

Posicionalidades. Más allá de la representación. Jarry – Artaud – Freud – Bacon – Barthes – Derrida – Deleuze – Pavlovsky – Periférico de Objetos – Tantanián*

Alfonso de Toro

(Universidad de Leipzig)

Resumen: El ensayo persigue una primera finalidad de describir algunas obras que se encuentran más allá de la representación, que cuestionan y transforman en algo obsoleto el término teatro, reemplazándolo por los de, p.ej., presentacionalidad, hiperrealidad, espectacularidad, donde se produce una espectacularidad corporal, objetal-periférica o de instalaciones, donde el cuerpo adquiere una función primordial artaudiana y deleuzeiana y experimenta una serie de transformaciones llegando a una construcción de un *corps sans organes*. Una segunda finalidad radica en desarrollar un lenguaje científico adecuado a estas nuevas obras desafiantes.

Palabras clave: presentacionalidad, hiperrealidad, espectacularidad corporal, objetal-periférica, de instalaciones, *corps sans organes*

Abstract: This essay attempts to describe several works that are beyond representation, that question and transform the term theatre into something obsolete, replacing it with terms of presentationality, hyperreality, spectacularity, wherein spectacularity is produced that is corporal, object-peripheral, or that exists in installations, in which the body acquires a primordial, artaudian and deleuzeian function and goes through a series of transformations, coming to the construction of a *corps sans organes*. A second purpose is to develop an adequate scientific language for these new and challenging works.

Key words: presentationality, hyperreality, corporal spectacularity, object-periphery, in installations, *corps sans organes*

Introducción

En mi presente contribución considero autores y obras dentro de un contexto epistemológico donde un tipo determinado de teatro rompe con esquemas tradicionales y establece nuevos paradigmas, retomando y recodificando estrategias teatrales que en su tiempo produjeron grandes cambios y en parte no se pusieron en práctica y tan solo en

* Una versión reducida de este artículo salió publicado en la revista *Apuntes* N. 139 (Universidad Católica, Santiago Chile).

el correr del siglo XX y XXI son realizados. Lo dicho no implica que esta elección represente un juicio de valor en la medida que implícitamente quiera insinuar que las obras elegidas sean de “más valor” o “más actuales” que otras llamadas “tradicionales”. Más bien su elección representa unas líneas en el desarrollo del teatro que son afines con mi propia predilección de un tipo de teatro, pero que indiscutiblemente han representado y representan un lugar central en la historia del teatro.

Lo expuesto vale también para mi aproximación teórica: esta no ostenta ni pretende ser novísima y vanguardista, sino que resulta de las obras mismas que exigen nuevas vías teóricas ya que las actuales, incluso aquellas tan dominantes como la semiótica del teatro, fracasan ante espectáculos como aquellos del grupo Periférico de Objetos (PO). Obras de este tipo exigen un nuevo lenguaje y aproximación teóricas ya que las tradicionales no son capaces de describir aquello que se está desarrollando en el espacio escénico. Por ello, la teoría no puede ser “aplicada”, sino elaborada con el objeto escénico/visual mismo, desde este y con este. La tan difundida “aplicación” de una teoría y su determinación *a priori* es la muerte de la teoría y del objeto.

En la base de mis reflexiones se destaca Eduardo Pavlovsky, el gran hombre de teatro en la Argentina que desde su comienzo en los años cincuenta hasta hoy se ha mantenido en una constante vanguardia y es punto de partida no solo para algunas de mis teorías y métodos de análisis, sino para una serie de tendencias que se encuentran, por ejemplo, en el grupo argentino Periférico de Objeto que produce un espectáculo más allá de la representación en base a un tipo de espectacularidad pseudo-protética. Otra expresión teatral con carácter de paradigma es el de Tantanián que se transforma en una espectacularidad de “instalaciones” o de una espectacularidad “objetal”.

Los modelos de donde parten algunos de estos autores y grupos son representados por Jarry, Artaud y Koltès, en el campo del

teatro, por Freud, Francis Bacon, Derrida y Deleuze en el campo del psicoanálisis, de la pintura y de la filosofía respectivamente¹.

1. De las vanguardias teatrales francesas hasta Koltès

1.1. Jarry y el teatro anti-mimético – las marionetas: un nuevo concepto de teatro

En 1896 con la primera representación de *Ubu Roi*, una obra salida del teatro de marionetas, Alfred Jarry (8.09.1873–1.11.1907) provocó un cambio fundamental en la concepción de teatro que resultaba principalmente de su carácter anti-mimético, pero también del lenguaje empleado, contra la lógica y pragmática como así también levemente obsceno, pero que para las reglas clasicistas aún entonces imperantes en el teatro francés y que frente a las estrictas reglas del *bon usage*, parecía un sacrilegio. Jarry transgrede con *Ubu Roi* todas las reglas en vigor en la tradición de la poética teatral aristotélico-mimético-realista-psicologizante. Particularmente la estrategia de lo grotesco, en el sentido que este término adquiere en Baudelaire, Jarry y luego en Artaud, es un instrumento de central importancia para desenmascarar los mecanismos del comportamiento humano en los campos del poder, del terror y de la crueldad, de la erotomanía, del deseo, del amor y del odio como así para la desitaulización (o descontextualización) de la acción, de la desindividualización de los personajes y su transformación en máscaras fantasmagóricas. Determinante en esta obra es la tematización del abuso del poder, el oportunismo, la corrupción, el caos, el régimen del terror, pero al mismo tiempo se trata de una obra sobre el teatro, de un metateatro donde se exhiben, exponen y se escenifican nuevos conceptos de teatralidad.

¹ Nos concentramos en el ámbito francés, sabiendo que, por ejemplo, en el caso de Pavlovsky, Pinter ha jugado un rol fundamental.

Entre otras características que marcan este cambio de paradigma, cabe mencionar la non-causalidad, la falta de lógica de la diégesis y del lenguaje que es resultado de esta estética anti-mimética que será determinante en el teatro europeo de vanguardia y para el resto del mundo.

Lo grotesco representa aquí, anticipando a Artaud, a Pavlovsky y al Periférico de Objetos, una atroz y desfigurada marioneta, la mueca de Dionisos, el aforismo despiadado de Nietzsche, y por ello *Ubu Roi* puede ser calificada como la primera obra que representa un vacío metafísico ya anunciado por Flaubert en base a su ironía de la negatividad, como la denomina Adorno, y consumado por el mencionado Nietzsche y llevado a su apogeo por Periférico de Objetos, a un vacío absoluto.

Esto hace de *Ubu Roi* no solamente un producto de la modernidad, sino que además evoca aspectos bien precisos del teatro postmoderno de un Pavlovsky, Koltès o Periférico de Objetos.

1.2. Conceptos teatrales y transmediales en Artaud: el teatro como material-aparato-máquina

En *Le théâtre et son double*, escrito desde 1931 y publicado en 1938, Antonin Artaud desarrolló toda una teoría, en parte en base a lo que había establecido Jarry, y en este contexto queremos adelantar dos aspectos sorprendentes, a saber la existencia de una red de relaciones transtextuales y transteatrales y la construcción teórica y escénica entre Jarry y Artaud y el grupo Periférico de Objetos.

En el centro de *Le Théâtre et son double* se encuentra el concepto de *cruauté* que junto a aquellos de la *peste* y de *double* establece definitivamente el teatro de la modernidad y anticipa aquello que encontraremos realizado en Pavlovsky, Periférico de Objetos y en las producciones de Robert Wilson, particularmente en lo que se refiere al uso del cuerpo y de los objetos. Artaud se dirige contra un concepto de teatro que reduce al sistema de teatro a un simple

mediador lingüístico-mimético descuidando todo aquello que también le es inherente al teatro. Es por esto que Artaud –como anteriormente lo había hecho Jarry en París y Valle Inclán en Madrid durante los años veinte– rechaza un teatro psicológico, mimético y realista en el cual la lengua, como símbolo de la racionalidad occidental, sea su elemento más determinante y donde el espectador es transformado en un mero Voyeur.

El cuerpo del actor se impone en el centro del sistema artaudiano, el cuerpo se transforma en un ícono constituido por un estatus y un saber que le son inherentes que lo transporta del nivel del inconsciente del sistema psíquico al nivel del lenguaje no verbal expresado por gestos, mímica y acústica. Artaud habla en *Le théâtre et son double* de “ces signes *pi* rituels en un sens précis, qui ne nous frappent plus qu'intuitivement, mais avec assez de violence pour rendre inutile toute traduction dans un langage logique et discursif” (1964: 83).

En base a estos nuevos conceptos de teatro Artaud supera y amplía sustancialmente conceptos del teatro tradicional que se encuentran aparentemente e indivorciablemente ligados a la lengua y, por ello, mucho más tarde va a realizarse aquello que Artaud aspiraba. El espacio teatral se convierte en el signo de la autonomía teatral, como un sistema antimimético, no como un sistema discursivo, sino como un lenguaje escénico o espectacular: “*extérieur à toute langue parlée*” (Artaud 1964: 91), agrega Artaud e insiste en que la teatralidad precede a las palabras en el proceso de creación, que la teatralidad se sitúa más allá de las palabras. En efecto, Artaud habla de una “*impulsion psychique secrète [...] et d' [...] un état d'avant le langage*” (1964: 91, 94) en un sentido deleuziano y pavlovskyano. Para Artaud el teatro consiste en una materialidad como las artes plásticas, en una red de “*gestes, bruits, couleurs, plastiques*” (1964: 108) y, por ello, considera al teatro como “*plastique et physique*” (1964: 109). El teatro es el lugar donde se expresan

emociones y propósitos de una forma gestual multimedial. Las emociones sutiles e imperceptibles toman forma gracias al cuerpo y gracias a la matematicidad de su escenificación. Es esta forma transmedial que determina los movimientos, la coreografía, el ritmo y la segmentación y distribución del espacio escénico, no la semántica de las emociones, donde el cuerpo tiene la función principal (Artaud 1964: 95-96), todo se somete a lo escénico: las ideas, los temas, los personajes, las teorías, los propósitos que se transforman en materia escénica (1964: 96).

El teatro se autogenera, es su propio referente y el “doble” del teatro es precisamente esa autoreferencialidad, su autogestación: el movimiento de una mano es un movimiento en “tiempo real”, es ese movimiento en sí y no una representación, esto no es una metáfora, una alegoría o algo similar. Teatralidad es “presentación” (*être là*), no más ya representación.

Veo particularmente realizada una serie de aspectos del teatro de Artaud en Koltès, Bob Wilson, Pavlovsky, Periférico de Objetos y Tantanián, a pesar de que Derrida en *L'écriture et la différence* proclama que el teatro de Artaud no puede ser realizado porque es su negación misma: una puesta en práctica sería la traición de sus conceptos.

1.3. “Corporalizaciones” y “descorporalizaciones”: hibridez y transmedialidad

De central importancia es la categoría, artefacto, la cartografía epistemológica del cuerpo. Partiendo de esta base, entendemos el cuerpo *per se*, por una parte, como lenguaje (pero no en el sentido de “lenguaje del cuerpo” por medio del cual se desempeña el papel de un personaje, ni tampoco como transporte de significación dentro de un sistema lingüístico), y, por otra, como deseo, sin la finalidad determinada de reproducir un sistema lingüístico, sino con la intención de producir su propio lenguaje de donde

se desprende el texto teatral: cuerpo como teatralidad. El cuerpo como materialidad empleado como “acción”, como “lenguaje” es el punto de partida y el lugar de producción de significación y de diseminación. El cuerpo como categoría teórico-cultural constituye la marca para la materialidad, para representaciones mediales de diversa naturaleza.

Completamos estas reflexiones con formulaciones de Artaud respecto de la intraducibilidad del lenguaje teatral y del cuerpo; de Freud, en relación con lo intranquilizante; de Deleuze (1968, 1970, 1982) con sus conceptos de cuerpo, de la diferencia y repetición; de Barthes (1973) con su diferenciación entre “figuración” y “representación”, para, con todos ellos formular lo que entendemos por “corporalización” y “descorporalización” o materialización y desmaterialización corporal.

Un primer tipo de “corporalización” (*Verkörperung*) se puede entender en su significado tradicional como “encarnar”, en el sentido de encarnar/representar un rol de un personaje, esto es, de un significado prefigurado en el texto dramático, donde el actor psíquica y corporalmente desaparece detrás del personaje. Este actor como materia individual, está, pues a través de este tipo de “encarnación”, “descarnado”, es decir, subordina su materialidad corporal al personaje representado. El actor como tal –se propagaba– no debía de tener función alguna, sino “ser”, por ejemplo, Hamlet y nada más que Hamlet, “ser” Otelo, “ser” Lear, “ser” Segismundo, Don Gutierre, Peribáñez, Don Juan Tenorio u otro. En este caso se trata de una antropomorfización de Hamlet en el actor y de una antropomorfización del actor como Hamlet: de “representar” un personaje; se trata pues de un “acto mimético”.

La antropomorfización, o la encarnación mimética, corría paralelamente con la “descorporalización” del actor, otra vez, con la anulación de su presencia física ya que el ilusorio ideal –además alabado como virtud actoral– era que el actor desapareciese

detrás del personaje, partiendo del equivocado presupuesto de la univocidad del lenguaje que debía ser reproducido por el actor; univocidad que con Artaud o, a más tardar, con la filosofía postmoderna de Foucault, Derrida, Lyotard, Baudrillard y Deleuze se descubre como una gran simulacro. Este ideal es ilusorio y producto de una ideología, ya que el actor no se puede anular.

En este contexto argumentativo constatamos un cambio conceptual con respecto al término “corporalización” en su sentido de “encarnar” en cuanto el cuerpo del actor pasa a ser cada vez más importante y, en el correr de los años sesenta en adelante en la práctica teatral, será el actor el que le impondrá su presencia, su cifra al personaje.

Este segundo tipo de “corporalización” la denominamos “materialización corporal” donde el cuerpo del actor, independientemente de su rol, de su papel, del personaje representado, expone escénicamente su cuerpo. La corporalidad se individualiza y va más allá del rol interpretado. Esto es al menos un aspecto central en la actuación. Así en las obras de Wilson (*Parzival* o *Black Rider*) o en la de Pavlovsky, *Paso de dos*, en la cual el Hombre y la Mujer se encuentran en un círculo de arena desnudos, en una batalla de vida y muerte, amor y odio y acuñan en la obra la particular forma corporal fina de Susana Evans y masiva de Pavlovsky. De esta manera, en las obras de PO, encontramos, violencia, sexo, violación, descuartización, asesinato, flagelación.

En este caso tenemos una “corporalización”, esto es, una “escenificación de la materialidad corporal” con un carácter antimimético, ya que la escenificación corporal va más allá, trasciende, sobrepasa, cualquier tipo de rol, ya sea este individualizado o no. Este tipo antimimético de “corporalización”, ya formulada por Artaud como hemos visto. Es Heiner Müller, en *Hamlet Machine*, quien inicia con una transición entre el tercer tipo de “corporalización” en el momento en que hace recitar al actor: “Yo fui Hamlet

/ Yo no soy Hamlet. Ya no represento ningún papel”. El cuerpo es aquí pura “presentacionalidad” y no “representacionalidad”, es decir, no es ni metáfora, ni alegoría, ni signo de similitud o analogía de una figura antropomórfica. Heiner Müller –como a fines del siglo XIX Jarry– nos obliga a una rematerialización del cuerpo, a una “corporalización” inmediata del cuerpo-materia: escenificación o performativización corporal como carne, como masa.

En este desarrollo de la teoría y práctica del cuerpo llegamos a un tercer tipo de “corporalización” en el sentido de “descorporalización” como se da en la obra de PO de una forma muy particular y que ya era anticipada en la pintura de Bacon:



Fig.1. © VG Bild-Kunst, Bonn: Bacon-Triptych-MayJune 1974

a saber, donde el cuerpo se comienza a diluir, no es ya más representable.

Ahora bien, en el caso de PO, la rematerialización o “corporalización” del cuerpo como masa, implica una desmaterialización del cuerpo mimético y antropomórfico, una “descorporalización”

no solo del actor a favor del personaje, sino que es la eliminación de la carne, la degradación, mutilación y eliminación del cuerpo físico del actor a raíz de la imposibilidad de su representacionalidad e incluso de su presentacionalidad como cuerpo, como carne maltratada, torturada, mutilada.

De allí que el grupo PO, también impulsado por *Paso de dos* de Pavolovsky -como veremos- recurra a los muñecos. PO se ubica en la ranura, en la orilla en el pliegue entre cuerpo y objeto que lleva a la creación de un cuerpo espectacular-protésico:

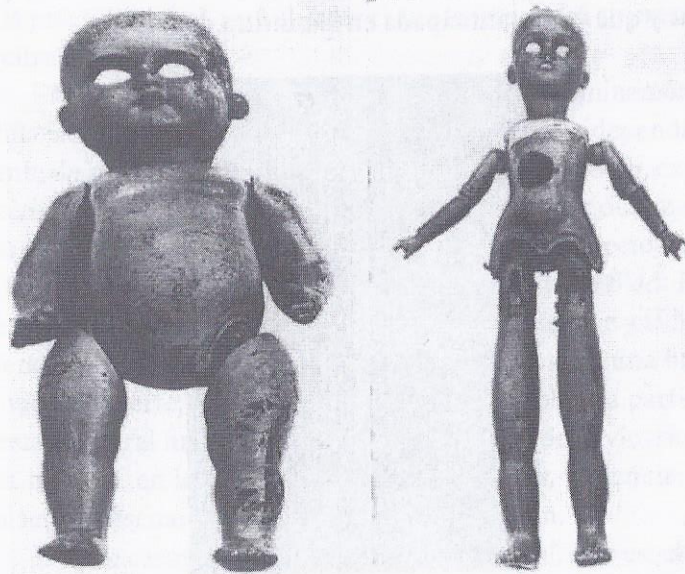


Fig. 2. © PO: Programa de una retrospectiva

Sin embargo, la prótesis aquí no es externa, es sustancial; aquí radica su inseparabilidad y de allí que esta “descorporalización” lleve a un cuerpo cyborg: el objeto es parte de la articulación interna del cuerpo que comienza a producir otra concepción de

cuerpo como productor de su propia escenificación y transmutación y como categoría epistemológica y cultural (Toro 2001: 2004).

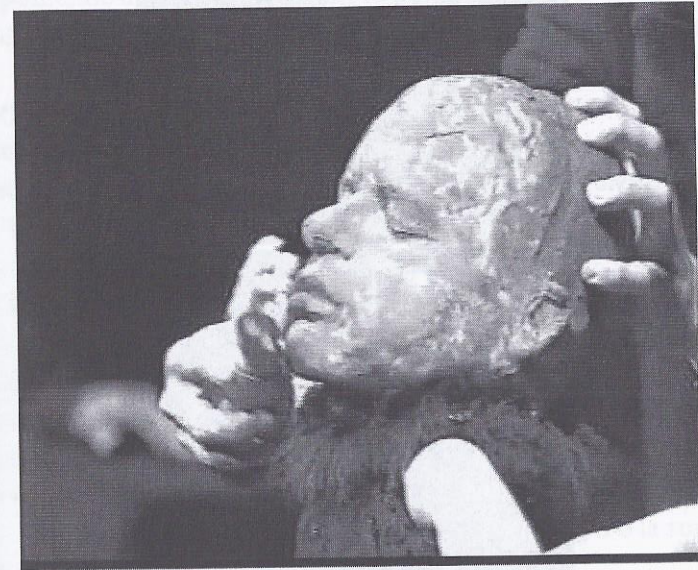


Fig. 3. © Alfonso de Toro y PO: *Máquina Hamlet*

Nuestra categoría de “descorporalización” y “corporalización” no solamente significan epistemológica y teóricamente un concepto muy diverso a la de cuerpo como signo semiótico o como predominancia de lo anatómico frente a la representabilidad, sino que es una radicalización de ese concepto. Los procedimientos de “corporalización” y “descorporalización” llevan la categoría cuerpo a su límite, al límite de su representabilidad y se transforma en presentabilidad pura, experimentando una contaminación objetal. Dicho de otra forma, es una transformación parcial del cuerpo en objeto y de los objetos en corporalidad, así como se presenta, por ejemplo, en *Cámara Gesell* o en *Máquina Hamlet*.

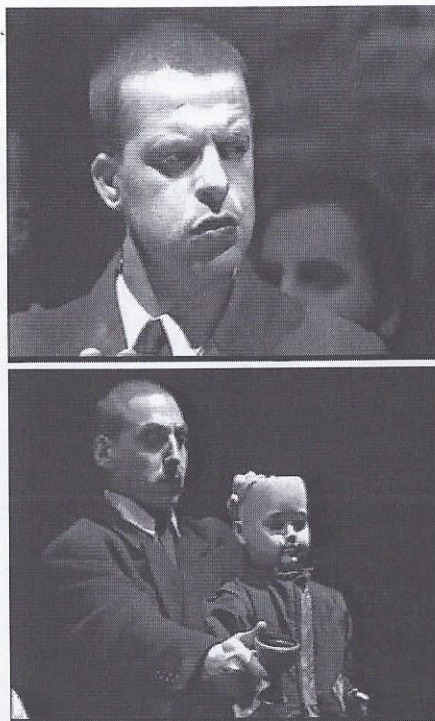


Fig. 4. © Alfonso de Toro y PO: *Máquina Hamlet*

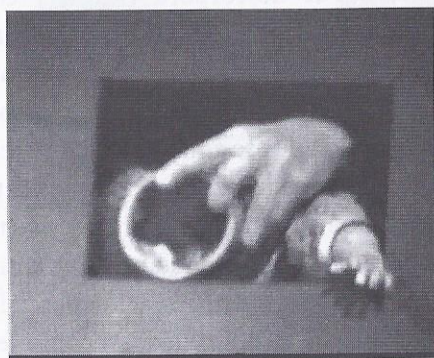


Fig. 5. © Alfonso de Toro y PO: *Máquina Hamlet*

En este sentido, el trabajo de PO representa un pasó más allá de la poética del teatro de la crueldad de Artaud y de Heiner Müller imponiendo así un nuevo concepto de la categoría de cuerpo y de lenguaje teatral, como una red de signos objetales espectaculares.

Resumiendo: los términos de “corporalización” y de “descorporalización” –indiferentemente cuál fuese su trayectoria histórico-semántica– los definimos en nuestro contexto con respecto al concepto de cuerpo en las obras del grupo PO de la siguiente forma:

1. Ambos términos son de orden antimimético, antirepresentacional, antireferencial;
2. Ambos términos son de carácter presentacional y autorreferencial;
3. “Corporalización” significa la escenificación del cuerpo como materialidad, el trabajo con la anatomía, la carne y todos sus constituyentes: genitales, actos íntimos...;
4. “Descorporalización” significa la desmaterialización, la descarnalización, la transformación del cuerpo o la suplantación del cuerpo por objetos;
5. Cuerpo-Cyborg. De este último proceso se desprende un nuevo cuerpo que se ha independizado o tiende a la emancipación del cuerpo carnal y toma diversas funciones estéticas, sociales y políticas.

El trabajo de PO y el término “periférico” se deben concebir también como la intersección híbrida entre cuerpo y máquina (objeto), entre ficción y realidad, entre política y arte. Consideramos esta intersección híbrida como *cyborg* ya que los objetos son partes inherentes, indivisibles de la identidad de los manipuladores; sin objetos no hay periférico, sin periférico no hay ni manipuladores ni muñecos/objetos. Ambos constituyen “un” cuerpo, la prótesis se transforma en *cyborg*, en máquina visceral en el transcurso del proceso espectacular, el *cyborg*, al contrario de la prótesis, no se puede desprender del órgano, está enraizado en este y tiene una función existencial.

Partiendo de esta concepción, los trabajos de PO se pueden entender como cuerpo sin órganos y, además, como ironía y blasfemia que se desprende de la intersección híbrida que establece una relación-pliegue entre agente/ejecutor y muñeco intersección, el *cyborg* como una realidad o criatura social y ficcional (Haraway 1991: 149). La ironía y la blasfemia consisten pues en superar el estatus privilegiado del sujeto. Esta estructura es el medio ficcional a través del cual el público vive su realidad tabuizada, angustiante e inexpresable. Así, la batalla entre vida y muerte, por su atrocidad se ficcionaliza, para ser resituada en la realidad emocional del público.

Tenemos un producto de *science fiction* donde el *cyborg* oscila entre cuerpo, máquinas y animales como se da en *Suicidio 1*, creando mundos altamente ambiguos e indefinibles. El *cyborg* periférico produce con sus cuerpos híbridos intimidades, sin embargo, estas son intranquilizantes, espacios de poder, de violencia, amor, erotismo, sexualidad, deseo, obscenidad y degradación. El *cyborg* periférico nos está mostrando no solo el horror de un mundo, sino además el mundo como máquina artificial, como vidas *cyborg*, especialmente cuando produce un *cyborg sex* entre los muñecos o, como en *Cámara Gesell*, entre Tomás, presentado por Laura Yúsem, que quiere tener una relación sexual con la muñeca Amanda. Tenemos una sublevación de los parámetros heterosexuales.

Los objetos periféricos ponen al individuo en su límite, en el borde entre humanidad y máquina comienza en cero a producir en el límite apocalíptico, abriendo un nuevo proceso histórico, un nuevo concepto de espectacularidad, un nuevo concepto de realidad y ficción, de su separación ontológica. Periférico de Objetos es una forma radicalizada, la última manifestación de la liquidación del logocentrismo; es la cancelación del humanismo fracasado ya en Auschwitz, Brasil, Argentina, Chile...; el fracaso de la representacionalidad y de la mimesis.

El objeto-periférico, como cuerpo heterotópico, está siempre correlacionado a la ironía, al sarcasmo, a la perversión y a la degradación deshaciéndose así de cualquier tipo de mimesis representacional realista, política o psicológica, de cualquier tipo de ilusionismo identificatorio inocente, abriendo y mostrando las heridas. El objeto-*cyborg*-periférico nos muestra los monstruos que nuestra sociedad ha producido, los abismos de la psique; se despiende de un sistema cultural falocéntrico, armónico, heterosexual.

Las relaciones entre PO y Pavlovsky son más que evidentes en el trato del cuerpo y en la organización del espacio escénico, como se puede apreciar en las imágenes siguientes:



Fig. 6. © Alfonso de Toro/E. Pavlovsky: Eduardo Pavlovsky en *Paso de Dos*



Fig. 7. © Alfonso de Toro y 'PO': *Máquina Hamlet*

2. Pavlovky, el eterno vanguardista: *Paso de Dos* o el límite de la representación

Paso de Dos es quizás la obra más osada de Pavlovsky dentro de la tradición, deleuziana y baconiana de Pavlovsky: presenta en “tiempo real” la violencia en la relación hombre mujer, en la relación dominador y víctima. Pero esta obra va mucho más allá, como nos lo demuestran las explicaciones de Laura Yusem, Eduardo Pavlovsky, Susana Evans y Stella Galazzi sobre la génesis del texto espectacular y el vídeo: Pavlovsky nos habla de la mera virtualidad del texto dramático y de los secretos que este contiene y que son sacados a luz durante la puesta: eso que él llama “multiplicar la propuesta del autor, el re-inventar, el re-crear”. Se pone de manifiesto la oposición “palabra vs. actuación” en el sentido de corporalidad.

En el centro están un Él y una Ella. Se trata de reconstruir el pasado, de revivir ciertas experiencias fundamentales entre una pareja que ha llegado al agotamiento de su relación, recuerdos de escenas de celos, amor, angustia pueblan los parlamentos balbuceados. Este está sembrado de puntuales parlamentos sobre cadáveres en el barro, de violencia. Nos pone en evidencia la violencia sexual del hombre y su dependencia física e intelectual frente a la mujer y, a la vez, la fuerza psíquica de la mujer como único refugio en su situación de víctima.

Mientras el hombre lo ocupa todo, se apodera de ella, esta se venga al rechazarlo internamente, al no “nombrarlo”, es decir, al no reconocerlo. La víctima es destruida físicamente, pero el torturador no alcanza a apoderarse de su palabra. El silencio (el no-reconocimiento) es la forma en que la víctima tortura al torturador.

La puesta que resulta como imagen muestra una “topografía escenográfica de la tortura” con momentos máximos de exaltación y con grandes abismos en el vacío de lo cotidiano. Frente a esta situación, Él, no soportando el vacío y la ambigüedad de lo

cotidiano que se le presenta como el fracaso amoroso, golpea a Ella hasta dejarla agonizante. Según Pavlovsky, es este el momento preciso donde comienza y se materializa el texto espectacular. Él, frente al cuerpo inánime de su víctima, trata desesperado de “recuperar momentos de grandes intensidades”.

Se expone aquello que por lo general queda en silencio: dos cuerpos baconianos en una exposición pública del ritual de la intimidad sexual, donde a través de la vergüenza y el pudor se hace al público cómplice al mirar algo “prohibido”. El círculo o pileta alegoriza “la cámara de tortura y de disección de anatomía el fanal de las relaciones humanas”, el “microfascismo cotidiano, social” del que habla Pavlovsky transportado a un plano estético. Pavlovsky llegando al límite de lo presentacional: un paso más y la muerte es un hecho. De allí que el teatro de Pavlovsky sea al fin representación, ya que la violencia es mediatizada, mime-tizada a través de la actuación. De aquí se hace evidente el paso que da *Periférico de Objetos*, el empleo de los muñecos, donde la tortura es hiperreal.



Fig. 8. Eduardo Pavlovsky: *Paso de Dos*



Fig. 9. © VG Bild-Kunst, Bonn:
Francis Bacon
*Tryptic inspired by T. S. Eliot's poem
"Sweeney Agoniste" 1967*

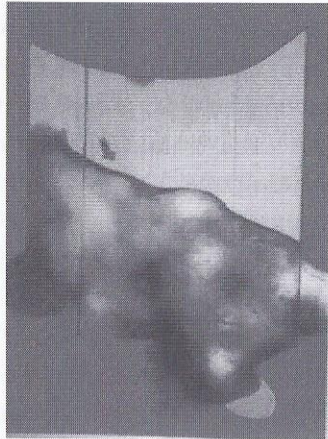


Fig. 10.
© VG Bild-Kunst, Bonn:
Francis Bacon
Sand dune, 1981



Fig. 11.
© VG Bild-Kunst, Bonn:
Francis Bacon
Two figures in the grass 1954

3. Periférico de Objetos: y más allá de la representación

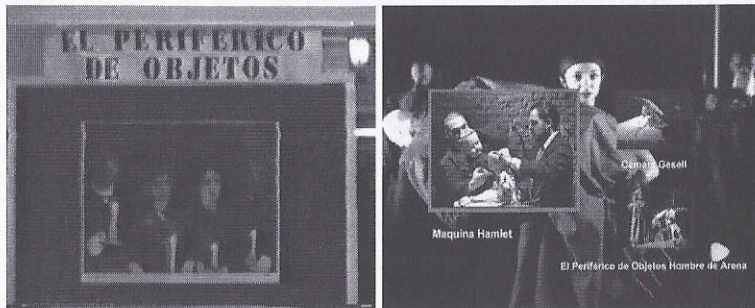


Fig. 12.

PO lo fundan en 1989 Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi con Alejandro Tantanián y Román Lama, cinco titiriteros del Teatro General San Martín que recodifican ese teatro guiñol para niños en el contexto de un teatro de la

crueldad o del teatro protésico de “corporalización” y “descorporalización”.

Utilizan muñecos antiantropomórficos (antimiméticos) que fueron de antaño muñecos burgueses de colección, pero que ahora están destrozados, sin cráneos o con cráneos y espaldas abiertas, además también les faltan miembros. El empleo de estos “objetos” es evidente: producir un distanciamiento del espectador con el objeto representado, pero, a la vez, realizar una descentración de las formas tradicionales del teatro: muñecos como instrumentos de una nueva teatralidad, realizar un “espectáculo de objetos” para adultos, representado en espacios fuera del círculo de teatros oficiales en la periferia de la oficialidad, en la periferia de Buenos Aires, en la periferia del teatro nacional, retornar a las orillas –como Borges en los años veinte y treinta– para rehacer un camino, para descubrir, habitar y recorrer una estrategia espectacular.

La obra de Pavlovsky es parte de las vanguardias argentinas y a Veronese le interesa particularmente la forma en que Pavlovsky articula lo político, lo psicológico como espectáculo, partiendo de la materialidad del espectáculo, de su artefacto inherente que es el cuerpo, el movimiento, la escenografía, la habitación de un espacio espectacular: “Me interesa la dramaturgia de Pavlosky que se hace cargo de esas heridas. [...] elaborar esa extraña amalgama de política y poética, ambas tan difíciles de mezclar. [...] Ha podido encontrar una poética de lo que nos tortura, admirablemente. Teatralmente eficaz” (Veronese 1999).

Lo que Artaud llama la *cruauté*, lo podemos denominar con Freud (1970) “*Unheimlich*” (lo extraño). Así es el caso en *El hombre de arena* (aunque también en todos los trabajos de PO) que se basa en *Der Sandmann* de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann y en el ensayo “*Das Unheimliche*” de Freud. Los ataúdes, los entierros y desentierros de personajes son vividos e interpretados) en Buenos Aires como los asesinatos durante la dictadura y durante la

situación aún altamente peligrosa en la postdictadura. Lo político emerge sin una ideología deliberada, sale de una determinada lectura que hace un determinado público, pero que nos es parte exclusiva del espectáculo: “La lectura que producía en el público argentino era unívoca. Los muertos querían aparecer a la luz para contar su historia. Si bien había en todos nosotros una necesidad política personal [...] esta no estuvo presente a la hora de preparar el trabajo” (Veronese 1999).

“*Tous ce qui agit est une cruauté. C’est sur cette idée d’action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler*” escribe Artaud (1964: 132), lo que reaparece en forma similar en las palabras de Veronese: esa “visión negra” se expresa a través de una estética de la crueldad donde se rompe con todo tipo de tabúes, exponiendo la más radical obscenidad, desnudez y brutalidad de lo que en Argentina y en otros lugares han significado la dictadura, la liquidación de los derechos humanos, de lo humano hasta su más despiadada degradación, su reducción a meros objetos destinados al basural de la historia, a las trastiendas del terror. De allí la imperturbabilidad, la congelación de los gestos, de la mirada, de la incomunicación, de las relaciones *cyborg*-protésicas. De allí la fragmentación de lo expuesto, la eliminación de una diégesis tradicional y la estructura de micromomentos seriales.

Esas visiones conducen a/o son producto de una hibridez fundacional y elemental de los procedimientos de hibridación de los espectáculos de donde se desprenden la pluralidad y “deslimitación” del arte actual y del teatro ofreciendo múltiples lecturas y escenificaciones de PO constituidas por la simultaneidad del empleo de diversos medios de representación (movimientos, muñecos, proyecciones de todo tipo); sonidos/melodías, gritos, murmullos; objetualidad: diversidad, proliferación y predominio de los objetos; sintaxis rizomática; repetición indefinida; matematización de los movimientos; antimimesis; autorreferencialidad; deconstrucción;

transtextualidad; metateatralidad; textualidad; espectacularidad performativa; recodificación y reinención de formas teatrales tradicionales; fragmentación; minimalismo (gestual, objetal, espacial, temporal, escenográfico, visual, espectacular); procedimientos de distanciamiento; disolución de las fronteras entre autor, actor y director; obscenidad; economía; incomunicación; inmovilidad/imperturbabilidad; soledad/anonimato; antiantropomorfismo; antisujeto/prótesis; las estética de la crueldad o de lo siniestro; micropolítica; estrategias de la periferia/orillas/teatro menor, “*unhomly/in-between*”, “*unheimlich*”, “*da-zwischen*” (Bhabha 1994).

Los autores-actores-directores se encuentran en busca de su propia voz e imagen, los directores y actores de su propia obra. Esto es un reflejo técnico de un concepto de espectacularidad como búsqueda y experimento, donde la “búsqueda” y el “experimento” son parte intrínseca de la materia espectacular y no algo extraño como se presentaba en la modernidad teatral.

Veronese da cuenta de estos fundamentales cambios en la distribución agencial en el teatro en cuanto acepta ese ir y venir entre los “agentes” e igualmente está muy consciente del predominio del director cuando afirma que: “Ser en definitiva un amigo del autor muerto” (1999).

Reafirma esta opinión cuando apunta hacia el aspecto rizomático: “[...] muy cimentado en la corrección, el deseo de corregir como un arma casi tan importante como la inspiración o el encuentro primario con la imagen o la idea”, que nos recuerda ese término fundamental en el *nouveau roman* del *gommage* que no es otra cosa que el eterno proceso sin fin de la creación.

La “crueldad” en el sentido de Artaud, la tortura, el sarcasmo, el cinismo, el humor más negro, la antimimesis, la autorreferencialidad, la antireferencialidad que caracterizan a *Ubu Roi* se prestan como bienvenida plataforma y punto de partida para generar otro tipo de espectáculo: un verdadero nuevo cambio de paradigma

en la claudicación de un siglo. En este espectáculo de PO ya se encuentran prácticamente todos los elementos constitutivos que caracterizará su producción, a saber: los muñecos artificiales; la mesa como duplicidad descentrada del estrado con su respectivo paño negro que la cubre; los incipientes “manipuladores” (no más titiriteros) con sus vestimentas de color negro; la revelación de la manipulación; la desantropomorfización del personaje y la “desmuñecación” de los muñecos; el espacio de laboratorio; la ruptura con el teatro ilusionista y realista...

A partir de *Variaciones sobre B...* de 1990 se ampliará el modelo titiritero en cuanto en este espectáculo se introducen dos personajes fantoches, ciegos y mendigos, verdaderos esperpentos valle-inclanianos; con ellos la relación con el muñeco “J.” se potencializa y los actores se establecen como manipuladores, torturadores y como una especie de cirujanos sanguinarios, un rasgo que se conservará hasta *Monteverdi método bélico* (2000). De allí en adelante los trabajos de PO tendrán un carácter de laboratorio de patología, una especie de morgue. Se trata además de un teatro altamente virtual, pues si bien es cierto que se parte de dos textos –uno del “Primer Amor” y otro “Acto sin Palabras”– estos son luego sometidos a otra espectacularidad y espacialidad.

La relación de los sujetos entre sí, la relación entre torturador (sujeto) y torturado (objeto), entre individuo y colectividad, entre estado y persona, son reformuladas, pero para formar un sujeto híbrido: en parte de carne y hueso, en parte prótesis. El agente/ejecutor y su prótesis son, por un lado, autónomos y, por otro, recíprocamente dependientes. Se produce una prolongación y una disociación entre el muñeco y el agente/ejecutor, ya que no es más un “actor” o un intérprete o un traductor, o un mediador, no está al servicio del muñeco, pero ambos, “agente” y muñeco, se ponen en acción al encontrarse, al tocarse. No hay armonía ni integración ni alguna equivalencia, sino hibridez, es decir, una

tensión permanente de elementos en punja. El muñeco-protésico desnuda e invierte al muñeco del teatro guiñol, no solamente en cuanto el primero está desnudo, sino que muestra sus entrañas, sus alambres y resortes; le faltan pedazos en la cabeza, en la espalda o tiene miembros amputados. Se trata de una prótesis que a su vez necesita una prótesis: el “agente”. En el sentido descrito de la problematización entre sujeto y estado, por ejemplo, entre sujeto y colectividad, es este un tipo de espectáculo político en el sentido deleuziano, foucaultiano y pavlovskyano: el yo (individuo) y su prótesis (el estado, el otro). Tenemos en todos los textos protésicos de PO –desde *Variaciones sobre B...*– una profunda disociación en todos los niveles, entre los objetos en el espacio espectacular, entre los “agentes”, los objetos y los muñecos; entre los muñecos entre sí mismos.

Esta disociación la podemos caracterizar como una alienación (*Entfremdung*) en el sentido freudiano y marxista y como un distanciamiento (*Verfremdung*) en el sentido del formalismo ruso que refleja ese momento socio-político-cultural-artístico cero que significó el comienzo de una vida y un quehacer después de la dictadura (es decir, después de 1983).



Fig. 13. © Alfonso de Toro y PO: *Máquina Hamlet*

Los límites entre sujeto y objeto, entre cuerpo y prótesis se disuelven y el cuerpo “agente” se transforma en una estructura. Tenemos un cuerpo, espacio y tiempo constituidos por la diferencia de sistema (muñeco-prótesis y sujeto-“agente”) y por su indivisibilidad, es decir, por una “objetualización” del sujeto y una “sujetivización” del objeto. Fuera de eso, tenemos algo virtual que llamaré “hiperespectacularidad”, “hiperrealidad objetal” o “surrealismo verista”.

Esto significa que lo que se está haciendo no “es representación”, sino que simplemente “es”; es aquello que se está viendo, es “presentación”: “*Ceci n'est pas une pipe [c'est un carte postale]*” (René Magritte: *La Trahison des images* 1928).



Fig. 14. © Alfonso de Toro y PO: *Máquina Hamlet*

Esto es, por una parte, el teatro auténtico y brutalmente real, en “tiempo real” lo que Artaud reclamaba y por otra, la “construcción” y “matemática” que Artaud exigía, a saber, su autorreferencialidad y materialidad. A esta hiperrealidad contribuye una técnica sublimada de los manipuladores que funcionan muchas veces tan imperceptiblemente que por momentos se obtiene la impresión de que los muñecos no están relacionados con el manipulador, después el manipulador es quien revela la manipulación.

Sus movimientos y una mirada fija en un punto indeterminado contribuyen al mismo efecto.

De esta forma tenemos un continuo ir y venir en la batalla de la autonomía y dependencia entre muñeco y “agente”. De allí que el muñeco, prótesis al comienzo, se transforme en sujeto y el sujeto, el “agente”, se transforme en prótesis. El gesto, un sistema kinésico implacable, constituye el centro de lo espectacular, es método y motor de lo que sucede en el espacio espectacular, el gesto es el real “personaje”, el punto de síntesis y concentración. Así se pasa de una habitualización o incipiente ilusión a una deconstrucción o revelación de lo visto y experimentado. La habitualización se realiza además a través de la iteración, y la interrupción de la iteración produce el quiebre, la deshabitualización. Otro quiebre es la correspondencia visual de los “agentes” entre sí, sus resuellos y una emoción y tensión monumentales, sintetizados, presionados, controlados, sofocados, martirizados en el gesto y la mirada petrificadora, fuertes tormentas de emociones convertidas en pura gestualidad:

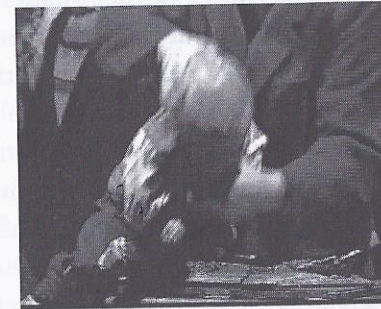


Fig. 15. © Alfonso de Toro y PO: *Máquina Hamlet*

“Trabajo desde la forma. Forma e idea.[...] nuestro trabajo es eminentemente formal. Hay un discurso plástico-dramático determinante en los trabajos casi más importante que el discurso ló-

gico de las palabras”, dice Veronese (1999). Es lo que Barthes (1973: 104-105) en la tradición de Artaud entiende como “*écriture à haute voix*” o “*écriture vocale*”, que no es parte del sistema de la *parole*, es decir, una palabra que no es fonológica, sino fonética: la voz del cuerpo, de la corporalidad. Tenemos más bien una voz-melodía que no persigue la finalidad de transportar mensajes o emociones ajenos a él, sino que produce “*incidents pulsionnels*” (Barthes 1973), estados o situaciones de “intensidad” como Pavlovsky acostumbra formular. El cuerpo se descubre como “*le langage tapissé de peau*” (Barthes 1973), como “*la volupté des voyelles/stéréophonie de la chaire profonde*” (Barthes 1973). En esta *écriture à haute voix* se trata de la manifestación del cuerpo y no de la construcción de sentido o lenguaje. Se trata de manifestación, juego, materialidad, sensualidad, aliento y carne de la voz/del cuerpo; de “*déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille: ça granule, ça grésille, ça rape, ça copue, ça jouit*” (Barthes 1973).

El teatro de PO es un teatro antirepresentacional, *pre-sentacional*, es decir, no es un teatro de identidades, dialéctico o de analogías, sino que es un teatro de la simulación, de iteración y diferencia donde las identidades se simulan en una red de circulación diferencial e iterativa característica –según Deleuze (1968: 1)– de nuestra época actual, heideggeriana, derridiana (y no hegeliana), distinguida por la diferencia y la iteración infinita.

Así, en el teatro de PO se trata de una infinidad de iteraciones que producen micro-diferencias, estereotipadas y encubiertas; iteraciones que nos llevan de una diferencia a otra y de allí a otra (vídeo *El hombre de arena*); es el enterrar y desenterrar, realizar y finalizar el acto sexual, poner la silla de ruedas, sacar la silla de ruedas... Las diversas iteraciones diferenciales coexisten en ese estrecho mundo de la caja, urna, cajón mortuario. En este tipo de teatro –constata Deleuze– las diferencias e iteraciones

“*ont des sphères d'influence, où ils s'exercent [...] en rapport avec des «dramas» et par les voies d'une certaine «cruauté»*” (1968: 3). PO hace, deshace y fragmenta la sintáctica teatral, la gestualidad, la relación objeto/sujeto, palabra/cuerpo partiendo de un “centro descentrado” (Deleuze 1968), esto es, disemina los constituyentes espectaculares, los sitúa en la periferia, dejando atrás –como la filosofía y el pensamiento postmoderno– dualismo como cuerpo/palabra(alma), amor/odio, terror/piedad, etc. PO pone en el centro de su quehacer lo intempestivo, lo extemporáneo (Nietzsche), lo exterritorial, el *Erewhon* que significa “*la «nulle part» originai-re, et le «ici-maintenant» déplacé, déguisé, modifié, toujours recréé*” (Deleuze 1968: 13).

PO, como otros tipos de expresiones espectaculares, produce una diferencia entre *re-presentación* y *pre-presentación*, que es la eliminación de la mimesis, del teatro en su sentido tradicional, de su función de puente, de mediador de objetos, ideas e ideologías; no es consustancial al material, al artefacto “teatro”, es la eliminación de la metáfora y de la alegoría.

Un teatro, más bien una espectacularidad, “presentacional” es una escenificación de materiales, movimientos y manipuladores que solo se definen en ese momento preciso de la presentación. No hay aquí roles, actores ni actuación, no hay desdoblamiento mimético.

En este contexto es una vez más Roland Barthes (1973: 88 y ss.) quien hace una fundamental diferenciación entre una “*figuration*” y una “*représentation*” que equivale a la nuestra de “espectacularidad presentacional” (antirreferencial, antimimética) y “representacional” (referencial, mimética). La primera la define Barthes como la aparición de un cuerpo erótico, cualquiera que sea su forma de aparición. Por ejemplo, un autor puede producir una dinámica gestual-espacial del cuerpo y no imitativa, se pueden producir formas corporales insertadas en objetos fetiches

(muñecos), en lugares eróticos (sexualidad, burdel, obscenidad). Por el contrario, la “representación” está acabalada de otros sentidos que van más allá del deseo y del cuerpo; es una especie de pretexto para la mimesis de la realidad, la moral, la similitud, la legibilidad: la verdad.

Los muñecos no *re-presentan*, sino *pre-sentan* (son antimiméticos, antiantropomórficos) la ausencia de la mimesis, ya que no hay nada que representar a no ser el Apocalipsis; presentan lo inquietante potencializado con las infinitas iteraciones y proliferaciones.



Fig. 16. © Alfonso de Toro y 'PO': *Máquina Hamlet*

Periférico de Objetos significa ahora una estética de lo inquietante, una estética de la crueldad, una estética del horror, una estética de la incertidumbre, como un lenguaje “menor”, “hiperrealidad”. El concepto de “hiperrealidad” lo podemos traducir como *cruauté* o *peste* en el sentido de Artaud, de mecanismos o estrategias que tienen como función manifestar un desorden destructivo psíquico y físico y el sentimiento de lo siniestro, que es resultado de ese desorden destructivo. *Cruauté* y *peste* constituyen la “hiperrealidad” de una realidad convulsionada y caótica que no es representable en el contexto del aparato teatral tradicional.

El concepto de espectacularidad de PO se enlaza con el de teatro de Artaud en cuanto conlleva la posibilidad de un efecto de purificación individual que puede ayudar a asumir violentas experiencias. El espectáculo no es una instancia de ilustración mimética de la realidad, sino un lugar de crisis y caos, el último espacio desesperado de la presentación de lo verdadero (Artaud 1964: 46 y s.).

Es evidente que PO rompe con todo tipo de esquemas, tanto poetológico-genéricos como con aquellos relativos al texto dramático y texto espectacular, haciéndose evidente que la espectacularidad es un acto autónomo de creación, un acto “presentacional” o “figurativo” en el sentido de Barthes (1973). El placer y el deseo espectacular, de la materia teatral y de la deconstrucción, y lo canónico forman una espectacularidad como búsqueda. Se trata de “máquinas asesinas o escénicas, prolongaciones de órganos materiales y antropomórficos, agregados al actor que era su propietario y su víctima trágica” – dice Veronese. Estos procedimientos de materialización plástica reemplazan la “retórica teatral” a la teatralidad tradicional mimética/representacional por una antimimética/presentacional: “No había representatividad en esos sucesos que permitieran al público comprender y tranquilizarse” (Veronese 2000), situando lo presentado en “un submundo que preexiste al teatro” o está más allá del teatro: en la hiperrealidad:



Fig. 17. © Alfonso de Toro y PO: *Máquina Hamlet*

La imposibilidad de abarcar la realidad a través de la mimesis –como ya lo formulaban Artaud y Borges– se hace patética en la modernidad y se establece como paradigma en la postmodernidad.

La subversión, la ruptura de las normas que conlleva a la “circulación del deseo”, a la producción de “intensidades”, a la construcción de un mundo de intensidades puras que valen por sí mismas y no imitan, sino que se rehacen y diluyen a favor de una materia no formada, de movimientos, vibraciones, gestos que se distribuyen como línea sin dirección:

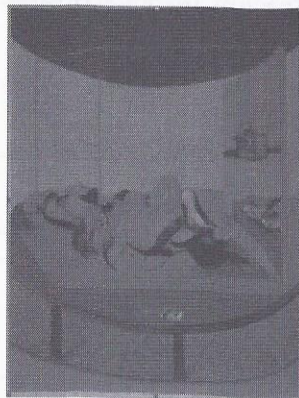


Fig. 18.
© VG Bild-Kunst, Bonn:
*Tryptic inspired by
T. S. Eliot's poem
"Sweeney Agoniste" 1967*



Fig. 19.
© Alfonso de Toro y PO: *Máquina Hamlet*

Los agentes, los objetos y los muñecos se distinguen tan solo por medio de sus movimientos y vibraciones donde se perfilan fuertes intensidades y emociones subterráneas (rizomáticas). Así, ni los agentes ni los muñecos imitan o se reproducen a sí mismos como agentes o muñecos, sino que producen un *continuum* de intensidades dentro de una evolución paralela y asimétrica. Las secuencias (ya no escenas), son meramente accidentales,

construidas al azar y relacionadas por las vibraciones, por las emociones y por las intensidades del deseo. PO lleva los objetos a su materialidad pura, se apodera de estos no para producir una alegoría o metáfora, sino para “apartarlos de la rutina cotidiana. [Para] Darles autonomía, inutilidad. [Para] Proponerles una vida independiente” (Veronese 2000) y de esta forma abrir otros caminos y posibilidades de acción.

4. Alejandro Tantanián: “instalaciones espectaculares”, virtualidad e hiperrealidad: *Carlos W. Sáenz*

La obra por tratar *Carlos W. Sáenz* fue presentada en el 2003 en Kunsten Festival des Arts en Bruselas, luego en Frankfurt, Berlín, Stuttgart y Bergen y es una obra de orden borgeano ya que se crea un personaje imaginario a través del discurso y en medio de este comienzan a aparecer objetos de su misteriosa vida de filántropo autista y melancólico, incluso tiene una e-mail, el discurso sobre su biografía y su vida se ramifica como un rizoma. La diversas historias nacen unas de otras, se bifurcan y se intersectan, se superponen y se ramifican. La historia está ubicada en Buenos Aires en la calle Maza.

Se trata de un espectáculo de “instalaciones” donde participan cuatro personas que constituyen la presentación. La obra se dio en el Teatro Hebbel en Berlín el 25 de mayo del 2003.

El texto y la dirección es de Alejandro Tantanián, la composición, música y sonido de Edgardo Rudnitzky, la escena, los objetos, fotos y vídeos de Jorge Macchi, la iluminación de Alejandro le Roux con Ernesto Berardino, Edgardo Rudnitzky, Hendrik de Smedt y Alejandro Tantanián.

El espacio se sitúa en Berlín detrás del estrado de la escena misma, está configurado en forma rectangular, a la derecha y a la izquierda se encuentran unas banquetas donde se sienta el público.

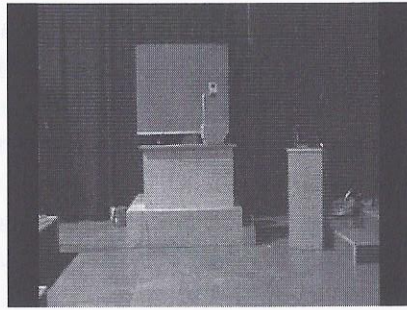


Fig. 20. © Alfonso de Toro y Tantanián

Al frente tenemos a Tantanián que lee la historia de Sáenz en inglés (algunos trozos en español) como en un curso magistral y tiene un proyector de láminas, un *power point*, diversas proyecciones de vídeos y secuencias filmicas que va necesitando para ilustrar su conferencia. A su izquierda se encuentra un locutor que lee textos en alemán, holandés y en otras lenguas.

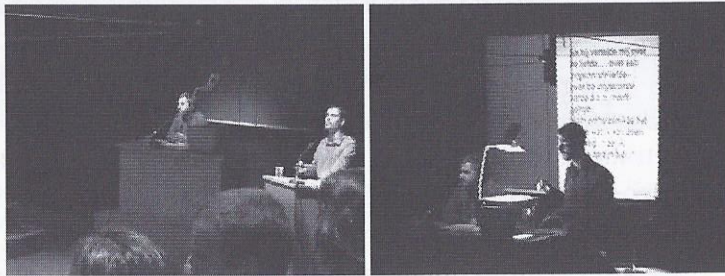


Fig. 21. © Alfonso de Toro y Tantanián

Al frente de Tantanián al otro extremo del espacio espectacular está todo el aparato de la música en vivo y en una esquina tenemos otro locutor que habla en francés.

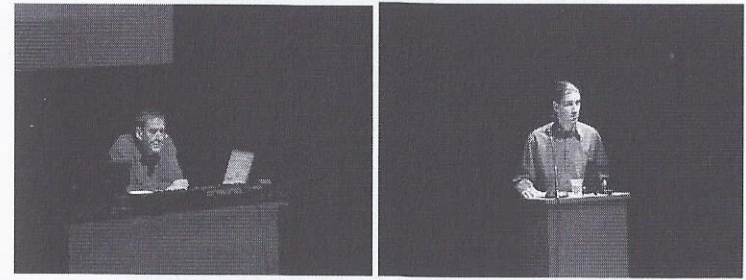


Fig. 22. © Alfonso de Toro y Tantanián

En medio, como en una especie de corredor, se ven unos cables que hacen aparecer una serie de objetos.

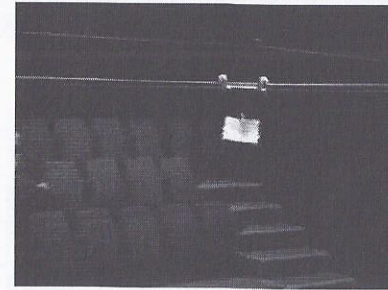


Fig. 23. © Alfonso de Toro y Tantanián

En un cuarto adjunto al espacio espectacular se encuentran una serie de vitrinas con objetos de Carlos W. Sáenz: tabaquera, mapas, libros, un bastón, etc.

Carlos W. Sáenz, nacido en una noche de tormenta en Buenos Aires en 1956, desaparece misteriosamente también en una noche de tormenta en 1985. Macchi, Rudnitzky y Tantanián descubren accidentalmente su obra en el nuevo atelier de Macchi en la calle Maza, atelier que había sido de Sáenz. Allí descubren una caja con dibujos y cartas de Sáenz. Este material promueve el interés de los involucrados para dedicarse a la investigación cuyo resultado es, pues, el espectáculo que se está viendo.

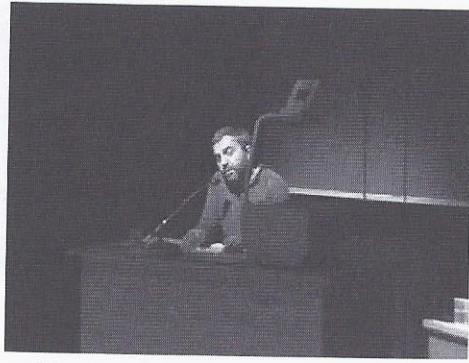


Fig. 24. © Alfonso de Toro y Tantanián

En el centro se encuentra la fundación del teatro de la melancolía de Sáenz y un dibujo de su edificio y localización:

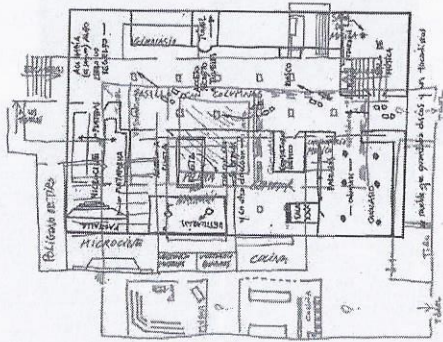


Fig. 25.

Se describe la infancia de Sáenz, de cómo su padre muere aplastado por un héroe de la patria un tal Augusto Pérez Diez de Mendoza, un personaje tan imaginado como el de Sáenz, quien hace carrera de militar, pero es fuertemente travestido y hermafrodita, aunque padre del hijo de Milagros, hija de un tirano, otra invención.

A ambos, Sáenz y Pérez Diez, los une la fragilidad, el estatus de *outsider* y la melancolía. El concepto de melancolía de Sáenz

proviene de Robert Burton, quien escribe un tratado en 1621 con el título *The Anatomy of Melancholy*.



Fig. 26.

Otros temas son la película *La Passion de Jeanne D'Arc*

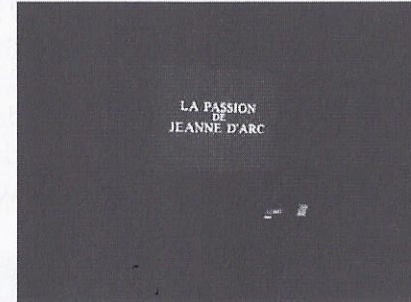


Fig. 27. © Alfonso de Toro y Tantanián

y canciones de Sáenz, como el circo y la mujer barbuda que representa la fealdad grotesca, ella muere en el parto y ambos cadáveres son rellenados y expuestos al público. Su tragedia y vida son luego immortalizadas en la película de M. Ferretti, la *Triste mujer*.



Fig. 28. © Alfonso de Toro y Tantanián

La obra es transmedial en cuanto se emplean una serie de diversos medios que mantienen su autonomía y no siempre están unos funcionalizados con el otro.

Se puede hablar de transmedialidad siempre y cuando diversos elementos mediales concurren dentro de un concepto estético, cuando se constata un empleo multimedial de elementos y procedimientos o cuando estos aparecen en forma de citas, es decir, cuando se realiza un diálogo de elementos mediales y se produce un metatexto-medial (de Toro 2004b: 129).

Cuando, por ejemplo, se proyecta el vídeo de *La Passion de Jeanne D'Arc*, se pone otro vídeo donde se escuchan gritos y se entrecalan secuencias de entrevistas con Carlos W. Sáenz



Fig. 29. © Alfonso de Toro y Tantanián

Los objetos, fotos, pinturas y dibujos que deambulan por las cuerdas en el medio del espacio escénico son los que construyen esa realidad virtual en el momento en que se presentan y solo allí existen.

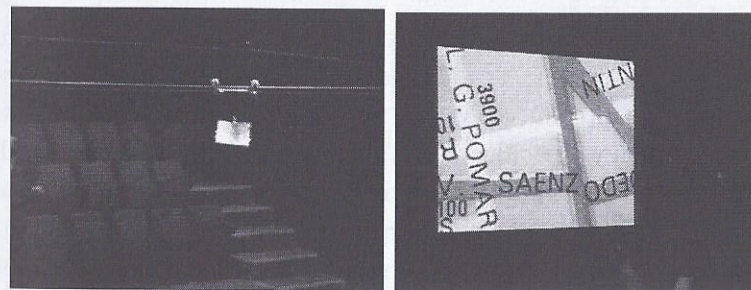


Fig. 30. © Alfonso de Toro y Tantanián

A través de estos objetos de la vida de Carlos W. Sáenz se va creando a Sáenz y Sáenz va creando las otras realidades a través de sus relatos, entrevistas y cartas. Los objetos, las palabras, las imágenes, la iluminación y los sonidos invaden al mundo, traen el pasado al presente y constituyen el presente y el futuro. Sáenz crea a Augusto Pérez Diez, pero de pronto se transforma este en realidad: uno de los locutores reparte en el público una fotografía o tarjeta postal del héroe:



Fig. 31. © Alfonso de Toro y Tantanián

No hay actores, hay locutores lo que en el caso de Periférico de Objetos he llamado “agentes”. Los verdaderos personajes son los objetos, los sonidos y la iluminación, en particular el espacio escénico.

La estructura transmedial de la obra y su estatus indefinible (curso magistral académico, virtualización de la realidad, ficción, poesía, meta-espectacularidad, etc.) hacen de esta obra un constructo altamente híbrido ya que trasciende cualquier género, estilo, tradición y especificación y, al fin, tiene un carácter hiperreal, entendido como la suplantación de la realidad por lo virtual; las fronteras entre autor, dramaturgo, actor son superadas, así también entre adentro y afuera, entre realidad y ficción, entre representación y teatro, entre espacio teatral y espacio de espectadores.

Esta ambigüedad se potencializa a través de la visita a la exposición de los objetos expuestos provenientes de la caja de Sáenz:

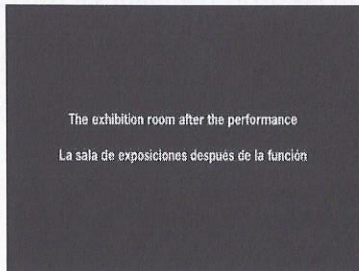


Fig. 32. © Alfonso de Toro y Tantanián

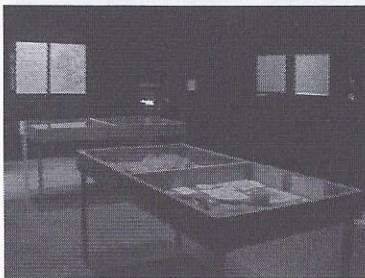


Fig. 33. © Alfonso de Toro y Tantanián



Fig. 34. © Alfonso de Toro y Tantanián

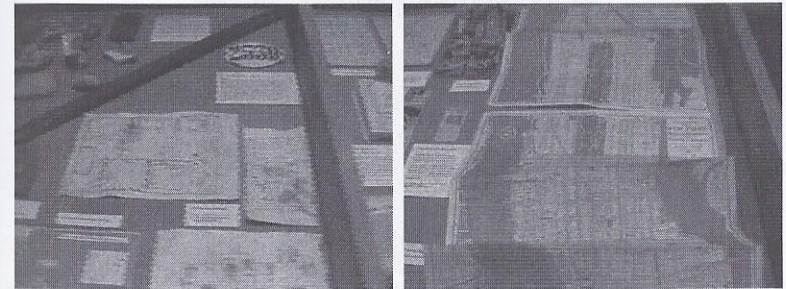


Fig. 35. © Alfonso de Toro y Tantanián

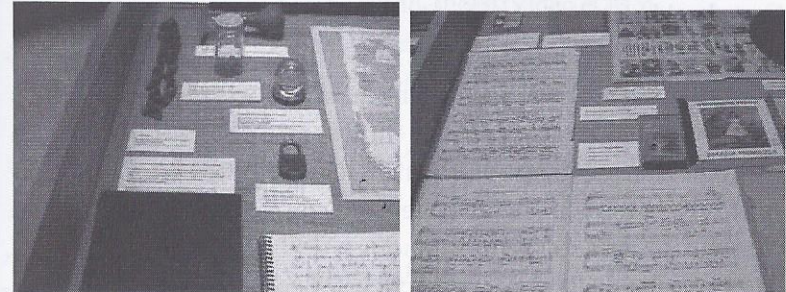


Fig. 36. © Alfonso de Toro y Tantanián

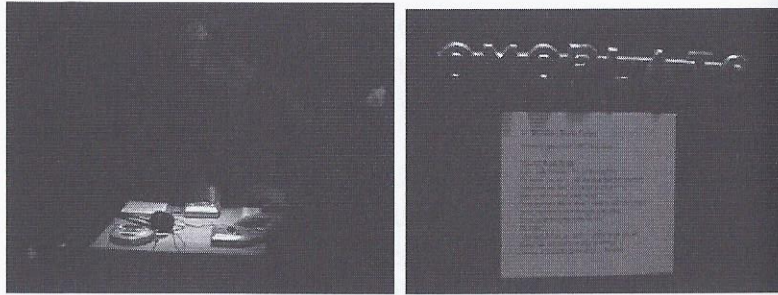


Fig. 37. © Alfonso de Toro y Tantanián

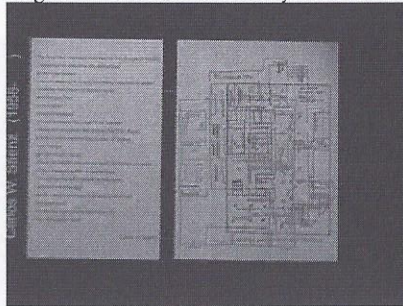


Fig. 38. © Alfonso de Toro y Tantanián

Conclusión

Las obras brevemente descritas representan cada una en sí un determinante cambio de paradigma en la historia de lo que hemos venido llamando teatro y se encuentra dentro de una epistemología y trayectoria que toma su origen en los conceptos Jarry, Artaud y Valle Inclán, estrechamente conectado con saberes fundamentales del siglo XX que son representados por Freud, Derrida, Deleuze, Barthes o Baudrillard. Obras todas estas que constantemente conllevan su propia metateatralidad, están cuestionando las formas de la representación, las llevan a su límite y cambian así definitivamente el paradigma aristotélico-referencial-mimético hacia uno antiaristotélico-antireferencial/autoreferencial-antimimético

donde el cuerpo, el deseo, el espacio espectacular, los objetos y las instalaciones devienen los personajes y constituyentes principales.

Bibliografía:

Textos

- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (1984 [1816]) *Nachtstücke. Der Sandmann*. Leipzig, Reclam.
- PAVLOVSKY, Eduardo (1989/1990) *Paso de Dos*, 2ª ed. Buenos Aires, Ed. Ayllu.
- PERIFÉRICO DE OBJETOS (1990) *Ubu Roi* (Video et MS).
- (1991) *Variaciones sobre B.* (Video et MS).
- (1992) *El Hombre de Arena*, de Daniel Veronese y Emilio García Wehbi (Video et MS).
- (1993) *Cámara Gesell*, de Daniel Veronese (Video et MS).
- (1994) *Breve Vida*, de Daniel Veronese (Video et MS).
- (1995) *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi (1995) (Video et MS).
- (1996) *Circonegro*, de Daniel Veronese y Ana Alvarado (Video et MS).
- (1998) *Zoedipous*, de Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi (Video et MS).
- (2000) *Monteverdi método bélico*, de Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi.
- (2001) *Suicidio/Apócrifo 1*, de Daniel Veronese, Ana Alvarado, Guillermo Arengo y Julieta Vallina.
- VERONESE, Daniel (1999/2000) *El teatro periférico*. (Charla del día 22 de diciembre y del día 23 de enero) (MS).

Crítica

- ANGEHRN, Claudia (2004) *Territorium Theater, Körper, Macht, Sexualität und Begehren im dramatischen Werk von Eduardo Pavlovsky*. Theorie und Praxis des Theaters. Vol. 12. Frankfurt am Main, Verlag Vervuert.
- ARTAUD, Antonin (1964 [1931]) *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1972 [1953]) *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de nouveaux essais critiques*. Paris, Seuil/Points.
- (1973) *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil/Points.
- BHABHA, Homi (1994) *The location of culture*. London, Routledge.
- BLÜHER, Karl Alfred (1991) *Antonin Artaud und das "Nouveau Théâtre" in Frankreich*. Tübingen, Narr.
- DELEUZE, Gilles (1968) *Différence et répétition*. Paris, Presse Universitaire de France.
- y GUATTARI, Felix (1972). *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Paris, Minuit.
- (1975) *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Éditions de Minuit.
- (1980) *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris, Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1967) *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil.
- FREUD, Sigmund (1970 [1919]) "Das Unheimliche". En: Alexander Mitscherlich, Angela Richards y James Strachey (eds.) *Sigmund Freud. Studienausgaben*. Frankfurt am Main, Fischer. Vol. IV: 241-274.
- GÓMEZ PEÑA, Guillermo (1996) *The New World Border. Prophecies, Poems & Loqueras for the End of the Century*. San Francisco, City Light Books.
- (2000) *Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back*. London/New York, Routledge.
- TORO, Alfonso de (2001) "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la hibridez e inter-medialidad". *Gestos*. 32: 11-46.
- (2004) "Poroto. El teatro menor postmoderno de Eduardo Pavlovsky o el "Borges"/ "Bacon" del teatro: De la periferia al centro". En: Alfon-

- so de Toro (ed.) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*. Frankfurt am Main, Vervuert: 431-442.
- (2004a) "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter'-medialidad". En: Alfonso de Toro (ed.) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*. Frankfurt am Main, Vervuert: 105-159.
- (2005) "Periférico de objetos": historia y poética. 'corporalización'/'des corporalización'/'topografías de la hibridez: cuerpo y medialidad'". *Gestos*. 40 (noviembre): 13-42.
- (2013) "En guise d'introduction. Transmedialité. Hybridité – translatio – transculturalité: Un modèle". En: Alfonso de Toro *Translatio. Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques – Europe – Maghreb*. Serie Transversalité. Études et recherches sur les transitions, oscillations et interstices littéraires, transculturels et transdisciplinaires. Paris, L'Harmattan: 39-80.
- (2013a) "Stratégies transmédiales et transculturelles: quelques exemples: Flaubert – Borges – Kahlo – Tantián". En: Alfonso de Toro. *Translatio. Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques – Europe – Maghreb*. Serie Transversalité. Études et recherches sur les transitions, oscillations et interstices littéraires, transculturels et transdisciplinaires. Paris, L'Harmattan: 129-174.