

Periférico de Objetos. Topografías de la hibridez: Cuerpo y medialidad



Alfonso de Toro

*Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar
Universität Leipzig*

1. *Algunas observaciones preliminares*

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, deviene 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 desconstruyen 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* (1998), *Máquina Hamlet* (1995), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1993), *Variaciones sobre B...* (1991) y *Monteverdi método bélico* (2000), donde los actores emplean pequeños muñecos, por 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 procedimien-

to antropofomórfico, 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 se transforma en prótesis. De esta forma, el cuerpo pasa a ser —en forma 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 Naftazteca* (1995) de Gómez Peña.

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-es escenificación 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.

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, desconstruye y destruye la categoría cuerpo tradicional, creando con ello un nuevo concepto de teatralidad y diversas cartografías medial/corporales. 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 metanivel 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 de 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 postcolonial 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 objetual,’ donde el cuerpo no representa, sino que es cuerpo, es materialización de lo corporal.

En mis trabajos de “El teatro *menor*” y “Reflexiones” expuse algunas perspectivas teóricas para una nueva consideración del cuerpo como material presentacional espectacular objetual, partiendo precisamente de un grupo de autores tales como Pavolvsky, Kurapel y PO (“Reflexiones”). Ahora completamos estas reflexiones con formulaciones de Artaud respecto de la intraducibilidad del lenguaje teatral y del cuerpo; de Freud, en relación con lo intranquilizante; de Deleuze (*Différence*) con sus conceptos de cuerpo, de la diferencia y repetición; de Barthes 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 mis trabajos mencionados más arriba apareció el volumen misceláneo de Fischer-Lichte/Horn/Warstat ‘*Verkörperung*,’ en el cual K. Kröll —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, Lyotard, 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.

K. Kröll indica luego un cambio de conceptualidad respecto del 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. 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* Oteló, *su* Ricardo III.

Un tercer tipo muy frecuente que indica Fischer-Lichte 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), 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 emplearemos 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.” 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.

A saber, donde el cuerpo se comienza a diluir, 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:

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 trasmutación y como categoría epistemológica y cultural (A. de Toro, “Reflexiones”; “Hyperspektakularität”).

Nuestra categoría de descorporalización y corporalización no solamente significan epistemológica y teóricamente un concepto muy diverso a la de cuerpo como signo semiótico o como predominancia de lo anatómico frente a la representabilidad, sino que es una radicalización de ese concepto.

Los procedimientos de corporalización y descorporalización llevan la categoría cuerpo a su límite, al límite de su representabilidad y presentabilidad 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*.

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, antirrepresentacional, antirreferencial;
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 (Haraway 149). 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 creerá 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. (Veronese, charla día 22)

Tenemos un producto de *science fiction* donde el cyborg oscila entre cuerpo, máquinas y animales como se da en *Suicidio 1*, creando mundos altamente ambiguos e indefinibles. El cyborg periférico produce con sus cuerpos híbridos intimidades, sin embargo, 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 Rey* de Alfred Jarry, la teoría del teatro de la crueldad de Artaud y la de Valle-Inclán con su esperpento. Sin embargo, PO recodifica y transforma esta tradición hasta su irreconocibilidad produciendo así un objeto espectacular con una signatura 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 Rey* 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 Rey* 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 disseminación 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 y emocionalmente 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. 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:

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 no-verbales, acústicos, kinésicos, en un “nouveau langage pyhsique à base de signes et non plus de mots” (Artaud 82), 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,” donde se realiza una ‘deslimitación’ del concepto lengua a favor de un concepto de diversos sistemas sígnicos, donde se trata de una “sorte de langage théâtrale extérieur à toute langue parlée” (87). 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 Martín (Veronese, charla día 22 y Alejandro Tantanián) que recodifican ese teatro guiñol para niños en el contexto de un teatro de la crueldad o del teatro protésico de corporización y descorporización. 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 ‘periférico’ experimental, nómada y rizomática, que ha sido anteriormente típico 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 Rey* hasta *Monteverdi método bélico*. Los espectáculos de PO sostienen así no solamente relaciones transtextuales, sino que son a la vez intratextuales, palimpsestas 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. (Veronese, charla día 22)

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 en Argentina 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 Grifféro. 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” (Veronese, charla día 23).

Seguramente el mayor mérito del Teatro Abierto fue —según Veronese— el haber devuelto al teatro eso que Artaud y Koltès reclamaban, el poder ser solamente espectáculo, el superar la tópica 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 Veronese. 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” 133) y de Pavlosky (“teatro de sensaciones fuertes”) ello tiene un enorme impacto en el espectador, algo que se ha conservado 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” (91) 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” (108). 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” (132).

PO es un teatro político en la tradición de Jarry (por esto no es un mero azar que el grupo comience con *Ubu Rey* en el año 1990), Artaud y Pavlovsky quien

también comparte el término “micro política” de Deleuze (*Capitalisme*). 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” (Veronese, charla día 22).

En esta poética no se entiende el teatro como mero transportador de ideas e ideologías, sino como uno que se centra en los mecanismos de la dictadura, opresión, tortura, sexualidad o del poder (Veronese, charla día 22), o de lo político que 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 lo *Unheimlich*. 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 postdictadura. Lo político emerge sin una ideología deliberada, sale de una determinada lectura que hace un determinado público, pero que nos es parte exclusiva del espectáculo: “La lectura que producía en el público argentino era unívoca. Los muertos querían aparecer a la luz para contar su historia. Si bien había en todos nosotros una necesidad política personal [...] ésta no estuvo presente a la hora de preparar el trabajo” (Veronese, charla día 22).

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 Artaud (132), 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” (charla día 22).

Esa “visión negra” se expresa a través de una estética de la crueldad donde se rompe con todo tipo de tabúes, exponiendo la más radical obscenidad, desnudez y brutalidad de lo que en Argentina y en otros lugares han significado la dictadura, la liquidación de los derechos humanos, de lo humano hasta su más despiadada degradación, su reducción a meros objetos destinados al basural de la historia, a las trastiendas del terror. De allí la imperturbabilidad, la congelación de los gestos, de la mirada, de la incomunicación, de las relaciones cyborg-protésicas. De allí la fragmentación de lo expuesto, la eliminación de una 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; autorreferencialidad; deconstrucción; transtextualidad; metateatralidad; textualidad; espectacularidad performativa; recodificación y reinención de formas teatrales tradicionales; fragmentación; minimalismo (gestual, objetal, espacial, temporal, escenográfico, visual, espectacular); procedimientos de distanciamiento; disolución de las fronteras entre autor, actor y director; obscenidad; economía; incomunicación; inmovilidad/imperturbabilidad; soledad/anonimato; antiantropomorfismo; antisujeto/prótesis; la estética de la crueldad o de lo siniestro; micro-política; estrategias de la periferia/orillas/teatro menor, *unhomly/in-between, unheimlich, da-zwischen* (Bahbha).

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 Bacon— 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 hibridez. 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 igualmente está muy consciente del predominio del director cuando afirma “Ser en definitiva un amigo del autor muerto” (charla día 22, manuscrito).

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 antirreferencialidad que caracterizan a *Ubu Rey* se prestan como bienvenida plataforma y punto de partida para generar otro tipo de espectáculo: un verdadero nuevo cambio de paradigma en la claudicación de un siglo. En este espectáculo de PO ya se encuentran prácticamente todos los elementos constitutivos que caracterizará su producción, a saber: los muñecos artificiales; la mesa como duplicidad descentrada del estrado con su respectivo paño negro que la cubre; los incipientes “manipuladores” (no más titiriteros) con sus vestimentas de color negro; la revelación de la manipulación; la desantropomorfización del personaje y la desmuñecación de los muñecos; el espacio de laboratorio; la ruptura con el teatro ilusionista y realista...

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

Los límites entre sujeto y objeto, entre cuerpo y prótesis se disuelven y el cuerpo agente se transforma en una estructura cyborg (cfr. Haraway; Reid). 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 subjetivización del objeto. Fuera de eso, tenemos algo virtual que llamaré 'hiperespectacularidad,' 'hiperrealidad objetal' o

‘surrealismo verista.’ Esto significa que lo que se está haciendo no es representación, sino que simplemente es; es aquello que se está viendo, es presentación: “Ceci n’est pas une pipe [cet un carde postale]” (René Magritte: *La Trahison des images* 1928). Esto es, por una parte, el teatro auténtico y brutalmente real que Artaud reclamaba y que Koltès practicó, y por otra, la “constructividad” y “matematicidad” 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 Veronese (charla día 22)— 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 de la 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” (Veronese, charla día 22.). Es lo que Barthes (104-105) en la tradición de Artaud entiende como “écriture à haute voix” o “écriture vocale,” que no es parte del sistema de la *parole*, es decir, una palabra que no es fonológica, sino fonética: la voz del cuerpo, de la

corporalidad. Tenemos más bien una voz-melodía que no persigue la finalidad de transportar mensajes o emociones ajenos a él, sino que produce “incidents pulsionnels,” estados o situaciones de “intensidad” como Pavlovsky acostumbra formular. El cuerpo se descubre como “le langage tapissé de peau,” como “la volupté des voyelles/stéréophonie de la chaire profonde.” 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.”

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 antirrepresentacional, *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 Deleuze (*Différence 1*)— de nuestra época actual, heideggeriana, derridiana (y no hegeliana), distinguida por la diferancia y la iteración infinita.



© Alfonso de Toro y PO: *Máquina Hamlet*



Así, en el teatro de PO se trata de una infinidad de iteraciones que producen micro-diferencias, estereotipadas y encubiertas; iteraciones que nos llevan de una diferencia a otra y de allí a otra (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 Deleuze (*Différence 3*)— las diferencias e iteraciones “[...] ont des sphères d’influence, où ils s’exercent [...] en rapport avec des ‘dramas’ et par les voies d’une certaine ‘cruauté.’” PO hace, deshace y fragmenta la sintáctica teatral, la gestualidad, la relación objeto/sujeto, palabra/cuerpo partiendo de un “centro descentrado” (cfr. Deleuze), esto es, disemina los constituyentes espectaculares, los sitúa en la periferia, dejando atrás —como la filosofía y el pensamiento postmoderno— dualismo como cuerpo/palabra(alma), amor/odio, terror/piedad, etc. PO pone en el centro de su quehacer lo intempestivo, lo extemporáneo (Nietzsche, *Das Unzeitgemässe*), lo exterritorial, el *Erewhon* que significa “[...] la ‘nulle part’ originaire, et le ‘ici-maintenant’ déplacé, déguisé, modifié, toujours recrée” (Deleuze 13).

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 Barthes (88ss.) 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* (241-274), “Lo inquietante,” describe este fenómeno como algo relacionado con el miedo, con algo secreto, oculto; con algo “indecible” e indescriptible que resulta de la ambivalencia del término “heimlich” en el sentido de peligro y amenaza, por una parte, y de seguridad, por otra, y confrontado con lo opuesto lo “unheimlich.” 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 (250-251). 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 impusieron 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, antiantropomórficos) la ausencia de la mimesis, ya que no hay nada que representar a no ser el Apocalipsis; presentan lo inquietante potencializado con las infinitas iteraciones y proliferaciones. *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 Pavlovsky (“Reflexiones”)— como “teatro menor,” siguiendo la concepción de “literatura menor” de Deleuze/Guattari (*Kafka*), 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 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 desdoblamiento 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*, *dobladura*, *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 manifestar un desorden destructivo psíquico y físico y el sentimiento de lo siniestro, que es resultado de ese desorden destructivo. *Cruauté* y *peste* constituyen la 'hiperrealidad' de una realidad convulsionada y caótica que no es representable en el contexto del aparato teatral tradicional. El concepto de espectacularidad de PO se enlaza con el de teatro de Artaud en cuanto conlleva la posibilidad de un efecto de purificación individual que puede ayudar a asumir violentas experiencias. El espectáculo no es una instancia de ilustración mimética de la realidad, sino un lugar de crisis y caos, el último espacio desesperado de la presentación de lo verdadero:

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. (Artaud 46s)

La irrealidad, o más bien la hiperrealidad, de lo expuesto distancia al espectador de la expectación de un mensaje, del significado determinado y lo lleva al nivel del significante. 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, sino la muerte misma. A esta orientación hacia el significante 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, 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 de destrucción/construcción o inicio/término.

A partir de *Ubu Rey* 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 antiteleológico, existe una despsicologización y descorporalización total. No hay una mezcla entre actor y muñeco, sino una profunda transformación de ambas instancias. *Ubu Rey* 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.

Bibliografía

1. Textos/Performances/Videos

- Pavlovsky, Eduardo. *Potestad*. Buenos Aires: Búsqueda. 1986/1987.
Pavlovsky, Eduardo. *Paso de Dos*. Buenos Aires: Búsqueda/Ayllu. 1989.
Periférico de Objetos. *Ubu Rey* (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. *Circoneuro*. De Daniel Veronese y Ana Alvarado. 1996.
Periférico de Objetos. *Zooedipous*. De Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio

- 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.
- /Guttari, Felix. *Capitalisme et Schizophrénie 1. y L'Anti-Œdipe/ Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1972/1973/1980.
- . *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- . *Artaud le Moma*. Paris: Galillé, 2002.
- Donna Haraway. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991. 149-181. <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>.
- Fischer-Lichte, Erika. "Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie." Eds. Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Matthias Warstat. *Verkörperung*. Tübingen/ Basel: Francke, 2001. 11-25.
- Freud, Sigmund. *Das Unheimliche. Studienausgaben*. Eds. A. Mitscherlich, A. Richards y J. Strachey. Frankfurt am Main: Fischer. Bd. IV, 1919/1970. 241-274.
- Haraway, Donna J. *Simians, cyborgs, and women : the reinvention of nature*. New York : Routledge, 1991.
- 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 frühneunzeitlichen Jahrmarktspektakel" Eds. Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Warstat, Matthias. *Verkörperung*. Tübingen/ Basel: Francke, 2001. 91-110.
- Nietzsche, Friedrich. *Unzeitgemäße Betrachtungen (1873-76)*. Frankfurt am Main: Insel, 1981.

- Reid, Elizabeth. "Identity and the Cyborg Body." *Cultural Formations in Text-Based Virtual Realities*. Thesis. University of Melbourne, 1994. 75-95. (También: 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. "El teatro *menor* postmoderno de Eduardo Pavlovsky o el Borges/Bacon del teatro: de la periferia al centro." *Gestos* 31(2001): 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 *intermedialidad*." *Gestos* 32 (2001): 11-46.
- Toro, Alfonso de. "'Hyperspektakularität'/'Hyperrealität'/'veristischer Surrealismus.' Verkörperungen/Entkörperungen: Transmediale und hybride Prothesen-Theater: "periférico de objetos": Monteverdi método bélico." U. Felten/ V. Roloff (Hg). *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld: Transcript, 2004. 317-356.
- Veronese, Daniel. *El teatro periférico*. Charla del día 22 y día 23. (Manuscrito).

© Alfonso de Toro (2005). in: *Gestos* 40: 13-41.