

Publicado por primera vez en:

Toro, Alfonso de. (2004). “Introducción: Teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica-mediática-corporal”, in: Alfonso de Toro (Ed.). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*. (Theorie und Praxis des Theaters, Vol. 11, Frankfurt am Main: Vervuert). p. 9-20.

Alfonso de Toro

*Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar
Universität Leipzig*

INTRODUCCIÓN: TEATRO COMO DISCURSIVIDAD ESPECTACULAR-TEÓRICO-CULTURAL-EPISTEMOLÓGICA- MEDIÁTICA-CORPORAL

El presente volumen de la “Pluralidad de Discursos” abarca una vasta gama temática entroncada en temas propiamente teatrales como la espectacularidad, la teatralidad, la escenificación, pero a la vez ubicada en parámetros de la teoría de la cultura, particularmente de la postmoderna y postcolonial. Dentro de este marco epistemológico resalta el trato de fenómenos como aquellos de la hibridez, alteridad, identidad y del género, de aspectos mediales, históricos, políticos, antropológicos y transculturales. Además, el término ‘teatralidad’ se configura como punto central en todas las publicaciones.

Especial atención se le ha prestado a algunos/as autores/as tales como Alberto Kurapel, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Monti, Griselda Gambaro, Carlos Fuentes y Vicente Leñero, Antunes Filho, Gerald Thomas, Coco Fusco y Nao Bustamante, Araújo/Bonassi. Además intervienen con contribuciones creadores como Kurapel, Griffero y el creador-crítico Cohen.

La mayoría de estos enfoques los podemos resumir en tres aproximaciones fundamentales: la aproximación ‘transcultural’, la ‘transmedial’ y la corporal que nos llevan a la descripción e interpretación de la espectacularidad (o teatralidad) postmoderna y postcolonial, hasta el desarrollo de estrategias de hibridización, y a una discusión implícita y explícita del cuestionamiento del término ‘teatro’.

Los trabajos presentan al teatro no solamente como un espectáculo, sino a su vez como fuente de conocimiento, como algo político e histórico semióticamente hablando, donde, partiendo de un grupo selecto de autores y de obras, se da todo el panorama de fenómenos de nuestra actual cultura, radicando aquí una de las principales intenciones de esta investigación.

1. POSTMODERNIDAD – HIBRIDEZ – TEATRALIDAD

El teatro postmoderno en su gran diversidad se entiende como una “*plurimedialidad espectacular*” que tiene sus raíces históricas en aquella tradición que va de la Modernidad de Jarry a través de Artaud y que se concretiza en una Modernidad tardía en las obras de Beckett e Ionesco donde encontramos un teatro “anti-ilusionista, anti-catárti-

co” y por esto autorreferencial donde se acentúa el “artefacto teatral”, esto es, su espectacularidad conectada a una gran variedad de tradiciones (‘memoria’) que luego son recodificadas en un nuevo contexto histórico-cultural y de donde nacen nuevas concretizaciones teatrales. Precisamente una serie de publicaciones acentúan tres procedimientos o actitudes de la postmodernidad teatral en sus diversos campos de acción, sean éstos con referencia a procedimientos de espectacularidad, de deconstrucción, de fenómenos históricos, culturales o de género: la ‘Memoria’, la ‘Elaboración’ y la ‘Perlaboración’. La ‘Memoria’ reactiva la conciencia de diversos fenómenos culturales anteriores, mientras la ‘Elaboración’ re-arma, re-lee, re-escribe, recodifica diversos materiales en un acto de selección y ordenación de los mismos; y, finalmente, la ‘Perlaboración’ es un resultado híbrido y que funciona por diferencia, por medio de una ‘reintegración’ paralógica, acentuando la ‘diferencia’, el/lo ‘otro’, es decir, es el resultado de una operación inter- o transtextual, inter- o transcultural (A. de Toro).

Como resultado del análisis de los procesos de semiosis de la postmodernidad teatral, de sus niveles semánticos, pragmáticos, sintácticos, discursivos, actoriales y representacionales se constituyen cuatro posibles modelos *permeables* para la descripción de la espectacularidad postmoderna: un ‘teatro plurimedial o interespectacular’, un ‘teatro gestual kinésico’, un ‘teatro de deconstrucción’ y un ‘teatro historizante’. Paralelamente a estos tipos se desprenden varias posibilidades de ‘teatralidades mixtas’. Esta tipología, que se desprende de la mayor o menor dominancia de un aspecto, conoce una espectacularidad que se caracteriza por una tendencia al *Gesamtkunstwerk* (así en obras de Wilson, Kurapel, Thomas), por su carácter de *work in progress* con una “partitura”, “topográfica” o “cartográfica”, “rizomática” o nómada, y con una permanente autorreferencialidad, esto es, con un nivel fuertemente metateatral donde en cada obra a la vez se está cuestionando y reflexionando sobre el lugar de partida del acto espectacular (A. de Toro, F. de Toro, Cohen).

Procedimientos palimpsestos, intertextuales, mediales y de otro tipo conducen a permanentes reapropiaciones de diversos códigos con diversas funciones, sean éstas estéticas, crítico-reflexivas o políticas (F. de Toro; como en las obras de Barba, Thomas, Lessa, Díaz, Araújo/Bonassi, Müller, Gambaro, Kurapel o de la Parra). Fragmentación, *collage*, *ready mades*, *pluriinterpretabilidad*, predominancia del signifiante, reiteración, desjerarquización de los diversos códigos clásicos teatrales, superación de categorías genéricas y plurisignificación son otras de las muchas características que constituyen una teatralidad o espectacularidad postmoderna y que llevan no a una *opera aperta*, a la cual, finalmente, se le puede atribuir un sentido determinado en algún nivel, sino a un tipo de construcción que muchos de los críticos denominan ‘hibridez’, esto es, un proceso de entrecruces que no es reducible a unidades armónicas, sino una estrategia siempre en movimiento, tanto en relación con la constitución de la significación, en el sentido de diseminación, como con la construcción misma del espectáculo. Se trata de construcciones, de propuestas y no

de productos definitivamente determinados (A. de Toro, F. de Toro, Kurapel, Fernandes, Cohen, Villegas, Graham-Jones).

Los procedimientos intertextuales, palimpsestos y deconstruccionistas llevan al desarrollo de un discurso crítico, relativizante y subversivo, que *deslimita* los cánones clásicos de la producción teatral como en las obras de Gambaro, de Tavira, Kurapel, Filho, Celso, en las que se deconstruyen obras de Homero, Sófocles, Esquilo, Eurípides, de la mitología griega (Antígona, Ulises, Prometeo, las Troyanas) y de Shakespeare (Hamlet), recodificándolas con planteamientos de la contemporaneidad y biografía del autor y de su locación cultural. Los personajes y motivos históricos o mitológicos son llevados a un plano íntimo y personal, los personajes monumentales son llevados a dimensiones cotidianas, a situaciones de carácter elemental-existencial. Por ejemplo, mientras Gambaro en *Antígona* problematiza y cuestiona el poder y la autoridad del Estado, de Tavira construye, en *La pasión de Penteseilea*, un discurso contra los sistemas hegemónicos, ejemplarizándolo en el amor de Penteseilea y Aquiles, y Kurapel funcionaliza, en *Prometeo Encadenado*, a Prometeo como el personaje icono del “entre-medio”, de la orilla, del exiliado: Antígona es ubicada en un café de Buenos Aires, Penteseilea y Aquiles en el contexto de una explosión atómica, Prometeo tiene su lugar en una fábrica abandonada y está encadenado sobre el motor de un auto destrozado.

2. POSTCOLONIALIDAD

Una serie de trabajos se centran en la descripción del discurso y de la espectacularidad bajo una perspectiva postcolonial, esto es, en forma de relecturas de la historia (Floeck), por ejemplo, desde una perspectiva *deslimitizante* que trata de superar tanto aspectos esencialistas como hegemónicos y tratando entrecruces culturales con una estrategia de la alteridad (altaridad) y de la diferencia (diferancia) como un fenómeno irreducible, como un fenómeno nómada (A. de Toro, F. de Toro, Kurapel, Cohen).

Términos tradicionales en el debate del postmodernismo y postcolonialismo son reemplazados por el de ‘postmodernidad’ (como un fenómeno cultural global que tiene su inicio a fines de los años 50 en EE.UU. en la arquitectura, danza y teatro y en los años 60 en Europa dentro de la filosofía postestructuralista, y que lo diferencia de fenómenos denominados con el mismo término tanto dentro de la historiografía y teoría de la cultura europea y de la literatura (poesía) latinoamericana de comienzos del siglo XX), y por el de ‘postcolonialidad’ (como un fenómeno cultural palimpsesto de recodificaciones y relecturas fundado en obras fundamentales de Said, Spivak, Bhabha y Ashcroft et alii (A. de Toro). Así, también el término ‘diferancia’ se define como ‘categoría sémica’, que proviene de un campo en el cual se establecen los principios de la descentración de un pensamiento antilogocentrista y antidualista, y el de ‘altaridad’, como una ‘categoría operacional’ de la diferencia para la descripción de encuentros concretos y heterogéneos y que marca un proceso de la ‘negociación’ de la diferencia cultural (A. de Toro). ‘Hibridez’ se describe como “un ‘archilexema’

que relaciona y conecta elementos étnicos, sociales y culturales de la Otredad”, siendo la “hibridez un término englobalizador que incluye otras subformas del trato de la Otredad tales como ‘mesticismo’, que se refiere en primer lugar a una mezcla de etnias, o como el de ‘sincretismo’, que por lo general se refiere a mezclas religiosas, culturales, pero también étnicas y todo tipo de superposiciones” (A. de Toro, y vid. más abajo).

También se parte del postcolonialismo como una estrategia de las orillas –respecto de la producción teatral– para tratar problemas dentro de una estética semiótico-epistemológica de lo “menor”, como un discurso subversivo ubicado en una infinidad de orillas, sean éstas étnicas, de género, de lenguaje, de política, etc. (A. de Toro) en relación con la producción teatral de mujeres y del trato de problemas hegemónico-falocentristas (F. de Toro, Prieto, Alcántara), o del ‘homoerotismo’ como respuesta a la ‘homofobia’ y a la categoría de la ‘homosexualidad’. ‘Homoerotismo’ se entiende como una estrategia político-semiótico-teórico-cultural para el fin de construir lingüística y culturalmente un tipo de género “urbano” (Foster). Importante es señalar que tanto Fernando de Toro como Foster reinterpretan obras con códigos aparentemente tradicionales (como los de Gambaro en *Real envido*) o aparentemente homofóbicos (como los de González Castillo en *Los invertidos*). Mas, partiendo del análisis de sus subtextos y de las puestas en escena se saca en muchos casos a luz o ayuda a descubrir el subtexto. En particular Foster nos revela cómo en textos altamente homofóbicos se desvela el problema del homoerotismo masculino cuando se leen contra la tradición o el código de superficie, y Prieto se refiere al homoerotismo femenino como estereotipo de mujer *vedette* o mujeres fatales de foto-novela como se proyecta en *STUFF*. Alcántara, por su parte, considera la irrupción de un feminismo postmoderno/postcolonial que supera el feminismo militante de su primera época como “la afirmación de la alteridad” que “revela las fracturas en las estrategias del Centro”, así en obras tales como *La señora en su balcón* de Elena Garro o de *Entre Villa y una mujer desnuda* de Berman, donde la teatralidad de Garro y de Berman “ofrecen dos perspectivas ya no del México en búsqueda de una identidad, ni de la mujer también pro-poniendo su presencia como sujeto confinado a la marginalidad”. Mientras la obra de Garro representa la “dolorosa [...] marginalidad del “otro” femenino [...] ligado íntimamente al espacio simbólico de un centro falocrático”, aquella de Berman “asume el Centro a partir de la ironía, creando ahí un espacio propio, aparentemente inaccesible al otro, pero que en el fondo no es si no una invitación al “otro” a cuestionar con ella el discurso simulado del “otro masculino” que no es suyo, sino de un patriarcado milenario”.

El entrecruzamiento de códigos culturales como la tematización del mestizaje, la antropofagia y el chamanismo conectadas a una amplia gama de discursos filosóficos, psicoanalíticos o artísticos (Nietzsche, Freud, futurismo ruso, cubismo europeo, cultura del video, mitos afro-candomblé, indígenas...) son otros aspectos que constituyen los acercamientos postcoloniales al teatro o a la performance latino-americano(a) (Cohen, Prieto). De este modo, también en el trabajo de Kurapel, de Nelson Rodrigues y de Antunes Filho domina el entrecruzamiento de códigos culturales

como la teoría de los mitos de M. Eleiade o las doctrinas psicoanalíticas de Freud, los arquetipos de Jung o las teorías de Roland Barthes recodificadas textualmente por Nelson Rodrigues y escenificadas por Filho dentro del contexto cultural local (Milaré).

Este tipo de representacionalidades o teatralidades se pueden resumir en el término deleuziano de lo “menor” entendido como “operador intelectual, epistemológico, semiótico-espectacular” que se ejemplariza en la obra de Pavlovsky, y particularmente en la de Kurapel a quien “el problema del exilio no se le presenta como una oposición binaria antropológica de reclusión, exclusión o asimilación, sino que éste se apodera de su contexto quebequiano con la misma intensidad con que vive su contexto latinoamericano en la memoria”. Así, Kurapel y Pavlovsky desterritorializan su contexto originario para reterritorializarlo en Quebec o en las orillas de Buenos Aires, en tanto que establecen *su* ‘Desierto’, *su* ‘Oriente’, *su* ‘page blanche’ implantado *su* mirada, *su* lectura/relectura, *su* desierto, el espectáculo, la identidad por hacerse, desenvolver *su* espacio no escrito, actuado. ‘Oriente’/‘Desierto’/‘Orilla’/‘Menor’ significa en Kurapel y en Pavlovsky el estar siempre *fuera dentro* de un territorio, estar plegado, en medio, intercalado entre todas las posibilidades territoriales”. Kurapel y Pavlovsky –siguiendo el concepto de ‘pli’ de Deleuze– recogen todos los “[...] *plis venus d’Orient, les plis grecs, romains, romans, gothiques, classiques ... Mais il courbe et recourbe les plis, les pousse à l’infini, pli sur pli, pli selon pli*” (A. de Toro).

Dentro del contexto de la postcolonialidad se describen deconstrucciones de la historiografía tradicional y nuevas construcciones históricas. F. de Toro considera (como Floeck y Graham-Jones) la historia bajo el influjo del Nuevo Historicismo como “una forma de textualización [...] como una serie de textualizaciones y por ello de reinterpretaciones” en muchos casos “eliminando la tradicional y transparente barrera realidad/ficción”.

Floeck desarrolla todo un panorama en base a la evolución del drama histórico mexicano que va desde “una realización crítica del discurso colonial” donde se realiza “una mitificación de los héroes nacionales de la Conquista hasta la Revolución” y “el nacimiento de un drama histórico” que conlleva a su vez a “la reflexión metateatral sobre las dificultades de reconstruir objetivamente la realidad del pasado y de reconocer un sentido coherente en el desenvolvimiento del proceso histórico”. Ejemplos de semejantes ‘nuevos’ dramas históricos serían *La noche de Hernán Cortés* donde se lleva a cabo una “revisión crítica de la historia nacional” para “desenmascarar el discurso falsificador de la historia y, por ende, de la identidad nacional que maneja el poder opresivo en el Estado mexicano contemporáneo” (Floeck/Olivier). Leñero ofrece una relectura individual y subjetiva partiendo de la memoria personal y con inserciones del presente histórico. Así es el “objetivo de *La noche de Hernán Cortés* [...] demostrar que el discurso de la representación histórica no es más que un enorme mosaico y un gran *patchwork* compuesto por un compendio

de recuerdos personales y de textos escritos en épocas distintas y desde diferentes perspectivas” (Floeck).

Graham-Jones interpreta *Una pasión sudamericana*, *Asunción* y *La oscuridad de la razón* de Monti como una distanciaci3n del referente hist3rico donde “hay fusiones, multiplicaciones e inventos de personajes hist3ricos”, donde los “elementos metateatrales, junto con el travestismo, la parodia y las inversiones carnalescas [...] contribuyen a cierta distanciaci3n teatral que impide que el espectador experimente identificaci3n, empatía o catarsis”, donde se produce una atomizaci3n de la historia y un rechazo de la “diacronía de la causalidad ‘hist3rica’ [...] rompe con los hechos hist3ricos y con la representaci3n de ellos”.

3. HIBRIDEZ

Las concepciones de hibridez y sus estrategias en el presente volumen se pueden resumir en los grupos siguientes:

- a) Hibridez es entendida como la difícil y compleja conjunci3n de culturas, religiones y étnias;
- b) Hibridez se entiende tambi3n como el empleo de diversos sistemas de signos lingüísticos y non-verbales tales como multilingüismo, internet, video, film, pintura, mundos digitales y virtuales;
- c) Hibridez como el entrecruce de sistemas antropol3gicos y sistemas discursivos tales como el sistema homoer3tico y el feminista o el hist3rico;
- d) Hibridez como una categoría de ‘teatralidad’;
- e) Hibridez como un tipo de ciencia “transversal”, esto es, como una actividad transdisciplinaria.

La categoría de hibridez se pone a disposici3n del teatro como una operaci3n fundamental que deconstruye sistemas antropol3gicos, hist3ricos y de género contruidos segun un binarismo logocentrista donde la ‘transmedialidad’ y el ‘cuerpo’ se establecen como objetos de representaci3n y de investigaci3n, como fuentes de conocimiento y como nuevas construcciones culturales y teatrales. En este contexto juegan un papel central procesos funcionales y de translaci3n (A. de Toro, Kurapel, Prieto).

Kurapel, A. de Toro y F. de Toro, Villegas, Cohen, Fernandes, Angehrn y Milaré describen diversas obras desde un aspecto transmedial, es decir, como “un modelo multicultural de la historia del teatro [...] como medio de comunicaci3n multimedial [...] y construcci3n visual” que revela “la diversidad de culturas y proyectos polític3s coexistentes en un momento hist3rico” (Villegas), como un “teatro de imágenes” (Griffero) “compuesto de fragmentos, sin unidad aparente, constituidos por citas textuales o visuales tomadas de filósofos, artistas plásticos, escritores, cineastas y músicos, que se [yuxtaponen] en un gui3n de elementos dispares” en una “composici3n [...] de deconstrucci3n de textos y c3digos y personajes que

se [asocian] por medio de mecanismos de desplazamiento y extrañamiento de sentido” formando una “polifonía significativa” de una obra en proceso, abierta al espectador (Fernandes) o como un hipertexto virtual y polimórfico que se concretiza en “textualidades verbicovisuales” donde se establece un “hipersigno teatral de la mutación, de la desterritorialización, de la pulsación de lo híbrido” (Cohen).

A. de Toro, F. de Toro y C. Angehrn analizan las obras de Kurapel y Pavlovsky partiendo de una cartografía teatral en la cual la textualidad teatral y la espectacularidad están estrechamente enlazadas con el lugar espectacular y con composiciones pictóricas de Roberto Matta y de Francis Bacon, describiendo cómo el lugar de representación forma una unidad híbrida (y no un cuerpo extraño) con el material dramático-espectacular. Así, el espacio pasa, en el caso de las obras de Kurapel (por ejemplo, *Prometeo Encadenado según Alberto Kurapel*, o en obras de Griffiero o de Pavlovsky, en *Poroto*), a ser la fábrica, el galpón abandonado o un espacio orillero, un elemento estético y operacional inherente a la obra misma que configura su estructura y le da su carácter de instalación arquitectónico-pictoral-estético (A. de Toro).

Este tipo de hibridización medial “expone la alteridad como separación brutal, en el sentido lacaniano, que se inscribe como ruptura permanente, irreducible y como una inscripción de la carencia continua e imposible del deseo/objeto siempre diferente”, creando “un nuevo espacio, incrustado y negociando su discurso con los discursos predominantes” (F. de Toro). La hibridización medial y las estrategias de altaridad están estrechamente enlazadas a la categoría de ‘performance teatral’ entendida como “un principio generador [...] a un nivel de la constelación de las figuras performativas, esto es, una figura ‘Kurapel’ como resultado de una multiplicidad de mediaciones” y donde se observa “una proliferación, fragmentación y segmentación de la identidad de ‘Kurapel’, por una parte y el posicionamiento de ‘Kurapel’ en diversos niveles mediáticos, por otra: personaje biográfico/texto autobiográfico; actor/texto ficcional/transdramático; director/texto espectacular; músico/texto musical” (A. de Toro). De allí se desprende una “multiplicidad simultánea” que transforma a ‘Kurapel’ en un objeto performativo altamente diverso, ya que los niveles mediáticos donde se desenvuelve ‘Kurapel’ no son reducibles en sí mismos ni a una estructura superior, sino que permanecen en estado de ‘diferancia’ o ‘altaridad’ que conlleva a un proceso dinámico acentuando la predominancia absoluta del texto espectacular” (A. de Toro).

Kurapel emplea “diversas mediaciones que corresponden a diversas identidades en permanente tensión” y que “marcan la diferancia en un tercer espacio, en un ‘entre-medio’ y en el nivel espectacular revelan su carácter de permanente construcción”, reuniendo “elementos visuo-mediales”: monitores de televisión, proyecciones de diapositivas con diversos motivos tales como cuadros, estampas”, y también “elementos acústico-mediales”: “voz-off (muchas veces para reproducir los parlamentos en francés); playbacks, zumbidos electroacústicos, música clásica” formando así un conjunto híbrido. En *Prometeo Encadenado* se proyectan diapositivas de cinco cuadros del surrealista chileno Roberto Matta: “Splitting the Ergo”; “Locus Solus”;

“Mide-Scape”; “Le vertige d’Éros”; “Invasion of the Night”, donde la pintura de Matta comparte con la performance de Kurapel su inclasibilidad, su subversividad, su establecimiento fuera del canon, y se constituye como un gran palimpsesto de una obra única, continua e infinita”. Kurapel agrega a su performance postmoderno su localidad e identidad latinoamericana, como Matta a su lenguaje surrealista la dimensión del mundo latinoamericano (A. de Toro).

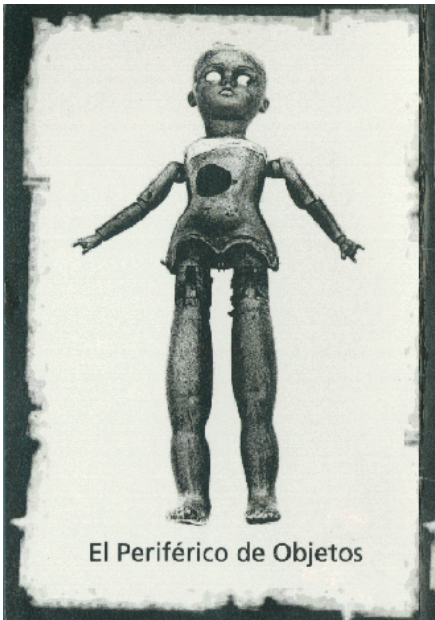
A. de Toro y C. Angehrn demuestran cómo la obra de Deleuze y de Bacon es constitutiva para la estructura total de la obra de Pavlovsky, sin embargo, no solamente para la constitución de la escena, sino también para el tratamiento de los problemas del deseo, del poder y de la sexualidad. La circularidad de la escena, el empleo de púlpitos, las muecas y la representación de un cuerpo-materia desgarrado, destrozado, mutilado, pero, productor de significantes diseminados, productor de una memoria histórica y personal (cuerpo-cicatriz), de un cuerpo como fuente de conocimiento (A. de Toro). Angehrn realiza un minucioso tratamiento del cuerpo y del espacio en las pinturas de Bacon y Pavlovsky en relación con el concepto de deseo de Deleuze. El trato de ambos materiales por parte de Bacon y Pavlovsky se caracteriza por una “presencia de la ausencia”, esto es, de un movimiento en las orillas entre figurabilidad y abstracción que permite fundar nuevos territorios y evitar la prefiguración de las imágenes espectaculares, de permitir una diseminación de los significantes. El cuerpo como el espacio se inscriben como materiales en sí, como fuentes de modelación, como fuentes de deseo, saber y sufrimiento, el cuerpo como generador de imágenes cargadas de una plurisemia. Las figuras esbozadas se van construyendo en un espacio neutro por construirse; ejemplos de ello se encuentran en *Pablos*, *Potestad* o *Paso de Dos*, pero también en *La muerte de Margerite Duras*.

4. CUERPO

El cuerpo se da en el teatro –y los autores lo enfocan dentro de esa perspectiva– como un artefacto híbrido-medial-espectacular, como una unidad teórico-cultural en un contexto postmoderno/postcolonial y constituye la marca para la materialidad, para representaciones mediales de la historia del colonialismo (memoria, inscripción, registro), de la opresión, tortura, manipulación, agresión y confrontación (transformación) de diversas culturas (A. de Toro, F. de Toro, Kurapel, Alcántara, Cohen, Milaré) como se da en *Combat de nègres et de chiens*, *La nuit juste avant les forêts* de Koltès, en *Cámara lenta*, *Último Match* de Pavlovsky o en *Prometeo Encadenado*. El cuerpo se entiende como un “lugar de concreción de la memoria, deseo, sexualidad y poder” que “conllevan la opresión, la colonización y la decolonización” (A. de Toro), es –siguiendo a Deleuze y Foucault– una fuente del saber, “un dispositivo de poder, deseo y muerte, amor y odio, renuncia y entrega, aceptación y rechazo”. “El cuerpo es punto de partida para la espectacularidad (y no puesta en escena de/para/sobre), él es teatralidad, movimiento, melodía en sí” (A. de Toro) y en la performance el “creador-actuante partitiza su cuerpo, su emoción, su subjetividad, sus relaciones con la escala fenomenal, con el espacio, tiempo y materiales [...] en

tanto rito, totalización que implica interacciones en vivo –se desplaza hacia eventos intermediáticos en los que la telepresencia (*on line*) espacializa la recepción”, “[...] el cuerpo se eleva a su dimensión virtual; se crea el “cuerpo extendido” posthumano, laboratorizado en prótesis. Las relaciones de la *physis* se redimensionan en la esfera de la tecnología” (Cohen).

Es precisamente este tipo de teatro el que también el grupo de Buenos Aires “Periférico de objetos” produce en obras tales como *Monteverdi*, *Zoedipus*, *Máquina Hamlet*, *El hombre de arena*, *Cámara Gesell* y *Variaciones sobre B ...* donde los actores emplean pequeños muñecos, por lo general desnudos, y que muestran su armazón interior, evitando así cualquier tipo de identificación y antropomorfización. Los muñecos son una prolongación exterior del cuerpo humano, son una prótesis, pero no adaptada, no ajustada (digamos mimética) al cuerpo, el actor no se esconde detrás o debajo del muñeco como en el teatro de marionetas, donde se quiere imitar por un procedimiento antropomórfico, sino que el muñeco denuncia la artificialidad propia y la de ese actor reducido a moverlo; de ese actor doblemente artificial ya que no actúa, ni se representa, sino él mismo se transforma en prótesis. De esta forma, el cuerpo pasa a ser cada vez más, y en forma más absoluta, material y mensaje al mismo tiempo. El medio ‘cuerpo’ es su propio mensaje; medio y mensaje constituyen una unidad, no máscara de/para algo, sino simplemente cuerpo.



Programa de *El Periférico de Objetos*, © Periférico de objetos

Esta materialidad del cuerpo y su conocimiento lo convierten en objeto privilegiado de representación, esto es, de la teatralidad. En este contexto, 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, del ‘cuerpo-escritura-cuerpo’, del ‘cuerpo-espectacularidad-cuerpo’, del ‘cuerpo-carne-letra’, del ‘cuerpo-imagen-cuerpo’.

En las obras de Kurapel o del grupo “Periférico de objetos” los objetos se apoderan del espacio, lo invaden, y convierten al actor en su instrumento. Los más mínimos movimientos, conmociones de un dedo o de la boca, de una ceja son determinados casi matemáticamente. De esta forma, tanto cuerpo como 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 movimiento de su realización y pierden así su carácter tradicional, incluso el metafórico y metonímico.

El carácter híbrido del cuerpo y su tratamiento en la postmodernidad y postcolonialidad se descubre como un significante fragmentado, desemantizado y se convierte en punto “entrecruzado”, de una performatividad y autor-es escenificación de una “copia sin original”, donde el cuerpo no es esbozado *a priori*, sino 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 (A. de Toro).

5. TEATRALIDAD

Bajo ‘teatralidad’ se entiende “cualquier representación estético-artístico-lúdica que se realiza con el cuerpo (voz, gesto, movimiento) y a través de una basta serie de elementos jerárquicamente iguales que ponen en relieve su carácter ritual-artístico” siendo “secundario si los signos producidos son de naturaleza lingüística o no lingüística, si se emplean para la realización de una acción o para transportar un mensaje o no” (A. de Toro).

Montaje, collage, el juego simultáneo de diversas formas de representación como danza, maquillaje (máscara), medios electrónicos, mitos, tradiciones, fragmentación, recodificaciones, hibridez, transtextualidad (“dialogismo entre signos regionales y universales), transmedialidad, transculturalidad (“topos transcultural”), multimediatización, permeabilidad entre realidad/ficción, visualización, virtualidad, representación de fracturas y alteridad con diversas funciones tales como estéticas, crítico-(meta), reflexivas, políticas, constituyen el término de ‘teatralidad’, *work in progress* (F. de Toro, Kurapel, Alcántara, Villegas, Cohen).

Teatralidad se convierte en una *constructio* autorreferencial que no excluye ninguna forma de representación, tales como rituales, festejos de matrimonios, formas religiosas de expresión, y que, según principios genéricos, se consideraban “impuras” y no artísticas (A. de Toro). Se constata una “permanente teatralización de la vida cotidiana, por ejemplo en el campo de la política, donde como sabemos, ya no se trata de la representación de contenidos, de ideas o propuestas, sino de escenificaciones. De igual manera las “escenas” de la vida cotidiana (locales, comportamiento, ves-

timenta de “moda”) consisten, como lo indica ya el término mismo, en autoescenificaciones ritualizadas que comienzan con la vestimenta y se concretizan en gestualidad y acción”. “El concepto de ‘teatralidad’ implica una profunda transformación, que radica en el carácter de proceso, de hibridez y de nomadismo en el teatro, incluyendo con esto elementos centrales de la discursividad postmoderna y postcolonial” (A. de Toro) y ‘teatralidad’ es, en particular, ese preciso “momento de la representación independientemente de su forma de expresión, por lo tanto no se deja definir a través de un concepto de representación como se practicaba tradicionalmente en la semiótica teatral, que finalmente se basaba en un concepto lingüístico-estructural del signo” (A. de Toro).

Villegas elabora un modelo de tipos de teatralidad, que, según sus funciones, distingue cuatro tipos: ‘teatralidad’, ‘teatralidad social’, ‘teatralidad social legitimada’ y ‘teatralidad estéticamente legitimada’. Mientras bajo el primer concepto Villegas entiende “un discurso en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes”; define el segundo, la ‘teatralidad social’, como “una práctica, como una construcción cultural”; entiende la ‘teatralidad social legitimada’ como aquella que se acepta por los poderes culturales imperantes y caracteriza la ‘estéticamente legitimada’ como perteneciente al material reconocible, habitual dentro de un sistema cultural. Estas categorías son históricamente variables y no pretenden proponer un modelo estático universalizante.

El término de ‘teatralidad’ se deriva como un concepto que implica siempre una deslimitación y por esto no permite una definición. Más bien se determina a través de la descripción de los campos donde se aplica. El concepto puede entenderse como un lugar operativo en la construcción de relaciones transversales y entrelazamientos de diversas formas de representación, una operación transrelacional en el intercambio de comunicación, es decir, este concepto es *a priori* indeterminado, pero puede ser determinado en el sentido de una concretización histórico-cultural. Por consecuencia, aquello que se denomina ‘teatralidad’ no posee una estructura tradicional, sino una ‘estructura híbrida’. El término describe el empleo de una enorme variedad de procesos dinámicos de representación. La ‘teatralidad’ así descrita no puede entenderse como una categoría semántica (que se ocupa del contenido del acto de representación), sino como relación de diversas y simultáneas formas de representación.

De igual manera las “escenas” de la vida cotidiana (locales, comportamiento, vestimenta de moda, turismo) consisten, como lo indica ya el término mismo, en autoescenificaciones ritualizadas que comienzan con la vestimenta y se concretizan en gestualidad y acción. Así, la ‘teatralidad’ puede ser definida como un encuentro cultural e histórico-cultural, socio-político y cotidiano.

“La *deslimitación* que el concepto de ‘teatralidad’ implica no debe conducirnos a la idea de que cualquier tipo de escenificación, por ejemplo las acciones cotidianas o políticas, sea una forma de ‘teatralidad’ ya que el término obtendría así una intención y extensión tan amplia que finalmente podríamos desistir de él. Por esto, ‘teatralidad’ puede ser definida tan solo en relación con la categoría ‘teatro’ y con

aquellas emparentadas con la misma. *'Teatralidad' sería luego una estrategia de producción metonímica y metafórica de situaciones similares al teatro. De lo metonímico/metafórico depende la frágil distinción entre teatralidad y otras formas que recurren a ella*" (A. de Toro).

Como criterio de teatralidad y para un concepto híbrido de teatro importa en particular el carácter complementario del teatro, esto es, su producción o diseminación de la significación, que a pesar de su fuerte autorreferencialidad con el artefacto teatro no es idéntico con éste ni se agota en él, como sucede con los eventos de masa, con las corridas de toros, los campeonatos de fútbol o con los juegos olímpicos.

Prieto nos da un ejemplo muy concreto de cómo se elabora un concepto de teatralidad, en el sentido hasta aquí planteado, en relación con la teatralización de la vida cotidiana. El autor parte del turismo del primer mundo al tercer mundo con fines de satisfacer deseos sexuales y de vivir y experimentar imaginarios exóticos que en especial se centran en Cuba (las "jineteras") o en Chiapas donde se opera con una serie de exotizaciones fetichistas, por un lado con la "mulata hipersexual", falocentrista y, por otro, con la india románticamente revolucionaria y ancestral. Prieto describe el trabajo de Coco Fusco y Nao Bustamante en la performance *STUFF*, así como el de Guillermo Gómez Peña, insertándolos en el debate de la postcolonialidad, en particular, en aquél representado por Bhabha. *STUFF* es una performance conceptual donde se articulan diferencias raciales y sexuales, donde se exhibe el fetichismo y la estereotipación de la mujer latinoamericana concretizada en dos mujeres con una apariencia de divas de los años 30 y de corte de foto-novela, que, además, transgreden los hábitos sexuales fluctuando entre una sexualidad heterosexual y lesbica. La performance es una mezcla de testimonio, basado en tarjetas postales de amigas de las autoras de sus experiencias con turistas ávidos de sexo y exotismo, con inclusiones de fragmentos televisivos, donde se describen los rituales del turismo, el turismo como placer y poder, el turismo como opresión y servicio (Prieto). Tenemos, pues, la representación del turismo como una realidad virtual, como una hiperrealidad que se desarrolla en el espacio de un deseo desenfrenado y altamente exhibicionista, exhibicionismos que son parte de la satisfacción del deseo mismo: sin la exhibición del deseo, de la sexualidad y del poder, se reduce su satisfacción.

Esta breve introducción a algunos aspectos centrales de la investigación llevada a cabo en los últimos años no ha pretendido abarcarlo todo. Muy por el contrario, basándose en algunos aspectos fundamentales tanto de la práctica del teatro como de la producción teórica se ha hecho una selección del corpus según los fenómenos a tratar y partiendo de ellos se ha querido, por una parte, leer textos de otra forma y, por otra, interpretar textos actuales creando otro tipo de aproximaciones teóricas y poniendo algunos materiales e instrumentos analítico-interpretativos a disposición.

El volumen va, seguramente, a suscitar más preguntas que a generar respuestas, por esto, su finalidad estaría cumplida si pudiera motivar algún debate o llevar a otras propuestas.

Alfonso de Toro, Leipzig enero 2004