

DESCRIPCIÓN DE UNA PROSTITUTA

Lo obsceno en la escena y el desgarramiento del relato

Raúl Hernández Garrido, dramaturgo.

<http://hernandezgarrido.com>

RESUMEN:

La tendencia a romper límites del teatro contemporáneo no se detiene ante ningún tabú. Superado que lo teatral haya incorporado el sexo de forma directa y que no sea extraño que los intérpretes actúen desnudos, se plantea ahora la inclusión del sexo explícito en el espectáculo teatral.

Este artículo examina cómo se relaciona sexo con teatro y cómo la inclusión de sexo explícito perturbaría la relación del espectador con el espectáculo, y de qué manera lo pornográfico puede afectar a los fundamentos de lo dramático.

PALABRAS CLAVE:

teatro postdramático sexo pornografía acción acto Bataille imaginario espectador recepción convención

DESCRIPTION OF A PROSTITUTE

The obscene on stage and the breakdown of story.

ABSTRACT

The tendency to break boundaries of contemporary theater does not stop at any taboos. Sex has long ago been incorporated to theatre, and it's not uncommon for performers to act nude. Nowadays, the inclusion of explicit sex in theatrical performances is being laid on the table, and it's not uncommon for performers to act nude. But we must allow the question of if the inclusion of explicit sex, breaks the theater performance conventions.

This essay analyzes how sex and theater may be intertwined and how the inclusion of explicit sex disturbs the audience's relationship with the show. How the pornographic can affect the basis of drama.

KEYWORDS

pornografía.

(De *pornógrafo*, del griego *πορνογράφος*.)

1. f. Carácter obsceno de obras literarias o artísticas.
2. f. Obra literaria o artística de este carácter.
3. f. Tratado acerca de la prostitución.

(Real Academia de la Lengua-2001)

pornografía: (*Etimología:*) Descripción de una prostituta. Escritura acerca de alguien sobre quien recae el hecho de vender su cuerpo.

Hablemos de la pornografía en el teatro.

Hablemos de la pérdida de la intimidad, de la violencia de los cuerpos, del exceso, hablemos sin pudor de aquello que lo social, con sus normas morales, rechaza. Y específicamente en lo escénico, de aquello que la convención teatral repudia. Hablemos no de la representación del sexo, sino de la inclusión del sexo dentro del hecho teatral.

No hablaremos de erotismo. En el erotismo, la fusión se demora y los cuerpos diferenciados y separados juegan a sentir una atracción mutua, la de los opuestos. El sexo se utiliza precisamente para polarizar la diferencia, y una vez que ésta se produce, todo se convierte en lenguaje, un lenguaje en el que lo que se juega es el deseo. En el erotismo al fin y al cabo el cuerpo y sus movimientos pulsionales se semiotizan. Incluso en sus manifestaciones más extremas, el erotismo construye. En el erotismo todo tiende a la trama. Si en el cuerpo la excitación es erección, es pulsión que anima los genitales y que busca una satisfacción inmediata, en el erotismo la erección se convierte en marca significativa.

Queremos ir más allá del erotismo. Tampoco hablaremos de perversión, es decir, del sexo considerado como algo extraño, aberrante. Un sexo desviado que se manifiesta a través del síntoma y en el que se relaciona lo sexual con lo antisocial y con lo patológico. El cuerpo desnudo, la palabra malsonante, el travestismo y el cambio de roles, la asociación entre sexo y violencia, la infidelidad, el incesto, la conducta sexual inhabitual. Podemos plantear hasta qué punto tratar la perversión es muchas veces una excusa para no abordar el sexo de forma directa. Se anuncia y pretende que se va a hablar de sexo para realmente desplazar la cuestión a la exposición de una conducta diferenciada debida a *cierto uso* inadecuado del sexo;

eludiendo del mismo acto en sí. Se circunscribe de nuevo el sexo al ámbito de lo oculto, ya que el sexo se reduce a causa condenable de un fenómeno anormal. El tratamiento del sexo o bien se desplaza a la denuncia, ya sea positiva o negativa, de esa conducta; o bien, se expone esta conducta fingiendo vivir en el ámbito de la escena una desinhibición falsa, para realmente escamotear la centralidad del hecho sexual.

Hablemos finalmente de pornografía. De lo sucio y de su descripción, de su escritura. La etimología de la palabra *pornografía*, como *descripción de una prostituta*, nos sugiere que la acción de la prostituta sí puede ser descrita, puede ser hablada y expresada. Nos permitiremos hablar acerca del sexo explícito, e intentaremos aventurar lo que supondría ejecutar y practicar sexo sobre un escenario. Trataremos así acerca tanto del espectáculo pornográfico como de la posibilidad o la imposibilidad de incluir la acción del sexo, en toda su radicalidad, dentro de lo teatral.

Hablemos de lo no hablable.

LA MUERTE Y EL SEXO: ORÍGENES Y LÍMITES DE LO TEATRAL

Como punto de partida de este artículo propongo que el teatro no sólo no permite el sexo explícito, sino que su discurso nacería precisamente de la exclusión de dos extremos: el sexo y la muerte. Lo teatral, pese a ser espectáculo del cuerpo, espectáculo de lo real (*lo real* entendido como aquello radical que se opone a ser entendido, racionalizado o conformado, ni como concepto ni como imagen), no puede asumir estos dos extremos, que de alguna manera tampoco son abiertamente permitidos por la sociedad actual. Socialmente, la muerte se restringe, primero, al ambiente immaculado de la lucha clínica; y luego, en el duelo, a la discreción de lo íntimo. En nuestra sociedad la muerte está negada: ocultada y finalmente, fragmentada y contenida en costumbres desritualizadas, asépticas, que exigen el encubrimiento público de la muerte permitiendo en cambio la exhibición discreta, íntima y limitada, del cadáver. Siempre, claro está, que éste quede confinado dentro de esos supermercados de la muerte aceptable que son los tanatorios. Ya ni el velatorio en el domicilio se permite. Se recluye a la muerte dentro de cierta red permitida por la sociedad urbana, pero asegurando que ésta no va a interferir con otras redes que la sociedad también crea y a través de las cuáles se manifiesta en otros ámbitos (trabajo, ocio, hábitos sociales cotidianos... el mismo sexo.)

Así mismo, el sexo se limita al espacio de la intimidad, al secreto. Si llegara a exhibirse de forma pública, caería dentro de lo obsceno, de lo repugnante, de lo patológico. La vergüenza y el pudor limitan y acotan la presencia del sexo en nuestras vidas sociales.

¿Cómo se dio esta denegación del sexo y de la muerte en el teatro, cuando son estos precisamente los temas fundamentales que aborda este arte en su narrativa? Además, es paradójico que en el origen del teatro encontremos al sacrificio y la fiesta. La fiesta sagrada, en la que se vive el exceso del cuerpo, sacralizado y ofrecido a lo Supremo, y que por eso permite que se citen en su celebración, de forma excepcional, lo que se ha dejado fuera de lo social. Evento en el que no sólo se practicaba el sexo y la muerte, sino que eran las piezas fundamentales que armaban su ritual (Bataille, 1992, 1998). En el desarrollo de las religiones, la fiesta y el sacrificio se transforman, llegando finalmente el sacrificio a simbolizarse como rito incruento. No es que la víctima llegue a aceptar su sacrificio, sino que el mismo Ser Supremo no requiere ya de víctimas y verdugos, llegando incluso a transformarse a sí mismo en víctima ofrecida y sacerdote oferente a un mismo tiempo. Así ocurre en las religiones nórdicas (Odín ofrecido a sí mismo) y en el cristianismo (Dios encarnado para morir ofrecido a sí mismo). El punto paradójico de esta esencialización del sacrificio llega con el rito cristiano, que instauro como momentos cruciales de lo sagrado no sólo la muerte del dios, sino la transubstanciación y la inversión de la asimilación del cuerpo sacrificial como alimento. En el sacrificio católico la carne de la víctima ya no se ingiere, su sangre no se bebe, como ocurría en el sacrificio pagano, sino que el vino se convierte en sangre, y el pan en carne... La inversión simbólica llega hasta el punto de que el ágape es celebrado con el sacerdocio de la misma encarnación de Dios, Jesucristo, antes mismo de que llegue a darse su muerte *libremente aceptada*. Puede que sea esta inversión la que permita la resurrección de la carne, tras haber consumado el fiel una comunión que se instauro en la repetición de la fiesta cristiana, la misa, y le convierten en partícipe habitual, no casual, de la Pasión del Ser Supremo y de su posterior resurrección. El recorrido del sacrificio en el catolicismo llega a ser absolutamente antisimétrico con el del sacrificio pagano, en que la carne moría para afirmar al Supremo. La hermandad y la repetición de la comunión ante ese misterio permiten la culminación de esta transformación cristiana del sacrificio.

Pero hubo otra transformación de la fiesta sagrada, que surgió antes, originada por el logos y la asamblea. Otra manera de regular la violencia del sacrificio y de encarar el pacto que esto supone. Es la que tiene lugar con la aparición del teatro en la Grecia clásica. El teatro ofrecía momentos cuantificados de horror y exceso, contenidos y organizados como discurso

para la polis, y permitía sentir de forma directa al público esa experiencia del horror llamada *catarsis*. La creación de la trama trágica aseguraba la preservación del exceso del sacrificio, de las transgresiones de la fiesta. Y lo que la trama ofrecía era la peripecia del héroe, que cometía a través de su *hamartía* la trasgresión del mandato de los dioses, y por esa *hamartía* el héroe era condenado. Se permitía vivir a los participantes en este rito nuevo, en el espectáculo teatral, el sacrificio individual del héroe. En éste se representaba tanto el primer momento de la ira del héroe, como el del castigo del héroe por parte de los dioses y la expiación del protagonista de su culpa; se procedía a una simbolización de los excesos del héroe y de la arbitrariedad y la violencia de lo Supremo. Esa vivencia de la culpa y esa revivificación del castigo liberaban a la polis, al sujeto de la sociedad, de sufrirla por sí mismo, y de correr el riesgo de quedar aniquilado. En la tragedia ni siquiera teníamos ya a una víctima, como en el sacrificio, sino a un actor: alguien que finge, que suplanta o que presenta las acciones de ese héroe que se convierte en depositario del horror de la polis. Las máscaras y el juego de los tres actores: protagonista-deuteragonista-triagonista, que rompía la unidad actor-personaje, aseguraban una distancia que impedía cualquier posible identificación entre personaje y actuante, y así se preservaba a éste del posible riesgo de ser sacrificado y masacrado por la masa. Si en la religión pagana en la reunión de los fieles se evita el horror particular gracias al sacrificio, esto aún se ve amplificado en el teatro, en la asamblea, en que ese sacrificio se vuelve no cruento, repetible, no irreversible, aunque aún mantenga las características de ser un espectáculo único, en cada una de sus representaciones. Igual que en la misa cristiana existe un milagro único en cada una de sus celebraciones.

Muerte y sexo necesariamente son desterrados del teatro. La irrupción de la muerte en escena llegaría a desarticular los mecanismos de la representación teatral. Agotaría el gesto teatral en la emergencia de un sacrificio que, desvinculado de la justificación de lo sagrado, se mostraría siempre inmotivado, arbitrario. La muerte o la mutilación ya no son teatro, nunca más podrán ser teatro, pues la representación nunca podría volver a repetirse; siendo la repetición, la posibilidad de volver a contar esa misma historia, una de las características fundamentales del teatro que le separan del sacrificio. Si sí se diera la presencia de la muerte o de la mutilación, estaríamos entonces ante un espectáculo sádico, en el que se gozaría con la puesta en escena y movilización de la muerte, con las características de un espectáculo único, irrepetible, en el que lo real, con todo su halo siniestro, desgarrar y destripar a la víctima, al tiempo que arroja al espectador. Aniquila como sujeto a este último al tiempo que se destruye como objeto el cuerpo ofrecido del actuante.

La producción de este espectáculo sería tanto el desvarío como el cadáver o el miembro mutilado. Y ya no lo sería la catarsis, la piedad y el temor, como sí ocurre en el espectáculo teatral *clásico*. Si este último arrancaba en lo real del cuerpo del actor para llegar al ámbito del símbolo, un teatro de la muerte también partiría de lo real pero para revertir en lo real, en este caso lo real del cadáver del actuante, destruyendo toda posibilidad de simbolización.

La muerte en escena, al fin y al cabo, es un hecho redundante. Desde el punto de vista del dispositivo del espectáculo teatral, la inclusión de la vida en escena ya comporta la presencia de la muerte, en cuanto al desgaste que presenciamos en la actualidad del hecho espectacular.

Y finalmente, el destierro de la muerte en escena afianza la trama, en cuanto a que ya el espectáculo no se elabora sobre la identificación de los cuerpos (en el sacrificio el espectador se identifica en cuanto a cuerpo con el cuerpo ofrecido del actuante, y por un fenómeno de transferencia se identifica con su dolor y muerte), sino sobre la identificación de identidades. En la trama, la conciencia del espectador se identifica con el personaje, no con el actor. E incluso se identifica, más que con el personaje, con su peripecia trágica.

En cuanto al sexo, la intimidad y la vergüenza cierran el espacio del acto sexual. Lo teatral respeta esa intimidad y vergüenza para construir el sexo en la obra teatral sin tener que acudir directamente a su exhibición y ni mucho menos a su representación.

La estabilidad del aparato teatral, esa estructura de resistencia contra lo pornográfico, hace afirmar a Ziomek (1990:263) que “podría parecer que el teatro es un lugar consciente del riesgo de la pornografía y que por eso produjo los más eficaces dispositivos de seguridad en la forma de la disciplina de la sala. (...) La composición social de la sala cambia, pero algo en el teatro permanece invariable: el teatro dispone de un probado convenio de «mala fe», que debilita la tentación de hacer facsímiles. En el más naturalista de los teatros no se vierte sangre ni se bebe veneno, aunque el estilete y la copa suelen ser verdaderos. (...) En el más «de cajón» de los teatros el espectador está bajo la acción de la presencia del actor «compuesto de una doble naturaleza» (la del personaje y la suya propia.)”

En la disposición espacial del teatro clásico, el sexo y la muerte se confinan en el interior del palacio-templo, mientras que la tragedia teje para los espectadores una trama que contiene esas acciones *obscenas*, esas acciones *fuera de escena*, recreadas a través de los sucesos, peripecias y palabras que se muestran y oyen en el exterior, dirigidos hacia el público/pueblo/polis.

El espectador teatral ocupa una doble posición. Como receptor, una posición pública de aceptación del hecho, a través de un discurso explícito y social, expresado en las acciones de la trama. Y como colaborador interpretativo del texto y de sus silencios, una posición privada que se vuelve hacia sí mismo, hacia su conciencia, tras el marco de la vergüenza y del pudor, del otro lado del lenguaje, en silencio, viviendo el impacto de la obra de forma estrictamente personal y subjetiva. El espectador no descarta lo que el teatro sitúa fuera de escena. El espectador ve tanto lo que se le muestra como lo que se le oculta. Al estudiar el arte pornográfico de los makura-e japoneses, García Rodríguez (2001:150) apunta al respecto que “lo oculto y la fragmentación son otros de los recursos ingeniosos que, unidos a una interactividad premeditada, hacen que el público tome un papel activo en la lectura recreando mentalmente lo que «falta» y favoreciendo así la imaginación *erótica*.”

Si el espectador se involucra en la trama, las imágenes no mostradas por el espectáculo son reconstruidas en la conciencia del espectador con aquellos elementos de su imaginario que más le afectan. El espectador ve el horror que se le sugiere con aquellas vivencias que más le han horrorizado, así como construye las imágenes del sexo con aquellos deseos y experiencias que más le provocan y que preferiría mantener más ocultos. Con ello, la división que marca el espectáculo con la diferencia escena/fuera de escena se introduce dentro de la conciencia del espectador a un nivel profundo. No es simplemente una cuestión normativa, de distinguir lo bueno de lo malo, sino que se duplica en la conciencia del espectador una estructura que es tanto psicológica como social. Creando un patrón cultural adecuado, dentro del cual los sujetos se pueden integrar socialmente de una manera eficiente.

¿SEXO SOBRE EL ESCENARIO?

¿Sexo explícito en el teatro? Si la práctica del sexo se concibe dentro de lo íntimo, de lo privado, ¿cuáles serían los efectos y las consecuencias de que actos sexuales llegasen a ser incluidos dentro de lo teatral, como espectáculo público? Pese a lo mucho que la visión del acto sexual en un espectáculo teatral nos escandalice o nos indigne, podríamos discutir hasta qué punto esto supondría la destrucción completa del dispositivo teatral. La inclusión del sexo en el teatro, al ser el acto sexual cercano a lo real, suponemos que situaría al teatro en un punto extremo, llegando a afectar a la convención teatral y a lo verosímil en escena.

El teatro es el arte del cuerpo del actor. Incluso más que en la danza, en la que el cuerpo se somete a la torsión, a la modificación que la música, el movimiento y el ritmo

producen en él. En el teatro el cuerpo sufre una prueba mayor, en cuanto a que a la presión de la mirada del espectador y la tensión física del cuerpo, se añade la tensión psíquica, el esfuerzo por fingir otro personaje, por vivirlo.

Partiendo de lo real presente en el cuerpo y en la pulsión del actor, se crea y se transforma, en un acto de significación. Se crean recortes de lo real, citando la interpretación de Santos Zunzunegui (1992:60) de la teoría del signo de Hjelmslev, según la cuál “se recortan los significantes” sobre la naturaleza material de la materia de la expresión. Es este caso, la materia de la expresión sería el cuerpo y la pulsión del actor, y sobre estos se produce la operación discriminante de la forma de la expresión: ahí es donde es posible articular códigos de significación.

Es interesante introducir la noción de cuarta pared de Stanislavski (1994:131): “En un círculo de luz, en medio de una completa oscuridad, se tiene la sensación de estar aislado de todos los demás. Dentro de ese círculo, lo mismo que en el propio hogar, no hay nadie que infunda temor ni nada que avergüence.”

Un lugar de protección que la representación y la trama ofrecen al actor, en cuanto que le permite crear y creer en un espacio cerrado e inmune a la presencia y presión del espectador. Un cierre espacial imaginario que rodea al actor, construyendo a su alrededor un entorno *impermeable*. La cuarta pared no es sólo un concepto espacial, o la base de una convención que crea una discontinuidad entre el mundo de la ficción y el de la realidad dentro de la escena. Es realmente una discontinuidad que el actor juega en su cuerpo. El espacio que habitualmente llamamos escénico es la extensión de la prohibición del acceso al cuerpo del actor. No es el suyo un cuerpo que se entregue a la acción sacrificial del público, de los asistentes, ya sea de forma directa, en la masacre, o a través de la intermediación de un sacerdote o de un verdugo. Pero una vez que el naturalismo derribó el sistema de distanciamiento del teatro griego, que había pervivido en el teatro europeo a través del uso de los personajes tipificados, de la caracterización y del lenguaje establecido de los gestos, al desarrollarse un teatro basado en la identificación, la cuarta pared sería donde resistiría el punto de no entrega del actor. Pese a los procesos de identificación actor-personaje, este concepto permitiría la pervivencia y redefinición de la convención teatral, situándose justo en el eje espectador-actor. Sería una pared imaginaria que podríamos ir reduciendo hasta llegar, en última instancia, al mismo cuerpo del actor. Sobre el cuerpo del actor, definido a partir de aquellos elementos propios del actor a partir de los cuáles éste conforma y define al personaje,

reencontraríamos en esta esencialización última de la cuarta pared una imagen del signo de Hjelmslev como recorte de lo real.

Así ocurrió con el acto de desnudar al actor, en cuanto a que la cuarta pared se redujo hasta llegar a la intimidad del actor, y a despojarle de ese juego de elecciones distanciadoras que supone la caracterización del personaje. El actor desnudo se entrega de forma completa al espectáculo, y convierte en signo lo azaroso y arbitrario de su cuerpo. Aunque hoy en día el desnudo del actor está asumido en el teatro, supuso en su momento estrechar el círculo de protección y de significación de la cuarta pared, con una ruptura de la convención de orden similar a los que fueron la mirada al espectador hacia el público, el no ocultar la maquinaria escénica o la emergencia del actor de la burbuja escénica. Hoy en día, esta cuestión se ve renovada de forma acusada en la pornografía, en la que la entrega del actuante en la representación es máxima. Siempre podremos debatir si en tal género esta entrega es completa; hasta qué punto la cuarta pared desaparece, estando completamente accesibles actor y espectador. La realización del sexo en escena supondría un último lugar de retraimiento para esa cuarta pared que se ha ido cerrando sobre el cuerpo del actor y ha adelgazado hasta casi desaparecer. Igual que casi desaparece en el momento de la fiesta, en que la representación se entremezcla con la realidad, en que los actores bajan a la plaza, tocan y son tocados por el espectador. Entonces, ¿dónde se refugiaría la intimidad del actor, el espacio de no entrega que salvaguarda su identidad, que permite el juego de la representación y asumir un rol? ¿Existe aún cuarta pared? Pensamos que siempre debería seguir existiendo una pequeña *película* de ese concepto que robamos a Stanislavski. ¿Será esa cuarta pared capaz de resistir el embate de la fusión, del intercambio de los fluidos íntimos, del sofoco?

Volviendo al problema particular de la pornografía, ¿es posible aquí definir la cuarta pared? Si no es así, peligra la posibilidad de crear un signo en lo pornográfico.

PORNOGRAFÍA

En el espectáculo pornográfico se da la exhibición del cuerpo, y sobre todo, de los genitales, para finalmente culminar con la realización del acto sexual. Muchas veces, en lo pornográfico hay una estructura narrativa, pero que nada tiene que ver con la que vertebra el hecho teatral. En la pornografía, el relato, no es más que una excusa para desplegar la actividad sexual; es realmente una forma de introducir una demora en la aparición del acto sexual, y aumentar la excitación que conduciría a su consumación, así como una forma de

situar al espectador del espectáculo pornográfico. Lo pornográfico, pese al carácter extremo y al margen de lo aceptable de este tipo de espectáculos, sí construye un lugar para el espectador. Lo hace considerándolo primero como (falso) espectador teatral para luego instaurarlo como espectador de lo pornográfico, como *voyeur* o mirón. La ligera trama, la excusa narrativa, pronto desaparece dando lugar al desarrollo físico del acto. Puros cuerpos en escena que se relacionan a través de las estrategias sexuales, anticipadas por el deseo del mirón y finalmente alimentadas por su excitación. Se crea una distancia entre las figuras activas y las pasivas; la participación en la actividad del acto es la que rige la diferencia. El acto sexual se circunscribe al lugar de los actuantes, que vamos a equiparar con el escenario, aunque ese lugar esté reducido a lo mínimo: una esquina, una cama, un bidet. El espectador desde su inmovilidad presencia el acto, forzado a gestionar por sí solo la pulsión escópica, el deseo insatisfecho, enfrentado al lugar del otro, de los actuantes. El lugar del acto sexual, enfrentado al lugar desde el que se mira, y al cuál llega el impacto del espectáculo pornográfico.

Nos encontramos ante la dualidad del exhibicionista y del mirón, pero gestionadas dentro del marco del espectáculo. Que ya no es representación, sino una nueva desviación o variación del comportamiento sexual, y eso es lo que distingue al espectáculo pornográfico del espectáculo teatral. No es ya lo teatral lo que se pone en juego, sino ese acto sexual nuevo, el acto sexual de mirar hacer sexo y de ser mirado mientras se practica el sexo, que conforman ahora el espectáculo.

En la pornografía acción y acto se confunden. Hablábamos antes de la cuarta pared, y de cómo define un lugar en donde se cruzan el *yo no soy* del actor y el *tú no puedes* del espectador. Un lugar de otredad, un lugar de lo arbitrario, en que la voluntad del actor y la del espectador son subordinadas (*sacrificadas*) en instancias de un Otro que se crea precisamente en esa operación, el del personaje en la trama. Pero no hay ningún Otro en la pornografía, sino un hecho de confusión, en cuanto a que se juega a que el deseo del espectador se confunda con el del actuante. No hay recortes de lo real que configuren signos articulables, sólo hay fusión en lo real. No llega a haber aniquilamiento, en cuanto que no se pretende la destrucción de los cuerpos, pero sí se pretende la destrucción de las voluntades en una entrega a la pulsión; ya que el espectáculo sexual atenta paradójicamente contra el mismo deseo, contra aquello que regula la pulsión, al volver inalcanzable e imaginario el objeto de deseo.

La cuarta pared ha caído; el signo se vacía, y el hecho de la significación se agota con la misma ejecución del acto.

ACCIÓN, ESPACIO Y TIEMPO EN LA PORNOGRAFÍA

¿Puede el sexo ser una acción teatral? Hablamos del sexo no como motivación del personaje, sino como acto que puede ser incorporado en la partitura de acciones del actor. Nos repugna el considerar el acto sexual, en cualquiera de sus variantes, como acción para la representación. No concebimos en principio que el actor sea obligado a realizar ningún tipo de acción sexual, nos parece que atentaría contra su intimidad... Y sin embargo, forzamos su libertad de elegir qué decir o qué hacer. Podemos obligarle a fumar aunque el tabaco sea nocivo para él, o a caminar aunque esté lesionado. Pero nos resistimos a obligarle a ejecutar un acto sexual. Pensar en una preparación psicofísica para ese momento nos sería abominable, o si no, ridículo. Pero en cambio no nos molesta ver a un individuo comiendo, no nos molesta forzar a un individuo a comer, aunque no tenga hambre, aunque le repugne comer en ese momento. O aunque ver comer le repugne al espectador. Somos implacables: debe comer. No nos molesta recrear en el actor sensaciones, emociones, incluso deseos. Pero nos es *lógico* pensar lo *repulsivo* que supone forzar al actor a realizar el acto sexual. Aunque nunca llegamos a plantearnos por qué esto nos parece *lógico*, por qué nos resulta claramente *repulsivo*, sintiendo un rechazo visceral, no racional. Un rechazo que ni somos capaces de explicar ni siquiera intentamos explicar, porque nos parece evidente de por sí.

El espacio de la representación se alteraría drásticamente al insertar en él la ejecución del acto sexual. El espacio ya no sería espacio de la representación, sino de la exhibición. El espectador se ve obligado a situarse como mirón. Alimentar la operación exhibicionista de los actores entregados al acto sexual. El espacio entonces se divide entre el hueco clandestino desde el que el espectador, el mirón, defiende su identidad diferenciándose de los actuantes, al tiempo que se abandona al acto de mirar, y el espacio de los actuantes, un espacio de exhibición. Así, al acto sexual ejecutado por los actuantes se le suma otro, que es el dejarse y hacerse ver, el de incitar al que está escondido, aparentando no saberse visto y excitando así al espectador con la morbosidad de no reconocer los actuantes que sí saben que son mirados, por muy patente que es esto al estar en un espectáculo. Esto supone, que si existe una agresión posible por parte del que mira hacia los actuantes (indefensos en ese acto que ya no tiene la protección de lo privado, que ha renunciado al pudor), en correspondencia hay una corriente de crueldad por parte de los que ejecutan el acto hacia el mirón, en cuanto que le apartan de eso que ellos están disfrutando, aunque al dejarse ver le incitan y enardecen con la presión de la pulsión nacida de la exhibición. La cuarta pared ya no sólo se ha adelgazado, sino que se ve

afectada por ese intercambio de violencia, que rompe el pacto de la representación. El acto sexual se amplifica al convertirse en simplemente pretexto para provocar la excitación del espectador, y entonces se desplaza desde el escenario, contaminando el eje espectador-actantes. Una vez que se da esto, se juega a la confusión de los polos del eje espectador-actantes. Desaparece entonces el espacio de la representación para articularse como espacio pulsional y emerge el espacio pornográfico.

Pero existe en este caso otra posibilidad en la relación espectador-espectáculo. Podría ser que el espectador no entrara en el chantaje de los actantes y no aceptara esta división espacial en la que se da el intercambio de violencia y agresión y finalmente la fusión en el acto. Pero es imposible mostrarse indiferente al acto sexual, que consume en su realización el espacio de la representación aniquilando la cuarta pared y hace imposible distinguir el lugar del que mira del lugar del que se exhibe. La continuidad de espacios es agobiante, y motiva la repulsa del acto sexual, ya que es imposible ejercer la vergüenza en ese estado contaminado en que la realización del acto destruye la intimidad y no permite apartar lo que ocurre de una forma *pudorosa* y neutral. El efecto entonces es un rechazo absoluto, una desarticulación del espectáculo pornográfico, y una destrucción de lo poco que quedaba del esquema del espectáculo teatral. Simplemente, este espectador pudoroso no aceptaría que eso fuera un espectáculo, y se negaría a integrarse en él, con lo que desaparece el espectáculo en sí porque ya no hay nadie que lo reciba. Ese hipotético teatro con sexo o se convierte en acto sexual, en espectáculo pornográfico, o simplemente, no existe al ser rechazado por el espectador.

Examinemos ahora el impacto de la inclusión del sexo en el escenario en el tiempo de la representación. La acción sexual introduce diferentes temporalidades. Por una parte, tiempos de estados ligados a una progresión fisiológica: la excitación, la resolución de la excitación. Por otro, el tiempo que proyecta la relación sexual hacia un resultado, hasta un posible efecto: en caso benigno, el tiempo de la reproducción; en caso maligno, el tiempo del contagio. Dos tiempos: el del presente de la progresión fisiológica, que vuelve indistinguible el del actor con el del personaje; y el que afectaría a un futuro, distinto del futuro que la trama crea. Dos temporalidades que afectan nuestra visión del espectáculo, en cuanto que no podemos separar la acción de sus características físicas y posibles consecuencias como acto sexual, y eso introduce una variable en el tiempo narrativo. El espectador vive por una parte el tiempo del acto, es demasiado consciente de lo que está ocurriendo en ese momento, del presente que el sexo produce, y de un presente que comparte en cuanto que es cuerpo de lo real.

Desarticulados un espacio y un tiempo diferenciados entre espectador y representación, emerge una fusión espaciotemporal entre los cuerpos. Los de los actores, en su acto, los de los espectadores, como testigos obligados de ello. Y el acto sexual en su verdad actual, radical, crea un agujero en la construcción verosímil de la representación teatral y de la ficción que ésta crea. Lo real, al aparecer en el escenario, rasga el leve tejido de realidad que crea la ilusión teatral. Ese desgarramiento sería letal para la representación. Ya no es posible mantener el mecanismo de distanciamiento que con tanto cuidado construyó el teatro: ¿quién hace el sexo en escena, el personaje o el actor?

LA PARADOJA DEL PORNÓGRAFO

¿Cómo siente el actor en el espectáculo pornográfico? ¿Cómo llega a crear, mantener y desarrollar la excitación necesaria para el acto sexual? Esta pregunta, un tanto desconcertante, es absolutamente análoga a la que supuso, en el registro de las emociones, la razón de la aparición del innovador sistema de Stanislavski. La posible inclusión del sexo en el repertorio de acciones del actor no está muy alejada de lo que planteó Stanislavski con su método psicofísico. Ambas no dejan de responder a la paradoja de Diderot (1990). ¿Quién vive la emoción, el personaje o el intérprete?

Pensamos que el sexo es algo diferente a una emoción, aunque el factor emocional del sexo es evidente y lo percibimos en nuestra vida en un grado supremo. Si sí es diferente, es porque en la emoción del sexo el desgarramiento se vive de manera más intensa. Al fin y al cabo, una emoción es siempre un momento de ruptura de la red semiótica, un momento en que lo razonable se ve desbordado por algo que excede sus cálculos y previsiones. En que lo subjetivo sobrepasa lo objetivo. Y sin embargo, pese a todo, suponemos en lo emocional algo que lo sitúa dentro de lo comprensible, de lo soportable, de lo humano, de lo permitido socialmente. Hablamos incluso de inteligencia emocional. Pero nunca pensaríamos que el sexo estaría dentro de ese sistema inteligente de emociones.

Sin duda, en el sexo hay emoción. Pero hay algo más que rompe la economía de lo emocional. Un factor de animalidad, como cita Bataille en *El erotismo*. Y este autor plantea en el sexo una cuestión de desbordamiento, de exceso en cuanto a la ignorancia de la contención económica que preside lo humano. El sexo se pone del lado del consumo indiscriminado, del gasto innecesario, del exceso. Eso plantea que el entrenamiento del

actuante sería un entrenamiento para el desbordamiento. No estamos hablando de practicar la ejecución del acto, sino de abandonarse a él.

Bataille (1992) nos habla de la relación entre el sexo y la prohibición y su trasgresión. ¿Animalidad? O ese punto que la ley no alcanza a normalizar. La ley que dispone una serie de normas para acotar el sexo y la muerte, para contenerlos, y para paradójicamente permitirnos acceso a ambos de una manera metafórica a través del relato y de la trama, sin que ese acceso destruya ni a los espectadores ni a los actuantes. Si rechazamos un entrenamiento emocional en la práctica del sexo es quizá porque consideramos que esto iría en contra de ese carácter de estar fuera de lo permitido que tiene el sexo. No rechazamos el entrenamiento porque esto suponga una animalidad del actuante, sino porque en el sexo hay una operación deliberada de ser animal y de anular la individualidad del otro para convertirlo en objeto. Y esto no es ninguna reminiscencia de nuestro carácter animal, sino es un hecho humano, deliberado y voluntario, que nace impuesto por la estructura cultural de nuestra sociedad.

TRAMA Y PORNOGRAFÍA EN LO TEATRAL

En cuanto a lo cultural, es decir, a aquello que define a una sociedad o grupo, la trama, la ficción, no es sino una construcción alrededor del sexo (y de la muerte) y que las circunscriben a ambas. Contienen a uno y otra, pero sin incluirlos. No porque en el sexo y la muerte haya rasgos de la animalidad que queramos desterrar de nuestra cercanía. Más bien, son algo esencial a la humanidad, y a nosotros como individuos, a nuestra subjetividad, y la cultura y la normativa los han situado fuera de cualquier tipo de intercambio cultural. Porque el sexo aparece como definición de nuestra singularidad, más allá de la personalidad, más allá de lo emotivo, más allá de la norma y de la ley, y por supuesto, más allá de lo admitido socialmente.

La presencia del acto sexual supone el cortocircuito por el que el espacio de la representación se desarticula, y se convierte en espacio del voyeurismo-exhibicionismo, y eso coarta el pacto de lo teatral. Supone que el tiempo de la representación se ve anulado por la absoluta actualidad del tiempo de los cuerpos. Supone que los personajes pierden sentido porque la vivencia de la acción sobrepasa cualquier intento de distancia con la acción e identificación con un personaje construido...

Y una vez anulado espacio y tiempo de la representación, una vez anulados los mecanismos de implicación con el personaje, ¿qué pasa con la trama? Para empezar, las

acciones presentes en la obra, apoyadas en la verosimilitud, pierden entidad frente a un acto de lo real. Las conexiones causa-efecto se ven detenidas y sustituidas por un acto que es presente, que simplemente nace de una excitación y concluye en una relajación, un flujo de sangre que hincha un miembro y que luego, en su reflujo, lo deshinch. Erección de los miembros, manifestación fisiológica de la sangre que anega lo humano y lo desmiente, convirtiéndolo en monstruoso para el marco socialmente aceptado. En un punto opuesto a ese otro flujo de sangre, el del rubor, manifestación fisiológica de una emoción puramente cultural, sin relación con lo fisiológico, como es la del pudor.

La trama se desarticula en cuanto a proyección hacia el futuro, ya que el futuro deja de tener sentido frente a la fuerza del presente. La expectativa se bloquea entonces, ya que el espectador o se ve atrapado por la atracción morbosa de la visión de la escena, de la escena primaria, o la rechaza, y con ella, rechaza y repudia la representación en que tiene lugar el acto sexual. El juego causa-efecto como principio constructor de la trama se ve detenido ante la presencia del sexo en escena. Una escena que narrativamente parece estar fuera de juego, y ya es sólo lugar de lo real.

La inclusión del sexo en el teatro se hace necesariamente al margen de lo teatral. El sexo entonces no es teatro, es otra cosa, que se puede oponer a la progresión dramática. El sexo es un revulsivo. Fingirlo es algo necesariamente falso, *se hace que se hace*, y se denuncia la ausencia de un hecho que no puede darse a través de la simulación. Realizarlo en su verdad más cruda, sin embargo, es algo que atenta contra el resto de los elementos teatrales. La parafernalia dramática se detiene e invalida por la emergencia de lo real que supone el sexo, como ocurriría también por la aparición de la muerte. El telón discretamente cerraría y vedaría el acceso a algo que ya no es espectáculo.

DRAMATURGIA DEL SEXO

¿Se puede crear una dramaturgia del sexo? ¿Se puede controlar la inclusión del sexo dentro de la trama sin que esta se corrompa y desaparezca? ¿Se puede asegurar la emergencia del sexo explícito dentro del espectáculo? ¿Asegurar la repetición obligada por la rutina de la función programada, mediante un entrenamiento psicofísico, extensión del creado por Stanislavski, o quizá a través de un teatro postdramático?, ¿quizá un teatro del ritual, más allá del formulado por Grotowski y Barba? En el campo de la dramaturgia, específicamente, ¿los personajes desaparecerían, y la trama se vería eclipsada por la contundencia del acto sexual?

¿Qué sentido tiene incluir actos sexuales dentro de la trama? Y desde un punto de vista contrario, ¿por qué descartar de la trama una acción tan importante para el ser humano como el sexo?

Cito ahora de forma extensa mi obra *Juego de 2* (Hernández, 2008:90-91). En ella se puede apreciar esa tensión que aparece por la inclusión del acto sexual en la trama, esa crisis en la escena a la que tiende lo dramático y que se quiebra y se refuerza a un mismo tiempo por la utilización del sexo en el escenario. Estamos rompiendo la clausura del relato, desgarrando aquello que había cerrado la trama, y abriendo la duda donde no la había, destripando la maquinaria significativa del relato, y mostrando de forma abierta y desnuda ese lugar donde el relato y la realidad convergen y se diferencian.

“CUERPO: Cabrón, hijo de puta.

(Ella se precipita sobre él, pegándole puñetazos. Le sorprende y caen al suelo, entre fotos en papel, negativos y otro material fotográfico. Ella le golpea, al borde de la histeria.)

Hijo de puta.

(La lucha es cuerpo a cuerpo. Y entre exclamaciones de dolor, gritos y gemidos, es difícil distinguir si realmente luchan o hacen el amor. De forma animal, insensible.

Los ojos se cierran.

Las gargantas se abren.)

¿Cuántas han pasado por esta casa? No quiero saber lo que habrás hecho con ellas.

CLIENTE: Sólo estás tú.

CUERPO: No quiero saber nada.

CLIENTE: Sólo puede haber alguien como tú. De ninguna manera puede haber nadie más que tú.

CUERPO: No.

Esto no es real. Tengo mi propia vida, y es sólo mía. Dejaré esta mierda cuando quiera. Nada me ata.

No soy una puta.

No me tienes.

(El sudor hace que las escasas ropas de ella se peguen a la piel. El CUERPO se estremece sobre el CLIENTE. La muchacha rueda sobre el hombre, con violencia. Él se queja, ella le inflige dolor.)

No quiero saber nada más. No tenía que haber venido a esta casa.

(Ella se convulsiona por el orgasmo. Él espera. Invierten sus posiciones. Sobre ella, él continúa moviéndose, una y otra vez, de forma maquinal, sin placer ya. Con esfuerzo. Y provocando en ella dolor, un daño del que ella empieza a quejarse, hasta que tiene que empujarlo, que echarlo fuera de encima suyo. Se arrastran por el suelo, cada uno hacia un lado.)

No me toques. No me toques.

(Ella resbala por el suelo. Él se queda quieto.)

Me haces daño. Nos hacemos daño. No podemos impedirlo.

Es muy tarde ya. No tendría que estar aquí. Debe ser de noche. Una noche llena de estrellas. No debería haber venido.

CLIENTE: No hay estrellas.

CUERPO: Tú no puedes ver las estrellas. No puedes sentirlas. No puedes ver nada. No puedes sentir nada. Nada.

CLIENTE: Hemos hecho el amor.

CUERPO: Yo no hago el amor.

Hemos follado.

(Ella, aún en el suelo, se huele las manos, con desagrado. Él se sube los pantalones, y se levanta. Él se acerca por detrás de ella. La muchacha se vuelve y sus uñas arañan el rostro del hombre. Él, aguantando el dolor, no se mueve.)

Tengo que lavarme.

CLIENTE: Entra en el baño, a la derecha.

(Ella coge su bolso. Se acerca a él y le mira.)

CUERPO: Nunca más volveré a hacer esto. Es mi último servicio. Nunca más, ni contigo, ni con nadie. Nunca más.

(Él la va a acariciar. Ella le toca la mano. Él se suelta y le acaricia la mejilla. Ella le abofetea. Ella coge su bolso y sale de la habitación, en dirección al baño.)

Él aguarda por un momento. Luego apaga las luces. Sale al pasillo, hacia la puerta de la calle. Se escucha cómo cierra la cerradura con llave.

Al fondo queda la luz del baño. La canción empieza a sonar de nuevo, desde el principio, de forma estruendosa. La luz del baño se apaga. Pasos de ella. Aún desnuda, la muchacha, a oscuras, entra en el salón.)

Enciende la luz, por favor.”

Incluir acciones con actos sexuales sería una apuesta arriesgada para una dramaturgia. Sin duda, se toparía con obstáculos relacionados con lo examinado hasta este punto. En mi caso fue así. Mi pretensión no era caer en la complacencia, en el regodeo de la simple exhibición del sexo. Rechazar la utilización del sexo como simple reclamo, como adorno, y teniendo en cuenta lo anteriormente considerado, jugar a integrar el sexo a través de su radicalidad justo en el eje básico en que la trama articula la escena. Es decir, no buscando en la trama una excusa narrativa para la inclusión del acto sexual, sino que la aparición del sexo se dé en el lugar en que la trama se pone en cuestión. Mi intención sería volver a ese punto en que el sexo se convierte en construcción de la trama para ser luego denegado por ésta.

El sexo en escena tiene un aspecto claramente denunciado, el no afrontar la radicalidad de este gesto para acabar cayendo en la complacencia y en el puro exhibicionismo; en el peor de los casos, el sexo sería justificado por un acto de desafío estético que acabaría convirtiéndose en puro reclamo. Grotowski (1972:13) -citado en Ziomek (1990:264)- se refiere a la inclusión del desnudo en un espectáculo ajeno en este sentido: “la escena que me mostraron tenía que culminar en un acto de extrema sinceridad. La sinceridad es algo que abarca al hombre entero, todo su cuerpo se vuelve un torrente de impulsos tan menudos, que por separado son casi imperceptibles. Y así es cuando el hombre ya no quiere ocultar nada: sobre la piel, de la piel, bajo la piel. Pero ustedes (pues ustedes mismos me lo dijeron) buscaban el efecto, el recurso que podría «transmitir la sinceridad». (...) En ustedes, la piel desnuda actúa como un traje muy efectista.”

Lo peor sería pues refugiarse en el desnudo como algo bello, hacer de él un segundo vestuario, cuando el desnudo señalaría la indefensión del intérprete, su momento de vulnerabilidad frente a la agresión del espectador.

El sexo es manifestación de lo real, y como tal, su inclusión en el espectáculo teatral supondría un revulsivo que haría temblar los cimientos sobre los que se construye la convención teatral. Pero entrar en su repetición, en su ejecución a golpe de texto, a golpe de indicación escénica, ¿no desvirtuaría ese carácter extremo? En consonancia con esto, remarca Ziomek en relación a la cita anterior de Grotowski (1990:264) que “probablemente no había pornografía en el caso descrito por Grotowski, pero había un error y un falso acto de valentía que no previó Schechner cuando suponía que la «envoltura defensiva» de la familia no permitiría que el teatro se saturara de sexo y se volviera orgiástico. Orgiástico puede ser el ritual. Pero hasta el ritual más salvaje no será pornografía, gracias a la coparticipación real de

todos. El ritual no es pornográfico, pero puede ser pornográfica la observación del ritual desde un lugar seguro.”

La función diaria, la repetición de la misma partitura de acciones en sesiones diferentes, ¿no haría que el gesto de incluir el sexo explícito dejaría de ser radical para convertirse en habitual? La repetición, ¿convertiría al sexo en algo rutinario y gratuito? Bataille (1992:194) puntualiza “si la posibilidad de trasgresión llega a faltar, surge entonces la profanación. La vía de la degradación, en la que el erotismo es arrojado al vertedero, es preferible a la neutralidad que tendría una actividad sexual conforme a la razón, que ya no desgarrase nada.”

Bataille plantea una paradoja esencial acerca del sexo. Para poder experimentar el sexo, en toda su radicalidad, necesitamos del interdicto y la trasgresión. Pero también para que el sexo nos dé todo lo que necesitamos de él, porque el sexo nos conforma. El cristianismo acabó con esa posibilidad al condenar la trasgresión el sexo y apartar el sexo de lo sagrado, pero aún así dejaba una vía de escape en la profanación. Una racionalista y libre de toda inhibición desarticularía precisamente el goce violento que encontramos en el sexo, y según Bataille (1992:194): “si el interdicto deja de entrar en juego, ya no creemos en el interdicto, la trasgresión es imposible, pero un sentimiento de trasgresión se mantiene, de hacer falta, en la aberración. Ese sentimiento no se fundamenta en una realidad perceptible. Sin remontarnos al inevitable desgarrar para el ser destinado a la muerte por la discontinuidad, ¿cómo captaríamos esa verdad? ¡Sólo la violencia, una violencia insensata, que rompa los límites de un mundo reductible a la razón, nos abre a la continuidad!”

Si extrapolamos este texto a lo teatral, podríamos deducir que el sexo siempre tiene que ser citado como algo del lado de lo prohibido, y por lo tanto, de algo del lado del escándalo, de la provocación.

Nunca el sexo podrá ser una acción cotidiana, habitual. ¿Qué hacer entonces con el problema de la repetición? Porque lo que nos atrae del sexo en escena es ese valor de hecho único e irrepetible, inserto en un espectáculo pautado por la repetición rigurosa, que quizá proponen el teatro como nuevo ritual en el que se recuperaría su capacidad de amenaza, de la cuál ha sido despojada por la convención.

El sexo en escena esta en el umbral de lo imposible. Pero nos permite ir al último límite en el que se juega la capacidad del teatro de llegar e impactar a la subjetividad. En esta contradicción a la que llegamos, apostamos por mantener viva esa tentación de alcanzar ese

último límite de lo escénico a través de la profanación de la acción, y desde ahí, buscar y redescubrir la verdad de la palabra, la verdad del teatro, alejándonos definitivamente del juego de los simulacros.

BIBLIOGRAFÍA

-BATAILLE, George (1992, traducción de Antoni Vicens. Ed. original 1957). *El Erotismo*. Madrid: Tusquets.

__ (1998, traducción de Fernando Savater. Ed. original 1973). *Teoría de la Religión*. Madrid: Tusquets.

-DIDEROT, Denis (1990. Redacción original 1769). *La paradoja del comediante*. Madrid: Mondadori.

-GARCÍA RODRÍGUEZ, Amaury (1990). “Desentrañando «lo pornográfico»”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 79. México: UNAM.

-GROTOWSKI, Jerzy, “Cobylo (Kolumbia — Lato. 1970 — Festywal Ameryki Lacinskiej)”, *Dialog*, núm. 10. Polonia, 1972. Citado en Ziomek (1990).

-HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2008). “Juego de 2”. *Primer acto*, n° 325. *Septiembre-Octubre-Noviembre 2008*. Madrid, 2008.

__ <http://hernandezgarrido.com>

-REAL ACADEMIA DE LA LENGUA (2001, revisión online de 2010) <http://www.rae.es>

-STANISLAVSKI, Costantin (1994, traducción de Salomón Meriner. Ed. original 1938). *El trabajo del actor sobre sí mismo-en el proceso creador de las vivencias*. República Argentina: Quetzal.

-ZIOMEK, Jerzy (1990, traducción de Desiderio Navarro. Ed. original 1980). “La pornografía y lo obsceno”. *Criterios*, n° 25-28, *enero-diciembre 1990*. La Habana, 1990.

-ZUNZUNEGUI, Santos (1992). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra-UPV.