

## v. POLÍTICA Y PSICOANÁLISIS





# La política del deseo contra la sociedad del espectáculo



PATRICIA LEÓN-LÓPEZ\*

Colectivo de redacción de la revista *Psychanalyse*, París, Francia

## La política del deseo contra la sociedad del espectáculo

## The Politics of Desire against the Society of Show Business

## La politique du désir contre la société du spectacle

Este trabajo busca demostrar la oposición entre dos orientaciones: la de una política del deseo, en la que lo real escapa a la representación, dejando existir en el corazón de lo íntimo la brecha entre la palabra y la cosa; y la del mundo del espectáculo, de la comunicación, en la cual todo lo que vivimos es transformado inmediatamente en representación. Entre ambas, la pregunta ¿qué es lo que despierta? se abre camino. Hay que hacer una elección entre continuar orientándonos por la brújula de lo trágico o adherirnos al realismo sin combate de la comunicación.

**Palabras clave:** política del deseo, mundo del espectáculo, teatro, representación, ilusión, comunicación, real, intimidad.

This article intends to show the opposition between two orientations: that of a politics of desire in which the real escapes representation, allowing the gap between word and thing to exist at the heart of the intimate, and that of the society of show business, of communication, where everything we experience is immediately transformed into representation. Amidst them, the question arises: What does it provoke? It is necessary to choose whether we will continue orienting ourselves with the compass of the tragic or adhering to the realism without combat of communication.

**Keywords:** politics of desire, show business, theater, representation, illusion, communication, real, intimacy.

Ce travail cherche à démontrer l'opposition entre deux orientations, celle de la politique du désir, dans laquelle le Réel échappe à la représentation, permettant l'existence de la brèche entre la parole et la chose au cœur de l'intime; et celle du monde du spectacle, de la communication, dans laquelle tout notre vécu est transformé, à l'instant même, en représentation. Entre les deux, cette question s'ouvre le chemin: Qu'est ce qui réveille? Il y a un choix à faire, soit continuer à nous orienter par la boussole du tragique, soit adhérer au réalisme sans combat de la communication.

**Mots-clés:** politique du désir, monde du spectacle, théâtre, représentation, illusion, communication, Réel, intimité.

**CÓMO CITAR:** León-López, Patricia. "La política del deseo contra la sociedad del espectáculo". *Desde el Jardín de Freud* 20 (2020): 351-372, doi: 10.15446/djf.n20.90188.

\* e-mail: patricia.leon@wanadoo.fr

© Obra plástica: Powerpaola

**L**a propuesta freudiana logró atravesar la cultura, la idea del inconsciente introdujo una nueva manera de leer la realidad. Una estética se fue construyendo, abriendo un nuevo espacio para pensar lo irreconciliable entre la vida y el lenguaje al que cada uno es convocado.

El teatro es la metáfora por excelencia que ilustra el inconsciente. Freud nos dice que el inconsciente es ese otro lugar, esa otra escena. El teatro ilustra de manera ejemplar esa ética en la que el Deseo es el deseo del Otro, la pieza ha sido escrita para ser representada, la actualización de esa palabra escrita en otro lugar, en otro tiempo, se hace cuerpo gracias a la puesta en escena. Si en principio podemos partir de esta armonía entre el inconsciente y el teatro es porque ambos tienen una ética en común. Es posible decir que en ese otro lugar, bajo el manto de la ilusión, surgen y se anudan los móviles ocultos del drama humano; en los confines del conflicto humano la lengua acoge la libertad del acto, la dimensión enigmática del deseo, el rostro enmascarado del azar.

En ese otro lugar, la poesía es la materia que permite esta arquitectura en la que se anudan las preguntas a las que nos enfrenta la vida, la poesía es esa materia capaz de anticipar el acontecimiento de la puesta en escena. Recordemos que la tragedia en Grecia antigua era un momento en el que el poeta daba a conocer su narración, el poeta era quien daba forma a la tradición oral, por eso debía cumplir con la exigencia de guardar la tradición del mito dentro de la tragedia. El autor en cuanto poeta, un Sófocles o un Eurípides, se daba toda la libertad de su arte para hacer hablar no una intriga, no una fábula con una moral codificada, sino una manera de decir, una manera de hacer hablar la palabra, de dar forma a través de las inflexiones de la lengua a la fábula, siguiendo los contornos de la letra. Una manera de hacer existir, gracias a la puesta en escena, esa pasarela hacia sí mismo y hacia los otros que es el teatro.

Se trataba —y aún es el caso hoy en día cuando tenemos la ocasión de ver verdadero teatro— de un acto creador. Cuando decimos que se exhibe en el teatro la realización del deseo del Otro, no hablamos de una dimensión en la que todas las significaciones están de antemano acordadas, preconcebidas; todo lo contrario, como nos lo enseña el inconsciente a través de sus formaciones: el sueño, el chiste,

los actos fallidos, el síntoma se trata de un trabajo de elaboración, de figuración, de traducción, pero sobre todo de creación: lo Real en juego en el teatro es la emergencia de un deseo inédito<sup>1</sup>.

Dejemos entonces esbozada esta primera tesis: el inconsciente, su ética de creación, se ilustra a través del trabajo artístico, en particular del teatro, pues el teatro nos muestra la infraestructura de la emergencia del deseo, la manera en que el inconsciente trabaja la escritura del goce, su elaboración, para abrirse camino a partir de la poesía y ofrecerse a la interpretación.

En este texto presentaré, a través de los conceptos *ilusión*, *identificación* y *catarsis*, cómo cada una de estas operaciones nos permite pensar los efectos del inconsciente. A través de estas elaboraciones, Freud y Lacan, a su turno, nos explican cómo cada espectador es desafiado, confrontado, implicado, convocado desde su posición particular, desde su singularidad, por la obra artística, por la pieza de teatro. La obra se dirige a cada espectador, uno a uno, lo que no impide recrear una comunidad de desconocidos en la que cierta composición, una estética que encuentra los pliegues de la emoción en la letra, da lugar a la emergencia del deseo, al relámpago del acto, creando así un vínculo único entre lo íntimo y lo colectivo, dando forma a ese pasaje hacia lo intransmisible, gracias a esa temporalidad única del teatro.

El teatro no pretende imitar ni a los hombres ni al mundo, busca reinventar a cada hombre, abriendo una brecha en su intimidad, busca asimismo rehacer el mundo, tocando el sentido del vínculo social. Romeo Castellucci lo dice de manera muy bella: el teatro busca lo incondicional, lo indefinido, lo indiscernible, poniéndose en competición con el destino. También nos dice que, en oposición a esa implicación personal, íntima, que permite la obra artística, y que da lugar a una comunidad de experiencia, existen otras formas de vínculo social. La armada y la Iglesia son cuerpos sociales de negación de la vida; el militar se puede adherir y obedecer de manera incondicional a un proyecto completamente exterior a su vida —a un proyecto que niega su vida— simplemente porque es un ser que ha perdido su propia intimidad. Y quien pierde su intimidad puede obedecer y substituir la intimidación a la intimidad<sup>2</sup>.

## LA ESCENA Y EL MUNDO

Si nos interesa este paralelo con la obra de teatro, es también porque el hecho de que la pieza esté suspendida a la potencialidad de la puesta en escena permite poner en suspenso la verdad, cuestionar la precariedad de la realidad, su tiranía. ¿Qué sentido queremos darle a las cosas que se pasan en este mundo? ¿Qué mundo queremos llevar a la escena? Walter Benjamin se rebela contra la idea de dejarnos influenciar



1. El encuentro que hace existir el teatro demuestra de manera ejemplar por qué lo simbólico es insuficiente para recubrir lo Real. Me permito citarme: Patricia León-López, “Le Réel n’est pas le monde : Etudes psychanalytiques sur le théâtre” (Tesis de doctorado, Universidad de París VIII, 1999).
2. Romeo Castellucci es un gran hombre de teatro y artes plásticas, sus espectáculos dan inicio a una nueva era del teatro. En 1981, funda en Italia la sociedad Raffaello Sanzio. Entre sus últimas representaciones podemos citar: *La divina comedia de Dante*, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, *L’Orestiede*, *Oédypus Thyranus*, *Democratie in America*, *La flûte enchantée ou le chant de la mère*. La traducción es mía. Cfr. Claudia Castellucci y Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière (Théorie et praxis du théâtre)*, (Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2011), 20-22.

por el pensamiento de que somos el *homo œconomicus*, pues se trata de un montaje, de una fábula, de una apología del egoísmo sostenida por grupos dominantes, con el fin de que los hombres terminen aceptando contratos sociales asfixiantes. Somos animales sociales, el evangelio de la economía —nos dice Walter Benjamin en su libro *Capitalismo como religión*— no es una realidad antihistórica que revela la naturaleza oculta del hombre, es un proceso de configuración, de fetichización de la mercancía. La economía no es sino una representación, hay que salir de la idea capitalista por excelencia, esa idea del naufragio, del miedo por el futuro, de la crisis permanente, eternizada. Esta idea es la principal arma de la modernidad, esta idea nos endeuda, nos roba la fugacidad del instante y la riqueza, la variedad de la vida:

La conversación libre se pierde. Mientras que en el pasado era evidente estar interesado en la persona con la que hablabas, esto es remplazado por preguntas sobre el precio de sus zapatos o su paraguas. El tema del costo de la vida, el dinero, inevitablemente, interfiere en cualquier conversación entre amigos, no se trata tanto de las preocupaciones y sufrimientos de los individuos y de cómo podrían ayudarse mutuamente, sino de consideraciones sobre la situación en general. Todo sucede como si fuésemos prisioneros en un teatro, y como si tuviéramos que seguir la obra representada en escena nos guste o no, y como si tuviéramos que hacer de esta, una y otra vez, nos guste o no, el objeto de nuestros pensamientos y de nuestras palabras.<sup>3</sup>

Frente a este teatro forzado y repetitivo, ¿cómo continuar hablando de la tragedia y la comedia?

La tragedia se refiere esencialmente a las preguntas de nuestra existencia, a eso que el lenguaje no logra abarcar, a aceptar la dimensión enigmática, oculta de la existencia sin reducirla al sentido a descifrar: oráculo, destino, ignorancia, falta, error humano, catarsis. La comedia nos enseña a reírnos de ese significativo escondido: el falo, a reírnos del amor y de la manera en que la vida escapa a las barreras que le son puestas.

¿Cómo confrontar esta experiencia con las formas de sociedad contemporánea fundadas en la transparencia, en la comunicación, en el derecho y en la aplicación del derecho?

Según Hegel, hemos entrado en la prosa del mundo, lo trágico —nos dice— cedió su lugar al derecho moderno. ¿Quizá sea interesante pensar cómo la narración de la época moderna reconsidera lo trágico? ¿Y lo cómico? Escuchamos decir que la tragedia no nos orienta más, que está detrás de nosotros. Sin embargo, ¿Kafka no es el mejor testigo de una cierta irónica transformación de lo trágico?, ¿sus obras acaso no nos ayudan de manera casi profética a pensar el sinsentido del derecho?

3. La traducción es mía. Cfr. Walter Benjamin, *Le capitalisme comme religion* (París: Payot-Petite Bibliotheque Payot, 2019), 75.

De la tragedia a la crisis ininterrumpida, continua, sin ruptura, de nuestra modernidad, ¿cómo hablar de las formas de goce y de interpretación de nuestro mundo? ¿De qué teatro hablamos? ¿De qué efectos, de qué resortes inconscientes?

Lacan nos dice: el lugar de la escena, su división con ese otro espacio en donde se encuentra el espectador, nos permite entender cómo el hombre se apropia del mundo. “Así, primer tiempo, el mundo. Segundo tiempo, la escena a la que hacemos que suba este mundo. La escena es la dimensión de la historia. La historia tiene siempre un carácter de puesta en escena”<sup>4</sup>. La historia nos revela el nacimiento de la verdad en la palabra, el nacimiento de esa realidad en la que los acontecimientos más que ser verdaderos o falsos son el resultado de la manera como han sido presentados sobre la escena. Entre el mundo y el sujeto hay el significante. Entre lo real y el mundo hay la escena, la escena en la que se ha decidido el sentido que se ha de dar a los acontecimientos originales.

En el mismo sentido, Lacan añade que el cuestionamiento de lo que es el mundo cósmico en realidad, desde el momento en que nos hemos referido a la escena, en el sentido más legítimo, es lo que creemos que tenemos que hacer con el mundo.

En el teatro el sentido se abre a la interpretación y al acto, no se trata de la adaptación del texto a la escena ni de hacer pasar un mensaje; se trata de dar forma, de hacer emerger la forma.

Además, no olvidemos que la democracia en Atenas nace de la tragedia griega, en el siglo de Pericles. El teatro es la forma de comunidad humana pasada y, quizá, futura más vertiginosa que ha existido. Tampoco olvidemos que Freud en “Tótem y tabú” atribuye al asesinato del padre el acto fundacional del teatro, el nacimiento de la tragedia. A la creación del teatro subyace como acto fundacional este crimen. Podemos leer en aquel crimen las trazas imborrables de la verdad que dio lugar a la primera comunidad humana. Somos culpables de la muerte del padre, y por eso hemos dado nacimiento al teatro.

Pero no nos extraviemos de nuestro eje de reflexión, sugiero esta mirada solo para mostrar que la pregunta por los determinantes inconscientes es necesaria para pensar la ética que nos orienta.

## REALIDAD Y REAL

¿Cómo emerge el deseo? Al igual que la composición de la pieza; la construcción artística hace pasar el goce al trabajo del inconsciente hasta hacer emerger la forma, hasta hacer visible el deseo, es decir, esa manera como el inconsciente interpreta.



4. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia (1962-1963)* (Buenos Aires: Paidós, 2006), 43. Ver la lección del 28 de noviembre de 1962.

En este recorrido intentaremos entonces dar una mirada a esos dos mundos, un mundo donde el psicoanálisis y el teatro se encuentran en una ética del deseo, produciendo así cierta forma de vínculo social, y otro mundo, el de una asombrosa actualidad que denunció de manera justa y luminosa Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*. Digamos de manera explícita lo que quisiéramos someter en este texto a demostración: existe una fractura total entre dos orientaciones. Una es esa en la que el inconsciente es convocado; el inconsciente se fabrica para ser descifrado, interpretado, llegando así hasta ese inconsciente irreductible, que toca el límite de lo interpretable. Es una lógica implacable que nos conduce hasta ese punto en el que “no hay ninguna posibilidad de atrapar lo Real a través de la representación”<sup>5</sup>, lo que escapa a la representación abre las líneas de lo Real y permite leer lo humano, el humus de lo humano, sin las gafas de la ontología. La otra orientación está ejemplarmente representada por el mundo del espectáculo; busca cubrir, prohibir el acceso a ese abismo entre realidad y Real, entre sentido y Real, y se esfuerza más bien en transformar, en colmatar esa brecha, ese instante de ruptura, recuperando así todo lo vivido y transformándolo en representación. Todo queda reducido al contenido manifiesto, con el fin de que nada pueda escabullirse, nada pueda perderse. Una superposición de la representación y lo vivido obtura el espacio de lo íntimo, cierra las puertas de lo Real, forzándonos así a reducir nuestra experiencia al marco de la realidad, que a su vez está bien delimitada; el tiempo está cifrado por las imágenes, es la realidad de la transacción inmediata de lo vivido, el vínculo social nos uniforma a través de estos objetos que destruyen incluso las clases sociales.

Son dos orientaciones, esa del deseo inédito, en la que lo Real escapa a la representación, y esa del mundo del espectáculo, de la comunicación, en la cual todo lo vivido es transformado en representación. Detengámonos un momento en cada una de estas.

### **LO REAL ESCAPA A LA REPRESENTACIÓN**

Lacan nos dice que no hay ninguna esperanza de alcanzar lo Real a través de la representación<sup>6</sup>. El abismo entre realidad y Real es el corazón de lo íntimo. Es el corazón de la cosa que el lenguaje no logra decir.

Para entender el alcance de esta tesis, nos desviaremos un tanto por el sueño, y en particular por el sueño paradigmático de Freud que Lacan va a estudiar en el seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, exactamente en el capítulo “Tyche y automaton”. Lacan se dedica a explicarnos por qué la experiencia humana no puede reducirse a algo que podríamos situar en el orden de la *vida es un*

5. Jacques Lacan, “La Tercera” (1974), en *Intervenciones y textos* (Buenos Aires: Manantial, 1988).

6. *Ibíd.*



sueño. El proceso primario, el inconsciente —nos dice— tenemos que captarlo en su experiencia de ruptura, en su lugar intemporal, en esa otra escena. Para ello, nos da el ejemplo del sueño evocado por Freud al final de la *Traumdeutung*, ese sueño conmovedor en el que el padre que ha perdido a su hijo se va a reposar, mientras deja a un hombre canoso velando al niño muerto. Al despertar, el padre ve que el viejo que cuidaba al niño se ha dormido y ha dejado caer una vela en el lecho del niño, prendiéndolo así en fuego. Durante su sueño algo de ese ruido que produce la quema se ha convertido en parte del sueño, al mismo tiempo, sobre otro plano, está soñando que su hijo le dice en el sueño: “Padre, ¿acaso no ves que ardo?”. Lacan nos dice, sin duda alguna, que la pregunta que aquí cabe ubicar es ¿qué despierta? Lo que despierta es lo que traduce en cierta manera en el sueño la identidad de lo que está pasando, esa vela caída. Lo que despierta es el ruido crujiente de lo que empieza a quemar. ¿O acaso es algo más que ese ruido de la pieza de al lado lo que despierta? Es la resonancia de esa pregunta que el hijo hace la que marca el paso a esa otra realidad, la realidad fallida: ¿qué encuentro puede haber ahora con ese ser inerte para siempre —aun cuando lo devoran las llamas—, a no ser precisamente ese encuentro que sucede cuando las llamas, por accidente, como por azar, vienen a unirse a él? El niño muerto designa ese más allá, eso que al despertar será perdido para siempre, solamente en el sueño puede darse ese encuentro verdaderamente único, lo real de ese encuentro fallido desde ahora y para siempre entre el padre y el hijo. Lacan nos dice: “[L]a llama nos encandila ante el hecho de que el fuego alcanza lo *Unterlegt*, lo *Untertragen*, lo real”<sup>7</sup>.

La ruptura, el choque, lo que se hace visible en este encuentro entre realidad y Real es lo que da su valor a la experiencia, es ese espacio de lo íntimo, la llama nos encandila, más allá de toda puesta a prueba de la realidad.

## TODO LO VIVIDO ES TRANSFORMADO EN REPRESENTACIÓN

Giorgio Agamben, por un lado, en uno de sus libros más recientes *Création et anarchie*, retoma las hipótesis de Guy Debord, y, por otro, siguiendo la huella de Walter Benjamin en su ensayo “La religión capitalista”, afirma que la idea de Debord fue una profecía. Refiriéndose a la tesis de Guy Debord, según la cual “el espectáculo es el dinero que uno mira solamente, ya que en él es la totalidad de lo usado que se intercambia contra la totalidad de la representación abstracta”<sup>8</sup>, Agamben releva algo que Debord no dice, pero que es importante, y es que el dinero —mercancía absoluta— termina siendo un valor en sí, sin equivalencia concreta, una pura abstracción, imposible de cambiar por una cantidad de metal. En ese sentido, Debord, con la noción de *la sociedad del*



7. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales* (1964) (Buenos Aires: Paidós, 1964), 65-67.
8. Giorgio Agamben, *Création et anarchie: L'oeuvre à l'âge de la religion capitaliste* (París: Éditions Rivages, 2019), 123.

*espectáculo*, anticipa lo que el Gobierno norteamericano hará unos años más tarde, rompiendo así la equivalencia entre el oro y el dinero y su posible intercambio. Al dinero en cuanto pura abstracción le corresponde una transformación del lenguaje humano, que no tiene nada que decir, y se presenta como comunicación de lo incomunicable. Comunicación de lo incomunicable se refiere no a lo imposible a decir, sino a una palabra vacía, a una relación con el mundo en la que las preguntas respecto a la vida se pierden. La cultura es confiscada, la naturaleza lingüística y comunicativa del hombre se encuentra sin raíces, sin fundamentos. La comunicación es espectáculo y nos confisca nuestra intimidad, nos aleja de cada momento de vida, transformándolo en información, en imagen que se pone a circular por las redes, con el único fin de ser validada por un *like*. En la sociedad del espectáculo los individuos son separados por eso que debería unirlos. En consecuencia, el mundo se ha dado la tarea de imprimir el instante, “todo lo vivido”; cada instante es recuperado, utilizado, transformado en imagen, con el objetivo de ser comunicado en el instante en el que las cosas suceden.

Lo que une lo virtual es la escritura numérica, todo es un código, una nueva forma de escribir las cosas. Poner en relación todo con todo y con el mundo, pero poniendo entre paréntesis la intimidad. La lectura se hace lineal, sin rupturas de sentido, lo numérico es una manera de transcribir la información en imágenes, en lenguaje informático, es una forma de reflejar la realidad, que se inscribe en una lógica serial. La serie es el alma del mundo, nos dice Gérard Wajcman<sup>9</sup>.

Guy Debord, a través de las doscientas veintiún tesis de su libro, demuestra ese pasaje de la vida a la representación, el pasaje se alcanza en el paso del ser al tener y del tener al parecer. El problema es que ese parecer no deja espacio de pensamiento, desactiva la palabra; estamos sumergidos en un mundo donde el vínculo social entre la gente es mediado por imágenes, pero imágenes que por intermedio de una identificación pasiva con el espectáculo homologan no solo nuestra experiencia de vida, sino también nuestra forma de decir las cosas. Con nuestras palabras podríamos decir que el mundo capitalista es un desierto de falsas respuestas donde no hay espacio para la pregunta.

Guy Debord denuncia cómo el espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden presente mantiene consigo mismo, su monólogo elogioso. El saber es remplazado por la técnica, porque la técnica es un saber aplicado que elimina toda interrogación y, sobre todo, que no deja espacio para pensar lo que escogemos. El espectáculo en lugar de generar preguntas sustituye la experiencia de reflexión. Hay que saber hacer, hay que saber servirse de las herramientas de comunicación sin necesidad de ir más allá, no necesitamos conocer nada más sobre las operaciones de programación ni sobre

9. La serie es una nueva forma que abrirá quizá de nuevo las puertas a la literatura, una forma para figurar el goce ilimitado, abierto, femenino, pero al mismo tiempo consumista e insaciable de nuestra época.

En palabras de Wajcman: “La serie es el alma del mundo, expone la crisis del mundo, es una forma mundializada del mundo, como producto las series aspiran a conquistar el mundo, la difusión de un episodio debe ser simultáneo sobre toda la tierra, la serie es fragmentada e ilimitada, la consumación de imágenes aparece como una adicción específica”.

Gérard Wajcman, *Les series, le monde, la crise, les femmes* (Lagrasse: Éditions Verdier, 2018), 87-101.

el funcionamiento de las redes que difunden y transforman nuestra vivencia en una lengua homogénea. Solo hay que ver, aplicar y comunicar.

Otra de sus tesis muy interesantes es la del tiempo-mercancía. El tiempo de la producción —nos dice— es una acumulación infinita de intervalos equivalentes, es la abstracción del tiempo irreversible, los fragmentos de vida se miden en el cronómetro, intercambiables, “el tiempo es todo, el hombre no es nada, es el cadáver del tiempo”<sup>10</sup>.

El psicoanálisis nos propone una experiencia contraria de este tiempo-mercancía; el tiempo es llamado “demanda”, “espera”, “corte”, “regreso”, “cuerpo”, el sujeto es el tiempo, el deseo nos abre a otro tiempo. Pierre Paolo Pasolini habla de la extrema nivelación a la que nos somete el capitalismo. Se refiere a este como la bestia negra de la consumación, que nos somete a todos a la cultura de masas, mundo en el cual están incluidos la burguesía y el pueblo. Romeo Castellucci nos dice, con sus actos de teatro que transgreden todas las convenciones, cómo el arte cumple su función, como la experiencia de martillar implacablemente las palabras, de leer una y mil veces una obra antes de ponerla en escena, buscando así sus líneas de equívocidad, las zonas de sombra de la materia, las huellas de emoción que hacen posible atrapar la pregunta por la existencia. El lenguaje se define en función de la relación con el silencio que la palabra deja surgir, es todo lo contrario a la comunicación; el gran artista es quien disimula su combate, la palabra no es contenido ni de protesta ni de atención terapéutica, no es consuelo ni decoración, es el terreno de batalla por la pregunta del hombre. En definitiva, Castellucci define su teatro como una epifanía individual del espectador.

Entonces, vamos a ilustrar el abismo que existe en esa transmisión de lo inconsciente, que tiene en cuenta la ética creadora, siguiendo paso a paso la elaboración freudiana y extrayendo, en la medida de lo posible en cada paso, eso que del lado del mundo del espectáculo nos aleja de la relación del acto con el deseo.

## LA BARRA DEL ARTE Y LA SUPERACIÓN DE LOS LÍMITES ENTRE EL SÍ MISMO Y LOS OTROS

Las múltiples referencias de Freud al teatro: Sófocles, Shakespeare, Molière, Ibsen, además de sus luminosos y profundos estudios, como su trabajo sobre Leonardo da Vinci o sobre el *Moisés* de Miguel Ángel, buscan anudar a través del arte la pregunta acerca de los efectos inconscientes de una obra: ¿cómo el artista nos permite acceder al goce indescifrable, a esas fuentes inaccesibles, remotas, insospechadas de nuestra vida afectiva?



10. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (París : Gallimard, 1992), 149.

11. Sigmund Freud, "El poeta y los sueños diurnos" (1907-1908), en *Obras completas*, t. II (Madrid: Biblioteca Nueva, 1981), 1342.
12. *Ibíd.*, 1348.
13. León-López, "Le Réel n'est pas le monde".
14. En Freud podemos leer esta pregunta: "Todo esto ha orientado mi atención hacia el hecho, aparentemente paradójico, de que precisamente algunas de las creaciones artísticas más acabadas e impresionantes escapan a nuestra comprensión. Las admiramos y nos sentimos subyugados por ellas pero no sabemos qué es lo que representan. Carezco de lecturas suficientes para saber si este hecho ha sido ya observado, o si ha habido algún crítico de arte que haya encontrado en semejante perplejidad de nuestra inteligencia comprensiva una de las condiciones capitales de los más poderosos efectos que una obra de arte puede suscitar. [...] ante estas creaciones magistrales del artista dice cada uno algo distinto, y nadie algo que resuelva el enigma planteado al admirador ingenuo. Lo que tan poderosamente nos impresiona no puede ser, a mi juicio, más que la intención del artista, en cuanto él mismo ha logrado expresarla en la obra y hacérsola aprehensible. Sé muy bien que no puede tratarse de una aprehensión meramente intelectual; ha de ser suscitada también nuevamente en nosotros aquella situación afectiva, aquella constelación psíquica que engendró en el artista la energía impulsora de la creación. ¿Mas por qué no ha de ser posible determinar la intención del artista y expresarla en palabras, como cualquier otro hecho de la vida

El interrogante se divide a lo largo de la obra freudiana. Por un lado, Freud se pregunta por el don que hace al poeta, ¿cómo explicar el genio y la gracia con la que este consigue dar forma a nuestros afectos más profundos? Por otro, se pregunta sobre eso que opera en el espectador. Freud se interroga por sí mismo extasiado durante horas frente a la gran escultura de Moisés esculpida por Miguel Ángel.

¿Cómo consigue el poeta provocar en nosotros emociones que quizá no nos hubiésemos sentido capaces de experimentar?, ¿cómo logra abrir un espacio de saber que lejos de reducirse a una pedagogía nos conduce hacia la realización de un deseo inédito, un deseo que no existía antes, que se constituye y se construye en ese encuentro inesperado? Finalmente, ¿en qué consiste ese trabajo de transmisión que surca el deseo inconsciente?

En su texto "El poeta y los sueños diurnos"<sup>11</sup>, Freud confiesa cómo nuestra curiosidad es exacerbada por el hecho de que el mismo poeta, el artista, al ser interrogado sobre las razones de su arte, no puede decirnos gran cosa, ni sobre las oscuras razones de su inspiración, ni sobre los recursos de su arte; el artista no puede darnos la clave sobre las razones que le permiten alcanzar cierto resultado, se trata de su más íntimo secreto<sup>12</sup>. Es más, ni siquiera puede garantizarnos el mensaje que quiere transmitir con su obra. En cuanto espectadores podemos intentar interpretar las intenciones del artista, desplegar el sentido del contenido de sus obras, buscar en su historia, en su biografía, las razones de su inspiración. Ninguna configuración permite que el artista pueda dar cuenta del efecto que la obra produce en nosotros, ningún análisis agotará el misterio de la obra ni hará inteligible nuestra emoción. El destino de la obra no se realiza en este límite que la misma obra vehicula. El destino de la obra no se realiza tocando el límite de lo interpretable, pues la obra excede todo sentido. La obra en cuanto materialidad va más allá de todas las intenciones del autor, de todas las intenciones e interpretaciones del espectador. Es en esta encrucijada, en esta hiancia, donde la creación artística surge, encuentra el umbral que le permite escapar a toda reducción totalitaria del sentido.

El deseo es la respuesta del sujeto al límite que lo Real impone al sentido<sup>13</sup>.

La pregunta de Freud por la transmisión del deseo, por la transmisión de eso que él llama la "energía impulsora de la creación", sitúa entonces la obra en sí misma como eso que en su materialidad, en su existencia, fija el límite de lo interpretable; la obra es la expresión eficiente en nosotros<sup>14</sup>.

psíquica?, en cuanto a las grandes obras de arte, ¿acaso no puede hacerse sin auxilio del análisis? La obra misma tiene que facilitar este análisis si es la expresión eficiente en

nosotros de las intenciones y los impulsos del artista". Sigmund Freud, "El Moisés de Miguel Ángel" (1913-1914), en *Obras completas*, t. II (Madrid: Biblioteca Nueva, 1981), 1272.

Sin embargo, no es por esto por lo que la obra escapa al sello de la nominación. Para Freud, es claro, el artista firma su obra a través de la creación de su creación, exterioriza su deseo, lo saca del anonimato y de su intimidad para volverlo transmisible. La obra artística está acompañada de una intimidad que se revela y trasciende. Gracias a la creación, el artista va más allá de la simple expresión y concretización de sus sueños, de sus fantasías y deseos. En eso el artista se diferencia del niño que juega o del hombre que sueña despierto y fantasea; la obra nos transmite el deseo de un sujeto fundido, hecho visible en la materia. El artista nos dice al mismo tiempo algo singular y universal, el artista supone ese otro que yo puedo ser potencialmente, dejándome así llevar, dejándome así transportar por la obra. Gracias a la forma artística, el poeta nos permite otra relación con nosotros mismos, su logro, su acto performativo —si queremos decirlo en otros términos— nos lleva a transgredir las barreras de nuestra conciencia; por su trabajo de figuración, seremos capaces de sobrepasar nuestros prejuicios, nuestras inhibiciones, nuestra pereza de pensar, y es esta dimensión ética de la experiencia la que nos interesa. La transmisión del deseo que logra el poeta es posible, según Freud, porque el artista posee un saber, un don, una técnica de superación, de atravesamiento de la repugnancia, de la vergüenza que sentimos frente a nuestros deseos más íntimos y de la distancia que esa repugnancia nos impone en relación con ese goce preliminar, substancial, vital de nuestra experiencia humana. El artista nos revela nuestra humanidad bajo otro cielo, quebrando el límite que nos separa de la comunidad de los otros individuos. Gracias a la transgresión y al trabajo de elaboración de la forma, el artista nos posibilita el acceso a capas más profundas de nuestra experiencia. Freud es contundente: “La verdadera *ars poetica* está relacionada con la superación de las barreras entre el yo y los otros”<sup>15</sup>. Eso que concierne a nuestra vida íntima, la vergüenza y el rechazo que sentimos frente a nuestras pulsiones se transforman en placer estético gracias al poeta. El arte nos hace experimentar sensaciones que emanan de lo más profundo, de lo más inaccesible de nosotros mismos, pero, atención, su finalidad no se reduce a permitirnos una evacuación de los afectos, su verdadero alcance es ponernos en otra relación con el goce y el deseo, introducir una discontinuidad en lo más íntimo de nuestra experiencia gracias a este proceso de subjetivación.

Así, según esta lógica, la verdadera emoción no depende jamás del contenido de un mensaje, de una narración que se comunica: lo biográfico, lo educativo, lo anecdótico, el realismo al cual nos condena la televisión con el informe de los acontecimientos del día, no forma parte de esta transgresión de nuestros propios límites. La oposición entre las dos formas de vínculo social es enorme; la transmisión a la que nos convoca el teatro, esa del deseo inconsciente, exige que el sujeto se apropie del texto, de la

15. “Cuando el poeta nos hace presenciar sus juegos o nos cuenta aquello que nos inclinamos a explicar como sus personales sueños diurnos, sentimos un elevado placer, que afluye seguramente de numerosas fuentes. ¿Cómo lo consigue el poeta?, es su más íntimo secreto; en la técnica de la superación de aquella repugnancia, relacionada indudablemente con las barreras que se alzan entre el yo y los demás, está la verdadera *ars poetica*. [...] A mi juicio, todo el placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter del placer preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma. Quizá contribuye no poco a este resultado positivo el hecho de que el poeta nos pone en situación de gozar en adelante, sin avergonzarnos ni hacernos reproche alguno, de nuestras propias fantasías”. Freud, “El poeta y los sueños diurnos”, 1346. Énfasis del original.

obra, lo vehicule de forma íntima y viva y comparta esa aventura con aquellos que han participado en esa experiencia de transgresión. La experiencia de la comunicación, si bien necesita ser renovada de manera incesante, no apuesta por un encuentro, por el contrario, nos aísla, imponiéndonos un orden en el que somos consumidores pasivos de ese mundo que quiere abolir ese otro espacio, ese otro lugar, ese núcleo del deseo, el deseo de otra cosa, el deseo de desear. En la configuración de la comunicación tal deseo es anulado, en la comunicación todo se trata de “realismo”, realismo al que nos reducimos con el gesto de prender y apagar los aparatos que invaden, mueblan, saturan nuestro cotidiano, haciéndonos así cómplices del olvido de la vida, un olvido enmascarado, maquillado de progreso y metalenguaje, por el mundo virtual.

El público en el teatro huye, resiste y, al mismo tiempo, se confronta tanto en su intimidad como en su soledad, así cada noche una nueva comunidad se recrea. Aun si hablamos de teatro contemporáneo, la brújula de lo trágico nos orienta, pues el único deber político del verdadero teatro es, como lo dice Walter Benjamin, la irrupción de lo instantáneo y la puesta en crisis de lo continuo. No podemos seguir transmitiendo la pesadilla de la crisis para seguir alimentando el sistema capitalista. La irrupción de lo fugaz, la sorpresa, la invención de lo inédito del encuentro es lo único que puede romper la lógica de la propaganda y de la manipulación de las masas.

Hay quienes dicen que la función del coro en la tragedia griega antigua es imposible de concebir hoy en día, pero quizá sea lo contrario, hay que buscar el coro de hoy, su función crítica, a través de la creación de pequeñas comunidades instantáneas, luminosas, únicas, efímeras, como esa comunidad que se recrea alrededor de una pieza de teatro, de una manifestación. Lo único que puede generar un nuevo movimiento para salir de la crisis continua son los momentos efímeros —y efímeros no quiere decir no comprometidos— como ese que se construye mientras se comparte un momento de poesía, de verdadero teatro, momento vertiginoso en la última representación de Romeo Castellucci *La flauta mágica o El canto de la Madre*<sup>16</sup>. En la segunda parte, en lugar de presentar las pruebas para que se encuentren Pamina y Tamino, la narración de estas pruebas es remplazada por las narraciones, una a una, de un grupo de hombres, no de actores, que en sus vidas han sufrido quemaduras reales en accidentes graves, y de un grupo de mujeres ciegas. Se encuentran en un instante de puro Real con el público y entre los actores profesionales, cada una de estas personas dice su nombre y cuenta en un momento lo que le sucedió... ¡Lo Real es más fuerte que la iniciación! Las pruebas simbólicas masónicas no tienen punto de comparación con esta ruptura de lo Real, con esa efracción de lo Real que cambia la vida, con esas cicatrices de la vida. Recordemos que la experiencia de vida abre el texto de Mozart. En esta obra

16. Me refiero a la puesta en escena de la ópera de Mozart, *La flauta mágica*, en el Teatro Real de la Moneda, en Bruselas, Bélgica, en septiembre del 2018, y en el Théâtre de l'île, en Numea, Francia, en mayo del 2019.

Romeo Castellucci busca la revelación de lo trágico, un poder de apertura universal, muy al contrario de la comunicación, que cierra todo.

La búsqueda trágica es espiritual, instantánea, fuerte, real, no busca recrear una comunidad de adeptos, al contrario, lo trágico es un llamado, un acto contra la frivolidad de la palabra, contra el odio de la palabra.

## PROFUNDIZAR EL SENTIDO DE LA ILUSIÓN

Freud en su texto “Personajes psicopáticos en el teatro”<sup>17</sup> es explícito sobre este hecho, el teatro abre las puertas de nuestra experiencia, nos permite franquear el umbral de lo inaccesible, permitiéndonos así acceder a fuentes de placer y goce yacentes en nuestra vida afectiva. El espectador —nos dice Freud— es un individuo sediento de experiencia, “nada nos sucede”, la verdadera vida se nos escapa, lo ordinario de la vida nos sumerge, y los poetas nos permiten vivir grandes escenas, confrontarnos de nuevo con eso que hemos perdido, olvidado, rechazado, reprimido o que no sospechábamos ni siquiera poder vivir. Una transgresión de nuestros propios límites se hace posible gracias al arte del poeta. Insistamos nuevamente en uno de los ejes de nuestro texto: los efectos que la obra artística logra suscitar en el espectador abren una brecha en su intimidad. El teatro, según Freud, nos permite realizar nuestro deseo gracias a la ilusión, pero, al mismo tiempo, nos libera de realizar nuestro deseo, de pagar el precio de su realización. Si ya hemos podido vivir la realización de este deseo en la escena, ¿para qué vamos a pagar el precio que la realidad nos impone por su realización? Así, podemos ser los grandes que quisiéramos ser, gracias a la identificación con el héroe, podemos vivir intensamente: amar, odiar, abandonarnos sin vergüenza a nuestros impulsos coartados, acceder a una libertad religiosa, sexual, sobrepasar los límites de nuestra inercia de vivir, y todo esto impunemente, sin costo alguno, sin sufrimiento alguno, pues hay “la certeza de que, en primer término, es otro, y no él, quien actúa y sufre en la escena, y en segundo lugar, se trata solo de una ficción que nunca podría llegar a amenazar su seguridad personal”<sup>18</sup>.

La ilusión es la condición de posibilidad para permitir el acceso a lo inaccesible de nuestra vida afectiva. La sutileza freudiana, cuando nos dice que *la obra permite profundizar en la ilusión*, es enorme, no se trata en ningún momento de una confusión entre realidad y ficción. Ocurre de la misma manera en que un niño diferencia su juego de la realidad. No obstante, la seriedad que atribuye al juego —Freud es explícito sobre este punto— es la misma que atribuye a la composición; la arquitectura que propone el teatro le permite al espectador ocupar un lugar donde le es posible prestarse, dejarse llevar, a ocupar ese lugar particular. Gracias a la ilusión y a esa aceptación compartida



17. Sigmund Freud, “Personajes psicopáticos en el teatro” (1905-1906), en *Obras completas*, t. II (Madrid: Biblioteca Nueva, 1981), 1877.

18. *Ibíd.*, 1273.

de un desmentir, la escena nos introduce en la aceptación de una convencionalidad compartida; sabemos que estamos en el teatro, la ilusión permite que la potencialidad del deseo exista.

Sobre este punto, afirma Lacan:

Está claro que leer Hamlet no es en absoluto lo mismo que verlo representado. Tampoco creo que esto pueda causarles dificultades por mucho tiempo. Dentro de la perspectiva que intento desarrollar antes ustedes, concierne en definitiva a la función del inconsciente, el inconsciente se define como el discurso del Otro. Nada puede ilustrarlo mejor que la perspectiva que nos brinda una experiencia como la de la relación de la audiencia con Hamlet. Está claro que aquí el inconsciente se presentifica bajo la forma del discurso del Otro, que es un discurso perfectamente compuesto. El héroe sólo está presente aquí por medio de ese discurso, al igual que el poeta. Muerto hace tiempo, a fin de cuentas lo que el poeta nos lega es su discurso.

La dimensión que la representación añade, a saber, los actores que van a interpretar ese Hamlet, es el estricto análogo de aquello debido a lo cual nosotros mismos estamos involucrados en nuestro propio inconsciente. Nosotros mismo proveemos el material de lo que constituye nuestra relación con el inconsciente: el significante, para decir el vocablo –es lo mismo que enseñó, y paso mi tiempo diciéndoles esto–, lo proveemos con nuestro imaginario, quiero decir, con nuestra relación con nuestro propio cuerpo, ya que lo imaginario es eso.

[...] De manera análoga, el actor presta sus miembros, su presencia, no como una mera marioneta, sino provisto de su inconsciente bien real, o sea, de la relación de sus miembros con cierta historia que le es propia.<sup>19</sup>

En este texto hay varios planos que escuchar. El autor nos lega una pieza escrita, el texto, el cual atraviesa el tiempo y se abre a la interpretación de un director que decide confiar en la palabra. Leer el texto implica dejarlo ser más allá de todos nuestros prejuicios, restituir la fuerza a los significantes, en su equivocidad, en su distancia transhistórica, en su dimensión puramente simbólica. En cuanto al actor, él recibe el texto, lo acoge con su cuerpo y con su inconsciente bien real. Su cuerpo —nos dice Lacan— nos permite comprender la dimensión de lo Imaginario, ese alfabeto que posibilita todo el poder de expresión de cada gesto, la gracia, la justeza pasan por el gesto perfecto. El último círculo de este nudo borromeo es la dimensión de lo Real. Según Lacan, el actor moviliza la presencia del inconsciente a partir de su propia historia, del lecho que su propio inconsciente le prepara al texto para permitir el juego teatral.

19. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación (1958-1959)* (Buenos Aires: Paidós, 2015), 306-307. Ver la lección del 18 de marzo de 1959.



Simbólico, Imaginario y Real se anudan para profundizar en la ilusión. El verdadero teatro nos hace olvidar que se trata de teatro, la ilusión atina para entrar en lo más íntimo de la relación del sujeto con su deseo.

Recordemos en *Hamlet*, ese momento central de la pieza, cuando el príncipe Hamlet, después de hacer representar por unos actores el crimen del rey para poner al descubierto la conciencia del rey Claudio, decide hablarle a su madre, iba a darle en la herida!, momento considerado como la cumbre del teatro. Hamlet le reprocha a su madre sus ardores: “ya es tiempo de un poco de calma”. Intenta despertarla: “¿Qué estás haciendo con tu vida? Pasar de un hombre como mi padre a revolcarte en la basura, ¿hasta dónde vas a llegar?”. La madre admite: “Me abres el corazón”. Incluso aparece el fantasma del Padre: “Deslízate entre ella y su alma, que está a punto de ceder”.

En esa encrucijada, Lacan invita a pensar que en ese momento hay una recaída en Hamlet: “Después de todo obra a tu antojo y ve a contarle todo al tonto del Claudio... todo terminará en el lecho”.

La oscilación —nos dice Lacan— entre la rebeldía, la fuerza de sus palabras y algo que se asemeja a una recaída tiene que ver con la desaparición, la evanescencia de su apelación, y la entrada en algo del orden del consentimiento al deseo de la madre. Esta oscilación es solo el primer plano, pues más allá del Otro se abre la pregunta por su deseo. ¿Qué puede hacer para retomar su deseo? ¿Qué es lo que le impide realizar su deseo? “Hamlet no es un caso clínico —no es un ser real—. Es un drama que permite situar, como una placa giratoria, dónde se sitúa el deseo”<sup>20</sup>.

¿Frente a esto qué decir de la comunicación? ¿Qué decir de la propaganda que quiere manipular? Podríamos decir que no hay placa giratoria donde podamos encontrar la brecha de nuestro deseo. Tenemos, sin embargo, a nuestra disposición, respecto a Internet, una serie infinita de imágenes, de distracciones, de conocimientos, solo que no nos piden nada, no somos interrogados desde ningún lugar, no hay ninguna exigencia de trabajo, ni de pregunta, ni de respuesta, no hay búsqueda de la forma porque la forma es preprogramada. Hay síntomas, los seres sufren cada día más de saturación, están extenuados por la saturación de la información, la masificación, la acumulación. Existe la fatiga profunda de no ser solicitados, de ser invadidos por una ideología que desborda, abrumba; permanece todo el tiempo un mensaje repetido que circula hasta el infinito, que acaba con la lengua.

Los sondeos podrían ser la ilusión de la comunicación, pero ¿cómo leer la entrada en ese espacio de lo íntimo a partir de sondeos? La ilusión de la comunicación es el sentimiento de lo ilimitado, de un discurso sin trascendencia, es el antiteatro, es la ilusión del realismo. ¡Del Realismo puro! Sin combate.



20. *Ibíd.*

## LA CATARSIS

Freud vuelve sobre lo mismo articulando la identificación y la catarsis. La hipótesis freudiana del inconsciente, su topología —nos dice Lacan—, apunta al hecho de que

[...] la acción del hombre, ya sea esta sana o enferma, normal o mórbida, tiene un sentido oculto al que se puede llegar. En esta dimensión, se concibe de entrada la noción de una catarsis que es purificación, decantación, aislamiento de planos. [...] La relación de la acción con el deseo que la habita.<sup>21</sup>

Freud señala que la intensidad de la emoción producida por una pieza depende en parte de la manera como el sujeto logra acceder a un plano de la realidad inicialmente oculto. En el transcurso de su obra, nos da varios ejemplos de la importancia de esta dimensión velada, del acceso al placer estético que produce este trabajo de descubrimiento.

El teatro y, particularmente, la tragedia, ilustran este principio según el cual un sentido oculto, un no saber, un lugar de ignorancia guía la acción. La tragedia griega no se manifiesta en la acción o en la contradicción pura. La contradicción se anuda en el tiempo, lo contingente se revela necesario, el pasado se ilumina en función de las consecuencias que ha producido. Finalmente, la existencia de diferentes planos, diferentes capas de verdad, están casi incorporados en la composición de la tragedia hasta el punto que se podría decir que la tragedia es esencialmente *el arte de la revelación, el arte del develamiento*. Es en este punto donde lo íntimo y lo ajeno se unen en el sentimiento. El espectador no se sitúa en un lugar donde puede analizar o anticipar los hechos desde afuera, salvo si se trata de una muy mala pieza, en la que un suspiro resume la situación: puro teatro. En una buena pieza de teatro la trama se va desplegando, va incluyendo al espectador en la experiencia, lo va atrapando por la emoción.

Como lo dijimos líneas atrás, para Freud, la naturaleza del efecto estético es posible gracias a la inmanencia de este lado oscuro, de este algo del orden de la revelación que emerge en el espectador. No se trata de resolver un enigma hasta el final, llegando hasta el significante de la represión original, pues ese significante no existe; lo que se abre es otra relación con el saber, algo que va mucho más lejos que la conquista de cierto nivel de lucidez. La analogía con el trabajo analítico es directamente establecida por Freud. Al analista no le interesa diagnosticar, dar un cuadro neurótico del paciente, presentar o justificar un carácter acabado; lo que guía su deseo es el hecho de ir descubriendo el significado de los síntomas, las mociones pulsionales que se ocultan tras estos, el secreto camino que el paciente ha encontrado en esos síntomas para responder al conflicto de su vida. Freud, a lo largo de su obra, da varios ejemplos

21. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960) (Buenos Aires: Paidós, 1990), 371.

de la importancia de esta dimensión velada como condición del placer estético; la composición debe permitir que amor e identificación se abran camino a través de la trama de circunstancias, de eventos, que se entretujan para salir al encuentro del deseo inconsciente. Evocando el monólogo de Ricardo III de Shakespeare, Freud insiste sobre las palabras que el héroe expresa como sustancia de su motivación, y señala claramente la desproporción entre las razones explícitas dadas por el héroe para justificar su conducta y el conflicto oculto, el cual a medida que se revela nos permite crear una comunidad de sentimiento con el héroe.

Es un sutil arte económico del poeta no dejar que un héroe exprese en alta voz y sin resto todos los motivos secretos que le mueven. Con ello nos obliga a completarlos, ocupa nuestra actividad mental, la desvía de la crítica y mantiene nuestra identificación con el protagonista. Un poeta mediocre daría, en cambio, expresión consiente a todo lo que quisiera comunicarnos y se hallaría entonces frente a nuestra inteligencia fría y libremente móvil que haría imposible la ilusión.<sup>22</sup>

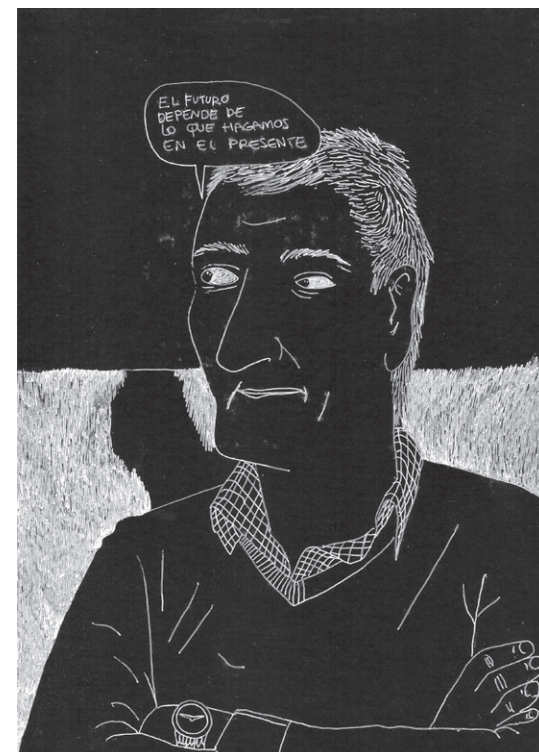
El motivo explícito de Ricardo III debe complementarse con otro aún más sutil. Freud abre el espacio del restablecimiento de este oscuro sentido. Comenta el motivo explícito del personaje de la siguiente manera:

Me aburro en estos tiempos ociosos y quiero divertirme. Mas como mi deformidad me impide el amor, me adjudicaré el papel de malvado, e intrigaré, asesinaré y haré cuanto me plazca [Freud dice que una argumentación tan frívola como esta] ahogaría cualquier interés en el espectáculo si detrás de ella no se escondiese algo más serio. Y además la obra sería psicológicamente imposible, pues el poeta tiene que saber crear en nosotros un fondo de simpatía hacia su héroe [...] y una tal simpatía solo puede estar fundada en la comprensión, en el sentimiento de una posible comunidad interior con él.<sup>23</sup>

Este algo se nos revela en un algo más secreto que podemos leer en la amargura y precisión con que el héroe describe su deformidad. Solo la motivación latente en la frivolidad de sus palabras puede permitirnos identificarnos: la naturaleza ha cometido una grave injusticia contra mí, puedo entonces aspirar a una compensación: “La vida me debe una compensación que yo me procuraré. Tengo derecho a considerarme como una excepción y a superar los escrúpulos por los que otros se dejan detener en su camino. Puedo cometer injusticias, pues se han cometido conmigo [...]”<sup>24</sup>.

El espectador es cautivado, la secuencia de circunstancias, la trama, la poesía, lo empujan poco a poco a descubrir los diferentes planos en conflicto.

Y entonces surge la pregunta: en parecidas circunstancias, ¿yo qué haría? En esa experiencia de revelación el encuentro con la pregunta sobre el deseo se impone, hay que responder, al menos al dejar surgir la pregunta, el teatro nos pide responder.



22. Sigmund Freud, “Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica” (1915-1916), en *Obras completas*, t. III, (Madrid: Biblioteca Nueva, 1981), 2415.

23. *Ibíd.*

24. *Ibíd.*

La Identificación es el fundamento del deseo. Y lo es a tal punto que para Freud es claro que el sentido de la identificación no se agota en la finalidad del *pathos*.

La Identificación es el lugar donde se teje ese nudo entre lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real que cristaliza el encuentro, en el momento efímero y eterno que da el valor del teatro. Y la hipótesis del inconsciente sella el carácter tanto estético como autónomo de la catarsis. Como resultado, el efecto estético es sobre todo un efecto de atravesamiento, una experiencia de transgresión de nuestros propios límites. Freud da lugar a la catarsis en el campo ético del psicoanálisis, anudando el sentido de la falta trágica y el inconsciente.

### LACAN Y LA TRAGEDIA DEL DESEO

Lacan nos dice que la tragedia “está en la raíz de nuestra experiencia, tal como testimonia la palabra clave, la palabra pivote, de catarsis”<sup>25</sup>. De hecho, para Lacan, lo importante a elucidar en la tragedia es una topología que revela el fundamento de la experiencia del sujeto en relación con ese centro de aspiración al deseo. Este centro es un punto de exterioridad, de exclusión del sujeto. El marco discursivo de una vida se despliega en ese movimiento, en ese vaivén entre alejamiento y acercamiento en torno a este centro. Esto implica que es en el espacio creado por el movimiento de este “alrededor de” donde se trazarán las coordenadas en las que el sujeto orienta el sentido de su deseo.

Lacan, para aclarar esta topología, nos habla de la función de lo bello como última barrera de este “alrededor de la cosa”, barrera que deja al sujeto frente al abismo del enigma de su deseo. Su comentario sobre *Antígona* de Sófocles ilustrará estos desarrollos. El sentido de la catarsis adquiere todo su valor en esta operación que hace visible el lugar del deseo a través de esta sustitución de lo bello por el horror. Es una topología de límites y transgresiones. Esta zona donde debemos buscar el verdadero misterio de la creación artística y de la experiencia analítica, esta zona del entre-dos-muertes, implica cruzar la línea, atravesar la barrera de lo desconocido, ir más allá del mundo de los bienes, de ese sueño en el que “todo el mundo se queda dormido”.

Lo desconocido temible, más allá de la raya es lo que en el hombre llamamos el inconsciente, es decir, la memoria de lo que olvida. Y lo que olvida es aquello para lo cual todo está hecho para que no piense —la hediondez, la corrupción siempre abierta como un abismo—, pues la vida es la podredumbre.<sup>26</sup>

25. Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, 294.

26. *Ibíd.*, 279.

De una manera menos trágica, se puede decir que, en esta área, el sujeto es capaz de superar la sombra de su narcisismo, pero también la del mundo de los bienes

y del poder, para adentrarse en un terreno que tiene más que ver con una maldición asumida y consentida. Lacan insiste en la importancia de no olvidar que, si sabemos que hay una barrera y que hay un más allá, sobre lo que hay más allá no sabemos nada. En cuanto a la estructura de la obra, esta topología está situada en el campo de atracción que hace de Antígona una imagen central y aislada de otras. Lacan define este singular lugar de Antígona de la siguiente manera:

*Antígona*, en efecto, permite ver el punto de mira que define al deseo. Esa mira apunta hacia una imagen que detenta no sé qué misterio hasta ahora inarticulable, pues hacía cerrar los ojos en el momento en que se la miraba. Esa imagen, empero, está en el centro de la tragedia, puesto que es la imagen fascinante de Antígona misma. [...] Del lado de este atractivo debemos buscar el verdadero sentido, el verdadero misterio, el verdadero alcance de la tragedia.<sup>27</sup>

Es por intermedio de esta imagen, entre otras, que somos purgados de la serie de lo Imaginario.

Esta imagen, que da el efecto de lo bello sobre el deseo en el momento muy singular de la entrada de la heroína en el campo del suplicio, es el punto central de la tragedia. El efecto catártico se encuentra en ese lugar, el deseo se desvanece ante lo bello. Y Lacan precisa:

No puede decirse que el deseo se extinga completamente por la aprehensión de la belleza —continúa su curso, pero allí, más que en cualquier otra parte, tiene la impresión del señuelo, que se manifiesta de alguna manera mediante la zona de brillo y esplendor a la que se deja arrastrar.<sup>28</sup>

La belleza de esa imagen enceguece, el espectador será purgado de todo el mundo del imaginario a través de esta imagen.

A partir de este momento nos encontramos del lado de la transgresión, de este lado oscuro del deseo, el cual no es un mensaje a descifrar ni una lección de moral a reivindicar, sino la sorpresa en el encuentro con algo del orden del enigma de la cosa, la sorpresa de una palabra capaz de hacer justicia a lo imposible de decir, a lo indecible. Ese es el significado de la catarsis.

Frente a esta imagen que nos purifica del mundo del imaginario, ¿qué decir de las imágenes en serie de la comunicación?, las cuales, en lugar de erigir una imagen (Antígona) —que es casi un juicio, una manera de cuestionarnos sobre nuestro modo de mirar el mundo y sus objetos, sobre el fundamento de la ley que nos orienta—, por el contrario, nos inducen a una equivalencia entre el tiempo de nuestra vida y los acontecimientos que la representan, forzando así una idealización de nuestras vidas.



27. *Ibíd.*, 298.

28. *Ibíd.*, 300.

Debemos reflejarnos, reconocernos en esas imágenes que representan cada minuto que vivimos.

### ¿QUÉ ES LO QUE DESPIERTA?

En esta actualización, en la que un más allá de las significaciones convencionales de lo que son los individuos y de lo que es la realidad, se abre paso para mostrar lo imposible de transmitir, lo imposible de representar: la muerte y la relación sexual, tragedia y comedia vienen a dar cuenta de este encuentro fallido entre realidad y Real. Se trata de encontrar la respuesta a nuestra pregunta inicial: ¿qué es lo que despierta? ¿Cómo encontrar las palabras para decir de forma justa lo que vivimos? Desde Artaud hasta Pina Bausch, pasando por Bob Wilson, Christoph Marthaler, Claude Régy, Romeo Castellucci, los grandes del teatro europeo buscan cómo cuestionar la función de la representación del mundo. Lo que se intenta penetrar es ese lugar en donde la lengua nos arroja, entre morada y exilio, ¿cómo encontrar la palabra-cosa a través de la poesía, la palabra, el signo, el movimiento, el límite de lo intraducible?, ¿cómo dar cuenta de lo que vivimos en este mundo mediante una lengua que no es de este mundo?, ¿cómo el misterio del deseo indestructible se abre paso? ¿Cómo escuchamos lo que escapa al lenguaje? Lo Real no es el mundo.

Digamos que hemos intentado ilustrar a lo largo de este texto ese abismo de lo íntimo. Entre la lengua y el mundo, la palabra y la cosa, la realidad y lo Real, entre el sí mismo y los otros, es ese abismo lo que nos arraiga a lo trágico, y para decirlo mejor, a lo trágico-cómico de nuestra existencia. Lo íntimo, si seguimos bien nuestro hilo conductor, no está realmente en relación con los acontecimientos, sino con el hecho de que entre la representación de lo que vivimos y lo que vivimos hay un hueco, que hay que iluminarlo, hacerlo visible; el deseo hecho visible hace comunidad. No hay modo de atrapar lo Real a través de la representación, lo Real en juego es la emergencia de un deseo inédito. La política del deseo consiste en darle lugar no a una comunidad de adeptos, sino a una comunidad que se disipa y se encuentra en su relación con la causa. Hay que pensar este problema como el nudo político del teatro y de las comunidades analíticas.

Pier Paolo Pasolini, en su *Manifeste pour un nuovo théâtre*<sup>29</sup>, nos dice que hemos entrado a una nueva era en la que la palabra está cada vez más condenada a no existir, estamos en la era del odio de la palabra, es la era de la palabra ficticia, provocadora, presuntuosa, de la palabra frívola.

La era de la nueva lengua de la comunicación está codificada; independientemente de lo que se dice, lo importante es la comunicación por la comunicación.

29. Pier Paolo Pasolini, *Manifeste pour un nouveau théâtre*, trad. Marie Fabre (París: Ypsilon éditeur, 2019).

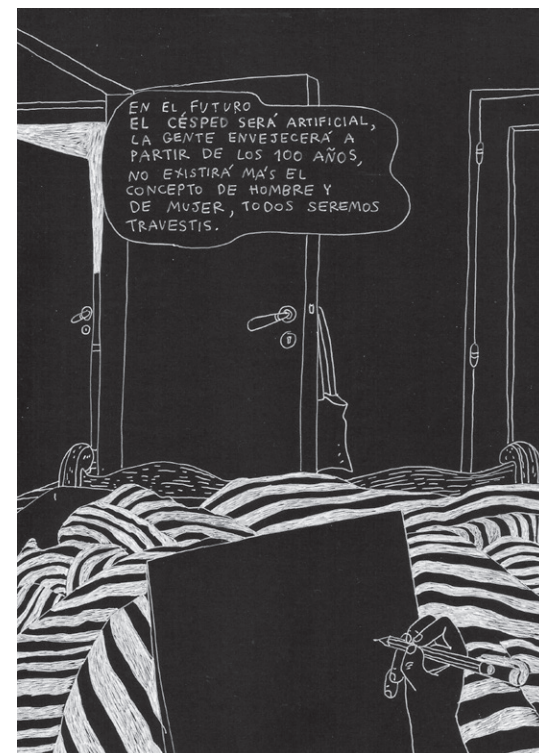
Hay que proponer el teatro de la palabra, construir una nueva relación entre autor y espectador, dirigirse a los grupos culturales y crear debate, crítica, intercambio de ideas, lucha tanto literaria como política en lugar de espectáculo y diversión.

Lo trágico, en el sentido de lo que fue la tragedia en Grecia antigua, es la capacidad de estar en una comunidad. Aun si existe este hueco de lo imposible a decir, o precisamente porque existe este hueco entre el sentido y lo Real, que abre el espacio de lo indiscernible, lo trágico se encuentra en la intimidad y no en el acontecimiento. Comprender esto permite expandir el horizonte de nuestra interpretación, de nuestra orientación como analistas. Incluso la interpretación de Lacan en nuestras comunidades analíticas fuerza un clivaje entre el inconsciente a interpretar y el inconsciente del goce; establece dos épocas, y esto porque no logra situar la brújula de la referencia a lo trágico en la intimidad del sujeto. La comunicación nos fuerza a olvidar, a anular nuestra intimidad, haciéndola así equivaler a los acontecimientos que vivimos y difundimos por las redes de comunicación, nuestra vida se refleja en las imágenes que presentamos a través de las redes, sin dejar ningún espacio a la palabra, a las preguntas sobre la vida. La brecha entre lo Real y el sentido es anulada, ni siquiera tenemos acceso a la suspensión del sentido, hay confusión entre vida y acontecimiento, entre representación y acontecimiento, hemos sacrificado el verdadero espacio de lo íntimo. El vínculo con los demás, cuando se comparte la intimidad del sentimiento, del aquí y el ahora, toma otro relieve. Como en todo proceso de colonización, siempre se trata de un destierro de la lengua; la comunicación, la propaganda, la serie, la continua información de los horrores del mundo nos destierran, uno a uno, de la manera de nombrar las cosas, de sentir las cosas. La comunicación es la más brutal y exitosa labor de colonización que hemos vivido en la historia. La comunicación es un llamado a la emoción simple, a lo patético, lejos, muy lejos, de la compasión y el horror elaborados en la tragedia, lejos, muy lejos, de esa compasión sin reconciliación que nos deja *Edipo en Colono*: en el momento de partir al exilio definitivo, mejor no haber nacido.

De manera simple pero exacta, Pasolini nos dice:

Volver los hombres indiferentes, malos y estúpidos es la labor de la comunicación y es grave. Mientras burgueses y obreros se dejen humillar frente a la pantalla del televisor día a día no hay nada que hacer! La única solución es la desesperanza [...].

Quien verdaderamente ama la vida no piensa jamás en el futuro. Pero seamos claros: si uno ha tenido alguna vez la ilusión que en el mundo hay lo justo y lo injusto, y si luego uno se da cuenta que justo e injusto no son sino un aspecto –uno entre tantos otros– de las cosas, pienso que hay que continuar a vivir (y a luchar) como si esta ilusión hubiera permanecido intacta.<sup>30</sup>



30. Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Entretiens* (París: Editions Delga, 2019), 212. La traducción es mía.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *Création et anarchie: L'oeuvre à l'âge de la religion capitaliste*. París: Éditions Rivages, 2019.
- BENJAMIN, WALTER. *Le capitalisme comme religion*. París: Payot-Petite Bibliotheque Payot, 2019.
- CASTELLUCCI, CLAUDIA Y CASTELLUCCI, ROMEO. *Les Pèlerins de la matière (Théorie et praxis du théâtre)*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2011.
- DEBORD, GUY. *La société du spectacle*. París: Gallimard, 1992.
- FREUD, SIGMUND. "Personajes psicopáticos en el teatro" (1905-1906). En *Obras completas*. T. II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- FREUD, SIGMUND. "El poeta y los sueños diurnos" (1907-1908). En *Obras completas*. T. II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- FREUD, SIGMUND. "El Moisés de Miguel Ángel" (1913-1914). En *Obras completas*. T. II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- FREUD, SIGMUND. "Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica" (1915-1916). En *Obras completas*. T. III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación* (1958-1959). Buenos Aires: Paidós, 2015.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960). Buenos Aires: Paidós, 1990.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 10. La angustia* (1962-1963). Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales* (1964). Buenos Aires: Paidós, 1964.
- LACAN, JACQUES. "La Tercera" (1974). En *Intervenciones y textos*. Buenos Aires: Manantial, 1988.
- LEÓN-LÓPEZ, PATRICIA. "Le Réel n'est pas le monde : Etudes psychanalytiques sur le théâtre". Tesis de doctorado, Universidad de París VIII, 1999.
- PASOLINI, PIER PAOLO. *Entretiens*. París: Editions Delga, 2019.
- PASOLINI, PIER PAOLO. *Manifeste pour un nouveau théâtre*. Trad. Marie Fabre. París: Ypsilon éditeur, 2019.
- WAJCMAN, GÉRARD. *Les series, le monde, la crise, les femmes*. Lagrasse: Éditions Verdier, 2018.

