

Hacia una teatralidad *cyborg*: estrategias de anti-resistencia medial

Valeria Radrigán
Universidad de Valparaíso
Chile

La cultura, fundamentada antropológicamente en una experiencia viva de encuentro y reconocimiento del otro¹, se encuentra en un estado de crisis conceptual y representacional: el contacto humano cara a cara se ve *interrumpido* por dispositivos de carácter tecnológico que median el encuentro de forma expandida², alterando los nodos de relación, autogestión de la identidad y determinación del propio cuerpo. Es en la dinámica expansión-penetración que promueven los nuevos aparatos, que podemos percibir la emergencia de nuevas corporalidades híbridas, modificación de la subjetividad y, al mismo tiempo, una profunda rearticulación de la noción de lo vivo, remezones que claramente afectan nuestra visión sobre la condición humana y, por cierto, de sus formas de encuentro y presencia.

Estamos, sin lugar a dudas, en un terreno inestable y contradictorio, donde evidentemente las artes no pueden permanecer ajenas, proponiendo una lectura crítica sobre el tema no exenta de sus propios debates internos. En este marco, resulta particularmente interesante el caso de las llamadas “artes vivas”, noción que engloba a prácticas artísticas como las artes escénicas teatro y danza, la performance, el arte de acción y el *body art*, por ejemplo. Estas expresiones, si bien se instalan en paradigmas diferenciados, se verían del todo interpeladas ante esta profunda rearticulación cultural, provocándose una total perturbación en su definición más esencial: el trabajo con el *cuerpo-humano-vivo*, tríada asociada tradicionalmente a la figura del actor-intérprete-performer.

Dentro de estas artes, el teatro se presenta como nodo paradigmático de análisis, en su persistencia a la co-presencia corporal:

El teatro es, dentro de la cultura viviente, un acontecimiento de singularidad, [...] su medio expresivo son las acciones corporales, físicas y físico verbales, generadas por alguien con su cuerpo ante otro que observa (percibe, no sólo mira) estas acciones en presencia de él. El teatro es acontecimiento corporal empírico en acto, hecho histórico de la vida que puede atestiguar quien lo observa. [...] Un hombre, que produce una acción con su cuerpo, en una encrucijada espacial y temporal compartidas con otro hombre, que mira (percibe con todos sus sentidos) esa acción, ambos de cuerpo presente, necesariamente próximos en el espacio, sin intermediación tecnológica. Para que haya teatro alguien debe hacer-decir algo con su cuerpo ante la percepción de otro, ambos presentes. (Dubatti 34-35)

Aún tras la oleada de transformaciones paradigmáticas que las vanguardias y el siglo XX trajeron para aspectos gravitantes en la conformación de lo teatral, modificando ejes determinantes como la dramaturgia, la ficción, el emplazamiento de la representación o la representación misma, la co-presencia de cuerpos humanos parece ser un bastión incorruptible que se alza como última esencia de lo escénico, sitio de resistencia y reivindicación de una vida que parece escaparse o incluso agotarse. Cual museo de especímenes olvidados, el teatro insiste en un acto de firmeza y temeridad, a proteger los últimos cuerpos humanos del planeta, en un *revival* cultural antropológico que nos restriega en la cara a esta tribu humana en extinción.

En efecto, la llamada *irrupción de lo real* en las artes escénicas contemporáneas “se produce sobre todo a raíz de la consciencia del cuerpo y las consecuencias que para la creación escénica tuvo la aceptación de su centralidad.” (Sánchez 13) claramente, ya que los excesos de “la cultura simulacral habían producido una urgencia por recuperar una distinción nítida entre ficción y realidad” (Sánchez 11) de modo que estrategias como “la inmediatez y la relación directa favorecían una ruptura del marco representacional y la aparición inmediata de lo real”. (Sánchez 13) que aparece

“siempre asociado al individuo, al cuerpo individual o a la perspectiva del individuo que contempla, que interpreta, que traduce”. (Sánchez 13)

Este fenómeno tiene diversas aristas de influencia, donde resultan gravitantes las propuestas de lo abyecto de las décadas del '70 y '80 y sus referencias a lo real lacaniano, así como el acercamiento a los llamados “lugares no convencionales” de representación (promovidos por las vanguardias de inicios del siglo XX) como las estrategias de quiebre de la ficción (bajo el influjo de las lógicas) del performance art hacia el retorno al ritual. Particularmente y de una u otra forma, todas estas propuestas promueven una resistencia a la espectacularización medial desde la trinchera de lo físico, el fluido, la secreción, el sudor y la carne en una “estrategia desesperada de regresar a lo real del cuerpo” (Žižek 14).

En el marco de lo que podríamos llamar una férrea biopolítica de lo escénico, sustentada en el antropocentrismo moderno y en la metafísica de la presencia occidental, el teatro parece resistirse a una mediatización cada vez más inminente. Considerando un estado de totalización del aparataje tecno-científico, donde nuestra naturaleza ha devenido artificialidad, ¿puede el *cuerpo-humano-vivo* hoy dotar a un espectáculo de la semiótica necesaria para relevar las problemáticas del sujeto cibercultural contemporáneo? ¿Resulta acaso imposible pensar en una rearticulación del dispositivo escénico a través de lo maquínico- *no vivo*? Saltando del teatro a la amplitud de las teatralidades y performatividades contemporáneas: ¿hay espacio para pensar el *no-cuerpo*?

En la apertura cultural hacia otras zonas y modalidades de lo corporal-artefactual, y en el acercamiento de la teatralidad hacia zonas representacionales fronterizas, vemos que:

Tampoco podría reducirse la compleja crisis de las representaciones a la recuperación de lo corporal o lo performativo. No es un teatro del cuerpo el llamado a llenar el vacío de diferencias en que nos puede haber sumido un teatro del racionalismo, del realismo decimonónico o de las modas que se imponen desde los centros culturales. No es sólo la representación como dispositivo escénico el que se problematiza

expande o transgrede, sino el corpus político de todas las formas de representación, incluyendo al artista que irrumpe en los espacios como traza ética- más que como trazo estético-, no sólo una presencia física sino el ser puesto ahí, un sujeto y un ethos que se expone ante otros, más allá de la pura fisicalidad. La presencia es más que objetual o corporal, abarca la esfera del ethos y de la ética. No es la fisicalidad o la objetualidad pura la que aseguraría la salida de las simulaciones, las repeticiones o las perpetuaciones de una ausencia presentificada (y petrificada) por representaciones. Es el espacio intersubjetivo y social donde se desmontan las representaciones y se exponen las presencias”. (Diéguez).

Comprendiendo el surgimiento de nuevos espacios intersubjetivos promovidos por los medios, donde aparecen juegos de ficciones y fricciones energéticas, y ante la advertencia de que el transhumanismo³ nos situaría en un estado de *entre*, tránsito entre nuestra materialidad orgánica y un- otro estado maquinizado o virtualizado, nos atrevemos a proponer como línea de estudio una *teatralidad cyborg*.

Ésta consistiría, ante todo, en una asunción de los dispositivos: desde el meta-dispositivo medial a la vez que del teatral, ambos como configuradores de nuestra percepción y determinantes de lo que concebimos como cuerpo, espacio, presencia y teatralidad. Desde esta perspectiva, considera que ambos dispositivos se encontrarían en fricción y constante rearticulación como políticas de representación, y que en su “apertura” liminal cercarían marcos de legitimación de la visualización y la experiencia.

Por una parte, la teatralidad *cyborg* asume el aparataje tecnológico y la programabilidad del cuerpo y, por otra, genera constantes roces con la teatralidad sustentada en la premisa de las presencias y la organicidad, activando la pregunta por las mediaciones y las nuevas corporalidades trans y post-humanas.

Será en esta asunción del metaprograma tecno-científico, que verificaremos una estrategia de anti-resistencia medial, entendiendo este

ejercicio como una dinámica de flujo que cede a la invasión y eventual reemplazo del cuerpo. En esta entrega al descontrol tecnológico, las fronteras entre cuerpo y máquina se desdibujan, perdiéndose las jerarquías entre cuerpos- humanos y otros cuerpos- dispositivos y apareciendo nuevos ejes para la creación:

Nos preguntamos entonces: ¿Es lo humano nuestro eje de creación? Lo humano se ha intervenido y desplazado incluso en su definición, al punto que como centro determinante de nuestra praxis se hace necesario desplazarse también y situarse en ese punto móvil, incomodo, donde muchas veces no hay certezas sino solo cuestionamiento, desequilibrio. (Radrigán 127-128).

Una teatralidad *cyborg* apela a que todo sujeto tiene la posibilidad de transformarse física y subjetivamente en la creación de personajes mutantes y mutados por la tecnología. Desde ahí, enfoca la mirada hacia una realidad que constantemente desencaja y subvierte la vida.

Para desarrollar esta propuesta, problematizaremos en torno al centramiento de las artes vivas –especialmente el teatro- en el *cuerpo-humano- vivo* y en el fenómeno de la *presencia*, sobre todo a través de algunos hitos importantes del siglo XX. El análisis del teatro como objeto de estudio para desplegar la idea de una teatralidad *cyborg*, obedece a lo mencionado anteriormente, en relación a la consideración del meta-dispositivo teatral como configurador de lo que entendemos por teatralidad. En efecto, si bien la emergencia teórica de este concepto (asociada a autores como Feral, Villegas, Cornago, Fischer-Lichte, Fiebach o Finter) permite abarcar ciertas prácticas representativas que han sido excluidas de canon y discurso imperante, éstas poseen, sin embargo, fuertes vínculos con este canon que a su vez proviene de nuestra misma concepción occidental de teatro. De este modo, es posible hablar de la teatralidad como algo *estéticamente legitimado*:

Esta teatralidad legitimada se constituye por una recurrencia de imágenes, referentes preferidos –reales o artísticos-, la utilización de ciertas tecnologías y una ideología e imaginario social que dan sentido a la selección de imágenes de acuerdo con destinatarios específicos. La teatralidad legitimada implica, con frecuencia, una

competencia cultural específica del destinatario o espectador. Cada sistema de teatralidad se funda en ideologías e imaginarios sociales de los sectores productores de los discursos y son funcionales al mensaje que quieren comunicar a sus potenciales destinatarios o espectadores. Una teatralidad social estéticamente legitimada puede constituirse en la teatralidad definitoria de las prácticas artísticas del sector cultural y funciona como sistema de referencias legitimador de comportamientos sociales y representaciones estéticas (Villegas 19).

En este sentido, aspectos relevantes de teatralidad (Cornago 2005) que encontramos en prácticas y representaciones liminales de lo “real” tales como, por ejemplo: la mirada del otro (exposición) el disfraz, la dinámica de engaño o fingimiento, la ostentación de la superficie de representación, la espectacularidad, el acontecimiento, el cuerpo y la presencia (nuestros dos elementos de interés) son a su vez elementos que comprendemos como mínimos característicos de una puesta en escena.

En el ejercicio esencialista de sostener la presencia corporal como elemento definitorio e irrenunciable de la escena, revisaremos algunos referentes relevantes que desde zonas limítrofes parecen acercarse a una puesta en tensión de dichos factores, proponiendo por tanto interesantes re-articulaciones para el campo de lo escénico y penetrando al territorio de una anti-resistencia medial.

1. La triangulación *cuerpo-humano-vivo*

Esta tríada, de evidente complejidad biopolítica, se asocia en la fusión de sus elementos (cuerpo- humanidad y vida) a una definición de *hombre* que hemos heredado desde el humanismo renacentista hacia los estudios científicos y artísticos sobre la anatomía que empiezan a desarrollarse y masificarse desde este período hacia el cénit moderno. Comprendiendo la dificultad metodológica de reducir este problema a un paneo general, resulta relevante adentrarnos brevemente en algunas claves para entender el panorama y su sucesiva puesta en crisis por discursos críticos contemporáneos.

Podemos citar como un referente filosófico al respecto la propuesta de Descartes. En sus *Meditaciones metafísicas*, el autor desarrolla un pensamiento sobre lo humano que gira en torno a la dualidad, estando el hombre ontológicamente dividido en dos sustancias: mente-conciencia (*res cogitans*) y cuerpo (*res extensa*). Siendo la primera la unidad que fundamentalmente nos otorga consciencia de ser y existir en el mundo, la segunda aparece como un entramado carnal de músculos y huesos susceptible a podredumbre y descomposición. Al mismo tiempo, el cuerpo opera como una máquina:

Si considero el cuerpo del hombre como una máquina construida de tal modo y compuesta de huesos, nervios, músculos, venas, sangre y piel, que, aún sin contener espíritu alguno, no dejaría de moverse del mismo modo que ahora, cuando no se mueve dirigido por la voluntad ni, por consiguiente, con la ayuda del espíritu, sino solamente por la disposición de los órganos (Descartes 71).

El verdadero desarrollo del hombre, consistiría en una suerte de escisión donde la razón podría superar el engaño de esta compleja máquina de sentidos llamada cuerpo.

Resulta interesante pensar que si bien se promueve un sucesivo *odio al cuerpo* a partir de estas ideas, el pensamiento de Descartes, se encuentra inscrito en el seno de la investigación científico- experimental en torno al cuerpo. En efecto, será Foucault quien en *El Nacimiento de la clínica* describa cómo estos saberes se encuentran entramados con disciplinas científicas y dispositivos tecnológicos. El estudio de la corporalidad como nodo fundamental de la definición de lo humano y su sucesiva asimilación social como determinación gravitante se aprecia desde el estudio del cadáver, lo cual enuncia la paradoja de entender la vida a partir de la muerte y a través de un ejercicio de dualidad.

De este modo, la vida no es

un conjunto de caracteres que se distinguen de lo inorgánico, sino el fondo a partir del cual puede percibirse la oposición del organismo a lo no vivo, situado y cargado con todos los valores positivos de un conflicto. La vida no es la forma del organismo, sino el organismo la forma visible de la vida en su resistencia a lo

que no vive y se opone a ella (Foucault 218).

Este estudio de la vida, realizado a través de aparatos cada vez más complejos, permite captar líneas, volúmenes, superficies y caminos que irán configurando un verdadero *Atlas anatómico* y, con ello, un nuevo entendimiento científico, mecánico y concreto de lo humano que irá trascendiendo ampliamente los límites cotidianamente visibles de la piel y que es sólo accesible a una mirada y a un saber especializados. Paralelamente a esto, encontramos una estandarización de procedimientos y un sucesivo control estatal de los saberes. La medicina aparece como tarea nacional, política constante pero diferenciada: “la buena medicina debía recibir del estado testimonio de validez y protección legal, que está en el “establecer que existe un verdadero arte de curar” (El nacimiento 40). Lo anterior se logró mediante un control del ejercicio y el aprendizaje de la medicina, fundándose instituciones que garantizaban el registro y juicio de la actividad médica y tratados oficiales que reúnen este saber válido, legal y verdadero que es legible sólo por unos pocos pero asimilado por el total de la población.

El sucesivo proceso que hemos descrito, muestra cómo el saber sobre el cuerpo- humano- vivo se extiende de una praxis científica hacia una asimilación social hasta el siglo XVIII, época en la que la práctica médica se verá completamente involucrada con un problema de estado, trasladándose poco a poco delimitaciones y conocimientos propios de la ciencia a la sociedad. Con esto, nociones como *cuerpo* o *vida* fueron definitivamente definidas y enmarcadas según necesidades políticas, regulándose al mismo tiempo el mismo contenido del conocimiento biológico, normalizando los cuerpos sucesivamente en función de su operatividad productiva e institucionalizando los saberes hacia un estado de totalización.

Así, el biopoder se constituye en “un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; este no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos” (Foucault 170).

Entonces, “la invasión del cuerpo viviente, su valorización y la gestión distributiva de sus fuerzas fueron en ese momento indispensables” (Foucault 171).

En las relaciones laborales, por ejemplo, se verifica cómo la máquina desplaza al trabajo manual y el obrero es prescindible. Paralelamente, cuando es necesitado, es requerido a trabajar en condiciones de degradación infrahumanas. Las largas y arduas horas de trabajo comienzan a generar una verdadera clase- enferma, cuyo cuerpo es una fuerza motora al servicio de una maquinaria productiva, cuestión que graficará Marx en *El Capital*.

En el entramado antro-po-maquínico que empezamos a vislumbrar de modo cada vez más evidente a partir de entonces, se percibe de modo claro una sucesiva tecnofobia, producto evidente de los excesos y peligros que una sociedad industrializada llevó al clímax a través de los grandes holocaustos tecnológicos del siglo XX. Lo anterior genera un resguardo en el *cuerpo-humano-vivo* que blindo de algún modo esta estructura asegurando un cuidado y valoración de la carnalidad.

Estas miradas logran matizarse a partir del discurso de la teoría *cyborg*, donde encontramos como referente esencial a Donna Haraway. A través de su propuesta, vemos una mirada que reivindica la tecnología como nodo articulador en nuestra concepción del cuerpo:

Los organismos son encarnaciones biológicas; en tanto que entidades técnico- naturales, no son plantas, animales, protistas, etc. pre- existentes con fronteras ya determinadas y a la espera del instrumento adecuado que los inscriba correctamente. Los organismos emergen de un proceso discursivo. La biología es un discurso, no el mundo viviente en sí. Pero los humanos no son los únicos actores en la construcción de las entidades de un discurso científico determinado; las máquinas (delegados que nos pueden sorprender) y otros compañeros (no “objetos pre-o extra-discursivos” sino compañeros) son constructores activos de objetos científicos naturales. [...] Los cuerpos como objetos de conocimiento son nudos generativos semiótico- materiales. Sus fronteras se materializan en la interacción social entre humanos y no humanos, incluidas las máquinas y otros instrumentos... (Haraway 1999 124-125)

Considerando que la tradición política y científica occidental han sido “tradiciones de un capitalismo racista y dominado por lo masculino”, (Haraway 1995 254) la autora señala la propiedad de la tecnología de actuar como dispositivo subversivo frente a nociones legitimantes como, por ejemplo, las lecturas de género, reunificando de los binomios cultura (tecnología)-naturaleza y superando los dualismos dentro de los cuales se encuentra claramente la distinción femenino masculino. En este contexto, aparece la figura del *cyborg* como ícono transfronterizo que permite pensar en esta disolución limítrofe:

La liberación se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible. El *cyborg* es materia de ficción y experiencia viva que cambia lo que importa como experiencia de las mujeres a finales de este siglo. Se trata de una lucha a muerte, pero las fronteras entre ciencia ficción y realidad social son una ilusión óptica.

La ciencia ficción contemporánea está llena de *cyborgs* -criaturas que son simultáneamente animal y máquina, que viven en mundos ambiguamente naturales y artificiales: La medicina moderna está asimismo llena de *cyborgs*, de acoplamientos entre organismo y máquina, cada uno de ellos concebido como un objeto codificado, en una intimidad y con un poder que no existían en la historia de la sexualidad (Haraway 1995, 253-254).

De este modo, las tecnologías del cuerpo adquieren un nuevo panorama en la configuración de lo humano. El mismo desarrollo científico avanza hacia nuevos órdenes que reconfiguran desde dentro sistemas de poder y aparecen estructuras interfásicas que demandan nuevos nodos de relación entre el sujeto y la máquina. En este entramado, la triangulación cuerpo-humano-vivo se disuelve en la emergencia de nuevos límites, difusos, fluidos, descontrolados y mutuamente pregnantos con los dispositivos tecnológicos.

2. Referentes/ antecedentes vanguardistas: el teatro en la encrucijada cuerpo vivo vs cuerpo máquina

Para entender el problema del teatro vinculado (o no) a la tecnología, resulta fundamental atender al panorama de la performance vanguardista de inicios de siglo XX.

Resulta particularmente interesante de este fenómeno, la ruptura total de los formatos o géneros artísticos, trastocando y TRAICIONANDO las disciplinas en pos de un ejercicio de cruce y traducción intersemiótica brutal. Recordemos que los primeros artistas de performance, provenientes en su mayoría de la pintura o escultura, son los que no sólo salen de los museos o galerías, sino que efectúan la pregunta por la negación que dará inicio a toda la apertura conceptual del arte contemporáneo: ¿cómo hacer pintura sin pintura? ¿Cómo acercarse a lo vivo desde la fijación del objeto?

El gesto para nosotros ya no será un momento fijo de dinamismo universal: será decisivamente la sensación dinámica hecha eterna”, habían declarado. Con una insistencia igualmente mal definida en la “actividad” y el “cambio” y un arte “que encuentra sus componentes en sus alrededores”, los pintores futuristas empezaron a trabajar en la performance como el método más directo de obligar al público a tomar nota de sus ideas. Por ejemplo, Boccioni había escrito: “que la pintura ya no sea una escena exterior, el escenario de un espectáculo teatral”. De manera similar, Soffici había escrito “que el espectador debe vivir en el centro de la acción pintada”. De modo que fue este el precepto para la pintura futurista el que también justificó las actividades de los pintores como intérpretes. (Goldberg 14)

Desde el teatro, que recién comienza a influenciarse de estas prácticas, la pregunta: ¿cómo hacer teatro sin actores? O más profundamente aún: ¿cómo hacer teatro sin *cuerpos- humanos- vivos*? está prácticamente ausente del panorama de inicios de siglo. Sin embargo, Gordon Craig ciertamente se acerca a ciertas revoluciones de importancia. En la propuesta de este director, hay evidentemente un quiebre relevante en este sentido al proponer la abolición del intérprete y su reemplazo por una supermarioneta (*Übermarionette*), “pero de hecho nunca llevó a cabo esta teoría en una

representación [...] Con todo, los futuristas en efecto construyeron estas criaturas inhumanas y “representaron” con ellas” (Goldberg 22). Pese a ello, el desarrollo de las artes escénicas parece no haber tomado originalmente este impulso para replantearse su configuración, excepto en algunos episodios particulares como las “danzas mecánicas” de los ballets futuristas, o a través del constructivismo ruso esencialmente para la realización de *agregados* del espectáculo:

Pero cualquiera que fuera la naturaleza de la “metalización de la danza futurista”, las figuras seguían siendo sólo un componente de la performance en su conjunto. De manera obsesiva, los numerosos manifiestos sobre escenografía, pantomima, danza o teatro, insistían en combinar actor y escenografía (Goldberg 24).

En estos ejercicios de combinación de elementos, encontramos puestas en escena intermediales o multimediales donde los medios operan *al servicio del* espectáculo, pero no alterando mayormente los componentes esenciales del formato:

Esta adaptación a las tecnologías dinamiza la situación actual de las artes escénicas, pero no pone en cuestión la actualización de todos sus elementos constitutivos. [...] En casi todas las propuestas escénicas falta un trabajo de análisis de su postura respecto a la técnica. No se trata solo de saltar hacia un estado de destrezas en programación, de eficacias escénicas, de autosuficiencias anatómicas, de ampliación de conocimientos; sino que se trata de transitar hacia un estado permanente de actitud crítica frente a la retórica de los efectos especiales, frente al relato tecno-espacio temporal, hacia una lógica no lineal e hiper-textual (Ceriani).

Resulta prácticamente ausente una reflexión que permita “pensar en la tecnología como un medio en cruce, ya no *al servicio de*, sino como elemento que tensa la configuración escénica poniendo en crisis su estructura jerárquica actor-historia-convivio físico como ejes de lo espectacular (Radrigán 114).

Sin embargo, en el cruce contagioso de la performance vanguardista hacia las artes escénicas, veremos otro tipo de preguntas e influencias, como,

por ejemplo, la inquietud por el ritual, cuestión que de hecho se refugia con más fuerza aún en el *cuero- humano-vivo*. Hay, por cierto, en este viaje hacia el inconsciente y el arquetipo mítico, un descentramiento en los ejes definitorios de la corporalidad humana en lo que respecta a opciones de género, productividad, cánones de belleza, etc. pero más que nunca un retorno a la carne y la presencialidad. En esta línea, los creadores teatrales emblemáticos del siglo XX, Brook y Grotowski, por ejemplo, van a postular un retorno a lo esencial a través de un énfasis sucesivo en la figura del actor. Brook, en *El espacio vacío* (1968) señala su conocida frase: “Un hombre camina por un espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Brook 5). Por su parte Grotowski, en el *Teatro pobre* enfatiza:

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y "viva". (13)

Con ello, estas coordenadas básicas del dispositivo teatral van quedando solidificadas como sistemas dominantes⁴. Comprendiendo que la crisis cultural a la que hemos hecho mención, tendría que ver con alteraciones profundas en el marco del encuentro convivial de los cuerpos, pasaremos ahora a analizar el problema de la presencia.

3. Presencia vs mediación expandida

Es importante señalar que el problema de las ausencias y las presencias ya se había instalado como cuestionamiento y premisa de trabajo para artistas y filósofos a lo largo del siglo XX. En el ámbito de la praxis, podemos ver el tratamiento que creadores como Joseph Beuys, Jerome Bell o Santiago Sierra dan al cuerpo, incluso en obras donde aparentemente éste no media (*7000 Achen*, *The show must go on* o *245 metros cúbicos*, por ejemplo) centrándose la experiencia en el vacío o en objetos. En este descentramiento pareciera

provocarse incluso un interés mayor en esa presencia ausente de la corporalidad, que evoca con el vacío la necesidad de su activación.

Paralelamente desde la filosofía, un referente importante sería Derridá, quien cuestiona la supremacía de la presencia en el pensamiento occidental:

Ahora bien, ¿qué es la conciencia? ¿Qué quiere decir 'conciencia'? Lo más a menudo en la forma misma del 'querer-decir' no se ofrece al pensamiento bajo todas sus modificaciones más que como presencia para sí, percepción de sí misma de la presencia. Y lo que vale de la conciencia vale aquí de la existencia llamada subjetiva en general. De la misma manera que la categoría del sujeto no puede y no ha podido nunca pensarse sin la referencia a la presencia como *upokeimenon* o como *ousía*, etc., el sujeto como conciencia nunca ha podido anunciarse de otra manera que como presencia para sí mismo. (Derrida 51)

Básicamente, Derridá considera que es el pensamiento el que se desde el logos griego lo que da al ser fundamento de presencia. Desde allí hacia la propuesta cartesiana, el ser –concebido como sujeto- afirma su identidad en su mente o conciencia, capacidad que le da ante todo la posibilidad de percibirse y remitir a sí mismo como unidad primera. Desde allí, la identidad se vincula directamente con la presencia y “significa la proximidad absoluta consigo misma.” (Vélez)

El ser humano tendría en este sentido la particularidad de ser el único sujeto capaz de esta reflexividad que pone a su yo en presencia de sí mismo y las demás cosas o entes (objetos) en frente de él. Esta capacidad de la conciencia ocurriría en forma de un presente absoluto, amparado a su vez en una corporalidad que (a pesar de Descartes) acompaña materialmente esa presencialidad:

En el pensamiento occidental el sentido del ser ha estado determinado por la presencia, entendida ya como espacial, ya como temporal. Presencia espacial es por ejemplo la proximidad, la cercanía o la adyacencia, y también la inmediatez: el tener contacto directo o real, el carecer de mediación, el que no haya ningún agente, ninguna materia ni ningún objeto que se interponga. La presencia temporal es el presente como el momento singular presente, el ahora; y es el ocurrir sin retraso, lapso o aplazamiento (Quevedo).

Sin embargo, Derridá advierte la posibilidad de una no-coincidencia de uno consigo mismo. Vélez advierte que resultaría imposible seguir pensando en esta supuesta unidad del sujeto, cuestión que se ampararía fundamentalmente en un problema con la temporalidad:

El presente no es más que un límite y su fugacidad hace sospechosa su existencia. La presencia se posterga, el presente no es presente ni se hace presente aun estando potencialmente en el futuro. El futuro, que se llama en Aristóteles 'lo que todavía no es', no se hace presente. La temporización es este no hacerse nunca presente 'lo que todavía no es' y por ello en la temporización no hay 'seres' (*entes*). No los hay porque el ente es ente-presente o ser-en-presente y acá el presente nunca llega. El ente, el ser, la presencia, se reserva (Vélez).

Al reservarse el sujeto, este se posterga, estaría latente, a la espera, *diferido*. Con retenciones de pasado y anticipaciones del futuro en su presente. En este contexto, no sólo emerge la posibilidad de entendernos desde la ausencia, sino que la presencialidad se volvería una quimera, un truco de la representación mental.

Por su parte, el desarrollo de la tecnología medial también comienza a propulsar cambios en referencia a estos mismos temas de forma cada vez más masiva y totalizante. En una primera fase, la foto, luego el cine y los medios de comunicación de masas, cuestionan las dinámicas de encuentro presencial y permiten la emergencia de nuevas formas de presencialidad promovidas por mecanismos de reproductibilidad técnica. Ante la *amenaza* de los nuevos medios frente a la *sobrevivencia* del teatro, y en el seno de los cuestionamientos modernos sobre las especificidades disciplinares, surge la pregunta:

“What is unique about the theater? What can happen there that can't happen at the movies, or in literature, or while standing before a painting or a work of sculpture? Until recently, the answer, no matter who provided it- almost always has something to do with the fact that it's live and unmediated, that it can put us in the *presence* of other living, breathing human beings.” (Copeland 28).

Sin embargo, la mediatización propia de la era de las pantallas va demostrando paulatinamente que el aparataje tecnológico así como nuestra apropiación de él es tal, que resulta imposible pensar en la no- mediación. *Miss Scoon* en *Angel City*, dice: “I look at the screen and I am the screen. I’m not me. I don’t know who I am. I look at the movie and I am the movie...” (Shepard 21). Sería posible, por cierto, aludir a una comunicación directa y “sin intermediarios” en el sentido de que en el momento concreto en que ella se realiza no hayan objetos físicamente presentes mediando la relación, pero lo cierto es que estos aparatos ya han configurado previamente la realidad y la percepción de mundo de los involucrados.

Las culturas están hechas de procesos de comunicación. (...) Así pues, no hay separación entre 'realidad' y representación simbólica. En todas las sociedades, la humanidad ha existido y actuado a través de un entorno simbólico. Por lo tanto, lo que es específico desde el punto de vista histórico del nuevo sistema de comunicación, organizado en torno a la integración electrónica de todos los modos de comunicación, desde el tipográfico hasta el multisensorial, no es su introducción de la realidad virtual, sino la construcción de la virtualidad real (Castells 405).

Yendo más lejos, uno podría pensar si acaso es factible en el mundo actual encontrar una instancia en la que no haya aparatos. Incluso pensando en una íntima escena cuerpo a cuerpo, siempre habría algo objetual filtrado siempre en nuestra organicidad, modificando por tanto nuestras relaciones. (*Piercings*, tapaduras, marcapasos, prótesis, tatuajes, tintura de cabello...) De este modo, presentes o *ausentes* (aunque contenidos e insertos) en el “cara a cara”, los aparatos y medios median nuestras referencias y modos de otorgar sentido al mundo. En este sentido, el estar “en el medio” como característica de los medios no debe entenderse en un sentido negativo u obstaculizante, sino como el engranaje o umbral necesario que vincula a los participantes de una relación a través de la mediación expandida.

Este problema parece complejizarse aún más en el marco de una cibercultura que promueve planos alternos de vinculación:

- la telepresencia que permite estar presente a distancia en un lugar real; - la televirtualidad que, por el contrario, se trata de la presencia a distancia en un mundo también simulado; y, - el meta/mundo de la web, donde el lugar de encuentro es el ciberespacio. (Ceriani).

En un constante alternar de *estar* y *no estar ahí*, estos nuevos modos de comunicarse se han extendido y asumido por la población como una forma usual y válida de gestionar la representación. En la vida cotidiana, no pareciera importar el grado de fisicalidad de estos nuevos niveles de presencialidad:

El estar presente hoy en día trasciende un cara a cara/piel y piel. En un chat, en una videoconferencia, podemos estar telepresentes y estar de igual modo AHI. Si bien ese *de igual modo* es sutil y lleno de complejidades, no hay duda de que en esa virtualización esta activada más que una alternativa de uno mismo, expansión del propio cuerpo y de la identidad.

La presencia, entonces, no solo no se diluye sino que se amplifica en redes de potencialidad infinita que trascienden las leyes del espacio y la materialidad cotidiana.

Soy yo proyectado a través de mi mismo, juego roles, asumo ficciones, extendiendo realidades. Soy yo en un campo hipermediado que multiplica mis posibilidades de relación con otros. (Radrigán 128-129).

4. Teatralidad *cyborg*: algunos acercamientos

En el terreno de la hipermediatización y las crisis de la representación, hemos visto cómo el real que intenta aferrarse a la presencia del cuerpo si bien activa una zona de resistencia frente a la totalización del metaprograma tecnológico, al mismo tiempo solidifica pilares de teatralidad. Con todo, evidentemente existen algunos acercamientos en el panorama contemporáneo de las artes escénicas que relativizan zonas fronterizas de creación.

En esta línea, se puede pensar en creaciones del ámbito de la performance donde encontramos a referentes ya tradicionales en el marco del *cyborg art* como Orlan y Stelarc, quienes intervienen sus propios cuerpos a través de dinámicas físicas y virtuales para (re) cuestionar las representaciones y simbologías del cuerpo en la sociedad actual. Otros ejemplos de obras y artistas que trabajan descentramientos corporales y disciplinares podrían ser

las propuestas de Martín Spanjaard, Louis-Philippe Demers o Mark Pauline en una línea radical de suplantación del cuerpo-vivo por el cuerpo máquina o cuerpo robot. Incluso se podría agregar el teatro robótico de Hiroshi Ishiguro, aunque resalta como hecho de importancia que aquí si bien hay un ejercicio de descentramiento corporal, no se cuestiona en profundidad las coordenadas espectaculares (de hecho la actriz robot ACTROID-F *saltó a la fama* con su interpretación de una obra de Chéjov). Otras líneas de investigación consideran un trabajo sobre el fenómeno de la mediación, indagando en el uso de los dispositivos tecnológicos y su capacidad de flujo o interrupción de la comunicación. Como ejemplos tenemos algunas propuestas de *The Wooster Group* o Roger Bernat, éste último realizando performances como Domini Public donde los espectadores recibían instrucciones por audífonos para crear tanto desplazamientos espaciales como figuras corporales. También es posible destacar, en la línea de la virtualización, los trabajos de Cunningham (*Biped* y *Ghostcatching*) o de Rudolfo Quintas (SWAP Project).

En general, las propuestas más cercanas a lo que podríamos llamar un *teatro cyborg*, según Jenniffer Parker- Starbuck, se encuentran en efecto en un nodo de influencias entre la performance y el desarrollo del arte multimedia. En este salto disciplinar hacia una posible transmedialidad, lo principal parece ser partir por un replanteamiento de la noción de cuerpo:

The fear of fragmentary subjectivity that has bracketed off “othered” bodies to be objectified under and through technologies of representation may instead be what can be embraced in cyborg theater.[...] Subject bodies, like Cartwright’s description of the organic body, have historically been conceived with control and authority, the “whole” body. Throughout the western theatrical canon, these bodies –the bodies of playwrights as they saw themselves- have filled stages with object counterparts as their foils. It is around these subjects that the world is played out. Although a desperate need to resist this dominating conception of the subject continues, these are not the bodies I consider as subject within cyborg theater. (Parker- Starbuck 46).



De modo que podemos concluir que solo a través de una traición conceptual y material radical del cuerpo y su presencialidad como pilares del teatro occidental sería posible ingresar a una apertura de nuestras concepciones sobre la teatralidad. En síntesis, resulta fundamental re-pensar las nociones mismas de cuerpo-mediación y presencia en una relación que se active creativa y poéticamente en conjunto con la tecnología. Lo anterior permitiría un desarrollo de flujo en conjunto con los dispositivos, que lejos de ser a-crítico, promueve la anti-resistencia como acción subversiva frente a la tecnofobia post-moderna.

© **Valeria Radrigán**

.

NOTAS

¹ Para un desarrollo de este tema, ver Morandé.

² Si bien los aparatos ya han configurado previamente la realidad y nuestra percepción de mundo, y resulta posible advertir que la experiencia de la mediación es propia de cualquier relación cultural el hombre (Cassirer) se vincula con otros a través de la presencia de *médiums*, esquemas mentales colectivos que las sociedades habrían construido a fin de dar sentido y coherencia a las percepciones individuales), este proceso se amplificaría, masificaría y distribuiría de un modo y alcance inédito a través de los medios propios de las nuevas tecnologías. A esto llamamos “mediatización expandida”.

³ Entendemos transhumanismo “en el triple sentido que tiene sobre lo humano el prefijo trans: de “más allá”, de “a través de” y de “cambio”. (Torrijos Pareja). Lo tras denota un estado intersticial que designa la transformación de lo humano hacia la máquina. Esto como una precisión ante el post-humanismo, que plantearía desde ya un estado de obsolescencia de lo humano. (No somos, al parecer, *todavía* robots...)

⁴ Se podría elaborar la hipótesis de que esta dominación de elementos, así como la relevancia de estos referentes para el teatro del siglo XX, radica en el progresivo énfasis del aprendizaje teatral a través de escuelas de actuación (al menos en el contexto latino y norteamericano) donde por razones obvias el énfasis está en el desarrollo del actor y por ende resultan de mayor interés aquellos directores que trabajan en esa línea. Al mismo tiempo, otro factor de cercanía pudiera ser el elemento de precariedad que caracteriza el contexto teatral de estas latitudes, donde por cierto un teatro “pobre” resulta bastante conveniente...

BIBLIOGRAFÍA:

Brook, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, Península, 1969.

Cassirer, Ernst. *An Essay on Man*. Yale University Press, 1972. Impreso.

Castells, Manuel. *La Sociedad Red (La era de la información – Economía, sociedad y cultura, Vol. 1)*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. Impreso.

Ceriani, Alejandra. *El descentramiento: cuerpo-danza-interactividad. Indagación en el territorio de la interactividad y el uso de las nuevas tecnologías aplicadas a las prácticas corporales, compositivas y escénicas*, en



http://www.alejandraceriani.com.ar/tesis_alejandra_ceriani.pdf,

web 18 agosto 2013.

Copeland, Roger. "The Presence of Mediation". *Revista TDR* Vol. 34, No. 4, 1990. En <http://www.jstor.org/stable/1146042>, web 18 agosto 2013.

Cornago, Oscar. "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad". *Revista Telondefondo* 1 (2005).

<http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>, web 18 agosto 2013.

Derridá, Jaques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989. Impreso.

Descartes, René. *Meditaciones metafísicas*. Bogotá: Panamericana, 1994. Impreso.

Diéguez, Ileana. "De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido". *Documentos Artea, Investigación y creación escénica*. www.arte-a.org, web 18 agosto 2013.

Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro 1. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Textos Básicos Atuel, 2007. Impreso

Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Madrid: Editorial: Siglo XXI, 2007. Impreso.

Goldberg, Roselee. *Performance art*. Barcelona: Ediciones Destino, 2001. Impreso.

Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI editores, 1970. Impreso

Haraway, Donna. "Las promesas de los monstruos: una políticaregeneradora para otros inapropiados/bles". *Política y Sociedad* 30, Madrid 1999, en

http://wiki.medialabprado.es/images/9/93/Las_promesas_de_los_monstruos.pdf

f, web 29 de noviembre 2013.

Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. Impreso.

Morandé, Pedro, *Cultura y modernización en América latina*. Santiago de Chile: Encuentro, 1987.

Parker- Starbuck, Jenniffer. *Cyborg theater. Corporeal/technological intersections in multimedia performance*. Performance Intervention series. Inglaterra: Palgrave Macmillan, 2007. Impreso.

Quevedo, Amalia. "Derrida". En *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Braudrillard*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2001. Edición digital de *Derrida en Castellano*, Derrida en castellano:

[http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/quevedo.htm#2.%20LOGOCEN TRISMO%20%20METAF%20C3%8DSICA%20DE%20LA%20PRESEN CIA](http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/quevedo.htm#2.%20LOGOCEN%20TRISMO%20%20METAF%20C3%8DSICA%20DE%20LA%20PRESEN%20CIA). Web 18 agosto 2013

Radrigán, Valeria. *Corpus frontera. Antología crítica de arte y cibercultura (2008-2011)*. Santiago de Chile: Ed. Mago, 2011. Impreso.

Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007. Impreso.

Shepard, Sam. *Angel City*. New York: Urizen Brooks, 1976. Impreso.

Vélez, Cristian. "Derridá: conciencia de unidad y metafísica de la presencia" en *Saga, Revista de estudiantes de filosofía*, en

www.saga.unal.edu.co/etexts/PDF/saga17/Velez.pdf, web 18 agosto 2013.

Torrijos Pareja, Fernando. "Estéticas transhumanas: del cyborg al androide". *Revista Scripta Nova*, Vol. VIII, núm. 170 /53, U. de Barcelona, 2004, disponible en <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-170-53.htm>, web 18 agosto 2013.



Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y de las teatralidades en América latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso

Žizek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal, 2005. Impreso.

NOTAS: