

ALFONSO DE TORO

„Periférico de objetos“: Historia y Poética.
,Corporización‘/,Descorporización‘/
Topografías de la Hibridez: Cuerpo y Medialidad.

1. Algunas observaciones preliminares – Contexto histórico, teórico: Hibridez –
Medialidad – Cuerpo-teatral

Un considerable número de obras espectaculares actuales se mueven dentro de una estética de la hibridez concentrada prioritariamente en aspectos teórico culturales donde la medialidad y el cuerpo se emplean como planos de acción: el cuerpo como artefacto medial, como escenificación de sí mismo, como producción de conocimiento y como punto de partida de cualquier movimiento. El cuerpo, en fin, se vuelve superficie de proyección del placer, de la perversión, de la tortura, de su martirización y desmembración (despedazamiento); es, asimismo, memoria de la discriminación, exclusión, colonialismo, poder y sexualidad. Autores como Alberto Kurapel, Guillermo Gómez Peña, Bernard-Marie Koltès, Eduardo Pavlovsky han desarrollado en los últimos veinte años una amplia serie de conceptos teatro-corporales. El cuerpo es aquí una partitura, una red, un medio telegénico donde se inscriben la identidad, la emocionalidad y el deseo; en él se construyen y deconstruyen los sujetos, es un laboratorio de la experiencia humana y su representación medial.

Partiendo de esta tradición, el grupo de Buenos Aires „Periférico de objetos“ (=,PO‘) elaborará nuevos conceptos que sobrepasan todos los experimentos hasta la fecha conocidos, produciendo obras tales como *Zooedipus*¹, *Máquina Hamlet*², *El hombre de arena*³, *Cámara Gesell*⁴, *Variaciones sobre B...*⁵ y *Monteverdi método bélico*⁶, donde los actores emplean pequeños muñecos, por

¹ Periférico de Objetos: *Zooedipous*, de Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, 1998.

² Periférico de Objetos: *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller y Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, 1995.

³ Periférico de Objetos: *El hombre de arena*, de Daniel Veronese y Emilio García Wehbi, 1992.

⁴ Periférico de Objetos: *Cámara Gesell*, de Daniel Veronese, 1993.

⁵ Periférico de Objetos: *Variaciones sobre B...*, 1991.

⁶ Periférico de Objetos: *Monteverdi método bélico*, de Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, 2000.

lo general desnudos, deteriorados que muestran su armazón interior, evitando así cualquier tipo de identificación y antropomorfización.

Los muñecos en ‚PO‘ no son una prolongación exterior del cuerpo humano, sino más bien una prótesis no adaptada, no ajustada al cuerpo (digamos no mimética), una pseudo-prótesis, ni el actor ni el muñeco se esconden detrás del otro, como en el teatro de marionetas, donde se quiere imitar por un procedimiento antropomórfico, sino que el muñeco pone al descubierto su artificialidad y la de aquél, que tiene la función de moverlo. El actor es doblemente artificial ya que ni actúa, ni se representa, sino que él mismo deviene prótesis. De esta forma, el cuerpo pasa a ser – en forma más cada vez más absoluta –, material y mensaje al mismo tiempo. La estructura medial ‚cuerpo‘ produce su propio mensaje, es medio y mensaje constituyendo una unidad, no es máscara de algo o para algo, sino simplemente cuerpo.

Esta materialidad del cuerpo y su conocimiento lo convierten en objeto privilegiado de medialidad espectacular. En este contexto se trata de la manifestación del cuerpo y no de la construcción de sentido subordinado al lenguaje. Se trata de una manifestación, de un juego, de materialidad, de sensualidad, de aliento y carne, de la voz del cuerpo, del ‚cuerpo-escritura-cuerpo‘, del ‚cuerpo-espectacularidad-cuerpo‘, del ‚cuerpo-carne-letra‘, del ‚cuerpo-imagen-cuerpo‘, del ‚cuerpo-sonido-cuerpo‘, del ‚cuerpo-piel-cuerpo‘ o del ‚cuerpo-animal-cuerpo‘, del ‚cuerpo-cyborg-cuerpo‘ y aquí en su doble sentido: en el „revestimiento“ del cuerpo del muñeco o de la cabeza de los actores con piel humana y/o con cabezas de grandes ratas como se da en *Máquina Hamlet* o su implementación con maquinarias como se da en el *El Naftazteca* (1995) de Gómez Peña.⁷

En las obras del grupo ‚PO‘, como también en las de Kurapel y de Gómez Peña, los objetos se apoderan del espacio, lo invaden y convierten al actor en su instrumento o bien el actor pasa a ser un objeto más. Los más mínimos movimientos, conmociones de un dedo, de la boca o de una ceja son determinados casi matemáticamente. De esta forma, tanto el cuerpo como los objetos se refieren a sí mismos, tematizan su materialidad y la del teatro. Estos movimientos, objetos y fragmentos lingüísticos/fónicos existen tan solo en el momento de su realización y pierden así su carácter tradicional, incluso el metafórico y metonímico.

El carácter híbrido del cuerpo y su tratamiento más allá de la postmodernidad y postcolonialidad se descubre como un significante fragmentado, desemanatizado y se convierte en punto entrecruzado de una performatividad y autor-espectacularización de una copia sin original en la que el cuerpo no es esbozado a priori, sino que es una construcción en el transcurso de un proceso. El cuerpo es una partitura, una textura, una cartografía, un territorio que ofrece diversas y amplias lecturas, es un proscenio espectacular donde han quedado cicatrices culturales.

⁷ Guillermo Gómez Peña: *El Naftazteca*. (Video), 1995.

En el presente trabajo nos concentraremos en el análisis e interpretación de la hibridez espectacular en el grupo ‚PO‘, en el uso del cuerpo como materialidad discursiva y como prótesis que construye, deconstruye y destruye la categoría cuerpo tradicional, creando con ello un nuevo concepto de teatralidad y diversas cartografías medialcorporales. Para este fin, recurriremos también a textos teóricos de Daniel Veronese y de Alejandro Tantanián.

1.1. Hibridez, Transmedialidad y Teatro

Hibridez es un término central no tan sólo en la teoría de la cultura, sino también en la discusión actual sobre teatralidad y en las teorías mediales gozando de variadas definiciones y de campos de aplicación. En vía de una actividad transdisciplinaria y productiva del término hibridez, es necesario establecer un meta-nivel en común. En éste consideramos como sistemas híbridos aquellos que se caracterizan por su complejidad y recurrencia a diversos tipos de modelos y procedimientos. ‚Diferancia‘ y ‚altaridad‘ serían algunos de los términos que describen fenómenos de hibridación frecuentemente. En general podríamos sostener que los procesos hibridación de estados culturales híbridos se caracterizan por la *potencialidad de la diferencia en el reconocimiento de una cartografía en común*.

Podemos distinguir al menos seis niveles fundamentales en los que la hibridez opera: Hibridez como categoría epistemológica, científica, teórico-cultural, transmedial, organización urbano-social y de la vida, corporal/objetal.

1.2. Corporalizaciones y descorporalizaciones: hibridez y transmedialidad

De central importancia es la categoría, el 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 en un contexto post-colonial constituye la marca para la materialidad, para representaciones mediales de la historia del colonialismo (memoria, inscripción, registro), de la opresión, tortura, manipulación, agresión, confrontación y construcción de diversas culturas. Es el lugar de conflicto y negociación, el lugar de la fascinación y del terror como se da en Koltès, en Pavlovsky o en Alberto Kurapel y en toda la obra de „Periférico de objetos“. El cuerpo es el lugar y la huella de concreción de la memoria, deseo, sexualidad y poder, de la colonización y de la descolonización.

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. El lenguaje fracasa como instrumento

mediático de la significación, se revela como una traza infinita y, si se le quiere fijar en su sentido, se revela como una gran simulación. Esta imposibilidad de producir sentido definido, se refleja en la introducción de la ,presentacionalidad objetal', donde el cuerpo no representa, sino que es cuerpo, es materialización de lo corporal.

En mis trabajos (2001a y 2001b) expuse algunas perspectivas teóricas para una nueva consideración del cuerpo como material presentacional espectacular objetal, partiendo precisamente de un grupo de autores tales como Pavolvsky, Kurapel y ,PO'.⁸ Ahora completamos estas reflexiones con formulaciones de Artaud respecto a la intraducibilidad del lenguaje teatral y del cuerpo; de Freud, en relación con lo intranquilizante; de Deleuze⁹ con sus conceptos de cuerpo, de la diferencia y repetición; de Barthes¹⁰ con su diferenciación entre ,figuracionalidad' y ,representacionalidad', para, con todos ellos formular lo que entendemos por ,corporalización' y ,descorporalización' o materialización y desmaterialización corporal.

Paralelamente a la publicación de los trabajos mencionados más arriba apareció el volumen misceláneo de Fischer-Lichte/Horn/Warstat ,*Verkörperung*'¹¹, en el cual Katrin Kröll¹² – en una descripción histórica del término – lo reconsidera en su significado tradicional de ,encarnar', que significa representar un rol de un significado prefigurado ya en el texto dramático, donde el actor psíquica y corporalmente desaparece detrás del personaje, está, pues, ,descarnado'. El actor como tal – se propagaba – no debía de tener función alguna, sino ser, por ejemplo, Hamlet y nada más que Hamlet, Otelo, Lear, 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; de un acto mimético. La antropomorfización, o la encarnación mimética, corría paralelamente con la ,*descorporalización*' del actor, es decir, con la anulación de su presencia física ya que el ilusorio ideal – además alabado como virtuosidad 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,

⁸ Vid. Alfonso de Toro: *Prólogo* en: *Porotos*, Buenos Aires: Galerna/Búsqueda de Ayllu, 1999, p. 5-20 (también en *Gestos* 16, 31, abril 2001, p. 99-110) y de Toro, Alfonso: *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: *Gestos* 32, p. 11-46; también en alemán en: *Maske und Kothurn*. 45, (2001b): 3-4: 23-69.

⁹ Gilles Deleuze: *Différence et répétition*, Paris 1968.

¹⁰ Roland Barthes: *Le plaisir du texte*, Paris 1973.

¹¹ Erika Fischer-Lichte: *Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie* en: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Matthias Warstat (eds.): *Verkörperung*, Tübingen/Basel 2001, p. 11-25.

¹² Katrin Kröll: *Körperbegabung versus Verkörperung. Das Verhältnis von Körper und Geist im frühneuzeitlichen Jahrmarktsspektakel* en: *ibid.*

Liotard, Baudrillard y Deleuze se descubre como un gran simulacro. Este ideal es ilusorio y producto de una ideología, ya que el actor no se puede anular.

Katrin Kröll¹³ indica luego un cambio de conceptualidad respecto al término ,encarnar‘ en cuanto el cuerpo pasa a ser cada vez más importante y, en el correr de los años 60 en la práctica teatral, será el actor el que le impondrá su presencia, su cifra al personaje. Este es el caso, entre una infinidad de otros, del „Hamlet de Ulrich Tukur“ en la producción de Bogdanov en el Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo el 28 de Octubre de 1989.

Ambos términos, en todo caso, pertenecen a una epistemología similar, la de la mimesis; ambos son miméticos, representacionales y se distinguen por su grado de desindividualización o individualización. Si partimos de la base – como ya lo hemos mencionado – de que la ,descorporalización‘ (desindividualización) del actor frente al rol es imposible, el caso de Laurence Olivier es un ejemplo de esto. A pesar de su „virtuosa desaparición“ frente al personaje, acuñó *su Hamlet, su Otelo, su Ricardo III*.

Un tercer tipo muy frecuente que indica Fischer-Lichte¹⁴ es aquel donde independientemente del rol, del papel, del personaje representado por el actor, el cuerpo del actor se expone escénicamente, 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 corporización, 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 de ,encarnar‘, es antimimético, no significa encarnación, sino corporización.

Artaud, en su *Théâtre et son double* (1931-1938)¹⁵, es el primero en formular este tercer tipo de concepción corporal con una gran precisión teórica que en la actualidad parece haber caído en el olvido. La corporización artaudiana de tercer tipo transforma al cuerpo en un significante que se produce en el momento mismo de su producción en el espacio espectacular y no tiene un significado prefigurado, no es metáfora, ni alegoría ni transmisor de nada, sino de movimientos, de gestualidad.

Un cuarto tipo de ,encarnar‘ en el sentido de corporización se da en la obra de ,PO‘ que como ya dijimos será el punto central del presente trabajo y de allí que en este lugar nos conformemos solamente con algunas observaciones de tipo teóricas. Nuestros términos de ,corporización‘ y ,descorporización‘ que empleare-

¹³ Ibid.

¹⁴ Fischer-Lichte: *Verkörperung/Embodiment*. p.11-25.

¹⁵ Antonin Artaud: *Le théâtre et son double*, Paris 1931/1938/1964.

mos a continuación respecto de ‚PO‘ van más allá de lo que Fischer-Lichte expone. Es decir, no estamos hablando solamente de corporizaciones en el sentido de escenificaciones corporales.

Heiner Müller, en *Hamlet Machine*, inicia con una transición entre el tercer tipo de corporización hacia el cuarto a través de una radicalización y transformación de este tercer tipo en cuanto elimina la representación de Hamlet que se transforma en ‚PO‘ en una presentación corporal-objetal cyborg en el momento de la performance de ese instante. De allí la frase: „Yo fui Hamlet / Yo no soy Hamlet. Ya no represento ningún papel“ (vid. más abajo). El cuerpo es aquí 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‘ que significa escenificación o performativización corporal como carne, como masa, similar a lo que Bacon nos muestra en su pintura:



Abb. 1: Bacon-Triptych-May/June 6

A saber, donde el cuerpo comienza a diluirse, no es ya más representable: „Yo no soy Hamlet. Ya no represento ningún papel“.

Ahora, en el caso de ‚PO‘, la rematerialización o ‚corporalización‘ del cuerpo como masa, implica una *desmaterialización del cuerpo mimético y antropomórfico*, una ‚descorporalización‘ no sólo 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‘ recurra a los muñecos; de allí la ubicación en la ranura, en la orilla entre cuerpo y objeto y la creación de un cuerpo espectacular-protésico:



Abb. 2: 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.¹⁶



Abb. 3: Máquina Hamlet

Nuestra categoría de ‚descorporalización‘ y ‚corporalización‘ no solamente significa 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 presentabilidad

¹⁶ Vid. de Toro: 2001a, p.11-46 y de Toro: *Hyperspektakularität/ Hyperrealität/ veristischer Surrealismus. Transmediale und hybride Prothesen-Thesen: periférico de objetos: Monteverdi método bélico* en: Uta Felten, Volker Roloff (Hg.): *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*, Bielefeld 2004, p. 317-356.

experimentando una contaminación objetal. Dicho de otra forma, es una transformación parcial en objeto y de los objetos en corporalidad, así como se presenta, por ejemplo, en *Cámara Gesell* o en *Máquina Hamlet*.

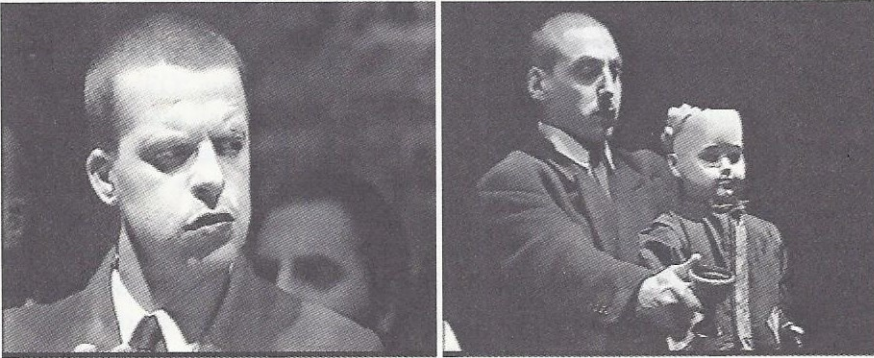


Abb. 4: *Máquina Hamlet*

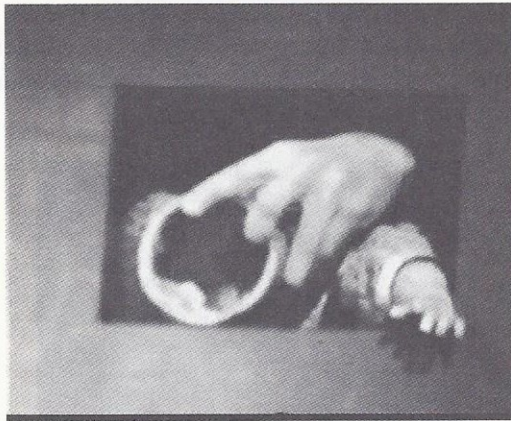


Abb. 5: *Máquina Hamlet*

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 en el contexto alemán 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 éste y tiene una función existencial.

Partiendo de esta concepción, los trabajos de ‚PO‘ se pueden entender como cyborg y, además, como ironía y blasfemia que se desprende de la intersección híbrida que establece la intersección, el cyborg como una realidad o criatura social y ficcional.¹⁷ La ironía y la blasfemia consisten pues en superar el estatus privilegiado del sujeto. El cyborg 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:

Mostrar aquello que para el teatro de actores es imposible. Sucesos que tienen más que ver con un universo plástico, propio de los elementos, imposible de reproducir por el hombre que resonaría falso con un cuerpo humano. Artificio e ilusión expuestos, sin ninguna aspiración realista. Una artificialidad que se trabaja y se exhibe sin pudor a los ojos de un público que nunca creará que eso sucede realmente, ya que se trata de objetos, pero emocionalmente será partidaria de lo que ve.

[...]

Según palabras del público, el resultado era aterrador. La gente no podía soportar verlo, pero al mismo tiempo no dejaba de verlo. Como si, a pesar de la necesidad de salir corriendo de la sala, una fuerza los mantuviera sujetos a la platea.¹⁸

Tenemos un producto de *science fiction* donde el cyborg oscila entre cuerpo, máquinas y animales como se da en *Suicidio I*, creando mundos altamente ambiguos e indefinibles. El cyborg periférico produce con sus cuerpos híbridos inti-

¹⁷ Vid. Donna Haraway: *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, en: Donna Haraway: *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, New York 1991, p. 149-181
[<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>]

¹⁸ Daniel Veronese: *El teatro periférico*. (Charla del día 22 y día 23), 1999/2000 (Manuscrito)

midades, sin embargo, éstas son intranquilizantes, espacios de poder, de violencia, amor, erotismo, sexualidad, deseo, obscenidad y degradación. El cyborg periférico nos está mostrando no sólo el horror de un mundo argentino de la dictadura, 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.

El cyborg periférico pone 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. El cyborg periférico 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-cyborg-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 despide de un sistema cultural falocéntrico, armónico, heterosexual.

2. Breve introducción a la teoría y práctica en los trabajos de „Periférico de objetos“

Los trabajos del grupo ‚PO‘ se encuentran en una amplia tradición del teatro de guiñol, de fantoches, de personajes bizarros, de la espectacularidad total donde el cuerpo recupera toda su dimensión; se ubica en aquella tradición de la vanguardia europea constituida por la tradición de *Ubu Roi* de Alfred Jarry, la teoría del teatro de la crueldad de Artaud y la de Valle-Inclán con su esperpento. Sin embargo, „Periférico de objetos“ recodifica y transforma esta tradición hasta su irreconocibilidad produciendo así un objeto espectacular con una signature única. Va mucho más allá de lo que se ha venido llamando teatro surrealista o teatro del absurdo de Beckett, Ionesco o Adamov.

Con *Ubu Roi* comparten la transgresión de las normas de la mimesis y de cualquier norma teatral, ya sea esta genérica, ética o de otro tipo, recurriendo a una lógica de la crueldad. Las obras de ‚PO‘ se caracterizan por su forma ateleológica, por sus personajes-muñecos, por la ‚despsicologización‘ de los personajes. Con la tradición de *Ubu Roi* y con las obras de Pavlovsky comparte ‚PO‘ el tratamiento de los mecanismos del deseo, del poder, de la tortura, de la sexualidad no dentro de un teatro mimético, sino dentro de una referencia trabajada antimimética y autorreferencialmente: lo histórico llevado a la abstracción del mecanismo puro. Así como Jarry visionariamente anticipa los mecanismos de dictaduras apocalípticas del siglo XX incipiente, el teatro de Pavlovsky y de

‚PO‘ trabajan y manipulan las dictaduras, los actos terroristas y los desastres sociales, individuales y nacionales en espectáculo yendo más allá del mero momento de su origen. De esta forma el espacio en ‚PO‘ es el espacio teatral y referencialmente un espacio-cero; así, los pseudo-personajes son aquellos que se están produciendo a sí mismos en el momento de la escenificación. Igualmente se produce un problema de recepción ya que al espectador no se le ofrecen ningún tipo de elementos de identificación, de puntos de partida, de acceso. De escena en escena, de obra en obra el espectador es arrojado siempre a una situación cero.

Esta situación cero es el lugar de la más radical exposición de una estética de la crueldad. Como sabemos, Artaud parte de la convicción de que la civilización occidental, a través de su empecinado empirismo y de una racionalidad dogmática, había construido un teatro artificial de palabra que carecía de todo aquello que es lo sustancial del teatro: el cuerpo, la gestualidad, el ritmo, el movimiento y la música. Artaud, como Pavlovsky, Kurapel, Gómez Peña y ‚PO‘ entienden el espectáculo y el lugar del espectáculo como un „espacio de acción“. El espacio escénico es un lugar de producción y diseminación de significación y de significantes. Es así como estos autores y sus concretizaciones espectaculares constituyen una nueva espectacularidad que no conoce ningún tipo de jerarquías y normas. Se trata de una especie de „teatro total“, de una espectacularidad como proyección espacio-corporal, donde el cuerpo se constituye con el espacio como materialidad plástica a través de la cual el teatro se produce a sí mismo como espectacularidad y el cuerpo pasa a ser el punto de síntesis y de transformación en movimiento de emociones, ideas y conceptos culturales. Artaud, como Koltès, quieren un „teatro-vida“, un teatro absoluto en su representacionalidad, sin la división entre estrado y platea reproducida nuevamente en la división de personaje y actor. Se reclama la indivisibilidad del acto espectacular, su „naturalidad“, esto es, su carácter antimimético: el teatro *es*, no *imita*. La construcción del espectáculo, la matematización de los movimientos, del ritmo, del uso del espacio espectacular completo y la materialidad del cuerpo producen una realidad teatral propia sin subordinación a la mimesis o a la lengua. Todas las emociones o pasiones se concretizan y pasan por el cuerpo, son traducidas en corporalidad. El gesto corporal trae a la superficie en forma despiadada estructuras psíquicas, mecanismos. El teatro de ‚PO‘ interroga analíticamente los lugares más controversos y tabuizados del cerebro y del cuerpo, los urge y los manipula, les exprime lo encubierto, los desmiembra, los lleva al límite y más allá del límite: a la destrucción del cuerpo y a su reemplazo, usurpación, negación por prótesis; los transporta de un teatro de la crueldad a un teatro-cyborg, a un teatro protésico, a un teatro de ‚corporizaciones‘ y ‚descorporizaciones‘.



Abb. 6: Eduardo Pavlovsky en Paso de Dos

Aquello que Pavlovsky actoralmente puede solamente insinuar corporal y gestualmente es desplegado con los muñecos en toda su extensión, de la tortura hasta la eliminación física total del otro:



Abb. 7: Máquina Hamlet

El cuerpo del actor se transforma en Pavlovsky, Kurapel, Wilson y en ‚PO‘ – dentro de la tradición de Artaud – en un icono con una autonomía propia, transporta regiones del inconsciente en un sistema de signos non-verbales, acústicos, kinésicos, en un „nouveau langage pyhsique à base de signes et non plus de mots“¹⁹, de signos que van más allá de la mera racionalidad y lógica, que se desplazan en un mundo intuitivo, de „signes spirituels en un sens précis, qui ne nous frappe plus qu’intuitivement, mais avec assez de violence pour rendre inutile toute traduction dans un langage logique et discursif“²⁰, donde se realiza una ‚deslimitación‘ del concepto lengua a favor de un concepto de diversos sistemas sñnicos, donde se trata de una „sorte de langage théâtrale extérieur à

¹⁹ Artaud: *Le théâtre et son double*, p. 82

²⁰ Ibid.

toute langue parlée“²¹. Por una parte tenemos la intuición y por otra un „spectacle réglé avec une minutie et une conscience affolantes; rien n’y est laissé au hasard ou à l’initiative personnelle“ con lo cual Artaud postula aquello que realizan muchísimos autores dramáticos y directores de escena tales como Bob Wilson, ,PO‘ y Pavlovsky.

Finalmente, la categoría del *double*, ese desdoblamiento, más que duplicación se da en todos los niveles en forma proliferante y redimensionada en ,PO‘.

2.1. Historia y propuestas teórico-espectaculares de ,PO‘

2.1.1. Algunos datos a modo de orientación

,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 Martín²² que recodifican ese teatro guiñol para niños en el contexto de un teatro de la crueldad o del teatro protésico de ,corporización‘ y ,decorporización‘. Utilizan muñecos antiantropomórficos (antimiméticos) que fueran 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 20 y 30 – para rehacer un camino, para descubrir, habitar y recorrer una estrategia espectacular.

Esta forma de trabajo experimental, nómada y rizomática, que ha sido anteriormente típica de Pavlovsky y Kurapel, es equivalente con el término, concepto, estética y método de lo ,periférico‘, de un ir y venir, construir y destruir, recodificar y reinventar, estableciendo una matriz de elementos que podemos denominar una verdadera *ars combinatoria* y que encontramos desde *Ubu Roi* hasta *Monteverdi método bélico*. Los espectáculos de ,PO‘ sostienen así no solamente relaciones transtextuales, sino que son a la vez intratextuales, palimpsestos autorreferenciales. Veronese lo formula de la forma siguiente:

Esta es la forma periférica de encontrar la esencia de cualquier materia. Solemos adquirir objetos que después no nos sirven o son destrozados o transformados. [...]. Esta especie de ablandamiento material y mental nos permiten poseer un basurero, no sólo de ideas sino también de objetos que van formando parte de un stock permanente a los que recurrimos cuando la desesperación nos invade.²³

²¹ Ibid.: p.87

²² Vid. Daniel Veronese: *El teatro periférico*. (Charla del día 22 y día 23), y Alejandro Tantanián: *Un leviatán teatral. Un recorrido por la historia el Periférico de Objetos en 8000 caracteres*, 2002 [www.analvarado.com/nota.htm]

²³ Veronese: *El teatro periférico*. (Charla del día 22)

No es un mero azar que el grupo comience con *Ubu Roi* en el año 1990. Luego le siguen *Variaciones sobre B...* de 1991 y *El hombre de arena* de 1992, 1993; *Cámara Gesell* de 1993; *Breve Vida* de 1994; *Máquina Hamlet* de 1995; *Circoneuro* de 1996; *El Líquido Táctil* de 1997; *Zooedipous* de 1998; *Monteverdi método bélico* de 2000 y *Suicidio/Apócrifo 1* de 2002.

2.1.2. Una poética lo ‚periférico-menor-orilla‘ – lo ‚presentacional‘ – lo ‚inquietante‘ – ‚hiperespectacularidad‘ – ‚hiperrealidad objetal‘ – ‚surrealismo verista‘ – ‚descorporalización‘ / ‚corporalización‘

Partiendo de las „charlas del día 22 y 23“ con y de Daniel Veronese y de las notas de Tantanián (que componen prácticamente un texto) sobre la fundamental pregunta del lugar de ‚PO‘ en el panorama del teatro argentino relacionado con el fundamento y legitimación del uso de muñecos, objetos y animales, de un teatro que se genera después de que la dictadura caduca y que comienza a hacer nuevos planteamientos estético-teatrales que en Argentina ya venía desarrollando Pavlovsky desde sus primeras obras a fines de los años 50 y que habían quedado, eso sí, desapercibidas tanto por el gran público, como por la crítica periodística y la académica (que no se diferencia mucho de la primera), se pueden perfilar las líneas de una „teoría ‚PO““. El ‚PO‘ está en un principio entroncado con el llamado „Teatro Abierto“ que era un teatro de muy diversas expresiones y de muy diversos tipos de obras dentro de una empresa colectiva que va más o menos de mediados de los setenta a mediados de los ochenta y que tuvo un gran impacto en el público y en la crítica. Se trata de un movimiento similar al que se da en Chile desde mediados hasta fines de los ochenta con autores como Ramón Griffiero. En ‚PO‘ encontramos un concepto estético-político de una micro-política según Deleuze y Foucault. Teatro es política en su estado natural de hacer teatro y de tematizar estructuras básicas, mas no político en un sistema militante e ideológico, a pesar de que recoge la vida al borde del abismo de esa época: „Balbucear los terrores. No dejará de ser una manifestación política. Toda decisión estética es una decisión política“²⁴.

Seguramente el mayor mérito del „Teatro Abierto“ fue – según Veronese²⁵ – el haber devuelto al teatro eso que Artaud y Koltès reclamaban, el poder ser solamente espectáculo, el superar la tónica división entre dramaturgo, escena y espectador, donde los límites entre adentro y afuera, realidad y ficción se diluyen: „sacar de la sala para llevarlo a la calle y unificarlo con la cotidianidad. El teatro elevado a un plano de realidad concreta“ – como afirma Veronese²⁶. En la tradición de Artaud („[...] faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vrai“²⁷) y de Pavlovsky („teatro de sensaciones fuertes“) ello tiene un enorme impacto en el espectador, algo que se ha conservado

²⁴ Veronese: *El teatro periférico. (Charla del día 23)*

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Artaud: *Le théâtre et son double*, p. 133.

hasta el presente en las obras de ,PO‘ y de Pavlovsky: teatro como *perturbatio*, como pregunta, subversión. Se trata de un teatro que se sitúa en medio de la acción social, en medio de la vida donde según Artaud „[...] toute création vient de la scène, trouve sa traduction et ses origines même dans une impulsion psychique secrète qui est la Parole d’avant les mots“²⁸ que le devuelve al teatro su condición ritual y social: „[...] c’est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c’est le réconcilier avec l’univers“²⁹. El Teatro Libre o Abierto, como el de ,PO‘ si no es un teatro de masas en cuanto a la cantidad de público, sí es un teatro que ha conmovido y convulsionado masivamente y muy en el sentido que Artaud le da a éste término: „recourir au spectacle de masse importantes, mais jetées l’une contre l’autre et convulsée“³⁰.

,PO‘ es un teatro „político“ en la tradición de Jarry, Artaud y Pavlovsky quien también comparte el término „micro política“ de Deleuze³¹. Para Veronese y ,PO‘, Pavlovsky y su obra representan un modelo fundamental. 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“³².

En esta poética al teatro no se le entiende como mero transportador de ideas e ideologías, sino como uno que se centra en los mecanismos de la dictadura, opresión, tortura, sexualidad o poder³³, o político se desprende de una estética transtextual y deconstruccionista, leída y percibida dentro de un contexto político determinado. Lo que Artaud llama la *cruauté*, lo podemos denominar con Freud *Unheimlich*.³⁴ Así es el caso en *El hombre de arena* (aunque también en todos los trabajos de ,PO‘) que se basa en *Der Sandmann* de E.T.A. 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 post-dictadura. 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 uní-

²⁸ Ibid., p. 91.

²⁹ Ibid., p. 108.

³⁰ Artaud: *Le théâtre et son double*, p. 132.

³¹ Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Capitalisme et Schizophrénie Tome 1. L’Anti-Œdipe y Tome 2. Mille Plateaux*. Paris 1972/1973; 1980.

³² Veronese: *El teatro periférico*. (Charla del día 22)

³³ Ibid.

³⁴ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. Studienausgaben Bd. IV, Frankfurt am Main 1919/1970, P. 241-274.

voca. Los muertos querían aparecer a la luz para contar su historia. Si bien había en todos nosotros una necesidad política personal [...] ésta no estuvo presente a la hora de preparar el trabajo“.³⁵

La obra se desarrolla con los medios de la pura espectacularidad que recodifica los personajes y roles refuncionalizados en la concepción de la ‚crueldad‘ como personaje y función en un teatro bullente y renovador. „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 Artaud³⁶, lo que reaparece en forma similar en las palabras de Veronese:

en muchos casos lo importante de un material es la actitud, el gesto de lo creativo. La construcción de patrones formales a partir de estilizaciones, de manipulaciones de fragmentos de la realidad [...] la profundización de la visión negra del mundo, la manifestación del mal en lo cotidiano.³⁷

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-protéticas. De allí la fragmentación de lo expuesto, la eliminación de una diegesis 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; autoreferencialidad; 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).

³⁵ Veronese: *El teatro periférico*. (Charla del día 22)

³⁶ Artaud: *Le théâtre et son double*, p. 132.

³⁷ Veronese: *El teatro periférico*. (Charla del día 22)

Estos elementos conducen a la fundación de una nueva ‚espectacularidad‘ constituida por diversos conceptos, por un teatro como dinámica permanente en proceso, en camino que revela – como se hace en la obra de Pavlovsky y en la pintura de Bacon³⁸ – las entrañas de la vida, de la sociedad, de los instintos, de la historia, del poder y la tortura, del deseo y de la sexualidad. Las categorías tradicionales de autor dramático, actor y director de escena cambian radicalmente en el teatro actual – inclusive el argentino y ‚PO‘ – creando así otro momento de hibridéz. Ya de los años 60 en adelante el director de escena pasa en Europa, en particular en Alemania, a convertirse en un verdadero creador. Las fronteras que ‚delimitaban‘ estos tres ‚agentes‘ espectaculares se permeabilizan y se disuelven. Ejemplos del pasado y de la actualidad tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo son Tabori, Peymann, Zadec, Bogdanov, Wilson, Griffero, Pavlovsky y Tantanián. Las obras, con autor y texto o sin éstos, son siempre el resultado de un proceso, aún más, de un proceso colectivo que cada vez se inicia desde un punto cero. El mejor ejemplo de ello en Argentina lo constituye Pavlovsky, quien en unión personal, es autor dramático, actor y director de escena; prácticamente todas sus obras han sido creadas en un largo proceso de experimentación donde se realizan ensayos con un público elegido del cual se espera su participación y su manifestación activa, además se llevan a cabo talleres y ciclos de conferencias que van así gestando la concretización de su obra. Incluso existen varios manuscritos de una sola obra y una serie de variaciones y renovaciones de las escenificaciones, en el trabajo escénico concreto, que es lo que le da vida a esas palabras muertas de un texto dramático aún no realizado como una partitura musical que sólo es perceptible para los expertos, pero no para el público. Lo dicho es también aplicable a ‚PO‘.

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. Esta forma de producciones es típica para los grupos y autores de teatro alrededor de la Babilonia en la periferia de Buenos Aires, aunque no exclusivamente de ellos. El mismo Veronese produce *El líquido Táctil* en forma colectiva. Este tipo de obras altamente nómadas en todo nivel no quedan atrapadas y condicionadas *en o por* el lugar y el momento de creación, sino que son perfectamente traspasables a otros códigos, aún a aquellos extraños a su lugar de origen y a sus circunstancias de creación. Eso se debe a la estructura rizomática según la cual éstas operan, además de que trascienden lo meramente local y anecdótico.

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 igual-

³⁸ Vid. de Toro: *El teatro menor postmoderno de Eduardo Pavlovsky o el Borges/Bacon del teatro: de la periferia al centro*, en: *Gestos* 16, 31 (abril), P. 99-110 y Claudia Angehrn: *Territorium Theater, Körper, Macht, Sexualität und Begehren im dramatischen Werk von Eduardo Pavlovsky*, Madrid/Frankfurt am Main 2004.

mente está muy consciente del predominio del director cuando afirma que „Ser en definitiva un amigo del autor muerto“³⁹.

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*⁴⁰. 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“ – éstos son luego sometidos a otra espectacularidad y espacialidad.

Aquí se establece una duplicidad que va más allá de lo meramente estético: la duplicidad o banda de Möbius, esa dobladura o arruga que se descubre como método de una concepción micro-político-gestual-protésica. Lo que se empieza a cuestionar, o a rehacer, son las relaciones duales entre sujeto y realidad; en nuestro caso entre sujeto y objeto⁴¹. 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 no para formar un sujeto nuevo, sino uno híbrido: en parte de carne y hueso, en parte prótesis. El actor 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 actor a quien quisiéramos llamar ‚agente‘, ya que no es únicamente ni un actor, ni un intér-

³⁹ Veronese: *El teatro periférico*. (Charla del día 22)

⁴⁰ Periférico de Objetos: *Monteverdi Método Bélico* de Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, 2000.

⁴¹ Vid. también Tantanián: *Un leviatán teatral*.

prete, ni un traductor, ni un transportador, ni 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 pugna. 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 éste 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).

Entre el muñeco monstruo y el manipulador o hurgador, no hay mediación, hay una batalla de supervivencia, de dominio y de fracaso que constituye el espacio *otro* que no es el de la escena misma, sino el de la mesa, el de un cajón de arena, el de un ataúd, el de una vitrina o el de una maleta. La mesa es la duplicación desdoblada del estrado, la transportación del teatro tradicional al teatro protésico. Los ‚agentes‘ accionales y observadores son a la vez agentes como cita de actores y observadores clínicos, como cita del público. Así se produce un espacio intermedio o de *entremedios*. Ese *entremedio* es la intersección virtual. Estos desdoblamientos en todos los niveles nos revelan las incompatibilidades, las rupturas y las contradicciones en la sintaxis, en la malla de relaciones objetales. No hay personajes, hay objetos... objetos esperpénticos. De allí también la poética que se refleja en el nombre del grupo „Periférico de objetos“ La periferia como método, la periferia como punto de partida para una nueva espectacularidad y para construcciones de un sujeto, desde su destrucción; periferia como subversión contra el canon; periferia como lugar del horror y de su superación.⁴²

Los límites entre sujeto y objeto, entre cuerpo y prótesis se disuelven y el cuerpo ‚agente‘ se transforma en una estructura *cyborg*.⁴³ 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‘.

⁴² Vid. más abajo

⁴³ Cfr. Donna Haraway: *A Cyborg Manifesto*; Elizabeth Reid: *Identity and Cyborg Body*, en: *Cultural Formations in Text-Based Virtual Realities*. Thesis. University of Melbourne, 1994, P. 75-95.

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* [cet un carde postale]“⁴⁴. Esto es, por una parte, el teatro auténtico y brutalmente real que Artaud reclamaba y que Koltès practicó, 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. Esta estructura oscilante se reflejaba – según Veronese⁴⁵ – también en el público en cuanto ‚PO‘ parte del significante, éste es la superficie desde donde todo se despliega, es el lugar de nacimiento de todo lo que sucede en el espectáculo que es algo que se encuentra antes de la palabra y más allá de la palabra en esa síntesis del gesto y del material corporal-objetal del espectáculo. El personaje de ‚PO‘ es, una vez más, el trabajo con los objetos, el desplazamiento y proliferación de los mismos en el espacio espectacular: „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 lógico de las palabras“⁴⁶. Es lo que Barthes⁴⁷ 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“⁴⁸, estados o situaciones de „intensidad“ como Pavlovsky acostumbra formular. El cuerpo se descurbre como „le langage tapissé de peau“ (ibid.), como „la volupté des

⁴⁴ René Magritte: *La Trahison des images*, 1928.

⁴⁵ Veronese: *El teatro periférico*. (Charla del día 22)

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Barthes: *Le plaisir du texte*, p. 104-105.

⁴⁸ Ibid.

voyelles/stéréophonie de la chaire profonde“ (ibid.). 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“⁴⁹.

Característico en ‚PO‘ es que los textos funcionan como mera base de arranque y desde donde luego se va hilando un nuevo texto espectacular periférico de tal manera que los textos de base se transforman en una exclusiva traza entre muchas otras. Así también los trabajos de ‚PO‘ se mueven entre la espectacularidad performativa o non-textualidad (los espectáculos no se basan en un texto definido como texto dramático, sino que un texto espectacular se forma en la interacción colectiva, por ejemplo, en *Variaciones sobre B...* y en *El hombre de arena*) y la textualidad (los espectáculos basados en un texto definido como texto dramático, ejemplificado en *Cámara Gesell*). En todo caso, tampoco hay disenso en la realización textual entre texto dramático y espectacular; el primero se disuelve en la performatividad del acto. El hecho mismo de las carencias de didascalías en todos los „textos“ de ‚PO‘ y su realización espectacular indican que tenemos un fenómeno nómada y que se está generando en el momento mismo del acto espectacular, lo cual se encuentra ya establecido previamente en toda la obra de Pavlovsky.

A continuación analizaremos el trabajo de ‚PO‘ sobre la base de tres categorías o estrategias: sobre el término de ‚presentacionalidad‘ (estrechamente relacionado a los de ‚diferancia‘ e ‚iteración‘), el de lo ‚inquietante‘ y el de ‚descorporalización‘.

2.1.2.1. Teatro de la simulación: diferancia – iteración – presentacionalidad

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 diferancia donde las identidades se simulan en una red de circulación diferencial e iterativa característica – según Deleuze⁵⁰ – de nuestra época actual, heideggeriana, derridiana (y no hegeliana), distinguida por la diferancia y la iteración infinita.

Así, en el teatro de ‚PO‘ se trata de una infinidad de iteraciones que producen micro-diferancias, estereotipadas y encubiertas; iteraciones que nos llevan de una diferencia a otra y de allí a otra (cfr. video *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 Deleuze⁵¹ – las diferencias e iteraciones „[...] ont des sphères d'influence,

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Deleuze: *Différence et répétition*, p. 1.

⁵¹ Ibid. p. 3.

où ils s'exercent [...] en rapport avec des ‚dramés‘ et par les voies d'une certaine ‚cruauté‘. ‚PO‘ hace, deshace y fragmenta la sintáctica teatral, la gestualidad, la relación objeto/sujeto, palabra/cuerpo partiendo de un ‚centro descentrado‘⁵², 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 extemporáneo⁵³, lo exterritorial, el *Erewhon* que significa ‚[...] la ‚nulle part‘ originaire, et le ‚ici-maintenant‘ déplacé, déguisé, modifié, toujours recrée‘⁵⁴. ‚PO‘, como otros tipos de expresiones espectaculares, produce una diferencia entre *re*-presentación y *pre*-sentación, 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 sólo 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 Barthes⁵⁵ 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 aparecer en su texto pero no en su forma autobiográfica directa – (como en el caso de Borges o de Hitchcock) lo cual le atribuiría al cuerpo una dimensión mimética, algo que lo excede – o a través de la estructuración diagramática, esto es, gestual-espacial-dinámica 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 objetos, como los manipuladores, son elementos dentro de una red de líneas donde son reemplazados o suplantados por otros.

2.1.2.2. Estrategias de lo incierto, de lo cruel, de lo inquietante: estética de lo intranquilizante

Freud en su trabajo *Das Unheimliche*⁵⁶, ‚Lo inquietante‘, describe este fenómeno como algo relacionado con el miedo, con algo secreto, oculto; con algo

⁵² Cfr. *ibid.*

⁵³ Vid. Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen (1873-76)*, Frankfurt am Main 1981.

⁵⁴ Deleuze: *Différence et répétition*, p. 13.

⁵⁵ Barthes: *Le plaisir du texte*, p. 88ss.

⁵⁶ Freud: *Das Unheimliche*, p. 241-274.

,indecible' e indescriptible que resulta de la ambivalencia del término ,*heimlich*' en el sentido de seguridad y confrontado con lo opuesto ,*unheimlich*' en el sentido peligro y amenaza, y. Así, el término ,*heimlich*' se basa en una fundamental ambivalencia, en un aspecto positivo o neutral y un aspecto negativo.

Siguiendo a E. Jentsch, Freud apunta que lo *Unheimlich* se desprende de la duda del ánimo de un ser humano y de la animación de un objeto inanimado, muerto, como las figuras de cera, muñecas de sofisticada artesanía y muñecos automáticos. Particularmente relaciona lo *Unheimlich* con movimientos automáticos, espásticos e iterativos vinculados a su vez con ataques de epilepsia y locura, de tal forma que el observador no sabe si se trata de una persona o de un muñeco. No obstante esta inseguridad no pasa a ser el centro de su interés, de allí que el observador se conforme con observar sin reflexionar sobre la naturaleza de lo observado.⁵⁷ ,PO' recurre estratégicamente a Freud (y no primeramente a la obra de Hoffmann *Der Sandmann*) que delinea los mecanismos que se ocultan detrás de la representación fantástica de Hoffmann para describir, no representar, imitar o interpretar, la locura de la sociedad. Es aquí donde encontramos un eslabón común para toda la práctica espectacular de ,PO' hasta su último trabajo *Suicidio/Apócrifo 1* del año 2002 y para la concepción espectacular de Alejandro Tantanián *Carlos W. Saénz (1956-)* de mayo de 2003. Así se encuentran dos locuras sociales, aquella producida por la dictadura militar hasta mediados de los ochenta y aquella producida por la corrupción y falta de responsabilidad política y colectiva de los ochenta y de los noventa en adelante. Tantanián comenta en la discusión con el público el viernes 23 de mayo de 2003 en el Hebbel-Theater en Berlín que es la falta de responsabilidad de los que impulsaron la corrupción como principio y de los otros, la población argentina, que *dejó hacer* a los políticos. Los muñecos muestran la alienación y la degradación, la pérdida de virtud de una sociedad en el caos que por momentos se vuelve apocalíptica. Los muñecos no *re-presentan*, sino *pre-sentan* (son antimiméticos, antiantropofomórficos) 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. *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'.

El trabajo de ,PO' es un trabajo de orillas tanto en relación con su estética como con su topografía y propuesta. Este teatro ,orillero' es una estrategia, una postura intelectual que podemos describir – como lo hemos hecho respecto de la obra de J. L. Borges y de Pavlovsky⁵⁸ – como „teatro menor“, siguiendo la concepción de „literatura menor“ de Deleuze/Guattari⁵⁹, de un teatro en permanente gestación y altamente nomádico que dispone de muchas salidas y entradas. Se trata de una categoría, de un trabajo fundacional y a la deriva que comienza en el

⁵⁷ Cfr. *ibid.*, p. 250-251.

⁵⁸ de Toro: *El teatro menor postmoderno de Eduardo Pavlovsky*.

⁵⁹ Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris 1975.

momento del paso de la dictadura a los incipientes primeros pasos de la democracia, en el momento donde la realidad se quiebra una vez más a través de múltiples contradicciones y del aflorar de los discursos, las imágenes de las infinitas mutilaciones y de un cambio de estética y de tradición teatral que solamente, en el mejor de los casos, se daba en la obra de Pavlovsky. Esta teoría, estética y práctica de producir un teatro en/de los márgenes, en el quiebre, en lo inquietante, en la ambigüedad sujeto/objeto se encuentra en la tradición de Baudelaire, DeQuincy, Kafka, Borges, Jarry y Artaud, Beckett y Ionesco. Teatro ,periférico de objetos menor' significa cuestionar profundamente e introducir un nuevo concepto de ,teatralidad' en un sentido de transteatralidad, de teatro protésico, cyborg y de la ausencia; de un teatro de materiales (,objetos') no subyugado por regiones geográficas ni ideológicas, sino comprometido únicamente con su material para su quehacer espectacular. Así como el ,teatro menor' de Pavlovsky se configura en una estética de la multiplicidad y de la intensidad, el teatro ,periférico de objetos menor' nace de las tensiones entre presencia (*re*-presentación) y ausencia (*pre*-sentación) concretizada en los muñecos y manipuladores, en movimientos de vida y muerte, en la desterritorialización de muñecos tradicionales en muñecos monstruos, de actores en manipuladores, en entierros y desentierros. Periférico-menor-orilla se convierte en ,PO' en una estética de investigación, de búsqueda, de descubrimiento, creación y de habitar nuevos espacios sin ser un concepto de marginalización. Periférico-menor-orilla es un concepto de permanente desdoblación y no de exclusión, es un teatro de la diferencia, de lo opuesto a inmovilidad, automatización o canonización. Se trata de un teatro ,más allá", en la llanura, en el desierto de lo no automatizado, de un teatro en constante desautomatización. Periférico-menor-orilla significa *fisura*, *pliegue* y *repliegue*, *doblatura*, *injerto*, la intersección entre teatro y no teatro, representación y presentación, prótesis y carne como los niveles y desniveles en un cuadro de Escher o en una banda de Möbius, un plano pluridimensional y abierto.

,PO' ,deslimita' las teatralidades tradicionales y aquellas argentinas situándose más allá de cualquier canon. En la tradición de Jarry, Artaud y Pavlovsky, ,PO' desarrolla su *patois*, es decir, está haciendo *su* ,Oriente', implantando *su* mirada, *su* lectura, *su* representación, *su* cuerpo, *su* desierto, *su* espacio aún no habitado, un teatro por hacerse. ,Oriente' es en ,PO' estar siempre fuera, recorrer cartografías anatómicas y psíquicas, sociales y políticas una y otra vez llevándolas al límite de lo inteligible. ,PO' realiza una enorme dislocación del canon respectivo ya iniciado y practicado por Borges y Pavlovsky en cuanto se despliega lo bizarro, lo burdo, lo profano, lo grotesco, lo cruel, la perversión, sobre una cartografía protésica con infinitas entradas y salidas, evitando así hacer un teatro mensajista. Teatro ,periférico-menor-orilla' es el comenzar de cero o encontrar su propio lugar ,entre" las tradiciones – y no contra ellas – por medio de la deconstrucción, es decir, a través de un proceso continuo de desterritorialización y reterritorialización, de ,pliegue' y ,repliegue'; un teatro de la *fisura* entre la prótesis (muñeco) y el miembro (manipulador) en un espacio ,desespacializado' y destemporalizado. Los trabajos de ,PO' están constituidos por un ,paralenguaje',

un ‚parateatro‘ que se desprende de la constante tensión de la diferencia, reunida en la altaridad. Su espectacularidad produce una presentación de disonancias, de sistemas disonantes, de donde se desprende una intensidad particular; todo estalla, pone acentos y sonidos que bajo su superficie ofrecen una deformación: una *fisura*.

El teatro ‚periférico-menor-orillero-objetal-fisural‘ se realiza en un oriente, esto es, se ubica en un territorio cero, no-escrito, no representando, no habitado, no recorrido. Veronese denomina este tipo de teatralidad espectacular.

2.2.2.3. ‚Hiperespectacularidad‘ – de la ‚hiperrealidad objetal‘ – del ‚surrealismo verista‘

El concepto de ‚hiperrealidad‘ lo podemos traducir como *cruauté* o *peste* en el sentido de Artaud, de mecanismos o estrategias que tienen como función manifiestar 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:

Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. [...] l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela.⁶⁰

La irrealidad, o más bien la hiperrealidad, de lo expuesto distancia al narrador de la expectación de un mensaje, del significado determinado y lo lleva al nivel del signifiante. Así como la pipa en la fotografía postal no es una pipa si no la foto de una pipa, la representación de la muerte por muñecos inanimados no significa la representación de la muerte, sin son la muerte misma. A esta orientación hacia el signifiante contribuye también la naturaleza de los objetos mismos: la brutalidad del aspecto de los muñecos, su estado de carencia, destartalados, violentos ellos mismos, fragmentados, segmentados, destrozados, contrasta con su función originaria en un medio burgués intacto. Fuera de eso hay un mecanismo iterativo también en la organización de las micro-escenas, en cuanto el procedimiento consiste en construir y destruir: desenterrar al muñeco, animarlo, hacerlo tener una relación sexual, botarlo, enterrarlo; o ponerlo en la silla, botarlo de la silla,

⁶⁰ Artaud: *Le théâtre et son double*, p. 46s.

hacer desaparecer la silla. De esta manera tenemos un proceso serial-aleatorio virtual que en el caso de algunas obras de Borges he denominado azar rizomático dirigido. Se parte de una especie de *ars combinatoria* de objetos, movimientos y realizaciones espaciales que constantemente se encuentran entre la destrucción/construcción o inicio/término.

A partir de *Ubu Roi* tenemos una transgresión de las normas dramáticas y una radicalización de lo antimimético reemplazado por las estrategias de la *cruauté* y de *peste* como nuevos principios de la espectacularidad. Lo representado no tiene referente y es antiteológico, existe una ,despsicologización' y descorporalización total. No hay una mezcla entre actor y muñeco, sino una profunda transformación de ambas instancias. *Ubu Roi* y el teatro de Pavlovsky no participan de un sistema referencial mimético donde el aspecto histórico se inscribe en el objeto periférico con la finalidad de describir y trabajar los mecanismos puros y abstractos de los fenómenos en cuestión.

Artaud, como ,PO', estaba muy consciente de que el teatro occidental en su forma tradicional en su generalidad estaba dominado por un racionalismo implacable que se reflejaba en un no menos implacable dominio de la palabra como portadora del logos y de la lógica.

En suma, los conceptos *double*, *peste* y *cruauté* son recodificados por el grupo ,PO' sobre la base del concepto de lo ,siniestro' ya descrito más arriba. Los muñecos semi-mecánicos constituyen con sus movimientos iterativos y convulsivos *double*, *peste* y *cruauté*, esto es, lo siniestro y la hiperrealidad objetal.

2.2. „Periférico de objetos“ Nuevos caminos espectaculares: Prácticas de ,corporalización' y ,descorporalización' de *Ubu Rey* a *Suicidio/Apócrifo 1*

2.2.1. Ubu Rey

En *Ubu Rey* (1990) de ,PO' se representa por primera vez en un espacio periférico *underground* de Buenos Aires con el nombre de „El Parakultural“. Tenemos los muñecos artificiales y amputados, la mesa como duplicidad descentrada del estrado con su respectivo paño negro que la cubre, los „manipuladores“ (no más titiriteros) vestidos también de negro, usando guantes y en algunos casos capuchones como método „neutralizador“. La escena tan sólo cita los elementos del teatro guiñol pero no los usa, los manipuladores ponen al descubierto el mecanismo de ilusión de duplicación proliferante: en el teatro de títeres, la evidente artificialidad del muñeco con voz de ser humano, la mimesis y su ruptura por el quiebre entre la materialidad del muñeco muerto, la voz del titiritero y la cita del guiñol sobre la base de un pseudo-muñeco y el descubrimiento del titiritero que se transforma en manipulador. El espacio mágico y mítico, encubierto, productor de ilusión del guiñol, se desnuda por la iluminación, por la toma y deja de los muñecos hasta su destrucción. Pero con la caída de la máscara ilusionista se destruye también el actor, la mimesis. Igualmente la impasibilidad, la imperturbabilidad, la indiferencia, la mirada siniestra, el silencio, las acciones y gestos artificiales y de robot se conjugan ya aquí como un signo marcador, como un código constitutivo de ,PO'.

2.2.2. Variaciones sobre B...

Variaciones sobre B... de 1991 está relacionado con Beckett. Asimismo amplía el modelo Beckettiano y el modelo titiritero prestándose como modelo espectacular para las vanguardias (también para Pavlovsky). *Variaciones sobre B...* está organizado en dos partes: un primer segmento se da en la profunda y cruel transformación del titiritero, del inocente manipulador y productor de mimesis en una especie de cirujano o científico de la muerte. Llevan marcadas ropas negras y barbitas de pera. Los muñecos son los objetos torturados, operados, despedazados, maltratados. Se comienza ese proceso ya descrito más arriba de la ‚desantropomorfización‘, especialmente del manipulador de la muerte, del actor, pero también del muñeco que ya por su estructura destripada se ha ‚autodesantropomorfizado‘.

En el segundo segmento se enlaza el espectáculo con las obras de Beckett, en particular con *En attendant Godot* y con *Fin de Parti*, asimismo con su segunda y tercera novela *Murphy* (1938) y *Watt* (1953). Todo el ambiente es de una gran carencia. Dos actores toman los papeles de una especie de Vladimir y Estragon, o Hamm y Clove; son dos manipuladores ciegos que narran una historia de amor y constituyen el marco interno del espectáculo. Luego, otros dos personajes son representados por dos muñecas antiguas de porcelana cuya relación oscila entre seducción y cercanía, despecho y rechazo realizando luego una unión precaria y extraña y actos violentos de rechazo – como se vuelve a ver en *Monteverdi método bélico*. La ceguera de los narradores-manipuladores hacen el espectáculo aún más extraño, siniestro y alienante ya que no tienen el control de los límites corporales de sus acciones. *Variaciones sobre B...* comparte con los personajes de las obras de Beckett el autismo, la falta de una lógica cartesiana y teleológica, las infinitas repeticiones, la circularidad del espectáculo que estaba ya tan marcado en *En attendant Godot*; la degradación del sujeto como se da en Nagg y Nell en *Fin de Partie*; la incomunicación y la claustrofobia de Hamm y Clove; la eliminación de la dimensión espacio-temporal en la misma obra de Beckett y tan típica también en la obra de Pavlovsky. La antimimesis que Beckett resuelve a través de una ‚despragmatización‘ del lenguaje y de la desituacionalidad de las acciones, ‚PO‘ la realiza en *Variaciones sobre B...* a través de los movimientos manipuladores y de la relación entre muñecos y agentes, de la ‚desantropomorfización‘ y de la creciente prótesis. Es el primer paso que da ‚PO‘ hacia la descentración del sujeto y hacia la pérdida de identidad, hacia la sobredimensionalidad de los objetos que adquieren su propia vida y función, independiente de sujetos o antisujetos.

2.2.3. El hombre de arena

El hombre de arena de 1992, como ya se dijo, recurre a la narración de E. T. A. Hoffmann que aparece en el año 1816 en la primera parte del ciclo *Nachtstücke*. La historia es archiconocida: el estudiante Nathanael cree reconocer en el Wetterglashändler Coppola al demoníaco abogado Coppelius⁶¹ a quien le

⁶¹ Coppelius-Coppola (ital. *coppo*: “cuenca de los ojos”).

atribuye la culpa de la muerte de su padre y cree reconocer al hombre de arena, cuyos ojos son verdes como los de un gato y echa arena en los ojos de los niños que no quieren dormirse después de la narración de la historia, ojos que luego le salen llenos de sangre por la cabeza. Coppelius representa el principio del mal que amenaza la destrucción de su amor con su novia Clara. Nathanael compra un antejo de larga vista con el cual descubre a Olimpia, el muñeco mecánico de su profesor de física que lo fascina hasta el punto de hacerle olvidar a su novia. Nathanael descubre la verdadera identidad de Coppola en una disputa con Spalanzani y a la vez descubre que Olimpia es un muñeco muerto y se vuelve loco. Clara lo cuida hasta que sana. Pero Nathanael mira nuevamente en la cima de una torre por el antejo y ve a Clara lo cual le hace recaer en su locura. Trata de tirar a Clara de la torre, más él mismo cae y aterriza allí donde se encuentra Coppelius y un grupo de gente.

Como sabemos, esta historia se incluye en el género de lo fantástico, se ha interpretado como la de un psicópata que padece de paranoia. Pero también el problema de la capacidad de discernimiento y de distinción entre engaño y desengaño, entre lo verdadero y la ilusión y el problema de la identidad – que se le traspa a Olimpia y que no es otra cosa que la proyección narcisista de Nathanael al muñeco – son temas centrales. Pero Freud interpreta en su ensayo *Das Unheimliche*⁶² el terror a la pérdida de los ojos como un acto de sustitución de la castración. Mas la preocupación de ‚PO‘ no es lo psicoanalítico o la castración como fenómeno antropológico, sino mas bien el fenómeno de lo siniestro, del anonimato, de la violencia, de la omnipotencia, de la perversión de las relaciones humanas, de su más completa alienación. En *El hombre de arena*, constituido por fragmentos escénicos sin conexión causal diegética alguna y separados por apagones totales de escena – como en todos los otros trabajos –, los muñecos se sitúan sobre una especie de fosa común elevada. Ésta es una urna llena de tierra sobre la cual se encuentra otra urna funeraria, al comienzo, también cubierta de tierra. La escenografía oscura e iluminada escasamente, en algunos momentos con velas, es como la de un funeral en algún cementerio. Los manipuladores, cuatro personajes que insinúan cuatro viudas, llevan ropas de luto con un sombrero anticuado con un velo. Las escenas se suceden unas a otras y están determinadas por el ritmo del entierro y desentierro de los muñecos. A los costados extremos de la tumba se hayan dos niños y dos niñas que hacen el amor en forma violenta. La relación de los manipuladores con los muñecos se va perfilando a través del espectáculo, uno de los manipuladores chupa violentamente la boca de un muñeco y es separado por los otros manipuladores con igual violencia. Cada manipulador está encargado de un muñeco.

Tenemos, en un comienzo, una suave manipulación objetal. Los manipuladores tratan a sus muñecos con cariño, de pronto uno estrangula con una cuerda a una muñeca más pequeña. Un muñeco es sacado a pasear en una silla de ruedas y el ir y venir de la silla va aumentando en un crescendo hasta tirar al

⁶² Freud: *Das Unheimliche*.

muñeco al suelo. Un quinto muñeco, con cara de viejo (y que aparece también en *Monteverdi método bélico*) hace las veces de espectador, aparece de vez en cuando como para ver si todas las torturas están en orden. Las acciones de violencia, de hurgar y succionar la boca de los muñecos, actos sexuales y el desenterrar y enterrar cada vez más violentamente y veloz, se van repitiendo, variando, proliferándose hasta el paroxismo. Uno de los muñecos cava su propia fosa, otro muñeco es arrojado violentamente „vivo“ a una fosa, se rebela, trata de salir, de escapar, pero dos manipuladores se le van en cima y lo entierran vivo golpeándolo con una pala. Luego, uno de los manipuladores siente algo de piedad y el otro lo ahoga en la misma tierra de la fosa donde han asesinado al muñeco.

Esta propuesta es altamente política, sin embargo, no expone un referente explícito. Evoca los desaparecidos, los enterrados en fosas comunes, todos los desaparecidos en las dictaduras no tan sólo argentinas, sino chilenas u otras y, no obstante, no toma partido ni asume una militancia o ideología. Tenemos una estética similar a la de Pavlosky en *Paso de dos* o a la de Griffiero en *Historia de un galpón abandonado*, *99 La morge* y *Cinema Utoppia*. El resultado es político, no su intención y así se evita la usurpación del teatro como artefacto para un teatro de ideología o de tesis. Ese desenterrar y enterrar revela una constante inquietud, un proceso no finito, de preguntas sin respuestas.

Los muñecos producen una duplicación de la tarea de los manipuladores, ellos mismos toman el papel del manipulador con respecto a los otros muñecos y se tratan con igual brutalidad. De tal forma, el manipulador original va quedando relegado y casi inadvertido. La escena y los movimientos se van desarrollando a través de una iteración rizomática y proliferante de ‚desmaterialización‘ y ‚materialización corporal‘ o ‚descorporización‘/ ‚corporización‘); lo plástico, el material comienza a imponerse como imagen, la pura materialidad y el ritmo en el espacio. La mediación entre material e imagen se impone y así se evita constantemente una relación realista, alegórica o de otro tipo. Lo que se ve es lo que se está tramando en ese momento en que se ve lo tramado. La irrealidad, o más bien la hiperrealidad de lo expuesto consiste en que la representación de la muerte de los muñecos es la *presentación* de la muerte misma. La hiperrealidad se sitúa además en ese intersticio ambivalente entre muñeco inanimado – y a la vez muñeco real – y una materialidad allí existente, altamente mecánica e iterativa.

2.2.4. Cámara Gesell

Cámara Gesell, escrita por Veronese, está relacionada, al menos por medio del nombre, con Arnold Gesell (1880-1961) que fuera psicólogo y pediatra norteamericano y cuya principal área de investigación fue la observación del desarrollo infantil tanto mental como físico desde el nacimiento hasta la pubertad. Fue también director de Clinic of Child Development desde 1911 hasta 1948 llegando a ser la autoridad máxima de su tiempo en este campo. Entre sus numerosas publicaciones las más conocidas son *Infant and Child in the Culture of*

Today (1943); *The Child from Five to Ten* (1946); *An Atlas of Infant Behavior* (1934) y *Youth: The Years from Ten to Sixteen* (1956). A pesar de todo su éxito recibió una fuerte crítica a causa de la rigidez de sus métodos y del pequeño número de pacientes, de clase media y blancos en una ciudad de Nueva Inglaterra, como material básico. Tampoco consideró elementos culturales. Otro aspecto que introdujo fue el uso de la fotografía y la observación basándose en el „one-way mirrors as research tools“. La Cámara Gesell es un espacio cerrado en el cual se encuentra el niño observado por un lado donde hay un espejo.

El observado en *Cámara Gesell* es Tomás, representado alternativamente por Laura Yúsem y un muñeco. Luego hay tres manipuladores vestidos de negro como médicos con una gorra que les cubre todo el cabello; dos muñecos hombres, una muñeca algo más pequeña y otra con el nombre „Amanda“. La escena es una especie de tablero de ajedrez debajo del cual se encuentra un espacio subterráneo con varias puertas de salida. Tenemos una superposición de cámaras Gesell: por una parte el espacio espectacular es la cámara desde donde observa el público; seguidamente, el sillón en medio del espacio insinuando otra cámara y un tercer espacio que es el tablero de ajedrez con su construcción interior como tercera cámara Gesell.

Otra formación de la escena se establece por un sillón indefinible, una especie de sillón eléctrico o de dentista, pero con caracteres de un simple sillón de sala de estar burguesa, que posteriormente se reemplaza por una celda de prisión con una cama de operación y de tortura. El sillón inicia y cierra el espectáculo.

El espacio espectacular de *Cámara Gesell* es una deformación infernal de una caja de muñecas sobredimensional, como un aparato fotográfico con diversas cámaras internas. El piso representa trampas, cámaras de torturas, otras cámaras Gesell, cuartos de interrogación, residencia de monstruos, proliferación y prolongación del espacio espectacular.

Una voz – la de la autoridad del científico – narra, explica, reflexiona sobre la escena, describe movimientos y desplazamientos (como en *Potestad* o en *Porotos* de Pavlovsky); tiene una función metateatral:

Llamemos Tomás al sujeto apto para desear. Veamos por un instante esta cálida imagen del núcleo familiar. Tomás a un costado de la mesa. Su madre primera es a quién tocaría con extender la mano derecha hacia adelante. Si quisiera tocar a su padre primero, en cambio, tendría que desplazar la mano izquierda hacia el costado, y luego hacia abajo. A su hermano, si estuviese en la escena, lo tocaría sin necesidad de moverse de su lugar. Con sólo cerrar los dedos de la mano. Algo alejada, podríamos ver a una amiga de la familia, ejerciendo sobre los niños una seducción propia de su edad. Así, en esa posición, están para comenzar los tontos juegos de la tarde. Es el cumpleaños número cinco de Tomás.

El padre, a pesar de las advertencias de la madre, para ganarse la atención de los invitados a la fiesta, demuestra sus habilidades con una simpática, pero ingenua, coreografía de manos y codos.

La madre se contornea desesperadamente, con un despliegue físico envidiable para su edad, preocupada por si los juegos son apropiados para sus niños. Pasa por pequeños momentos de dolor cuando encuentra algún ejercicio inconveniente para ella y su familia. Pero, cuando eso sucede, su esposo parece besarla y decirle: Por suerte, todavía tenemos toda una vida ante nuestros ojos, entonces... adelante...

Póngase especial atención a la sugestiva acción de los personajes contratados con la estúpida intención de divertir, pero cómo un simple acto de entretenimiento infantil puede llegar a trastornar una delicada imagen familiar.

La madre, adivinando la intención de Tomás, le dice con tono trágico, como si ellos fuesen los despojados:

No es bueno desear la muerte de la familia de uno. Tu padre o yo somos los que tendríamos que sentirnos invadidos. O tu hermano que llegó al mundo antes que vos... Míralo... Tendría toda la razón del mundo... Pero, sin embargo, en nuestro hogar nadie tiene ese deseo asesino.⁶³

La voz induce y lleva al espectador primeramente a tomar en cuenta la forma como se va construyendo el espectáculo, pero el texto carece, por otra parte, de didascalias (como en prácticamente todos los textos de „PO“) dejando así la posibilidad de un texto como cartografía rizomática. Esta voz *en off* se encuentra en tensión con la imagen espectacular con la cual corre en parte paralelamente, pero a veces el discurso y el tono de la voz (manso, tranquilo e inofensivo) contradicen las acciones violentas en escena. El tono científico y reposado de la voz apacigua las monstruosidades espectaculares.

Tomás está rodeado de objetos, ha perdido a sus padres „primeros“ y encuentra padres „segundos“ (adoptivos) y un hermano „segundo“. La „nueva familia“, el „nuevo hogar“ se comienza a transformar en un lugar de terror, en un „micro-fascismo-cotidiano-burgués“. Las primeras violencias las recibe de su hermano quien en vez de rasurarle la barba le da una serie de puñaladas en el rostro. La familia comienza a desplegar una enorme agresividad, los muñecos se avalancha sobre una torta de cumpleaños que termina en una pugna colectiva potenciada por la aparición de Amanda que el padre recoge de la calle y que reemplaza a la madre. Este nuevo personaje del deseo de Tomás y de su padre será luego causa de discordia. Tomás experimenta la nueva familia como una maldición y la envenena en una ceremonia de té; es tomado preso y sometido a un interrogatorio. Ahora los manipuladores experimentan una doble transformación, por una parte Tomás reconoce en ellos a los padres segundos y, en una especie de dentistas, a sus torturadores. La Cámara de Gesell se transforma también en un lugar del terror. En el oficial de la prisión Tomás reconoce a Amanda, su gran amor, también como uno de los torturadores. La tortura se realiza en oscuro y con música de Tango distorsionada, de cuando en cuando se escucha la voz de Gardel. Luego pasa vertiginosamente una serie de imágenes y en los padres segundos Tomás reconoce a los primeros y el terror vuelve al contexto de

⁶³ Periférico de Objetos: *Cámara Gesell*, de Daniel Veronese, 1993 (Video).

una aparente familia pacífica. Al final el sillón se queda vacío en el centro de la cámara.

Cámara Gesell se puede leer psicoanalíticamente como una situación basada en la esquizofrenia de un niño que quiere ir a otra familia y que cae en el delirio del rapto o la angustia del rapto (la castración); es un niño que busca lo *Heimlich* o lo *Heimisch* y cae en lo *Unheimlich*, en lo fantástico del terror. Sin embargo, también se puede leer como el rapto del servicio secreto de la policía argentina de los niños huérfanos de padres „terroristas“ que son entregados a la adopción de miembros de ese mismo servicio y que desde hace algunos años comienzan a saber que sus padres no son los de sangre, sino adoptivos y que eran parte del sistema represivo y sanguinario de Videla y sus sucesores. Igualmente puede leerse como el abandono por parte de los padres adoptivos, comenzando así una nueva búsqueda sin sentido y sin fin, lo que corresponde a la sintaxis fragmentada y non-causal de la diegesis espectacular en aproximadamente diez secuencias. De esta forma, la búsqueda de los padres, que jamás encontrará, es una búsqueda de sí mismo y de su yo. Los crímenes perpetuados por el sistema son posteriormente perpetuados por el mismo Tomás. Así, lo *Unheimlich* se va apoderando de todo el espectáculo. Los pasos de una secuencia a la otra están marcados por los apagones de luz que son correlativos a las escenas de aparente paz familiar y crueldad, obscenidad y violencia, como en *El hombre de arena* donde las secuencias se suceden en un ritmo de entierro y desentierro. La muerte y la resurrección, la familia y la ‚desfamiliarización‘, lo *Heimlich/Heimisch* y lo *Unheimlich* se descubren como una cruel lógica iterativa, como una fractura diseminante. En un nivel general tenemos el estado como macroestructura fascista y en un micronivel, el seno familiar. Veronese habla en este contexto de una „poética de lo mínimo“, de una „poética de la sustracción“, de la „perversión“, como estética de lo social y como estética espectacular, la sustracción humana y objetal, la alienación absoluta, apocalíptica.⁶⁴

Tenemos una poética de la síntesis, de lo mínimo, de lo que no tiene representatividad inmediata en nuestra vida cotidiana. De la perversión. Poética de lo sustraído. Un niño es sustraído de su casa. El mundo tal cual lo pensamos o deseamos es sustraído continuamente de la experiencia de este niño. La sustracción no sólo como eje político-temático sino como eje del trabajo periférico, del trabajo con los objetos. Otro nivel de identidad con los objetos. La sustracción también como un elemento presente en la poética del objeto. Objeto sustraído de vida, de miembros, de cabeza, de identidad.

No todos los „actores“ son manipuladores. Así, una actriz ya adulta tiene el papel del niño Tomás, con lo cual se ‚desantropomorfizan‘ ambas figuras a raíz de la diferencia de edad y sexo. Tenemos en el caso de la „actriz“ un proceso inverso al hasta aquí expuesto que consistía no en una mimesis premeditada de antropomorfización del muñeco por medio del manipulador, pero sí al menos por una medialidad física a través del contacto corporal, objetal entre ambos.

⁶⁴ Vid. Veronese: *El teatro periférico*. (Charla del día 23).

Ahora la „actriz“ se desplaza robóticamente, se ‚desantropomorfa‘ sin convertirse en un muñeco, se pliega y repliega entre subjetividad y ‚objetividad‘.

2.2.5. Máquina Hamlet

Máquina Hamlet de Heiner Müller es puesta en escena por ‚PO‘ en 1995 con un texto que se atiene textualmente al de Heiner Müller. Espectáculo y texto coinciden en su organización fragmentaria y alógica, articulada con cinco apagones de escena que corresponden a los títulos de los fragmentos en el interior del texto: „Álbum de familia“, „La Europa de la mujer“, „Scherzo“, „Peste en Buda batalla por Groenlandia“ y „Feroz espera/ en la terrible armadura/ milenios“.

Mientras una voz *en off* inicia el espectáculo „Yo fui Hamlet [...]“ (manuscrito), los manipuladores y grandes muñecos de aparente silueta de hombres se instalan en línea, son una especie de malograda antropomorfización. Se percibe la orilla, la periferia del abismo: una tensión pulsional entre la similitud y la diferencia, entre maniquí y manipulador que es aún más fuerte que aquella entre muñeco y manipulador. Esta tensión ilustra lo que entendemos bajo ‚corporalización‘ (rematerialización) y ‚descorporalización‘ (‚desmaterialización‘).

Mientras los muñecos están sentados alrededor de una mesa, los manipuladores se encuentran parados en fila frente a un muro. Uno bastante anciano (¿Hamlet? o ¿el padre?) está sentado frente a un ataúd o algo similar. Otro manipulador tira un ataúd en miniatura o caja sobre una mesa tapizada de rojo para luego posicionarse detrás del anciano mencionado.

Los manipuladores manejan dos muñecos; uno es el padre de Hamlet quien después de beber algo se acuesta a dormir y su mujer, Gertrudis, lo asesina vaciándole veneno en la oreja. El muñeco-padre de Hamlet muere con contorsiones espásticas. Allí irrumpe el texto „Aquí llega el fantasma que me fabricó [...]“⁶⁵. Hamlet muñeco pone en movimiento escénico el texto anterior: „Paré la marcha fúnebre, clavé mi espada en el féretro, se rompió la cuchilla, con la punta rota abrí el ataúd y repartí al progenitor muerto.“⁶⁶ Hamlet mata a Claudio y a su madre clavándole la espada en la vagina, satisfaciendo así sus tendencias erótico-incestuosas. La espada funciona como sustituto del falo y de los deseos no realizados: „Mi madre la novia. Sus pechos, un cantero de rosas, su regazo la fosa de serpientes. [...] Ahora te cojo a ti, mi madre por las invisibles huellas tuyas, las de mi padre“⁶⁷. Luego, los seis muñecos grandes son retirados uno a uno y se les depone frente al muro. Después de un segundo apagón („La Europa de la mujer“) vemos a Ofelia (Ana Alvarado tiene esta parte) en medio del espacio espectacular de rodillas en una especie de jaula o vitrina de burdel, vestida de rojo, con un velo negro, con labios rojos, con anteojos y cigarrillo. Los actores con máscaras de ratas gigantes la circundan como una presa deseada, la hue-

⁶⁵ Periférico de Objetos: *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller y Periférico de Objetos, 1995 (Manuscrito).

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

len y mugen de deseo. Luego de encender un cigarrillo exprime un monólogo „Yo soy Ofelia. La que el río no retuvo. La mujer con la soga al cuello. La mujer con las venas rotas. La mujer de la sobredosis”⁶⁸ y ésta se tortura con el cigarrillo, se lo hunde en la palma de la mano derecha. Su vestimenta ofrece una Ofelia, emancipada, rebelada, moderna y subversiva frente a la hipocresía de su vida en la corte. Posteriormente al tercer apagón („Scherzo“), un manipulador con cabeza de rata gigante transporta figuras de la pared al centro donde hay una mesa rectangular roja, el espacio casi oscuro. Los muñecos antropomórficos están sentados en mesas individuales en formación de media luna alrededor de la mesa roja central donde hay un cubo rojo en medio. Ahora Ofelia se encuentra fuera de su jaula-vitrina con una máscara de rata y se acerca a un muñeco cuya identidad es indefinible. Seguidamente viene un maniquí que se supone que representa a Hamlet y danza con una muñeca automática de la cual sale una música como la de las muñecas en relojes, una nueva Olimpia. Ambos son parte de un *show*, el público (los manipuladores) aplaude. Se trata de un danza de iniciación, luego cada manipulador con máscara de rata gigante toma su muñeca (todos con vestidos largos de baile de ópera). A esta danza grotesca le sucede Hamlet vestido de mujer acompañado con una *voz en off*: „Quiero ser una mujer”⁶⁹. Después del cuarto apagón („Peste en Buda batalla por Groenlandia“), un muñeco, un viejo (Hamlet), es maltratado con una pistola y una *voz en off* suena: „Yo no soy Hamlet. Ya no represento ningún papel. Mis palabras ya no me dicen nada. Mi pensamiento se chupa la sangre de las imágenes. Mi drama ya no tendrá lugar [...]. Yo no juego más.”⁷⁰

El texto prefigura tanto los últimos meses de la ex-República Democrática Alemana (RDA) y la época después de la unificación como la dictadura y postdictadura de la Argentina. Estas referencias se manifiestan como subtextos ‚presentacionales’ y no como puentes ideológicos para un mensaje político preconcebido.

Después de un semiapagón, que también se puede interpretar como un intervalo provocado por el uso excesivo de energía eléctrica durante las torturas con sillas eléctricas o instrumentos eléctricos⁷¹, dos manipuladores descuartizan el esqueleto de un muñeco y cuelgan sus diversos miembros. En seguida del cuarto apagón („Feroz espera /en la terrible armadura/milenios“), Ofelia aparece en silla de ruedas sentada con un metrónomo. A su costado sobre una mesa, dos manipuladores abren un baúl o caja de vendedor de instrumentos químicos donde se encuentran dos filas de muñecos: una arriba, que son muñecos algo más grandes sin cabeza; abajo, sentados, se encuentran muñecos mucho más pequeños con todos sus miembros y son atacados por los descabezados. El espacio de esta urna está organizado como un altar de sacrificios. Los muñecos descabezados son descuartizados uno a uno por los manipuladores y una campa-

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Le agradezco a René Ceballos esta sugerencia.

nilla de bicicleta marca los descensos. Luego se cierra la urna y se le prende fuego.

El fenómeno estructural de la represión y de la tortura, de la corrupción, de la intriga e hipocresía que se encuentra en el texto, especialmente en el subtexto de la obra de Shakespeare y de Heiner Müller, se conecta con su momento histórico contemporáneo y se lleva – a través de una radical descentración del lenguaje y del sujeto, de un discurso y sujeto de corte racionalista, al cual Hamlet se opone con su discurso, con su subtexto y su actuar subterráneo a través de una magistral deconstrucción de una diegesis lógica – de la acción teleológica a una total revelación de los sistemas de manipulación político, social y económico. ‚PO‘, por su parte, escenifica en la estética de lo periférico-inquietante-siniestro y de la iteración, a través de la ‚descorporización‘ el horror de una realidad que se ha descastado. Pone de manifiesto la profunda contradicción de los individuos y el caos: a Hamlet no como el héroe clásico, enfermo y como víctima de su ética, sino como el Hamlet potencialmente criminal, incestuoso, voluptuoso, que habla y saca a luz estas contradicciones, como Pavlovsky lo realiza en *Potestad* o *Paso de dos*. La ‚Máquina‘ Hamlet es transformada en la maquinación/ manipulación de los muñecos, en la materialización de los muñecos como objetos y en la iteración gestual maquinaria de los manipuladores. La materialización/ ‚desmaterialización‘ corporal se presenta aquí en Hamlet, e igualmente en *Monteverdi método bélico*, como una tematización del deseo animal, de los deseos desatados, del deseo como fenómeno motor del actuar humano, en forma parecida a como nos lo presenta Koltès en *La solitude de champs de cotons* y en *Roberto Zucco*.

Dijimos más arriba que la estética de ‚PO‘ conlleva siempre un fuerte elemento de metaespectacularidad en el sentido de una „estética-menor-periférica-subversiva“. Esta metaespectacularidad en *Máquina Hamlet* es particularmente intensa ya que se trata de una de las tragedias clásicas más divulgadas en el mundo. Así, el público se ve totalmente defraudado, descolocado frente al espectáculo y esto en forma duplicada: por una parte a través del trabajo de deconstrucción de Heiner Müller y por otra por el trabajo manipulador-muñequero de ‚PO‘. Al público no le queda otra alternativa que preguntarse dónde quedó el *Hamlet* de Shakespeare y qué es lo que ‚PO‘ persigue con esta puesta en escena.

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 Barthes⁷². 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“. Estos procedimientos de

⁷² Barthes: *Le plaisir du texte*.

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“⁷³ situando lo presentado en „un submundo que preexiste al teatro“ o está más allá del teatro: en la hiperrealidad:



Abb. 8: Máquina Hamlet

La frase mencionada más arriba „Yo fui Hamlet [...] Yo no soy Hamlet“ expresa también el carácter *presentacional* o *figurativo* del espectáculo Müller/„PO“, esto es, la claudicación de lo mimético que no es jamás – y además nunca lo fue como lo formulaba Artaud en su crítica contra los *chef d'oeuvres* – un modelo de explicación moralizante y psicologizante. Las palabras de Hamlet tienen una doble metaespectacularidad en cuanto formulan la intención estética del productor y del receptor, el ímpetus conmovedor de teatro antireferencial y anti-identificadorio, como teatro del significante (o como teatro de instalaciones como he caracterizado incipientemente el espectáculo *Carlos W. Sáenz* (1956-) de Alejandro Tantanián). 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.

2.2.6. Circo Negro

Circo Negro del año 1966 está organizado en diez segmentos autónomos pero con ciertos elementos en común. Como en todos los trabajos de „PO“, se caracteriza por el recurso a una ironía y a un humor negro (*gothic irony/humour*) y por una metaespectacularidad que tiene como objeto el género circense mismo. En esta obra – que es una especie de consolidación paradigmática del trabajo poetológico, teórico y práctico de „PO“ – el gran tema es manifiestamente la premeditada reflexión sobre el empleo de los muñecos para la „presentación“ de la muerte y no su representación alegórica o metafórica y, por eso, mimética. Los muñecos

⁷³ Veronese: *El teatro periférico*. (Charla del día 23).

mueren de hecho, ya están muertos antes de su presencia en escena. Un actor siempre será como el término ‚actor‘ lo indica, una instancia duplicada, alegórica y metafórica, siempre deberá representar y esa es su maldición e imposibilidad de presentar la muerte.

La metaespectacularidad se da, por ejemplo, en el tercer segmento donde dos agentes dialogan, reflexionan sobre los muñecos y gesticulan con ellos. El muñeco, en esta escena de pequeño tamaño, se pone de cabeza sobre su propia frente y dice, con las típicas muecas petrificadas que caracterizan a todos los agentes de ‚PO‘:

Una muñeca de circo, de cabellos dorados.

Cuando se para sobre la cabeza del hombre, ella piensa: Algún día me caeré y me romperé la cabeza.

Algún día nos quedaremos así pegados para siempre, piensa él.

Mi cabeza es frágil, se rajará con facilidad, ella.

Tengo la frente ancha. Mi frente es tu tierra, él.

En mil pedazos, ella. Tus ojos en mis ojos, él, no los saques de ahí.⁷⁴

Tenemos una acción de malabarista/equilibrista circense, el juego con la muerte sobre la cuerda floja sin red, como el prestidigitador en el *Zarathustra* de Nietzsche, que al fin pierde el equilibrio y encuentra la muerte. El agente replica: „[...] una regla en los viejos juegos de circo: siempre se debe dar la impresión de que se puede dejar la vida en el número“. Esto es otra forma de expresar el hiperrealismo o ese ‚surrealismo verista‘; es el acto ritual mítico y arcaico del que hablaba Artaud, la escena como lucha existencial. La situación circense es para Veronese „un rito primitivo, como mirada sobre el origen de los gestos“ tales como „el amor, la vida y por supuesto la muerte“⁷⁵ desde una perspectiva periférico-protésica, mueca-pesto-irónico- autorreferencial.

2.5.7. Zooedipous

Zooedipous del año 1998 es una coproducción entre ‚PO‘, el Teatro General San Martín y el Künsten Arts Festival de Bruselas. Esta obra marca un momento crucial en el trabajo del grupo en cuanto éste debe ser reconsiderado para evitar una automatización de lo siniestro. El grupo trata de cerrar una situación cero que Veronese compara con un „[...] mundo edípico sin preconceptos y sin saber hacia qué costa remaríamos finalmente“⁷⁶. Decisivo es la lectura que ‚PO‘ hace de *Kafka pour une littérature mineure* de Deleuze/Guattari⁷⁷. En el capítulo 2 „Un Édipe trop gros“⁷⁸, Deleuze interpreta la ambivalente relación edipal de Kafka con su padre a quien le atribuye todo lo negativo de su vida en conciencia de que no es verdad. Fundamental aquí es la descripción que Deleuze hace de Kafka:

⁷⁴ Periférico de Objetos: *Circo Negro*, de Daniel Veronese y Ana Alvarado, 1996 (Manuscrito).

⁷⁵ Daniel Veronese: *El teatro periférico. (Charla del día 23)*.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Deleuze/ Guattari: *Kafka*.

⁷⁸ Ibid. p. 17-28.

[...] d'un Œdipe classique type névrose, où le père bien-aimé est haï, accusé, déclaré coupable, à un Œdipe beaucoup plus pervers, qui bascule dans l'hypothèse d'une innocence du père, d'une „détresse“ commune au père et au fils [...] à travers une série d'interprétations paranoïques.⁷⁹

La relación de Kafka con su familia está reflejada en la famosa foto padre-madre-hijo como trinidad de un micromundo, detrás del cual se esconden otros mundos dominados y desatados por el deseo, la opresión, la angustia, la subversión englobados en un edipismo neurótico y perverso. *Zoedipo* es una permanente reterritorialización y deterritorialización del devenir animal, pero „il ne s'agit pas d'un devenir-animal de l'homme, mais d'un devenir homme du signe“⁸⁰. Es decir, 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:

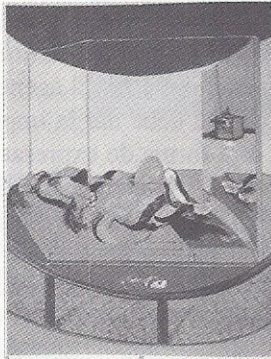


Abb. 9: Bacon-Triptych-inspiredby



Abb. 10 : 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 éstos no para producir una alegoría o metáfora, sino para „[...] apartarlos de la rutina cotidiana. [Para] Darles autonomía, inutilidad. [Para] Proponerles una vida independiente“⁸¹ y de esta forma abrir otros caminos y posibilidades de acción.

Como ejemplo se puede tomar la gallina que no tiene otra función que demostrar su afuncionalidad, su presencia por sí misma sin ninguna relación con

⁷⁹ Ibid. p. 18.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Veronese: *El teatro periférico*. (Charla del día 23).

el resto. La gallina como los otros objetos y agentes-objetos se encuentra en el más pleno anonimato. Ella, como los objetos, está deterritorializada de su función tradicional y reterritorializada en lo siniestro y lo extraño, en ese hiperrealismo o surrealismo verista (no es la gallina, la gallina es) que les da a los objetos una realidad y existencia propia: „La gallina de alguna manera, como el resto del grupo, debió dejar de representarse a sí misma para intervenir en la representación de *Zoedipous*“⁸².

Zoedipo comienza con un escenario casi vacío donde tan solo se encuentra un actor sentado al fondo de la sala en la penumbra y una gallina deambula por el escenario. El agente quiere atraparla, pero no resulta al primer intento y lo repite varias veces hasta que logra atraparla. Luego, en el transcurso de la obra, la mata (un truco no perceptible en el momento de la acción misma) retorciéndole el pescuezo, lo cual impresiona profundamente al espectador que queda aterrorizado hasta el final de la obra. Tan solo al final de la obra, cuando la gallina, sale con los actores a recibir los aplausos de los espectadores, el espectador se da cuenta que la muerte de la gallina era un truco. Esta comienza a correr por el espacio espectacular. Los actores la atrapaba no sin esfuerzo. Esfuerzo real. Un pequeño e íntimo Circo Romano Periférico. La sacaba del escenario. Entra otro actor y preparan un nuevo espacio de representación. Las escenas *en off* se alternan con las manipulaciones de los muñecos a través de los agentes. *Zoedipo* es un zoológico del deseo edípico y está poblado de animales, también vivos (didascalia):

Actor sentado en penumbras en el fondo de la sala.

Animal suelto por el escenario: Una gallina.

El actor va hacia ella. La atrapa no sin esfuerzo.

Circo Romano. La saca del escenario.⁸³

[...]

Entran tres actores. Se sientan a la mesa.

Un insecto camina por la mesa. De izquierda a derecha del espectador.

[...]

El niño-insecto es llevado de una ciudad a otra y es tratado según las circunstancias.

Lento camino. Del padre hacia la madre. Ella lo aplasta ni bien lo tiene a su alcance.

Manotazo a la mesa y el insecto es eliminado.⁸⁴

„PO“ deterritorializa en la tradición de Eduardo Pavlovsky un conflicto en la constelación de la familia de Kafka, en el micromundo, para reterritorializarla como un fenómeno en el macromundo. „PO“ pone en escena dentro de su estética periférica de objetos y de lo siniestro la lectura edípica que Deleuze hace de Kafka dentro del contexto de la tragedia griega de Sófocles y la ubica en el ambiente de un circo. Así, el agente es Kafka, pero Kafka es Edipo, su madre Jocasta y su padre Layo. La tragedia de Sófocles, *El rey Edipo*, constituye fuera

⁸² Ibid.

⁸³ Periférico de Objetos: *Zoedipous*, de Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, 1998 (Manuscrito y video *Zoedipo*).

⁸⁴ Ibid.

del texto de Deleuze otro intertexto fundamental. A éste se suma una serie de diversos tipos de proyecciones de fotos de la familia de Kafka que constituyen otro intertexto acompañado por un texto *en off* que es la proyección de Kafka como textualidad y simultáneamente una introducción al mito de Edipo:

Yocasta - mi madre. [...]

Una noche ofreció todos sus orificios a mi padre, el rey. Emborrachándolo consiguió que la coronara con un hijo. Para eso tuvo que arquear aún más hacia adelante su figura ya arqueada y vencida.

Como sello del acto lleva pegados en un extremo de su cuerpo los órganos de Layo, quién deberá pagar con su vida el tremendo error. [...]

Layo - mi padre.

Vivificador de ovarios.

Burdo. /Incompleto. /En transformación.

Hijo de Lábdaco, se casó con Yocasta y gobernó Tebas.

El oráculo de Delfos le advirtió que cualquier hijo suyo nacido de esa unión en vez de prolongarlo rectamente, lo destruiría y se acostaría con su madre.

Odió por esto a Yocasta. [...]

Yo - Edipo. Oedipous.

Pie hinchado. Hijo del mar agitado.

Me mantengo erguido sobre la punta de mis pies y la punta de mis pies es lo único que puede mantenerme en el mundo. [...]

Los padres de Kafka son a su vez Layo y Yocasta.

La madre, horrorizada, señala el piso. El padre se baja de su banco y aplasta un insecto.

Llanto masculino en la madre. Llanto femenino en el padre.

El padre huele la zona vaginal de la madre.

La pantalla se ilumina.

Se inscriben los tres nombres familiares.

Layo.

Edipo.

Yocasta.⁸⁵

La relación entre Sófocles y Kafka no se fundamenta en el *plot* de la tragedia clásica, no existe aquí el interés intertextual de revitalizarla, reinterpretarla o reformularla ni tampoco de destruirla, sino que 'PO' lee a Sófocles como lee a Deleuze y a partir de ambos lee a Kafka para reflexionar medialmente las relaciones psíquicas reprimidas, los caminos subterráneos del deseo y de la liberación, de la opresión y su configuración tanto en el ámbito micromundo-familiar y su configuración en el macromundo-universal, para trabajar el imaginario de Edipo y la circulación edipiana: la energía animal, la violencia de lo siniestro y la extrañeza del surrealismo verista o hiperrealidad. La *peste*, el 'caos', la *cruauté* que representan una nueva espectacularidad, otra forma de producción de conocimiento, de percepción y otro concepto de sujeto y cuerpo, es decir, otra racionalidad. Igualmente tenemos la aparente relación entre el intertexto de *La Metamorfosis* con Samsa, el escarabajo, y Edipo-Kafka-Manipuladores que se da a través de un bicho que se encuentra sobre la mesa rodeado por el 'padre' y

⁸⁵ Ibid.

la ‚madre‘; el bicho es el ‚niño-hijo‘, la madre asesina al hijo-bicho y una proyección anuncia „ZOOEDIPOUS“. Luego la ‚familia‘ se pone a comer platos llenos de insectos, allí se encuentra el niño que también come disolviendo los límites entre los padres asesinos y el suyo de víctima:

Entran tres actores. Se sientan a la mesa.

Un insecto camina por la mesa. De izquierda a derecha del espectador.

[...]

El niño-insecto es llevado de una ciudad a otra y es tratado según las circunstancias.

Lento camino. Del padre hacia la madre. Ella lo aplasta ni bien lo tiene a su alcance.

Manotazo a la mesa y el insecto es eliminado.

En el mismo momento, en la pantalla iluminada una gran mano asesina aparece.

La mano se levanta al mismo tiempo que la madre levanta la suya de la mesa.

Se ve la figura de un insecto aplastado en la pantalla.

Se despega el cuerpo del insecto.

Debajo se lee: ZOOEDIPOUS.

Se despega ZOOEDIPOUS.

Fin de un problema. [...]

La peste.

Montaje de la escena familiar.

Padre y madre comiendo con su niño.

Conductas insectívoras en el dúo de adultos. También en el niño.

El niño deviene mosca.

Tomar la sopa. Antes haber intentado disolver el nudo. Imposible pensarlo. La urgencia por proceder como se debe. La ley impone.

[...]

Gritos de los padres. Algo diluido en la sopa de gallina les produce un fuerte dolor.

Tratan de disimularlo.

Gritos masculinos en ella, femeninos en él.

El cadáver del pollo pugna por aparecer.

2.2.8. Monteverdi método bélico: variaciones transmediales-híbridas de la ‚crueldad‘ o la ampliación de la estética⁸⁶

Monteverdi método bélico del año 2000 se caracteriza por la intersección de diversos sistemas mediales: primero tenemos algo similar al teatro, luego el *Canto XII* de Torquato Tasso (1544-1595), *La Gerusalemme liberata* y finalmente música del Renacimiento: *L'ottavo libro de Madrigali: Madrigali guerrieri* de 1638, y allí especialmente el octavo Libro de Madrigales, *Combatimento di Tancredi e Clorinda* de Claudio Monteverdi (1567-1643). *La Gerusalemme liberata* es una epopeya en la tradición épico-histórica italiana constituida por veinte cantos que fueron escritos en su mayoría entre 1570 y 1575 y se publicaron en 1580 como un compendio sin la autorización del autor gozando una difusión fulminante con varias ediciones y traducciones. La obra arranca de la invasión turca en Europa que fue recibida como una gran amenaza en Occidente. La fama de la obra radica en la introducción de un nuevo género y en la genial composición de una épica cristiana del Renacimiento. La obra describe una violenta

⁸⁶ Vid. una versión amplia sobre esta obra en alemán, en de Toro: *Hyperspektakularität*.

confrontación entre dos sistemas, el cristiano y el musulmán. Tasso se encuentra en la conflictiva disyuntiva entre al *unità* reclamada por el neoaristotelismo y la exigencia del Renacimiento por la *varietà* de Horacio de *docere* y *delectare*. Esta tensión se vuelca en una pluralidad de acciones y formulaciones según el principio del oxímoron. Como Tasso, también el compositor italiano cremonese, Claudio Monteverdi, es un innovador de su tiempo en el campo de la música en una época que se encontraba en profundo cambio. Su obra representa un puente entre la tradición clásica de la polifonía vocal de la antigüedad y del nuevo estilo de la ‚monodia‘ (que tiene su origen en la *Poética* de Aristóteles y pertenece a la estructura de la composición dramática) insertado como vocal solista desde fines del siglo XVI y acompañado por bajo continuo. Esta forma se desarrolla más tarde como recitativo y de allí se forma la ópera. Monteverdi alcanzó gran fama y se le considera – con la „Favola per musica“ y *Orfeo* (1607) – el fundador de la futura forma de la ópera. La modernidad de Monteverdi se puede apreciar en cuanto luego de haber caído en el olvido por mucho tiempo, se le redescubre en el siglo XIX encontrando gran repercusión en la música de Hindemith o Krenek. Monteverdi estuvo plenamente consciente de sus innovaciones. En la introducción al quinto Libro de Madrigales de 1605 distingue entre una „seconda pratica“ de composición de una „prima pratica“ a través de la cual él concibe un nuevo sistema de creación musical, en el cual el texto adquiere un lugar privilegiado, pudiendo desviarse de las reglas del contrapunto a favor de la intención del texto. La tensión entre texto y música es importante porque produce una estructura híbrida que en el transcurso de los siglos XVII y XVIII se calificó como „mezcla de estilos“.

Lo primero que nos preguntamos es el motivo por el cual un grupo radicalmente vanguardista como ‚PO‘ recurre a dos géneros ya clásicos para su obra *Monteverdi método bélico (MMB)*: a la epopeya y al madrigal que, a pesar de los grandes cambios en aquella época, se encuentran fuertemente arraigados en ésta, en una época aparentemente armoniosa y religiosa. ¿Es plausible leer en el *Canto XIII* de Tasso y en los *amorosi e guerrieri* de Monteverdi un subtexto cargado de sexualidad, deseo, poder, violencia, perversión y mutilación? ¿Es pertinente una semejante lectura desde nuestra perspectiva contemporánea frente al sistema del Renacimiento? ¿Es posible interpretar el lenguaje metafórico y tópico del Renacimiento y Barroco como un lenguaje secundario o *substituto* para expresar los campos tabuizados por el sistema normativo de aquellas épocas? La idea del amor como campo de batalla, de la mujer como fortaleza y cruel es parte de una tradición tópica de la poesía anacreóntica, de la antología erótica latina como así también de Petrarca y representa una estrategia retórica que obedece a un estatus puramente literario en un sistema de educación y lenguaje ideal del Renacimiento y del Barroco. Por esto, preguntamos una vez más: ¿es la lectura que hace el grupo de música barroca „Elyma“ y ‚PO‘ una consecuencia de develar el sustituto o es ésta meramente arbitraria e injustificada? Si la primera premisa fuese correcta, ¿dónde yace la motivación de semejante relación o dónde se encuentra el punto de intersección? ¿Pone el grupo ‚PO‘ en escena

aquello que estaba cubierto y reprimido por las convenciones? Tenemos pues frente a frente dos mundos y sistemas muy diversos reunidos en un sistema de signos híbridos: uno al parecer armónico y melodioso, disonante, irritante y cruel el otro. El mundo jugueteón y oscuro del barroco y el perverso de la actualidad.

En una entrevista en *El Foco*, Ana Alvarado explica que la iniciativa del trabajo del grupo sobre los madrigales de Monteverdi partió de la directora del Festival de Teatro de Bruselas, Frie Leysen, convencida de que entre la época de Monteverdi y el comienzo del milenio existía una profunda conexión hasta la fecha no sacada a luz. „PO“ inició el trabajo con el ya mencionado grupo „Elyma“ de Gabriel Garrido. Inicialmente se ocuparon del texto de los madrigales bajo dos aspectos: primero bajo el aspecto de la guerra de los sexos y luego de las oposiciones de ‚el más allá‘ y ‚este mundo‘. Ana Alvarado considera que el odio, la sangre, el amor, el sexo y la guerra se encuentran inscritos en la textura de los madrigales, pero que no han sido visualizados. Por esto, el trabajo consistió en escenificar, es decir, en poner en movimiento y visualizar la estrategia retórica escondida en el texto que lleva a una enorme *prelaboración* de los madrigales. Tenemos aquí, fenomenológica y semióticamente visto, un procedimiento similar al de Borges en „Pierre Menard, autor del Quijote“, donde la lectura del Quijote y su reescritura letra por letra conllevan a un nuevo Quijote nunca antes escrito y que renace cuatro siglos más tarde que Menard. *Monteverdi método bélico* es también el resultado transmedial e híbrido donde en un mismo espacio se encuentran agentes, diversos tipos de muñecos (pequeños, grandes y gigantes), música renacentista, ópera o *musica antiqua*, proyecciones de video, teatro danza y acrobacia, *sin que* todos ellos formen un conjunto unificado:

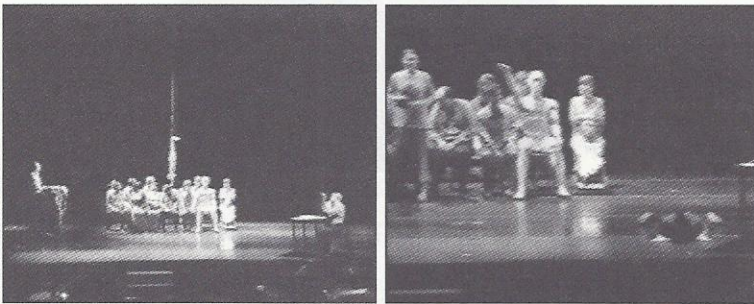


Abb. 11: *Monteverdi método bélico*

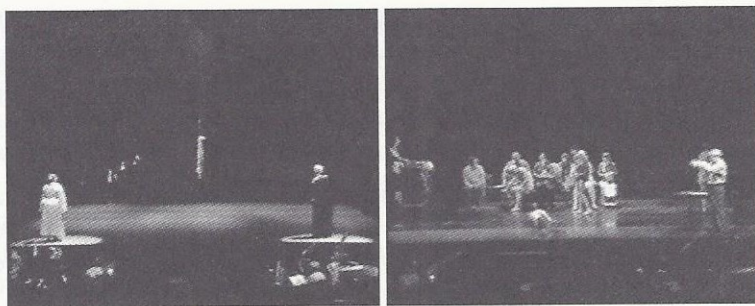


Abb. 12: Monteverdi método bélico

Muy por el contrario se construyen intersecciones nómadas, nudos y líneas que van y vienen, que se confrontan o circulan paralelamente, que se superponen y se diluyen rizomáticamente.

El texto („Guión Monteverdi“) no corresponde en muchos puntos con el texto espectacular: muchas partes del „Guión“ se encuentran en español y en el acto escénico en italiano (en su texto original). La posición sintáctica de varias escenas no corresponde con las textuales, otras no existen en el texto, tan sólo en la escena, etc. El texto está dividido en tres partes – „Concierto barroco“, „Teatro de sangre“ y „Ópera quirúrgica“ – mientras que el espectáculo se organiza por marcados segmentos y cambios de escena con cuadros más o menos estáticos señalados por el ascenso y descenso de un muñeco masculino joven y desnudo pendiente de los pies y por otro muñeco masculino, viejo que mueve el brazo derecho como un saludo nazi:

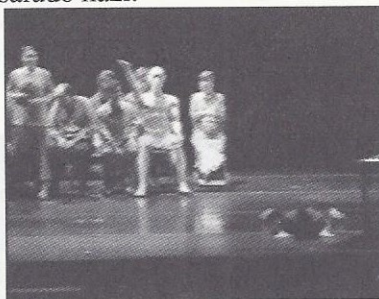


Abb. 13: Monteverdi método bélico

El espectáculo comienza con un espacio iluminado de verde donde un muñeco está colgado de los pies; a la izquierda y derecha se encuentran los cantantes de música antigua, detrás la orquesta con su director:

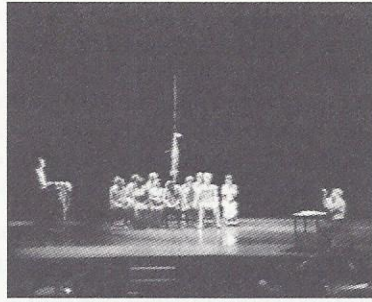


Abb. 14: Monteverdi método bélico

Felicitas comienza a rodar de izquierda a derecha e inicia la primera intervención musical a la cual sigue la entrada de Julieta, una especie de „Pasionaria“ que canta y grita diversos textos revolucionarios de la guerra civil española: „Barcelona. Por la mañana, primavera, incierta y agradable, salimos de esta ciudad para el frente“⁸⁷. El pasaje tiene como tema la añoranza, la impotencia y la guerra.

Luego Jorge aparece primero con un payaso, se quita varias capas de ropa hasta quedar en ropa interior y recita una poética artaudiana:

El teatro, como la peste, es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas oscuras, alimentadas hasta su muerte por una fuerza más oscura aún: la de la verdadera libertad. El teatro es como la peste, porque, como ella, es la manifestación de un fondo de crueldad latente que localiza todas las fuerzas perversas del espíritu, donde lo imposible de pronto es normal, pues sólo hay teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible. El teatro es victorioso y vengativo; rehace la cadena entre lo que es y lo que no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada...⁸⁸

Se trata de un pasaje altamente metaespectacular y poetológico que nos habla del espectáculo mismo, de su estructura, concepto y en su retórica nos recuerda la tradición de la tragedia italiana de Cinthio, Dolce o Sperone, pero también de *La Gerusalemme liberata* de Tasso. Se refiere asimismo a los madrigales de Monteverdi, *L'ottavo libro de Madrigali: Madrigali guerrieri*, especialmente al octavo *Combatimento di Tancredi e Clorinda*. Del mismo modo tenemos una reminiscencia de la tradición del *théâtre de la cruauté* en el sentido explicado más arriba, como ‚peste‘, un principio de estructura como desorden, caos, lucha y resistencia.⁸⁹ Luego de la actuación de Jorge se introducen el coro y la orquesta que cantan y tocan *Vattene pur crudel* de la historia de Rinaldo y Armina que trata de traición, guerra, sangre, pasión y abandono:

Cantantes
Vattene pur crudel

⁸⁷ Periférico de Objetos: *Monteverdi método bélico*, de Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emil García Wehbi, 2000 (Video).

⁸⁸ Periférico de Objetos: *Monteverdi método bélico*, de Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emil García Wehbi, 2000 (Manuscrito).

⁸⁹ Vid. Artaud: *Le théâtre et son double*, p. 34-39.

¡Vete, cruel, vete, que yo te devuelvo esta paz que tú me dejas! ¡Corre, ingrato, adonde te arrastra la injusticia! Mi sombra te seguirá sin cesar a todas partes. Seré, para ti, otra Furia, armada de antorchas y de serpientes, y mi cólera igualará a mi funesto amor. Si pudieras huir de la ira de las aguas, si vencieses a las olas y a los escollos y llegases, en fin, al teatro de esta guerra impía, pronto bañado en tu propia sangre, envuelto en las sombras de la muerte, pagarías por mi desesperación y mis lágrimas.⁹⁰

La escena quizás más fuerte de *MMB* es aquella de la autormutilación de Emilio que contrasta con su parlamento suavemente recitado en inglés y español sobre un sueño. Emilio se cubre el rostro con una máscara de goma y se pincha el rostro con diversos instrumentos puntiagudos:

Emilio

A dream:

Un sueño:

I am in a dark room, where I can see my face in the mirror.

Estoy en un cuarto oscuro donde puedo ver mi rostro en el espejo.

My face is young, about eighteen,

Mi rostro es joven, como de dieciocho,

but is scared and damaged around my mouth and chin.

pero está dañado y cortajeado alrededor de la boca y el mentón.

Nice dream.

El placentero sueño („nice dream“) se revela como una pesadilla. La escena deja correr paralelamente el sueño, la pesadilla y la autormutilación produciendo lo extraño, lo hiperreal, el cuerpo como carne torturada, la corporización del agente es ‚descorporizado‘ por la tortura.



Abb. 15: Monteverdi método bélico

Luego se suceden escenas sobre la Guerra Civil española y el *Combatimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi:

El héroe busca medirse con aquel otro guerrero, único rival digno de él. Su amada viste sin que él lo sepa la armadura de aquel otro guerrero, la mujer corre, el hombre

⁹⁰ Periférico de Objetos: *Monteverdi método bélico*, de Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emil García Wehbi, 2000 (Manuscrito).

sigue en su persecución, la amazona se vuelve.

-Tú, que me sigues con tanto ardor, ¿qué me traes?

-La guerra y la muerte.

-¡La guerra y la muerte! Las tendrás, si es lo que buscas.

Ella espera al pie firme, él descabalgá. Con el acero en la mano y llenos de ira, los amantes se arrojan uno sobre otro como dos toros salvajes.

Generosos guerreros, la suerte...⁹¹,

como así también de guerras que han tenido lugar en diversos períodos históricos (por ejemplo la Segunda Guerra Mundial) que repiten los fenómenos de pasión, sexualidad y deseo y que son transportadas por una proyección filmica:

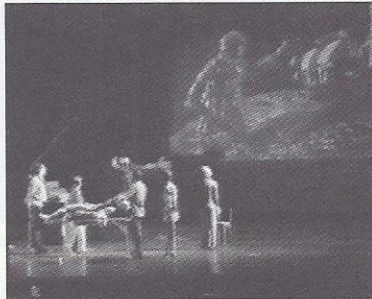


Abb. 16: Monteverdi método bélico

Basándose en estas discontinuidades ‚PO‘ logra sacar a luz el subtexto cubierto por el *decorum* retórico y las incorpora en su estética de la corporalización y ‚descorporalización‘, en una estética de una hiperrealidad surrealista. En este lugar de las discontinuidades fracasa también la música y lo representado: la música suena estridente, Emilio se martiriza, Alicia cita sin parar la escena de despedida de Rinaldo y Armida:

La tra'l sangue e le morti

„Cuando del último suspiro invocarás muchas veces a Armida... yo te oiré...“

Quiere acabar lo que iba a decir, pero el dolor la deja sin voz y ahoga los últimos sonidos. Cae casi sin vida; corre por sus miembros un sudor frío y helado y se le cierran los ojos.⁹²

Armida está cubierta de sangre, atrapada por el dolor ve la muerte; el muñeco-niño-cara-de-viejo se cae de la silla, Ana se desvanece; Jorge salta de una alta escalera en el cubo de agua que representa el océano de Neptuno que no es capaz de lavar sus manos cubiertas de sangre.

El espacio escénico cambia (llegando a la segunda división más importante del espectáculo). Mientras Felicitas rueda por el piso bajan varios muñecos desnudos del techo paralelamente al descenso y ascenso del muñeco colgado de los pies. El coro canta un madrigal con el texto: „Hor che'l ciel e la terra...“. Simul-

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid.

táneamente a los grandes muñecos desnudos aparecen un hombre y una mujer que aparentemente tienen una relación (¿Tancredi/Clorinda, Rinaldo/Armida?), pero que no consiguen comunicarse, ni lingüística, ni sexualmente. Se deciden establecer relaciones sexuales con los muñecos y así excitarse recíprocamente para lograr un acercamiento que cae en el fracaso que conduce a un voyeurismo desenfrenado. La mujer masturba al muñeco y le besa el pene excitada por el acto sexual del hombre con la muñeca:

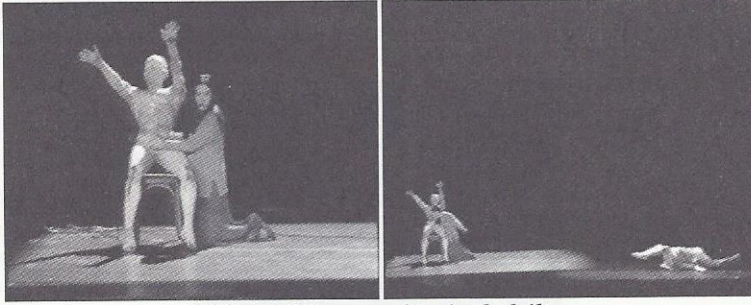


Abb. 17: Monteverdi método bélico

De música de trasfondo se escuchan los ensayos de la canción „Libiamo ne'lieti calici“ del primer acto de la *La traviata* cuya felicidad es estorbada por los parlamentos de Jorge. Éste relaciona el deseo, la felicidad y la sexualidad con la peste y la muerte, con la tortura, la sangre para sacudirse de „la inercia asfixiante de la materia“⁹³.

El espacio espectacular se oscurece y se proyecta el film de una mesa de operación que va apareciendo poco a poco simultáneamente a la proyección como objeto concreto en el espacio espectacular, con lo cual se llega a la sección tercera y última del espectáculo: a la „Opera quirúrgica“. La proyección transmite una intervención quirúrgica del corazón a pecho abierto. Al título „Opera quirúrgica“ se le agrega el de „Ópera cibernética“ y el de *Combatimento de Tancredi y Clorinda*. Se proyecta la partitura del madrigal:

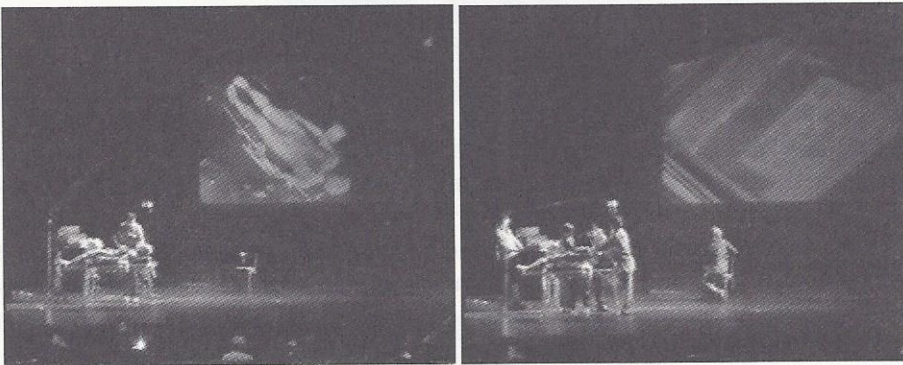


Abb. 18: Monteverdi método bélico

⁹³ Ibid.

De esta forma, ‚PO‘ establece varias relaciones entre los conceptos ‚ópera‘, ‚quirúrgico‘ y ‚cibernético‘ con el de ‚madrigoal‘. Tenemos pues una operación teledirigida, una Opera(c)ción, una ofrenda de un cuerpo que es mutilado: sangre corre, el corazón pulsa y es un músculo y símbolo de amor y muerte, de pasión y odio. Así se conectan la operación, la ópera y el *Combatimento de Tancredi y Clorinda*. El texto es cantado por el coro mientras los agentes llevan a cabo una operación. Las palabras, el canto y el frenético ritmo de la música paralelizan el accionismo despiadado de los cirujanos. El horror de la operación se conecta así con el horror de la tragedia amorosa y bélica:

L'onta irrita lo sdegno a la vendetta,
 E la vendetta poi l'onta rinova;
 Onde sempre al ferir, sempre a la fretta
 Stimol nuovo s'aggiunge e cagion nouva.
 D'or in or più si mesce, e più ristretta
 Si fa la pugnace spada oprar non giova;
 Dansi con pomi, e, infelloniti e crudi,
 Cozzan con gli elmi insieme e con gli scudi.
 Tre volte il cavalier la donna stringe
 Con le robuste braccia...⁹⁴

En el momento en el que se canta la palabra ‚vendetta‘ se le abre al paciente violentamente el pecho ya cerrado y se le arranca el corazón latiendo que se tira a uno de los agentes y éste se lo come.

‚PO‘ trabaja con el sistema de analogías, equivalencias y *translación*: lo que en el texto del madrigal se llama ‚espada‘, son en el espectáculo los instrumentos punzantes de la autormutilación y los bisturís de los cirujanos. Las expresiones ‚vendetta‘, ‚feriri‘, ‚spada‘, ‚crudi‘ o ‚barbaro‘, ‚sangue‘, ‚nemico‘, ‚feroce‘, „esta guerra impía, pronto bañado en tu propia sangre“ o „último beso, guárdalo para otra amante más feliz que yo“; „lágrimas – los ojos, transida de dolor, más bella aún por hermosearla el sufrimiento“; „súplicas“; „Cada gota de esa sangre que ves manar la pagarán tus ojos con un torrente de lágrimas“ contienen un potencial erótico-destructivo que es puesto en acción en el espectáculo *periférico de objetos*.

El final está marcado por un muñeco gigante, una especie de divinidad (¿también la humanidad?) que cae al fin exhausta:

⁹⁴ Ibid.



Abb. 19: Monteverdi método bélico

En *MMB* constatamos no un cambio de estética, sino mas bien una ampliación y complementación de la estética de lo periférico y de los objetos en cuanto los elementos de la ópera, del madrigal y de la epopeya forman parte del mundo muñeco-objetal.

2.2.9. *Suicidio/Apócrifo 1* o el cambio de estética: analogía y metáfora

Suicidio/Apócrifo 1 fue presentado en el Hebbel-Theater el 28, 29 y 30 de Junio de 2002⁹⁵, luego de haber estado en los Festivales de Avignon, Holanda y Amsterdam. La escenificación estuvo a cargo de Ana Alvarado, Daniel Veronese y Emilio García Wehbi. El texto y la coreografía estuvieron a cargo de Ana Alvarado y Daniel Veronese; los requisitos y el vestuario a cargo de Roxana Barena; la iluminación fue de Alejandro Le Roux; la música fue elegida por Daniel Veronese. Actuaron Guillermo Arengo, Alejandra Ceriani, Laura Valencia, Julieta Vallina, entre otros. Fue una coproducción de Theater der Welt 2002 y Hebbel-Theater Berlin. En *Suicidio/Apócrifo 1* constatamos un radical cambio de estética. El elemento realista está más presente y los muñecos han desaparecido o han sido reemplazados por muñecos-vacas de dimensiones realistas:

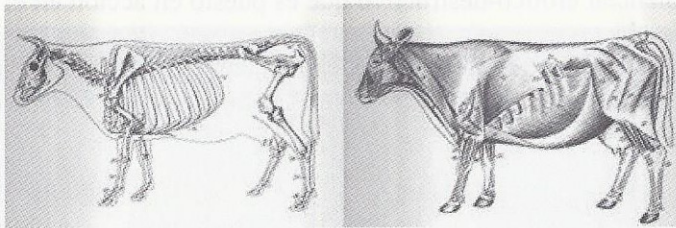


Abb. 20

El espectáculo está localizado en un matadero; en el matadero como macro y microcosmos de la humanidad; el matadero como la sociedad, como el lugar del desorden y de la peste. ‚PO‘ expone la animalidad del ser humano, muestra sus

⁹⁵ Por falta de material puedo referirme solamente al espectáculo sobre la base de lo que me quedó en la memoria y por esto me es imposible elaborar una reflexión más sustancial.

entrañas y no el bicho de Kafka, ni los intestinos de la psique, sino sus tripas y costillas en un procedimiento muy similar al de la pintura da Bacon:



Abb. 21: BaconPainting

El matadero es en este caso una metáfora de la sociedad y a su vez la señal de un profundo cambio de dirección. Es más bien un trabajo experimental del que solamente después de un detenido estudio se podrán sacar otras conclusiones a las insinuada en este contexto.

Resumen

Los muñecos en ‚PO‘ son una prolongación y una alternativa antimimética, discontinua y explosivo-dispersa del cuerpo humano: son una pseudo-prótesis. Ni el agente ni el muñeco son (ni representan al) el otro, no se esconden ni dependen del otro. Tanto los muñecos como los agentes se muestran en su más completa materialidad y artificialidad. Ambos constituyen pseudo-prótesis destruidas. La artificialidad del agente es doble en cuanto éste no actúa como tal, no juega un papel. Al parecer él se encuentra allí solamente para poner en movimiento al muñeco, para transformarse en su aparente prótesis. Así, el cuerpo del agente se transforma en materialidad y se acerca a la materialidad del muñeco. De esta manera el cuerpo del agente se transforma en materialidad absoluta, objeto y medio; a través del cuerpo deja de ser máscara, metáfora o un lenguaje de mensaje. Esta capacidad de ser pura materialidad lo convierte en un objeto privilegiado medial-espectacular dejando de ser una construcción lingüística representacional.

Bibliografía

Textos/Performances/Videos

- GÓMEZ PEÑA, GUILLERMO: EL NAFTAZTECA. (VIDEO), 1995.
 MÜLLER, HEINER: HAMLET MASCHINE. KÖLN: PROMETH 1978
 PAVLOVSKY, EDUARDO: Potestad. Buenos Aires: Búsqueda, 1986/1987.
 PAVLOVSKY, EDUARDO: Paso de Dos. Buenos Aires: Búsqueda/Ayllu, 1989.
 PERIFÉRICO DE OBJETOS: Ubu Roi (Video), 1990.
 PERIFÉRICO DE OBJETOS: Variaciones sobre B..., 1991.-
 PERIFÉRICO DE OBJETOS: El hombre de arena. De Daniel Veronese y Emilio García Wehbi, 1992.
 PERIFÉRICO DE OBJETOS: Cámara Gesell. De Daniel Veronese, 1993.
 PERIFÉRICO DE OBJETOS: Breve Vida. De Daniel Veronese, 1994.
 PERIFÉRICO DE OBJETOS: Máquina Hamlet. De Heiner Müller y de Periférico de Objetos. Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, 1995.
 PERIFÉRICO DE OBJETOS: Circonegro. De Daniel Veronese y Ana Alvarado, 1996.
 PERIFÉRICO DE OBJETOS: Zooedipous. De Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, 1998.
 PERIFÉRICO DE OBJETOS: Monteverdi método bélico. De Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, 2000.
 PERIFÉRICO DE OBJETOS: Suicidio/Apócrifo 1. De Daniel Veronese, Ana Alvarado, Guillermo Arengo, Julieta Vallina y Alejandra Ceriani, 2002.
 TANTANIÁN, ALEJANDRO: Carlos W. Saénz (1956-) de mayo. Hebbel Theater. Berlin (DVD), 2003.

2. Crítica

- ANGEHRN, CLAUDIA: Territorium Theater, Körper, Macht, Sexualität und Begehren im dramatischen Werk von Eduardo Pavlovsky. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2004.
 ARTAUD, ANTONIN: Le théâtre et son double. Paris: Gallimard, 1931/1938/1964.
 BARTHES, ROLAND: Le plaisir du texte. Paris: Seuil/Points, 1973.
 DELEUZE, GILLES: Différence et répétition. Paris: Epiméthée, 1968.
 DELEUZE, GILLES/GUATTARI, FELIX: Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe y Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux. Paris: Minuit, 1972/1973, 1980.
 DELEUZE, GILLES/GUATTARI, FELIX: Kafka. Pour une littérature mineure. Paris: Minuit, 1975.
 DERRIDA, JACQUES: L'écriture et la différence. Paris: Seuil, 1967.
 DERRIDA, JACQUES: Artaud le Moma. Paris: Galillé, 2002.
 FISCHER-LICHTE, ERIKA: Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie, en: ERIKA FISCHER-LICHTE/CHRISTIAN HORN/MATTHIAS WARSTAT. (eds.): Verkörperung. Tübingen/Basel: Francke, 2001, S. 11-25.
 FREUD, SIGMUND: Das Unheimliche. Studienausgaben. Ed. de A. Mitscherlich, A. Richards y J. Strachey. Frankfurt am Main: Fischer. Bd. IV, 1919/1970, S. 241-274.
 HARAWAY, DONNA: A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, en: DONNA HARAWAY: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge, 1991, S. 149-181. [<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>].
 HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS: Nachtstücke. Der Sandmann. Mit einer Studie Anatomie des Sandmanns von Günter Hartung. Leipzig: Reclam, 1984.

- KRÖLL, KATRIN: Körperbegabung versus Verkörperung. Das Verhältnis von Körper und Geist im frühneuenzeitlichen Jahrmaktspektakel, en: FISCHER-LICHTE/HORN/WARSTAT (eds.): Verkörperung, S. 91-110.
- LINS, DANIEL: Antonin Artaud. O Artesão do Corpo Sem Órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: Unzeitgemäße Betrachtungen (1873-76). Frankfurt am Main: Insel, 1981.
- REID, ELIZABETH: Identity and the Cyborg Body, en: CULTURAL FORMATIONS IN TEXT-BASED VIRTUAL REALITIES. Thesis. University of Melbourne, 1994. S. 75-95. (También en: [www.rochester.edu/College/FS/Publications/ReidIdentity.html]).
- TANTANIÁN, ALEJANDRO: Un leviatán teatral. Un recorrido por la historia el Periférico de Objetos en 8000 caracteres, 2002. [www.analvarado.com/nota.htm].
- TORO, ALFONSO DE: Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo, en: GESTOS 9, 1990, S. 23-52.
- TORO, ALFONSO DE: Entre el teatro kinésico y el teatro deconstruccionista. Eduardo Pavlovsky: Potestad o el vacío débil, en: LA ESCENA LATINOAMERICANA. 7 (Diciembre 1991), S. 1-3.
- TORO, ALFONSO DE: Cambio de paradigma: el 'nuevo' teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular, en: IBEROAMERICANA. 43/44, 15, 2-3, 1991a, S. 70-92.
- TORO, ALFONSO DE: Gli itinerari del teatro attuale: verso la plurimedialità postmoderna dello spettacolo o la fine del teatro mimetico-referenziale?, en: MASSIMO CANEVACI/ALFONSO DE TORO (eds.). La comunicazione teatrale. Un approccio transdisciplinare. Roma: (Edizioni Seam), 1993, S. 53-110.
- TORO, ALFONSO DE: El teatro postmoderno de Eduardo Pavlovsky, en: ALFONSO DE TORO/K. PÖRTL (eds.). Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas. (Theorie und Praxis des Theaters Bd. 5). Frankfurt am Main: Vervuert, 1996. S. 59-84.
- TORO, ALFONSO DE: Prólogo, en: POROTOS. Buenos Aires: Galerna/Búsqueda de Ayllu, 1999: 5-20; también in Gestos. 16, 31, (abril 2001), S. 99-110.
- TORO, ALFONSO DE: El teatro menor postmoderno de Eduardo Pavlovsky o el Borges/Bacon del teatro: de la periferia al centro, en: GESTOS 16, 31, (abril 2000), S. 99-110.
- TORO, ALFONSO DE: 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: GESTOS 32: (2001a), S. 11-46.
- TORO, ALFONSO DE: „Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der Hybridität und Trans-medialität“, in: *Maske und Kothurn*. 45, (2001b): 3-4, S. 23-69.
- TORO, ALFONSO DE: „Hyperspektakularität“ / „Hyperrealität“ / „veristischer Surrealismus“. Verkörperungen/Entkörperungen: Transmediale und hybride Prothesen-Theater: „periférico de objetos“: Monteverdi método bélico, en: UTA FELTEN/ VOLKER ROLOFF (Hg.). Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus. Bielefeld: Transcript, 2004. S. 317-356.
- VERONESE, DANIEL: El teatro periférico. (Charla del día 22 y día 23), 1999/2000 (Manuscrito).

Abbildungen

Abb. 1: Bacon-Triptych-MayJune 6: © VG Bild-Kunst, Bonn 2001

Abb. 2: Programa de una retrospectiva: © PO

Abb. 3, 4, 5, 7, 8, 10: Máquina Hamlet: © Alfonso de Toro y PO

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

Abb. 9: Bacon-Triptych-inspiredby© VG Bild-Kunst, Bonn 2001:

Abb. 11-19: Monteverdi método bélico: © Alfonso de Toro y PO

Abb. 20: © Hebbel-Theater

Abb. 21: BaconPainting: © VG Bild-Kunst, Bonn 2001