

Imaginar, escribir, inventar un mundo mejor*⊗

Conversación con Javier Daulte**

Pablo Russo: *Es una enorme alegría esta XV Jornada de Enlaces, que sea presencial, y ofrecerles como conclusión esta conversación con este gran artista y amigo. Hemos venido trabajando en nuestro Seminario anual diversas lecturas sobre la civilización en la que nos encontramos inmersos y en esas lecturas, intentando extraer enseñanzas de los artistas y sus obras.*

Hemos trabajado mucho para construir y organizar estas jornadas y ese trabajo nos ha llevado a seguir pensando las claves que nos permitan una cierta “clínica de la civilización”. Ya en la plenaria anterior,¹ desde el psicoanálisis, por ejemplo con el síntoma del cansancio, se propusieron lecturas clínicas, diversos abordajes de presentaciones actuales del goce. No voy a volver sobre las coordenadas de un mundo cada vez más digitalizado, virtual, desubjetivante, sin tiempo o con la dimensión temporal transformada o compactada. Algo de eso tomó Graciela Musachi esta mañana en dicha plenaria. También ya comentamos que Gustavo Dessal –en una de las



entrevistas que le hicimos como parte del trabajo preparatorio rumbo a estas jornadas–,² planteaba que en este mundo se ha ido eliminando el tiempo para comprender, mundo en el que se ha ido modificando profundamente la conexión con los cuerpos y los lazos.

Pero aún –en francés se dice encore, que significa aún pero también por homofonía “en cuerpo”– están las ficciones. Y no solo las que adormecen, que tal vez hoy invaden las redes para hipnotizar en una sucesión infinita de breves imágenes o videos que pasan vertiginosamente sin dejar ninguna marca sino, más bien, las que muerden un real. Esas que Miller definió, tomando al Lacan del Seminario sobre La angustia, como las que “permiten dar estabilidad a las experiencias fugitivas”.³ Como una especie de rebote de la pandemia, fue un hallazgo de una evidencia que estaba allí y que quizá no veíamos, leer la nota de Raquel Robles, de marzo del año pasado, titulada “Menos distopías y más imaginación”,⁴ en la que planteaba que el arte

* 2da. Mesa Plenaria de las XV Jornada “Clínica de la civilización” del Departamento de estudios psicoanalíticos sobre la familia – *Enlaces*, 15 de noviembre de 2025.

⊗ En la edición impresa de *Enlaces* n.º 32 se publicó una primera parte de esta conversación y, además, continúa esta Sección donde encontrará los siguientes textos: “Héctor Alterio, emblema del teatro y el cine argentinos” de Jorge Dubatti, “¿Tragedias trans?” de Sandra Petracci y la entrevista a Tatiana Santana, “Copi extemporáneo”, por Carla Leonardi y Sandra Petracci.

** Dramaturgo, director, guionista y docente.

ya casi solo producía distopías –lo que se ve muy bien en las series– y proponía en cambio, inventar utopías.

Recientemente, la admirada e incluso diría la ejemplar Lucrecia Martel en una entrevista pública que pueden encontrar justamente en las redes, y dado el estado de cosas de nuestro tiempo, proponía que los artistas debían inventar ficciones que propongan un mundo mejor. Decía: “nos toca inventar el futuro próximo, como lo hizo Julio Verne, Philip Dick, toda esa gente que nos abrió los ojos. Inventemos un futuro que nos guste, no uno que sea solo el apocalipsis”.

De estas dos ideas: que ya no se hacen utopías, y la de intentar inventar un mundo mejor, y quizá también del impacto sociopolítico que parecía haber producido la serie que recrea el cómic de Héctor Germán Oesterheld –y que estuvo en el centro de la ambientación de las salas–, en el que estaba la distopía pero también la utopía, de todo eso nació el título de esta mesa: “Imaginar, escribir, inventar un mundo mejor”.

Presento entonces a nuestro invitado y de un modo off Google. Empezaría diciendo que, como muchos saben, Javier tiene formación en psicología, bastante también en psicoanálisis, en principio como analizante. Sus obras han producido mucho reconocimiento y por ellas ha recibido muchísimos premios. También diría que Javier Daulte no tiene solo un lugar en el mundo. Siendo muy porteño, hay quizás por lo menos dos sitios más muy suyos: uno seguramente es Barcelona y otro tal vez sea Mar Azul. Ha participado de actividades de Enlaces en varias ocasiones y desde hace bastante tiempo. Sin ser un autor que, dicho rápidamente, centre sus obras explícitamente en contenidos ideológicos o explícitamente políticos, de algún modo suele tomar para sus ficciones, historias o recortes, cuestiones y enfoques que no se acomodan bien a la deriva cultural imperante, situando preguntas que se distancian enormemente del feroz discurso neoliberal, mercantil, utilitarista, caracterizado, por ejemplo, por aclamar la marginación o segregación del otro, el odio, la violencia en sí, etc.

Hasta hace poco Javier tenía tres obras en cartel –en no pocas ocasiones tiene más–. Estas eran/son: El sonido, de su autoría, Druck, la adaptación de ese film que todos conocemos y que aquí se tradujo como Otra ronda, de Thomas Vinterberg, y El jefe del jefe, también adaptación de otro film, de Lars von Trier, que aquí tradujeron como El jefe de todo esto.

Esto es muy común en alguien muy prolífico y de quien diría que ha imaginado, escrito, inventado, producido, dirigido, y ¡desde mediados de los 90!, infinidad de obras, todas con mucha repercusión, muchas las hemos visto, y varias publicadas. Ha escrito y publicado un libro de ensayos sobre teatro, así como ha participado en una antología de Nueva dramaturgia de Buenos Aires, ha sido guionista, entre otras, de la muy recordada y multipremiada serie de televisión Para vestir santos, y ha escrito una novela, El circuito escalera, que tiene connotaciones autobiográficas y en la que el protagonista –Walter, un director– comparte con Javier la siguiente característica: si hay algo que sabe hacer y le produce mucho placer es contar historias.

Sostiene y dirige, junto con Federico Buso –que está aquí presente–, un teatro hermoso en el Abasto, Espacio Callejón.

El palmarés de premios de Javier es imposible de reseñar, no sé si son 70, 80 o más, tanto nacionales como internacionales, incluyendo un Konex de Platino en 2011, varios Konex, varios Martín Fierro, en fin.

Dicta seminarios en Buenos Aires y Barcelona, donde es asesor pedagógico de la Escuela de Interpretación EOLIA –un significativo nombre para nosotros–, fue director artístico de la Sala La Villarroel de Barcelona entre 2006 y 2009, y quizá en lo que nos diga también aparezca algo de lo que llamaría el “método Daulte”. En el trabajo y la

creatividad de Javier puede aparecer una diversidad notable: el fantástico o el biodrama, una escenografía técnicamente muy compleja, por ejemplo en 4D Óptico o en la inolvidable Caperucita, como también un espacio casi vacío y poblado por sonidos, cuya correspondencia con objetos aceptamos inmediatamente y sin resistirnos. Conflictos de juventud y de la vida erótica en un vestuario, entre varones o entre mujeres, o diría incluso, como uno de sus temas, que siempre algo de lo nuevo o inesperado va a acontecer y puede muy bien venir del pasado sino siempre. De una especie de decálogo que circula en las redes de sus muchos axiomas, que no versan solo sobre el teatro pero sí especialmente, extraigo hoy estos: “El teatro es un acto de celebración, sus mayores enemigos son la solemnidad y la frivolidad, el teatro no intenta decir, dice, y no debe transmitir ideas, sino inventarlas”.

En una obra de hace un par de años, Carnicera, en el Complejo Teatral Buenos Aires, planteaba de un modo, entre absurdo o inverosímil y desde un realismo crudo o siniestro, un enfrentamiento entre dos bandos, que creen en una versión cerrada y sin fisuras en la que un mundo mejor solo es posible si se elimina al enemigo. Como provocación para ir a verla, Javier decía: “las realidades inventadas pueden volverse algo siniestro y peligroso”.

Esta es una extensa, pero a la vez muy corta presentación para todo lo que ha hecho, hace e implica su obra. Pero comencemos: le he contado un poco de lo que veníamos trabajando y cómo surgió el título de esta mesa, y en primer lugar le propuse, para una lectura desde el arte de nuestra civilización, cómo la lee hoy, desde su mirada, sus quehaceres, qué diría sobre esta propuesta de imaginar, escribir, inventar un mundo mejor, si le parece que el arte sería una buena respuesta, pudiendo aportar una cierta salida, y si es función del arte encarnar o no algo de eso.



Javier Daulte: Bueno, buenas tardes, ¿qué tal? Un gusto estar acá otra vez, hacía mucho que no estaba, recién nos acordábamos con Mónica de la primera vez que participé de una actividad de *Enlaces*, que fue en el Museo Fernández Blanco, y de eso ¡hace ya un montón de años!

Oyéndote hablar de un mundo mejor... inevitablemente, cuando uno viene a este tipo de charlas, se ve obligado a pensar, y es notable cómo ha empeorado el mundo en tan poco tiempo, porque está buenísimo ver mucha gente acá, en esta jornada presencial, que sé que arrancaron súper temprano en este día tan caluroso, y la verdad que es realmente un honor. Siempre es un placer tratar de pensar en este ámbito, porque es uno de pocos; cada vez más escasea que haya gente dispuesta a escuchar, que no esté únicamente esperando para hablar. O sea, hoy en día nadie escucha, están esperando para

opinar pero no están escuchando, están viendo cuando viene la pausa, es decir, oyen la música y en la música adivinan cuándo va a venir la pausa y ahí se meten. Pero escuchar no escucha nadie, y creo que por ahí me incluyo en eso, creo que es un don el de escuchar, y digamos que es el gran talento que tienen los psicoanalistas, de lo cual siempre me quedo muy admirado.

Y cuando uno es escuchado, es curioso porque se redobra la obligación de pensar, porque se hace más responsable de las palabras, es como cuando uno escribe y ve que los actores dicen lo que uno escribió, lo tengo que escribir bien porque van a decir exactamente lo que yo escribí. Es decir, genera un círculo virtuoso sumamente interesante.

Yo no creo que las ficciones sean el camino para cambiar el mundo, porque son perfectamente manipulables. Y justamente ese es el gran enemigo que tenemos hoy. Si el gran enemigo tiene que ver con alienarnos, con no poder pensar, con inclinarnos hacia el lugar del consumismo más salvaje, que deseemos realmente producir para poder consumir, me parece que eso es ser víctima de la manipulación. Hace unos años escribí con cierta urgencia –lo sentí como tal– un artículo, un ensayo, que se llama “Subjetividad y emoción” –le dije a Pablo que era sobre eso que yo quería hablar, no lo leo porque sería largo y medio aburrido, es más divertido de charlar, después puede circular. Lo escribí porque sentía que me había dado cuenta, a partir de un par de experiencias que me habían comentado actores, amigos, cómo los grandes, cuánto más poder teníamos dentro de ciertas producciones de ficciones con cierto poder, cómo estaban intentando, y con bastante éxito, catalogar el mundo emocional de la actuación.

Es decir, yo te saco una foto y te digo: vos podés hacer esto, esto, esto y esto, y no pierdas el tiempo queriendo hacer otra cosa. Porque donde más posibilidades de triunfar o de que por lo menos te contraten de una producción, es si tratás de encajar y hacer *casting* para este tipo de personajes. Lo peor es que en un cierto aspecto tiene razón. Por supuesto que hay una parte donde la estadística tiene razón y eso es lo que de algún modo es el gran argumento que hace que no perdamos el tiempo, si tenés ojos claros y sos rubio no trates de ser Pocahontas. Y encima a eso sumémosle la apropiación cultural y toda una cantidad de cosas espantosas que están ocurriendo.

Y entonces empecé a pensar justamente que hay dos elementos que son de algún modo los que mejor describen lo que pasa en el teatro, y son justamente estos dos conceptos: subjetividad y emoción. ¿Por qué es tan importante subrayar estos dos conceptos y rescatarlos? Porque son dos conceptos que toda industria va a desechar. Ya que hablamos de la “clínica de la civilización”, pensemos en las áreas que tiene una civilización y la subjetividad realmente no solamente sirve para muy pocas cosas, sino que es enemiga de muchas cosas. Yo no quiero que un cardiólogo sea subjetivo a la hora de diagnosticar. No quiero que un cirujano se apegue a su subjetividad cuando me abrió la cabeza para cortar una venita. No quiero que la subjetividad de un arquitecto haga que un puente se pueda caer. No quiero que la subjetividad de un nutricionista les dé a nuestros hijos de comer algo que no está bueno. Es decir, la subjetividad en general es lo contrario de la objetividad y nosotros reclamamos objetividad en los jueces, ¿no es cierto? o al menos cierta imparcialidad, y la imparcialidad está mucho más del lado de la objetividad que de la subjetividad. Es decir, la subjetividad realmente existe, pero no sirve para nada. Es decir, es algo que se trata de eliminar. En el único lugar donde tiene un lugar realmente de preponderancia es en el teatro.

P.R.: *Y en el psicoanálisis.*

No, es en el teatro. El psicoanálisis entiende que hay una subjetividad a partir del teatro. Porque es en el único lugar donde la subjetividad es realmente útil. Es decir, cuando uno escucha los argumentos de Agamenón, los argumentos de Clitemnestra, los argumentos de Ifigenia, y que no son conciliables nunca, uno empieza a entender que la subjetividad tiene una función. Cuando digo el psicoanálisis no, es porque de algún modo la subjetividad para el psicoanálisis es el agua para el pez. No hay otra cosa, es lo único que hay, y con eso se trabaja. Lo digo sin ser psicoanalista y sin saber mucho, pero lo señalo, el psicoanálisis tiene mucho para decir al respecto. Pero el verdadero dueño de la subjetividad es el teatro, ni siquiera el cine. Porque, de hecho, en el teatro griego, justamente este procedimiento es clarísimo, absolutamente, en ese sentido incluso es matemático: un personaje, su punto de vista, otro personaje, su punto de vista, y no hay solución. No hay manera de ponerse de acuerdo entre las subjetividades.

Hice una obra muy linda, no porque fuera mía porque no la escribí, una obra de Lucas Hnath que se llamaba *Después de Casa de muñecas*, que en realidad se llamaba *Casa de muñecas parte 2* y que cuenta la vuelta de Nora quince años más tarde. Y está planteada como un teatro griego, es decir, es el punto de vista de él, el punto de vista de ella, el punto de vista de la hija, y así. Entonces, ella defiende el derecho a abandonar a los hijos, ¿por qué?, los hombres se la pasan abandonando a sus hijos y nadie los juzga, la sociedad no los juzga, y una mujer abandona a sus hijos y se arma el gran escándalo. Después viene la hija y dice: yo quiero ser una cosa que le pertenezca a un hombre.

Si la realidad fuera un objeto, pero son caras, aristas y ninguna completa la realidad, o sea, nunca la voy a poder ver por completo, porque cuando estoy viendo un lado no veo otro. Es condición de la realidad no poder ser vista de manera completa, es decir, que no pueda haber objetividad sobre ella.

Pero entonces la subjetividad, que es lo único que tenemos como seres humanos, es algo que nuestro mundo, nuestra civilización productiva, desecha. Dice: esto no sirve, no podemos producir con esto que no sirve a los fines capitalistas

Y esto sí le corresponde mucho a las dramaturgias, a las historias, pero tiene más que ver con los personajes y por eso lo uno más al tema de la actuación. Cuando un personaje, asumido por un actor, está defendiendo una postura y curiosamente ahí es donde se redobra el valor de la subjetividad, porque muchas veces el actor no está totalmente de acuerdo con el punto de vista del personaje. Es decir, su subjetividad se va a entrecruzar, va a chocar, se va a entrelazar o fundir con la del personaje. Pasolini decía algo muy interesante respecto a la actuación: “el espectador no va a entender lo que el autor quiso decir, el espectador va a entender lo que el actor entendió que el autor quiso decir”. Es decir, una verdad que aparece en el teatro, que sea una verdad que me llega a través de eso que se llama actor, o la actuación de un actor, no es menor. No es lo mismo leer *Hamlet* que ver *Hamlet*. Porque justamente allí hay algo que produce un nuevo sentido subjetivo.

¿Qué pasa con la emoción? La emoción también es algo que no nos sirve para nada. La emoción suele ser un estorbo, suele confundirnos, nos suele hacer tomar malas decisiones. Y decimos: ¡no! pará, respirá, en este momento no, no tomes la decisión apresuradamente, no compres el auto, no compres... esperá a estar más tranquilo, es decir, la emoción nos va a hacer meter la pata todo el tiempo. Sin embargo, somos solo seres emocionales. Y tiene otro rasgo la emoción, y es que es una experiencia estrictamente privada, es decir, quien está mostrando sus emociones en público, solemos decir mmmm... ¿qué quiere obtener esta persona?, esas emociones están al servicio de algo... Sin embargo, la emoción es algo que en general nos avergüenza que nos ocurra en público. Por ejemplo, recién cuando hizo la larga presentación Pablo, me hizo acordar

muchas cosas y, por supuesto, en algún momento me emocioné y me dije: no lo verán, no van a ver que tengo esa debilidad llamada emoción. La emoción está asociada con la debilidad, no en vano se decía que los chicos no lloran, no en vano reponerse de ciertos dolores es un valor, está bien cuando un niño aprende a reponerse del berrinche, de la angustia o de los miedos nocturnos... Recuerdo, en la película *Miss Mary* de María Luisa Bemberg, que esa clase alta tenía el cuartito para llorar. Y ¿qué es eso? La emoción existe, pero no la muestres. Obviamente mucho más subrayado en una clase social de una época. Hoy en día, cuando te dicen “¡mostrá tus emociones!”, pareciera algo positivo, suena progre, pero ¡no! Es una experiencia privada. Hay una frase que dice Daniel Veronese, director que deben conocer, que es muy interesante: el teatro es una escena que no debiera verse, porque es una escena privada. O sea, lo que pasa entre Kowalski y Blanche, en *Un tranvía llamado deseo* es una escena privada, una escena, digamos, entre la seducción y la violación, es una escena recontra privada.

Y ¿qué pasa en el teatro? Esa cuestión totalmente privada que es la emoción, es legítimo que se muestre. Es en el único lugar en donde estamos autorizados a observar, a ver, cual buenos *voyeurs* que somos, esa emoción. Si se produce en otro espacio, público, no sé, alguien que vio un mensaje y se pone a llorar, no lo vamos a mirar, o solo nos fijaremos si se pone muy mal pero más bien vamos a dejarla con su emoción. En el teatro descaradamente lo miramos y si podemos compramos primera fila para ver cuando a Sbaraglia se le salen los mocos, que se le salen bastante. Y ¿por qué ocurre solo en el teatro? Porque es en vivo. En el mismo momento en que estoy aquí apreciando tu emoción, a vos te está ocurriendo. Ese presente hace que sea el teatro uno de los pocos momentos en que estamos presentes. Y ¿qué pasa con esa emoción? Cuando las tengo en privado muchas veces no las entiendo. No hablo de la emoción de que me ponga a llorar en el último capítulo de *The Crown*, porque me encantó la serie. Esas son las emociones que reconozco. Pero cuando me pasa realmente algo en la vida, no entiendo muy bien lo que pasa: cuando nace mi primer hijo no entiendo lo que me pasa, lo entiendo un tiempo más tarde; cuando muere mi padre lo que me pasa no lo entiendo, lo entiendo mucho tiempo después. ¿Qué puedo o pude hacer? ¿Elaboré algo? Una palabra que usaste: los procesos, no hay lugar para los procesos, cuando lo elaboré entonces puedo decir pero en parte perder ese momento. Y lo que digo es que lo que sufrí fue una desorganización emocional, no entendía lo que me pasaba. Si aquí fuéramos varios los que compartimos el suceso “muerte del padre”, cada cual podría describir cuál fue el momento y la manera, luego del suceso: fue cuando cerraron el cajón, fue al año y medio, a mí todavía no me pasó nada. Es esto que habla de nuestra singularidad, de nuestra historia, bla bla bla. Este es el gran tema de la emoción.

Pero cuando yo veo al actor haciendo un trabajo magistral, veo a un Javier Bardem en su privacidad llorando a su padre, entiendo mi emoción. Los actores son los únicos que nos permiten entender la emoción. El único lugar en dónde la emoción está explícita es en el teatro. En el teatro es en el presente, es en el mismo momento y esto que suena demasiado contundente –bueno, a ustedes les encantan las cosas contundentes (risas)–, esto se llama “clínica de la civilización”, es como “wow”, pero no lo digo porque estoy acá, sino que realmente lo creo, lo pensé, lo analicé, lo recontra pensé y dije es en el mismo lugar en que un señor que tiene muchas dificultades con lo emocional, va a mirar y va a decir: ah, ahora entiendo lo que me pasó la semana pasada, no entiendo la situación pero entiendo la emoción y a partir de eso empiezo a intentar entender más cosas. Dicho en fácil, se llama identificación, y por eso me fijo tanto en el actor y la urgencia mía de que la actuación sea verdadera y no paródica, ¿no es cierto?

P.R.: *Para empezar a conversar, lo que Javier llama “subjetividad”, quizás lo podemos traducir por singularidad, y lo que Javier llama muy bien “emoción”, podemos hablar de afecto y que allí está implicado el cuerpo vivo que habla, goza, sufre. Lo emocional está asociado a lo vivo, ¿no?*

Sí, a lo vivo, y no a lo dramático.

P.R.: *Y hay algo que pasa entre el cuerpo que está vivo y que está produciendo un afecto allí con el que lo está observando. Y me parece muy interesante que Javier plantee que el teatro le da legitimidad a eso, toma algo que es habitualmente expulsado, que es desechado y que cada vez menos la sociedad capitalista está interesada en eso que el teatro acoge y le da una legitimidad.*

Me interesa también la cuestión del tiempo, venimos hablando en la jornada un poco del tiempo. Hay un tiempo de la producción escrita, imaginar, escribir, inventar personajes, etc., y más aún si eso se corrige, se publica, pero si le agregamos la dimensión teatral, la puesta en escena, no solo que lleva mucho tiempo, sino que es casi artesanal como ir haciendo el jarrón con la mano, haciendo existir algo que no existía, a lo que se le agrega después la representación, los actores tienen que ensayar y en los ensayos las cosas van a cambiar. ¡Mucho tiempo! y muchas operaciones en las que está el cuerpo, la letra escrita, los afectos. Y además está el público durante una hora y media sentado en silencio, sin usar el celular, observando, por más voyeur que sea, aceptando la legitimidad de esas singularidades y de esos afectos en un mundo en el que la velocidad, el acceso, todo hay que hacerlo lo más rápido posible –en una especie de continuidad infinita, repetitiva y agotadora–. Entonces, ¿qué pensas del uso del tiempo en el teatro y si estarías de acuerdo que hay ahí algo artesanal que se distancia muchísimo de lo que pasa con el tiempo hoy?

Por un lado, está todo lo artesanal que tiene el teatro, inevitablemente es artesanal, es muy muy lindo el proceso de la creación del teatro, sea un teatro pequeño como el mío o en la calle Corrientes, como suelo trabajar, y siempre es muy artesanal, es una industria muy poco industrial.

P.R.: *...a pesar de que tiene un montón de artes implicadas; puede tener música, escenografía, iluminación, fotos, alta tecnología.*

Me parece interesante el hecho de que algo permanece mientras algo cambia sobre todo en esta época cuando todo cambia tan rápido. Antes una moda permanecía por lo menos nueve, diez años, hoy no dura ni cuatro meses, algo pasó, y pasó, cambia, cambia, cambia. Cuando estás creando aquí y en el cine creo que pasa lo mismo, estás creando algo permanente contra algo que no es permanente que es la realidad. Y me acuerdo de mi maestro Ricardo Monti cuando decía que había un largo proceso de escritura, empecé a escribir una obra ahora y son dos años, no es que esté bien ni mal, pero él decía tenés que volverte a poner en los zapatos de hace dos años para seguir escribiendo. Es decir, cómo apostar a estas cosas de lo permanente. Curiosamente, yo creo que un efecto muy interesante del arte es la relación de su permanencia con los tiempos cambiantes, con una escultura, con una pintura, con una obra musical y a veces como ese cambio, obviamente, resignifica eso, que yo no puedo evitar. En *El sonido* hay un personaje que tiene un lio con eso... La escribí mucho antes que nadie sospechara que Milei era capaz ni siquiera de ser un candidato. Hoy ves la obra y parece que fue escrita después, ¿verdad? Yo me

inspiré en Giorgia Meloni, pero entonces eso permanente y el paso del tiempo generan una fricción, digamos, que sería –dicho en palabras de Ricardo Monti– la chispa que genera la fricción entre lo eterno y lo fugaz. La realidad es fugaz, porque va cambiando todo el tiempo y lo eterno es el texto, es *Hamlet*. Y ese momento de encuentro entre lo eterno y lo fugaz, Monti decía: “eso es el arte, es ese encuentro”. Cuando llevaste a un museo a tu hijo de 15 años y se encontró con un Dalí, Dalí ya lo había hecho y hace mucho, todos lo habíamos visto, pero ese encuentro es una chispa, ¿verdad? y esto me lleva a un concepto que dije al pasar antes que es el presente. Creo que la relación entre eso que tiende a permanecer igual a sí mismo, con lo que tiende a parecer siempre diferente a sí mismo, que es la realidad, eso es el presente. Porque es una vivencia sumamente concreta. Cuando yo lo vi a mi hijo, por suerte, levantar la vista y quedarse hipnotizado frente a un Dalí, la primera vez que lo veo conmovido con una obra de arte plástico, me hubiera gustado más otro pintor, pero bueno, me dije, esto está pasando, este hecho, esto es presente, esto es uno de los momentos para recordar, son esos momentos que son, como te venden cualquier aplicación de fotos, para recordar, es decir, logran que algo se vuelva presente, lo que no sé por qué se me asocia con la idea de la felicidad, porque no siempre lo presente es feliz, pero bueno...

Mónica Torres: *Quizá lo más característico de Javier, que recuerdo después de mucho tiempo, que he visto en su teatro, es un gran entusiasmo. Eso lo reconocemos, porque también es nuestro. Los psicoanalistas, que muchas veces somos vistos como, qué sé yo, imparciales, ¿no? Nos entusiasmos mucho... algunos. Entonces de lo que dijiste, que fueron un montón de cosas, lo que a mí me entusiasmó, porque yo estudié teatro mucho tiempo y en un*



momento me decidí por ser psicoanalista, fue un momento de decisión fuerte en mi vida y por mucho tiempo no pude ir al teatro después de lo que me había dicho sobre eso mi profesor, Agustín Alezzo. Bueno, entonces pensaba que cuando Pablo te dice: “los psicoanalistas también trabajamos con la subjetividad” y vos decís no, decís no y te referís al teatro griego, a los clásicos, a Shakespeare, y es verdad que nuestros propios maestros, Freud, Lacan, han ido ahí, han ido a los griegos para mostrarnos algunas cosas fundamentales de lo que transmitimos, ¿no? Por ejemplo, Hamlet es el primer héroe moderno, porque a diferencia de Edipo, sabe que tiene que matar al asesino del padre. Edipo, en cambio, es un héroe que desconoce por completo lo que está haciendo, desconoce que mató al padre y se acostó con la madre. Entonces, Lacan da todo un seminario sobre Hamlet para explicar la tragedia del héroe moderno. Y justo hablaste de Hamlet, que por otra parte están por estrenar una película sobre una novela maravillosa que se llama Hamnet, que a lo mejor la conocés, que me pareció maravillosa

porque se trata de un hijo de Shakespeare, como está pensado este Hamnet por esta autora maravillosa que es Maggie O'Farrell. Y bueno, pensaba que sí, que tal vez lo que yo quería que se entrecruzara entre el discurso tuyo y el nuestro, era quizás esto: que nuestros maestros se inspiraron realmente en los clásicos, y que gran parte de nuestro entusiasmo, por ejemplo, leer a Freud o leer a Lacan precisa de cierta cultura. Hay que saber muy bien Edipo, hay que saber muy bien Shakespeare. Por ejemplo Lacan toma las figuras del fool y del knave, de las que hablé hoy, o sea, del tonto de izquierda y del canalla de derecha, y las toma de Shakespeare.

Claro, porque el teatro muestra lo que en la sociedad está necesariamente oculto y no puede no estar oculto, si no, no sería ni subjetividad ni emoción si vamos a hablar de esas dos categorías. Y es verdad lo que decís, yo creo que Freud por ejemplo para hablar del estrago paterno toma a los hermanos Karamazov y a Hamlet.

M.T.: *Claro, clásicos. Bueno, los hermanos Karamazov matan al padre.*

Por eso digo, pero Freud se mete ahí porque el artista muestra intimidades que si no, no las ves, no las vas a ver porque no puedes meterte en la casa de alguien.

M.T.: *Además un Dostoyevski no es cualquiera, por eso estamos hablando de los griegos, de Shakespeare, de Dostoyevski, ¿no? Porque vamos a decir que el psicoanálisis también se interesa por la intimidad, las emociones, sí, yo también lo puedo decir, que de las emociones el psicoanálisis le cree solo a una y es a la angustia. Eso dice Lacan, que los afectos mienten, que los sentimientos mienten, menos uno y es la angustia y que es el único afecto que no engaña.*

Vos sabes que esto es muy curioso, porque también doy seminarios para actores, y tengo una forma de entrenar a los actores muy particular, no voy a entrar en eso ahora, pero los hago hacer un entrenamiento emocional, entonces les hago hacer un ejercicio muy sencillo que se llama vaciarse, que es sacar el aire, sencillamente y le digo que entre el momento en que te sacaste el aire, y que el cuerpo reclama otra vez aire, hay unos pocos segundos, son segundos, no son fracciones de segundos, no, son unos segundos, en donde uno dice, hay algo en el momento en que no hay aire en el cuerpo, que aparece, yo digo la emoción fundamental. Digo, allí está todo. Lo describo como una pelotita acá abajo, en el abdomen y siempre les pido que describan cómo es esa emoción. Las palabras son: ansiedad, angustia, tristeza, y yo dije, bueno, esta es la emoción fundamental, de acá salen todas las demás. Tenía en mi estudio un actor que era psicoanalista y me dijo que Lacan dice que la única emoción es la angustia, y yo dije, ¡ay! entonces tengo razón (risas). Y de verdad me ayudó mucho saber esto, porque yo creo que de ahí parte todo lo que pasa en el teatro, por lo menos donde yo lo pongo, la angustia no es ni buena ni mala. Con respecto a las emociones, y en eso también ustedes van a compartirlo, nos decía un profe con el que tomamos unas clases con un grupo decía que a un diseñador no le pueden decir amarillo o rojo, para un diseñador no existe el amarillo o el rojo porque hay mil rojos y hay mil amarillos, y yo le digo a los actores, es como que un director te diga bueno, acá estás triste, y digo, ¿qué tristeza? O sea, porque yo tengo quince mil tristes, es decir, catalogar las emociones, reducirlas ¿no?, a cuatro palabras, así es como de algún modo estamos perdiendo la posibilidad de apreciar la complejidad emocional.

P.R.: *En tu ensayo hablás de que vas a buscar algo que llamás la desorganización emocional, ¿no? Es decir que aparezca ese hilo y que el actor tenga que buscar el modo en que va a ser afectado y va a expresar de un modo que quizás no sabía antes de eso y además en el presente. Yo te preguntaría más sobre el tiempo... Javier tiene toda una teoría sobre el tiempo, cuando vos decís, mi hijo se emocionó frente a un cuadro, Dalí ya no existía, algo de Dalí se hizo presente, algo de Dalí quizás se hizo presente. Y su idea de cómo suceden los presentes y qué pasa con el pasado, que hemos conversado algunas veces, pero hay aquí alguien que pide la palabra y que forma parte de un grupo que trabaja en cuestiones ligadas al teatro y relacionados con Enlaces.*

Claudia Zampaglione: *Bueno, muchas gracias, de verdad te agradezco tu presencia. A mí me apasiona el teatro, a muchos nos apasiona y vamos muchísimo al teatro, bueno, es un arte convivencial, efectivamente, compartimos con el teatro la presencia del cuerpo. Me parece que en esta época de tanta virtualidad, que un arte milenario como el teatro y que Buenos Aires sea una capital mundial del teatro, es increíble ¿no? Porque la gente va muchísimo al teatro, hay muchísimas obras, bueno, es muy importante. Me parece que respecto de la cuestión de la presencia del cuerpo, no es lo mismo, también, un análisis que transcurre en la virtualidad, a diferencia de la presencia en el consultorio, ¿no? Esto también lo discutimos muchísimo, porque, bueno, la pandemia trajo esta posibilidad de la virtualidad, pero no me deja de emocionar y de entusiasmar esta cuestión del arte convivencial del teatro. Además, Lacan también lo decía, que no es lo mismo leer a Shakespeare que verlo, que los actores encarnen esas palabras escritas. Así que, nada, te agradezco y esperamos que nos sigamos encontrando.*

Paula Suárez López: *Quería preguntarte, Javier, qué es lo que todavía no escribís. Hay algún tema, que para vos es recurrente, que todavía no abordaste en alguna de las obras que mencionó Pablo. ¿Qué es lo que todavía no escribís? Si es que hay algo y si lo sabés.*

Sí, está buena la pregunta, está muy bien. Yo me encuentro diciéndole a mucha gente que escribe y que está en mi taller, no siempre, pero a algunas personas particularmente les digo: escribí tu historia y esto no quiere decir que haga una auto ficción que está tan de moda ni un biodrama, no estoy diciendo eso, es como que no hay más remedio que hablar de uno mismo. Y tampoco es una cuestión narcisista. Yo... Es como... Esa pregunta es una pregunta tremenda porque es preguntar qué no sé de mí. Y me angustia, me angustia un montón. Pero lo digo... digo realmente con mucha sinceridad que diste en el clavo. Es lo que está... Porque si no, uno ya no escribiría. O sea, siempre digo, bueno, si me muero mañana con todo lo que contó Pablo que hice, ¡ya está!, digo Javier vivió, pero el problema no es qué viví o qué no viví, sino qué no sé de mí. Y eso es lo más vertiginoso que puede ser maravilloso y aterrador al mismo tiempo, ¿no? Porque es... esa es una pregunta que me está empezando a rondar. Y supongo que es una pregunta de la madurez.

P.R.: *Y Javi, ahí hay una relación entre el presente y que produce algo raro entre historia y repetición. Y esos temas que están, yo diría, en todas tus obras. Te he escuchado decir que lo que no sé de mí, no está adelante.*

No, bueno, es la frase de Faulkner. Digo, el pasado nunca muere, coma, ni siquiera es pasado. Esa frase es la frase que yo pondría al principio de todas mis obras. O sea, la

vuelvo a poner. Es decir, el pasado... no tiene que ver únicamente con esta idea muy yanqui o de otro tipo de digamos qué es lo olvidado o qué es lo reprimido. No, me lo puedo acordar. No quiere decir que yo lo entienda. Que lo sepa. Como que yo el otro día le preguntaba a mi hermana... Somos dos hermanos y tenemos una familia, como siempre digo, bastante normal. Somos la familia de Mafalda, igual, la misma estructura, la misma... El padre de Mafalda trabajaba en la compañía de seguros, mi papá también, y mi mamá era ama de casa, que había dejado de estudiar francés, iguales, iguales. Pareciera que... Y mis padres fallecieron, mi hermana es Mafalda, cinco años mayor que yo... Y yo le digo, ¿habrá algo? ...le digo, veo tantas historias, tantas familias tan raras, y nosotros, todo medio normal en casa, ¿no? Le digo así, ¿habrá algo que no nos acordamos? Y me dice: no me quiero ni enterar (risas). Yo le digo, yo tampoco, pero por las dudas. Digo ¿por qué? ¿Por qué no? ¿Qué me hace suponer que no hay allí un fantasma muy... Stephen King? pero mi pregunta es qué no sé todavía de mí. Y digo, ay, me genera no solamente un miedo, eso es casi lo de menos, sino como una ansiedad porque no quiero saber qué no sé de mí y a la vez es lo que más quiero saber.



Hernán Vilar: *tomando la pregunta tremenda y la tremenda respuesta, Miles Davis decía "This I'm playing tomorrow". O sea, "esto lo estoy tocando mañana". Hay algo de eso en el proceso de creación, ¿verdad?*

Sí, yo creo que hay donde algo se detiene. Claramente, esto lo dice mucho Borges, es decir, coinciden pasado, presente y futuro, son una sola cosa en el momento de la creación. Sí, creo que la línea temporal desaparece. Curiosamente, ahora estoy trabajando un texto que estoy ensayándolo, pero que está en proceso y que tiene que ver con Malvinas. Soy generación Malvinas, no fui a las islas, pero estaba bajo bandera. Y vuelve, es la conmoción que me genera a mí personalmente, que tiene que ver con lo que no sé de mí, que es estrictamente emocional. Y también me parece

interesante que el proceso, un proceso creativo que involucra esto, es un lujo porque me va a permitir elaborar. No estoy ansioso por saber qué es eso tan fuerte que me conmueve. Obviamente la guerra es lo que nos puede conmover a todos, pero ¿qué es lo personal que tanto me conmueve? Y también me parece interesante mantener vivo el misterio. Hay algo del no saber que es maravilloso. El saber que algo no sé de mí es maravilloso porque tiene que ver con el misterio, y el misterio tiene que permanecer vivo. Yo supongo que les debe pasar muchas veces en la clínica a los pacientes que hay cosas que no se tocan, digamos. Ahí estás vos, o sea, con tu complejidad, y si hacés esta pregunta toda tu vida, no es enfermedad, no es padecimiento...

M.T.: *Bueno, una cosa que vos subrayaste mucho en tu presentación fue justamente el presente. Ese momento en el cual algo antes era pasado, y es el momento justo. Lo ubicaste mucho: tu hijo mirando a Dalí, y hablaste de felicidad, que creo que estaba referido a esa escena. Muy en tiempo presente, ¿no? O sea, es lo que pasa en el teatro. No hay nada más presente que el teatro. Porque el cine, por ejemplo, yo he visto*

películas veinte veces. Ahora me volví a ver a Annie Hall, con Diane Keaton. Me vi todas las películas de ella de nuevo, llorando y todo. Pero bueno, quiero decir que hay algo del presente que el teatro lo tiene. Uno no, aunque vaya a ver la misma obra, no ve la misma obra. Ve la misma película, que tampoco ve la misma, pero en algún punto puede haber esa repetición que no la hay en el teatro por lo vivo del teatro, por la presencia que vos marcaste. La presencia de los cuerpos, el presente que hay ahí.

Lo que uno reconoce de sí mismo, en esa fascinación que provoca una buena obra de teatro, bastante única, porque queda un poco con la boca abierta, no sé cómo decirlo.

Sí, sí, esa presencialidad que rescatábamos, y ese presente. Vos recién decías una buena obra de teatro, porque cuando uno va mucho al teatro, reclama que sea buena. Pero yo me acuerdo cuando volvimos, post pandemia, yo iba a ver cualquier porquería y me parecía que era extraordinario (risas). Recuerdo que estábamos en El Callejón y empezaba una obra que empezaba pésimo, y yo lloraba de emoción, por eso quiero decir que, aunque sea mala la obra, eso puede ocurrir.

Pasa que a veces estamos contaminados y no terminamos de apreciar. Siempre digo, cuando me dicen cuál es la comida más rica, qué es lo que más te gusta, y digo es un alfajor de maicena que comí en medio de la instrucción militar en Campo de Mayo. Esa es mi comida favorita. Nunca probé algo tan rico en mi vida. Por supuesto que yo creí que la virtud era del alfajor de maicena, después me di cuenta que la virtud eran las circunstancias.

P.R.: Hay algo que... además de lo que planteabas sobre el tiempo, sobre lo vivo, y ciertas "teorías Daulte" del tiempo, además, algo particular que pasa con el teatro: el teatro se resiste a la reproducción técnica, algo que trabajó W. Benjamin, es decir, han intentado pasar teatro por televisión, grabarlo... No es teatro, solo se produce esa vez.

Y fue en la pandemia. Hubo gente en el mundo entero tratando de encontrar algo que reemplazara al teatro y ¡no lo lograron! La música logró salir adelante, la plástica, la cultura, muchas creaciones en las que intervenían varias personas, de hecho, se han hecho muchas cosas hermosas colaborando a la distancia. Eso fue genial. Y eran millones de personas pensando cómo, y con grandes intereses económicos de por medio, no solamente por "qué lindo el teatro, cómo me gusta el arte", no, para dejar de perder plata. Y no. No se logró. Eso fue curioso, uno de esos hechos vivos como el teatro, como los recitales de música, es el único lugar que nos gusta estar amontonados. Es más, yo me acuerdo cuando volvió el teatro, a la calle Corrientes le costó mucho más que al teatro en lo alternativo, porque si yo voy a la calle Corrientes, yo quiero que sea Las Vegas, yo quiero que me empujen, yo quiero estar aterrado de terror, o sea, yo voy a eso. O sea, si no me pasa nada, es una experiencia de amontonamiento, ¡mirá qué bárbaro, está lleno de gente! Yo voy al cine, hay cuatro, ¡mirá qué bárbaro, no hay nadie! Digamos, voy a disfrutar la película. ¿Verdad? ¿Nos pasa eso? En el cine nos molesta el otro, en el teatro nos molesta la ausencia del otro.

Público: En el teatro no se come pochoclo.

Exacto.

P.R.: Creo que hay algo de lo vivo, lo intransmisible, lo irreproducible ...

Pero es compartido.

P.R.: *Y lo íntimo, que no se puede contar a otros que sucede en un análisis también. Y no para discutir si la singularidad y el afecto los legitima y los hace aparecer el teatro y después el psicoanálisis. Me parece que Javier nos está enseñando muchas cosas para pensarnos a nosotros, para pensar qué de eso recogemos para pensar el psicoanálisis.*

Lo que pasa es que para mí el psicoanálisis es justamente, como decía Mónica, que Freud, Lacan y tantos otros, que pueden comprender el alma humana sentados en un escritorio leyendo libros... Y, de hecho, la psicosis Freud la construye leyendo un libro, no viendo a ningún psicótico.

M.T.: *Es así.*

O sea, a veces puede incomodar eso cuando uno quiere legitimarlo a Freud. Alguien que no sabe dice: pero ¿cómo? ¡qué poco serio! Y uno dice: ¡no! ¡qué orgullo!

M.T.: *Bueno, Javier no citó, nunca citó a nadie que no fuera un clásico. Quiero decir, no es que dijo cualquier autor, ¿no? Y eso... particularmente me gusta y me parece muy pertinente. Esos autores, como Shakespeare, y lo que dice Lacan de Hamlet, el héroe moderno, y lo dice con respecto a Edipo, son dos cosas que citó, a Hamlet y al teatro griego... Hay cosas que no se pueden decir de otro modo. Cuando Lacan quiere explicar qué es la locura femenina, tiene que hablar de Medea: lo que es capaz de hacer una mujer no en tanto madre sino en tanto mujer para vengarse de la infidelidad o de la traición de un hombre. Matar lo más precioso que tiene, aún si son sus hijos. El ejemplo del S de A tachado en las fórmulas de la sexuación, de la locura femenina, es Medea. Con todo lo que tiene que nos horroriza un poco, ¿no? Hay justamente muchas cosas que por supuesto se aprenden de la clínica, pero hay algunas principales, que hicieron que muchos nos decidiéramos por el psicoanálisis, que nos enamoró del psicoanálisis, de palabras que ni entendíamos, que tienen algo que ver con Hamlet, con el teatro.*

P.R.: *Claro, lo que decía Miller de por qué Lacan toma tanto la literatura clásica en un seminario clínico como el de La Angustia –que es el afecto que no engaña–. Porque fija, da comprensión y estabilidad a experiencias que se fugan, que no atrapamos y que quizás sólo aprendemos a veces con el teatro o leyendo un libro, un clásico, o escuchando a Javier...*

M.T.: *En la mesa anterior se hablaba mucho de la civilización actual de un modo bastante pesimista. En el sentido de cómo la tecnología reemplaza la vivencia humana, el hecho de amar a una máquina, por ejemplo. O bien ser amado por una máquina, tener la impresión... O sea, lo contrario de esta mesa. Porque hablábamos de que la gente no lee y ahora estamos hablando de que están los que leen, ¿no? ¡Está bien! ¿Podemos hablar del futuro? porque si no... "nadie se salva solo", pero si no leemos... O sea, esa lectura de los clásicos que enriquecieron a nuestros maestros no cualquiera sino Freud y Lacan, y que enriquecieron lo que Javier escribe en una civilización actual, sin eso estamos un poco perdidos.*

Porque es lo que tenemos en común. ¿Qué tenemos en común? *Hamlet*, *Los hermanos Karamazov*, las novelas de Faulkner, Dickens, *David Copperfield*. Es lo que tenés tanto vos como yo. Por eso es tan lindo. La lectura se pierde porque no circula en una comunidad. Es decir, antes y no hace tanto tiempo, yo tenía 20, 25 años, me juntaba con un amigo y la primera pregunta era ¿qué estás leyendo? Y muchas veces leíamos lo que el otro leía para tener de qué hablar. Entonces, era: esperá, no avances mucho, así te alcanzo. Como hoy lo podemos hacer con una serie. Entonces, si no está en una comunidad, no tiene mucho sentido, porque lo que le da sentido a esas obras clásicas, es que es lo que tengo en común con... Si a alguien allá al fondo le digo: ¿viste *Hamlet*? Y me responde que sí, yo tengo algo en común con ella y no sé ni cómo se llama. Son puentes que hacen lazo.



De hecho, cuando empezaste vos con esta cuestión pesimista yo pensaba, me acordaba mucho del final de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” de Borges, bueno, es el mejor cuento de ciencia ficción nunca escrito, y donde plantea este mundo distópico que se está empobreciendo. Dice: ya desapareció el francés, desapareció el inglés, está por desaparecer el castellano, y yo me sigo debatiendo con una traducción de un poema, en una habitación de un hotel de Adrogué... Es decir, no nos queda más remedio que seguir leyendo.

P.R.: *Creo que Javier empezó diciendo que el teatro y las ficciones o las ficciones teatrales no servían para imaginar, escribir, inventar un mundo mejor. Y creo que todo lo que dijo después fue para decir que sí, que podían ser centrales. Además, si compartimos las lecturas, si escuchamos las lecturas de Javier, que es un artista y le decimos sí, nosotros también leímos Hamlet, que incluso de ahí pensamos una lectura para nuestra*

civilización y él nos daba la de él. Me parece que tal vez está diciendo que todo eso puede permitir que algo sea mejor.

Sí, pero por ahí son los clásicos, porque tiene razón Mónica cuando insiste que son los clásicos, los clásicos. ¿Por qué? Porque ¿qué es un clásico? Yo empecé hablando de por qué la ficción no sirve para mejorar el mundo. ¿Por qué, qué dije?: hay manipulación. Y siempre. ¿Por qué? Porque hay intereses creados. Yo voy a hacer esto porque es lo que está de moda, porque me dijeron, porque me lo encargaron, porque me pagan, para hacerme famoso. Siempre hay unas razones bastante bastardas por las cuales se va a crear.

Entonces digo: un clásico es una obra, vamos a hablar de *Ricardo III*, de Shakespeare, que es una de las primeras obras que escribe. ¿Por qué la escribe? La escribe porque quiere agradar a la reina, porque quiere ser dramaturgo de la corte, porque es la única manera en que va a recibir un sueldo. Y escribe una obra tremendamente

tendenciosa, digamos, no solamente para que la reina disfrute de ideas políticas que a ella le gustarían, sino que además se divirtiera, la hiciera reír. A la reina le encantó. También él necesitaba entretener y divertir a los analfabetos, entonces llenaba de escenas picarescas. Tenía que gustar a los intelectuales, que eran los que, de algún modo, sabían de poesía, y el único género literario aceptado era la poesía. Entonces, iban al club en un lugar donde no se veía el escenario y escuchaban la poesía. Tenía que gustar al clero, tenía que gustar a la realeza... es decir, había montones de intereses creados. Hoy, ninguno de esos propósitos de Shakespeare tiene valor. Son todos inválidos. La obra sobrevive a todos esos intereses y a esa manipulación que Shakespeare hacía. Y eso es lo que lo convierte en un clásico, porque esa obra ya no depende, no está al servicio de ningún poder.

M.T.: *Se independizó.*

Se independizó por completo. Por eso digo que las obras que aparecen hoy en día sí están al servicio de un poder. Entonces volvamos a los clásicos. Y ojalá mis obras algún día sean clásicos para que no se noten todos mis intereses. Muchas gracias. (Largos aplausos!!)

P.R.: *Muchas gracias!! Querido Javier (¡¡más y más aplausos!!)*

¹ 1ra. Mesa Plenaria “Discurso, goce, lazo” de las XV Jornada “Clínica de la civilización” del Departamento de estudios psicoanalíticos sobre la familia – *Enlaces*, 15 de noviembre de 2025. Publicada en estas páginas en la Sección “Época/Clínica de la civilización”.

² Entrevistas que pueden encontrar en el canal de YouTube del Departamento *Enlaces*, [en línea], en <https://www.youtube.com/@departamentoenlaces2367>

³ Miller, J.-A., *La angustia lacaniana*, Paidós, Buenos Aires, 2007, p. 19.

⁴ Robles, R., “Menos distopías y más imaginación”, *Contratapa Página/12*, 2 de marzo de 2024, [en línea], en <https://www.pagina12.com.ar/717318-menos-distopias-y-mas-imaginacion/>