

Hablar mal

Jordi Vernis

No me gusta Spike Jonze, pero hay un momento en *Her* (2013) que me parece especialmente interesante. Ese es el que Theodore (Joaquim Phoenix) riñe con Samantha (Scarlett Johansson), la interfaz del sistema operativo con la que mantiene un romance y cuyo principal atributo es su voz femenina. Después de la bronca, él le reprocha que jadee y espire como si tuviera pulmones. No eres humana, no necesitas respirar ni tampoco simular que lo haces cuando hablas, gruñe.

-“Pregúntate si eres dueño de tu respiración”, decía Vsévolod Meyerhold, discípulo de Stanislavski y padre de la biomecánica-.

Seguramente no es la intención del *film*, pero en esa escena el conflicto naturalista es presentado con toda su complejidad. La pareja disfruta de su relación cuando Samantha aún mantiene los rasgos toscos de su equívoca naturaleza humanoide. En cambio, la tensión aparece cuanto mayores son sus intentos para humanizarse. El problema no es sólo que cuánto más natural parece el comportamiento de la máquina, más grande es la brecha entre la pareja, sino que toda adopción de gestos humanos por parte de Samantha no puede ir más allá de la imitación.

Porque ese es el dilema naturalista por excelencia. Que las imperfecciones y la espontaneidad oscilen entre lo natural y el artificio, sin resolver nunca si es preferible la naturaleza tal como se da, o todo lo mejorado artificialmente. Esa fue una de las cruzadas de finales del siglo XVIII, especialmente en lo que refiere al gesto y la afección, y por lo tanto a la *mímesis*. Diderot libró su batalla particular con *La paradoja del comediante* (1773). Heinrich von Kleist hizo lo propio con *Sobre el teatro de las marionetas* (1810). Este último realizó un ataque a todo barroquismo además de insistir en que sólo los seres sin raciocinio realizan gestos perfectos, bien sean los mecánicos (marionetas) o los animales. Por su parte, el impulsor de la Enciclopedia rechazó toda afectación e incluso a la sensibilidad por parte del actor. De hecho, una de las tesis defendidas es que el buen intérprete no siente las emociones que transmite en su actuación encima del escenario.

Pero Diderot no siempre mantendría esa posición. Que instigue a evitar la exageración y el manierismo parecería chocar con otro parecer suyo acerca de la representación, ésta es: pese a que en la naturaleza puedan darse objetos desproporcionados, no ideales, es mejor no corregir artificialmente esos defectos e incorporarlos. Nada de modificar lo naturalmente dado, aunque sea monstruoso y excesivo -contrariamente a lo que propugnaban Goethe y Hegel para quienes lo bello artificial debe imponerse a los “errores” de la naturaleza.

Todo este repaso, además de introducir un marco de discusión que aprovecharemos más tarde, lo que hace es recordar que las intenciones son un problema. Vemos en Kleist que sólo los seres no humanos son capaces de realizar el gesto perfecto: no afectado, no exagerado, no oportunista. Los movimientos adecuados -naturalmente perfectos- están en lo irracional. Hay un descrédito de la intención que llega hasta nuestros días. Incluso parte de la llamada filosofía de la mente y del positivismo lógico han querido eliminar

la intencionalidad. ¿Hay intención en una máquina, por ejemplo, en una computadora? ¿Piensan o sólo manipulan diferentes códigos sintácticos que nada tienen que ver con la comprensión semántica (tal como se pregunta Searle)? ¿Hay inteligencia o sólo imitación?

Para Freud es el chiste uno de los elementos donde se activa cierta inteligencia lateral, aquella que da cuenta de una comprensión semántica y no sólo sintáctica. El chiste es portador de una capacidad especial para abordar cualquier complejidad semántica, y pide del oyente cierta astucia. La misma que exigimos al ordenador para resolver el problema de la inteligencia artificial. A saber, si el imitador no entiende lo que reproduce entonces sólo imita, pero no entiende. Y claro, imitar *tout court* no es indicio suficiente de haber actividad inteligente (y de lo que a ella puede asociarse: afectividad, reflexión, empatía).

*

¿Por qué me dices que vas a Cracovia para que yo crea que vas a Lemberg, si es realmente a Cracovia adónde vas?

Este chiste tradicional judío analizado por Freud en *Relación del chiste con los sueños y el inconsciente* (1905) es recuperado por Jacques Lacan (1901-1981) en su seminario sobre “La carta robada”. Tanto el chiste como el seminario entero son ejemplos idóneos para ver bien el problema de las intenciones. Hay descrita una logística especial ahí. Simular, desviar la atención, ocultar. Lacan pretende demostrar en su escrito hasta qué punto lo simbólico tiene preeminencia por encima de lo imaginario, pero es un texto importante también porque sirve como primer esbozo de cierto modo de funcionar que tiene el Inconsciente. Ese ámbito donde no hay intención racional.

Una misiva de contenido comprometido que es usurpada a su autora (la Reina) por un fiel servidor del Rey (el Ministro), es la base del cuento de E.A. Poe -traducido luego por Baudelaire- sobre el que se basa el comentario de Lacan. Ella ha visto lo sucedido, manda investigarlo y los policías rastrean la casa del sospechoso pero no encuentran nada... a pesar de que el objeto robado está a la vista pues el ladrón la ha dispuesto así estratégicamente. Algo que sí aprecia un oficial de confianza de la Reina (Dupin) que más tarde consigue recuperar la carta.

“La carta robada” señala un problema de distribución. El objeto se desvía de su itinerario y genera un remolino de instrucciones fallidas a su alrededor. No está perdido, ni escondido en las profundidades de ningún lugar, simplemente ha quedado fuera de circulación. Algo parecido a lo que sucede en el rastreo de un transporte realizado mediante servicio de paquetería, cuando el bulto a transportar ha padecido algún contratiempo y no puede ser analizado.

En esta narración los sujetos están en constante desplazamiento (como la carta) gracias al engaño. El protocolo a seguir consiste en buscar la pista de su huella ahí donde no la hay. Hacer huellas falsas es una de las posibilidades de la *mímesis*: nos está permitido mentir diciendo la verdad (recordemos el chiste). Fingimos fingir. Pero Diderot o Kleist discutían ese problema de representación en el ámbito del teatro, la danza o la escultura. El psicoanalista francés, en cambio, trabaja estas cuestiones en el mismo ámbito del

lenguaje. ¿Por qué? Fácil, Lacan cree que su estructura (tematizada por la lingüística moderna, de Saussure a Jakobson) puede reconocerse en el Inconsciente.

Es muy probable que el lenguaje no tenga como misión principal la comunicación entre sujetos, sino más bien dar al hablante “el grado de comunicación adecuado a un coste razonable”. Esa economía de medios incluye logísticas especiales. Algunas de ellas muy sofisticadas, hasta el punto de ofrecer lo que parecerían problemas de distribución. Y hablo de logística sin ánimo alguno de veleidad. Ya en el mismo tomo acerca del chiste Freud hablaba de dos propiedades que acontecen en el sueño: la *condensación* y el *desplazamiento*. En el mismo ámbito del psicoanálisis, el desplazamiento es un mecanismo de defensa inconsciente en que la mente desvía emociones de un objeto que se percibe como peligroso hacia otro que no lo es.

Bien, lo que nos explica Lacan es que lo propio de nuestro lenguaje es la huella falseada. El lenguaje no sirve para comunicar, sino para despistar. La presencia del significante es eso, una huella falsamente falsa (mentir diciendo la verdad, desaparecer estando ahí). Pero ¿qué es el significante? El lenguaje para Lacan no es un sistema de signos, sino de significantes. Estos son unidades básicas del lenguaje y forman el signo lingüístico junto al significado. En definitiva, el significante es primario y produce significado, es el componente que señala o apunta al significado. Para Lacan el significante es lo que el Sujeto (no simplemente el Yo psicológico, sino también aquello que da unidad a un discurso articulado y a un comportamiento) representa para otro significante.

Para resumir: en Lacan el sujeto, sea como sujeto lógico del lenguaje o como personaje concreto, sigue la política del avestruz de los caracteres que encontramos en el cuento de Poe. Su presencia es una huella falsa. El sujeto / significante se encuentra tan escamoteado como la carta, y por lo tanto también escasea la unidad de las afecciones, del discurso, de los significados y de la acción. ¿El motivo? El sujeto está incompleto pues hay censura en él -insatisfacción del goce y de la pulsión de muerte-. Hay partes que le faltan para que pueda restablecer la unidad de su discurso consciente. Algo que el psicoanalista francés subraya en “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” (1960), una de sus mayores tentativas para formular la satisfacción del goce en términos de significante y significado.

*

Lacan intenta avanzar en aquello que tanto ocupó a Freud, la pulsión (*trieb*). En el *Malestar de la cultura* (1930) el padre del psicoanálisis describía obstáculos culturales que impedían al individuo la satisfacción del goce para permitir la vida en sociedad. Tal insatisfacción queda recogida en el Inconsciente, lugar donde se almacena lo no integrado. Lacan complica algo las cosas y donde localiza los obstáculos más importantes es en el lenguaje, el ámbito simbólico de la vida del hombre.

El caso es que en todo esto hay un problema: el Inconsciente, como registro de esas censuras, puede ser la parte que le falta al sujeto para reestructurarse, pero al sujeto del Inconsciente no se le puede designar a nivel del enunciado. Es un sujeto eclipsado. ¿Cómo tratarlo entonces? Pese a ello si aun así seguimos hablando de sujeto como significante ¿no podemos encontrarlo en ninguna parte? Lacan designa al sujeto a partir de ubicarlo en zonas erógenas:

De donde el concepto de la pulsión donde se le designa por una ubicación orgánica, oral, anal, etc., que satisface esa exigencia de estar tanto más lejos del hablar cuanto más habla. [Lacan, 2013, p. 796]

La pulsión aparece así como una cadena significativa paralela a la del sujeto. Para decirlo con el título de la obra del psicoanalista lacaniano Jacques-Alain Miller, “la pulsión es palabra”. Es el intervalo de esa cadena significativa el que aloja el significante del sujeto. El intervalo. Recordemos hasta qué punto es importante para el Estructuralismo el “punto ciego de la estructura”, equivalente a la importancia de la *différance* o de “lo que se entrecruza” en Derrida y sus seguidores. Y ese intervalo, esa zona ciega, es la ubicación orgánica de la que habla “Subversión del sujeto”. El sujeto, en Lacan, se desplaza erráticamente a las zonas erógenas y se realiza en ellas. Erráticamente, sí, porque el goce -especialmente en el ámbito del lenguaje-, está prohibido a quien. Una manera de decir que pese a que hay en las personas cierta satisfacción de deseos, el goce nunca es satisfecho.

De ahí que nuestro protagonista escriba que esa situación cumple la exigencia de estar tanto más lejos de hablar cuanto más habla, pues habla, pero no articula. Porque recordemos, el sujeto ha sido escamoteado. Vive en el hiato de su propia discontinuidad ¿Qué discurso puede articularse cuando no hay sujeto? Un discurso propio del Inconsciente, lleno de hiatos y discontinuidades. Cuanto más produce más lejos de está de articular algo. Creo que es interesante aquí recordar a Francesc Tosquelles (1912-1944), el psiquiatra franco-español a quien se le dedicó el estupendo reportaje *Une politique de la folie* en 1989.

En tal documento aparecen entrevistas donde Tosquelles relata, en su horriblemente pronunciado francés, que para ser un buen psiquiatra hay que hablar como extranjero o hacer semblante de extranjero. Es lo que le pasa a él hablando mal tanto el español como el francés: diga lo que diga, su interlocutor está obligado a traducir, a permanecer en un estado constante de atención. ¿Y no hay peligro de confundir o perder el significado de lo que se quiere decir? Según él lo importante no es lo que se dice (significado), sino el corte y la secuencia.

*

El testimonio de Tosquelles es interesante porque aclara con anécdotas lo que hemos expuesto: que en esta nueva forma de entender el lenguaje y el sujeto del Inconsciente, las palabras se convierten simplemente en signos, desprovistos del significado que normalmente se les otorga. No hay Sujeto en el Inconsciente ni tampoco puede haber, técnicamente, un Sujeto psicológico fuerte en tanto que no hay articulación, no hay unidad, y en principio un sujeto psicológico lo que establece es una unidad. Aquí contrariamente el sujeto se desvía de su itinerario y genera un remolino de instrucciones fallidas a su alrededor.

Pero según declara Lacan en “Subversión del sujeto” el conocimiento tiende a la fragmentación. Y ahí el Inconsciente tiene un papel importante, ya que a partir de Freud es una cadena de significantes que en algún sitio -para Lacan, en el borde de las zonas erógenas- se repite e insiste para interferir en los cortes que le ofrece el discurso. Lo importante, de nuevo, está en el corte y la secuencia.

Sería tentador dejar estas conclusiones dibujadas en su exposición abstracta, pero es mucho más interesante ver qué consecuencias tiene todo eso para cuestiones como las que hemos abordado al principio del texto y que pertenecen al orden del gesto, de la representación, o del cuerpo. Lo que inaugura el pensamiento de Lacan es una discordia que afecta a la relación con nuestro cuerpo. Que éste permanece fragmentado es algo que el propio psicoanálisis sugiere y que asocia a síntomas de esquizofrenia e histeria. Pero también, como se ha señalado muchas veces, es algo detectable en la manera como en la guerra se trata al cuerpo.

Lo que se ha dejado de lado es concebir el cuerpo como una unidad equilibrada -sueño aún del idealismo neoclásico bajo sospecha por parte del naturalismo-. Y esto tiene implicaciones en aquello que nos ha traído hasta aquí: la naturalidad, el gesto, las intenciones. Para Lacan un gesto cualquiera sólo será significativo si es un gesto inoportuno e imprevisto, realizado más allá de toda intencionalidad y saber consciente (Hola de nuevo, Kleist).

Y qué duda cabe que tal concepción ha influido en la visión del gesto que hay no sólo en algunos críticos naturalistas sino también, por ejemplo, en gran parte de las artes escénicas del siglo XX. Muchas veces las técnicas de la biomecánica -la disciplina que entrena los gestos de cada actor y cada cuerpo-, lo que hace es trabajar gestos no naturales, para así re- pensar su lugar y sus usos. Se explora incluso el gestualizar mal o hablar mal (como Tosquelles). Es decir, que el gesto se desvía de su itinerario y genera un remolino de instrucciones fallidas a su alrededor. Éstas tienen que ser investigadas también. Cabe poner al gesto contra las cuerdas.

¿Qué pasa cuando las técnicas cotidianas del cuerpo, que son hábitos en un círculo cultural definido, se suspenden? Estas técnicas habituales del cuerpo son, según el análisis de Marcel Mauss, la primera diferenciación cultural. ¿Cuándo se suspende, qué aparece? [Grotowski, 2013, p. 155]

Así se expresaba el gran teórico y director de teatro polaco Jerzy Grotowski (1933-1999). Dejó escritos gran parte de sus inquietudes acerca de la dirección del actor, y por lo tanto del trabajo con su cuerpo, siempre en busca de nuevos movimientos, nuevos canales de expresión corporal. Ello es posible porque la noción de cuerpo - y de gesto- que deriva de Lacan, permite tomar el gesto como independiente del resto de acciones coordinadas del cuerpo. Y también como algo que merece la pena considerar aparte de una acción concreta con un sentido preciso. Grotowski mismo lo expresa en términos casi lacanianos:

Se ha formulado una pregunta sobre el concepto del gesto en tanto que es signo. En otras palabras, existe por un lado el gesto y por otro lo que significa... Pero el contenido y los medios para expresarlo ¿existen separadamente? ¿Debe tenerse la idea de una cosa y luego los medios para expresarla? [Grotowski, *Op. Cit.* p. 134]

Ese interrogante está en la base de gran parte del teatro de gesto y la *performance*. ¿Puede el gesto ganar autonomía hasta el punto de desligarse de los motivos que lo activan y entrenarse a parte? Stanislavsky quiso enfocar sus montajes en base al respeto a la experiencia del actor. Parte de lo que hizo famoso al director ruso y a su famoso “método” era la “memoria emotiva”: creer que retomar recuerdos de emociones sentidas

permitía revivir esas mismas emociones, y por lo tanto reproducirlas. Grotowsk le corregiría. Las emociones no dependían de la voluntad, son independientes de ésta. Y los gestos también: ya no importa que refieran a tal o cual voluntad de significar nada, sino -como en el hablar mal de Tosquelles- el corte y la secuencia.

Ello es muy importante en la reflexión sobre las acciones físicas, que es, en el fondo, de lo que estamos hablando aquí. Elementos del comportamiento, acciones elementales. Y éstas llegan a ser concebidas por separado, como ejercicios:

Si bien los ejercicios tienen como objetivo un ataque incesante contra los substitutivos, los velos y las evasiones, contienen también la misma oposición que existe en la obra: la oposición entre espontaneidad y precisión. [...] Esta oposición entre espontaneidad y precisión es natural y orgánica. Estos dos aspectos son los polos de la naturaleza humana. En cierto sentido, la precisión es el ámbito de la conciencia, mientras que la espontaneidad es el ámbito del instinto [Grotowski, *Op. Cit.* 89-90].

Al profundizar en esa discontinuidad, ello permite dar normalidad al gesto aislado y sin sentido, que bien puede ser el del esquizofrénico o el neurótico. El espasmo, la danza del cuerpo en trance y un sinfín de ejemplos más. Todo ello es el resultado de trabajar con un sujeto entendido como discontinuidad, lo que afecta al discurso, a la sexualidad o a la comunicación. No se apuesta por nada sólido, que actúe como bloque. Lo que queda, como pasa con Tosquelles, es un sujeto provisional, un hablar provisional, una sexualidad provisional, una gestualidad provisional, una comunicación provisional (aquella en la que sólo hay engaños y equívocos) y una logística provisional (no eficiente, cuando no delictiva). Todo ello, sin significado necesario.

Y he ahí la importancia de que Samantha siga con su imitación anómala de rasgos humanos. Que resuelva ser más humana o no en base desarrollar una compleja red de intenciones es inútil, pues, ya lo vaticinaba Kleist, las intenciones no son buen motor para nada. Además, la única intención que podemos rastrear en el ser humano es realmente la de ceder al deseo. Larga vida pues a Samantha y a su tosca humanidad provisional.

Lo totalmente humano -por demasiado humano- resulta ya insoportable.

Barcelona, 30 de octubre de 2018.

BIBLIOGRAFÍA

GROTOWSKI, Jerzy; *Teatre i més enllà, textos selectes 1969-1995*. Edición de Anna Caixach y Inês Castel-Blanco. Traducción de Anna Caixach. Barcelona: Fragmenta, 2009.

LACAN, J. *Escritos I*, Edición corregida por Jacques Lacan, Juan David Nasio y Armando Suárez. Traducción de Tomás Segovia y Armando Suárez. Madrid: Siglo XXI-Editorial Biblioteca Nueva, 2013.

RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Traducción de Marc Rosich y Elena Villalonga. Barcelona: Alba, 2005.

