Alfonso de Toro
Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar
Universität Leipzig

El periférico de objetos II: Prácticas de 'corporalización' y 'descorporalización'

Introducción

El grupo "Periférico de objetos" ('PO') representa una de las expresiones artísticas más sobresalientes en el contexto del teatral internacional y latinoamericano a raíz de una propuesta renovadora y única con respecto a los conceptos actuales de 'teatralidad', 'cuerpo', 'espacio', 'representación' que son punto central tanto en el debate académico como en las practicas espectaculares. El teatro se presenta como materialidad "plástica" en una interacción entre muñecos y agentes ("actores") que son punto de arranque de una reconceptualización de las categorías 'actor' 'sujeto' y 'mimesis' y con ello comienzan los problemas de recepción para el público y terminológicos y teóricos para cualquier crítico ya que los trabajos de ('PO') se encuentran al límite y más allá de los instrumentos de descripción actual. 'PO' tiene como tema no tan sólo fenómenos actuales de nuestra sociedad y del individuo, sino que su tema principal es el teatro mismo, de allí que una de sus características fundamentales es la 'metateatralidad'. Con lo expuesto, 'PO' no tan sólo renueva el ámbito tradicional llamado 'teatral, sino que obliga a las ciencias del teatro a repensar sus categorías y métodos de análisis.

Habiendo ya tratado el aspecto teórico, poetológico y estético de 'PO' en el número ... de Gestos se concentra este trabajo en el análisis e interpretación de sus obras desde *Ubu Roi* hasta *Suicidio/Apócrifo 1*.

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. 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 novelas *Murphy* (1938) y *Watt* (1953). Todo el ambiente es de una gran carencia. Dos actores toman los papeles de una especie de Vladimir y Stragon, 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 Clov; 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 entpragmatización 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.

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 Wetterglashändler Coppola al demoníaco abogado Coppelius[1] a quien le 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 anteojo 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 anteojo y ve a Olimpia lo cual le hace recaer en su locura. Trata de tirar a Clara de la torre, mas él mismo cae y aterriza allí donde se encuentra Coppelius y un grupo de gente.

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 traspasa 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* (1919) 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

[1] Coppelius-Coppola (ital. *coppo*: "cuenca de los ojos").

castración como fenómeno antropológico, sino mas bien el fenómeno de lo siniestro, del anonimato, de la violencia, de la omnipotencia, de la perversión de la 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 aumentado en un crescendo hasta tirar al muñeco al suelo. Un quinto muñeco, con cara de viejo (y que aparece también en *Monteverdi método bélico*) hace las veces de espectador (Coppelius/Coppola), 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 con un resultado político, pero no de intención política 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 proliferanete de 'desmaterialización' y 'materialización corporal' o '*descorprorización*'/ '*corprorización*'); lo plástico, el material comienza a imponerse como imagen. 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 no hay representación de la muerte de los muñecos, sino *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.

Cámara Gesell 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. Otro aspecto que Gesell 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 espació 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 interrogatorio, 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. [...] 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 [...]. A su hermano, si estuviese en la escena, lo tocaría [...]. (Video)

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 en 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 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" (charla día 23), como estética de lo social y como estética espectacular, la sustracción humana y objetal, la alieneación absoluta, apocalíptica. Tenemos, pues, 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 la 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. Ahora la "actriz" de desplaza robóticamente, se 'desantropomorfiza' sin convertirse en un muñeco, se pliega y repliega entre subjetividad y 'objetalidad'.

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: "Album 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*' y '*descorporalización*'.

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 [...]" (manuscrito). 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" (Ibíd..). 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 [...] su regazo la fosa de serpientes. [...] Ahora te cojo a ti, mi madre [...]" (Ibíd..). 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 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 huelen y mugen de deseo. Luego de encender un cigarrillo exprime un monologo "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" (Ibíd.) 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" (manuscrito). 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. (Ibíd.). 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 eléctricos, 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 campanilla 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 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 Barthes (1973). El placer y el deseo espectacular, de la materia teatral y de la deconstrucción, y lo canónico forman una espectacularidad como búsqueda. Se trata de "máquinas asesinas o escénicas, prolongaciones de órganos materiales y antropomórficos, agregados al actor que era su propietario y su víctima trágica". Estos procedimientos de materialización plástica reemplazan la "retórica teatral", la teatralidad tradicional mimética/representacional por una antimimética/presentacional: "No había representatividad en esos sucesos que permitieran al público comprender y tranquilizarse"(Veronese, charla día 23.) situando lo presentado en "un submundo que preexiste al teatro" o está más allá del teatro: en al hiperrealidad:

© Alfonso de Toro y PO: *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 las *chef d'oeuvres*– un modelo de explicación moralizante y psicologizante. Las palabras de Hamlet tienen una doble metaespectacularidad en cuanto formulan al intención estética del productor y del receptor, el ímpetus conmovedor de teatro antireferencial y anti-identificatorio, 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.

4. 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 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. [...]
> Mi cabeza es frágil, se rajará con facilidad, ella.
> Tengo la frente ancha. Mi frente es tu tierra, él. [...]
> Tus ojos en mis ojos, él, no los saques de ahí. (manuscrito)

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" (Charla día 23) desde una perspectiva periférico-protésica, mueca-peste-irónico- autorreferencial.

5. 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" (charla día 23). Decisivo es la lectura que 'PO' hace de *Kafka pour une littérature mineure* de Deluze/Guattari (1975). En el capítulo 2 "Un Œdipe trop gros" (Ibíd..: 17-28), 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:

> […] 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. (Ibíd..: 18)

La relación de Kafka con su familia está reflejada en la famosa foto padre-madre-hijo como trinidad de un micomundo, 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. *Zooedipo* 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" (Ibíd..: 25). 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:

© VG Bild-Kunst, Bonn 2001: *Bacon-Triptych-inspiredby*

© Alfonso de Toro y PO: *Máquina Hamlet*

Los agentes, los objetos y los muñecos se distinguen tan solo por medio de sus movimientos y vibraciones donde se perfilan fuertes intensidades y emociones subterráneas (rizomáticas). Así, ni los agentes ni los muñecos imitan o se reproducen a sí mismos como agentes o muñecos, sino que producen un *continuum* de intensidades dentro de una evolución aparalela y asimtérica. 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" (Veronese charla día 23) 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 el resto. La gallina como los otros objetos y agentes-objetos se encuentra en el más pleno anonimato. Ella, como los objetos, están reterritorializados en lo siniestro y lo extraño, en ese hiperrealismo-surrealismo-verista (la gallina no es represdentación, la gallina es) que les da 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 *Zooedipous*" (Veronese charla día 23).

Zooedipo 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. *Zooedipo* 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. (manuscrito/video)
> [...]
> 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. (Ibíd.)

'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 perférica de obejos 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*, consituye fuera 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.
> [...]
> 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.
> [...]
> El padre huele la zona vaginal de la madre.
> La pantalla se ilumina.
> Se inscriben los tres nombres familiares.
> Layo.
> Edipo.
> Yocasta. (manuscrito/video)

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 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.

6. Monteverdi método bélico

Monteverdi método bélico del año 2000 se carateriza 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, *Combatimenttimento 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 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 un 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 con la "Favola per musica" y *Orfeo* (1607). La modernidad de Monteverdi se puede apreciar en cuanto 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".

6.1 *Monteverdi método bélico*: variaciones transmediales-híbridas de la 'crueldad' o la ampliación de la estética[2]

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 XII* 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 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 substituto 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 juguetón 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 *preelaboración* delos madrigales. Tenemos aquí, fenomenológica y semióticamente visto, un procedimiento similar al de Borges en "Pierre Menard", 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* 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:

---

[2] Vid. una versión amplia sobre esta obra en alemán, en A. de Toro (2004).

(© Alfonso de Toro y PO: *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 "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 pendido de los pies y por otro muñeco masculino, viejo que mueve el brazo derecho como un saludo nazi.

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:

(© Alfonso de Toro y PO: *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, primaveral, incierta y agradable, salimos de esta ciudad para el frente" (Video). 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... (manuscrito)

Se trata de un pasaje altamente metaespectacular y poetológico que nos habla del espactáculo 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*. Se refiere asimismo a los *Madrigali guerrieri*, especialmente al octavo, al *Combatimenttimento di Tancredi e Clorinda*. Del mismo modo tenemos una reminiscencia de la tradición del *théâter de la cruauté* como 'peste', un principio de estructura como desorden, caos, lucha y resistencia (vid. Artaud 1964: 34-39). 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
> ¡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. (MS)

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.

(© Alfonso de Toro y PO: *Monteverdi método bélico*)

Luego se suceden escenas sobre la Guerra Civil española y el *Combatimento*:

> 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 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 descabalga. 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... (manuscrito),

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 fílmica:

(© Alfonso de Toro y PO: *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. (manuscrito)

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...”. Simultáneamente a los grandes muñecos desnudos aparecen un hombre y una mujer que aparentemente tienen una relación (¿Tancredi/Clorinda, Rinaldo/Arminia?), 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:

(© Alfonso de Toro y PO: *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” (manuscrito)

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 trasmite 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:

(© Alfonso de Toro y PO: *Monteverdi método bélico*)

De esta forma, ‘PO’ establece varias relaciones entre los conceptos ‘ópera’, ‘quirúrgico’ y ‘cibernético’ con el de ‘madrigal’. 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 acabo 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 rinnova;
> Onde sempre al ferir, sempre a la fretta
> Stimolo nuovo s’aggiunge e cagion nuova.
> […]
> Tre volte il cavalier la donna stringe
> Con le robuste braccia... (manuscrito)

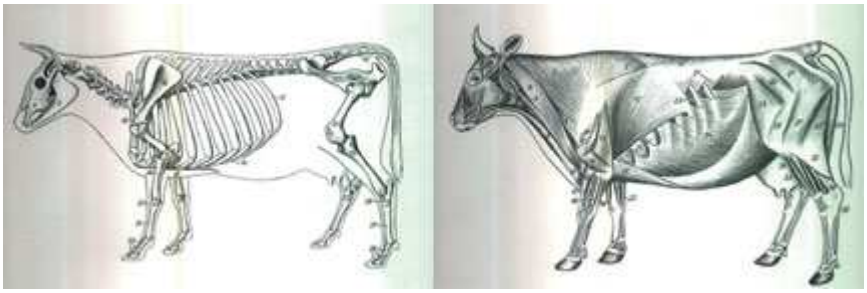
En el momento en el que se canta la palabra ‘vendetta’ se le abre al paciente violentamente el pecho ya cerrado y se le arranca el corazón latiendo que se tira a uno de los agentes y éste se lo come. ‘PO’ trabaja con el sistema de analogías, equivalencias y *translación*: lo que en el texto del madrigal se llama ‘espada’, son en el espectáculo los instrumentos punzantes de la automutilación 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:

(*Monteverdi método bélico* © Alfonso de Toro y PO)

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.

3.3 *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 2002[3], 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:



© Hebbel-Theater

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 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:

[3] 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.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2001BaconPainting

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*.

© Prof. Dr. Alfonso de Toro, en *Gestos* Año 21, nr. 41 (Abril 2006: p. 13-40).

Bibliografía

Periférico de Objetos. (1990). *Ubu Roi*
Periférico de Objetos. (1991). *Variaciones sobre B...*
Periférico de Objetos. (1992). *El hombre de arena.* De Daniel Veronese y Emilio García Whebi.
Periférico de Objetos. (1993). *Cámara Gesell.* De Daniel Veronese.
Periférico de Objetos. (1994). *Breve Vida.* De Daniel Veronese.
Periférico de Objetos. (1995). *Máquina Hamlet.* De Heiner Müller y de Periférico de Objetos. (1995). Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi.
Periférico de Objetos. (1996). *Circonegro.* De Daniel Veronese y Ana Alvarado.
Periférico de Objetos. (1998). *Zooedipous.* De Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi.

Periférico de Objetos. (2000). *Monteverdi método bélico.* De Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi.

Periférico de Objetos. (2002). *Suicidio/Apócrifo 1*. De Daniel Veronese, Ana Alvarado, Guillermo Arengo, Julieta Vallina y Alejandra Ceriani.

Tantanián, Alejandro. (2003). *Carlos W. Saénz (1956-)* de mayo. Hebbel Theater. Berlin (DVD).

2. Crítica

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

Barthes, Roland. (1973). *Le plaisir du texte.* Paris: Seuil/Points.

Deleuze, Gilles/Guttari, Felix. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.

Freud, Sigmund. (1919/1970). *Das Unheimliche. Studienausgaben.* Ed. de A. Mitscherlich, A. Richards y J. Strachey. Frankfurt am Main: Fischer. Bd. IV. pp. 241–274.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. (1984). *Nachtstücke. Der Sandmann*. Mit einer Studie Anatomie des Sandmanns von Günter Hartung. Leipzig: Reclam.

Tantanián, Alejandro. (2002). *Un leviatán teatral.* U*n recorrido por la historia el Periférico de Objetos en 8000 caracteres*. [www.analvarado.com/nota.htm].

Toro, Alfonso de. (2004). “‚Hyperspektakularität’ / ‚Hyperrealität’ /‚veristischer Surrealismus’. Verkörperungen/Entkörperungen: Transmediale und hybride Prothesen-Theater: “periférico de objetos”: Monteverdi método bélico“, in: U. Felten/ V. Roloff (Hg.). *Spielformen der Intermedialitätt im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld: Transcript. pp. 317-356.

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