



Dramaturgia nacional entre los siglos XX y XXI

Ficción, metaficción e interdiscursividad como nueva configuración de lo teatral
PARTE I

Autor:

Marcela Arpes

Tutor:

Ana María Zubieta

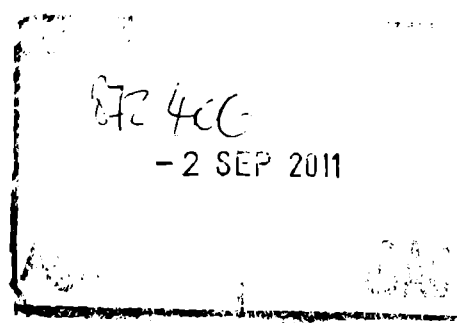
2011

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



Tesis
17.2.16



**Dramaturgia nacional entre los siglos XX y XXI
Ficción, metaficción e interdiscursividad como nueva
configuración de lo teatral**

Directora

Dra. Ana María Zubieta

Doctoranda

Marcela Arpes

(Resol. CD N° 106/02)

UNIVERSIDAD DE PUNO
FACULTAD DE LETRAS
SECRETARÍA DE BIBLIOTECAS

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS F.F. y U.F.A.	
NO INVENTARIO	430777
SIGNATURA TOPOGRAFIA	Tes 17-2-16

***A la memoria de Alberto, mi padre
Para mi madre, Nene
(quien debió haber sido actriz)***

Agradecimientos

A los escritores y artistas Rafael Spregelbrud, Alejandro Tantanián y Daniel Veronese, quienes compartieron sus textos inhallables en su momento (hoy en su mayoría editados) y sus pensamientos sobre el teatro en talleres, encuentros y charlas informales.

A quien aceptó dirigir este trabajo, Ana María Zubieta, por nuestros encuentros intermitentes en bares de Buenos Aires, en su casa, en su oficina de la Facultad, por su guía teórica, por su motivación y paciencia en todos estos años.

A Osvaldo Pelletieri, Jorge Dubatti, Carlos Fos, Raúl Antelo, Miguel Dalmaroni, Beatriz Trastoy, Ana Camblong quienes, algunos de manera directa y otros indirectamente, han aportado sus imprescindibles conocimientos teóricos y saberes teatrales.

A la Universidad Nacional de la Patagonia Austral, lugar donde trabajo desde hace más de una década, donde crecí como docente e investigadora, donde me formé profesionalmente.

A todos mis colegas docentes e investigadores, compañeros y amigos de la carrera de Letras.

A Nora Ricaud, porque con ella aprendí casi todo, porque con ella compartí la realización de casi todos los proyectos académicos y profesionales, por su imprescindible amistad.

A Alejandro Gasel, porque la literatura argentina fue una excusa para construir diariamente nuestra tarea juntos y nuestra amistad entrañable.

A Analía Gerbaudo, porque me asombra su capacidad de trabajo para juntar a gente tan remota pero con los mismos intereses. Por compartir generosamente su saber, por su permanente aliento, por el hallazgo de su amistad.

A los teatristas de Río Gallegos, por sus obras, especialmente a Carlos Catrihuala y Silvina Villanova, con quienes en charlas informales y distendidas compartí mucho de este trabajo.

A mis amigos de la vida en Río Gallegos.

A mi mamá y a mis hermanas, Claudia, Soraya y Analía, por estar siempre. A mis tíos Miguel y Silene, por disfrutar con ellos tan sencillamente del arte y haberme acompañado tantas veces al teatro.

A mis hijas, Silene y Renata, que son lo realmente importante.

A Alejandro, porque una salida fortuita al cine y un domingo lluvioso de desencuentro en la puerta del Teatro San Martín conjuraron para que estemos amorosamente juntos hasta hoy.

ÍNDICE

Introducción

1.a) Notas preliminares sobre el contexto de producción e institucionalización de la investigación teatral	8
1.b) De los textos y el mercado editorial	9
1.c) De la crítica académica como instancia de institucionalización del saber teatral	12

PARTE I

Un nuevo paradigma de representación para la dramaturgia nacional

Capítulo 1

1.1) Notas sobre la evolución del concepto de representación mimética en el teatro hasta los procedimientos de (re)presentación y (auto)presentación contemporáneos	
1.2) El arte contemporáneo / el arte posmoderno	25
1.3) Una estética posmoderna / una sociedad mundializada / una economía capitalista	30

Capítulo 2

Referencialidad / pseudorreferencialidad / arreferencialidad: cambio del paradigma representacional: <i>qué representa qué, qué simula qué hasta el qué oculta qué</i> de la dramaturgia	45
--	----

Capítulo 3

Objeto / sujeto de la representación.

Presencia / ausencia en la mimesis.

Denegación en la ficción dramática 65

Capítulo 4

Teatro argentino entre los siglos XX y XXI

4.1) Disquisiciones sobre lo antiteatral 81

4.2) Teatro posmoderno / Teatro posdramático 88

PARTE II

Tensiones en el campo de la dramaturgia argentina contemporánea

Daniel Veronese, Alejandro Tantanián, Rafael Spregelburd

Introducción 106

Capítulo 1

Lo metateatral 108

1.1) *Ars poética* teatral 108

1.2) Del manifiesto a la autopoética 129

Capítulo 2

Tensión entre dramaturgia y teoría teatral 141

2.1) Escenarios intercambiables 153

2.2) Dramanarrativa 172

2.3) Deixis de dirección 186

2.4) Actuación *in abime* 203

2.5) Sobre sí 221

Capítulo 3

Tensión entre dramaturgia y literatura	233
3.1) Del lenguaje, la literatura y el teatro	236
3.1.1) Dramaturgia intertextual poética	246
3.1.2) Dramaturgia metaescrituraria	305

Capítulo 4

Tensiones entre dramaturgia y discurso de la ciencia	335
4.1) Cuestiones de óptica	337
4.2) Cuestiones de lenguaje y números	365

III PARTE

TELON

1) Síntesis y conclusiones	412
2) Aperturas	438
Corpus dramático	439
Otras Fuentes	440
Bibliografía teórico-crítica	443
Revistas electrónicas y sitios web sobre teatro	458

Introducción

1. Un exergo autobiográfico: notas preliminares sobre el contexto de producción e institucionalización de la investigación teatral

*Lo efímero del teatro no consiste directamente
en que una representación comienza, se acaba,
y no deja al fin más que huellas oscuras.
Consiste ante todo en que él es esto:
una idea eterna incompleta
en la prueba instantánea de su acabamiento*
Alan Badiou

Cuando en 1995 asistí al espectáculo *Máquina Hamlet* sobre el texto de Heiner Müller, *Hamlet machine* a cargo de El periférico de objetos¹ y, esa misma noche, caminé las calles que me separaban del teatro El Callejón de los Deseos hasta el teatro Babilonia para ver *Rojos Globos Rojos* de Eduardo Pavlovsky² advertí que estaba frente a un teatro que planteaba cambios radicales en cuanto a las formas y funciones de la construcción artística. En principio, se presentaban como un espacio de experimentación que alteraba las relaciones habituales entre obra/espectador, alentando una teatralidad alternativa a través del uso de materiales innovadores, lo que generaba una acción política en la escena desvinculada de pretensiones doctrinarias.

Un teatro que potenciaba fenomenalmente las significaciones, conmovía de una manera impactante la subjetividad y exponía

¹ *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller. Por el Periférico de Objetos.

Puesta en escena y dirección: Daniel Veronese, Emilio García Wehbi, Ana Alvarado.
Actores/Manipuladores: Román Lamas, Alejandro Tantanián, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi.

Teatro El Callejón de los Deseos.

² Estrenada en Buenos Aires en el Teatro Babilonia en agosto de 1994.

Elenco: Eduardo Pavlovsky / Susana Evans / Elvira Onetto

Dirección: Javier Margulis / Rubens Correa

Escenografía y vestuario: Alberto Negrún

Música original: Martín Pavlovsky

Asistente de Dirección: Julio Cardozo

estrategias de ficcionalización del presente que se constituían en las señales emergentes de modos de representación muy actuales que excedían al teatro o, mejor, que el teatro compartía con las demás producciones culturales de su momento y que indicaban modelos a futuro.

Ahora, pasadas ya más de una década y luego de las variadas perspectivas teóricas y críticas que intentaron e intentan ponerle nombre y describir esas situaciones artísticas, emergentes en su momento, podemos arribar a etiquetas más o menos sólidas que adscriben ese teatro a formas del nuevo teatro contemporáneo o al denominado *teatro posmoderno*. El presente trabajo intenta responder algunos de los interrogantes acerca de qué es lo que hace de este teatro conmovedor e inusual y patrón o modelo de producción posterior hasta convertirlo en una práctica dominante. Para ello, quisiera brevemente analizar, desde la vivencia autobiográfica, dos de las claves, no las únicas, del proceso de institucionalización de este teatro ya referente de la práctica actual.

1.a) De los textos y el mercado editorial

El primer obstáculo para el comienzo de la investigación fue la ausencia del material: los textos no estaban disponibles, las obras tampoco y ningún registro, más allá del que los hacedores de ese teatro pudieran aportar desde la propia experiencia del relato autobiográfico. Ese fue el inicio: una biblioteca virtual enviada por los autores de una dramaturgia que se estaba escribiendo mientras se pretendía convertirlos en objetos de interrogación crítica. El dato evidente de superación de aquella situación muy primitiva para la tarea propuesta es que el mercado editorial se ha hecho cargo de la difusión de las obras muchas veces anotadas, prologadas y comentadas críticamente por los propios escritores. En los '90, el campo teatral sufrió una contundente modificación en cuanto a

escritura se refiere no sólo en Argentina sino también en Latinoamérica y Europa. La figura y el rol de escritor de textos para el teatro o de literatura dramática se fortaleció abandonando la función de dictador de la palabra para convertirse en un mediatizador, en un catalizador, en un autor de partitura —dirá Ricardo Monti— entre la escena y la solitaria tarea de la página en blanco. El mercado editorial empezó a convertir a la escritura para el teatro en material vendible con un potencial valor de legibilidad. Así, hoy la industria editorial en Argentina nos ofrece la dramaturgia en colecciones específicas de teatro siguiendo la lógica del mercado de la literatura en general. Ediciones por autor con prólogos y ensayos críticos, antologías de eventos teatrales como los festivales internacionales, publicaciones siguiendo criterios de novedad o generación, publicaciones institucionalizadas a partir de los organismos estatales encargados de la gestión del teatro nacional como el Instituto Nacional del Teatro y hasta una Feria del Libro de Teatro son algunas de las modalidades con que el mercado organiza el consumo pero también da a conocer. La editorialización de la dramaturgia como hecho de mercado se vincula menos con la idea de leerla como literatura que con la de ser una instancia más del acontecimiento teatral, operación de circulación fundamental en la difusión de la obra de los autores que, sin embargo, no deja de entrar en conflicto con los esquemas y protocolos —dentro de los estudios teatrales— del afán hacia la des-literaturización y des-textualización del teatro. Es decir, tener a la mano los textos con las obras de un teatro que, por un lado, reposiciona el rol del dramaturgo como parte de un linaje literario al situarlo como escritor-ensayista y, por otro, impugna la relevancia de la textualidad es paradójico pero no por ello deja de constituirse en un gesto auspicioso para la práctica de la investigación, sobre todo si los textos adquieren en nuestros trazados metodológicos el valor de *archivo* tal como lo entiende la política desconstruccionista

derridiana.³ La textualidad así disponible en las variadas formas que ofrece el mercado editorial, adquiere de pronto un lugar, una *residencia*, un *abrigo* como un modo de *domiciliación* (Derrida 1994:3) disponible para la autoridad y para la memoria. De pronto, las obras y todas las interpretaciones posibles sobre ellas hallaron un asiento frente a la fáctica aseveración de la volatilidad del texto dramático y de su función subsidiaria en el acontecimiento teatral actual, hallaron un espacio de institucionalización y de *consignación* (Derrida 1994:5) de la palabra dramática. Ahora bien, esa *reunión* o encuentro de signos (*con-signere*) que puede asociarse a la editorialización como modo archivístico ¿qué valor presupone? ¿en qué beneficia al teatro, un arte del presente absoluto?

En primer lugar, presupone la perennidad y la captura de un acto, la escritura, que sólo encuentra su razón en la representación fugaz. Y allí entonces, estaríamos considerando ese corpus con un valor *archivístico arcóntico* (Derrida 1994:4), es decir, la preservación de un material como posibilidad en el futuro de cierta perdurabilidad del pasado, la dramaturgia como memoria institucionalizada. Pero podríamos cambiar la perspectiva y considerar que esta domiciliación textual, además de ser un *aval de porvenir* se dispone a su destrucción, es decir, destrucción de la palabra o del signo reunido en la tarea del interpretante. Así, el archivo en el que podrían configurarse los textos dramáticos reunidos en políticas de institucionalización editorial albergan ese paradójico suceder o impulso de preservación y destrucción que Derrida define como condición: *el mal de archivo*. Es decir, el poder instituyente y conservador como potencia simultánea que simbólicamente asume el archivo como su mal o su violencia ya que hace disponible un sentido

³ El concepto de archivo está diseminado en toda la obra de Derrida pero estoy refiriéndome específicamente al texto *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, conferencia pronunciada en Londres en 1994 en el marco del coloquio internacional titulado: *Memory: the question of Archives*. Traducción al español de Paco Vidarte, edición digital en *Derrida en castellano*.

donado para el que tiene la autoridad hermenéutica de interpretarlo. Pero, por otra parte, "la consignación de un sentido" revela también lo que se ha perdido, lo que no ha sido considerado archivable. La institucionalización de la dramaturgia a través de su circulación editorial instituye un modo de ser de la letra, una ley textual que la pone en guardia o en reserva y a la vez, la sitúa en un lugar de apertura y libertad para el trabajo que se haga con ella en las lecturas y puestas en escenas del futuro.

1. b) De la crítica académica como instancia de institucionalización del saber teatral

"¿Los distintos grupos —entre ellos los académicos— tienen diferentes experiencias normativas y formadoras de identidad, experiencias que es necesario tener para ser reconocido y aceptado como miembro del grupo?" Esta pregunta la formula Dominick La Capra (2006:20) no para indagar específicamente los modos de la investigación teatral académica sino la gravitación del concepto de experiencia en la teoría y la crítica histórica. Sin embargo, ella y otras que se formula el historiador de la cultura, me detuvo a pensar en mi tarea de investigación en una universidad nacional considerada periférica desde el punto de vista de la centralidad territorial y cultural. Mi actividad profesional como docente se desarrolla dentro de la disciplina literaria, específicamente de la literatura argentina. Al momento de decidir convertir la dramaturgia en objeto de investigación se instalaron algunos puntos de crisis no menores para el devenir epistemológico y metodológico de cualquier investigación, quiero decir, el problema de legitimidad o licitud del objeto y del sujeto que pretende configurar esquemas teóricos. Sin quererlo y por sólo gusto, pasión o, como diría el siempre recordado Nicolás Rosa, "enamoramiento crítico", me ubiqué en un entre disciplinar conflictivo: demasiado performático para el ámbito de las

preocupaciones literarias y, demasiado literario para las exigencias de la praxis teatral.⁴ A pesar de las hibridaciones disciplinares y de los procedimientos de apropiaciones teóricas de un campo a otro, el hecho de dedicarse a la teorización y la crítica teatral desde el campo profesional de la literatura permanece como problema. La pregunta de La Capra habilita otra: ¿qué experiencia es necesaria tener para “ser aceptado miembro del grupo” o ser excluido de él? Quiero decir, la belicosidad entre el campo específicamente teatral y el campo de la literatura continúa dando algunos disparos al aire.⁵ Aquí entendemos el concepto de experiencia como lo hace el filósofo norteamericano Martin Jay (2009) al deslindar etimológicamente los dos usos del término en la lengua alemana. Por un lado, la experiencia se presenta como algo personal dentro del ámbito de lo cotidiano pero, por otro, como algo que es fruto de una relación con aquello que afecta y modifica, desde el exterior, a quien la vive: “El sujeto de la experiencia —afirma Jay—, antes que un ego soberano, narcisista, depende siempre en un grado significativo del otro —tanto humano cuanto natural— situado más allá de su interioridad”. Es decir, la experiencia en tanto acontecimiento de saber, que es a la vez empírico y conceptual y siempre está determinada por los lazos o redes con el mundo y los otros.⁶

⁴ Un trabajo fundamental para verificar por un lado, el proceso de consolidación de un saber científico sobre el teatro y su vinculación con los instrumentos teóricos literarios y, por otro, la propuesta de un método de investigación teatral posmoderno lo aporta Alfonso de Toro a través de una teoría sustentada en los conceptos de *transdisciplinariedad*, *transtextualidad* y *transculturalidad* (2001:1-55).

⁵ Olga Cosentino, en un excelente trabajo de exposición de interrogantes sobre lo que significa la crítica teatral, desbarata el supuesto de la “actividad parasitaria” con que se define a la crítica respecto del “verdadero acto creador”. Las respuestas aciertan en considerar a la crítica teatral como una “reflexión sobre el encuentro” con el otro, es decir, el hecho estético (2007:13-19).

⁶ En tal sentido Jauss, dos años después en que Adorno formulara su teoría estética (1970), escribe la *Pequeña apología de la experiencia estética* (1972) con un sentido abiertamente polémico hacia la teoría de Adorno, vincula la experiencia estética a dos nociones fundamentales: goce y dignidad cognoscitiva. La intervención de Jauss, trata de disolver un esquema polar dentro del campo del arte: por un lado, los que niegan la estética a favor de la racionalidad del arte, reducen la estética a su mínima expresión y exaltan el arte como pura experiencia

La opción por diagramar un itinerario de indagación teórica dentro de los estudios teatrales (pienso en la semiótica teatral, en los abordajes de corte histórico, de las posibilidades que ofrece la teoría del teatro comparado, etc.), como la de someter el objeto a conceptualizaciones provenientes de otros ámbitos: la antropología, la filosofía, los estudios culturalistas y la teoría literaria, potencian las significaciones de la dramaturgia y del teatro en general, procurando la generación de saberes a partir de de(s)construcciones del discurso teórico-crítico. El camino de la *crítica acéfala* propuesto por Raúl Antelo (sobre todo el primer apartado "Acéfalo", 2008:13-85) para desautomatizar —lo que el autor considera— el discurso crítico académico, esclerosado y repetitivo se presenta como alternativa metodológica viable al momento de encarar una investigación sobre uno de los hilos de la trama teatral como es la dramaturgia y su inserción dentro del complejo sistema del teatro. Para Antelo, *la acefalidad* como condición del crítico es "un entre-lugar teórico" (2008:9); una brecha abierta a la "pedagogía de la diferencia" (2008:39), "un vértigo intelectual" (2008:46). La noción de *crítica acéfala* se conecta, en última instancia, con lo que Bajtín proponía como método de investigación de la cultura o de las ciencias sociales, es decir, el *método comprensivo* por sobre *el explicativo*. Cuando una investigación se orienta hacia el método comprensivo "la investigación se convierte en interrogación y plática, o sea, diálogo" nos dice Bajtín (1995:305).

En las dos opciones teóricas, la investigación sobre los bienes simbólicos de la cultura plantea, a la vez que las pertinentes indagaciones estéticas, un detenimiento aunque involuntario, en la ética y la responsabilidad crítica como desagregados de la tarea, más

de conocimiento, y por otro, los que niegan al arte una posibilidad de acercamiento al mundo, pensando la experiencia artística como pura conmoción perceptiva. Jauss, rompe con la polaridad definiendo a la experiencia artística como un primordial e insustituible acontecimiento de goce y conocimiento.

allá y a pesar, de las insistencias sobre el carácter descomprometido o a-político del arte y las teorías posmodernas.

Las propuestas de formalización de investigaciones sobre el teatro, es decir, las operaciones de institucionalización de políticas de investigación y formación académicas, se van consolidando cada vez más. Congresos específicos, tesis de grado y posgrado, revistas especializadas, artículos en revistas académicas, foros de discusión, se constituyen en instancias para la reflexión conciente de la tarea de creación e investigación. El desafío que imponen estas políticas de institucionalización de la investigación⁷ deberían superar respuestas de tipo segregacionista ya sea de campos, saberes, territorios dominantes y subalternos y sus sujetos enunciadores. Las instituciones o mejor, la institucionalización de la política de creación e investigación teatral que no es otra cosa que la definición de comunidades de práctica, podrían asumir un uso deseable de su praxis que aliente a *des-leer* (Gerbaudo 2007:384) como práctica situada, ya sea dentro de la misma creación y experimentación teatral o dentro de los intentos hermenéuticos sobre ella. Es decir, el desafío no es la de(s)institucionalización sino más bien, una institucionalización que intervenga para mostrar las fracturas de los discursos (estéticos y teórico-críticos) en apariencia homogéneos, hallar los puntos ciegos o de fuga de las lecturas prestigiosas y aceptadas, además de propiciar un intercambio solidario entre las comunidades de prácticas, no desde el supuesto ingenuo de ausencia del poder que tales prácticas conllevan, sino desde la puesta en acto de un poder cuya primera intervención no sea la de verificar la necesaria tarjeta identitaria como garantía de pertenencia al grupo.

La teoría teatral desprendida de la ciencia literaria, puede registrarse desde mediados de 1970 a partir de diversas corrientes teóricas: el

⁷ Un panorama del proceso de institucionalización de la investigación durante los años '90 puede verse en Martínez Landa y Salzman (2000) "Breve panorama de la investigación teatral en Buenos Aires del 90" en Pelletieri (2000) *Teatro Argentino del 2000*, Buenos Aires, Galerna, 129-136.

estructuralismo, la semiótica, la semiótica de la cultura y la teoría de la recepción (Kowsan 1975; Pavis 1976, 1982; Ubersfeld 1977; De Marinis 1982; Fischer Lichte 1983; De Toro 1987; Pelletieri 1984, 1990). Desde la segunda mitad de los años '80, se han incorporado nuevos esquemas y metodologías provenientes de los campos del saber histórico, del posestructuralismo, de la filosofía posmoderna (Pavis 1998; Pelletieri 1999, 2000, 2004; Carlson, 2001; De Toro 2001, 2004, 2006; Féral 2004; Caballero 2007; Dubatti, 1999, 2002, 2003, 2005, 2007, 2008, 2009a, 2009b).

Mi propuesta a lo largo de todo el presente trabajo, pretende dar cuenta, en un marco abierto y transdisciplinar, de un período preciso del teatro argentino que abarca desde fines de 1980 al 2007. En tal recorte diacrónico gravitan de manera fundamental dos acontecimientos: 1) la reaparición del autor dramático con estatuto de escritor cuya práctica escrituraria evidencia un funcionamiento de conceptos, procedimientos y estrategias que en la literatura se presentan como innovadoras desde los años '60 y, 2) considero que a partir de las obras escritas en ese período se funda una nueva concepción del teatro o, mejor, se redefine dicho arte. Es importante señalar que esta recuperación del autor para el teatro a partir de los '90 reencauzando lo verbal junto con lo no verbal, se inscribe, también, dentro de los debates actuales en consonancia con una superación del concepto mercantilista de "muerte del autor". Es decir, me inclino por pensar esa figura, autor, en su doble vertiente de análisis: la que instauro la palabra en la escena como operación emergente hacia fines de los '80, el autor dentro de la dinámica de renovación en el campo teatral y, la que en esta primera década del siglo XXI supera lo específicamente teatral para sintonizar con los debates en torno a la vivencia ya de una pos posmodernidad y en tal sentido la revivificación de tal figura. Porque ya lo había señalado Michel Foucault en su conferencia en la Sociedad Francesa de Filosofía el 22 de febrero de 1969 que luego aparecerá editada como

su famoso *¿Qué es un autor?*: no se trata de la muerte del autor, no se trata de negar su existencia sino de recuperar su voz y su escritura, "su ego" a partir de lo que Foucault denomina *función de autor* (2010:21–30) como *instaurador de discursividad* (2010:32). Para dar curso al desarrollo de estos dos propósitos la investigación transita por las producciones de tres dramaturgos inevitables para el teatro de fines de los '80: Alejandro Tantanián, Daniel Veronese y Rafael Spregelburd porque son centrales para pensar los nuevos dispositivos dramaturgicos y espectaculares inherentes a la práctica teatral y los nuevos dispositivos teóricos a los que sus producciones dan lugar dentro del campo de los estudios teatrales cada vez más consolidado. En realidad, la elección de tres autores y tres nombres propios se orientan hacia el problema planteado por Foucault en la conferencia que más arriba citamos: el nombre propio para el caso del autor más que designar a una individualidad de existencia real es:

(...) ejercer un determinado papel en relación con un discurso: garantiza una función clasificatoria; un nombre semejante permite reagrupar un determinado número de textos; delimitarlos, excluir otros oponerlos a otros. Además, efectúa una puesta en relación de los textos entre sí. (2010:20)

En la lógica planteada por Foucault y en el reconocimiento de la *función autor* en una posición *transdiscursiva*⁸ (2010:31) nos ocupamos del problema de la relocalización de la palabra en el teatro

⁸ Todos conocemos bien la propuesta de Benjamin en *El autor como productor*, propuesta que dista de las consideraciones foucaultianas fundamentalmente por el sustento de coherencia ideológica que el filósofo alemán exige a la relación entre nombre propio, obra y contexto de producción "adecuado", es decir, el socialismo, como determinante en lo bueno o lo malo de un producto artístico. Sin embargo, cuando Benjamin reconoce "sólo por alusiones" el valor de Bertolt Brecht y de su obra, esgrime determinadas razones que podrían homologarse en última instancia al valor transdiscursivo que Foucault halla en la función autor. Nos dice Benjamin: "Un autor que no enseñe a los escritores no enseña a nadie. Resulta pues, decisivo el carácter de modelo de la producción, que en primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a disposición un aparato mejorado" (1975:129–130).

(Foucault nos dice: “el retorno...” luego de que ha debido ocurrir un olvido “esencial y constitutivo” —2010:37—) que, a pesar de todos los intentos de su disolución, sigue siendo un elemento fundamental dentro de la matriz teatral, aunque también permanece como punto polémico de la teatralidad. Que la palabra retorne al teatro significa además de su reconsideración como código sometido a las transformaciones del presente que la condicionan indefectiblemente, detenerse y explorar sus posibilidades en relación con la noción derridiana de *desconstruccionismo* del *fonocentrismo*⁹ en tanto liberación de la escritura de la represión a la que estuvo sometida por la voz. En otros términos, la voz como el alma de la palabra, y la escritura como su cuerpo que la representa. Subsidiaria de la lógica del (des)fonocentrismo derridiano la teoría de Mladen Dólar (2007) recorre a partir de lúcidos análisis de distinto corte (lingüístico, psicoanalítico, político, metafísico, físico, ético, literario) la función de la voz del autor. A las consideraciones sobre la voz en sus dos acepciones más tradicionales: 1) “como vehículo de significado”, es decir, la voz devaluada por el sentido y, 2) “como efecto de admiración estética”, con el riesgo que implica en convertirla sólo en objeto fetiche, se le suma una tercera alternativa que es en la que enfatiza el trabajo del filósofo muy pertinente para el teatro: la voz ubicada en el intersticio entre el lenguaje y el cuerpo, un lugar topológico ambiguo entre el sujeto y el Otro. Afirma el filósofo esloveno que no necesariamente la historia del logocentrismo va de la mano del fonocentrismo: “que hay una dimensión de la voz que corre a contramano de la transparencia de sí, del sentido y de la

⁹ Derrida, ya en *La voz y el fenómeno* (1967) sostuvo, frente a la teoría de Searle sobre los actos de habla performativos, que lo característico de la repetición del signo es su *iterabilidad* (repetición que implica alteridad). La desconstrucción del fonocentrismo es en última instancia, el reconocimiento del signo como significante puro de la escritura. La revalorización de la escritura en tanto *trazo* (marca de las diferencias) y *gramma* esa durabilidad o diferencia diferida dentro de un sistema que debe sostener la diferencia.

presencia: la voz contra el lógos, la voz como el otro del lógos” (2007:67).

Más allá de los intentos taxonómicos con que se pretende ordenar la dramaturgia, ampliando su concepto y discriminando sobre sus rangos de incumbencia e interrelación con la teatralidad,¹⁰ el hecho irrefutable es que hay autores dramáticos (escritores que se llaman a sí mismos dramaturgos), editoriales que publican textos dramáticos, concursos de dramaturgia, ediciones del Instituto del Teatro de textos clásicos y nuevos del teatro nacional, talleres de dramaturgia donde se forjan los maestros y discípulos de la escritura por venir, eventos académicos que programan en su organización mesas de debate o conferencias magistrales a cargo de dramaturgos.

En el sistema teatral argentino¹¹ como también en la literatura, el autor es alguien siempre presente, un agente activo del teatro, de la literatura y de la cultura: Arlt, Discépolo, Payró, Florencio Sánchez, Gambaro, Pavlovsky, Monti, Kartún, sólo por citar a algunos nombres, fueron y son figuras inevitables de los contextos culturales y estéticos de sus épocas. Sin embargo, a pesar de que el dramaturgo no es una figura menor para el teatro argentino desde sus inicios, la idea de autor teatral colapsó a la luz de la efervescencia pública de la última posdictadura convirtiéndolo en un agente en apariencia prescindible.

El advenimiento de la democracia en la Argentina trajo consigo un aire de renovación teatral sobre todo en el nivel de las prácticas escénicas. El teatro “off”, el teatro “under”, las nuevas

¹⁰ Pienso en la clasificación elaborada por Jorge Dubatti que distingue entre dramaturgia de autor, dramaturgia de actor y dramaturgia de dirección como modos de deslindar campos en la escritura teatral, colocando a la dramaturgia de autor en el lugar más próximo a la actitud de escritura literaria (2002:89–94).

¹¹ Cuando hablamos de “sistema teatral argentino” nos estamos refiriendo al concepto que Osvaldo Pelletieri extrapola del Formalismo Ruso para definir un modelo metodológico dentro de los estudios teatrales basados en la ruptura y la apropiación: “texto o conjunto de textos que se convierten en modelo para la producción de nuevos textos en un período determinado de la historia cuya nota dominante es su dinamismo, su constante evolución. Distinguimos sistema de subsistema y microsistema” (2003:14–15).

“performances” interpretativas, el “teatro danza”, las “creaciones colectivas”, la gravitación de las otras artes dentro del teatro, las tecnologías de la imagen, se constituyeron en el centro de la experimentación y en la razón de ser del teatro desplazando a la palabra. O, por lo menos, a la palabra en el sentido más clásico y tradicional con que se concibe en la escena. El nuevo teatro se consagró al trabajo sobre los distintos códigos escénicos por sobre el código verbal, considerando a la palabra casi en los mismos términos en que la pensó Artaud en *El teatro y su doble* (1938): como un código absolutamente subestimado e innecesario en relación con los otros, “el mal del teatro occidental”.

Sin embargo, en la Argentina de los '90, además de todas las exploraciones a nivel del texto espectacular inscriptas en búsquedas propias o influenciadas y estimuladas por movimientos extranjeros, se registra el surgimiento de un grupo de dramaturgos que promueve una renovación de la escritura que, finalmente, se instala como modelo. Son autores que se dedican también a la formación de actores o a la dirección pero que, en el recorte temporal de nuestro trabajo, privilegian dicha tarea y se autodefinen como escritores con todas las prevenciones y particularidades que implica la escritura dramática como un signo no exclusivo del hecho teatral. Detenernos en esa dramaturgia es nombrar a autores como Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián, Javier Daulte, Daniel Dalmaroni, Luis Cano, Federico León, Ignacio Apolo, Patricia Zangaro, algunos de ellos integrantes en su momento del grupo de dramaturgos *Caraja-ji* del Centro Cultural Ricardo Rojas. Como caracterización general, esta escritura emergente en los '90, transita el antirrealismo como única posibilidad, abandona los proyectos ideológicos y testimoniales como los expresados por el ciclo Teatro Abierto (1982–1985) y apuesta a un nuevo modo de representación ficcional. Una escritura que ante todo intenta reinventarse y pensarse a sí misma para desmontar los dispositivos tradicionales de

composición de un texto dramático, es decir, el texto primario (diálogo), el texto secundario (didascalias o acotaciones), el conflicto organizado mediante una lógica causal, sujetos deseantes de un objeto y sujetos oponentes a él.

El espacio de la ficción adquiere un rango metateatral al definir la práctica desde la escritura ficcional, pero también la reflexión metateatral se extiende a géneros aledaños: los manifiestos, ensayos y comentarios. Todo un andamiaje metatextual en el que se sustentan un nuevo concepto de palabra teatral y una nueva función del teatro. La escritura dramática pierde así su carácter de a priori, en el sentido de gestarse desde una poética de la idea, para convertirse en, por un lado, una escritura *autobiográfica*, es decir, un proyecto individual originado en el "trance"¹² de la experiencia de escritura; y por otro lado, como acto *autorreferencial*, al reconocerse sólo como acto de escritura.

"¿Cómo funcionarán entonces la palabra y la escritura?", pensaba Jacques Derrida cuando leía a Artaud; pensamos nosotros cuando leemos y vemos el teatro actual: "(...) al desconstruir lo diáfano, queda al desnudo la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito articulado de la lengua" responde el filósofo francés (1989:328). "Desconstruir" la lengua, "desterritorializar la lengua" dirán Deleuze y Guattari (1998). Colocarla en el *borde* (Derrida 1989:328), someterla al límite de lo posible como intento de desvío del género que provoque ya no un campo bien delimitado en el que pueda reconocerse un centro y una periferia de la práctica sino un desplazamiento que escapa a la instalación de un(os) nuevo(s) centro(s). En otras palabras, la dramaturgia de la que me ocupo

¹² Miguel Dalmaroni comenta reflexivamente el concepto de *trance* como "pensar la experiencia literaria como la de un sujeto traspasado por la afección de un acontecimiento más o menos fugaz pero irremediable" en "Una política del trance. Crítica, arte y experiencia", trabajo que surge de la motivación que le ha generado la lectura del texto de Pierre Bourdieu "La objetivación del sujeto objetivante", en Bourdieu, P. y Loïc J. D. Wacquant (1995) *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 152. Se trata de parte de las respuestas de Bourdieu a una larga entrevista llevada a cabo durante el invierno de 1987-1988.

borra los límites de las convenciones del género que le da identidad, se desplaza hacia un espacio de indefinición y diversidad creando textualidades que se apropian y operan en consonancia con otros discursos artísticos, mediáticos y sociales. En otras palabras, se configura como una de las modalidades o expresiones de la denominada *literatura posautónoma* (Ludmer 2006).

El cruce de discursos pone a prueba los límites del género al recurrir casi obsesivamente a la evocación de otras palabras, y de esta manera la *intertextualidad*, la *transtextualidad* y lo *interdiscursivo* son los medios de expresión constitutivo de lo dramático. Estos reenvíos y apropiaciones de textos ponen de manifiesto y habilitan no ya una referencia única posible sino un juego denso e inestable de significaciones, todo un espectro de migraciones, desvíos e injertos en una serie de relaciones intersemióticas: escritura–pintura, escritura–música, escritura–literatura, escritura–teatro–teoría teatral.

Este será entonces, el plan general que sigue la investigación. Explorar la dramaturgia argentina desde fines de los '80 hasta el 2007 implica un recorrido por los nuevos modos de representación vinculados, en el arte en general, al concepto de posmodernidad. Es por ello que la investigación en su Parte I da cuenta del análisis de la puesta en crisis del paradigma de representación estético desde mediados del siglo XX. El cierre del corpus en el año 2007 responde, por un lado, a la necesidad de decidir una clausura que, por tratarse de producciones del presente, siempre se torna problemática ya que son obras que se escriben y circulan casi en el mismo momento en que aparece el gesto de tomarlas como objeto de estudio e investigación. Por otro, aproximadamente entre los años 2003 y 2007, los tres dramaturgos de los que me ocupó, disminuyen la práctica escrituraria o la abandonan, si bien en los años siguientes la escritura para el teatro es abandonada o disminuye; aunque en los años siguientes sus obras se seguirán publicando en ediciones

respondiendo a variados criterios de selección, así como también se publican las traducciones y versiones que realizan de textos de autores universales del teatro.

Daniel Veronese en el año 2000, edita sus obras completas en dos volúmenes, *Cuerpo de prueba* y *La deriva*, aunque en el 2005 y 2006 aparecen los dos tomos de la dramaturgia completa del autor con los títulos *Cuerpo de Prueba I* y *Cuerpo de Prueba II*, ediciones al cuidado de Jorge Dubatti; Rafael Spregelburd, en el año 2003 escribe *Bizarra, una saga argentina* y será en 2007 cuando finalice, con *La terquedad*, la escritura de su proyecto *Heptalogía de Hieronymus Bosch* iniciado en 1996. Alejandro Tantanián en 2003 escribe *Muñequita o juremos con gloria morir*. En los tres casos, después del 2003, la labor dramática disminuye dando lugar a un incremento de otras actividades relacionadas como las tareas de dirección, traducción, actuación que continúan hasta ahora.

Asimismo, los planteos que se van tramando me obligan a detenerme en la especificidad que el paradigma teatral de la posmodernidad adquiere en el teatro argentino actual, específicamente en el acontecimiento dramático orientando el estudio hacia la discriminación conceptual entre *teatro posdramático* y *teatro posmoderno* para finalmente, optar por esta última noción.

En la Parte II la investigación se focaliza en el estudio de la escritura dramática de Daniel Veronese, Alejandro Tantanián y Rafael Spregelburd, y se organiza el abordaje de sus producciones a partir de tres ejes temáticos, que hallan en el concepto filosófico de *tensión* el hilo conductor que interrelaciona las poéticas:

- Lo metateatral.
- La tensión entre dramaturgia y la literatura.
- La tensión entre dramaturgia y otros discursos artísticos y científicos.

PARTE I

Un nuevo paradigma de representación para la dramaturgia nacional

Capítulo I

Notas preliminares sobre la evolución del concepto de representación mimética en el teatro hasta los procedimientos de (re)presentación y (auto)presentación contemporáneos

Si el mundo fuera claro, el arte no existiría
Albert Camus

Es bueno copiar lo que se ve, pero es mucho mejor pintar lo que queda en nuestra memoria después de ver algo. Se trata de una transformación en donde la imaginación y la memoria trabajan juntas. Sólo se puede reproducir algo que nos golpeó es decir, sólo lo esencial
Edgar Degas

I.1) El arte contemporáneo/el arte posmoderno

Si nos detenemos a pensar los intentos contemporáneos de ficción, dicha contemporaneidad —tanto para el teatro como para la literatura— atañe a las prácticas que se registran a partir de fines del siglo XIX cuando el paradigma representacional¹³ entra en crisis de manera más contundente y se pierde la confianza en la representación mimética. Las relaciones de mimesis en el arte contemporáneo se desplazan, entonces, hacia otras formas de representación que tienen que ver con la presentación, la indicación y la mostración de las propiedades de la ficción y la exploración de sus virtualidades. El primer problema que surge al indagar dichos

¹³ La noción de *paradigma* es entendida como un conjunto de valores y saberes compartidos colectivamente atendiendo a un doble momento: por un lado, al dominio de unas formas y métodos de investigación bien establecidos, casi rutinarios, que en algunos momentos condicionan tanto los problemas a tratar como la manera de solucionarlos. Pero por otro, una vez consolidado y convalidado el paradigma, suceden momentos extraordinarios cuando ciertas experiencias, ciertos fenómenos no se asimilan a esas rutinas de la normalidad y se entra en un periodo de crisis, de desconfianza de los procedimientos normales y se postulan teorías alternativas que permitan resolver, bajo otra visión, las anomalías detectadas.

desplazamientos es el del propio concepto de *lo contemporáneo*. Una gran cantidad de estudios teóricos se dedican a pensar el término que inmediatamente recibe una definición tan ambigua e incierta: *actual*.

¿Qué es el arte contemporáneo? ¿El arte de la era contemporánea iniciada según la historiografía en el siglo XVIII? ¿El arte del siglo XX centrado en el *incipit* de las vanguardias históricas? ¿El que se produce luego de la Segunda Guerra Mundial si tenemos en cuenta, por ejemplo, la organización de las salas de los museos de arte? ¿Lo que se produjo luego del gran desbaratamiento mundial con la caída del muro de Berlín? ¿El surgido luego de los anuncios de agonía del capitalismo y las profecías sobre un nuevo orden mundial con la caída de las Torres Gemelas? Es compleja la temporalidad que anida en la noción de lo contemporáneo. Se presenta como algo inasible, como una marcación temporal sin límites demasiado precisos que, sin embargo, nos ubica rápidamente en lo actual, es decir, en lo más cercano a los sujetos del presente.

Arthur Danto ha convertido en eje central de su reflexión filosófica y estética la diferenciación entre *lo moderno*, *lo contemporáneo* y *lo posmoderno* en su ya clásico y no menos polémico libro *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (2003).

Lo moderno —que el filósofo identifica básicamente con las vanguardias históricas— es definido como aquella actitud que se declara en guerra contra el pasado o la tradición. Un arte de la impugnación de las formas heredadas que al mismo tiempo que hace el gesto de destruirlas funda un nuevo modo de ser del arte.

Se podría afirmar que en el acto de la destrucción formal se implica la construcción de otra conciencia sobre el arte y su función y, también, sobre la configuración de modos de circulación y consumo de los bienes culturales. Según Danto, *lo contemporáneo* no debe entenderse como una liberación del pasado porque, en todo caso, el arte del pasado está ahí disponible para ser reutilizado y

resignificado, por eso, lo contemporáneo cuenta, entre otros objetos, con los objetos de la tradición:

En cierto sentido lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar. (Danto 2003:27)

Cuando *lo moderno* que el autor establece como período de su desarrollo entre 1880–1960, deja de ser “lo reciente” para transformarse y regirse por imperativos temporales y estilísticos, es decir, deja de ser presente puro, entra a jugar el concepto de *lo contemporáneo* que posee un plus que nada tiene que ver con la formalización de estilos. En lo contemporáneo perdura cierta vitalidad, cierto dinamismo que lo hace inaprensible, por eso mismo prescinde, en su definición, de las determinaciones estilísticas o formales. De la imposibilidad de deslindar fehacientemente lo moderno de lo contemporáneo se origina el término *posmoderno*. Sin embargo, estas etapas son reconsideradas por Danto en una entrevista que en 2005 le hiciera Anna Guasch para la revista *Artes*, donde precisa que la gran distinción entre lo moderno y lo posmoderno consiste justamente en el desplazamiento de la esencialidad formalista a la pluralidad relativista, el pasaje del valor del diseño formal en el arte o “la estética de la forma” al diseño de la “estética del significado” (2005:31). Sin embargo, lo posmoderno terminó convirtiéndose en la formalización de un estilo y en tal sentido ha perdido su vitalidad, ya que: “es reconocible, podemos aprender a reconocerlo como reconocemos lo barroco o lo rococó” (2005:33). Es decir que, en este reconocimiento o percepción de cierta esencialidad formalista, en la serialización de estrategias, procedimientos, formas, el arte posmoderno se desdice de la propia condición de la que ha surgido. Así, la opción preferible para designar a la práctica artística “que se está haciendo ahora” es la de *arte*

poshistórico; aquel arte que no se rige por ningún modelo de representación que se torne susceptible de reconocimiento por la formalización de estilo.

Así, la noción de *arte poshistórico* puede amplificarse con la de *arte pos-tradicional* (2005:41), que el filósofo sitúa en el "lento nacimiento del pluralismo" habilitando, la expansión del concepto de arte o quizás, paradójicamente, la imposibilidad de su definición, sino su democratización, es decir, que cada vez más artistas y más países entrasen al mundo del arte y que cada vez más centros urbanos se constituyeran en polos de atracción estética, desconfigurando la lógica de la centralidad moderna. El arte después de la historia, además de ser la manifestación de un cambio radical en los medios de representación, se caracteriza por su *multicentralidad*, es decir, una cartografía donde ya no es tan fácil reconocer la dinámica beligerante entre centro y periferia, diseño binario propio de la modernidad. El gesto de disponibilidad de la tradición para ser apropiada disolvió el enfrentamiento hostil y, por lo tanto, clausuró la ideología revolucionaria que se apreciaba en las formas del arte moderno, lo que, además, produjo que lo nuevo o la innovación o la originalidad también se desvanecieran como alternativas positivas frente a sus términos opuestos:

Ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro. (Danto 2003:49)

El arte parece, en la actualidad, no sólo no habitar ningún lugar concreto y fijo sino además, mostrar su rostro impotente ya que la innovación o la ruptura como condiciones básicas de las vanguardias, por ejemplo, se han vuelto inoperantes o incapaces de intervención para la modificación de contextos sociales y políticos. Alcalá Roman (2007) en su ensayo sobre la obra de Arthur Danto, retorna a la

noción de deslocalización y de des–pragmatización ideológica en un tono contundente afirmando que:

Hoy las obras de una gran cantidad de artistas actuales se anulan al permanecer en un no-lugar. (...) La innovación del artista así es irrelevante porque no modifica o desarrolla su entorno vital o cultural, el arte se vuelve autista, inteligente y sublime, pero autista. No en vano, la relación de los sistemas de lenguaje que configura, no tiene efectos de actuación social y política. Sólo a través de la publicidad esos efectos son visibles, interaccionan con el sujeto que los percibe, pero sus objetivos son espurios, sus intereses son ajenos al arte mismo y absorbidos por el mundo económico que tiene otras reglas. (Alcalá Roman 2007:17–18)

A la vez, García Canclini también reflexiona acerca de esta imposibilidad de ruptura del arte posmoderno:

El pensamiento posmoderno abandonó la estética de la ruptura y propuso revalorar distintas tradiciones, auspició la cita y la parodia del pasado más que la invención de formas totalmente inéditas. Pero fue sobre todo con la expansión de los mercados artísticos, cuando se pasó de las minorías de amateurs y elites cultivadas a los públicos masivos, que disminuyó la autonomía creativa de los artistas. (2005:70)

A la beligerancia entre lo nuevo y lo viejo propia de la modernidad, la posmodernidad parece haberle declarado un impás en la voluntad de reapropiación y de abandono de la resistencia, como lo entiende Beatriz Sarlo:

Para el Posmoderno lo nuevo es una variación del gusto más que el centro de un debate estético, que el Posmoderno prefiere pensar, con

razón, como una costumbre arcaica. Para el Moderno lo nuevo se contrapone conflictivamente con lo viejo; para el Posmoderno, lo nuevo viene después de algo que en su momento fue nuevo, no en contraposición, sino en suma. En la pizarra mágica del Posmoderno, las cosas se escriben, desaparecen, vuelven a escribirse en ausencia de un material (estético, cultural) que se resista y también de una tradición que organice el pasado. (1991:90)

Desde Danto hasta Sarlo, se organiza un paradigma en el que la coincidencia surge de afirmar que hoy la habitabilidad del arte se ha fragmentado, multiplicado y diversificado desde su instalación espacial (el museo) hasta los soportes o dispositivos que lo contienen (instalaciones, performance, videoarte, arte virtual, páginas web, blogs etc.); desde su lógica de circulación y consumo; hasta sus intervenciones y posicionamientos con respecto a una, aún, demanda de explicitación de la sentencia ideológica.

I. 2) Una estética posmoderna/ una sociedad mundializada/ una economía capitalista

Si como piensa Frederic Jameson (1999), el concepto *posmodernismo* además de describir un estilo es una noción periodizadora, su función, entonces, es la de correlacionar la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico que a menudo se denomina, eufemísticamente, *modernización, sociedad posindustrial o de consumo, sociedad de los medios de comunicación o del espectáculo o capitalismo multinacional*. La cultura de la fragmentación y de la vertiginosidad propia de nuestra sociedad así referida es la representación de un irrepresentable que sería, para Jameson, la lógica misma del capitalismo multinacional. Entonces, nos representamos a la tecnología, al hiperdesarrollo masmediático, a

todas las figuras posibles del *exceso de la sobremodernidad* (Marc, 1996:35) como las causas de la cultura y la sensibilidad posmodernas porque en realidad nos es imposible representarnos la complejidad del capitalismo tardío.

Frederic Jameson, con la misma intencionalidad que A. Danto, propone una periodización del arte actual en función de estas modalidades de representación estética para ponerlo en la mira de algún concepto que lo restrinja al de posmodernidad, o bien lo exceda en función de un esquema teorizador más eficaz. Así, tomando otra variable, la agricultura, distingue fases en el desenvolvimiento del capitalismo al que se vincula, en correspondencia, una estética:

- a) una fase precapitalista que sería el inicio del capitalismo;
- b) una segunda fase en el desarrollo del capitalismo que adscribe al concepto de imperialismo en tensión con el de nacionalismo generando, en el campo de la estética, lo moderno;
- c) una tercera fase de agudización y epigonización del capitalismo, básicamente multinacional al que le corresponde, en el terreno de la estética, lo posmoderno.

Una forma de periodizar y determinar el surgimiento del posmodernismo en la década del '60 es el momento en que la posición del alto modernismo y su estética dominante quedó establecida en la academia. (Jameson 1999:36). Pero también la disputa puede provenir del otro lado, de la vida social. Un nuevo tipo de sociedad descrita como posindustrial, capitalismo multinacional, sociedad de consumo, sociedad de los medios; y nuevos tipos de consumo, obsolescencia planificada, un ritmo cada vez más acelerado de cambios de estilo, la penetración de la publicidad, la televisión y los medios, el reemplazo de la antigua tensión entre el campo y la ciudad (el centro y la provincia) por el suburbio y la estandarización universal, el desarrollo de las grandes redes... también son los

síntomas del cambio vertiginoso que se operan en el mundo y en la concepción que las sociedades imaginan que es el mundo desde los años '80 hasta hoy. Sumado a este registro, también se podría recalar en una dinámica sincrónica que considerase el período posmoderno como aquel que anuncia la desaparición de la historia no en sí misma sino como la imposibilidad de que las sociedades sean capaces de retener su pasado (Jameson 1999:37) o consideren pasado a experiencias históricas presentes, o anulen sus tradiciones y en cambio se dejen embriagar por la vivencia de un presente perpetuo.

El debate y las polémicas que se dan desde varias décadas en el terreno de las ciencias sociales en torno a la condición de lo posmoderno ha generado dos posturas teóricas y críticas básicas que Jameson (1999:40–43) reconoce y designa con estas proposiciones y correspondencias:

- *lo antimoderno/proposmoderno*: toda el linaje liderado por Tel Quel, la metafísica de corte heideggeriano y derridiano, Tom Wolfe, etc., como tendencia celebratoria de lo posmoderno.

- *Lo premoderno/antiposmoderno*: cuyo paradigma encuentra su centro en el pensamiento de Jünger Habermas¹⁴ y en su reflexión

¹⁴Una línea mucho más progresista es la de Jürgen Habermas por su dramática inversión y rearticulación de lo que sigue siendo la afirmación del valor supremo de lo moderno y el repudio de la teoría y la práctica del posmodernismo. El vicio de este consiste en su función políticamente reaccionaria como intento de desacreditar en todas partes un impulso modernista que él mismo asocia con la ilustración burguesa y su espíritu todavía universalizador y utópico.

La visión de la historia de Habermas procura mantener la promesa del liberalismo y el contenido esencialmente utópico de la primera ideología burguesa universalizadora (igualdad, derechos civiles, humanitarismo, libertad de expresión y medios de comunicación abiertos) a pesar del fracaso en el desarrollo propio del capitalismo.

Hay que tomar en cuenta la situación nacional en que Habermas piensa y escribe: el macartismo y la represión son realidades en la República Federal Alemana de hoy y la intimidación intelectual de la izquierda y el silenciamiento de una cultura izquierdista (que la derecha alemana asocia con el terrorismo) han sido un operativo mucho más exitoso que en cualquier parte de occidente.

sobre la continuidad, afirmando que el término "moderno" expresó una y otra vez la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una transición desde lo viejo hacia lo nuevo. (1989:131-144)

Así configuradas con sus respectivos linajes, ambas posturas teóricas señalan en realidad, menos un debate estético que posicionamientos moralizantes en pos de elaborar juicios sobre el fenómeno del posmodernismo, ya se lo estigmatice como corrupto y antipolítico ya se lo salude como una forma de innovación cultural, estéticamente saludable y positiva que genera no una política sino "políticas" (Jameson 1999:49) en la reestructuración social del capitalismo tardío como sistema.

En la actualidad parece estéril seguir insistiendo en dos cuestiones: por un lado, en la reproducción de debates que enfrentan a la modernidad con la posmodernidad encontrando los argumentos teóricos para sostener tal o cual condición de ser del mundo, del sujeto y de sus producciones culturales, aún más, cuando ya se ha sentenciado, con un consenso más o menos general, que ella, la posmodernidad no es "algo distinto o contrario a la modernidad" sino una profundización de ciertas tendencias inherentes a ella" (Grüner 2002:237);¹⁵ o bien, ya se ha firmado su acta de defunción; por otro lado, parece estéril ahondar en la posibilidad de existencia de un posmodernismo progresista o socialista, como forma de exculpación, y de justificar posiciones que lo desvinculen (o no lo cedan) exclusivamente a la estructura del capitalismo extremo de nuestra época y al sistema ideológico de la derecha y el conservadurismo. Me

Por eso las formas del alto modernismo conservarían ese poder subversivo que perdieron en otras partes". (Jameson 1999:43-45)

¹⁵ De la misma manera el autor encuentra que la poscolonialidad no es otra cosa que la profundización de las tendencias del colonialismo: "el llamado poscolonialismo en el seno del nuevo imperio no es algo cualitativamente diferente del colonialismo en sus diferentes formas sino también la profundización y sofisticación de las tendencias coloniales inherentes al capitalismo" (Grüner 2002:237).

interesa seguir rescatando aquel interés metodológico de Jameson a partir del cual lo más pertinente sería:

En vez de caer en la tentación de denunciar la satisfacción de sí mismo del posmodernismo como una especie de síntoma final de decadencia, o de saludar las nuevas formas como los heraldos de la nueva utopía tecnológica y tecnocrática, parece más adecuado evaluar la nueva producción cultural en el marco de la hipótesis de trabajo de una modificación general de la cultura misma como parte de la reestructuración social del capitalismo tardío como sistema. (1990:275)

U, otra versión de la misma postura:

El asunto es que estamos "dentro" de la cultura posmoderna. El juicio ideológico sobre el posmodernismo implica necesariamente un juicio tanto sobre nosotros mismos como sobre los artefactos en cuestión. La propuesta no es ni denunciar las complacencias del posmodernismo como síntoma de decadencias ni saludar las nuevas formas como una nueva utopía tecnológica y tecnocrática sino evaluar la nueva producción cultural dentro de la hipótesis de trabajo de modificación general de la cultura misma con la reestructuración social del capitalismo tardío como sistema. (1999:49)

La adopción de las dos líneas teóricas de la filosofía norteamericana para entender el arte contemporáneo, la de Arthur Danto y la del marxista cuestionador Frederic Jameson (quien habilitó la posibilidad de un arte político posmoderno), encuentra su explicación y justificación en que tratan de desentrañar el problema del posmodernismo como manifestación de la cultura y del arte, cruzando obviamente, con los condicionamientos sociales, económicos e ideológicos pero no convirtiendo a estos últimos en los

términos o ejes centrales que confinan la reflexión en el cauce de dicha restricción. Sin embargo, es de destacar que mientras para el primero, el fin del arte significa no el final del arte sino la imposibilidad de definir qué es arte y qué no, ante la caída de las narrativas maestras sobre la historia del arte, a la vez que todo intento de teorización estética debería no perder su foco del pensamiento hacia a la figura del artista y la crucial 'experiencia' de la creación, para el segundo, se hace necesario precisar un tipo de agenciamiento más elevado, el del propio "capital multinacional" (1990: 71).

Desde una línea teórica y crítica latinoamericana las consideraciones de la teatróloga cubana Magaly Muguercia en consonancia con los planteos de García Canclini, los dilemas teóricos de Raúl Antelo acerca del linde modernidad/posmodernidad y los estudios sobre posmodernidad de Nelly Richard, proponen un posible itinerario, entre otros, para anclar el estudio del posmodernismo y sus mecanismos de representación, en relación con lo específicamente Latinoamericano.

En la misma línea teórica jamesoniana, la investigadora cubana plantea que no es posible reducir un trabajo teórico sobre la posmodernidad a su confinamiento ideológico vinculado con cierta postura reaccionaria y conservadora o como la manifestación confirmativa del orden dominante, tendencia que deviene en un enjuiciamiento que induce a proposiciones en términos ideológicos y morales. Apropiándose del pensamiento de Sánchez Vázquez (1989) sostiene que, lejos de quedarse con los paradigmas empobrecedores de estereotipación ideológica de la posmodernidad, más productivo, sería avanzar en la hipótesis de que:

(...) al menos en nuestro continente, la posmodernidad —fuere ella lo que fuere— pudiera estar incidiendo de un modo nuevo sobre ciertos

principios de funcionamiento tradicionalmente atribuidos al ser latinoamericano (...) (Muguercia 1998:10)

Desde los clásicos estudios que revelan el pensamiento latinoamericano más visionario de los últimas décadas, García Canclini (1982, 1986, 1988, 1990, 1997, 1998, 1999a, 1999b, 1999c, 1999d, 2002) ha desarrollado sus trabajos, como se sabe, en torno al problema del vínculo modernidad/posmodernidad (“Lo posmoderno no es un nuevo paradigma, sino un tipo peculiar de trabajo sobre las ruinas de la modernidad, saqueando su léxico, agregándole imágenes premodernas y modernas”, 1989) con la producción cultural, desde la perspectiva de lo latinoamericano definiendo conceptos claves como el de *hegemonías culturales* propiciadas por las nuevas tecnologías, la mundialización del mercado y los desarrollos comunicacionales; *hibridación* del que se desagregan nociones subsidiarias como las de mestizaje, sincretismo, transculturación, creolización.¹⁶ Nos interesa no repasar los ejes centrales de un pensamiento ya paradigmático sino instalar dos proposiciones influyentes, dos tipos de narrativas que aportan hoy a la reconfiguración y redireccionamiento del pensamiento dentro de las ciencias sociales y que García Canclini denomina:

- *ética transcultural*: que no se queda en la repetición de las definiciones sobre el concepto de identidad (de todo tipo) como “esencias atemporales y autocontenidas” sino que la propuesta teórico–metodológica exige: convertir en concepto eje la

¹⁶ En su conferencia dictada en el marco del VI Congreso de la SibE, celebrado en Faro en julio de 2000, afirma: “Veo atractivo tratar la *hibridación* como un término de traducción entre mestizaje, sincretismo, fusión y los otros vocablos empleados para designar mezclas particulares. Tal vez la cuestión decisiva no sea convenir cuál de esos conceptos es más abarcador y fecundo, sino cómo seguir construyendo principios teóricos y procedimientos metodológicos que nos ayuden a volver este mundo más traducible, o sea convivible en medio de sus diferencias, y a aceptar a la vez lo que cada uno gana y está perdiendo al hibridarse”. Texto presentado como conferencia del profesor invitado en el VI Congreso de la SibE, celebrado en Faro en julio de 2000.

heterogeneidad es no sólo un requisito de adecuación teórica al carácter multicultural de los procesos contemporáneos, sino una operación necesaria para desarrollar políticas multiculturales democráticas y plurales, capaces de reconocer la crítica, la polisemia y la heteroglosia.

- *totalidad social*: recuperar la noción de totalidad no como pseudo-universalismo que en realidad, restituye un etnocentrismo, sino que en la lógica de la dinámica multicultural y heterogénea en relación con la cultura —la sociedad— el saber pensar las diferencias es pensar las desigualdades, en otras palabras, en la totalidad social, detectar, analizar y explicar (para modificar) la desigualdad en tanto, una diferencia más dentro del marco general de las diferencias (étnicas, sexuales, religiosas, sociales, etc.) de las sociedades poscoloniales.¹⁷ (1997)

¹⁷ En la descripción de lo que sucede hoy con los estudios culturales en Norteamérica y Latinoamérica centrándose en la tensión diferencia/ desigualdad, García Canclini agrega: "En este punto, cabe señalar una diferencia significativa entre los estudios culturales de Estados Unidos y los de América Latina. Me parece que la discrepancia clave entre la multiculturalidad estadounidense y lo que en América Latina más bien se ha llamado pluralismo o heterogeneidad cultural reside en que, como explican varios autores, en Estados Unidos "multiculturalismo significa separatismo" (R. Hughes, *Culture of Complaint. The Fraying of America*, 1993; Ch. Taylor, "The Politics of Recognition", en D. T. Goldberg —ed.—, *Multiculturalism: A critical reader*, 1994; M. Walzer, "Individus et communautés: les deux pluralismes", en *Esprit*, junio, 1995). De acuerdo con Peter McLaren, "conviene distinguir entre un multiculturalismo conservador, otro liberal y otro liberal de izquierda. Para el primero, el separatismo entre las etnias se halla subordinado a la hegemonía de los WASP y su canon que estipula lo que se debe leer y aprender para ser culturalmente correcto. El multiculturalismo liberal postula la igualdad natural y la equivalencia cognitiva entre razas, en tanto el de la izquierda explica las violaciones de esa igualdad por el acceso inequitativo a los bienes" (1997). Mas allá de los tres tipos de multiculturalismo que desglosa el autor en función de un canon teórico-crítico de los estudios culturales desarrollados en Norteamérica pero también en parte, en algunos de Latinoamérica, lo importante es insistir en que "en este tiempo de globalización que vuelve más evidente la constitución híbrida de las identidades étnicas y nacionales, y la interdependencia asimétrica, desigual, pero insoslayable en medio de la cual deben defenderse los derechos de cada grupo", es decir, en este contexto, es necesario redireccionar los paradigmas a partir de los cuales se estudian hoy los procesos sociales y culturales en este tiempo de globalización que vuelve más evidente la constitución híbrida de las identidades étnicas y nacionales, y la interdependencia asimétrica, desigual, pero insoslayable en medio de la cual deben defenderse los derechos de cada grupo.

En las tesis anteriores resuenan los ecos de las reflexiones, por un lado, de Arthur Danto, por lo que de sincretismo puede leerse en lo posmoderno y por el desplazamiento de la esencia funcional al diseño formal y, por otro, de Frederic Jameson por la atribución de condición de mezcla aberrante, de convivencia y apropiación que la estética posmoderna muestra. Una de las modulaciones más ásperas y menos complacientes con la posmodernidad, la de Terry Eagleton señala:

No se trata de la cuestión de ser pro o antiposmodernos. Dado que "posmodernismo" no significa exactamente que se haya dejado atrás el "modernismo" sino que desde éste se ha llegado a una posición profundamente marcada por él. (Eagleton 2004:13)

En un ensayo sobre las posibilidades del socialismo en el marco del capitalismo global, Eagleton se muestra optimista respecto de una no desaparición del socialismo más allá del reconocimiento de su derrota, apostando a que la amenaza que sufre el sistema mundializado y global surge no de la oposición socialista sino desde el seno del propio capitalismo:

No hace falta el socialismo para que colapse el capitalismo, sólo hace falta el capitalismo mismo. El sistema es ciertamente capaz de cometer un haraquiri. Pero sí hace falta socialismo, o algo parecido, para que el sistema pueda ser derribado sin que nos arroje a todos a la barbarie. Y es por esto que las fuerzas de oposición son tan importantes: para resistir tanto como sea posible el fascismo, el caos y el salvajismo que seguramente surgirán de una crisis mayúscula del sistema. Walter Benjamin sabiamente observó que la revolución no es un tren fuera de control, es la aplicación de los frenos de emergencia. Bertolt Brecht añadió que el capitalismo, y no el comunismo, era radical. En este sentido, el rol de las ideas socialistas

es el de proteger el futuro que todavía no ha nacido —ofrecer, no una tormenta, sino un lugar de refugio en esta tempestad que es la historia. (2006:470–471)

Si a mediados de los '80 y durante los '90 el debate sobre el tema se circunscribía a estas posibilidades de continuidad o ruptura de una posmodernidad respecto de una modernidad, en el inicio del siglo XXI más bien el viraje se registra en torno a la crítica de los fundamentos de la modernidad y de reconocimiento de sus constantes aberrantes y extremas que, a pesar de los esfuerzos racionalistas de ocultamiento, sin embargo, ella dejaba entrever.

Otra de las líneas de pensamiento teórico que ha profundizado sobre la posmodernidad en el contexto latinoamericano es la de Nelly Richard. La reflexión de la autora reconoce que este vínculo no deja de ser complejo y se define, en principio, por aceptación o rechazo, encuentros y desencuentros, contradicciones que hallan sus razones, entre otras, en la dispersión a la que alude el concepto mismo de posmodernidad. Por un lado, mezcla de *modos y modas*, pasando por el desencanto posmarxista y el jugueteo narcisista generando una confusión entre posmodernidad y posmodernismo(s) (Richard 1996:271–272). Por otro, la producción o elaboración de sistemas de pensamiento en contexto de *sobresaturación* (países capitalistas desarrollados) y apropiación de tales sistemas en contextos de *precariedad* (países subdesarrollados) con marcas traumáticas tangibles en relación con cierta perduración de colonialidad como principio gestor de las sociedades americanas que se convertirían en razones de impedimento o "insolencia" para pensar la posmodernidad desde Latinoamérica. (Richard 1996:273). Sin embargo, no pocos autores reconocen la condición posmoderna de Latinoamérica desde siempre, argumento que se sostiene en, por un lado, el desfasaje que se da en nuestro continente respecto a un discurso que no tuvo su reflejo en la realidad y una realidad que no

tuvo su discurso que la explicase; por otro lado, en la lógica americana del descentramiento en lugar del gesto de autocentramiento típico de la modernidad. Es decir, en Latinoamérica hay una condición posmoderna desde incluso antes de la modernidad producto de las resistencias, las evidencias y las fugas con las que construyó su historia respecto de la narratividad colonialista.

Así, la búsqueda de sentido disperso por procesos de *diseminación* y de *contaminación* se constituyen en la huella epocal que hacen convivir (más belicosamente que armoniosamente como las ilusiones del posmodernismo en su origen nos hizo creer) unicidad con pluralidad, centralidad con revitalización de los márgenes, totalidad y fragmentación en una sensibilidad transhistórica.

Los presupuestos e implicaciones del debate sobre la posmodernidad en Latinoamérica habilitaron a pensar y expandir las perspectivas en conglomerados teóricos sobre varios puntos:

- lo nacional, la foraneidad y la transnacionalización y sus relaciones con la producción y el consumo de cultura, tanto de la cultura popular como la cultura de masas y la variante de la tradición letrada.
- los operadores territoriales, descriptivos y explicativos, centrados en dilucidar las dinámicas entre centro, periferia y sus desagregados: fronteras, límites, lindes, confines con sus correspondientes metáforas espaciales: puentes, pasajes, encrucijadas para verificar lógicas de inclusión, exclusión, fusión.
- la reactualización de supuestos que consideraban a Latinoamérica como depositaria de los desperdicios conceptuales de los centros hegemónicos para revertir, en parte, esta situación y lograr esquemas y paradigmas propios para pensar lo nuestro, a la vez que el rol del intelectual y el artista en esta primera década del siglo XXI

se reinstala para conjurar aquel mandato que los había colocado en una posición subalterna.¹⁸

Como síntesis, aparecen por lo menos dos consideraciones generales que, en los estudios sobre el tema, han provocado múltiples desagregados teóricos. En primer lugar, el enfoque de enfrentamiento o de superación con la modernidad para definir lo posmoderno y las relaciones de incumbencia entre sistemas teórico-críticos actuales con el desarrollo de una modernidad completa o no, continuada o interrumpida en nuestra región; en segundo lugar, el derecho al pensamiento posmoderno latinoamericano justamente como resistencia, como reencauzamiento de esquemas descriptivos, comprensivos y activos sobre la "lógica cultural mundializada del capitalismo colonial tardío" (según la definición jamesoniana más citada) para desenmascarar, no sólo las estratagemas de la centralidad que produce los esquemas y las modulaciones teóricas aún predicando el fin de la historia, la importancia de la(s) narrativa(s) y la exaltación de los bordes o márgenes, sino también, y más importante, como modo de inscribir el análisis teórico-crítico de la realidad material del mundo actual en una reflexión "filosófica" e incluso en una "ontología de lo social-histórico" encarnada en una realidad material y "situada" (Grüner 2002:247-248).

Es inevitable un recorrido por los términos y repertorios procedimentales que configuran y diseñan el panorama de las producciones simbólicas (artísticas y culturales) de hoy: hibridación, parodia, simulacro, mestizaje, intercambio, simultaneidad, heterogeneidad. Pero la propuesta del abordaje teórico que pretendemos los inserta a todos ellos en una dinámica que no quiere

¹⁸ Claudia Ferman irónicamente afirma que "el atraso y la debacle económica en Latinoamérica se ponen como argumento de su modernidad no alcanzada, lo que envía a los latinoamericanos a las cavernas con el consejo de portarse bien, porque si lo hacen, alguna vez les va a tocar vivir el presente junto a las comunidades desarrolladas" (1994:53).

confinarlos a una definición reduccionista interpretándolos como inherentes a la lógica interna de esas producciones regidas por la arbitrariedad sino, más bien, como acontecimientos del presente *en* situación. Arthur Danto señalaba que no es que en la posmodernidad se haya asistido al fin de la historia, en todo caso se ha asistido a la muerte de la Historia pero sigue existiendo el relato de la historia con minúscula. Y, en tal sentido, la abolición de la mayúscula se direcciona hacia algo que los modernos o nostálgicos de la modernidad señalan como error, defecto, vicio o peligro pero que preferimos entender como todo lo contrario, apertura o posibilidad de libertad y sospecha de las aseveraciones más contundentes sobre el ser y el mundo a partir de un impulso desconstrutivo–reconstrutivo acordes con las características del mundo presente.

Es llegado a este punto donde las herramientas teóricas-metodológicas propuestas de Raúl Antelo en sus múltiples producciones resultan pertinentes. Ellas se detienen en la abolición violenta del concepto de modernidad pura y real para, en cambio, afirmar la idea de construcción plural: no existe una modernidad sino modernidade(s). Así, las nociones de *infraleve* (2006), *acefálico* (2008a), *éxtimo* (2008b) sitúan tanto al arte como a la cultura en general y a los que se ocupan de ellos, en un lugar de dislocación y de permanente volatilidad a través de una estética que es a la vez, por esa misma condición de lo *ex*, lo *(a)*, lo *infra*, ética. Pensar desde Latinoamérica significa, ocupar un lugar que, en términos políticos, supera a la Nación y que no es ni interior ni exterior, un lugar de producción artística y de producción intelectual en un borde o intersticio como lugar o localización de la enunciación teórica y crítica contramodernas. Lo *éxtimo* o el *guión de extimidad* (Antelo 2008) podría configurarse como el espacio en que lo posmoderno latinoamericano (aunque el autor no hable en términos de posmodernidad más bien de modernidad acefálica, o de modernidad cuyo seno albergaba ya los signos de su anomalía, de su incompletud

o de su ser inconcluso) se territorializa. Un territorio en que el arte, la teoría y la crítica están llamados a recuperar el dinamismo y la vitalidad compleja de la intervención del pensamiento estético y ético por sobre la copia, la imitación o la cita de paradigmas hegemónicos. Lo *extimo*, lo *acéfalo* y lo *infraleve* no son otra cosa que figuras de pos-fundacionalismo, es decir, de una interrogación por las figuras fundacionales de una estructura, la totalidad, la universalidad, la esencia, el fundamento. Si se quiere, los enunciados de la modernidad. Es, justamente, el debilitamiento ontológico de todo fundamento que nos lleva, no exactamente al supuesto de ausencia de fundamento, sino a suponer la imposibilidad de un fundamento *último*, lo cual implica, por un lado, conciencia de la contingencia y, por el otro, conciencia de lo político como el momento de una fundación parcial pero, en alguna medida, siempre fallida.

La lógica del *acontecimiento* es ese momento dislocador y disruptivo en el cual los fundamentos heredados se derrumban, de suerte que la autonomía y la historia se van a "fundar", de ahora en más, justamente, sobre la premisa de la ausencia de un fundamento último y esa volatilidad entre el fundamento y el abismo ético impone aceptar la *decisión* como el momento de la política (decidir sobre lo que es imposible decidir) y así asumir la *división*, la *discordia*, el *antagonismo*, implicados en toda decisión. Casi en la misma línea en la que Roberto Follari (2008) milita a favor del derecho a pensar en términos de emancipación dentro de estos nuevos casilleros culturales de la vigencia de lo posmoderno, así como Eduardo Grüner, postula las virtudes de la teoría poscolonial porque se ubica en esa "indecidibilidad de los 'lindes'" (2002:239) como urgencia para restituir "un pensamiento y una cultura críticos y resistentes que al menos planteen los cimientos teórico-filosóficos de una alternativa" (2002:241).

No se trata ya entonces, de una poscolonialidad o de una posmodernidad, vaciadas de fines éticos y políticos, sino que,

pivoteando por lo que sin lugar a dudas son las señas del presente: heteroglosia, heterogeneidad, hibridación, acontecimiento, experiencia, adquieran el valor de re-fundaciones de paradigmas emancipadores.

Capítulo 2

Referencialidad/pseudorreferencialidad/arreferencialidad: del 'qué representa qué' al 'qué simula qué' hasta el 'qué oculta qué' de la dramaturgia

*¿Caída inminente? ¿Derrumbamiento del caballete,
del marco, de la tela o de la tabla, del dibujo, del texto?
¿Maderas rotas, figuras fragmentadas,
letras separadas unas de otras hasta el punto
de que las palabras, tal vez, ya no podrán reconstituirse?
¿Todo ese estropicio por el suelo, mientras que, allá arriba
la gruesa pipa sin medida ni señalización persistirá
en su inaccesible inmovilidad de globo?*
Michel Foucault

Si como sostiene el sociólogo, crítico cultural y ensayista, Eduardo Grüner en el cuarto capítulo de su libro,¹⁹ la literatura (pero el arte en general) es el espacio privilegiado de "ficcionalización" del *in-between* (recuperando el término de Homi Bhabha) (2002:249), en esta sección de la investigación me pregunto acerca de qué representaciones y qué peculiares configuraciones adquieren los productos culturales actuales a la luz de esta modificación general de lo histórico-cultural. El interrogante no puede soslayar el hecho de iniciarse a partir de una pregunta de base aristotélica que podríamos sintetizar en *¿qué representa qué?* y *¿dónde se representa qué?* de las prácticas simbólicas, poniendo en juego una serie de relaciones que, desde sus localizaciones en los intersticios, arremetieran con la sustancialidad identitaria objeto de la mayoría (no todas) de las producciones simbólicas de la modernidad. Sabemos que estas preguntas de base aristotélica fueron reconsideradas y desplazadas por la posmodernidad en variantes interrogativas, en términos de *¿qué simula qué?* y *¿qué oculta qué?* Desvíos que, en principio, orientan las respuestas buscando el sentido de la referencia no ya

¹⁹ "Literatura, arte e historia en la era poscolonial de la mundialización capitalista".

hacia algo exterior o preexistente sino hacia adentro de las formas mismas.

El concepto de representación entraña en sí mismo una paradoja teórica: toda representación refiere o intenta restituir algo —un original, una fuente, un modelo—, pero a su vez, por ser representación, la restitución se torna fallida o paradójica porque sólo es posible pensar en la falta que atañe a esa transferencia, es decir, el no ser y sólo parecerse, simular y enmascarar.

Como se sabe, el concepto de mimesis elaborado en *La Poética* involucra varias afirmaciones:

- *al contemplar las imágenes se aprende qué es lo representado* (48b12–19);
- *para ello es preciso haberlo visto antes en la realidad* (48b12-19);
- *el poeta imitará las cosas como eran o son, como se dice o se cree que son y como deben ser* (60b8-11).

Es decir, una transferencia del ámbito de la realidad (lo presentable) al ámbito de la ilusión o ficción (lo presentado) que guarda una relación de dependencia más o menos fuerte dentro de coordenadas temporales.

Valeriano Bozal ha sostenido que toda representación está regida por un principio básico de “reconocimiento” (1987:19-20)²⁰ evocando el concepto originario aristotélico. Ese imperativo de corroboración o “ser visto antes” es el punto central del problema:

(...) utilizo el término reconocimiento para aludir a un hecho bien simple: al decir que esto es tal cosa saco el “esto” del horizonte de

²⁰ Valeriano Bozal analiza el concepto de representación en varios sentidos: como un proceso sostenido por las leyes de la percepción, es decir, “representaciones perceptivas” también determinadas por las convenciones histórico-culturales; un segundo sentido que tiene que ver con las posibilidades de fijación de estas percepciones en soportes plásticos o gráficos; un tercer sentido, aquel que asocia representación y conocimiento. *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor.

figuras en que se encuentra, lo veo y reconozco frente a otros "estos" que construyen ese horizonte y no son adecuados a la representación. (1987:28)

La mimesis clásica fundada en el discurso de *La Poética* imprime a la ficción un carácter de correspondencia con un mundo reconocible o existente que en la nueva versión de Bozal se obtura porque se excluye el modelo de la dinámica que se intenta restituir. La mimesis clásica es analógicamente similar al mundo y es en este sentido que, desde tal relación de semejanza, se condenará al sujeto a conocer la misma cosa en un recorrido que al parecer no tiene término. En toda ficción basada en el principio de semejanza se requerirá de la interpretación para hacer reconocibles las marcas ficcionalmente visibles y, por lo tanto, verificar cómo la mimesis creada semeja un orden establecido del mundo. Podríamos decir que la mimesis clásica 'funciona', en el sentido de que toda su existencia tiene lugar en su papel representativo al que Aristóteles restringe dentro del plano del lenguaje ya que enfatiza que la fuerza de la tragedia radica en la palabra como fuente eficaz de imitación. Es más, afirma que "aunque el espectáculo es cosa seductora, es muy ajeno al arte y lo menos propio de la poética" (50b17–21).

Sin embargo, la mimesis que basa su mecanismo constitutivo en el principio de semejanza no supone la abolición del estatuto ficcional implicado en la mediación y las modificaciones necesarias a las que se somete el mundo fáctico, simplemente por el hecho de ingresar a un mundo manipulado por alguien, un sujeto, que está en determinadas condiciones perceptivas sobre objetos sometidos, también, a condiciones cambiantes. Concebir la mimesis a partir del principio de semejanza equivale a leer una afirmación traducible en una proposición del tipo 'esto que ves, esto que lees, es aquello' y, en este sentido, la ficción clásica se ordena hacia un modelo al que está llamada a dar a conocer, desentrañar o inventar. Al decir de Michel

Foucault “las relaciones de semejanza en las prácticas artísticas funcionan como índices apuntando a un modelo” (1981:63–66). La pregunta ¿qué representa qué? siempre halla respuestas afirmativas ya que la mimesis hace reconocibles los objetos visibles y se convierte en una aserción única y representativa.

La misión del arte contemporáneo se cifra en los flancos de fuga que logran desvincular o romper definitivamente los lazos del reconocimiento que atentan contra la idea de semejanza implicada en el concepto tradicional.

Victor Stoichita en su libro *Simulacros, el efecto Pigmalion; de Ovidio a Hitchcock* aborda el concepto de *simulacro* como estrategia que se reconoce en el arte (y luego en el cine como fundamento de su constitución) desde la Modernidad en adelante, hallando dos tipos de representaciones estéticas en Occidente: la copia como espejo de la realidad, mimesis pura y, la simulación como un fantasma de lo otro, como una existencia dotada de sus propias condiciones de significación:

Ya Platón, en un pasaje muy comentado de El sofista, llamaba la atención sobre una fisura esencial al referirse a dos maneras de fabricar imágenes (eiolopoiké). El arte de la copia (eikastiké) y el arte del simulacro (phantastiké). A partir de Platón, la imagen–eikón (imagen–copia) se ve sometida a las leyes de la mimesis y atraviesa triunfalmente la historia de la representación occidental, mientras que, el estatuto de la imagen–simulacro (fantomasma) se caracteriza por ser fundamentalmente borroso y por estar cargado de oscuros poderes. (2006:11)

De esta manera, establece una correspondencia alegórica con dos mitos griegos para cada una de estas alternativas del sistema de representación: el mito de Narciso (imagen–copia) y el mito de Pigmalión (imagen–simulacro).

Ahora bien, ya sea en uno u otro mito alegórico, la mimesis es el *incipit* de: o bien la copia, o bien la simulación. Baudrillard desde sus primeros trabajos, *El sistema de los signos* (1968) y *El intercambio simbólico y la muerte* (1976) hasta sus ideas de "complot del arte" ha insistido en afirmar que en la contemporaneidad el 'como si' de la mimesis clásica se anula, las afirmaciones únicas se destierran y el simulacro se impone como una forma de representación que tiende hacia la repetición o hacia la multiplicación de afirmaciones sin referencia posible. Es decir, no homologa su concepto de simulacro a la simulación de base platónica ya que la gran diferencia entre uno y otro consiste en el destierro de la mimesis y las relaciones de semejanza dentro de su sistema de pensamiento:

En resumidas cuentas, el simulacro es, por un lado, "no-realidad", el "exterminio de realidad", una forma vacía. Por otro, Baudrillard lo identifica con la hiperrealidad, la "más real que lo real", la "realidad de alta definición", perfecta, absoluta y pura. ¿Cómo equiparar esas definiciones adversas y, desde el primer punto de vista, incompatibles: simulacro como "no-realidad" y como la "proliferación de demasiada realidad"? ¿Cómo comprender la siguiente afirmación de Baudrillard que si en el simulacro "lo real está desapareciendo, no es debido a su ausencia; es más, hay demasiada realidad. Y es este exceso de realidad lo que pone fin a la realidad". (Vaskes Santches 2008)

Frederic Jameson aunque no se refiera de manera explícita a la simulación, afirma que la importancia de toda la tradición estética moderna, hoy muerta, "pesa como una pesadilla en el cerebro de los vivos" (1999:21); pesadilla que se conjura a través del recurso de la simulación como la única posibilidad que le queda al arte posmoderno, para expresar su vitalidad o mejor, su resurrección cuyo síntoma de época es "hablar a través de máscaras" (1999:21) donde

la palabra se reviste de esa misma condición de simulacro para articular sentido entre el sueño pesadillesco y la vida.

De lo que se trata es de anunciar el límite de la representación mimética, como ha analizado Jacques Derrida (1989) cuando se ocupa de desentrañar las tesis artaudianas y construye un linaje en el que el teatro contemporáneo declara su fidelidad a Artaud, fidelidad que se sustenta en la declaración de guerra a las ideas imbricadas en el concepto de mimesis aristotélica, belicosidad que, sin embargo, es menos un desentenderse de la representación que la generación de un desvío o una clausura de esa tradición para inaugurar otra. Y ya que mencionamos la lectura que Derrida hace de la obra de Artaud, recordemos que para el filósofo el nuevo paradigma teatral que cifrará toda la práctica contemporánea podría sintetizarse en cuatro aspectos:

a) La representación *se genera desde adentro*, es decir, en un movimiento de repliegue por lo que ella ya no restituye algo ausente exterior a su configuración.

b) La representación es auto-representación, en tal sentido, *declaración de su estatuto artificial*.

c) La representación es *anulación del lógos*, en tanto espacio donde ha anclado tradicionalmente la representación del sentido racional y el sistema representativo privilegiado para evocar a ese ausente.

d) La *reducción de la palabra a un gesto*, es decir, concebirla desde su irracionalidad, desde su sonoridad, desde su intensidad y entonces materializar visual y plásticamente a la palabra.

La clausura de la representación derridiana, insistimos, no supone su no existencia, sino todo lo contrario, la ratificación de un orden

representativo vigente y vertiginoso con el que hay que arreglárselas. Corinne Enaudeau (2003) nos brinda otra versión de lo mismo:

De modo que el origen está ausente. La presencia plena y absoluta del eîdos ha sido ya sustituida por la serie de los suplentes. Sólo en ellos y por ellos se alcanza lo verdadero. El nombre (ónoma), la definición (lógos), la imagen (eídolon), y finalmente la ciencia (epistémé) son cuatro maneras de aprehender un mismo objeto, de representárselo: todas imperfectas, imputables de oscuridad, que tal vez extravíen la investigación. (Enaudeau 2003:13)²¹

Ella que ha dedicado su libro íntegramente a plantear las paradojas de la representación desde el punto de vista filosófico y psicoanalítico, introduce dos conceptos claves: *extravío* y *estrabismo*. *Extravío* como el estado al que los sujetos han sido arrojados precisamente porque las coordenadas con las cuales la época clásica hasta el romanticismo había concebido la representación, han sido arrasadas por un estado en el que lo falso y lo verdadero (la copia y la simulación) se implican como semejanza y como alteridad:

Se está necesariamente en la verdad, al igual que lo está toda representación, puesto que lo falso es una figura de lo verdadero, un rostro en el que el saber se adelanta, se olvida y se retorna. (2003:15)

El *estrabismo* es el efecto distorsionante de toda representación que genera un campo perceptivo sobre la realidad, ambiguo e indeterminado, disolviendo la posibilidad de distinción de lo otro representado.

²¹ Las citas con la referencia de páginas pertenecen de la versión electrónica del libro en www.philosophia.cl/escuela de filosofía/Universidad de ARCIS.

Asimismo, Michel Foucault identifica una serie de modos con que las relaciones representativas de la ficción se liberan de la única afirmación y de la semejanza, en lo que define como operaciones *anatópicas*²² en el discurso artístico:

- la autorreferencialidad
- el juego de las transferencias
- el quebrantamiento de las identidades
- el desdoblamiento
- las traslaciones sin puntos de partida ni soporte.

De esta manera, la estructura binaria de la representación clásica donde mundo creado semeja un mundo actual, se sustituye por una donde la duplicación y la multiplicación de versiones a partir de una proyección en abismo confunden copia y original hasta borrar sus límites. La representación se instala como un espacio semántico autónomo en que las palabras se hacen cargo de un mundo, ya no posible o necesario y se disputan su sentido. La corrupción del teatro o "la ilusión cómica" (Rosa 1999) es, en realidad, la corrupción misma de la representación ya que se trata de un juego instalado entre apariencias y simulaciones que excede el campo de la estética para verificarse también en el campo social no ya como realidad, sino como escenario espectacular. Desde esta perspectiva, el arte en general y el teatro en particular, se plantean como discursos que no han agotado su entropía, es decir, siguen disipando fuerzas, superan su neutralidad o estabilidad expresivas, crean paradigmas de sentido múltiple, abierto y no definido destruyendo el lazo con el *eidos* platónico para clausurar, definitivamente, la respuesta única a la pregunta 'qué es qué'.

²² Estas operaciones anatópicas se infieren del análisis que Foucault hace de los siguientes cuadros de Magritte: *La représentation*, *Décalcomanie*, y *Les liaisons dangereuses* (68–77).

Por su parte, Jean Luc Nancy ante la inquietud de pensar el problema de las representaciones en el nazismo (2006, 2008) sostiene que la representación no es simulacro ni pretende reemplazar a la cosa original, sino que "(...) o es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y consumada o es la puesta en presencia de una realidad inteligible por la mediación formal de una realidad sensible" (2006:30).

En esa oscilación entre presencia y ausencia el arte asume una nueva posición, ligada estrechamente mucho más con la noción de *experiencia* que con la de representación, ya que supera la idea de sentido por fuera o más allá del mundo. El sentido está entramado, entrampado y entrópicamente concebido en su propio seno. Entonces la imagen ya no es *objeto* sino *acontecimiento*:

(...) no es la proyección de un sujeto, ni su 'representación', ni su 'fantasma': es ese afuera del mundo en el que la mirada se pierde para encontrarse como mirada, es decir, antes que nada, como miramiento con lo que está ahí, con lo que tiene lugar y continúa teniendo lugar. (2008:48)

Para Nancy, el cine y el teatro es la vida misma definidos por el dinamismo y el fluir constante de imágenes que 'suceden' mucho más que como 'presencia de sentido' o misterio a develar.

En *La representación prohibida* (2006) Nancy desarticula las contradicciones inherentes al tema partiendo del film de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985). "Shoah" es un término intraducible, es el punto de inflexión entre lo *representable nombrable* y lo *innombrable*. Si bien en las traducciones se ha intentado aportar una traducción: "holocausto judío", al mismo tiempo que se fija o precisa la noción se extravía la representación, "el soplo (shoah)", hacia otras formas de persecución y exterminio (gitanos, musulmanes, esclavos) (2006:74). 'Shoah' es una representación que actúa en un hueco, en

un soplo intermedio, en un *entre*, en una palabra inarticulable intraducible y sólo concebible como una *representación resistente*. Se trata de un concepto que carece de significado o mejor, en el que intervienen varias versiones e interpretaciones. Para ello es fundamental apelar a la noción de *azar* como una condición de nuestro presente y casi entendido como *desemejanza que clausura la representación*. La representación con que opera el nazismo es absolutamente funcional y coherente respecto de una concepción de mundo civilizado y ario: "El ario es el representante de la representación en términos absolutos, y es en este preciso sentido que propongo hablar de *suprarrepresentación*" (2006:44).

La *suprarrepresentación* es lo opuesto a la *no presencia*, es decir, refiere la presencia total y la presencia como réplica. Su contrario: la *representación prohibida* suspende el ser ahí, para dar lugar a la ausencia o a la ausencia de sentido. Pienso que más o menos en los mismos términos en que *Shoah* es la representación de lo no-representable, para Foucault eso es la *desemejanza* planteada por la obra de Magritte, la semejanza de la desemejanza: actuar por disociación de lo representado, emancipar la copia del original. El nombre propio, el fanatismo paranoico de lo semejante es lo que da origen a la representación total del nazismo. *Shoah* como imposibilidad de representar es una de las tantas manifestaciones de la crisis de la representación o de su clausura, por lo tanto su representación queda prohibida. Toda *representación prohibida* está destinada a emitir señales sólo como artificio o estética. Nancy no se desentiende de lo paradójal del tema al indicar que la prohibición y la ausencia es, en definitiva, la presencia prohibida: ausencia *de* la cosa y ausencia *en* la cosa (2006:38). La primera alternativa caracteriza la representación por semejanza, monologoteísmo original de la cultura occidental que deviene en su segunda alternativa, *au-sentido*, convirtiendo el logocentrismo en jeroglífico o en posición

caleidoscópica. La alienación total del representar es esa pretensión *mono y omni* de recuperación de la presencia.

Por tanto, la *sobrerrepresentación* no consiste solamente en el carácter colosal y desmesurado del aparato de representación, de demostración o de puesta en espectáculo sino, antes bien, en una representación cuyo objeto, intención o idea se realiza íntegramente en la *presencia manifiesta*. Para mejor circunscribir este carácter de presencia total, saturada, satisfecha de presencia, hay que pensar en la distancia que separa distintamente, a los aparatos de glorificación de los órdenes tradicionales de soberanía y/o de santidad de los aparatos y procesos de la sobrerrepresentación nazis: el orden nazi, su Führer, su arquetipo ario, la SS y toda la *Weltanschauung* no tienen que resplandecer de gloria, tienen que *estar presentes*, con una presencia íntegra que, punto decisivo, no remite a nada más que a su propio estar presente, a su inmediatez o a su inmanencia, a su evidencia que se manifiesta por sí misma. Esto es la réplica exacta de la revelación monoteísta. La *sobrerrepresentación* es el movimiento por el cual la revelación que revela no retira lo revelado sino que, al contrario, lo exhibe, lo impone e impregna con él todas las fibras de la presencia y del presente. La *sobrerrepresentación* es la voluntad de una representación sin resto, sin socavar o sin retirar, sin línea de fuga. Su correlato opuesto es la *representación prohibida*: Auschwitz, los campos de exterminio, lo que ya no se ordena en torno a la representable como posibilidad de restauración de un original²³ con lo cual se abre esta representación al fondo de ausencia y de *absens* de la presencia.

La sobrerrepresentación implica una presencia ostensible por duplicación o por un fuera de sí a un "sí mismo": la representación se

²³ Y aquí la referencia a Nietzsche es indispensable ya que en realidad la temible cuestión es la de enfrentar la muerte después de la "muerte de Dios", entendiendo que lo que Nietzsche denominó "muerte de Dios" es exactamente el fin de la muerte en el horizonte de su (re)representación, el fin de la muerte trágica o de la muerte salvadora, el comienzo de la exigencia de otra (in)mortalidad.

abre, se desdobra y se divide. Por eso el "sujeto" obtiene su verdad finita a prueba de una errancia infinita. De ahí que pueda acabar queriendo salir de la presencia, ya no ausentándose, retirándose o exponiéndose, sino por sobrepresencia, retornando en sí lo que ya no tiene estructura de "sí" sino que se hace potencia pura: ni "poder", ni conatus, ni incluso voluntad, sino potencia agotada en su acto, proyectada toda ella en el gesto de un verdugo que se sacia y remata ahí a un ser reducido a un golpe mortal (Nancy 2008).

Para intensificar la dialéctica entre sobrerrepresentación/representación prohibida como términos implicados, Nancy afirma:

La representación que yo he querido denominar "prohibida", para dar a entender la puesta en presencia que divide la presencia y la abre a su propia ausencia (le abre los ojos, los oídos y la boca), o para ser más exactos, la representación que se deja interceptar y prohibir en el sentido de la interdictio del juez romano, que pronunciaba su fallo entre las dos partes: interceptar el estar—ahí para dejar pasar sentido o el absens. Esta representación se interdice a sí misma, en este sentido, más que estar prohibida o impedida. Es el sujeto de su retirada, de su interceptación, y hasta de su decepción. En vez de lanzarse fuera de sí y de la presencia en el furor del acto, socava y retiene la presencia en el fondo de ella misma.

Asimismo, también en el año en que Jean Luc Nancy retorna a los problemas inherentes a la representación, otro francés, Henri Lefebvre, encuentra en el orden del mundo de las representaciones un régimen o una lógica al que identifica con la noción de *caos*. Un *flujo de caos* tanto interior como exterior en el que las representaciones, que ya no son "ni datos inmediatos de la conciencia, ni aportaciones del objeto, ni simples relaciones sociales", generan un *espacio* (2006:105). La analogía espacial o territorial le permite al filósofo y sociólogo marxista, operar en el campo de las

representaciones desestimándolas como hechos o productos individuales y autónomos para, en cambio, sostener que ellas son espacios configurados como campos de fuerza o en tensión que se interrelacionan y que surgen de soportes, de sujetos hablantes y actuantes, de grupos y clases en relaciones conflictivas (2006:104).

¿Cómo prescindir de las representaciones? Esta pregunta ya formulada se dirige a la filosofía que pretende ser trascendente y pura de representaciones, así como a la crítica absoluta que quiere destruirlas. No cabe duda que ciertos actos atraviesan y quizá trasciendan las representaciones, elevándose por encima de la superficie o bien hundiéndose en las profundidades. ¿Cuáles actos? La creación, la poesía, el amor, el concepto teórico. Pero para atravesar las representaciones hay que partir de ellas y encontrar cierto apoyo más o menos vacilante en tal o cual representación de la muerte o de la vida, del poder o del sexo, etc. Sí ¿cómo vivir sin representaciones? Así se esboza un movimiento dialéctico. Algunas de las representaciones tapan la vista y el horizonte, forman anillo y círculo (vicioso). Otras se abren a la superación. (2006:106)

El mundo social determina redes de representaciones que para Lefebvre no son ni falsas ni verdaderas ni tampoco son reductibles a la definición de doble, sombra y reflejo. La conciencia crítica (iluminación) hace que el espacio de las representaciones no contenga *menos* que lo representado sino *más*, y sobre todo, que la indagación de estos espacios consista en transgredir lo que contienen como presencia reconocible y cognoscible para, en cambio, focalizarse en ese plus de ausencia. Lo presente y lo ausente en el espacio de las representaciones surge no sólo de la práctica (acto) de grupos sociales y del lenguaje, "sino también de las necesidades (individuales y grupales), los deseos, el llamado del cuerpo y de la memoria" (2006:109). En otras palabras, la tesis primordial del

pensamiento de Lefebvre a propósito de una teoría de las representaciones que se hace cargo de la paradoja que la define en tanto expresión simultánea de una presencia y una ausencia, creemos se orienta hacia dos aspectos:

- la aceptación de lo representativo (productos y obras) como hecho social, psíquico, político;
- el rechazo global y de la resistencia a aceptar los sentidos donados y fijados por ellas mismas para, en cambio, explorar, no lo que son sino, las posibilidades que albergan y en alguna medida bloquean la fijeza a la que están destinadas.

Y, entonces, más allá de definir qué es una representación, dónde se gesta y qué hace, la preocupación de Lefebvre tiende en última instancia hacia la recomendación, no explícita, de un tipo específico de método teórico–crítico con la que se debería regir la actividad intelectual.

Si bien, desde un punto de vista muy distinto al de Lefebvre, en cuanto a la selección de objetos pero muy similar a la hora de encontrar enclaves comunes entre los dos pensamientos de matriz marxista, Zizek en *Las metástasis del goce* (2005), consideró que, de manera indirecta, elabora un concepto de representación al mostrar la contradicción o equivocación en la que cae la doxa de la violencia en “la sociedad del espectáculo” posmoderna (reapropiándose del concepto pionero de Debord). ¿Cuál sería esa equivocación? Los medios masivos de comunicación o “la imagen mediática” (2005:123) lo que hacen es manipular una realidad estetizada de modo que ya no es posible, afirma Zizek, distinguir la realidad de su imagen mediática. Tal indistinción hallaría una especie de resistencia en la explicación que la doxa encuentra para entender “los estallidos de violencia irracional”. La violencia irracional desatada es el síntoma, la

manifestación o el "intento desesperado" en pos de recuperar la diferenciación necesaria entre realidad y ficción (entre original y copia) "por medio de un *passage a l'acte*, es decir, de apartar la telaraña de la pseudo-realidad estetizada y llegar a la dura realidad" (2005:123). En otras palabras, la doxa encuentra que la irrupción de la violencia irracional expresada en sus distintas formas, es la manera en que el cuerpo individual y social, señala el malestar de habitar en la confusión de dos ámbitos tradicionalmente disociados.

Pero ¿cómo enmendar la equivocación, no del todo fatal, de dicha doxa? Zizek es contundente, apela a que se entienda que los medios actuales (tecnológicos, masivos de comunicación) no quieren hacer confundir la realidad con la ficción, sino más bien que el objetivo es generar un estado de *hiperrealidad*. El problema crucial para el filósofo esloveno se dirime en la distinción necesaria entre "orden imaginario" y "ficción simbólica" (órdenes o modalidades de la realidad tomados de la teoría lacaniana: lo real, lo imaginario y lo simbólico). Lo *hiper* se direcciona a saturar el espacio vacío que mantiene abierto la ficción simbólica, entendida ésta como el lugar en el que el sujeto se resiste y en el que se alberga la posibilidad de "la experiencia de *menos es más*" (2005:124). El camino para la articulación del deseo es no ver todo para, en cambio, sospecharlo e imaginarlo en esa espacialidad vacía. ¿Por qué sería deseable y urgente mantener el espacio vacío ocupado por ficciones simbólicas? Porque las representaciones o, en términos de Zizek, "virtualizaciones", por las que la realidad se degrada en nuestra época actual tiene una violenta consecuencia: la ausencia de deseo, es decir, de ese impulso vital de los sujetos:

La consecuencia necesaria de la proximidad excesiva de a respecto de la realidad, que sofoca la actividad de la ficción simbólica, es por tanto, una "des-realización" de la realidad misma: la realidad ya no está estructurada mediante ficciones simbólicas; los fantasmas que

regulan la hipertrofia imaginaria intervienen directamente en ella. Y es entonces cuando la violencia entra en escena, bajo la forma de pasaje a l'acte psicótico. (2005:124)

Por lo que la violencia irracional desatada se explica como consecuencia de la saturación y no de la necesidad de restaurar ese límite, el pasaje al acto como sublevación y cierta 'conciencia' por mantener separados el ámbito de la realidad del de la ficción, es para Zizek, una emboscada generada por el propio sistema, que transforma la acto en acto psicótico.

Hiperrealidad, realidad virtual, fractalidad como modalidades de representación se convierten en núcleos teóricos densos del pensamiento específico sobre el teatro a los que Fernando de Toro (2004) acude para explicar la condición posmoderna como contexto de producción del teatro latinoamericano. De esta manera, el dispositivo de producción de representaciones (escritura-teatro) se abstiene de considerar alguna realidad externa, sino sólo como falsificación y modelización de un signo ya modelizado. (2004:72-94) inserto en un contexto cultural atravesado por tres aspectos o "estrategias" fundamentales: *la trasnculturalidad, la transdisciplinaridad, la transtextualidad*, donde el prefijo *trans*, menos que diluir las diferencias culturales para lograr una homogeneidad subsidiaria de lo global, se presenta como la posibilidad de un "diálogo desjerarquizado, abierto y nómada" en el que confluyen identidades culturales en interacción (De Toro 2004:105-159).²⁴

Por su parte, Jorge Dubatti también se detiene a pensar los dos paradigmas de representación: por un lado, una representación clásica y moderna ligada fuertemente a las nociones de mimesis e ilusión referencial, en términos del crítico argentino, "un teatro de la representación" (2007:157) y, por otro, un esquema representacional

²⁴ En la Parte II se dará amplio desarrollo a las características constitutivas de estas nociones de representación posmoderna en el teatro que desarrollan tanto Alfonso de Toro como Fernando de Toro, cada uno desde su propia perspectiva teórica.

que ha desestabilizado al anterior desde principios del siglo XX caracterizado, como ya vimos, por las variadas formas del simulacro *auto* y *a*-referencial: "teatro de la presentación" (2007:157).

Pero, define una categoría abarcadora de las dos anteriores para dar cuenta de la evolución del sistema representacional en el teatro, categoría subsidiaria de la definición filosófica del teatro como *acontecimiento convivial poético* (2007:158), a la que denomina: *teatro de la experiencia*.

El *teatro de la experiencia* es un teatro fundado no en concepciones lingüístico-semióticas (para el autor, la base de significación del teatro de representación y de presentación) sino en otro tipo de fundamento, el ontológico-pragmático que lo sitúa en un acontecimiento trascendente dentro de la *zona de la experiencia*:

Si la formulación de un "teatro de la presentación" fue superadora del ancestral concepto de "teatro de la representación", creemos que promover la consideración de un teatro de experiencia implica un cuestionamiento y superación más abarcadores y efectivos. (2007:158)

Sostengo que, más allá de los dispositivos de representación que el arte manifieste en los distintos momentos de su historia a partir de configuraciones y repertorios procedimentales específicos, el acontecimiento como experiencia siempre está. ¿Se podría pensar una impugnación de la intervención del arte en la zona de la experiencia en las alternativas del devenir de la episteme estética: de la representación a la presentación; de la autorepresentación a la sobrerrepresentación o incluso a la representación prohibida?

Si la experiencia estética como goce y como conocimiento es primordial en el arte, según lo afirma, por ejemplo, Daniel Innerarity (2002), el traductor y autor del estudio preliminar a la "apología de la experiencia estética" de Jauss, ella se desentiende, según entiendo,

tanto de los efectos miméticos como de los de autopresentación o autoexhibición que los productos artísticos asuman como modalidades de representación:

Es estética la experiencia de las posibilidades de tener experiencias. Estéticamente hacemos experiencias con experiencias. En el comportamiento estético buscamos la oportunidad de someter a experiencia aspectos de nuestra experiencia. (2002:16)

El arte es "una experiencia de segundo grado" (2002:17) porque no nos saca del mundo de nuestras experiencias ni nos libera de él: "(las obras de arte) nos dan la libertad de comportarnos experiencialmente con nuestras experiencias" (2002:19). Por ello, el acontecimiento estético como experiencia no guarda una relación necesaria ni de implicancia con el tipo de paradigma de representación de que se trate, aunque, claro está, según rastrea Martin Jay (2001) en las distintas acepciones que la palabra "experiencia" fue adquiriendo a lo largo del tiempo, la crisis de la experiencia o la imposibilidad ya de experimentar, se registra como efecto de la modernidad radicalizada y arrasada. Pero paradójicamente, justamente el "giro lingüístico" o el paradigma de la presentación en la cultura, es el marco de restitución de lo lingüístico como único medio pasible de algún tipo de acercamiento al sentido (tanto subjetivo como intersubjetivo) de experiencia que todo teatro siempre ha intentado restaurar. Considero que una categoría epistemológica como teatro de la experiencia, si bien abarcadora y estimulante, corre el peligro de, finalmente, quedar en una zona de indefinición teórica y crítica del mismo teatro, porque lo teatral como manifestación escénica de la experiencia de los sujetos ha atravesado todos los tiempos, como bien lo ha analizado con el concepto de *convivio* el propio Dubatti.

El recorrido por ciertas implicancias y supuestos teóricos que se alojan en el complejo concepto de representación, desde la

caracterización de *eidós* hasta la de *virtualización*, ofrece por lo menos tres aspectos de indagación interrelacionados dentro del campo de la ficción (representación) teatral contemporánea:

- *Un aspecto semántico* en el que se incluyen los problemas de demarcación de los márgenes de la ficción, la metaficción, la distancia entre ficción, representación y realidad.
- *Un aspecto pragmático* donde se examina la práctica artística inserta en la cultura y sus relaciones con lo local y lo global.
- *Un aspecto retórico-estilístico* desde el cual se exploran los procedimientos textuales y las nuevas convenciones propias de este movimiento autorreferencial e interdiscursivo.

Desde estas tres posibilidades de acercamiento al teatro argentino que se produce entre los siglos XX y XXI, es que pretendo examinar la dramaturgia de Daniel Veronese, Alejandro Tantanián y Rafael Spregelburd.

La clausura de la semejanza contra el carácter restringido de la mimesis habilita la experiencia de mundos posibles e incompletos que podríamos asimilar a lo analizado por Noé Jitrik (1992) con el término de *incesancia*.²⁵ La incesancia que halla en las nociones de *repetición*, *retorno*, *envío* de la filosofía francesa sus análogos, es definida por Jitrik como los procedimientos que propician lo no concluido, la repetición no dirigida, la necesidad compulsiva de retornar, diseñando un recorrido circular dentro del texto pero siempre resignificado. Si la incesancia, el retorno, el envío, la

²⁵ Me refiero a las conceptualizaciones que Noé Jitrik desarrolla a partir del análisis de un poema de Gorostiza "Muerte sin fin", texto que le permite formular una teoría de la retórica de la repetición, a partir del concepto de "incesancia", procedimiento que se haría cargo de lo no concluido en el nivel textual. En "La palabra que no cesa. Ensayo sobre la repetición" en *Ficcionalidad, ficción y textualidad*. SyC, N° 3.

repetición no buscan la reproducción de una relación esencialmente perdida; sin embargo, por la misma razón, tanto la falta como el exceso convergen y divergen en las series que la misma instaaura.

Capítulo 3

Objeto/sujeto de la representación. Presencia/ausencia en la mimesis. Denegación de la ficción dramática

*Los seres entran en su destino
porque son representados
Levinas*

En las teorías contemporáneas que se centran en el problema del proceso de referencia, pseudorreferencia, autorreferencia y arreferencia de las representaciones, hallamos por lo menos dos posibles anclajes de indagación: por un lado, la obra y el mundo evocado y, por otro, el sujeto que tiene el poder de mostrar y hacer presente ese algo a través de su condición de interpretante e interpretado. En otras palabras, en la representación importa tanto el objeto que se representa como el sujeto que lleva adelante el trabajoso proceso de representación, motivo general de las intervenciones teóricas que se han ocupado del tema desde diversas perspectivas de las ciencias sociales y humanas.

Desde una perspectiva que no descarta la tesis clásica sobre la mimesis pero que reconoce en ella otros principios dinámicos que la excluyen de su estricta relación de simetría o de semejanza con la realidad, se considera a los entes de ficción —espacios, objetos y personajes— como “entes u objetos inmigrantes” (Pavel 1991),²⁶ analogía con el movimiento migratorio en el que el traslado de otra parte, del mundo actual o real instala a esos entes en el mundo ficcional. Dentro del gran campo teórico de la ficcionalización, la *teoría de los mundos posibles* ha generado un ámbito diverso, abierto y productivo ya que definidos en su condición de modelos de mundos

²⁶ La teoría de la ficción de T. Pavel hace converger tanto a la teoría literaria como a las investigaciones sobre lógica modal y la semántica de los mundos posibles dentro del terreno filosófico —apropiaciones, en parte, de las teorías de Parsons.

abstractos, sin embargo, se muestran como construcciones que guardan cierto grado de correspondencia o reconocimiento respecto del mundo, por ello, a las proposiciones aristotélicas esbozadas más arriba habría que incluir la que dice que la mimesis trabaja con “lo posible según la verosimilitud o la necesidad” (51a36-38).

Perspectivas teóricas diversas que van desde la lingüística, la teoría literaria, la filosofía, la filosofía del lenguaje, la estética, la semiótica, la sociología (Eco, 1981, 1985, 2005, 2007; Searle 1982; Ricoeur, 1983; Barthes, 1986, 1994, 2000; Chartier, 1992; Rastier, 1995; Pavel, 1997; Enaudeau, 2003) como ya se sabe, han superado la cuestión de mimesis tradicionalmente interpretada como espejo de realidad para ir más allá e indagar cómo el mundo al ingresar al mundo ficcional del arte se modifica fundamentalmente.

Existen convenciones de ficcionalidad o aseveraciones que hacen percibir las obras como representaciones miméticas que generan sus propios contextos semánticos. Es la convención de ficcionalidad, es decir, este acuerdo tácito —a pesar de que exista una débil mediación entre mundo imitador y mundo imitado— el que advierte a los lectores/espectadores que los mecanismos referenciales habituales están suspendidos. El lector/espectador, sin creer como existentes en el mundo real los sucesos, espacios y personajes evocados, sin embargo, experimenta los sentimientos de la ficción. Estas convenciones ficcionales son las que le permiten a Aristóteles definir los conceptos de “extrañamiento” (57b3-5; 58a32; 60b12) y “catarsis” (49b28; 53b3-5) que, en términos de semiótica teatral, traman una correspondencia con el principio contemporáneo de *denegación*.

La denegación, que ha sido estudiada por Anne Ubersfeld (1998:33–131),²⁷ imprime en la ficción un doble carácter referencial. Por una parte, intenta presentar los signos como reales pero, por

²⁷ Asimismo, Fernando De Toro también desarrolla el tema dialogando con las conceptualizaciones tanto de Ubersfeld como de Patrice Pavis.

otra, simultáneamente dice que es un signo, un simulacro, una ilusión. Podría pensarse que en la mimesis anida una garantía de verdad como testimonio de una realidad pero que, por su misma naturaleza dinámica y creadora generada por un sujeto que interviene y produce significados, dicha garantía y testimonio se desestabilizan. El testimonio es creado y no reproducido: "un real referencial, real que se transforma en signo". Entonces, la realidad por el proceso de mutación y migración, al ingresar al mundo ficcional se devela como artificio y fabricación. Para Patrice Pavis (1998) la denegación es "ilusión referencial, signo que se transforma en realidad",²⁸ proposición teórica en estricta vinculación con la postura de John Searle sobre la cuestión, por un lado de la pseudorreferencia y por otro, de las preguntas que surgen a propósito de cuál es el ámbito pertinente de la producción de mecanismos de ficcionalización.

Desde lo teatral, tanto para Searle como para Pavis no se trata de un autor que finge o no realizar actos de referencia sino que en la indagación teórica sobre convenciones de ficcionalización se supera la cuestión autoral porque de lo que se trata siempre es de una fuente de lenguaje ficticia la que indica o cifra un mundo tan ficticio como ella, aserción que privilegia el carácter ilusorio primigenio o inherente a todo acto representativo en el marco de las prácticas artísticas. Ya Van Dijk había alertado que de lo que dispone el lenguaje y el arte es de un repertorio de modelos de realidad o modelos de mundo, un estado de cosas como representación provista de estructura y de función y atravesadas por coordenadas sincrónicas y diacrónicas.

Al involucrar necesariamente al sujeto como aquel que tiene el poder de mostrar y hacer presente la ausencia, se nos impone una nueva mirada en la que la posibilidad de retorno, ese volver a *presentar*—se puede ser el sujeto mismo. En tal sentido, objeto y sujeto se fusionan

²⁸ El desarrollo de este concepto lo hallamos a lo largo de todo el primer capítulo pero sobre todo en el apartado titulado "¿La muerte del signo?" (Pavis 1998).

en un "sí mismo" que Derrida identifica como un nuevo uso de la representación colocando al sujeto en escena como objeto representado: "y entonces es él mismo objeto y escena de la representación; y entonces es él mismo ausencia de algo que hay que restituir en una presentación" (1987:110).

Las posturas encontradas de Pavis y Ubersfeld ponen en el centro de la discusión el problema de la denegación como ruptura definitiva de la mimesis en tanto la representación misma se declara artificio y aparato ficcional, más allá de que se trate de una obra realista. Se inaugura entonces, un juego complejo y recíproco de presencia y ausencia como constitutivo a la representación contemporánea que plantea una oscilación constante entre lo mismo y lo otro. Un vaivén paradójico en donde la representación es transparente, en tanto desea restituir un ausente pero inmediatamente se opaca ya que sólo vale por sí misma y sólo se presenta a sí misma.

En el vínculo ahora necesario entre sujeto/representación se habilita un problema general sobre la identidad que, por un lado, atiende al interrogante acerca de cómo los sujetos con cuerpo pasan al mundo para ser percibidos allí y confirmar la existencia y, por otro, cómo el mundo tiene el poder de pasar por los sujetos/cuerpos, para inscribirse en ellos desestabilizando la identidad. Henri Lefebvre insiste en que no se trata de negar las representaciones sino volverlas a pensar, y de esta manera, discurre por la zona en la que cierta filosofía sostiene que el sujeto no puede presentarse a sí mismo sin pasar por la prueba del Otro:

El Mismo se representa a través del Otro —el sujeto a través del objeto—, lo real a través de lo ideal, la oscura voluntad a través de las representaciones. (...) así el sujeto de los filósofos designa lo que en la práctica se llama un individuo o una "conciencia individual". Ahora bien, los filósofos mostraron que el "sujeto", no puede definirse

en sí y por sí. Necesita actos y acciones, motivaciones y fines, otros sujetos y cosas y "propiedades" para definirse. (2006:183)

Más adelante y a propósito de las mediaciones para percibir y captar lo ausente/presente en las representaciones, introduce la problemática del espejo desestimando el gesto de reducir una teoría de la representación a esta figura sólo como reflejo, en tanto que lo que el espejo restituye también participa de las condiciones generales de la representación:..

La representación no puede reducirse a una imagen en el espejo, a un reflejo. Por el contrario, el espejo y el efecto de espejo, el doble, la sombra, el eco, el pálido reflejo y la reflexión incierta forman parte del mundo de las representaciones y de las mediaciones. (2006:184)

En el lazo sujeto/objeto/representación, las metáforas de lo espectral y de lo especular encuentran en las teorizaciones de Corinne Enaudeau un lugar para la reflexión a partir del reconocimiento de múltiples formas de realización entre ellas:

- la *idea*, es decir la necesidad de desentrañar un sentido, el impulso de lo inteligible que se pone en juego;
- el *ídolo*, esto es la imagen o figura que se presenta como un sustituto devaluado respecto del modelo;
- el *ícono*, también una imagen pero que guarda relaciones de mayor semejanza con el modelo del que es copia;
- el *phantasma*, es decir una ilusión que sustituye a la cosa de manera muy débil en un tiempo suspendido;

- lo *especular*, metáfora paradigmática de la complejidad y oscilación entre presencia y ausencia, lugar de intercambio entre el mundo y uno mismo, movimiento de reflexividad entre el ver y ser visto, forma ejemplar en que se consolida el "exilio de mí" del sujeto. (2003:17–20).

La facultad de alienación que el espejo exaspera y que es analizada bajo formas de intercambio entre el mundo y uno mismo exige una reciprocidad entre ver y ser visto, entre espectador y espectáculo cuyo movimiento de reflexividad define cierto tipo de identidad pero inestable. Alguna conciencia de sí, en este rol que el sujeto contemporáneo asume como interpretante e interpretado sólo podría producirse en el hiato habilitado entre la salida de sí y la entrada en un otro.²⁹

La teoría de los mundos posibles e incompletos y la sujeción del sujeto a su condición de representado y representante, habilita a introducir brevemente, porque no es el objeto de este trabajo, ciertas constelaciones teóricas sobre el concepto cuerpo del sujeto como materialidad por excelencia y como espacio paradójico de la representación que halla no pocos debates desde distintas disciplinas. Merleau Ponty y luego a partir de él, toda la línea de la fenomenología, ha trabajado el problema del cuerpo y el rol de la percepción a través de una noción central: el *corporeísmo*, adquiriendo sentidos diversos:

- el cuerpo como exhibición y mostración
- retorno a lo dionisiaco
- múltiples expresiones
- dialéctica entre el deseo y la ley

²⁹ A propósito escribe Enaudeau: "Dos vertientes de la representación: el recién llegado o el espectro. El otro en lo mismo, otro del mismo nombre, el aliado, el hijo que será la muerte del padre, que tomará la palabra y seguirá la historia, o bien, el mismo apenas otro, duplicado sin fin en el eco de los espejos, la psique encerrada en el hielo, el niño silencioso coagulado en destino" (2003:45 —edición digital—).

- entre palabra/acto
- afuera/adentro

El *corporeísmo* supone un conglomerado de nociones asociadas principalmente a la de *organicismo*, es decir, el cuerpo metido en las estructuras del trabajo y la economía en tanto posesión y herramienta de producción. También como organismo naturalmente inclinado al placer y la autorregulación. El placer es la ley profunda del cuerpo que tiene su correlato en el rechazo al dolor; tanto placer como dolor, sin embargo, se constituyen en el sujeto en instancias vivenciales de localización al *ser de sí mismo*. El placer corporal adquiere dos variantes en la cultura. Una de ellas es la que asocia placer a contacto (con el propio cuerpo y con el de los otros) en una condición de erotización permanente; y otra, la que lo inscribe en una relación armoniosa con la naturaleza. Asimismo, esta organicidad también implica la exaltación de la infancia como construcción simbólica del cuerpo desujetado y no sometido a la dominación y a la represión familiar.

Judith Butler (1990), a propósito de repensar el feminismo y el cuerpo desde un enfoque de cuño fenomenológico, afirma que el cuerpo no es ni una identidad en sí, ni una simple materialidad fáctica: "el cuerpo es una materialidad que, al menos, lleva significado y lo lleva de modo fundamentalmente dramático". Y dramático aquí adquiere el sentido teatral, el cuerpo como múltiples posibilidades en tanto que cada uno se hace un cuerpo distinto: por un lado, al de los otros del presente y por otro, distinto a las materialidades corpóreas del pasado.

Así concebido, el *corporeísmo* reacciona contra las consideraciones restrictivas del cuerpo pensado sólo como cuerpo-máquina o cuerpo-objeto que es mirada privilegiada desde el surgimiento del capitalismo. También reacciona contra la perspectiva de la sociedad mediática y tecnológica que confina el cuerpo a la alienación o

aislamiento al sostener la imposibilidad de interacción. El *cuerpo fenoménico* de Merleau Ponty y luego el del existencialismo, es tanto cuerpo–objeto como cuerpo–sujeto lo que implica la destrucción del paradigma binario moderno que mantenía como opuestos cuerpo y subjetividad. Por lo tanto, la clausura de la perspectiva binaria y su devenir en una heterogénea, abierta y rizomática, piensa al cuerpo como objeto entre tantos otros objetos del mundo, como intermedialidad en tanto definición y contacto con los otros cuerpos, como fuente de conocimiento y acercamiento al mundo, al mismo tiempo, que lugar de inscripción de conocimientos. Sin embargo, paradójicamente, Sartre ha planteado que el cuerpo es lo más incognoscible para el sujeto; que en la sociedad occidental el saber sobre él es de tipo biomedical.

¿Por qué en cierta medida el cuerpo es inaccesible? En parte debido a dos razones fundamentales: en primer lugar, a la heterogeneidad constitutiva al objeto cuerpo; en segundo lugar, por ser un punto frontera dentro de la dinámica cultural: recibe normas, actúa a partir de ellas, en algunas oportunidades, dócilmente, en otras, atacándolas. Por ello, en la actualidad y en medio de una cultura heteróclita como la que se vive, el cuerpo se muestra familiar y extraño a la vez deshaciéndose como objeto de conocimiento homogéneo.

Entonces cabría una pregunta a pesar del límite y las restricciones: ¿a qué tipo de representaciones sobre el conocimiento corporal en su doble dimensión, el cuerpo que sabe (justamente por su función intermedial) y el cuerpo desconocido y misterioso es posible apelar?

Desde las posturas teóricas desarrolladas por David Le Breton a partir de un enfoque antropológico (2002) y sociológico (2006) se sostiene que la vivencia corporal es una de las alternativas, en tanto el sujeto se ve (parcialmente), se toca, transforma su cuerpo, se propicia placer o se infringe dolor, se maneja con representaciones imaginarias como los sueños y lo fantasmal. Asimismo, el cuerpo

juega un papel decisivo con el mundo tanto por su existencia psíquica como por su llamado a la acción, llamado que se manifiesta en los intentos para dotarlo de identidad a partir de las nociones de propiedad y de la identificación total o parcial de sus partes y gestos. En el año 1982 la revista *Crítica* publica un artículo de Roland Barthes titulado "El cuerpo que habitamos".³⁰ Allí Barthes se preguntaba si era posible conocer el cuerpo y en todo caso, qué cuerpo. Las respuestas señalan una dispersión del concepto de cuerpo: en principio el cuerpo que se ve y el cuerpo con el que tenemos una relación erótica/placer como señalamos antes. Asimismo, señala que para las distintas ciencias existe un concepto corporal propio, lo llamativo es la imposibilidad que tiene la ciencia de comunicar entre sí sus definiciones:

El cuerpo humano, representado en un objeto científico tan heteróclito, tan inmaterializable como el lenguaje, lo estaba en principios de este siglo, cuando un gran lingüista como Saussure se rehusó a unificar los puntos de irrupción.

Hay entonces varios cuerpos. Por ejemplo el cuerpo del que se ocupan los fisiólogos, los sabios, los médicos. Y aún al interior de este cuerpo fisiológico, los desarrollos actuales de la biología nos dicen que en el fondo, el cuerpo biológico es un nuevo cuerpo, o la noción misma del cuerpo humano desaparece, se desvanece de alguna manera.

Yo distinguiría un cuerpo anatómico del que se ocupan, por supuesto, los médicos, pero también los etnólogos que han comparado las razas humanas entre ellas (...) hay un cuerpo estético, un cuerpo humano que ha hecho de objeto de representaciones artísticas. Y hay que

³⁰ Antes de la publicación gráfica, Roland Barthes abordó el problema corporal en la entrevista televisada con Teri Wehn Damisch para la emisión en *Zig-Zag* este cuerpo que habitamos realizada por Yves Kovacs para Antena 2 grabada en septiembre de 1978 y difundida el 13 de octubre de 1978 (texto realizado por Antoine Compagnon. Traducción de Alain Bustamante Simon).

subrayar que muy probablemente, aquello que nosotros llamamos la estética del cuerpo humano fue anteriormente un lugar de representaciones ligado a la religión; el cuerpo humano, ciertamente, ha comenzado a ser representado con fines religiosos, pero seguidamente la estética se ha hecho laica y hemos llegado a lo que podríamos llamar hoy una erótica del cuerpo humano.

Estas afirmaciones barthesianas dialogan con las que, la fenomenología, el psicoanálisis, la antropología, la filosofía, por ejemplo de Alain Badiou y de Jean Luc Nancy, han también indagado la problemática corporal. Pero Barthes en el artículo citado introduce una noción que se conecta directamente en la trama compleja de la representación, esto es "*el problema de la esfinge*", es decir, los problemas que conciernen a la reproducción del cuerpo como imagen. En las sociedades antiguas y tradicionales, ver el cuerpo era económicamente costoso. Las pinturas, los dibujos, los espejos, eran un lujo que sólo se podía propiciar una mínima parte de la sociedad, por lo que Barthes sostiene que "a lo largo de la historia de la humanidad, millares de seres humanos han vivido sin ver sus cuerpos". Desde la reproductibilidad técnica hasta hoy los sujetos han cambiado considerablemente la conciencia sobre el propio cuerpo y el cuerpo del otro. El *cuerpo esfinge* o el *cuerpo glorioso* es ese cuerpo que se impone a los sujetos como un cuerpo inmortal y sujetado a lo a-temporal. La sociedad globalizada y tecnologizada, entre sus tantas consecuencias o efectos, dispone qué cuerpo hay que amar y desear, instaurando una nueva modalidad del paradigma representativo a través de la semejanza. De esta manera, la subjetividad individual y colectiva en la sociedad posmoderna privilegia una idea de cuerpo, que Barthes denomina *cuerpo espectáculo*, el que se brinda a la mirada propia y de los otros.

Aunque esta noción de *cuerpo espectáculo* también gravitó de manera intermitente en las sociedades tradicionales, sin embargo era

objeto de expectación en momentos precisos vinculados a funciones también muy determinadas:

(...) separados de otros momentos de la vida, era el momento de ceremonias donde uno se vestía de una manera particular, el momento de fiestas y de danzas rituales. La vida estaba cortada en dos, había momentos donde los cuerpos se entregaban a espectáculos y que eran muy raros, y todo el resto en la cotidianidad donde el cuerpo no existía a no ser que estuviera metido en una actividad de trabajo.

Mientras que en la actualidad el cuerpo se brinda permanentemente como espectáculo desacralizado a la propia mirada y a la del público masivo de las sociedades mundializadas, tanto que John Berger se atreve a definir la paradoja de esa presentación corporal perpetua cuyo efecto, sin embargo, es la invisibilización (2010).³¹ O en términos del propio Barthes: "el sujeto se deshace como individuo, pero al mismo tiempo él acrecienta su soledad. He ahí la paradoja, él acrecienta su soledad y al mismo tiempo se pierde en una especie de nosotros, de colectividad".

Pero también, existe otro cuerpo que asusta y angustia, pura pulsión, puro significativo escatológico que amenaza el orden del sistema social. Es el cuerpo definido por Julia Kristeva como *abyecto* (1998) y como *extranjero* (1991). En "Aproximación a la abyección", nos dice Kristeva:

(lo abyecto es) una de esas violentas y oscuras rebeldías del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece de un afuera o de un adentro exorbitante, expulsado más allá de lo posible, lo tolerable, lo pensable. (1998:110)

³¹ Del texto de John Berger "Diez comunicados. Dónde hallar nuestro lugar" que se incluye en el libro *Con la esperanza entre los dientes*, Alfaguara.

Pero esta primera aproximación al término que plantea una dinámica interior/exterior en la corporalidad del sujeto individual se expande hacia una concepción sociológica del cuerpo:

Un "algo" que no logro reconocer. Un peso de no sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. Al borde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son mis salvaguardas. Esbozos de mi cultura. (1998:111–112)

Por lo tanto, ese "algo" considerado abyecto es el resultado de aquello que fue expulsado, eyectado, desterrado del sujeto pero que, sin embargo, lo define, como cuerpo individual y social; en un movimiento contradictorio a través del cual por la expulsión del cuerpo se logra la inclusión en un nuevo marco de pertenencia. Y esa es la paradoja también del extranjero, un cuerpo a medio camino entre dos espacios, un cuerpo ajenizado, localizado en un *entre* como su gesto constitutivo. La abyección y la extranjería perturban la identidad, amenazan el orden y el sistema porque justamente cifran una materialidad que subvierte los límites, los lugares y las reglas (1983:114).

El siglo XX ha profundizado en el aspecto de la *carne* como cuerpo animado o encarnación de la conciencia, ya que, aunque incognoscible, el cuerpo nunca es abandonado por el sujeto. Es un punto de articulación entre el afuera y el adentro, pivote o nexo del mundo: "Estoy en la mirada del otro. Estoy en posesión del otro. El otro me ve como yo nunca me veré. El otro tiene un secreto, el secreto de lo que soy" (Sartre).

El punto paradójico de esta representación sartreana y la experiencia del cuerpo como carne habilitan una apertura hacia el problema de la violencia actual hecha cuerpo, puesto que el sujeto está reducido a la

mirada del otro. El cuerpo es un objeto del mundo, en cambio, la carne expresa una condición, la modalidad de una identidad, algo vivo y conciente.

El grado cero de la corporalidad de los sujetos es *el cuerpo sin órganos* definido por Deleuze, esto es, lo que queda cuando se ha suprimido todo: el nombre, el fantasma, el conjunto de significancias y subjetivaciones, diríamos que es el inconsciente en su plenitud, tanto de los individuos como de las sociedades y de la historia. El límite de todo organismo es el cuerpo sin órganos porque ya no se brinda como objeto de representación, es un irrepresentable. Se trata del deseo en estado puro que aún no ha sido codificado, a diferencia del cuerpo sartreano o el barthesiano que es un cuerpo biológico, intermedial, erógeno o sexual abierto a las representaciones.

Tanto en el *Antiedipo* como en *Mil mesetas* Deleuze y Guattari se refieren al cuerpo sin órganos como un dispositivo que opera sobre la desaparición del cuerpo como materia a través de prácticas inscritas en variantes que van desde la lógica permanente de destrucción en el cuerpo hipocondríaco, la amenaza de lo externo en el cuerpo paranoico, la lucha interna en el cuerpo esquizofrénico, la plurivocidad orgánica en el cuerpo drogado y, el ocultamiento perverso en el cuerpo masoquista.

Mladen Dólar en el capítulo de su libro, "La física de la voz" (2007:75-102), concluye en lo siguiente: "La voz enlaza el lenguaje al cuerpo, pero la naturaleza de este lazo es paradójica: *la voz no pertenece a ninguno de los dos*" (2007:89).

Paradoja de la representación que habilita un "significante flotante por el que se ha derramado tanta tinta". Mucha de la tinta derramada es descrita por Jacques Rancière cuando da cuenta de la inversión que se produce, desde fines del siglo XIX, de los cuatro principios que estructuraban el sistema representativo. ¿Cuáles? El primado de la ficción; la genericidad de la representación, definida y jerarquizada según el tema representado; el decoro de los medios de la

representación; el ideal de la palabra en acto (2009:38). Lo que en definitiva Rancière, no sin ironía, denomina “el orden ‘republicano’ del sistema de representación”; un orden que halló en la contradicción inherente a la palabra poética, la reversión del sistema:

- al primado de la ficción, el primado del lenguaje;

- a la organización jerarquizada de géneros, el principio antígenérico de la igualdad temática;

- al principio del decoro, la indiferencia del estilo;

- al ideal de la palabra en acto, el modelo de la escritura (lo que en términos derridianos se vincula con la devastación del fonocentrismo). (2009:39)

Si la poeticidad o la fuerza poética del lenguaje artístico consiste en esa capacidad por la cual cualquier objeto es tomado por el arte para desdoblarlo en la mostración de un conjunto de propiedades que lo hacen presente pero, a la vez, la manifestación de la esencia (ausencia) que lo ha producido —en términos de Rancière: “el paso de una poética causal de la ‘historia’ a una poética expresiva del lenguaje” (2009:55)— en este desplazamiento el autor/artista es quien dice, entonces, la poeticidad de las cosas y no las cosas mismas.

Me aproximo a unas ideas finales sobre el complejo problema de lo representacional cuyo marco es la desestabilización de las coordenadas clásicas y tradicionales con que la filosofía y, a partir de ella una diversidad de disciplinas teóricas, se han detenido a pensar el tema.

Los (des)órdenes del tiempo y del espacio, la desmaterialización de los objetos representables, la inmersión en un mundo de simulacros

infinitos, la liberación de las percepciones, la construcción de subjetividades han, por un lado, provocado una implosión de todo un paradigma de larga data y vigente hasta no hace mucho tiempo y, por otro, han posibilitado la apertura de una serie reflexiva desde espacios alternativos y conectados que enriquecen el ejercicio para pensar el presente y a los sujetos mismos dentro de él, rescatando aún, sentidos históricos, políticos, sociales y culturales.

Pobre B.B es el título de uno de los poemas de Bertolt Brecht escrito en 1921. No es mi objetivo, ni el de este trabajo pero es preciso que me detenga muy brevemente en lo que le suscita a Roland Barthes (2009) ese título (como los que le provocan tantos otros títulos del autor). Bertolt Brecht se atrevió a sacudir y sacudirse de encima el peso de la *logosfera*, “eso que nos viene dado por nuestra época, nuestra clase, nuestro oficio, esa ‘premisa’ del sujeto” (2009:362). Desplazar eso que viene dado, afirma Barthes, no puede ser sino el resultado de una “conmoción” y toda la obra de Brecht lo atestigua, ella se constituye en la exaltación de la práctica de la conmoción o del *arte crítico* (2009:363). Lejos está de la intención de Barthes la noción de arte crítico en referencia al teatro militante del realismo socialista sino que es:

(...) el que abre una crisis, el que rasga, el que agrieta la capa envolvente, fisura la costra de los lenguajes, deshace y diluye la viscosidad de la logosfera; es un arte épico: que rompe la continuidad de los tejidos de las palabras, aleja la representación sin anularla. (2009:363)

Entonces la conmoción del arte crítico es una *re-producción* no una imitación, una producción que desestabiliza, es una práctica *sísmica* (2009:363), imagen geológica, catástrofe territorial a partir de la cual las cartografías se modifican por una dinámica constante que exige reinterpretaciones para reunir las significaciones dispersas. Quizás

esta alegoría del movimiento sísmico pueda servir para ejemplificar el cambio de un sistema representacional a otro.

Capítulo 4

Teatro argentino entre los siglos XX y XXI

4.1) Disquisiciones sobre lo antiteatral

El teatro posmoderno no desea limitarse a una lectura "ideológica" del texto o del mundo. Tiene agotadas, por así decir, la serie de "soluciones" del texto y del sentido y termina por declararlas equivalentes. No se ofrece ya como un texto o un espectáculo interpretables sino como una práctica significativa, que engloba, entre otras, al texto lingüístico.
Patrice Pavis

Me propuse iniciar el recorrido del trabajo considerando algunos devenires y tensiones teóricas que se suscitan desde mediados del siglo XX en el terreno del arte y la cultura y que atañen a modificaciones (filosóficas, sociales, culturales, políticas y estéticas) en la noción de representación. Dar el encuadre en el contexto de la denominada posmodernidad en el que confluyen la sociedad mundializada a partir de la preeminencia de la economía del capital; la globalización en función de las peculiaridades de la sobremodernidad (aceleración temporal, dispersión espacial, vertiginosidad de los avances tecnológicos, fabricación de subjetividades) tanto como el tratamiento de lo multicultural e híbrido como constitutivo de la cultura, permitió una aproximación a los debates producidos, no sólo en el centralidad europea o estadounidense sino también, en los fundamentales análisis desde una localización latinoamericana.

La crisis del paradigma representacional cuando se recala particularmente en el teatro, genera un conjunto de nuevas definiciones asociadas a diversas nociones dentro de los estudios teatrales, entre ellas: anti-teatro, segundo momento de

modernización del teatro, tendencias poshistóricas, tendencias postradicionales, posantropocéntricas, posdramáticas, posorgánicas, posrepresentacionales.

En principio, parto de la creencia de que, en todas estas denominaciones el prefijo *pos* menos que señalar una continuación respecto de lo anterior, se dedica a indicar un final o una clausura de estructuras consolidadas, lo que Raúl Antelo llama: *formas de posfundacionalismo* (2006) en el sentido de la declaración de ausencia de fundamento y por ese mismo vacío, generación de otro(s) fundamentos ni únicos, ni universales, ni estables. Si Antelo señala que para indagar estas figuras de posfundacionalismos se requiere de un nuevo esquema de comprensión, acefálico, infraleve o exter, Beatriz Trastoy (2009), desde la Argentina, dirá algo similar señalando que las nuevas formas teatrales que desestabilizan las convenciones perceptivas tradicionales exigen nuevos dispositivos o programas teórico interpretativos (tanto desde la crítica como de la especificidad de la crítica académica) que tiendan a la apertura o expansión del trabajo hermenéutico porque, como reza el epígrafe de Patrice Pavis, de lo que se trata, —una vez agotadas una serie de soluciones que a lo largo de la historia se constituyeron en la prueba para arribar a sentidos estables— es de enfrentar prácticas significantes que engloban una variedad de códigos, lenguajes, estrategias que, en lugar de concentrar sentido, lo velan y lo dispersan.

Dentro de los estudios teatrales, el uso del término *antiteatral* tuvo como objeto señalar las innovaciones que afectaron a todo el sistema en sus distintos niveles (desde la escritura dramática hasta las experimentaciones de la puesta en escena en cuanto a diseño de escenografía, diseño lumínico, y fundamentalmente nuevas concepciones en cuanto a técnica de interpretación actoral) dentro del contexto de producción de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX como, por ejemplo, señalan Macgowan y Melnitz:

El siglo XX le dio escenario y luces mucho más hermosos y expresivos que cualequiera otros que el teatro pudiera haber conocido antes. La nueva técnica teatral —lo antiteatral como vino a llamarse este movimiento— reestructuró los métodos de producción del teatro del mundo. También hizo posible escribir obras de teatro en nuevas formas. Hizo del drama realista algo más ilusorio, pero también ayudó al autor a desarrollar una técnica muy distinta. (1994:299)

Luis Gregorich (1995) también coloca bajo el plafón teórico de lo antiteatral, las manifestaciones de la vanguardia teatral desde fines del siglo XIX: el naturalismo, el expresionismo alemán, el teatro de ideas, el teatro existencialista, el teatro de la crueldad de Artaud, el teatro del Absurdo. De esta manera, en la idea de antiteatro convergen todas las tendencias que han sentado las bases del teatro contemporáneo suscribiendo tesis antiaristotélicas.

En las posibilidades que ofrecen las múltiples formas del antiteatro puedo leer por lo menos dos desagregados teóricos: en primer lugar, un desagregado de corte sociológico y político que excede o rebasa lo teatral para, en cambio, hallar teatralidad y formas de la textualidad dramática (monólogos y diálogos) situados en ámbitos considerados de la realidad (lo social, lo político, etc.). Es decir, en esta alternativa, lo antiteatral está declarando la ausencia de lo específicamente teatral porque se ha producido una diseminación de la teatralidad y una invasión de ella en territorios no teatrales. Esta postura se detendrá inevitablemente en las consideraciones acerca de la desestabilización de lo real y de lo ficcional para declarar que todo es construcción u artificio, que ya no somos sujetos históricos, sociales y políticos sino una comunidad de espectadores. Ciertas modulaciones de la espectacularidad social, como no-lugar de lo político, provocó (según el ya clásico estudio de Debord —1967— que a más de cuarenta años de su aparición, sigue siendo pertinente para pensar

nuestra sociedad actual) la indistinción del afuera y del adentro, de lo natural y lo social, de lo privado y lo público, del desplazamiento de la idea de posesión de la mirada como control de la realidad, a ser mirado y controlado, entonces, por *el otro* y *lo otro* desde una lógica rizomática del ejercicio del poder; una autonomización de la representación que ha impuesto un modelo escópico que atraviesa toda la sociedad. Sin embargo, no pocos estudios enfatizan el fin de la era del espectáculo y su sustitución por una fórmula, la era del *desespectáculo* (Debray 1996; Darley 2002; Imbert 2003, 2004a) surgida de una consagración a ultranza de la intimidad que se visibiliza permanentemente como pública. De esta manera, Imbert se pregunta:

¿Hemos entrado en la era del "desespectáculo", como dicen algunos, o el espectáculo se ha integrado a la representación, hasta diluirse en cuanto categoría? ¿Hasta qué punto se está instaurando un espectáculo en segundo grado, con la proliferación de la dimensión paródica de los discursos? (2004b:72)

En consecuencia, lo antiteatral ingresa en el sentido de la obturación de la representación o distancia propia del espectáculo teatral por una exhibición inmediata y potente que deriva del acceso directo a todo y en el acto (en términos de Baudrillard, lo *inmediático*). Lo antiteatral propio de nuestras sociedades actuales, significa un cambio de modelo: se ha pasado de un tipo de representación propia del espectáculo teatral a un modelo televisivo cuya impronta es mostrar, a partir de una mínima distancia entre espectador e imagen:

Esta evolución podría marcar, sino el ocaso, por lo menos una crisis del modelo teatral, matriz del modelo cinematográfico. La transparencia de la imagen estaría en contradicción con la opacidad del texto y la narratividad teatral. Si el teatro es todo convención,

mediación del sentido y codificación de la forma gestual, aquí todo es directo, ausencia (por lo menos aparente) de filtros, hipervisibilidad (2004b:73)

Entonces, lo antiteatral se cifra en una transformación que opone a la teatralidad, la lógica del *show* y, a la fiesta, la lógica de la *feria* (Bettetini 1986).

En segundo lugar, es posible creer que lo *antiteatral* se define dentro del territorio del teatro, es decir, se desplaza del terreno de la espectacularidad de la vida política y social para resituarse como interrogante ontológico y epistemológico sobre la práctica teatral. Se torna urgente la necesidad de redefinir lo específicamente teatral y dramático dentro del contexto cultural del presente, ya sea porque padece de cierto exceso o de escasez de teatralidad. Si como plantea Ubersfeld, planteo que parece ser la recurrencia en el teatro contemporáneo: "el signo que se vuelve opaco (el que resiste el sentido), en lugar de decir el mundo, comienza a decir el teatro" (1997:294), lo antiteatral entonces estaría funcionando a partir de la inversión del orden que creía hallar en la escena, la transparencia de los signos, euforia de la mirada semiótica.

¿De qué tipo de falta o ausencia se trata? Así como en determinados momentos todo es signo en el teatro, lo que han demostrado las expresiones desde la década del '80, es que el escenario también puede albergar y ser protagonista y testigo a la vez, del derrumbe del universo signico, en otras palabras, un teatro sometido a la desemiologización como ansiaba Lyotard. Y, entonces una de las modulaciones de lo antiteatral, se desliza por este vaciamiento o escasez.

En términos de Daniel Veronese, lo antiteatral surge a partir de una exhibición constante de la teatralidad que logra el efecto de negarla. De esta manera, asegura que el eje de su teatro desde su inicio con el Periférico de Objetos procede así, al introducir obsesivamente

interrogantes acerca de lo específicamente teatral se lo afirma en la negación: "la negación del teatro en todas mis obras es una forma de acercamiento".

Desde otro punto de vista, el exceso de teatralidad provoca un nuevo reencauzamiento de lo específico para, entre otros motivos, retornar a la potencia política e ideológica del teatro, recuperar su capacidad de resistencia y de puesta en evidencia de las estrategias del poder. Ya muchos estudios sobre el teatro nacional y latinoamericano afirman que, desde hace aproximadamente veinte años, ésta es la misión profunda de la práctica teatral tanto desde los nuevos modos escriturarios como desde las peculiares formas híbridas de la escena. Volver a la potencia filosófica y política del teatro, es lo que Jorge Dubatti (2007) analiza como la implicancia entre poiesis teatral y vida cívica (2007:174–177).

Lo antiteatral como método de recursividad sobre el acontecimiento teatral para volver a definirlo y hallar sus modalidades poéticas y políticas es en parte, no sólo articular poiesis teatral con condición de ciudadano (tanto para el productor como para el espectador) sino también, repensar los lazos, tantas veces pensados, entre el artista como ser político y como ser intelectual.

Vincular antiteatralidad (por escasez o por exceso) con teatro posmoderno es más bien, sumergirse en una cuestión mucho más vasta que atañe al régimen estético y político de las artes simbolizado en los prefijos *anti* o *des*. En lo *anti* o *des* se leen dos cosas a la vez según Jacques Ranciere (2002) que periodizan al posmodernismo. Un primer momento, "el de la exaltación del carnaval posmoderno" caracterizado por la mofa a la insensata tarea del modernismo de haber creído e intentado crear un ámbito propio del arte. Entonces, una primera etapa donde experimentó y exaltó todas las formas pecaminosas para la modernidad. Aunque su continuidad o cierta persistencia supuso entonces otra razón de ser. Luego de la licencia carnavalesca, el posmodernismo entró en el gran concepto del duelo

y el arrepentimiento del pensamiento moderno. De hecho, lo que se preconizaba como el sublime *anti* generó un estado de aislamiento originales, cuyos datos y síntomas, según Rancière pueden cifrarse en:

(...) la fuga heideggeriana de los dioses; lo irreductible freudiano del objeto insimbolizable y de la pulsión de muerte; la voz de lo Absolutamente Otro pronunciando la prohibición de la representación; el asesinato revolucionario del Padre.

De esta manera, el posmodernismo convirtió lo *anti* en una especie de "canto fúnebre" sobre aquello que ya no se puede representar o tratar o redimir: ¿qué cosas? el anhelo de la unión entre estética del arte y ética política, es decir, el sueño frustrado de la modernidad de aunar arte y vida en un solo territorio.

Desde la comprensión del antiteatro, como reacción en el pasado contra un paradigma tradicional que provocó el esclerosamiento de las formas y sus sentidos, hasta esta última opción que relocaliza el acontecimiento en el marco de "teorías débiles" cada vez más fortalecidas, es que surgen las denominaciones de *teatro posdramático* o *teatro posmoderno* para describir la práctica desde la década del '60 y desmontar las especificidades que hacen del teatro, teatro.

4.2) Teatro posmoderno/teatro posdramático

*...el teatro erige su frágil castillo de naipes
en las fisuras de la dura e inhóspita realidad,
para ofrecer a la memoria albergue seguro,
nido duradero.*

*La memoria, sí: única patria cálida
y fértil de la rabia y de la idea.*

J. Sanchis Sinisterra

Detenerme en los estudios teóricos sobre el teatro europeo, latinoamericano y argentino y sobre recortes e itinerarios temporales similares al elegido por este trabajo, significa verificar que hay un uso indistinto en la denominación; así se habla de *teatro posdramático* y de *teatro posmoderno*, en muchos de ellos como sinónimos. Esta indistinción podría asimilarse a lo que sucede en otros campos disciplinares de las ciencias humanas y sociales con el uso homologable entre, por ejemplo, las nociones de posmodernidad y posestructuralismo (Culler 1988:33–44). Lo que Jonathan Culler intenta esclarecer desde la literatura y desde el psicoanálisis es que el marco general del posestructuralismo o de la posmodernidad es la desconstrucción derridiana. Es decir, desde el lenguaje, situados en él, *deshacer* la lógica de los contrarios para revelar la condición de construcción de tal oposición y, por otra parte, deshacer la jerarquía impuesta por los opuestos.

Alfonso de Toro (2004) apropiándose del estudio de June Schlueter (1985) afirma que el teatro posmoderno surge aproximadamente hacia 1970 a partir de, fundamentalmente, la poética de Beckett: allí estaría inscripta una ruptura dentro del sistema teatral que básicamente se vincula con que el teatro “reclama el poder referirse a su sustancia de ‘ser teatro’” (2004:23), reclamo que la historia del teatro occidental registra recién a partir de Brecht. Con Brecht el teatro deja de “producir una realidad por vía de la imitación” para, en cambio, producir “su propia realidad teatral”. (2004:22). El cambio de paradigma, como ya he analizado, sigue generando representaciones

y construyendo referencialidades pero, según el autor, desde un teatro "anti-mimético y anti-jerarquizante" donde lo *anti* es movimiento de apropiación y oposición que opera ahora en términos de una *plurimedialidad espectacular posmoderna* (2004:23).

No obstante, para Alfonso de Toro teatro postmoderno y teatro postcolonial son categorías homologables que hallan un punto de coincidencia en el gesto o perspectiva *deslimitizante* (2004:11) en el que el teatro, al igual que las demás prácticas culturales, tiende a mostrar la superación de aspectos tanto esencialistas como hegemónicos. Mas allá de esta breve mención, finalmente los estudios del autor privilegian el uso del término teatro posmoderno descrito desde un modelo taxonómico en el marco de la semiología, que involucra tres niveles de indagación: el semántico, el pragmático y el sintáctico atendiendo a tres aspectos particulares del teatro: el discurso, el actor y la representación. La tipología del teatro posmoderno, por él elaborada, incluye:

1) *Teatro plurimedial o interespectacular*. En este tipo de teatro posmoderno se privilegia el concepto tanto de representación total como de integración de todos los géneros artísticos.

2) *Teatro gestual o kinésico*. De lo que se trata en este tipo es de evocar una acción o "pseudo acción narrativa" para reducirla al gesto.

3) *Teatro de la desconstrucción*. El teatro posmoderno en este caso, dialoga con la propuesta derridiana en un movimiento de apropiación, desmontaje y re montaje: "se trata de una cita del teatro hablado, del teatro decadente, del teatro realista, del teatro —o mejor dicho de la estética— de *fin de siècle*, del teatro comprometido, del teatro pobre, del teatro social, del teatro del absurdo, del teatro historizante, sin ser nada de esto, sino sólo citas" (2004:28).

4) *Teatro restaurativo, tradicionalizante o desconstruccionista historizante*. En esta propuesta se retoma el teatro de tradición mimética pero operando una reversión o negación del mensaje y de la referencialidad.³²

Este diseño tipológico del teatro posmoderno encuentra sus puntos de contacto en estrategias de amplio espectro como son: la ambigüedad, el pluralismo, la discontinuidad, la heterogeneidad, la subversión, la perversión, la deformación, la recreación y la celebración de la ficción (Schlueter 1985:209–228 citado por A. De Toro 2004:23). Los cuatro tipos de teatro posmoderno son atravesados por configuraciones que se relacionan directamente con la noción de palimpsesto, des–jerarquía y antimimético, cualidades atribuidas a lo *anti*–teatral menos como oposición al modelo moderno que como reconstrucción de lo moderno en un doble movimiento de apropiación y desvío (2004:21–22).

Por otra parte, el teatro posmoderno, justamente por su condición de palimpsesto, inscribe los modos discursivos fundados en la hipertextualidad, la transtextualidad y la intertextualidad tanto para el texto dramático como para el espectacular; a la vez que opta por una concepción ideológica de crítica aguda a la sociedad a partir de una consideración rizomática e isotópica del poder. (2004:79–81). Fenómeno bien contextualizado dentro de los debates en las ciencias sociales y humanas, el teatro posmoderno mantiene su politicidad al hacerse cargo de la historicidad, no sólo señalando el carácter de constructo o artificio jerárquico de la historia, sino también, al apelar

³² Estas cuatro modalidades del teatro posmoderno son analizadas en distintas producciones tanto europeas como latinoamericanas. Algunas de ellas son: *Cosmopolitan Greetings* de Allen Ginsberg (texto), George Gruntz (música), Rudolf Liebermann (música), Robert Wilson (iluminación, espacio, movimientos); *Black Rider* o el primer 'Kunst-musical' o 'cuento musical' americano-alemán; *Parzival auf der anderen Seite des Sees* de Tankred Dorst y Robert Wilson; *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltés; *La pasión de Penthesilea* de Luis de Tavira; *Orlando* de Robert Wilson, Darry Pinckney, Susanne Rasching, Peter Kuhn y Jutta Lampe. (2004:30-72)

al pasado como recuperación y como memoria. Asimismo, al modificar sustancialmente los vínculos entre alteridad y semejanza, entre lo propio y lo otro y, en consecuencia, descentrar la perspectiva con que la modernidad apeló a la estandarización de todo tipo de identidades, el teatro posmoderno es la manifestación del *fin del panóptico* (2004:85).

Sin abandonar la semiología pero reconociendo sus límites, Patrice Pavis ha definido al teatro posmoderno como un modelo que se apropia de una filosofía y ontología de época y que halla su mayor evidencia en la tarea insensata de la irreductibilidad de un significante a un significado o a una tesis para, en cambio, optar por paradigmas plurales, abiertos y móviles que desestabilizan la jerarquía de los sistemas escénicos (Pavis 1998:82–83). Sin embargo, Pavis previene del peligro de aventurar una tipología de la práctica “contemporánea” que se muestra en una zona huidiza: “Una tipología no tendría, sin embargo, más que un interés limitado, puesto que sólo reconduciría subrepticamente a la oposición de Platón” (1998:34). El teatro de Bob Wilson, de Richard Demarcy o de Vinaver son algunas de las manifestaciones caracterizadas por el teórico francés como *teatro energético*,³³ noción de la que se apropia cuando lee en Lyotard las experiencias teatrales que responden a la dimensión de acontecimiento mucho más preocupadas en concentrarse en la tarea del proceso de la elaboración del sentido que en el sentido mismo (1998:32). Pavis se atreve a asegurar que, a pesar de los síntomas que señalan el ocaso, la vanguardia teatral y la semiología están aún en la época del signo y de la representación, por eso sería imposible hablar en términos de un teatro *post-vanguardia* o *post-moderno* (al igual que A. De Toro), evocando la desconstrucción derridiana) sino más bien, de un teatro

³³ “Son los casos de ese *teatro energético* con el que sueña J. F. Lyotard sin poder definirlo sino por lo que no es: un teatro donde se hace sentir la ‘dominación del dramaturgo’ + director + coreógrafo + decorador sobre los pretendidos signos, y también sobre los pretendidos espectadores” (cita de Lyotard, 1975:103).

de fines del siglo XX al que denomina *ante-post-modernista* (1998:36). Y, para analizar las manifestaciones variadas del teatro ante-post-modernista, la alternativa de modelo teórico superador de la semiología es el modelo del *reloj de arena*³⁴ que se diagrama sobre una matriz que privilegia una concepción intercultural, es decir, el de la *transferencia cultural*.

El modelo intercultural, a pesar de poseer límites y correr con ciertos peligros, parece ser el más apto para examinar el teatro contemporáneo, según Pavis. Cuando Richard Schechner, relatando su experiencia personal como crítico y como creador teatral,³⁵ opta por el modelo intercultural para la práctica artística indica: en primer lugar, la diferencia con respecto a la idea de *internacionalismo* ya que lo intercultural apela al contacto e intercambio de culturas no desde una lógica de frontera nacional y, en segundo lugar, a la libre opción de la cultura a la que los sujetos desean pertenecer más allá de la herencia o de las determinaciones geográficas del nacimiento:

Hay un sentimiento de etnicidad mucho más consciente y libremente escogido ahora que en otra época y es posible tener una etnicidad sin racismo. En todo caso se trata de un sueño, del sueño utópico de

³⁴ El modelo del reloj de arena parte de dos embudos que aparentemente idénticos sin embargo, no lo son: el embudo de la "cultura fuente" y el embudo de la "cultura diana". La propuesta del modelo teórico piensa entonces "este reloj de arena y los filtros interpuestos entre 'nuestra' cultura y la de los demás" además de "esos acogedores obstáculos que frenan y que fijan los granos de cultura, reconstituyendo capas sedimentarias que son tantos aspectos y concretizaciones de la cultura". De lo que se trata es de examinar "cómo una cultura diana analiza y se apropia de una cultura extranjera filtrando y realizando algunos rasgos culturales en función de sus propios intereses y presupuestos (1998:41-63).

³⁵ En una entrevista realizada el 11 de junio de 1990 en Toronto, declara: "Comencé primero todo esto como teórico. Escribí un ensayo publicado en 1965 (*Approaches to 'theory/Criticism*) en el que esboqué la relación entre obra/representación (play), ritual, deporte, teatro y juegos. Abordé en este ensayo las diferentes bases culturales y los diferentes géneros a partir de los cuales la noción de *performance* debía examinarse desde un punto de vista de la investigación". Y será determinante para su práctica como director, el viaje que en 1971 y 1972 hiciera por los países asiáticos lo que le permitió no sólo conocer sino apropiarse de ritos, comidas, técnicas actorales que incluirá luego en sus montajes (Pavis 1994:56-57).

tener diferencias escogidas y culturalmente específicas sin ser necesariamente jerárquico y autoritario. (Pavis 1994:63)

Desde el ámbito nacional también se han hecho aportes para la definición y caracterización de un teatro posmoderno y así, Osvaldo Pelletieri desde el espacio del GETEA y desde sus investigaciones se ha dedicado a elaborar una nueva historia del teatro argentino en diálogo con el teatro latinoamericano. El GETEA diagramó una periodización de la historia del teatro nacional, tanto de Buenos Aires como de las provincias, en el marco de la lógica sistémica con que han pensado los formalistas rusos la evolución de la literatura. De esta manera, reconoce hacia fines de la década del '80 la finalización de la etapa del teatro moderno y la emergencia de una modalidad que afectó tanto a la escritura dramática como a la puesta en escena y a la actuación, a la que denomina *teatro antimoderno*:

En 1989 (...) hablábamos de emergentes textualidades antimodernas, de mezcla y de la falta de finalidad de la historia del teatro latinoamericano (...) a nuestro juicio se ha llegado al final de la segunda fase del sistema teatral abierto en los sesenta y ha comenzado la tercera. Señalábamos el agotamiento del sistema viejo (moderno), la aparición de sus textos otoñales y epigonales y de la palabra paródica como un signo de doble significación: por un lado, indicaba el desgaste de ciertos procedimientos y por otro, advertía que se estaba pensando en un nuevo sistema. (2000:234)

El teatro antimoderno se registra en la Argentina desde la década del '90 y Osvaldo Pelletieri establece tres tendencias, subsistemas o fases que lo conforman:

- *El teatro de la parodia y el cuestionamiento*, que se manifiesta en contra de las tendencias modernas del '60.

- *El teatro de resemantización de lo finisecular y el neosainete*, como búsqueda refuncionalizada de la identidad.

- *El teatro de resistencia*, en el que reconoce una primera fase denominada de *intertexto posmoderno*. (1998:152–154; 2000:234). Básicamente aquí lo que se reconoce es un rechazo a la palabra moderna realista y al verosímil en la puesta en escena.

De esta manera, Pelletieri divide la fase teatral de intertexto posmoderno, incluida dentro del sistema mayor, el teatro antimoderno, en dos momentos tomando como criterio la circulación de textos y puestas que, para el momento de la reflexión teórica son considerados emergentes:

- *El teatro de resistencia* cuyo representante genuino es Ricardo Bartís y sus puestas, *Postales argentinas* (1986), *Hamlet* (1991), *Muñeca* (1994) y *El corte* (1996). Este teatro estaría definido por una reapropiación de estético–ideológica del pasado pero resignificada desde el “contexto de nuestra posmodernidad indigente” (2000:241).

- *El teatro de la desintegración*, la dramaturgia de Daniel Veronese y de Rafael Spregelburd junto con el trabajo de dirección de Rubén Szuchmacher, resultan ser los casos paradigmáticos. En estos autores y directores se funden una búsqueda personal influenciada por autores europeos y norteamericanos y una reapropiación del teatro neovanguardista del absurdo argentino (Pavlovsky, Gambaro). La desintegración apunta hacia todas las formas de fragmentación y disolución posmodernas: de la intriga, de la referencialidad, de la comunicación, del personaje, del actor: “Se podría decir que estos autores trabajan, especialmente Veronese, con una estética del nihilismo. Es un teatro que no se avergüenza de su elitismo, que

rechaza la chatura de nuestra sociedad, sus cultores son hábiles polemistas, contradictorios, despectivos y esgrimen razones suficientes para cuestionar la banalidad de nuestro fin de siglo" (2000:242-243).

En la taxonomía del teatro posmoderno propuesta por Pelletieri prevalece un concepto que subyace a cada una de sus modalidades, esto es, la intertextualidad, tanto de los repertorios textuales extranjeros que también circularon como novedad para la época (Heiner Müller) como de los textos de la tradición del teatro argentino correspondientes a los dos momentos de su modernización, la década del '30 y la del '60.

Desde otra perspectiva, Beatriz Trastoy (2002, 2006, 2008, 2009) identifica las tendencias teatrales surgidas a partir de la década del '60, apelando a tres nominaciones indistintas: teatro *posrepresentacional*, *posantropocéntrico*, *posorgánico*, nociones tributarias de la transformación del paradigma representacional y de la definición de teatro posdramático. Los trabajos de Beatriz Trastoy son fundamentales para entender las inscripciones autobiográficas en el teatro argentino en principio, a partir del uso de una convención tan antigua como el monólogo. Pero el foco de la mayoría de los trabajos de Trastoy se localiza en los modos de construcción de subjetividad individual y colectiva y el trasvase de estas problemáticas del "yo" a los moldes espectaculares:

Ciertamente, las variadas formas de la escritura autorreferencial ("docudramas", "autoperformances", "autoficciones", y las más recientes e imprecisamente denominados "biodramas"), constituyen no sólo el principio constructivo de estas nuevas formas escénicas, su principal artificio, sino también, la matriz semántica que modula un aspecto fundamental de su programa interpretativo. (2009:237)

Entonces, la definición de un teatro posmoderno queda aquí asociada a prácticas escénicas variadas, sensibles a la mostración de uno de los ejes sobre el que pivotea el pensamiento posmoderno como es la crisis del sujeto racional. Es decir, tanto la creación teatral como sus soportes epistemológicos y hermenéuticos, desde la década del '60 hasta la actualidad, exponen con insistencia la alteración y descentralización de los esquemas antropocéntricos y antropomórficos con los cuales la modernidad explicaba la condición humana; las afirmaciones sobre el carácter artificioso de lo natural (tecnologías del yo, posesión de cuerpo, comunicación por el lenguaje) concluyen en teorías radicalizadas sobre procesos de desobjetivización, de automatización y monstruosidad como variantes del yo.

En 1999 Hans Thies Lehmann publica *Le théâtre postdramatique*, un libro pionero en el tratamiento sobre las nuevas posibilidades del teatro en el contexto posmoderno y cita obligada dentro del ámbito de los estudios sobre teatro contemporáneo. Para Lehmann el contexto posmoderno es el marco regulatorio en que las prácticas artísticas se definirán por dos rasgos comunes: la autorreflexión y la autotematización, que no conseguirán formularse sino a través de la dimensión textual. De esta manera, el *teatro posdramático* "construye su propia realidad donde el proceso vital y performativo del espectáculo sustituye a la actuación mimética" (2010:3).

Se insistirá sobre la posdramaticidad del teatro a partir de que el texto ha dejado de ser dramático, por lo tanto, no se trata de prescindir de él, sino de comprobar cómo ha adquirido una configuración nueva basada en la "autonomización del lenguaje" (2010:4). A fin de contextualizar sus afirmaciones y de esclarecer sus aproximaciones teóricas, Lehman dialogará con proposiciones que, tanto dentro del teatro como de la literatura y las artes en general, expresan el cambio. De Porschman y Schwad, lo referido a que el

lenguaje ya no aparece como discurso entre personajes, sino como una teatralidad autónoma; de Steinwachs, la noción de "teatro como institución oral"; de Elfried Jelinek, la configuración de "superficies de lenguaje" desplazando el diálogo teatral; una red conceptual que no debe ser leída como la necesaria destrucción del hombre sino como un lenguaje que dice y expresa una nueva condición de sujeto:

Es por esto que en lugar de lamentar la ausencia de una imagen predefinida del hombre en los textos organizados de manera posdramática, habría que preguntarse, más bien, qué nuevas posibilidades de pensamiento y de representación son delineadas aquí para el sujeto humano. (2010:4)

En efecto, el estudio de Lehman se desliza por una zona de lo teatral, tanto desde los textos como de las puestas, cuya lógica consistirá en recuperar una *estética* del teatro contemporáneo que lo defina como *práctica real socio-simbólica*, en otras palabras, pensar una estética que queda implicada también en términos ético-políticos. Una operación que intenta ir a contrapelo de algunas de las representaciones que muestran impotente al teatro respecto de su intervención y eficacia en términos políticos. Lehman asegura que los espacios teatrales anticonvencionales o los institutos teatrales como Mickerytheatre, Kaaitheatre, Kampnagel, Mousonturn, entre otros, propiciaron la comunicación productiva entre textos francamente "difíciles" con directores, actores y críticos que se atrevieron a "conceptualizar y verbalizar" lo indecible textual; a lo que se suma un público numeroso y en general joven, ávido de enfrentarse con la conmoción que provocó en su momento dicha experiencia. Es decir, el teatro posdramático es una manifestación surgida de una conjunción de elementos contextuales ante un modelo agotado y sin repercusión simbólica.

¿Por qué la opción de *teatro posdramático*? En el libro de Lehman se traman dos cuestiones: por un lado, logra definir en afirmativo (desterrando fórmulas del tipo “el teatro no es esto, no es aquello”) el “teatro del presente”, en razón de una *estética* que se maneje dentro del campo de lo teatral tendiendo al análisis y comprensión de condiciones inherentes a su especificidad; por otro lado, hay un interés metodológico y hasta propedéutico al insistir en que la teoría y la crítica teatral, especialmente la institucionalizada a través de la academia, debe recuperar el gesto de dar respuesta a problemas artísticos, “como reacciones que se hicieron evidentes a los problemas de representaciones que se plantean en el teatro” (2010:8). Por otro lado, se apela a la restauración de la “reacción personal idiosincrática” controlada ante el desconcierto que el teatro posdramático suscita, entendiendo que estudiar estas expresiones que se deslimitan todo el tiempo, que se muestran increíblemente diversas y heterogéneas, exige una actitud teórica y crítica nueva en donde ningún paradigma metodológico se convierte en dominante. Y resulta interesante analizar cómo el autor recurre también a la analogía del archivo para dar cuenta de un trabajo teórico esclerosado (“los estudios teatrales no deben asimismo abordar su presente con la mirada del archivista” —2010:7—), en contraposición, como expusimos anteriormente, con lo que Derrida elaboró conceptualmente como el mal de archivo, desconstruyendo la noción arcónica por una nueva vitalidad y disponibilidad del archivo. En este caso, Lehman se queda en la perspectiva tradicional del archivo señalando su mal al ser sólo espacio de acumulación y acopio inerte.

En el estudio fundamental de Lehman se opta por denominar y definir a este teatro como *posdramático* y no posmoderno, porque se entiende que la posmodernidad es el marco general del contexto de producción, una categoría mucho más amplia y abarcadora, de muchas otras manifestaciones sociales, económicas, del arte y la

cultura: "En esta óptica el concepto *posdramático* —contrariamente a la categoría posmoderna, ligada a la época en general— representa una problemática de estética teatral concreta" (2010:8).

También es importante señalar que el análisis que lleva a cabo sobre "los últimos treinta años de teatro", desde 1970, pone el foco en un par indivisible dentro del teatro como es la relación texto—representación y, por ende, el desagregado teórico del drama como género literario. Es decir, se va a insistir en la reubicación de la textualidad dramática dentro de las nuevas experiencias espectaculares o escénicas, no en sostener a toda costa su desaparición. Además, todos los argumentos apuntan a oponer teatro dramático (inclusive el producido por las vanguardias históricas desde el 1900) a esta nueva categoría de posdramático³⁶ como una expresión que se desliga de ser tributaria incluso de las innovaciones de las vanguardias que, para el autor, siguen siendo dramáticas a pesar de la revolución llevada a cabo en el ámbito de los procedimientos:

³⁶ Los autores, directores, grupos muy conocidos a nivel mundial y otros ignotos y de circulación muy restringida como espectáculos específicos, configuran el corpus de análisis de Lehman, a partir de un panorama conformado como un *namedropping* integrado por: Bob Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Einar Schleeff, Jürgen Mantey, Achim Freyer, Klaus Grüber, Peter Brook, Anatoli Vassiliev, Robert Lepage, Elizabeth Lecompte, Pina Bausch, Reinhild Hoffman, Maguy Marin, Sussane Linke, William Forsythe, Meredith Monk, Meg Stuart, Jean-Claude Gallota, En Knap, Jürgen Kruse, Christof Nel, Leander Hassman, Frank Castorf, Uwe Mengel, Häns Jürgen Syberberg, Tadeusz Kantor, Eimuntas Nekrosius, Richard Foreman, Richard Schechner, John Jesurun, Theodoros, Terzopoulos, Giorgio Corsetti, Emir Hrvatin, Silvio Purcarete, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Saburo Teshigawara, Tadashi Suzuki.

Un panorama de *Aktionstheater* que asumen formas variadas escénicas como performers, happenings, y otros estilos teatrales entre ellos: Hermann Nitsch, Otto Mühl, Gooster Group, Survival research Laboratories, Squat Theater, The building association magazini, Falso movimiento, Theatergroep Hollandia, Theatergroep Victoria, Matschappej Discordia, Theater Angelus Novus, Hotel proForma, Bak-Truppen, Suver Nuver, La Fura dels Baus, DV8 Physical Theater, Forced Entertainment, Station House Opera, Théâtre de la Complicité, Grand Magasin, Teatro Due, y otros tantos grupos. También se incluye en el corpus de análisis dramaturgos que adscriben su obra a las características de la escritura posdramática como son Heiner Müller, Rainald Goetz, Bazon Brock, Peter Handke, Elfried Jelinek, Margarite Duras, Bernard Marie Koltès y Michel Deutsch. Si pasamos revista al listado comprobaremos que tanto del grupo de autores como de directores y agrupaciones, hallamos nombres que han tenido un impacto directo en la conformación de un teatro posdramático en la Argentina.

Los lenguajes de la escena, desarrollados desde la vanguardia histórica, se transforman en el teatro posdramático en un arsenal de gestos de expresión destinados a dar una respuesta del teatro a la comunicación social transformada, a las condiciones de las tecnologías generalizadas de la información. (2010:11)

En efecto, de la cita anterior parece importante rescatar una prevención metodológica que ataca directamente las bases de un posicionamiento historiográfico y sistémico de lo teatral, cual es la de no registrar o permanecer indiferentes a la cesura provocada, a partir de la década del '60, por el impacto tremendo de los mass media y la vertiginosidad de los avances tecnológicos en cuanto a comunicación y sólo analizar las producciones de la posmodernidad como "variante de lo familiar", es decir, como incrustaciones en un campo que todo el tiempo opera a partir del reconocimiento de lo anterior.

Las características que Hans Lehmann adjudica al teatro posdramático se podrían sintetizar en las siguientes:

- La des–jerarquización de los elementos teatrales contemporáneos.
- El texto verbal como un elemento más dentro de la escena sin imponer relación de poder ni de pre–existencia.
- Lo performático que desplaza y sustituye a la actuación mimética.
- El actor/performer predomina sobre la concepción dramática del personaje.
- La escena comparte el escenario con la danza, la arquitectura, la música, el video, la pintura mezclando y generando por tales

hibridaciones artísticas un teatro muy vinculado con la noción de performance.

- La conmoción del espectador modificando su percepción y disolviendo las coordenadas que rigen la mirada y la lectura del público.

Por otra parte, al teatro posmoderno (también llamado por Hans Lehman: *teatro de la desconstrucción, teatro plurimedias, teatro neotradicionalista, teatro del gesto y del movimiento* —2010:14—) se lo ha caracterizado como un teatro de la ambigüedad, de la celebración del arte como ficción y como proceso, centrado en la generación de procedimientos antimiméticos, refractarios a la interpretación, donde la textualidad entra a jugar un papel en el mismo rango que lo espectacular, diverso, multilocalizado y fragmentario.

Desde el ámbito de los estudios nacionales, Jorge Dubatti, apropiándose del concepto de *liminalidad*³⁷ sobre el que reflexiona Diéguez Caballero (2007) a propósito de las definiciones de Turner sobre lo liminal, incluye al *teatro posdramático* dentro de una serie de otros tipos: happening, instalación teatral, teatro invisible, biodrama, body art, considerando que todas estas manifestaciones, además de ser una expresión de la puesta en crisis del concepto de

³⁷ El estudio de Diéguez Caballero se ocupa de analizar ciertas prácticas escénico-políticas de determinados escenarios urbanos y artísticos de Latinoamérica; para ello apela al concepto de *liminal* de Turner quien fue quien lo introdujo en el campo de los estudios sociales para definir determinadas prácticas, rituales o artísticas, en relación con el entorno social: "Inicialmente, he asociado lo liminal a los conceptos de hibridación (Canclini), contaminación, fronterizo (Lotman, Bajtin), excentris (Linda Hutcheon), apuntando hacia esa zona transdisciplinar donde se cruzan el teatro, la *performance art*, las artes visuales y el activismo, y aproximándolo a lo exiliar, lo desterritorializado, lo mutable y transitorio, lo procesual e inconcluso, lo presentacional más que lo representacional, sin plantear tampoco la negatividad del término representación" (2007:17).

representación en el teatro, son formas del teatro posvanguardia que se continúan hasta la actualidad —2006:56 y 2007b—).

A partir de este detalle sumario de las claves fundamentales con que se identifica tanto al teatro posdramático como al posmoderno, percibo zonas de contacto, cruces inevitables y yuxtaposiciones de rasgos y cualidades. La ruptura o suspensión de los parámetros semánticos tradicionales, la resistencia a la interpretación y el uso de determinadas estrategias y procedimientos como, así también, el privilegio de ciertos códigos por sobre otros en la escena, se constituyen en razones para un uso terminológico nocional de manera indiscriminada dentro de los estudios teatrológicos. Es decir, en el teatro posdramático, teatro poshistórico o teatro posmoderno subyace una trama compositiva estética y una orientación ideológica que los tornan en lo mismo. Además, la referencia obligada, por un lado, a las innovaciones llevadas a cabo por las distintas tendencias del teatro de vanguardia y, por otro, a la maquinaria inconclusa, acabada o superada de la modernidad, también se asumen como los datos que orientan la diversidad de denominaciones hacia un mismo punto de confluencia que finalmente las homologa.

Sin embargo, si me detengo exclusivamente en los casos que integran el *namedropping* y el *aktionstheater* de Lehmann, Pavis, Alfonso de Toro y, en menor medida (por la naturaleza de la dramaturgia textual y espectacular que analizan) Pelletieri y Dubatti, infiero que lo posdramático parece designar o circunscribir este teatro a las prácticas performativas, a manifestaciones que juegan con las hibridaciones dentro de las mismas artes escénicas, a una cartografía de significación irreductible a lo espectacular y a una motivación de la experiencia de expectación asociada a lo visual y a lo corporal. En última instancia, lo que opera fuertemente en la definición de teatro posdramático es el esquema vertebral de la *transmedialidad*, que supone una relación de implicancia con lo transcultural y transdisciplinar, donde lo *trans*, como ya he analizado, debe leerse (a

diferencia de lo inter) como un supranivel epistemológico. La transmedialidad es definida en muchos trabajos de Alfonso de Toro, como "el intercambio de una multiplicidad de posibilidades mediales" (2007:26), desde una idea restringida del término "medio" (cine, televisión, video) hacia una noción expandida entre medios "textuales–lingüísticos, danza, teatrales, musicales con medios tecnológicos" e inclusive gestuales y de las artes visuales y plásticas (2007:24).

Más allá de hallar en la vasta producción de estudios teóricos homologación o diferencias, opto por considerar las dramaturgias de Daniel Veronese, Alejandro Tantanián y Rafael Spregelburd dentro de la denominación de *teatro posmoderno*. Dos criterios motivan mi elección categorial: por un lado, el centro del trabajo como ya expuse en la introducción, se centra en la palabra (no la del texto dramático de la tradición como vamos a ver más adelante). La palabra con un tratamiento totalmente nuevo dentro de la escritura para el teatro es la mira de la reflexión, mira que el teatro posdramático, entiendo, coloca en otros blancos. Los casos del teatro argentino que se corresponden con la emergencia de una manifestación teatral en consonancia con planteos contextuales y estéticos antimodernos, no se expresan de manera contundente desde lo performático y lo transmedial, sino más bien sobre una elaboración sofisticada de ruptura mimética y autoconciencia dramática que usa la palabra como un instrumento eficaz para ello.

En segundo lugar, porque adhiero a las posiciones con que Erika Fischer–Lichte, Shlueter y el mismo Alfonso de Toro analizaron una diversidad de manifestaciones teatrales de la misma época correspondientes a otros ámbitos territoriales, sean latinoamericanos o europeos, posiciones que hablan de la inclusión de los textos y sus puestas en escena dentro de la compleja trama de la experiencia del presente imbuidas de la atmósfera de la posmodernidad, sea ella el

anuncio de la trágica muerte de la modernidad o la revelación de su supervivencia mostrando el rostro oculto.

Prefiero la categoría de teatro posmoderno porque me interesa territorializar la práctica no sólo con el fin de detectar condiciones de su especificidad fáctica y teórica sino también incluirla en un espacio general y más amplio de las definiciones que a nivel económico, social y político dan cuenta del momento histórico. De hecho, la perspectiva es la que se deja ver en la inversión de los términos de la proposición: no tanto un teatro posmoderno o una dramaturgia posmoderna cuanto la indagación de lo posmoderno en el teatro, porque de esta manera creo recuperar dos aspectos que me parecen importantes: la inevitabilidad de la experiencia de la posmodernidad del mundo y su supuesta etapa epigonal, y la persistencia de cierta misión política del teatro en el sentido de continuar diciendo (a pesar de la indecibilidad que se le asigna) tanto su pasado como su presente.