ese fantasma corresponde a lo que Lacan denominará estructura freudiana de la perversión.

El fantasma es como una escena en la que el sujeto se ve; el sujeto está fuera y dentro del fantasma, como espectador y como actor. El sujeto hace del objeto del fantasma un signo -y no un significante¹²- que, en la transferencia, va a ser atribuido al analista. La transferencia deviene así una puesta en acto de la identificación fantasmática. La relación del sujeto con el objeto *a* en el fantasma se transforma así en una relación con un semejante, con un partenaire, con un otro. Si bien el fantasma no es totalmente inconsciente, es, no obstante, difícil de verbalizar; es lo que avergüenza al sujeto. Cuando el analizante se tropieza con la

¹⁰ Jacques Lacan, *Escritos*, Tomo 2. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002; p. 736.

¹¹ En este ensayo no vamos a explorar las consecuencias en el campo teatral de lo que Lacan denominó casi al final de su enseñanza y a partir sobre todo de su conferencia en Milán en 1972, "el discurso capitalista", agregado como límite al tetraedro de sus cuatro discursos (del Amo, de la Universidad, de la Histérica y del Analista). Sin embargo, este ensayo se construye sobre el horizonte de esos planteos.

¹² En Lacan, mientras el significante es sujeto para otro significante, el signo, como en Pierce, es lo que representa algo para alguien. Al decir que el objeto *a* deviene un signo, se indica que es *algo* que detiene el deslizamiento metonímico de la cadena significante. El deseo como falta (de objeto) desaparece, se eclipsa, detrás de ese signo, poniendo al sujeto ahora en relación transferencial con el analista quien, supuestamente y, por la identificación fantasmática del sujeto, queda ubicado del lado del que tiene la verdad del analizante. El sujeto cree hallar el objeto en un signo que aparece del lado del analista. Se desata así la pasión, el amor de transferencia. En este amor, tal como lo explora Lacan en su *Seminario 8, La transferencia*. Buenos Aires, Paidós, 2003, el analista se sitúa como el amado, el *erómenos*, es el ágalma, como un cofrecillo que guarda ese precioso objeto que le falta al analizante, posicionado como amante y *erastés*. Por eso, la transferencia hace pasar al analizante de amado a amante; al hacerlo, desata una pasión con toda su galería de reclamos al analista, a quien supone en posesión del objeto que le falta, alguien que goza de lo que el analizante ha sido desposeído. La imposibilidad por alcanzar el objeto del fantasma se transforma, transferencia mediante, en impotencia. No podemos extendernos aquí sobre las consecuencias teóricas de estos conceptos lacanianos en el campo de la praxis teatral, pero hay que tenerlas presente al momento de leer este ensayo.



dificultad de verbalizar, entonces actúa lo que no puede decir; lo actúa, lo repite en transferencia, es decir, frente a su analista a quien, sin saberlo, toma como alguien de su historia pasada que ha sido crucial en la formación del fantasma.¹³ Se pasa, pues, del fantasma a la transferencia: de hablar o de la imposibilidad de hablar de algo, a la posibilidad de hablar de alguien, el analista, pero en tanto ágalma. En el teatro se trata justamente de provocar la identificación fantasmática mediante la encarnación del objeto del fantasma del público en el actor, cuya máscara agalmática es el personaje que porta el signo. Para ello el público debe soportar la máscara del erastés, es decir, del espectador como amante. Es el actor con su personaje el que pasa al plano del amado.¹⁴

Estructuras freudianas, clínicas, espectatoriales: neurosis, perversión y psicosis

La fórmula del fantasma le permite a Lacan (siempre más inclinado a la lógica que a la gramática, como era el caso de Freud), establecer una base bastante firme para una clínica diferencial. Así nos dará sus tres estructuras freudianas, también conocidas como estructuras clínicas y que, en el caso de nuestra praxis teatral, me gustaría denominar "estructuras espectatoriales", como una manera de acceder no sólo al trabajo del actor, sino también a la construcción del perfil de espectador del que hablamos antes. Esas estructuras freudianas son neurosis, perversión y psicosis. Cada una de ellas establece rasgos diferenciales que permiten justamente eso: una clínica diferencial entre una y otra a los efectos del diagnóstico. Si bien la fórmula del fantasma de la que Lacan parte, $\$ \diamond a$, es la de la neurosis, las otras devendrán de la variación de sus términos. De ese modo,

¹³ Sin duda deberemos en el futuro repensar las relaciones entre actuación y memoria (noción que adquiere demasiadas connotaciones en los trabajos teatrales) a partir de este marco teórico psicoanalítico.

¹⁴ Sería interesante releer algunos trabajos freudianos, como por ejemplo "Personajes psicopáticos en el teatro", en *Obras Completas*. Vol. 7. Buenos Aires, Amorrortu editores S.A, 1978, para repensar esta cuestión del signo y la transferencia desde una perspectiva estética y psicoanalítica, en la medida en que Freud, al discutir *Hamlet*, sostiene la idea de que la obra de Shakespeare narra indudablemente muchos conflictos que mezclan motivaciones conscientes y también reprimidas. ¿Cómo podrían estos conflictos patológicos producir placer en el público? Según Freud, porque el teatro, para ser efectivo, no debe nombrar el conflicto o el elemento reprimido, sino capturar la emoción y la percepción del público por medio de la identificación de éste con la acción de la obra, de los personajes. Tropezamos aquí entonces otra vez con esa diferencia entre el objeto *a* del fantasma (innombrable) y el signo depositado o mejor encarnado en alguien que provoca la transferencia.



Lacan plantea la necesidad de diferenciar lo que pertenece al orden de la estructura de la simple acumulación de síntomas: un neurótico puede tener muchos rasgos perversos, pero, por estructura, es neurótico. Un perverso puede no ostentar demasiados rasgos perversos, pero lo será por estructura. No es simple ni fácil determinar una estructura clínica a nivel del diagnóstico.

No vamos a interesarnos demasiado en la vertiente terapéutica o clínica de la enseñanza lacaniana que, por otra parte, incluso en el psicoanálisis, como señala Miller en *Sutilezas analíticas*, no es lo fundamental.¹⁵ Lo que nos puede servir para dar una base teórica a la praxis teatral -es decir, al proceso de ensayo y montaje de una obra, algo que no fue nunca objeto del interés académico- es justamente la dimensión lógica de la enseñanza lacaniana. Vamos a dejar esto de lado por ahora para trabajar la fórmula del fantasma en la relación entre actor y personaje; conocemos varias técnicas de trabajo actoral y algunas de ellas -pienso en la primera etapa de Stanislavski y en Strasberg e, inclusive, en el primer Grotowski- son teóricamente muy ambiguas -o al menos requieren de una lectura más detallada inclusive desde la perspectiva lacaniana que estamos intentando articular aquí- en cuanto a la propuesta de que el actor debe *vivir* el personaje, *ser* el personaje. Estas aproximaciones suponen un grado de identificación, es decir, alienación imaginaria a ese *autre* que, en definitiva, es la primera versión del objeto *a* lacaniano, que luego será también el goce y lo real. En este trabajo vamos a centrarnos más en la forma en que el director durante el montaje diseña el perfil o figura del espectador. Lo sepa o no, el director da a ver la escena a un ojo determinado, es decir, establece una relación determinada entre un sujeto (\$) y un objeto (*a*). Puede, como dicen algunos directores, desentenderse del público, pero lo quiera o no, su proyecto obedece a un tipo de espectador. A partir de lo dicho sobre las estructuras freudianas, podemos decir que hay tres posibilidades estructurales o lógicas para que el montaje vehiculice esa relación: neurosis (histeria, obsesión e incluimos la fobia), perversión (sadismo/masochismo, exhibicionismo/voyeurismo) y psicosis. Cada una de ellas tiene que ver con el principio del placer y con la voluntad de goce del Otro. En este sentido, estas estructuras espectatoriales deberían conducirnos a un tratamiento más preciso de

¹⁵ Ver Jacques-Alain Miller, *Sutilezas analíticas*, Buenos Aires, Paidós, 2010; p. 14 y ss.



muchas cuestiones estéticas en el campo de los estudios teatrales, sea los ligados a la percepción de lo bello como los relacionados con el proceso y la economía de los placeres.

La teatralidad del teatro, cuyo diseño arquitectónico se realizó en el Renacimiento y llega hasta nosotros, con algunas variables, como sala a la italiana, por muchas razones que hemos abordado en otros trabajos, ya ha fijado -y hasta *naturalizado*- un cierto perfil del espectador dentro de la estructura perversa. A diferencia del psicoanálisis, que toma la estructura freudiana de la neurosis como la básica, nosotros en la praxis teatral, por razones históricas, debemos partir de la estructura de la perversión, porque es lo que conocemos como *el teatro*. En la perversión, tenemos al menos dos vertientes posibles para nuestra investigación: por una parte, el sadismo y el masoquismo y, por otra, el voyeurismo y el exhibicionismo. Si el primer binomio puede darse tanto del lado de la escena como del lado del espectador, el segundo toma referencias concretas: el exhibicionismo suele instalarse en la escena y el voyeurismo se localiza más fácilmente en ese ojo que hemos convenido en llamar espectador.

Al plantearnos la posibilidad de jugar con el fantasma perverso para promover algunas hipótesis productivas en el campo de la praxis teatral, nos proponemos un camino de doble entrada: por una parte, pensar la escena como \$ y al espectador como a y, por otra, pensar la escena como a y al espectador como \$.

En este sentido, aunque no vamos a desarrollarlo aquí, apelamos a "Kant con Sade", el famoso ensayo que Lacan escribe en 1963, el mismo año de su *Seminario 10*, que divide su enseñanza en un antes y un después¹⁶. Lacan sostiene que ambos autores, Kant y Sade, a pesar de su aparente oposición, convergen en la homología de sus propuestas: Lacan homologa el imperativo moral kantiano a la voluntad de goce sadiana. Si Kant plantea, por su parte, que hay que obrar de tal modo que nuestras acciones se eleven a un nivel universal, Sade, por su parte, nos plantea los derechos del hombre como derecho al goce, a gozar de todo y de todos sin prohibición. En ambos hay un imperativo categórico: en uno, el cumplimiento universal de la moral; en el otro, el cumplimiento universal de la voluntad, del

¹⁶Jacques Lacan, "Kant con Sade". *Escritos*. Tomo 2. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002; p. 727-751 y *Seminario 10 La Angustia*. Buenos Aires, Paidós, 2006.



derecho al goce. Lacan detecta en ambos el mismo fantasma perverso, sádico y, en última instancia, fallido: hacer existir al Otro, ser instrumento del goce del Otro. Ambos son defensores de la fe. Aunque no vamos a detenernos en esto, es en este marco en el que deberíamos plantear la discusión sobre los derechos humanos del público vía los derechos del espectador.

Puesta en escena y espectador perverso

Intentaré en lo que sigue apuntar unas notas para desarrollarlas más detenidamente en trabajos futuros. Me disculpo por anticipado si en algunos casos reduzco al nivel de vulgarización excesiva algunos conceptos lacanianos, tan complejos y productivos.

La escena exhibicionista requiere de un espectador voyeurista. Pero si partimos de la idea de que el espectador (que –insisto– no es el público) es un sujeto dividido $\$$ que tiene que arreglárselas con un objeto a que se le ofrece velado en la escena, entonces tenemos que admitir que esa escena debe responder a cierto placer y cierto modo de goce del espectador buscado. Obviamente, estamos pensando aquí en una estética que, como tal, siempre supone una economía libidinal. El fantasma perverso puede ser escrito, en cierto modo, como el reverso del fantasma neurótico: $a \diamond \$$. Si un director se decide por el diseño de espacio de la teatralidad del teatro, si asume la política de la mirada involucrada en el diseño espacial de ese formato, entonces la máscara de espectador que se (le) impone es la del espectador perverso, es decir, un espectador que se coloca como el a del Otro.

Una primera posibilidad es colocar al espectador como el $\$$ que ve y se ve en el fantasma enmarcado en la escena, porque el fantasma siempre está enmarcado, tal como Lacan lo plantea en el *Seminario 10*. Digamos que juega con el fantasma para defenderse del goce. Lo que le ocurre a los personajes es, en parte, lo que le ocurre o desea que le ocurra a él a nivel imaginario. La escena, en ese sentido, como en el teatro popular y comercial, enmascara un objeto a que, supuestamente, correspondería a los supuestos deseos del público y en ese sentido, el espectador diseñado por el proyecto de puesta tiene que manipular la escena para que ésta



responda obedientemente a la demanda del público en tanto representante del Otro. Si lo logra, ese espectador será realmente efectivo al momento del montaje. Este espectador voyeurista quiere que el espectáculo responda obedientemente a las reglas del género y, sobre todo, que no las transgreda, puesto que, si lo hace, pondría en crisis su propio deseo, lo cual es justamente lo que el perverso trata a toda costa de evitar. Lo que importa es no la satisfacción propia, sino responder a la voluntad del Otro, satisfacer al Otro. El perverso es el gran obediente, no transgrede ni acepta que se modifiquen las ceremonias. De ahí el sentido ritualístico o formulaico del teatro comercial y popular. Sean cuales fueren los excesos, no importa cuán exagerada la ostentación de la puesta escena que se va a montar para su partenaire, lo importante aquí es que se trata de una escena regulada por un contrato. En el amplio espectro del género dramático, hay subgéneros dramáticos que se adaptan muy bien a este tipo de encuadre, como el melodrama o la comedia musical. En estos casos, la escena como $\$$ puede presentar cualquier conflicto o situación, puede por un momento poner en crisis al Otro, pero a condición de que el suspenso sea narrativamente controlado y, desde el mismo pacto perverso, prometa una resolución esperada y hasta feliz que, obviamente, cierre el espectáculo no sólo satisfaciendo al público, sino al Otro del pacto social, simbólico, como tal.

Resulta asimismo productivo a nivel teórico invertir la situación y colocar al espectador perverso como el a en la fórmula del fantasma, teniendo siempre en cuenta que siempre, como en el caso anterior, de lo que se trata es de satisfacer la voluntad de goce del Otro. El espectador va a ponerse como a de un sujeto $\$,$ en este caso la escena, que él quiere sostener como completa. Quiere taponar la falta en el Otro, para garantizar la existencia del teatro. Es un trabajador obediente y, por eso, la teatralidad no permitirá que ninguna falla de la escena rompa su ilusión de completitud. Podemos pensar aquí nuevamente en el musical de Broadway o inclusive en la ópera, por ejemplo, en el Metropolitan Opera House de Nueva York. La escena perversa exhibicionista, que hace gala de todos los recursos tecnológicos y de todas las posibilidades de vestuario, maquillaje, iluminación, etc., intenta por sí misma velar la falta en el espectador, colmarlo de goce. Pero el espectador como perverso no deja de hacer lo propio con la escena: su función en el armado de la



escena consiste en asegurar que la escena no se permita ningún defecto; no verá ningún defecto o detalle, a fin de que el público, portando esa máscara espectral, pueda consecuentemente gritar y aplaudir a rabiar para impedir que la ilusión escénica se rasgue. La perfección de la escena es más una exigencia de la figura del espectador que de los hacedores del teatro. No sorprende, entonces, que el público que viene a portar esa máscara de espectador, que viene a soportarla y que paga por ello, termine gritando y aplaudiendo a rabiar para impedir que la ilusión escénica se desvanezca y dé lugar a la emergencia del objeto *a* (entendido aquí sobre todo como lo real) que la escena supuestamente es la encargada de velar.

Sea desde la escena o desde el espectador, el contrato perverso hará su trabajo obedientemente para darle al Otro su goce, para hacerlo existir como tal. Es por ello que tanto el musical como la ópera o el teatro comercial no se interesan por lo experimental; al contrario, se basan en protocolos ya pactados que el director respeta y que el espectador exige; el director diseña la puesta que el espectador, de alguna manera, *espera*, y así hacen existir al Otro, al teatro como tal, es decir, como lo tenemos ya muy arraigado en el imaginario cultural de Occidente.

El espectador perverso y el goce del Otro

Si esa máscara de espectador admite un diseño sádico, intentará enmascarar el goce de la escena, el *a*, a la vez que completa la escena mediante la operación de quitarle la palabra, imponiéndole la suya: el espectador intenta así imponer a la escena su voluntad de goce. Y aunque la escena resista esa operación, no por ello dejará de obedecer a esa máscara de espectador. El espectador completa la escena y, a la vez, la hace hablar de acuerdo con lo que espera de ella. Si dicho espectador, en cambio, estuviera concebido como un perverso masoquista, su función no estaría dada tanto en quitarle la palabra a la escena e imponer la suya, sino en restituir las palabras que a la escena, según él, le faltan.¹⁷ Si bien no

¹⁷Esto abre posibilidades para pensar el rol de la crítica teatral en la praxis teatral a partir de la conceptualización lacaniana.



le impone su voz a la escena, le ordena no obstante que la acepte. Este espectador masoquista tiene como tarea mostrarle a la escena lo que es el deseo del Otro, es decir, mostrarle a la escena lo que es el teatro, manteniendo así los protocolos y códigos de la tradición teatral: esta máscara de espectador masoquista sostiene que el teatro hace la ley. Si el espectador sádico falla porque a pesar de su trabajo no logra hacer que la escena resplandezca, que la escena goce, ya que solamente él es el que goza; el espectador masoquista, por su parte, se coloca como un diseño desechable, degradado frente a la escena que, como tal, debe responder siempre a las convenciones teatrales. Tampoco logra hacer gozar a la escena, aunque por razones diferentes del sádico, ya que aunque busca angustiar a la escena, lo que verdaderamente hace es enmascarar el goce inherente a la teatralidad del teatro. Por más que el masoquista, por ejemplo, se empeñe en sostener los protocolos realistas de la escena, se queda siempre como marginado del goce de la escena, puesto que la escena goza en su carácter de ficción, no de realidad.

En ambos casos, la máscara del espectador funge como el *a* de la escena, en el sentido de que su función es impedir que el actor se enfrente al hueco, el agujero negro del que tanto nos habló Stanislavski, dando lugar a la emergencia de la angustia. Como dijimos antes, la escena o el espectador, en tanto perversos, ambos harán su trabajo obedientemente para darle al Otro -al *teatro*, a la teatralidad del teatro- su goce, para hacerlo existir como tal. Es por esto que el teatro comercial (con los subgéneros que le son inherentes, ya sea o no sostenido por la producción privada u oficial) no se interesa por lo experimental; no es tanto por las razones financieras que siempre existen, ya que se trata de un negocio, de producción industrial de espectáculos; sino por razones estructurales que competen a la teatralidad del teatro como tal: es una escena, un *teatro*, que hay que hacer existir para *divertir* al público e impedir la angustia. Escena y espectador se basan así -como el narrador barthesiano- en protocolos ya pactados que el director respeta y que el espectador -ése para el cual dicho director diseña su puesta- de alguna manera *sostiene*.

Tanto para el sádico como para el masoquista, se trata de un espectador calculable y calculado. Obviamente, hay un público que luego llega al teatro y que



asume la máscara del espectador que le ha sido asignada; suele también aceptar esos pactos, pero podría eventualmente rechazarlos. Para la escena perversa y para su espectador no hay necesidad de analizar nada: el director tiene un saber de la escena y el espectador que construye responde a esa misma voluntad de goce. El director sabe que su espectador perverso quiere confirmar su saber en un ritual muy pautado y no pondrá nada en escena que pueda desestabilizar dicho saber. Es una máscara de espectador preparada para entregarse al goce del Otro sin peligros, es un goce controlado por el contrato perverso. Inclusive el público, una vez que asume la máscara de este espectador perverso, debe responder a los mandatos del Otro: no debe hablar, debe apagar sus celulares, debe quedarse sentado en su butaca y, si por alguna urgencia tuviera que salir, debe hacerlo en cierta dirección y no en otra. Todo está regulado de antemano.

Pero, sobre todo, si sufre o se divierte, lo hace sin arriesgarse en un exceso descontrolado. Muy rara vez ocurre en el teatro el exceso sin control que, por ejemplo, ocurre a veces con el público en un espectáculo deportivo. En este último, aunque se trata también de un juego reglado, el show es imponderable o impredecible y el público lo vive como *realidad*, como un enfrentamiento de contrincantes cuya dimensión cultural va más allá de lo controlable por el juego mismo. Sin embargo, el descontrol del público lleva al pasaje al acto cuando percibe que el contrato, es decir, las reglas del juego se han transgredido o violado.

El director, el espectador y la escena fetiche

Ahora bien, es para este espectador, que no huye del goce como hará el neurótico, que el director perverso diseñará también una escena que oficia como fetiche, ese sustituto del objeto con el que se intenta engañar la pulsión. El espectador sabe que eso que pasa en escena no es *la realidad*, pero aún así -como diría Octave Mannoni en *La otra escena*- se entrega a ella, cree en ella, se deja dominar por ella. Ese fetiche es lo que precave al espectador de hacerse preguntas sobre el Otro¹⁸. Sería interesante investigar los procedimientos brechtianos del

¹⁸ Octave Mannoni, *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires, Amorrortu, 1979.



distanciamiento como modos de visualizar el fetiche como tal. Brecht sabía perfectamente que, tal como lo había visto Marx, en el capitalismo la mercancía asume ese carácter fetichista y por eso diseñó su aproximación al montaje a partir de un dar-a-ver-el-fetiche-como-tal. Como dijimos más arriba y como volveremos más adelante, podríamos pensar en un perfil de espectador neurótico cuya máscara, sin embargo, a veces parece asumir rasgos perversos; pero aquí y ahora estamos tratando de captar al espectador perverso en su estructura. Este espectador perverso acepta el sufrimiento que le pueda ocasionar la escena siempre y cuando esté enmarcado dentro del contrato teatral. Cuando el director trabaja, su propuesta de montaje -que él comunica a los actores y a los artistas involucrados- está controlada desde ese espectador que pone frenos a cualquier impulso creativo que amenace el pacto teatral, sea en la regulación del estilo actoral, del vestuario, de la escenografía o de la iluminación. Hay en Lacan un trabajo muy detallado por el cual el objeto *a* como objeto de goce no deja de relacionarse con el superyó -que insta a gozar y gozar cada vez más- y con el masoquismo. El espectador, en tanto perverso, se ofrece aquí como objeto de la escena, no importa cuánto lo que ocurre en ella lo pueda hacer sufrir, porque su máscara espectral asume que, como espectador, no debe pensar.

No es, pues, casual que toda la escena perversa se presente estructurada no solo con gran ostentación de recursos (vestuario, efectos especiales, música, clima), sino también con cierto suspenso. Es que la escena trata por todos sus medios técnicos y profesionales de hacer existir al Otro como completo, de darle al Otro su goce, de atraparlo. Del lado del espectador, para quien la escena es su Otro, también comprobamos lo mismo, por eso hay protocolos muy pautados que preparan al público para asumir o soportar la máscara de espectador; inclusive hay protocolos que comienzan mucho antes de la función: leer el periódico, reservar la entrada, preparar ropas y demás, viajar, sentarse, aprovechar la entrada al máximo, identificarse, divertirse, entretenerse aunque sea sufriendo, aplaudir, gritar bravos, en suma, hacerle sentir al Otro de la escena su goce. La pasividad del espectador y, por lo tanto, del público en la teatralidad del teatro, concebido en términos masoquistas por el proyecto de la puesta y por el diseño arquitectónico de los teatros a la italiana, es decir, un espectador inmovilizado en su butaca, callado,



quieto, a oscuras, es completamente aparente. En efecto, es desde esa figura del espectador del formato del teatro tradicional, con su docilidad y obediencia, que se construye la escena en la que actores, directores y técnicos supuestamente (¿ilusoriamente?) ordenan y disponen el espectáculo a su antojo y capricho estético.¹⁹ Pero es desde ese espectador que toda la escena está diseñada. El espectador, en posición masoquista, está allí listo antes de que el público llegue y asuma dicha máscara. Aunque los teatristas digan no pensar demasiado en la figura del espectador, lo cierto es que no podrían hacer nada sobre la escena sin él. Los teatristas, sin duda, quieren decir que no piensan demasiado en el público y eso lo dicen con razón, porque el público es una masa de individuos, algunas veces sociológicamente calculable pero por lo general extremadamente heterogénea. El espectador es, en cambio, el que los mantiene en escena, el que dirige la perspectiva escénica, ordena la coreografía y controla los límites de iluminación, visibilidad y el volumen de la voz, etc. Inclusive podemos pensar que la embocadura del escenario es también la parte más física de este encuadre perverso, porque es justamente la encargada de enmarcar el fantasma desde un lado y otro del proscenio. Así, la figura del espectador, ubicada frontalmente y luego financiera y espacialmente diversificada en la sala, en su aparente pasividad, es, no obstante, la responsable de sostener la escena, la que mantiene a la escena e impide que se caiga. Esa es su voluntad de goce.²⁰

¹⁹ Para mantener este ensayo dentro de cierta extensión, me he refrenado de poner ejemplos. Sin embargo, no queriendo hablar del trabajo de otros directores, me parece conveniente poner algunos ejemplos provenientes de mi propia práctica directorial. En algunos de mis espectáculos suelo utilizar lugares que están completamente vacíos. El público entra y no sabe bien qué hacer: en efecto, ni hay escenario ni se sabe dónde será la representación; tampoco hay sillas. En consecuencia, al suspenderse los pactos, al no dar ni un elemento que permita visibilizar la máscara de espectador, el público no sabe bien cómo reaccionar. Sin embargo, una vez comenzado el espectáculo, cuando los actores de alguna manera han dejado ver cuál es el espacio para la escena, el público desaprovecha la posibilidad de caminar y defender su derecho a ver (¿debería ser uno de los derechos humanos?); por el contrario, se sienta en un lugar y aunque la escena se realice fuera de su campo visual, el Otro del registro simbólico -esa teatralidad del teatro que nos parece tan *natural* pero que fue fraguada históricamente- lo somete a su inercia. Aun cuando he realizado puestas en teatros de formato a la italiana, como ocurrió con *¿Qué es el amor?*, una puesta sobre tres textos breves de dos dramaturgas latinoamericanas y una española (en Arizona, en 1993), siempre he optado por un espectador neurótico, es decir, he tratado de manchar la escena con distintas estrategias (algo que nada tiene que ver con el distanciamiento brechtiano) a fin de provocar el deseo del público. Hubiera resultado completamente incoherente hablar del amor en escena disponiendo una máscara de espectador perversa; el perverso poco sabe del amor o no está interesado en él, ni en el deseo. Ver más adelante la máscara del espectador neurótico.

²⁰ En el formato a la italiana tradicional, hay un punto de ver privilegiado, que es el palco oficial y que es donde se ubica al representante del poder. Ese palco está a la altura del escenario y frontal a él. Desde ese lugar es desde donde se organiza toda la perspectiva de la escenografía, desde donde se calcula la



En este contrato perverso, típico pero no exclusivo del teatro comercial, lo que sostiene la relación es la lealtad al Otro, tanto desde la escena como del lado del espectador. Ambos saben muy bien para qué trabajan, ambos se ofrecen uno al otro como objeto delecto, envilecido, desinteresado de todo lo que no esté contenido en el contrato sobre la voluntad de goce. Y aunque se proponen explorar los límites del placer por medio de todos los recursos, nunca pierden de vista los límites; por eso son incapaces de promover preguntas y, lo que es más, van en contra de todo cuestionamiento crítico del mundo. Lo único que buscan a través de ese pacto ritualizado es reponer, restaurar o restablecer la voz en el Otro, esa voz que los conmina a seguir gozando sin cuestionar. Por esta estructura perversa es que falla a veces la escena cuando ésta se propone un mensaje transgresivo: su dimensión imaginaria queda completamente sofocada, anulada, bajo los protocolos del contrato perverso inherente a la teatralidad del teatro como tal.

En cierto modo, tal vez seamos injustos aquí en cargar todas las tintas sobre el teatro comercial; podríamos pensar que una puesta vanguardista extrema también se basa en un contrato perverso. Hay, sin duda, un público para la incomprendibilidad o complejidad del sentido, pero hay un encuadre que controla los límites: pienso en esos espectáculos herméticos que, no obstante sus pretensiones de subvertir los códigos teatrales vigentes, se hacen respetando la teatralidad del teatro, cuya óptica política ya hemos estudiado en otra parte. También aquí hay una pretensión de promover una objetualización máxima de la escena y, por eso, el público del circuito *off-off* no tiene mayores problemas en asistir a obras incomprensibles, de extremada lentitud, incluso cuando no hay la posibilidad de establecer la más mínima coherencia a nivel del sentido; ese público se somete, como el consumidor del teatro comercial, a cualquier capricho del Otro de la escena, que se ha convertido de ese modo en la ley del Otro. En ambos casos, los rituales de escenificación están montados para un espectador que se ofrece como objeto fetichizado; la escena misma también hace lo propio de sostenerse en

luminosidad, el volumen de voz, la marcación de escena, etc. Si uno se desplaza hacia los costados y también hacia arriba en forma vertical, pierde visibilidad sobre el escenario; los precios de las localidades dividen al público según su capacidad adquisitiva y por ello la ley capitalista del "tanto pagas, tanto ves", se cumple. Ese pacto perverso tiene otras consecuencias que hemos tratado en otros escritos. Muchos directores quieren montar obras de índole rupturista, pero a pesar de lo novedoso o cuestionador de su espectáculo a nivel de la dramaturgia, queda sin cuestiona el pacto o formato perverso que la vehiculiza y que impone su voluntad de goce.



el fetiche, sean los decorados o el actor como *star*, como ícono reverenciado, o sea el director o el grupo, en el teatro comercial y en el *off-off*, respectivamente.

El espectador neurótico y el deseo

Pasemos ahora a considerar la estructura neurótica. En la neurosis, el objeto *a* está enmascarado por el fantasma; el síntoma es su máscara. Para el neurótico el Otro es un enigma; cree que el Otro sabe, que el saber está en el Otro, pero a la vez duda del Otro. Gracias a esa duda la ciencia avanza; gracias a las histéricas, el psicoanálisis avanzó y sigue avanzando. A diferencia del perverso, involucrado en el goce, el neurótico se defiende del goce y huye de él con horror. Justamente lo logra por medio de proponer un sustituto del objeto *a* y orientar su deseo por la vía de la demanda. La demanda -como lo demostró Lacan- no está dirigida a un objeto que pudiera satisfacer una necesidad, sino que va más allá, apunta al Otro como tal, a su amor. Y el amor es dar lo que no se tiene²¹. Esa demanda es, en cierto modo, una pregunta por el deseo del Otro, por saber qué quiere el Otro del sujeto. Aunque en un principio se identifique con el deseo del Otro, siempre y cuando no sea él o ella el objeto de ese deseo -lo que establece siempre un encuadre triangular- aunque se identifique con la escena que se le propone, el histérico quiere siempre dejar su deseo insatisfecho, por eso una máscara histérica de espectador va a ser aquella que cuestiona, bajo los velos de lo dado a ver en la escena, la posibilidad de un sentido totalizante y, con cierto misterio de por medio, admite que no todo sea visible o audible, que haya algo más.²² La falta nunca es de la máscara, sino del Otro. Por eso el espectador neurótico, particularmente histérico, no quiere ser tomado como objeto, porque entonces volvería a sentir su privación, se enfrentaría a la castración del Otro. El histérico, que está interesado en que se lo desee por lo

²¹ Jacques Lacan, *Seminario 8*, ob. cit. ; p. 45.

²² En mi ensayo "Más allá de la teatralidad del teatro: lo imaginario, lo simbólico y lo real. Un ejercicio de la praxis teatral", ob. cit., he detallado la forma en que se construyó la máscara del espectador en un espectáculo titulado *Iluminaciones* (Los Ángeles, 2008), cuando exploramos la relación del público con la escena en un espacio en oscuridad total. El uso de las linternas que portaban tanto los actores como el público pusieron al descubierto los pactos perversos de la teatralidad del teatro en relación con la visión y el uso de la iluminación. Aquí cada cual tenía que enfocar lo que quería dar a ver o lo que deseaba ver, comprobando que otros tenían otras opciones y que, en esa diversidad, cada cual armaba su propio relato dejando de lado otros posibles que escapaban a su personal perspectiva. Ver mis comentarios y algunas fotos en mi página www.gustavogeirola.com.



que es, no está interesado en que se lo coloque en posición de sustituto del *a*.²³ Este espectador supone que el Otro tiene el objeto *a* y que sabe algo sobre su deseo, pero cuando el Otro intenta imponerle un sentido, el histérico queda inconforme, ya que la estructura neurótica es siempre una pregunta que el ser le hace al sujeto, sea en la histeria por la identidad sexual, sea en la obsesión por la existencia o la muerte. En general, el neurótico imagina un goce ilimitado del lado del perverso, pero, como ya vimos, ese goce está regulado, pautado en la perversión. Solo ciertos rasgos perversos del fantasma del neurótico le permiten extraer un plus-de-goce, pero el neurótico nunca se pone en posición de objeto *a*; el neurótico es un sujeto dividido, sabe que hay una dimensión que escapa a su saber. El neurótico se desliza metonímicamente por objetos sustitutos del *a*, pero ese objeto *a*, causa del deseo, dimensión del goce, de lo prohibido por la ley, queda siempre éxtimo.²⁴

Imaginemos un director que quiere construir una máscara espectral que ya no responda a los protocolos perversos de la teatralidad del teatro. Es muy probable que enfrente grandes dificultades si se propone montar su escena en el formato de la sala a la italiana. Le va a resultar más fácil si tiene una sala flexible, con sillas y tarimas o gradas movibles, que le permitan distribuir el público de diversas maneras. ¿Qué es lo que un director debe hacer para construir un espectador neurótico para su escena? Sin duda, el público que asiste a una función está siempre en posición de demandar lo mejor, de demandar a la escena como su Otro. El director que trabaja para un espectador perverso va a intentar, como hemos visto, satisfacer las cláusulas del contrato teatral mediante el uso de todos

²³ En mi reciente puesta de *Mades Medus*, de la dramaturga peruana María Teresa Zúñiga (Tijuana, México, noviembre 2011) exploré las posibilidades de máscara espectral en otro sentido: entre los múltiples temas de esa obra que, en cierto modo, es como un *Esperando a Godot* peruano o latinoamericano, dos payasitos, uno viejo y otro joven y tuberculoso, esperan al público que nunca llega, tal vez, según dicen, porque están mirando la televisión. En esa devastación del circo y del teatro que subyace a la obra y la caída de las ilusiones setentistas, me pareció coherente presentar dos opciones de máscaras espectrales: por un lado, mientras yo dictaba una conferencia, los actores en personaje cruzaron frente al público del auditorio y repartieron volantes invitando a ver la obra; se dirigieron a otro espacio que no se podía ver desde el auditorio pero se podía oír. Al terminar mi charla, en la pantalla comenzó la obra, que habíamos filmado previamente. Pero desde otro lugar se escuchaba a los actores actuando. El público tuvo que optar por ver la obra en la pantalla, sentado como en el teatro/cine, quieto, o bien dirigirse a un espacio sin sillas y acomodarse como pudiera para ver la representación desde el ángulo que le pareciera más adecuado o desplazándose a su gusto.

²⁴ Para un desarrollo detallado de la extimidad en Lacan, ver Jacques-Alain Miller, *Extimidad*. Buenos Aires, Paidós, 2010.



los recursos a su disposición para velar la falta en el Otro, en el público, como quien no abre la posibilidad de cuestionamiento o, lo que es peor, de deseo. El director interesado en construir una máscara neurótica para su público, por el contrario, no responderá a esa demanda. Dejará escapar algo para incentivar el deseo del público, sea por medio del relato -a veces fragmentario, otras de final abierto- y especialmente por medio de *manchar* la escena.²⁵ En efecto, la máscara del espectador puede alentar una distribución del público tal que, no importa donde se lo coloque para ver la escena, hay algo que está en la dimensión de la falta. Inclusive cuando la escena pretende dar a ver *todo*, si la máscara neurótica está bien calibrada, siempre habrá un detalle que dispara la disconformidad del público como impugnación de esa totalidad y entonces el público, sumido en la máscara histórica, estará puesto en cierta posición crítica o al menos demandante, no sin cierta insatisfacción, como ocurre con la posición histórica. Lacan enseñó que el sujeto histórico demanda una respuesta total, quiere saber el sentido de sus síntomas, de sus sueños y cree que el analista, como sujeto supuesto saber, va a proveerle dicho saber. Sin embargo, si el analista es lacaniano, no responderá a esa demanda y dejará al sujeto histórico en posición de trabajar él mismo el

²⁵ En la puesta en escena de *Yo también hablo de la rosa*, del mexicanísimo Emilio Carballido realizada en Tucumán en 1990, después de una larga investigación realizada por dos cátedras de la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán, la del Arq. Carlos Malcún y la mía, nos propusimos trabajar la relación entre el *fantasma fundamental de la obra* y la máscara del espectador que le fuera más adecuada. La obra de Carballido es una secuencia de versiones realizadas por diversos agentes sociales sobre un evento, un descarrilamiento de un tren producido accidentalmente por un par de niños. El desafío del montaje fue entonces cómo mantener la potencia de la *versión*, cómo proceder de modo tal que no hubiera una puesta definitiva, ni primera ni última, que no hubiera sino versiones; que el espectador, aunque asistiera a todas las funciones, no pudiera ver la obra en su totalidad. Resolvimos la cuestión con varias estrategias: la primera fue destruir el formato a la italiana y luego *manchar la escena*, es decir, obstruir parcialmente la visión del público. Cada asistente, se sentara donde se sentara, tenía acceso visual a algunas escenas y otras solo podía alcanzarlas auditivamente, lo cual lo obligaba a *imaginar lo que no había visto*, es decir, a formar su versión de los hechos. Malcún, como escenógrafo, logró aislar unas cuatro o cinco posiciones posibles y eso dejaba todavía la posibilidad de que un asistente viniera varias veces para completar su visión total del espectáculo; por eso, hubo que imaginar otra alternativa para sostener la idea de impedir una puesta total y definitiva. La segunda estrategia fue repartir la obra en cuatro directores de actores que ensayaban las escenas a su propio gusto, convocando los géneros que quisieran, dándoles la identidad nacional a los personajes que les fueran más afines. Cada actor tenía un personaje *principal* y otros secundarios en su haber, ensayados con cierto director, pero no con otros. Algunos ensayaron ciertas escenas apelando al sainete, la gauchesca, el melodrama, el realismo ruso y hasta la ópera. Cada noche, como director general, yo iba a camarines y anunciaba qué actor hacía qué personaje y entonces los géneros se mezclaban, se confrontaban por primera vez frente al espectador y con gran riesgo para todos -aunque conocían el texto, no conocían la forma en que la escena se había resuelto- en el maravilloso disparate general que resultaba; cada función era una versión más o menos fallida de ese acontecimiento que era el texto dramático de Carballido.



sentido de su propia producción sintomática u onírica. El director, en este caso, procederá de la misma manera. Es factible que este espectador neurótico salga del teatro insatisfecho o bien con muchas preguntas y hasta con el deseo de otra versión de lo que vio, como les ocurre a los críticos teatrales. Sin duda, el público que viene a soportar esta máscara neurótica propondrá otra interpretación, otro detalle y hasta otra puesta. Un director que construye una máscara histérica para su espectáculo es aquel interesado en mantener abierta la capacidad deseante de su público.

Nos quedaría ahora explorar la psicosis como máscara del espectador. Lacan nos enseña, en su *Seminario 3*, que en la psicosis, "todo lo rehusado en el orden simbólico, en el sentido de la *Verwerfung*, reaparece en lo real"²⁶ bajo la forma de un delirio. Aunque nos advierte que "no se vuelve loco quien quiere"²⁷, lo cierto es que, no obstante las enormes dificultades que esta estructura nos ofrece para la praxis teatral, tendremos que tratarla a puntualidad. El desarrollo de esta cuestión extendería en mucho este ensayo, de modo que posponemos para otro momento investigar esta máscara espectral.

ggeirola@hotmail.com

Abstract

The essay focuses on the conceptualization of the spectator as a mask constructed by the director during the rehearsal process. On the one hand, we proceed to differentiate the spectator as a subject constructed by the director during the staging of the play, and how it differs from the audience. On the other hand, we appeal to the Freudian or clinic structures (neurosis, perversion and psychosis), as they were detailed by Lacan, in order to measure their productivity in the theatrical praxis.

Palabras claves: montaje, espectador, público, director, ensayo.

Key words: Staging, spectator, audience, director, rehearsal.

²⁶ Jacques Lacan, *Seminario 3 Las psicosis*. Buenos Aires, Paidós, 1995; p. 24.

²⁷ Idem; p. 27