

# Más allá de la representación. Jarry, Artaud, Freud, Bacon, Barthes, Derrida, Deleuze, Pavlovsky, Periférico de Objetos, Tantanian

Beyond representation. Jarry, Artaud, Freud, Bacon, Barthes, Derrida, Deleuze, Pavlovsky, Periférico de Objetos, Tantanian

**Alfonso de Toro**

Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar, Universidad de Leipzig  
detoro@rz.uni-leipzig.de

## Resumen

---

Las obras aquí descritas representan un cambio de paradigma en la historia de lo que hemos venido llamando teatro. Se encuentran dentro de una epistemología que toma su origen en los conceptos de Jarry, Artaud y Valle Inclán, y representados por Freud, Derrida, Deleuze, Barthes o Baudrillard. Todas estas obras están cuestionando las formas de la representación, por lo que cambian el paradigma aristotélico-referencial-mimético hacia uno antiaristotélico-antirreferencial/autorreferencial-antimimético donde el cuerpo, el deseo, el espacio espectacular, los objetos y las instalaciones devienen personajes y constituyentes principales.

### Palabras clave:

Representación – antiaristotélico – corporalización – Periférico de Objetos – Alejandro Tantanian – Eduardo Pavlovsky.

## Abstract

---

The works in this article represent a paradigm shift in the history of what we call theatre. They are found to be within an epistemology that originated in the concepts of Jarry, Artaud and Valle Inclán, and represented by Freud, Derrida, Deleuze, Barthes or Baudrillard. All of these works, are questioning forms of representation such that they change the Aristotelian-referential-mimetic paradigm into one that is anti-Aristotelian-antireferential/self-referential-antimimetic in which the body, desire, the staged space, the objects and the installations become main characters and primary constituents.

### Keywords:

Representation – Anti-Aristotelian – Embodiment – Periférico de Objetos – Alejandro Tantanian, Eduardo Pavlovsky.

## Introducción

En mi presente contribución considero autores y obras dentro de un contexto epistemológico donde un tipo determinado de teatro rompe con esquemas tradicionales y establece nuevos paradigmas, retomando y recodificando estrategias teatrales que en su tiempo produjeron grandes cambios y en parte solo se pusieron en práctica en el correr del siglo XX y XXI. Lo dicho no implica que esta elección represente un juicio de valor en la medida que implícitamente se insinúe que las obras elegidas sean de “mayor valor” o “más actuales” que otras llamadas “tradicionales”. Más bien, la elección representa una línea en el desarrollo del teatro afín con mi propia predilección de un tipo de teatro que, indiscutiblemente, también ha representado y representa un lugar central en la historia del género.

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

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

Algunos de los modelos de donde parten ciertos autores y grupos son representados por Jarry, Artaud y Koltès, en el campo del teatro; por Freud, Francis Bacon, Derrida y Deleuze en el campo del psicoanálisis, de la pintura y de la filosofía respectivamente<sup>1</sup>.

### De las vanguardias teatrales francesas hasta Koltès, Jarry y el teatro anti-mimético – las marionetas: un nuevo concepto de teatro

En 1896, con la primera representación de *Ubu Roi*, una obra salida del teatro de marionetas, Alfred Jarry (1873-1907) provocó un cambio fundamental en la concepción de teatro que resultaba principalmente de su carácter anti-mimético, del lenguaje empleado contra la lógica, la pragmática, así como de su carácter levemente obsceno. Frente a las reglas clasicistas aún imperantes en el teatro francés y a las estrictas reglas del “*bon usage*”, este teatro parecía un

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

sacrilegio. Jarry transgrede con *Ubu Roi* todas las reglas en vigor de la tradición de la poética teatral aristotélico-mimético-realista-psicologizante. Particularmente la estrategia de lo grotesco en el sentido que este término adquiere con Baudelaire, Jarry y luego con Artaud, es un instrumento de central importancia para desenmascarar los mecanismos del comportamiento humano en los campos del poder, del terror, de la crueldad, de la erotomanía, del deseo, del amor y del odio. Es igualmente importante para la "deterritorialización" (o descontextualización) de la acción, para la "desindividualización" de los personajes y su transformación en máscaras fantasmagóricas. Determinante en esta obra es la tematización del abuso del poder, el oportunismo, la corrupción, el caos o el régimen del terror; al mismo tiempo, se trata de una obra sobre el teatro, de un "metateatro" donde se exhiben, exponen y escenifican nuevos conceptos de teatralidad. Entre otras características que marcan este cambio de paradigma, cabe mencionar la no-causalidad, la falta de lógica de la diégesis y del lenguaje que resulta de esta estética anti-mimética, todos aspectos determinantes en el teatro europeo de vanguardia y en el resto del mundo.

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

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

### **Conceptos teatrales y transmediales en Artaud: el teatro como material-aparato-máquina**

En *El teatro y su doble*, escrito desde 1931 y publicado en 1938 en francés, Antonin Artaud desarrolló toda una teoría, en parte basada en lo que Jarry había establecido. En este contexto queremos adelantar dos aspectos sorprendentes: la existencia de un red de relaciones trans-textuales y transteatrales, así como la construcción teórica y escénica entre Jarry y Artaud y el grupo Periférico de Objetos.

En el centro de *El teatro y su doble* se encuentran los conceptos de *cruauté* (crueldad) junto a aquellos de *peste* y de *double* (doble). Estos conceptos establecen definitivamente el teatro de la modernidad, anticipando aquello que encontraremos realizado en el teatro de Pavlovsky, en Periférico de Objetos y en las producciones de Robert Wilson, particularmente en lo que se refiere al uso del cuerpo y de los objetos. Artaud se dirige contra un concepto de teatro que reduzca el sistema teatro a un simple mediador lingüístico-mimético y que descuide todo aquello que también le sea inherente al teatro. Es por esto que Artaud –como anteriormente lo habían hecho Jarry en París a inicios de siglo y Valle Inclán en Madrid durante los años veinte– rechaza un teatro psicológico, mimético y realista en el cual la lengua, como símbolo de la racionalidad occidental, sea su elemento más determinante y donde el espectador sea transformado en un mero *voyeur*.

El cuerpo del actor se impone en el centro del sistema artaudiano, se transforma en un ícono constituido por un estatus y un saber que le son inherentes y que lo transportan del nivel del inconsciente del sistema psíquico al nivel del lenguaje no-verbal expresado por gestos, mímica y acústica. Artaud habla en *El teatro y su doble* de que “. . . tales signos espirituales tienen un sentido preciso, que solo alcanzamos intuitivamente, pero con suficiente violencia como para que cualquier traducción a un lenguaje lógico y discursivo nos parezca inútil” (62).

En base a estos nuevos conceptos de teatro, Artaud supera y amplía sustancialmente conceptos del teatro tradicional que se encuentran aparente e indisolublemente ligados a la lengua; por ello, solo mucho más tarde va a realizarse aquello a lo que Artaud aspiraba. El espacio teatral se convierte en el signo de la autonomía teatral como un sistema antimimético, no como un sistema discursivo, sino como un lenguaje escénico o espectacular, e insiste que la teatralidad precede a las palabras en el proceso de creación, pues se sitúa más allá de las palabras. En efecto, Artaud habla de un “secreto impulso psíquico” y de “un estado anterior a la palabra” (68) en un sentido deleuziano y pavlovskyano. Para Artaud, el teatro consiste en una materialidad como las artes plásticas, en una red de “gestos, ruidos, colores, movimientos” (81) y por ello considera al teatro como “plástico y físico” (82). El teatro es el lugar donde se expresan emociones y propósitos de una forma gestual multimedial. Las emociones sutiles e imperceptibles toman forma gracias al cuerpo y gracias a la “matematicidad” de su escenificación. Es esta forma transmedial que determina los movimientos, la coreografía, el ritmo y la segmentación y distribución del espacio escénico, y no la semántica de las emociones, donde el cuerpo tiene la función principal (71-73) y todo se somete a lo escénico: las ideas, los temas, los personajes, las teorías, los propósitos que se transforman en materia escénica (73).

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

Veo particularmente realizado una serie de aspectos del teatro de Artaud en Koltès, Bob Wilson, Pavlovsky, “Periférico de Objetos” y Tantanian, a pesar de que Derrida, en *La escritura y la diferencia*, proclame que el teatro de Artaud no pueda ser realizado porque es su negación misma y que una puesta en práctica sería la traición de sus conceptos (342-43).

### ***Corporalizaciones y descorporalizaciones: hibridez y transmedialidad***

De central importancia es la categoría artefacto, la cartografía epistemológica del cuerpo. Partiendo de esta base, entendemos el cuerpo *per se*, por una parte, como lenguaje (pero no en el sentido de “lenguaje del cuerpo” por medio del cual se desempeña el papel de un personaje, ni tampoco como transporte de significación dentro de un sistema lingüístico) y, por otra, como deseo, sin la finalidad determinada de reproducir un sistema lingüístico, sino con la intención de producir su propio lenguaje de donde se desprenda el texto teatral: cuerpo como teatralidad. El cuerpo como materialidad empleado *como* acción, *como* lenguaje es el punto de partida y el lugar de producción de significación y de diseminación. El cuerpo como categoría teórico-cultural constituye la marca para la materialidad, para representaciones mediales de diversa naturaleza.

Completamos estas reflexiones con formulaciones de Artaud respecto de la intraducibilidad del lenguaje teatral y del cuerpo; de Freud, en relación con lo intranquilizante; de Deleuze 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.

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

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

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

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

En este caso tenemos una “corporalización”, esto es, una *escenificación de la materialidad corporal* con un carácter antimimético, ya que la escenificación corporal va más allá, trasciende, sobrepasa, cualquier tipo de rol, ya sea este individualizado o no. Este tipo antimimético de “corporalización” ya fue formulado por Artaud, como hemos visto. Es Heiner Müller, en *Hamlet Machine*, quien inicia con una transición entre el tercer tipo de “corporalización” en el momento en que hace recitar al actor: “Yo fui Hamlet / Yo no soy Hamlet. Ya no represento ningún papel” (Periférico, *Máquina*). El cuerpo es aquí pura *presentacionalidad* y no *representacionalidad*, es decir, no es ni metáfora, ni alegoría, ni signo de similitud o analogía de una figura antropomórfica.

Heiner Müller –como a fines del siglo XIX Jarry– nos obliga a una rematerialización del cuerpo, a una “corporalización” inmediata del cuerpo-materia: *escenificación o performativización corporal como carne, como masa*.

En este desarrollo de la teoría y práctica del cuerpo llegamos a un tercer tipo de “corporalización” en el sentido de “descorporalización”, como se da en la obra de Periférico de Objetos de una forma muy particular también ya anticipada en la pintura de Bacon: a saber, donde el cuerpo se comienza a diluir, no es ya más representable.

Ahora bien, en el caso de PO, la rematerialización o “corporalización” del cuerpo como masa, implica una desmaterialización del cuerpo mimético y antropomórfico, una “descorporalización” no solo del actor a favor del personaje, sino que es la eliminación de la carne, la degradación, mutilación y eliminación del cuerpo físico del actor a raíz de la imposibilidad de su representacionalidad e incluso de su presentacionalidad como cuerpo, como carne maltratada, torturada, mutilada. De aquí que el grupo PO, también impulsado por *Paso de dos* de Pavlovsky –como veremos– recurra a los muñecos. Periférico de Objetos se ubica en la ranura, en la orilla, en el pliegue entre cuerpo y objeto que lleva a la creación de un cuerpo espectacular-protésico.

Sin embargo, la prótesis aquí no es externa, es sustancial; aquí radica su inseparabilidad y de allí que esta “descorporalización” lleve a un cuerpo *cyborg*: el objeto es parte de la articulación interna del cuerpo que comienza a producir otra concepción de cuerpo como productor de su propia escenificación y transmutación y como categoría epistemológica y cultural<sup>2</sup>.

Nuestras categorías 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 son una radicalización de ese concepto. Los procedimientos de “corporalización” y “descorporalización” llevan la categoría cuerpo a su límite. En el límite de su “representabilidad” se transforma en “presentabilidad” pura, experimentando una contaminación objetal. Dicho de otra forma, es una transformación parcial del cuerpo en objeto y de los objetos en corporalidad, así como se presenta, por ejemplo, en *Cámara Gesell* o en *Máquina Hamlet*.

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

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

1. Ambos términos son de orden antimimético, 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...;

2 Cf. mis “Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la hibridez e *inter-medialidad*”, y “‘Periférico de objetos’ historia y poética, ‘corporalización’/‘descorporalización’/‘topografías de la hibridez: cuerpo y medialidad’”, ambos en la lista de Obras Citadas al final del artículo.

4. “Descorporalización” significa la desmaterialización, la descarnalización, la transformación del cuerpo o la suplantación del cuerpo por objetos;
5. *Cuerpo-Cyborg*. De este último proceso se desprende un nuevo cuerpo que se ha independizado o tiende a la emancipación del cuerpo carnal y toma diversas funciones estéticas, sociales y políticas.

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

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

Tenemos un producto de *science fiction* donde el *cyborg* oscila entre cuerpo, máquinas y animales como se da en *Suicidio 1* (2001), creando mundos altamente ambiguos e indefinibles. El *cyborg* periférico produce con sus cuerpos híbridos intimidades; sin embargo, estas son intranquilizantes, espacios de poder, de violencia, amor, erotismo, sexualidad, deseo, obscenidad y degradación. El *cyborg* periférico nos está mostrando no solo el horror de un mundo, sino además el mundo como máquina artificial, como vidas *cyborg*, especialmente cuando produce un *cyborg sex* entre los muñecos o como en *Cámara Gesell* donde Tomás –presentado por Laura Yusem– quiere tener una relación sexual con la muñeca Amanda. Tenemos por ello también una sublección de los parámetros heterosexuales.

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

El objeto-periférico, como cuerpo heterotópico, está siempre correlacionado a la ironía, al sarcasmo, a la perversión y a la degradación, deshaciéndose así de cualquier tipo de mimesis representacional realista, política o psicológica, de cualquier tipo de ilusionismo identificador 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 despiden de un sistema cultural falocéntrico, armónico, heterosexual.

Las relaciones entre PO y Pavlovsky son más que evidentes en el trato del cuerpo y en la organización del espacio escénico, como podremos apreciar a continuación.

### **Pavlovsky el eterno vanguardista: *Paso de Dos* o el límite de la representación**

*Paso de Dos* (1989) es quizás la obra más osada de Pavlovsky dentro de su tradición deleuziana y baconiana: presenta en "tiempo real" la violencia en la relación hombre-mujer, en la relación dominador y víctima. Pero esta obra va mucho más allá, como nos lo demuestran las explicaciones de Laura Yusem, Eduardo Pavlovsky, Susana Evans y Stella Galazzi sobre la génesis del texto espectacular y el vídeo. Pavlovsky nos habla de la mera virtualidad del texto dramático y de los secretos que este contiene y que son sacados a luz durante la puesta. Eso que podemos llamar, en el sentido de la estética de Pavlovsky, multiplicar la propuesta del autor, el re-inventar, el re-crear, se pone de manifiesto en la oposición "palabra vs. actuación" en el sentido de corporalidad.

En el centro están un Él y una Ella. Se trata de reconstruir el pasado, de revivir ciertas experiencias fundamentales entre una pareja que ha llegado al agotamiento de su relación; recuerdos de escenas de celos, amor, angustia, pueblan los diálogos balbuceados, sembrados de puntuales comentarios de violencia sobre cadáveres en el barro. También se nos pone en evidencia la violencia sexual del hombre y su dependencia física e intelectual frente a la mujer y, a la vez, la fuerza psíquica de la mujer como único refugio en su situación de víctima. Mientras el hombre lo ocupa todo y se apodera de ella, esta se venga al rechazarlo internamente, al no "nombrarlo", es decir, al no reconocerlo. La víctima es destruida físicamente, pero el torturador no alcanza a apoderarse de su palabra. El silencio (el no-reconocimiento) es la forma en que la víctima tortura al torturador.

La puesta que resulta como imagen muestra una topografía escenográfica de la tortura con momentos máximos de exaltación y con grandes abismos en el vacío de lo cotidiano. Frente a esta situación, Él no soportando el vacío y la ambigüedad de lo cotidiano que se le presenta como el fracaso amoroso, golpea a Ella hasta dejarla agonizante. Según Pavlovsky, este es el momento preciso donde comienza y se materializa el texto espectacular. Él, frente al cuerpo inánime de su víctima, trata desesperado de "recuperar momentos de grandes intensidades" (*Paso de Dos*).

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

## Periférico de Objetos: más allá de la representación

PO es fundado en 1989 por Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi junto a Alejandro Tantanian y Román Lama, cinco titiriteros del Teatro General San Martín (“Charla día 22” de Veronese). Ellos recodifican ese teatro guiñol para niños en el contexto de un teatro de la crueldad o del teatro protésico de *corporalización y descorporalización*.

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

La obra de Pavlovsky es parte de las vanguardias argentinas. A Veronese le interesa particularmente la forma en que Pavlovsky articula lo político, lo psicológico como espectáculo, partiendo de su materialidad, de su artefacto inherente que es el cuerpo, el movimiento, la escenografía, la habitación de un espacio espectacular: “Me interesa la dramaturgia de Pavlovsky 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” (“Charla día 22”).

Lo que Artaud llama la “crueldad”, lo podemos denominar con Freud *Unheimlich* (lo extraño). Así es el caso en *El hombre de arena* (aunque también en todos los trabajos de PO) que se basa en la obra homónima de de E.T.A. Hoffmann (*Der Sandmann* en el original alemán) y en el ensayo “Das Unheimliche” (“Lo Ominoso”) 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 es parte exclusiva del espectáculo: “La lectura que producía en el público argentino era unívoca. Los muertos querían aparecer a la luz para contar su historia. Si bien había en todos nosotros una necesidad política personal. . . esta no estuvo presente a la hora de preparar el trabajo” (Veronese, “Charla día 22”).

“Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro” escribe Artaud (96), lo que reaparece en forma similar en las palabras de Veronese: esa “visión negra” se expresa a través de una estética de la crueldad donde se rompe con todo tipo de tabúes, exponiendo la más radical obscenidad, desnudez y brutalidad de lo que en Argentina y en otros lugares han significado la dictadura, la liquidación de los derechos humanos, de lo humano hasta su más despiadada degradación, su reducción a meros objetos destinados al basural de la historia, a las trastiendas del terror. De allí la imperturbabilidad, la congelación de los gestos, de la mirada, de la incomunicación, de las relaciones *cyborg*-protésicas. De allí la fragmentación de lo expuesto, la eliminación de una diégesis tradicional y la estructura de micromomentos seriales.

Esas visiones conducen a o son producto de una hibridez fundacional y elemental de los procedimientos de hibridación de los espectáculos, de donde se desprenden la pluralidad y “des-limitación” del arte actual y del teatro. Son ofrecidas, así, múltiples lecturas y escenificaciones de PO constituidas por la simultaneidad del empleo de diversos medios de representación (movimientos, muñecos, proyecciones de todo tipo); sonidos/melodías, gritos, murmullos; objetualidad: diversidad, proliferación y predominio de los objetos; sintaxis rizomática; repetición indefinida; “matematización” de los movimientos; antimimesis; autorreferencialidad; deconstrucción; transtextualidad; metateatralidad; textualidad; espectacularidad performativa; recodificación y reinención de formas teatrales tradicionales; fragmentación; minimalismo (gestual, objetal, espacial, temporal, escenográfico, visual, espectacular); procedimientos de distanciamiento; disolución de las fronteras entre autor, actor y director; obscenidad; economía; incomunicación; inmovilidad/imperturbabilidad; soledad/anonimato; antiantropomorfismo; antisujeto/prótesis; las estéticas de la crueldad o de lo siniestro; micro-política; estrategias de la periferia/orillas/teatro menor, *unhomly/in-between*, *unheimlich*, *da-zwischen* (Bhabha 2).

Los autores-actores-directores se encuentran en busca de su propia voz e imagen, los directores y actores de su propia obra. Esto es un reflejo técnico de un concepto de espectacularidad como búsqueda y experimento, donde la “búsqueda” y el “experimento” son parte intrínseca de la materia espectacular y no algo extraño como se presentaba en la modernidad teatral. Veronese da cuenta de estos fundamentales cambios en la distribución agencial en el teatro, en cuanto acepta ese ir y venir entre los “agentes”; igualmente es muy consciente del predominio del director cuando afirma “ser en definitiva un amigo del autor muerto” (“Charla del día 22”). Asimismo, 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” (“Charla del día 22”), 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 Roi* se prestan como bienvenida plataforma y punto de partida para generar otro tipo de espectáculo: un verdadero nuevo cambio de paradigma en la claudicación de un siglo. En este espectáculo de PO ya se encuentran prácticamente todos los elementos constitutivos que caracterizarán 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...* (1990) se ampliará el modelo titiritero. En este espectáculo se introducen dos personajes fantoches, ciegos y mendigos, verdaderos esperpentos valle-inclanianos. Con ellos la relación con el muñeco “J.” se potencia y los actores se establecen como manipuladores, torturadores y como una especie de cirujanos sanguinarios, un rasgo que se conservará hasta *Monteverdi método bélico* (2000). De allí en adelante los trabajos de PO tendrán un carácter de laboratorio de patología, una especie de morgue. Se trata además de un teatro altamente virtual, pues si bien es cierto que se parte de dos textos –uno del “Primer Amor” y otro “Acto sin Palabras”– estos son luego sometidos a otra espectacularidad y espacialidad.

La relación de los sujetos entre sí, la relación entre torturador (sujeto) y torturado (objeto), entre individuo y colectividad, entre Estado y persona, son reformuladas, pero para formar un sujeto híbrido: en parte de carne y hueso, en parte prótesis. El agente/ejecutor y su prótesis son, por un lado, autónomos y, por otro, recíprocamente dependientes. Entre el muñeco y el agente/ejecutor se produce una prolongación y una disociación, ya que no es más un "actor" o un intérprete o un traductor o un mediador, no está al servicio del muñeco, pero ambos, "agente" y muñeco, se ponen en acción al encontrarse, al tocarse. No hay armonía ni integración ni alguna equivalencia, sino hibridez, es decir, una tensión permanente de elementos en pugna. El muñeco-protésico desnuda e invierte el muñeco del teatro guiñol, no solamente porque el primero está desnudo, sino porque muestra sus entrañas, sus alambres y resortes; le faltan pedazos en la cabeza, en la espalda o tiene miembros amputados. Se trata de una prótesis que a su vez necesita una prótesis: el "agente". En el sentido descrito de la problematización entre sujeto y Estado, por ejemplo, entre sujeto y colectividad, es este un tipo de espectáculo político en el sentido deleuziano, foucaultiano y pavlovskyano: el yo (individuo) y su prótesis (el Estado, el otro). Tenemos en todos los textos protésicos de PO –desde *Variaciones sobre B...*– una profunda disociación en todos los niveles, entre los objetos en el espacio espectacular, entre los "agentes", los objetos y los muñecos; y entre los muñecos entre sí mismos.

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

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

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

Esto es, por una parte, el teatro auténtico y brutalmente real, en el "tiempo real" que Artaud reclamaba 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 funciona 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 quinésico 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 habituación o incipiente ilusión a una deconstrucción o revelación de lo visto y experimentado. La habituación se realiza, además, a través de la iteración, y la interrupción de la iteración produce

el quiebre, la deshabitación. 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:

“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”, afirma Veronese (“Charla del día 22”). Es lo que Barthes, en la tradición de Artaud, entiende como “escritura en alta voz” o “escritura vocal”, que no es parte del sistema del habla, 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 “incidentes pulsionales”, estados o situaciones de “intensidad” como Pavlovsky acostumbra formular. El cuerpo se descubre como “el lenguaje tapizado de piel”, como “la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda . . .”. En esta “escritura en alta voz” 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 “deportar muy lejos el significado y lanzar, por decirlo así, el cuerpo anónimo del actor en mi oreja: todo eso grana, chirría, acaricia, raspa, corta: todo eso goza” (47).

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 diferencia, donde las identidades se simulan en una red de circulación diferencial e iterativa característica –según Deleuze (*Diferencia y repetición* 1)– de nuestra época actual, heideggeriana, derridiana (y no hegeliana), distinguida por la diferencia y la iteración infinita.

Así, en el teatro de PO se trata de una infinidad de iteraciones que producen micro-diferencias, estereotipadas y encubiertas; iteraciones que nos llevan de una diferencia a otra y de allí a otra (*El hombre de arena*); es el enterrar y desenterrar, realizar y finalizar el acto sexual, poner la silla de ruedas, sacar la silla de ruedas... Las diversas iteraciones diferenciales coexisten en ese estrecho mundo de la caja, urna, cajón mortuario. En este tipo de teatro –constata Deleuze– las diferencias e iteraciones “tienen esferas de influencia, donde actúan . . . en relación a ‘dramas’ y por intermedio de una cierta ‘crueldad’” (*Diferencia y repetición* 17). PO hace, deshace y fragmenta la sintáctica teatral, la gestualidad, la relación objeto/sujeto, palabra/cuerpo partiendo de un “centro descentrado” (Deleuze, *Diferencia y repetición* 17), esto es, disemina los constituyentes espectaculares, los sitúa en la periferia, dejando atrás –como la filosofía y el pensamiento postmoderno– el dualismo como cuerpo/palabra (alma), amor/odio, terror/piedad, entre otros. PO pone en el centro de su quehacer lo intempestivo, lo extemporáneo (Nietzsche 93), lo exterritorial, que significa “el ‘en ninguna parte’ originario y el ‘aquí-ahora’ desplazado, modificado, disfrazado, recreado siempre” (Deleuze, *Diferencia y repetición* 18).

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 solo se definen en ese momento preciso de la presentación. No hay aquí roles, actores ni actuación, no hay desdoblamiento mimético.

En este contexto, es una vez más Roland Barthes quien hace una fundamental diferenciación entre una *figuración* y una *representación* (40), que equivale a la nuestra de “espectacularidad presentacional” (=antirreferencial, antimimética) y “representacional” (=referencial, mimética). La primera la define Barthes como la aparición de un cuerpo erótico, cualquiera que sea su forma de aparición. Por ejemplo, un autor puede producir una dinámica gestual-espacial del cuerpo y no imitativa, se pueden producir formas corporales insertadas en objetos fetiches (muñecos), en lugares eróticos (sexualidad, burdel, obscenidad). Por el contrario, la “representación” está acabalada de otros sentidos que van más allá del deseo y del cuerpo; es una especie de pretexto para la mimesis de la realidad, la moral, la similitud, la legibilidad: la verdad.

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

Periférico de Objetos significa ahora una estética de lo inquietante, una estética de la crueldad, una estética del horror, una estética de la incertidumbre, como un lenguaje menor, hiperrealidad. El concepto de hiperrealidad lo podemos traducir como “crueldad” 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. “Crueldad” 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.

Es evidente que PO rompe con todo tipo de esquemas, tanto con los 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. El placer y el deseo espectacular, de la materia teatral y de la deconstrucción, junto con lo canónico, forman una espectacularidad como búsqueda. Se trata de “máquinas asesinas o escénicas, prolongaciones de órganos materiales y antropomórficos, agregados al actor que era su propietario y su víctima trágica”, dice Veronese. Estos procedimientos de materialización plástica reemplazan la “retórica teatral”, 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 la hiperrealidad.

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

La subversión, la ruptura de las normas 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.

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,



Gentileza de Alejandro Tantanian

Detalles de la obra *Carlos W. Sáenz* (1956 -). Dramaturgia y dirección: Alejandro Tantanian, 2003. Fotografía: Ernesto Donegana.

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 a-paralela y asimétrica. Las secuencias (ya no escenas), son meramente accidentales, construidas al azar y relacionadas por las vibraciones, por las emociones y por las intensidades del deseo. PO lleva los objetos a su materialidad pura, se apodera de estos no para producir una alegoría o metáfora, sino para "... apartarlos de la rutina cotidiana. [Para] [d]arles autonomía, inutilidad. [Para] [p]roponerles una vida independiente" (Veronese, "Charla día 23") y de esta forma abrir otros caminos y posibilidades de acción.

### Alejandro Tantanian: instalaciones espectaculares, virtualidad e hiperrealidad: *Carlos W. Sáenz*

La obra por tratar, *Carlos W. Sáenz*, fue presentada el 2003 en el Kunsten Festival des Arts en Bruselas; luego en Fráncfort, Berlín, Stuttgart y Bergen. Es una obra de orden borgeano, ya que se crea un personaje imaginario a través del discurso y, en medio de este, comienzan a aparecer objetos de su misteriosa vida de filántropo autista y melancólico; incluso tiene un e-mail y el discurso sobre su biografía y su vida se ramifica como un rizoma. Las diversas historias nacen unas de otras, se bifurcan y se intersectan, se superponen y se ramifican. La historia está situada en Buenos Aires, en la calle Maza. Se trata de un espectáculo de instalaciones donde participan cuatro personas que constituyen la presentación. La obra se dio en el Teatro Hebbel en Berlín el 25 de mayo del 2003. El texto y la dirección es de Alejandro Tantanian; la composición, música y sonido de Edgardo Rudnitzky; la escena, los objetos, fotos y vídeos de Jorge Macchi; la iluminación de Alejandro le Roux con Ernesto Berardino, Edgardo Rudnitzky, Hendrik de Smedt y Alejandro Tantanian.

El espacio se sitúa en Berlín detrás del estrado de la escena misma. Está configurado en forma rectangular. A la derecha y a la izquierda se encuentran unas banquetas donde se sienta el público. Al frente tenemos a Tantanian, que lee la historia de Sáenz en inglés (algunos trozos en español) como en un curso magistral, y tiene un proyector de láminas, un PowerPoint, diversas



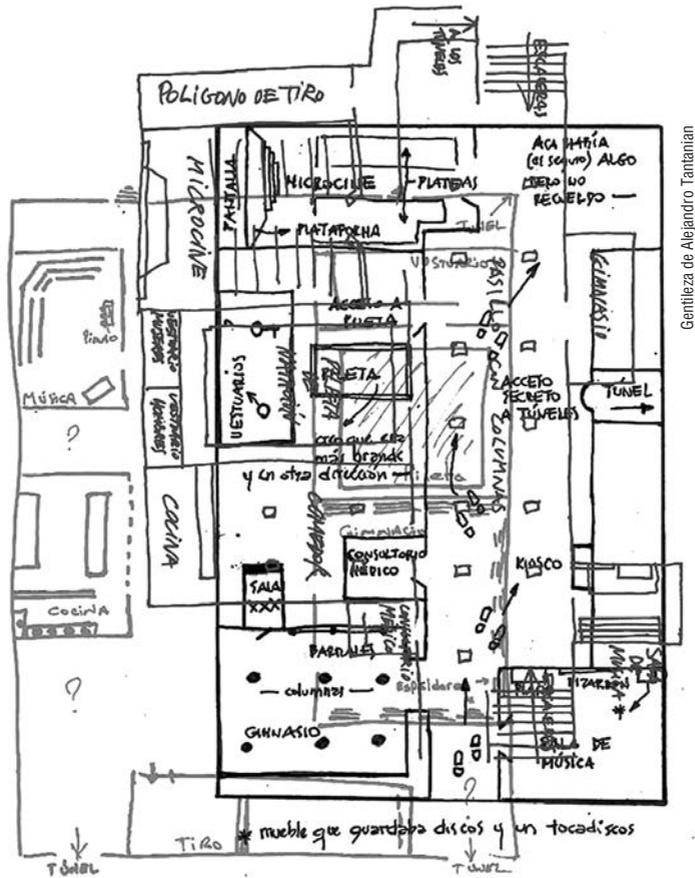
Gentileza de Alejandro Tantanian

*Carlos W. Sáenz* (1956 -). Dramaturgia y dirección: Alejandro Tantanian, 2003. Fotografía: Ernesto Donegana



Gentileza de Alejandro Tantanian

*Carlos W. Sáenz* (1956 -). Dramaturgia y dirección: Alejandro Tantanian, 2003. Fotografía: Ernesto Donegana

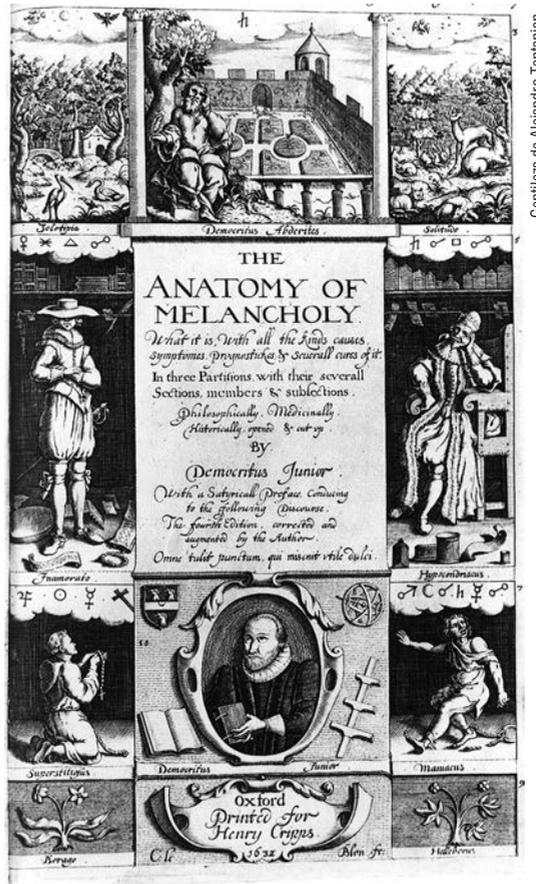


Detalle de la obra *Carlos W. Sáenz* (1956 -). Dramaturgia y dirección: Alejandro Tantanian, 2003. Fotografía: Ernesto Donegana.

proyecciones de videos y secuencias filmicas que va necesitando para ilustrar su conferencia. A su izquierda se encuentra un locutor que lee textos en alemán, holandés y en otras lenguas. Al frente de Tantanian, al otro extremo del espacio espectacular, está todo el aparato de la música en vivo y en una esquina tenemos otro locutor que habla en francés. En medio, como en una especie de corredor, se ven unos cables que hacen aparecer una serie de objetos. En un cuarto adjunto al espacio espectacular se encuentran una serie de vitrinas con objetos de Carlos W. Sáenz, tabaquera, mapas, libros, un bastón, entre otros.

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

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



Cortesía de Alejandro Tantanian

Detalle de la obra **Carlos W. Sáenz** (1956 -). Dramaturgia y dirección: Alejandro Tantanian, 2003. Fotografía: Ernesto Donegana.

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

A ambos, Sáenz y Pérez Diez, los une la fragilidad, el estatus de *outsider* y la melancolía. El concepto de melancolía de Sáenz proviene de Richard Burton, quien escribe un tratado en 1621 con el título *The Anatomy of Melancholy*.

Otros temas son la película *La Passion de Jeanne D'Arc*, como también las canciones de Sáenz, el circo y la mujer barbuda que representa la fealdad grotesca. Esta última muere en el parto y ambos cadáveres son rellenados y expuestos al público. Su tragedia y vida son luego immortalizadas en la película de M. Ferretti, *La triste mujer*.

La obra es transmedial en cuanto se emplea una serie de diversos medios que mantienen su autonomía y que no siempre están funcionalizados entre sí. Se puede hablar de transmedialidad siempre y cuando diversos elementos mediales concurren dentro de un concepto estético, cuando se constata un empleo multimедial de elementos y procedimientos o cuando estos aparezcan

en forma de citas, es decir, cuando se realiza un diálogo de elementos mediales y se produce un metatexto-medial (De Toro, *Reflexiones* 25-6). Cuando, por ejemplo, se proyecta el vídeo de *La Passion de Jeanne D'Arc*, se proyecta simultáneamente otro vídeo donde se escuchan gritos y se entrelazan secuencias de entrevistas con Carlos W. Sáenz.

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

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

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

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

Esta ambigüedad se potencia a través de la visita a la exposición de los objetos expuestos provenientes de la caja de Sáenz.

## Conclusión

Las reflexiones aquí presentadas han querido trazar una línea tanto histórica como sistemática de un tipo de presentación escénica, que en sus diversos momentos revolucionó aquello que comúnmente por hábito solemos llamar "teatro". Agobiado por una tradición milenaria de la representación de orden mimética, el término teatro encubre toda una evolución de nuevas formas, ya no de *representar*, sino de *presentar*, y en lo posible en *tiempo real*, en un *hic et nunc* perenne de lo expuesto en orden espectacular, en un eso es y nada más que eso.

Esta nueva forma de exponer y ver un sistema escénico se manifiesta en forma muy particular en el empleo del cuerpo y sus diversas corporalizaciones y descorporalizaciones hasta su disolución, transformándose en un objeto pseudo-protético, en un aparato agregado con el fin de *ser eso que en ese momento ocurre sin anterioridad ni posterioridad, sin superposición ni suplantación*.

A esta estrategia se suma aquella de la repetición que nos hace conscientes de esa oscilación entre lo *déjà vu* y lo nuevo, y que tiene como función el crear una red rizomática diseminante, dejando una huella de posibilidades abiertas. Lo que Jarry comienza y culmina teóricamente con Artaud, es reimplantado por Pavlovsky en su teatro de pulsiones e intensidades, donde el cuerpo es el agente principal, camino que remata particularmente en Periférico de Objetos y Tantanian: en dos opciones espectaculares de orden objetal.

## Obras citadas

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa, 1996. Impreso.
- Barthes, Roland. *El placer del texto. Lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI, Editores, 2007. Impreso.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. 1972. París: Minuit, 1973. Impreso.
- . *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. París: Éditions de Minuit, 1980. Impreso.
- Derrida, Jacques. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989. 318-343. Impreso.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Nachtstücke. Der Sandmann*. Mit einer Studie *Anatomie des Sandmanns* von Günter Hartung. Leipzig: Reclam, 1984. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Frankfurt am M.: Insel, 1981. Impreso.
- Pavlovsky, Eduardo. *Paso de Dos*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda/Ayllu, 1990. Impreso.
- Periférico de Objetos. *Ubu Roi*, 1990. Vídeo y MS. Inédito.
- . *Variaciones sobre B*, 1991. Vídeo y MS. Inédito.
- . *El Hombre de Arena* de Daniel Veronese y E. García Wehbi, 1992. Vídeo y MS. Inédito.
- . *Cámara Gesell* de Daniel Veronese, 1993. Vídeo y MS. Inédito.
- . *Máquina Hamlet* de Heiner Müller, Daniel Veronese, Ana Alvarado, E. García Wehbi, 1995. DVD. Inédito.
- . *Circoneiro* de Daniel Veronese y Ana Alvarado, 1996. Vídeo y MS. Inédito.
- . *Zooedipous* de Daniel Veronese, Ana Alvarado, E. García Wehbi, 1998. Vídeo y MS. Inédito.
- . *Monteverdi método bélico* de Daniel Veronese, Ana Alvarado, E. García Wehbi, 2000. Vídeo y MS. Inédito.
- . *Suicidio/Apócrifo 1* de Daniel Veronese, Ana Alvarado, Guillermo Arengo, Julieta Vallina, 2001. Vídeo y MS. Inédito.
- Tantianian, Alejandro. *Carlos W. Sáenz* (2003 "Kunsten Festival des Arts"). Disco compacto y manuscrito. DVD. Inédito.
- Toro, Alfonso de. "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la hibridez e *inter*-medialidad". *Gestos* 32 (2001): 11-46. Impreso.
- . "'Periférico de objetos' historia y poética. 'corporalización'/'descorporalización'/'topografías de la hibridez: cuerpo y medialidad'". *Gestos* 40 (2005): 13-42. Impreso.
- Veronese, Daniel. "*El teatro periférico*". Dic.1999 / Enero 2000. Inédito.
- . "Charla del día 22". Dic.1999 / Enero 2000. Inédito.
- . "Charla del día 23". Dic.1999 / Enero 2000. Inédito.

Fecha de recepción: 1 de abril de 2014  
 Fecha de aceptación: 2 de mayo de 2014