

Universidad de la República

Facultad de Psicología

Instituto de Psicología Social

Trabajo Final de Grado – Monografía

*La caída de los grandes discursos y sistemas de
representación: la maquinaria escénica como
potencial mecanismo desestabilizador.*

Maria Lucia Carlevari Porteiro

CI: 4.303.646-2

Tutor: Prof. Enrico Irrazabal

Montevideo, 15 de Febrero, 2015

INDICE

Resumen.....	3
1.0 Introducción.....	4
2.0 Desarrollo.....	9

2.1 La Modernidad reflexionando sobre si misma.....	9
2.2 El arte reflexionando sobre sí mismo: la problematización de los límites.....	12
2.3 Hacia una filosofía no representacional: la maquinaria escénica como mecanismo desestabilizador.....	15
2.4 El giro performativo: hacia nuevas concepciones de teatralidad.....	28
3.0 Reflexiones finales.....	38
4.0 Referencias Bibliográficas.....	41

RESUMEN

El presente trabajo pretende un acercamiento que permita visualizar los paradigmas estéticos sobre los que se sustenta la Cultura Contemporánea, así mismo, se sirve de las artes escénicas como herramienta para pensar *la Modernidad*. En el mismo se busca un acercamiento que permita comprenderla en su cualidad esencialmente escénica; descubriendo la necesidad de teorizar sobre el fenómeno de la teatralidad con el fin de ahondar en los mecanismos de *representación* y visualizarlos desde su materialidad específica.

Por lo pertinente, se realiza un trayecto transversal que requiere de un ejercicio de cuestionamiento de los paradigmas dominantes y las concepciones de realidad que la sustentan.

La *teatralidad* surge como principio vinculado a la caída de los grandes discursos de representación, espacio donde se construye una comunicación entre los paradigmas que sostienen estos grandes relatos en la Modernidad y el escenario cultural en la actualidad.

Se manifiesta la *memoria* como cimiento para pensar la actividad creadora de la sociedad Contemporánea, abordando nuevas concepciones de arte escénico e iluminando otras formas de teatralidad.

El arte es visualizado como capaz de abrir nuevos horizontes hacia el límite de lo irrepresentable, en correspondencia con el *pensamiento rizomático*, que rechaza la idea de unidad como centro jerarquizador.

Es así como La *maquinaria escénica* devela su potencial para desestabilizar los sistemas tradicionales de representación. Dando lugar a aquello que ha quedado 'excluido' por las abstracciones totalizantes y descubriendo la *diferencia* en el devenir del acto creativo donde la relación entre actor y espectador acontece en un juego performativo.

Palabras clave: Modernidad, Teatralidad, Representación, Memoria, Pensamiento rizomático, Performatividad, Arte Escénico

1.0- INTRODUCCION

El presente trabajo surge a partir de la necesidad de profundizar sobre la actividad artística de la sociedad Moderna, enmarcada específicamente en el desarrollo del arte Rioplatense. En referencia a la importancia de la investigación de esta índole, Roger Mirza (2009) explica:

El estudio de la actividad creadora de una sociedad contribuye a elaborar su propia historia y su propia identidad y son, por lo tanto, factores imprescindibles para el crecimiento de esta sociedad y de su capacidad creadora, condición esencial de sobrevivencia en estos tiempos de globalización (p. 11).

Dicho autor, expone que la reflexión sobre el arte escénico en Uruguay resulta insuficiente pese a que esta actividad continua creciendo y ha sido siempre variada e intensa en nuestro país. A partir de aquí sugiere la necesidad imperiosa de:

Sostener instancias de reflexión que abran horizontes hacia nuevas concepciones de arte escénico y sean conscientes, al mismo tiempo, de la historicidad de los discursos críticos y sus limitaciones así como de su responsabilidad como legitimadores de determinados textos y espectáculos (Mirza, 2009, p. 11)

Frente a este panorama es que surge la necesidad de reconocer el teatro en la actualidad como un fenómeno de creciente complejidad debido a su carácter inédito.

Según las observaciones de Umberto Eco (citado en Mirza, 2011, p.48) “No es casual que para indicar la acción teatral usemos, al menos en italiano, el termino representación, el mismo que se usa para el signo”. Resulta pertinente pensar los términos que se utilizan con frecuencia, ya que están asociados a construcciones ontológicas, y simultáneamente refieren a construcciones epistemológicas y modos de entender la realidad.

Re-pensar la cultura implica pensar la realidad “histórica”, de modo que requiere visibilizar la memoria de la Modernidad en relación a los mecanismos de puesta en escena que constituyen la teatralidad, así como visibilizar los límites de la capacidad de expresión a través de las formas, las fronteras del entendimiento. Para ello, es preciso construir un diálogo que no excluya ningún límite, un diálogo abierto que permita visibilizar *los límites de la razón*. El término Posmodernidad, se utilizará en referencia a lo que sería “*la resaca*” de esta Modernidad de pensamiento ilustrado. La Posmodernidad, es entendida aquí como complejo conjunto de escepticismos, que se aproxima a la cultura en toda su riqueza, convirtiendo la creación en un verdadero desafío. Esto se genera a partir de la multiplicación de los escenarios culturales y artísticos, ya que estos son espacios posibilitadores de construcción de las más diversas identidades. En referencia a la cualidad escénica propia de la época contemporánea, Deleuze (1971), plantea en *Lógica de Sentido*: “nos hemos convertido en simulacros. Hemos perdido la existencia moral, para entrar en la experiencia estética” (p.259). El análisis de las condiciones del saber es la revolución propia de la Modernidad en respuesta de una tradición filosófica occidental que sostiene una concepción de verdades absolutas y realidades lineales.

El termino *Posmodernidad*, en este caso, apunta a una revisión de la Modernidad e implica una re formulación teórica de la misma, que reflexione sobre esencias y paradigmas de dicha época. A partir de aquí surgirán cuestionamientos que también se evidencian en el arte, relacionados con concepciones temporo-espaciales y formas determinadas de pensamiento. Romero Esteo, escritor y profesor universitario español, se refiere al arte en la época Contemporánea exponiendo: “hay hoy en día una eclosión de ideas nuevas, de novísimas

formas de sensibilidad, de insólitas situaciones conflictivas. Vivimos en una sociedad cada vez más multiforme y cambiante. Teatral en el sentido casi ontológico del término.” (9/05/1971)

El cuestionamiento de los discursos sobre los que se sostienen los sistemas de representación surge a partir de la consideración de la realidad humana en su condición específicamente “escénica”, que se ve acentuada por una cualidad estética de la cultura contemporánea, a la que hace referencia Baudrillard (1991), cuando expone: “se dice que la gran tarea de occidente ha sido la mercantilización del mundo (...) convendría más bien decir que ha sido la estetización del mundo, su puesta en escena cosmopolita, su puesta en imágenes, su organización semiológica”(p.22).

En este punto, es preciso detenerse en el término *escénico*, con el fin de dar luz a lo que refiere esta cualidad propia de la cultura actual. Desde una perspectiva teatral, la expresión escénica se constituye como una distancia que separa la realidad de la ficción. Por un lado, se encuentra el cuerpo *del actor* que aparece, se presenta, se muestra. Por otro lado, se encuentra aquello que es representado, una ausencia que refiere la dimensión del *personaje*. (Cornago, 2003) Entre estos dos polos se establece una tensión constante y una dinámica que permite que se desarrolle el juego escénico. Entre estos dos espacios se abre un umbral donde se desarrolla el juego de la representación, y es en la escena propiamente dicha que se descubre la materialidad de sus medios.

De este modo, el arte se abre como posibilidad de un acercamiento y comprensión de la realidad, y servirá como medio para visibilizar el pensamiento que caracteriza la Modernidad, y su relación con el pensamiento y los paradigmas que sostienen la cultura Posmoderna. Al respecto, Cornago (2003), explica que el *paradigma estético* es una de las principales características de la época moderna. Es por este motivo, que el recorrido del arte resulta una expresión muy significativa de los síntomas que definen la cultura contemporánea. Haciendo referencia específicamente al medio teatral y las artes escénicas, *el género performático* resulta un campo de discusión interesante ya que se vuelca hacia sí mismo, volviendo sistemáticamente a la raíz estética. Como forma de expresión artística se encuentra cargado de una condición material, dinámica y sensorial desarrollado en el *aquí y ahora* de la escena. Estos cimientos que caracterizan la performatividad, son fiel muestra de que la sociedad contemporánea ya no quiere, no puede y no necesita expresar su realidad de forma estática, predeterminada, única y trascendental.

Para comprender el pensamiento que caracteriza a la Modernidad, es necesario cuestionar y reflexionar sobre los paradigmas profundamente arraigados y cómo estos se relacionan con las diferentes manifestaciones artísticas de dicha época. Nietzsche advertía la estrecha relación del hombre como artista con la época, exponiendo que en épocas interesantes y fantásticas de la historia adviene “una nueva flora y fauna de hombres, que en épocas más compactadas no puede crecer” (Nietzsche, 1882/ 1983, p.275) Es preciso detenerse en el pensamiento que caracteriza a este autor, puesto que su obra ilumina una forma de pensar la realidad en su condición de apariencia, exponiendo este aspecto como uno de los más característicos de la Modernidad. De este modo, dicho autor pudo denunciar los nuevos caminos que va tomando el mundo Moderno, el arte de “ponerse en escena ante sí mismo”, (Nietzsche 1882/1983 p. 117) Desde este pensamiento, la mirada teatral resulta un medio ideal para iluminar las estrategias escénicas. Dicho autor, denuncia la mirada reductora del realismo estético que se cimienta en un pensamiento idealista que sustenta la *filosofía representacional*.

Así mismo, cuestiona el lenguaje como expresión adecuada de todas las realidades y relaciona este fenómeno con la necesidad del hombre de producir conocimiento y verdad, así como de establecer convencionalismos. Sin embargo, el conocimiento resulta peligroso en tanto puede ligarse rápidamente a la soberbia que envuelve los ojos y sentidos de los hombres y los engaña sobre el valor de la existencia (Nietzsche, 1903/1994). A partir de esta afirmación, se desprende que frente a la amplia diversidad de formas y lenguajes posibles, el hombre tiene la necesidad de entenderse con sus semejantes, y este entendimiento trae consigo el impulso de la verdad, que está directamente relacionado con el entendimiento entre los hombres, ya que se vuelve necesario el establecimiento de convencionalismos y lenguajes que pretenden ser productos del conocimiento y de la verdad.

Llevadas estas ideas al medio escénico, se puede vislumbrar la reducción de la diversidad teatral a un solo tipo de teatro, de modo que queda reforzada la idea de que hay un “teatro ideal” y este es el únicamente válido. Aquí aparece la tradición racionalista como sistema de pensamiento, el logos racionalista que, según el punto de vista de Romero Esteo (1979:42), “es la razón dejándose llevar de inercia lingüística (...) de unas previas generalizaciones va deduciendo impertérritamente otras, y de estas luego las siguientes, y así sucesivamente”. Siguiendo a Nietzsche (1903/1994), entre los hombres y las cosas existen relaciones que para expresarlas, es preciso recurrir constantemente a las metáforas, que no se corresponden con las verdaderas entidades. Todo concepto se origina, entonces, a partir de un acto de un hombre que olvida lo distinto y agrupa cosas en iguales, aunque no sean iguales: “si es cierto que no hay

ni dos hojas que sean absolutamente iguales, no es menos cierto que el concepto de hoja reconoce como origen un arbitrario acto de supresión de estas diferencias individuales.” (p. 4) De modo que, al obtener *el concepto* se pasa por alto lo individual y concreto. Por este motivo, dicho autor señala la necesidad de dialogar con *la diferencia*, con lo que se escapa, lo que queda más allá de los sistemas de conceptualización. Aquí se hacen visibles los nuevos desafíos del arte contemporáneo, que se enfrenta al logos como enemigo común, y tiene como punto de partida la necesidad de desarrollar nuevas estrategias de acercamiento a la realidad.

Lo enunciado anteriormente devela por qué es preciso profundizar en la concepción de *teatralidad*, concepto clave y eje de este trabajo. En el límite de *lo irrepresentable* existe una región sobre la que se desarrolla la teatralidad como juego de presencia que representa una ausencia. En este umbral, se vislumbran los medios de representación, que en este caso refieren a ciertos códigos escénicos que permiten la sustitución de una ausencia por una presencia. Al respecto, Cornago (2003) explica:

La teatralidad se constituye como un mecanismo de engaño basado en una convención compartida por el que mira, el espectador, que es el punto de llegada y objetivo final de toda esta maquinaria. Lo esencial es hacer evidente que hay algo que se oculta (...) que tras el actor hay un personaje, pero también a la inversa, que tras la máscara hay un actor, un límite debe reenviar al otro para que funcione este juego entre dos fronteras (p 65).

Aquí es la presencia de los medios escénicos la que le da al teatro su especificidad propia, cobrando especial importancia en la época contemporánea, ya que su presencia excesiva puede cuestionar al espectador sobre la veracidad de la ficción. A menudo, el teatro puede despertar muy poco interés en el público contemporáneo, que está acostumbrado a *simulacros* mucho más verosímiles que una “realidad dramática” que carece de credibilidad; en el mundo contemporáneo el cine, la televisión, Internet resultan ficciones mucho más verosímiles. (Cornago, 2003)

De este modo, *la representación* se cimienta sobre una escisión que comienza a vislumbrarse como un límite en sí mismo, por lo tanto quedan evidenciados nuevos desafíos para las artes escénicas. Aquí se descubre la paradoja de la representación que Enaudeau (1999) pone de manifiesto cuando sostiene que el fenómeno escénico está en una situación límite ya que es allí mismo donde se vislumbra el umbral en el que la representación comienza a agrietarse. Ahora bien, es preciso hacer referencia a la paradoja que supone dicho mecanismo, parafraseando al autor, que considera que la representación asegura una *presencia* efectiva, al

tiempo que duplica *la ausencia* de lo que representa. Entre ambos polos se produce una fisura que atraviesa la Modernidad, allí donde *la materialidad* de los medios de representación desafían la propia finalidad de la representación (Cornago, 2003). Esta situación sugiere nuevos desafíos para las artes escénicas contemporáneas, que se descubren en el umbral moderno donde se develan los límites de la representación. En la búsqueda de estos desafíos, se edifica el objetivo de este trabajo.

El objetivo de este trabajo se orienta hacia la búsqueda de un pensamiento que pueda situarse allí donde confluyen los límites de la representación con el arte, la creación y la realidad. En este recorrido, la estética y la teatralidad se hallan orientadas a definir un modo de entender la realidad y a profundizar en su relación con el pensamiento del hombre. Para esto, es preciso recurrir a autores del Pos-estructuralismo, que defiende el modelo *escénico* como habilitador de producción de realidad en un movimiento transversal. En este sentido, la teatralidad queda en el centro de la Cultura Moderna, expresando una estrategia de resistencia y promoviendo el enriquecimiento de la imaginación, el entendimiento, la creación. Lyotard sostiene al respecto: “nosotros, semiólogos, jesuitas, Stanleys, conquistadores, solo habremos hecho una conquista cuando tengamos ese código y podamos rehacerlo, simularlo” (Lyotard 1990, p.55) Aquí se desprende el mecanismo de comunicación que sugiere la teatralidad. Donde aparece el simulacro en defensa de una filosofía no representacional ya que devela lo que lo reafirma frente a lo original, dejando en evidencia que el ícono no es lo mismo que todo aquello a lo que remite, en palabras de Cornago (2003, p.55) ‘La careta que se regocija en su perversa condición sustitutoria’.

2.0- DESARROLLO

en esta noche en este mundo/ las palabras del sueño de la infancia de la muerte/ nunca es eso lo que uno quiere decir / la lengua natal castra/ la lengua es un órgano de conocimiento/ del fracaso de todo poema/ castrado por su propia lengua/ que es el órgano de la re- creación/ del re-conocimiento/ pero no el de la resurrección/ de algo a modo de negación/ de mi horizonte de maldoror con su perro/ y nada es promesa/ entre lo decible/ que equivale a mentir/ (todo lo que se puede decir es mentira)/ el resto es silencio/ solo que el silencio no existe/

Alejandra Pizarnik

2.1- La Modernidad reflexionando sobre si misma

El giro estético que caracteriza la Modernidad se sustenta en su propia exigencia de pensarse a sí misma y reflexionar sobre sus condiciones de existencia. En primer lugar, es

necesario pensar el giro estético sobre el acento de la crítica a la razón, conjuntamente con la problematización del conocimiento. Revisar los paradigmas modernos implica recorridos transversales que permitan una lectura sistemática sobre sí misma. En este sentido, se hace referencia a la Posmodernidad como un constructo que se cimienta en el cuestionamiento de paradigmas sobre los que se sostiene la Modernidad. Esta necesidad se sustenta sobre un marco teórico que no rechaza paradojas o contradicciones. Siguiendo la línea de pensamiento de Foucault (1985) se propone la Modernidad como un proceso de reflexión sobre su propia actualidad.

Por este motivo, son algunos autores del Posestructuralismo los que se tomarán como referencia para el desarrollo de este trabajo. Estos autores permitirán establecer un diálogo con la Modernidad, lejos de establecer una superación de la misma, como el término Posmodernidad lo indica. Cabe destacar aquí el pensamiento de Lyotard, quien afirma: “el posmodernismo así entendido, no es el fin del modernismo, sino su estado naciente, y este estado es constante” (Citado en Cornago, 2003, p.47). De este modo, se ofrece una perspectiva capaz de cuestionar modelos dominantes, cimentada en la pluralidad de opciones, lejos de la idea de totalidad, unidad y coherencia como rasgos de un sistema estructurado a partir de un punto central.

La Modernidad está caracterizada por una concepción progresiva del tiempo, heredado de un modelo lineal y unitario de historia. A partir de aquí, *la estética* parece ofrecer un paradigma de discontinuidades que son la introducción a una temporalidad diferente. En este sentido, la modernidad, se caracteriza por una necesidad de transformar la realidad que esta cimentada en la utopía del progreso y el futuro. De este modo, queda agudizado dicho sistema temporal historicista, sustentado por la conciencia de estar viviendo el final de una etapa y el inicio de otra. Cabe destacar el pensamiento de Lyotard (1998), que sostiene que la Modernidad encuentra su principal característica en la idea de *proyecto*. El pensamiento progresivo queda perfectamente ilustrado por la revolución francesa y mayo del 68 y de este modo “el fenómeno de la revolución se convierte en la puesta en escena más acabada del espíritu de la Modernidad” (Cornago, 2003, p.44). La *Vanguardia* es la expresión de la Modernidad puesta en escena, siendo este un movimiento de renovación artística que tiene su punto alto en los años 60. En este sentido, el término Vanguardia refiere más concretamente a un periodo histórico determinado, a diferencia del término Posmodernidad que refiere a “una variedad de perspectivas teóricas que no siempre hacen posible una clara delimitación de un periodo concreto y unitario de la historia de la cultura” (Cornago, 2003, p.45)

En referencia a la historia de las vanguardias artísticas y a los movimientos revolucionarios, según sostiene Bifó (2007) “se presenta continuamente la bifurcación entre la imaginación utópica y la disutopía real” (p.23). El autor se refiere a la época del 68 como un tiempo de explosión creativa, que luego a partir del 77 las utopías del S. XX se convierten en su contrario. Ahora bien, resulta pertinente cuestionar cómo es la transmisión de la herencia cultural del S XX y cómo es la narración de la historia de los movimientos revolucionarios frente a las transformaciones sociales que van sucediendo de cara a un universo tecnológico y comunicativo completamente transformado.

A partir de aquí, aparece una dificultad en encontrar “modos capaces de transmitir un mensaje que no sea reductible a los contenidos discursivos ni a las configuraciones imaginarias” (Bifó, 2007, p. 24) Es aquí donde el arte encuentra su mayor desafío, en la transmisión de la herencia cultural, frente a un universo nuevo, que le exige rápidamente que se transforme. Según la visión de este autor, ante esta dificultad que enfrenta el humanismo moderno se abre una bifurcación que puede significar, o bien el estancamiento en dogmas dominantes, o en cambio, puede significar una ruptura epistemológica.

En este sentido, la Posmodernidad representa el deterioro de las abstracciones totalizantes, siendo estas superadas por el énfasis en lo múltiple. Esto queda estrechamente relacionado con el pensamiento de la escuela de Frankfurt que reflexiona sobre pensamiento en sí mismo, cuestionando, así mismo, sus propios paradigmas, quedando implicada la reflexión de la Modernidad sobre su propio eje, donde se erige su máxima expresión: la razón ilustrada. Aquí queda en evidencia la necesidad de un nuevo modelo de pensamiento, un giro epistemológico de base sobre la reconsideración estética de la cultura moderna. Esta búsqueda implica la búsqueda del conocimiento del conocimiento, parafraseando a E. Morin (1986) la existencia de la crisis de los fundamentos de la realidad, la materia y el ser, tienen como consecuencia la necesidad de un nuevo modelo de pensamiento.

Como se ha explicitado, la Modernidad entonces supone un ejercicio de autoconocimiento que se interroga desde su actualidad, tomando conciencia de un *aquí y ahora*, abriéndose a una nueva manera de concebir la temporalidad. A partir de aquí es preciso interrogarse acerca de las posibilidades del conocimiento y del saber. En este punto, cabe detenerse en la obra de Nietzsche, que denuncia el carácter ficcional de la razón, el conocimiento y la verdad y por este motivo es caracterizado por Cornago (2003) como *pensador estético*. De este modo, el autor de '*La verdad en el sentido extra moral*' (1903/1994) reafirma la imposibilidad de superar el carácter

perceptivo y sensorial del conocimiento humano. Desde el siglo XVII el conocimiento se cimienta sobre la “empresa de objetivación y vocación de determinismo de la cultura occidental” Cornago (2003, p.56) El hombre barroco siente una necesidad absoluta de verificar la realidad empíricamente, a partir de aquí se desarrolla el lenguaje científico para dar nacimiento al positivismo, donde se expresan el orden y el poder mediante la clasificación y la medida; a diferencia de la Edad Media que aquellos eran atributos de Dios y signos de una fuerza trascendental (Cornago, 2003). Sin embargo, a partir del siglo XVII el lenguaje se ve reducido a su función representativa, siguiendo con este afán de ordenación de la realidad. Siguiendo a Foucault (1968) en '*Las palabras y las cosas*', a finales del siglo XVIII comienza a cuestionarse el lenguaje como sistema de representación y comienza a manifestarse la necesidad de analizar los sistemas de conocimiento (es a partir de aquí que van a nacer las ideologías).

Sin embargo, más allá de los límites de toda representación, surgen nuevas realidades que van a cuestionar enfoques reductores del conocimiento. En la obra de Romeo Esteo (citado en Cornago, 2003) estos límites de la representación se hacen más evidentes y se acercan a estas nuevas realidades recuperando el teatro ritual desde la idea de colectividad y fiesta. En esta concepción, Romero Esteo no rechaza las paradojas o contradicciones del pensamiento, lo que le permite ir más allá del racionalismo y la objetivación. El mencionado autor considera que la raíz más compleja del hombre se refleja en el fenómeno de lo sagrado. Por este motivo, su obra se aleja del elitismo que caracteriza al humanismo europeo, con el fin de profundizar en las diversas manifestaciones antropológicas y la sensibilidad popular. Aquí aparecen los mitos y los ritos, develando un universo que descubre otras dimensiones de la realidad, y por este motivo se vuelven formas de expresión centrales en su obra, que se expande hacia a una nueva complejidad apoyada en los sistemas no lineales que permiten cuestionar viejos paradigmas. Así mismo, explica que los vocabularios y abstracciones aristotélico – hegelianas resultan una fuente acabada en referencia a la creación y a la producción estética. (Romeo Esteo 6. 06. 1971)

2.2- El arte reflexionando sobre sí mismo: la problematización de los límites

Los nuevos paradigmas a los que se enfrenta la producción estética implican comprender que la realidad no es más que una construcción del sujeto, que en sí mismo también es una construcción. Siguiendo a Baudrillard (1998), en la cultura actual todo reclama su puesta en escena, su representación, de modo que la estética se convierte en la forma que encuentra la civilización occidental para cultivar el gusto consciente de todo aquello que denomina cultura.

Siguiendo la concepción estética, la distancia entre el sujeto y el objeto de conocimiento no existe, quedando aquí en cuestión la identificación entre representante y representado. Como consecuencia, adviene un cuestionamiento sobre los propios límites del arte y de la realidad en calidad de unidad lineal y continua. A partir de aquí el arte y el pensamiento de la Modernidad quedan en constante revisión de sí mismos, siendo también definidos como simples “medios” y no como resultados acabados o conclusiones, de modo que el arte adopta el desafío de definirse en su propio hacer, acogiendo una actitud performativa.

De este modo, se vuelve necesario cuestionar qué es lo que hace que el arte sea arte. La respuesta aquí se encuentra orientada hacia aquellos componentes que hacen a la creación, y es precisamente en este punto que es pertinente profundizar. En el pensamiento de Romero Esteo se explica: “en el poeta creador, el ir a lo seguro es mortal. De seguridades están llenos los cementerios. De seguridades esta pleno el objeto del arte como artículo de consumo. Y quien dice consumo, dice pasividad.” (23.01.1972) En esta línea, también Deleuze (1996) se refiere al *devenir*, explicando que no se trata de imitar, hacer como, o adaptarse a un modelo; tampoco existe aquí un término del que se parta ni uno al que deba llegarse porque cuando algo deviene, aquello en lo que deviene va cambiando tanto como este. Según el autor, los devenires son actos que solo pueden ser contenidos en una vida y se expresan en un estilo. Explica que los conceptos son como los sonidos, los colores o las imágenes, son intensidades que pasan o no pasan.

Resulta oportuno aquí profundizar en la concepción de teatralidad, esta refiere directamente a la representación frente a la presentación, y viene a transformar paradigmas sobre los que se han sustentado las ciencias humanas. Siguiendo a Cornago (2003), se comprende que construir la imagen de la cultura sobre el mecanismo de funcionamiento de las representaciones, implica un desarrollo de una perspectiva inédita de estudio. Así mismo, implica enfrentar, conocer y trascender una historiografía basada en textos y monumentos que han funcionado como medios fundamentales para reconstruir una narración cultural. Según sostiene Mirza (2009), la teatralidad se define en función de cual sea la concepción de teatro en la que se enmarca y sobre qué base epistemológica se sustenta, ya que sobre esta también se edifica el concepto de escena y escenario, que varía según el momento histórico y la cultura. De este modo, no se puede pensar la teatralidad como una misma a través de todos los tiempos, sino como una matriz que permite usos y concepciones diferentes. Aquí la memoria aparece como cuestionamiento de la historia oficial, y resulta necesario pensar la relación entre el teatro, la historia, el documento y el texto. Dicho cuestionamiento está enmarcado en la *des definición*

como rasgo principal de la cultura actual, que asiste a la *des delimitación del teatro* (Oliveras, citado en Mirza, 2009, p.18) para acercarse a una concepción de *teatro "pos dramático"*.

De este modo, el problema que se plantea en la época Contemporánea responde a la extensión de la teatralidad por fuera del teatro, siendo este un fenómeno que se ha observado en las últimas décadas y ha ido creciendo con el incremento de la mediatización. Es preciso destacar las apreciaciones de Geirola (citado en Mirza, 2009) al exponer que el saber actuar es necesario para poder desempeñarse socialmente y de este modo poder dominar las *políticas de la mirada*. Siguiendo esta idea, Bartís (2003) explica que a menudo se encuentra una potencia de teatralidad mucho mayor en los acontecimientos sociales o en la televisión, que en las salas de teatro; lo que implica un desafío al lenguaje teatral al tiempo que obliga a los artistas a redefinir sus poéticas.

A partir de aquí, es preciso comprender cómo es que funcionan los escenarios culturales; con el fin de dar luz a un espacio que crece más allá de los *límites representacionales*: aquello que es irrepresentable para el hombre como objeto y sujeto de conocimiento. En este espacio, el sistema clásico de representación comienza a desintegrarse, haciéndose más visibles sus límites, allí donde la distancia entre *las palabras y las cosas* (Foucault, 1968) se hace más visible y se vuelve más problemática; al tiempo que los sistemas de representación salen a la luz y dejan en evidencia un complejo panorama. De este modo, comienza a agrietarse un espacio que se abre hacia una *pluralidad de representaciones*, allí donde los sistemas de representación comienzan a *replegarse sobre si mismos*. Según expone Cornago (2003), tras la escena del lenguaje, se descubren telones de la cultura moderna: "el tablado que hace posible y necesaria su representación" (p.18). Se refiere a la cultura como una compleja construcción de lenguajes, capaz de producir un cambio en la manera de entender la realidad e interaccionar con ella.

Surge entonces la necesidad, que se extiende a las fronteras de las ciencias y el arte, de abordar el fenómeno de lo humano, de la vida y lo social desde nuevas posiciones que impliquen iluminar su exterioridad, poner de manifiesto sus límites, haciendo visible su puesta en escena. De este modo, este movimiento de *repliegue* favorece la reflexión del arte sobre sus propios lenguajes, al tiempo que se vuelve cada vez más evidente y necesario. En las artes escénicas, delimitar el escenario implica *la problematización de sus límites*, la visualización de la especificidad de este espacio liminar y los dispositivos que hacen posible la puesta en escena. Aquí se pone de manifiesto, siguiendo a Cornago (2003), la relación de la economía que define a la sociedad moderna con el elevado nivel de teatralidad que la caracteriza. Según Lyotard

(1981) el sistema capitalista del mundo moderno hace ostentación de sus propias estrategias: “la ventaja de vivir en un Kapitalismo más enérgico, mas cínico, menos trágico (...) pone todo en representación, la representación se dobla y por lo tanto se presenta.” (p. 109)

En consecuencia, la cultura moderna comienza a trazar un recorrido de desvelamiento de las puestas en escena y autorreflexión sobre las condiciones que las hacen posibles, al tiempo que se multiplican los escenarios, los espacios de construcción de identidades y las estrategias de compra y venta. La estética comienza a cobrar cada vez mayor importancia como respuesta a dos rasgos claves de la cultura moderna que Cornago (2003) ha señalado:

Por un lado, el desarrollo extremo de la subjetividad que permite que cualquier individuo, independientemente de su clase social, pueda ocupar un espacio escénico (...) por otro lado, la revolución de las comunicaciones y la economía de consumo, que ha multiplicado los posibles escenarios. (p. 20)

Dicho fenómeno ha sido definido por Mirza (2009), tomando como referencia a Baudrillard y Debord, como “*trans- teatralización*”, fenómeno que es inédito en la historia de la humanidad. Al respecto, Mirza (2009) sostiene:

En la versión actual de la fórmula *Theatrum Mundi*, el segundo término se ha ausentado (...) Ya no hay Dios- dramaturgo ni Dios que sostenga la ilusión del sueño o la desilusión del desengaño: en el siglo XX y en el presente la trans teatralización es síntoma de la *disolución de la realidad*, vinculable a la caída de los grandes discursos de representación. (p. 26)

Es la misma trans teatralización la que genera una re significación del teatro en dirección contraria (Pavlovsky, 1997) asistiendo a una renovación de la base epistemológica, que lejos de querer disolver la realidad, requiere de la construcción de una realidad subjetiva. Dicho fenómeno ha sido desarrollado también por Mirza (2009) haciendo referencia al “teatro no de la representación ni de la presentación, sino teatro de la experiencia y subjetividad” (p. 27) A partir de aquí, el teatro queda definido en función de sus propios límites, descubriendo en sus límites simultáneamente su potencialidad. Quizás sea por este motivo que Grotowski (Citado en Mirza, 2009, p. 29) sostuvo: “No importa cuánto desarrolle y explote el teatro sus posibilidades mecánicas, siempre será técnicamente inferior al cine y la televisión”. En consecuencia, el teatro se re-define en el rescate de lo que está vivo, en el encuentro de persona a persona, más allá de cualquier intermediación técnica como lenguaje.

2.3 - Hacia una filosofía no representacional: la maquinaria escénica como mecanismo desestabilizador.

La idea de lo irrepresentable cumple una función central en este trabajo, respondiendo al cuestionamiento del *concepto* como base del pensamiento. En relación a esta idea, la teoría crítica de Adorno (1975) se construye sobre la base de lo que denomina "*dialéctica negativa*", donde cuestiona el movimiento que reduce la antítesis a una síntesis dejando la diferencia en un espacio de neutralidad. De este modo, este autor rechaza la idea de unidad que descansa en la categoría del concepto como instancia superior. Siguiendo a Adorno (1975), en este espacio de lo inteligible el arte aparece como un corrector de la filosofía, capaz de generar un movimiento de avance hacia el límite de lo irrepresentable. Esta idea encuentra su correspondencia con la teoría rizomática de Deleuze y Guattari (1997) que rechaza la idea de unidad como centro jerarquizador. A partir de aquí, lo irrepresentable surge como denuncia a la promesa incumplida de la Ilustración, manifestándose como una forma de poner al descubierto aquello que escapa del concepto. En este sentido, el arte cobra valor pudiendo mostrar el exceso, aquello a lo que el concepto no llega, aquello que el mecanismo de abstracción elimina; como sostiene Cornago (2003), el arte de este modo, funciona como fuerza de resistencia contra los discursos afirmativos.

De este modo, la estética se descubre como un instrumento de corrección de la racionalidad, denunciando el pensamiento reducido al entendimiento, como instrumento al servicio de lo inteligible. Cabe destacar aquí los pilares de una filosofía no representacional como expone Deleuze (1968) cuando sostiene que *la repetición y la diferencia* resultan formas capaces de recuperar el sentido del acontecimiento puro, libre de la representación, el acontecimiento como posibilidad de liberar la diferencia; la cual remite a aquello que hay que excluir sin pasar por la identidad uniformante, lo que supone un desafío para el arte. Dicho desafío implica reivindicar esta filosofía no representacional como praxis, que sea liberadora de intensidades. Como sostiene Cornago (2003), dichas intensidades están atrapadas en los sistemas representacionales que se sostienen en la idea de 'unidad', 'sujeto', 'identidad'. En palabras de Deleuze (1990, p.200) 'La abstracción no explica nada, tiene que ser ella misma explicada: no hay universal ni trascendentales, ni un Uno, ni sujeto, ni objeto, ni Razón, no hay más que procesos que pueden ser de unificación, de subjetivación, de racionalización, pero nada más'

Quebrar estos sistemas representacionales predeterminados implica lograr un pensamiento transversal capaz de hacer posible el acto de pensar. Sin embargo, como expresa Romero Esteo, pensar en forma creadora resulta un riesgo que define una dificultad propia de la sociedad moderna. En este sentido, dicho autor establece “Heroico es pensar en forma personal, irreductiblemente personal. Poco menos que imposible pensar en forma creadora, no miméticamente, no articulando habilidosamente piadosísimas ideas de recuelo” (Romero Esteo, Citado en Cornago, 2003, p.47). De este modo, la filosofía no representacional se orienta hacia la búsqueda de un modo de pensamiento libre, divergente y plural:

Un pensamiento afirmativo cuyo instrumento sea la disyunción; un pensamiento de *lo múltiple* – de la multiplicidad dispersa y *nómada* que no limita ni reagrupa ninguna de las conexiones de lo mismo; un pensamiento que no obedece al modelo escolar sino que se dirige a los problemas insolubles, (...) en vez de ser la imagen todavía incompleta y confusa de una Idea que allá arriba desde siempre detentaría la respuesta. (Foucault y Deleuze 1972, p.33)

Quizás sea por este motivo que Foucault considera que las obras de Deleuze (Lógica de sentido y Diferencia y repetición) son un ejercicio de liberación de las tiranías que imponen los lugares comunes de la modernidad. (Foucault y Deleuze, 1972)

Siguiendo los aportes de Romero Esteo (1979, p. 42), en el siglo XX aparece la tradición racionalista como enemigo común, y simultáneamente la necesidad de hacer a un lado un sistema de pensamiento basado en “logos” que ha sido definido por el autor como “la razón dejándose llevar por la inercia lingüística”. En el pensamiento de Nietzsche aparece la necesidad de dialogar con *la diferencia*, con lo que se escapa, lo que queda más allá de los sistemas de conceptualización. Según explica, todo concepto se origina a partir de un acto de un hombre que olvida lo distinto y agrupa cosas en iguales, aunque no sean iguales, de modo que el concepto reconoce como origen un arbitrario acto de supresión de estas diferencias individuales. Nietzsche considera la verdad como ilusiones que se han olvidado de que lo son; de modo que considera la veracidad como una obligación que establece la sociedad para existir: usar las metáforas corrientes y mentir con arreglo a un esquema convencional. De esta forma, el hombre logra disolver imágenes en conceptos, que luego son llamados “verdades” pero no dejan de ser ilusiones que suponen una transposición artística donde el estímulo se convierte en imagen. De este modo, el hombre olvida también su condición de sujeto artísticamente creador y así mismo, olvida que no existe un criterio de percepción justa. (Nietzsche, 1903/1994). Cabe precisar aquí el pensamiento de Deleuze (1996), quien sostiene que no se debe intentar saber si

una idea es justa o verdadera; no obstante, es necesario buscar una idea totalmente diferente, de modo que se genere la posibilidad de que entre las dos pase algo que no estaba ni en una ni en otra.

Siguiendo el pensamiento de Cornago (2003), en el arte contemporáneo, el pensamiento estético y la creación están sustentados en una idea de lo irrepresentable, y responden a la necesidad de desarrollar nuevas estrategias de acercamiento a la realidad, una realidad no representacional. Al respecto de la estética, Nietzsche (1903/1994) sostiene que entre el sujeto y el objeto no media ninguna causalidad, sino que media simplemente un comportamiento estético. Explica que esto deviene de un tartamudeo, un balbuceo, una traducción a una lengua extraña, que requiere una fuerza mediadora que pueda elaborar e inventar libremente. Según este autor, la relación de un estímulo nervioso con la imagen producida no tiene un carácter forzoso, sino que esta ha sido reproducida y transmitida millones de veces a través de varias generaciones. Es el intento por desarrollar un pensamiento orientado hacia lo nuevo y lo diferente, lo que implica luchar por la posibilidad del ejercicio real del pensamiento.

En referencia a los escenarios artísticos, Romero Esteo (2000), denuncia aquellas *poses artísticas* que pretendiendo ser *vanguardistas* remiten a reproducciones de modelos previos, dejando a un lado un componente esencial del arte: riesgo y frescura. Dicho autor destaca este aspecto transgresor y liberador como una característica que estuvo en los orígenes de la Vanguardia y significó “una liberación del arte con respecto a ponerlo al servicio de un alto standig de poderíos” (p. 12) En este sentido, sostiene que la cultura de las ideas nos lleva a perder el contacto con la realidad en bruto, motivo por el cual no ha dejado de insistir en *la trampa propia del lenguaje*, cimentado sobre una manipulación de abstracciones que se alejan de la realidad inmediata (Cornago, 2003, p 52)

Esta perspectiva, al tiempo que rechaza el pensamiento idealista y trascendental, está orientada a visualizar el arte en su condición material y en su *posibilidad de construcción artificial de “la realidad”*. Siguiendo los aportes de Cornago, (2003) se entiende que los medios masivos pasan a ocupar el lugar que anteriormente había sido ocupada por el dualismo mente-cuerpo, situada en el centro del pensamiento cartesiano. El materialismo mediático surge como cimiento de un nuevo paradigma que rechaza la búsqueda de la Verdad para pasar al estudio de las acciones y los acontecimientos, la pragmática y los procesos. Este enfoque, implica reconocer un *giro epistemológico* en la forma de entender la cultura, para ser definida *a través de sus medios*. Este fenómeno está estrechamente relacionado con el desarrollo de tecnologías

y medios masivos de comunicación, ya que fomentan una perspectiva mediatizada de la realidad. Esta condición mediática se pone de manifiesto en la medida que una expresión artística se aleja de su centro para acercarse a los límites impuestos por su propio lenguaje. Al respecto, expone Monegal (1998) “el arte que aspira a excederse a sí mismo, a ser otro (...) o cuanto menos invoca esa posibilidad, está en el fondo encaminada a acceder a su propia cumbre, a realizar lo imposible, lo cual es un designio inherente a cualquier proyecto poético” (p 32).

A partir de aquí queda enunciado el funcionamiento propio de la teatralidad, orientada hacia una estética de los límites que evidencien la condición mediática del arte, que se acerca simultáneamente a los umbrales de la representación. Según expone Cornago (2003): “a la vez que se ilumina la figura del medio, el proceso de construcción y la materialidad que la informan, se iluminan también sus bordes exteriores, que definen su perímetro” (p 61). Foucault (1968) se refiere a los límites de los sistemas de representación, no desde su exterioridad, sino irrumpiendo el centro de la propia representación, dando lugar a que convivan elementos contrarios, mecanismos diferentes funcionando al mismo tiempo. Estas estrategias de oposición, remiten al mecanismo de teatralidad, donde la *medialidad* y *liminalidad* resultan dos perspectivas revolucionarias que ponen en cuestión los paradigmas del siglo XX (Cornago, 2003).

En el marco de la revisión de la propia cultura, Pavis (1990) señala las condiciones en las que se construye un “pensamiento antropológico” en el teatro. En primer lugar, propone la pérdida de las referencias dominantes y el cuestionamiento de los valores en los que se cimienta la cultura occidental tradicional. En relación a este aspecto, Freud (1929/1979) propone el concepto de cultura a partir de la noción de regulación de los vínculos y protección de los seres humanos de la naturaleza, planteando que la insatisfacción del hombre por la cultura surge a partir de que ésta controla sus impulsos eróticos y agresivos. En el ámbito teatral, según expone Pavis (1990), este *'Malestar en la cultura'* conduce a una revisión de las prácticas anteriores.

En segundo lugar, Pavis (1990) expone un elemento fundamental que implica el cuestionamiento de viejos paradigmas en referencia al reconocimiento de la incapacidad de la lógica racional para dar cuenta de determinadas experiencias: lo desconocido, lo absoluto, lo sagrado. En el ámbito teatral, como propone Silvina Díaz – (citada en Mirza, 2009), estos elementos quedan plasmados en la propuesta de *Teatro mágico* de Artaud, *El rito sin fe* de

Growtoski y el *Teatro sagrado* de Brook; significando una apertura al “originario” que aparece como un ámbito que permite experimentar el retorno a la autenticidad de las relaciones humanas. Por último, se destaca la necesidad de buscar un nuevo lenguaje capaz de dar cuenta de esa dimensión sagrada de la experiencia artística. En este sentido es que Artaud propone un “*lenguaje jeroglífico*”, para alcanzar una hermenéutica que rechaza el racionalismo (Pavis, 1990). De este modo, la *Antropología Teatral*, como práctica escénica, pone de manifiesto una fuerte crítica al teatro tradicional en su concepción ficcional, mimética y psicologista del personaje; de modo que da lugar a nueva concepción del teatro, que requiere una revisión del paradigma realista. Pavis (1990) sugiere el cuestionamiento de la convención realista del personaje y de la concepción del texto dramático como obra cerrada en sí misma, así como la concepción que define la dirección teatral como principio ordenador de la puesta en escena y sus sentidos, limitando y condicionando la creatividad del actor.

Surge una necesidad, desde el teatro, de buscar nuevos lenguajes que desintegren la lógica de la representación, al tiempo que comienzan a caer los discursos sociales y morales que son sostenidos por pilares de la razón moderna, que organizan la producción de sentido del S. XX y funcionaron como garantes de dichos discursos: Marx, Freud, Saussure (Deleuze y Parnet: 1996). Aquí la representación supone también una *Verdad* del funcionamiento del lenguaje y el sujeto, según una estrategia de intercambio, aplicable tanto a la mercancía por el dinero, como al significado por el significante, o bien la realidad por el simulacro; siendo todas estas “estrategias de sustitución de una presencia por una ausencia” (Cornago, 2003, p. 71). En este sentido, Lyotard (1981) explica “La semiótica marxista es en el teatro tan arbitraria como cualquier otra para poner en relación el representante y representado y hacer comunicar a la sala con ella misma mediante el escenario” (p. 95).

La filosofía no representacional ha sido desarrollada también en “Capitalismo y esquizofrenia” por Deleuze y Guattari (1973), donde se refleja el rechazo hacia la organización jerárquica arborescente en favor de un crecimiento rizomático menos estructurado. A partir de aquí, quedan expuestas dos nociones distintas: por un lado, el *Aparato de Estado* que esta diagramado en dispositivos de poder y fundado en las unidades lógicas de espacio y tiempo. En relación al funcionamiento de la teatralidad, Cornago (2003) lo ha vinculado con *la trama realista*. Por otro lado, la *Maquinaria de Guerra* refiere a una disposición compleja que puede operar en la conjunción de las líneas o de los puntos de desterritorialización, siendo esta diagrama de las líneas de fuga. Aquí se ponen en juego dos tipos de planos muy diferentes entre el Aparato de Estado y la Máquina de Guerra: una especie de plano transcendente de organización referido al

primero, contra el plano inmanente de las disposiciones referente al segundo. (Deleuze y Guattari, 1973)

De este modo, la Maquinaria de Guerra se relaciona, con un espacio artificioso, inestable y de carácter escénico que al irrumpir en el aparato de estado a través de líneas de fuga o recorridos transversales produce efectos de desterritorialización. Este choque entre ambos mundos da lugar al funcionamiento escénico, en un constante juego de transgresiones, donde se traduce el funcionamiento de la teatralidad. Estos recorridos transversales construyen el mecanismo escénico en *un aquí y ahora* de la escena, dejando a un lado el principio de causalidad que hace posible la representación ilusoria de una realidad exterior (Cornago, 2003). En este movimiento de desterritorialización y reterritorialización caen los pilares de la representación, tarea que Deleuze y Guattari (1973, p. 320) atribuyen al esquizoanálisis: “todo una limpieza, un raspado del inconsciente. Destruir el Edipo, la ilusión del yo, el fanteche del súper yo, la culpabilidad, la Ley, la castración”

Según esta concepción, lograr acciones creadoras implica, para el individuo, romper con capas de interpretación y conceptualización. Como sostiene Esther Díaz (2003), el pensamiento de Foucault responde a planteos posestructuralistas ya que no se dirige hacia las totalidades abarcadoras sino a las singularidades. Deleuze y Guattari, en su publicación “Kafka” (1978), refieren a la vida y obra de dicho escritor, que da título a esta obra, y señalan que sus métodos de trabajo se encuentran allí donde aparece una línea en posición de ruptura, en una búsqueda que no refiere a asociaciones libres ni se trata de interpretar (Citado en Esther Díaz, 2003). Así mismo, estos autores estudian las marcas del deseo en el cuerpo que está inserto en la sociedad. Según explica Esther Díaz (2003), las máquinas deseantes moleculares son formas de organizar el deseo, “son líneas de fuga de un deseo que continuamente corre el riesgo de ser fagocitado por lo molar, en tanto organizador social del deseo. Lo molar masifica, lo molecular libera” (p.168). Deleuze y Guattari consideran que el deseo pertenece al orden de la producción, que ha sido aplastado por el psicoanálisis al verterlo en el orden de la interpretación y la representación. Por este motivo, rechazan la teoría propuesta por Freud, que sostiene que a través de la sublimación de los impulsos sexuales frustrados se obtienen logros culturales, intelectuales o artísticos. En cambio, sostienen que la energía sexual es directamente movilizadora de acciones creativas ya que la producción deseante apela a fuerzas que escapan a la representación. Aquí se vuelve una vez más a presentar la paradoja de la representación, que se intenta resolver intentando “penetrar lo impensado con el pensamiento, entrar en lo diferente con las armas de lo mismo” (Díaz 2005, p. 169)

Siguiendo lo expuesto, Deleuze y Parnet (1996) explican que bajo la interpretación no hay sujeto de deseo ni objeto: el sujeto de enunciación aquí no existe. En este punto se refieren al psicoanálisis, enunciando que el problema no se trata de la teoría en sí misma, sino del arte de interpretar; explican que el deseo cuestiona las estructuras establecidas, porque siempre quiere más conexiones, y por este motivo, el deseo es revolucionario. Rechazan el psicoanálisis porque consideran que el deseo no está ligado a la ley ni se define por ninguna carencia esencial; sino que es un proceso y desarrolla un plano de consistencia, un campo de inmanencia: “un *cuerpo sin órganos* recorrido por partículas y flujos” (A. Artaud citado por Deleuze y Parnet, 1996). De este modo, queda explicitado que el deseo no es interior a un sujeto, sino que es inmanente a un plano al que no pre – existe.

A partir de estos planteamientos surge la pregunta: ¿cuáles son las condiciones necesarias para la producción de enunciados que nos sean propios? Siguiendo el pensamiento de Deleuze en Diálogos (Deleuze y Parnet, 1996), volver posible la enunciación es producir el inconsciente. El inconsciente no es algo que se tiene, ni algo que este en la infancia, sino que se produce cuando se vuelve posible la enunciación. Esto es solo posible en los lugares, las circunstancias y los acontecimientos no represivos. Siguiendo el pensamiento de Zambrini (2000), La conciencia se construye en un doble movimiento del deseo: deseo puro y deseo del mundo. Cuando este queda fragmentado en consecuencia de las formas reactivas de la cultura, el hombre tiende a armar una ficción. De este modo, si el deseo no encuentra un canal de expresión, se vuelve desesperación. Por este motivo, para que la conciencia pueda responder con firmeza frente a los requerimientos de la realidad, es necesaria una actitud auténtica y creativa. Sin embargo, una conciencia que se sostiene sobre las formas reactivas de la cultura, se manifestará mecánica y automatizada de modo que se inhibe su capacidad productiva. Esta autora sostiene que lo inconsciente es *lo Abierto* del tiempo que se lanza al encuentro y que tiene múltiples formas de expresión. Para ello, es imprescindible que el deseo devenga vida al transformarse en un acto ético – estético, referido a un manajo de intensidades que construye las dimensiones de mayor indeterminabilidad de la conciencia. El conocimiento, como sostiene Nietzsche (1903/1994), es un instrumento de conservación que procura seguridad, y actúa como el obstáculo que necesita ser vencido y solo puede lograrlo desde un devenir sin fin ni sentido, que posibilita una realidad siempre heterogénea.

Deleuze (Deleuze y Parnet, 1996) explica que el devenir se trata de crear una nueva lengua en el interior de una lengua, que posibilite que los sentidos se multipliquen. Siguiendo con la explicación de su concepción de estilo, hace referencia a Proust, quien sostiene que los libros

bellos están escritos en una lengua extranjera ya que permiten que cada lector pueda vincularlo con el sentido o la imagen que le sugiera, explica también que en muchas ocasiones, la imagen sugerida puede implicar incluso un contrasentido. Para Deleuze (Deleuze y Parnet, 1996), no se trata de pensar en un devenir mayoritario, no se trata de un devenir de expectativas o resultados, sino que se trata de devenir en aspectos minoritarios, que no implica aparentar o imitar sino devenir para poder inventar nuevas fuerzas. Según expone Deleuze (citado en Cornago, 2003), la posibilidad de un teatro crítico en la sociedad actual refiere a un teatro que sea capaz de desestabilizar los mecanismos de funcionamiento de los sistemas de representación que son sostenidos por los Aparatos de Estado. Deleuze entiende la teatralidad como “una operación de sustracción progresiva de cada uno de los pilares en los que descansa el edificio de la representación escénica, pero también social o sociológica” (Citado en Cornago, 2003, p.91). Queda aquí expuesta la relación entre los sistemas de representación y las formas de poder que ha sido desarrollada por los autores del Pos-estructuralismo. En la misma línea es que Cornago (2003) sostiene: “la única salida para un teatro crítico consiste en dirigir sus mecanismos contra las propias bases de la representación, garantes de un idealismo trascendental” (p. 91)

En consecuencia, este autor pone de manifiesto que los modos tradicionales de representación se enfrentan a una estructura de resistencia en la medida que la maquinaria escénica cobra mayor presencia, llevando a cabo su función desestabilizadora hasta llegar a imponerse “en el espacio ausente del que emana el poder, enfrentado a una acción dramática ritual o festiva cada vez más inmanente y escénica en su proceso material de realización” (p91). De este modo, queda dañada la relación que mantiene unido el significante con el significado, la escena real con el plano ficcional. Dicho autor, establece una relación entre el ejercicio desestabilizador que se levanta en la construcción escénica con la propia estrategia capitalista, que lleva al sistema a su colapso y a una producción excesiva “en la medida que ya no puede ser sometida por un esquema generador de significados” (p. 92)

El mencionado procedimiento desestabilizador ha sido enunciado por Deleuze (Deleuze y Parnet, 1996) cuando se refiere al *devenir minoritario* y es a partir de aquí donde la maquinaria teatral se construye como un mecanismo de variaciones, líneas de fuga que permiten desestabilizar el sistema de representaciones, el Aparato de Estado; en la medida que se producen estas variaciones, la posibilidad de un sentido o una Verdad queda aplastada. La Maquinaria de Guerra implica un cambio de paradigma donde el actor ya no es concebido como

mero intérprete y el arte escénico deja de ser una cuestión de imitar sino que se vuelve necesario este devenir minoritario donde no existe nada que ya esté dado.

En la misma línea, Deleuze (Deleuze y Parnet, 1996) plantea que un estilo es un agenciamiento de enunciación que se genera cuando se logra tartamudear en la propia lengua, ya que no se desarrolla perteneciendo a una escuela o movimiento o siguiendo moldes o modelos, sino que se trata de trazar una línea de fuga, donde las cosas no pasan por los caminos que se espera. De este modo, establece que las escuelas son productoras del pensamiento arborescente, y expone que durante mucho tiempo las artes se organizaron en escuelas. Por este motivo, menciona la necesidad de que el artista trabaje en soledad, sin crear escuelas ni formar parte de una, con el objetivo de generar cualquier tipo de *encuentro*. Cuando se refiere al encuentro, el autor hace alusión al trazado de una línea que parte siempre en dirección adyacente, así como la posibilidad de un tartamudeo en la propia lengua: el nacimiento de una línea de fuga activa y creadora.

Siguiendo lo anteriormente expuesto, Deleuze (Deleuze y Parnet, 1996) denuncia el pensamiento de *ideas justas* o pensamiento arborescente, que funciona como un árbol que se planta en el proceso de pensamiento. La pregunta que surge a partir de este planteo es: cómo puede el pensamiento librarse de su modelo? En primer lugar, el pensamiento libre no proviene del pensador que solo busca la verdad, sino que es necesariamente riesgoso porque implica ir por fuera de conformidades y convenciones pre- establecidas, porque la Verdad ha sido una fuerte búsqueda, que arrastra siglos y siglos de tradición literaria. Según sostiene Nietzsche (1903/1994), el impulso a la verdad surge cuando el hombre en la esfera de la razón se eleva como constructor de conceptos, y así se hace acreedor de una profunda admiración. La filosofía es la primera forma de "literatura", así lo sostiene Derrida (1967) refiriéndose a una forma que ordena el pensamiento a partir de abstracciones. Quizás sean estos los *adoquines del pensamiento* a los que refiere Deleuze (Deleuze y Parnet, 1996), estas formas de abstracciones que no dejan espacios libres. Sin embargo, es *la hierba que crece en medio*, la que deja la posibilidad de un pensamiento libre, un pensamiento cuyo instrumento sea la disyunción y que posibilite un pensamiento de *lo múltiple*. Este pensamiento, según establecen Foucault y Deleuze (1972), no obedece a un modelo escolar, dejando a un lado las imágenes de una idea que se apropiaría de la respuesta.

En segundo lugar, Deleuze (Deleuze y Parnet, 1996), sostiene que es posible un pensamiento libre, en tanto este lleve a cada facultad al límite de discordancia con los demás.

Esta apreciación está relacionada con la dimensión de lo múltiple, de un pensamiento que atiende a la multiplicidad diversa y *nómada*, distanciándose de la lógica unilineal. Para este autor (Deleuze y Parnet, 1996), la creación, en el arte, debería estar muy lejos de las ideas justas o los enunciados correctos, pero por sobre todas las cosas, para la creación es necesario alejarse de la conformidad con significaciones dominantes, siendo imposible la creación en el arte bajo suposiciones que sean consideradas como máxima absoluta. De este modo, explica que las escuelas de arte y el lenguaje juegan un rol muy importante, ya que el uso que se hace de las palabras también está fundado sobre significaciones dominantes. Por este motivo, en el arte es necesario que se hable en su propia lengua, pero como un extranjero.

Oponiéndose a la noción de 'nomadismo', se encuentra el pensamiento arborescente. Aquí siempre hay un punto de origen, germen o centro, es una máquina binario o principio de dicotomía. El poder es siempre arborescente, ya que existe en él un sistema jerárquico de transmisión de órdenes y es fundamentalmente *memoria recapituladora*. En este tipo de pensamiento hay un futuro y un pasado, unas raíces y una copa. Sin embargo, hay multiplicidades que no dejan de desbordar las máquinas binarias y que no se dejan dicotomizar (Deleuze y Parnet, 1996). Se refiere a las líneas de fuga como líneas que no tienen que ver con un trayecto, sino que son devenires sin futuro ni pasado ni memoria. El rizoma es posibilidad de pensar entre las cosas, trazar una línea y no pararse a recapitular, crear una población en un desierto. Siguiendo esta planteo, Bogart (2008) sostiene que en el *acto creativo* "no hay tiempo para meditar, solo existe la conexión con lo que se está haciendo. El análisis, la reflexión y la crítica pertenecen al antes y al después, nunca pueden tener lugar en el acto creativo" (p. 62). Queda explicitado que en la creación lo importante es el camino, nunca el principio o el final del mismo sino el *entre medio*.

Siguiendo lo expuesto, Deleuze (Deleuze y Parnet, 1996) propone, a modo de ejemplo, los personajes de Beckett ya que según sostiene estos están en perpetua involución y según su concepción, el devenir consiste en involucionar. El autor hace alusión nuevamente al estar *entre*, poniendo como ejemplo autores que considera como pensadores nómades: Epicuro, Spinoza, Beckett y Nietzsche. En este sentido, Guattari (citado en Percia, 23.06.2003) se ha interesado por la producción de *dispositivos de enunciación analítica*, explicando que el psicoanálisis rápidamente encontró sus límites con su práctica estereotipada de interpretación y fundamentalmente en su dificultad para tomar posición más allá de la semiología lingüística . Beckett es considerado por dicho autor, uno de los más grandes analistas ya que sus obras son capaces de poner en crisis los modos colectivos de enunciación. Cabe señalar que el

mencionado escritor y dramaturgo ha sido uno de los más grandes exponentes del Teatro del Absurdo, que tiene su máxima expresión en las décadas de 1940, 1950 y 1960 como reacción contra la dramaturgia clásica. Ha significado una forma revolucionaria de hacer teatro ya que el azar y la invención juegan un papel muy importante en este estilo teatral. Pavis (1990) en el Diccionario del Teatro señala que la absurdidad es:

Lo que se percibe como poco razonable, como totalmente falto de sentido o de conexión lógica con el resto del texto o de la escena. En la filosofía existencialista, el absurdo es lo que no puede ser explicado por la razón y lo que niega a la acción del hombre toda justificación filosófica o política (p.3).

Además la misma autora señala como otra característica fundamental del teatro del absurdo los problemas de la comunicación entre los personajes: “La obra absurda, al centrar la fábula en los problemas de la comunicación, frecuentemente se transforma en un discurso acerca del teatro, en una meta –obra” (p. 4).

Quizás sea por estas razones que Deleuze (Deleuze y Parnet (1996) se ha referido a Beckett como un autor capaz de tartamudear o hablar como extranjero en su propia lengua. Es en esta misma línea que Guattari entiende la experiencia de subjetividad como la vivencia de un extranjero en nosotros y a partir de aquí surge la cuestión pertinente de como acoger ese extranjero en nosotros mismos. (1992, 1989, Citado en Percia, 2000). Siguiendo a Cornago (2003), una vez que el instante se puede revelar como repetición es posible evidenciar el vacío que se esconde tras él. Sostiene que la obra 'Esperando a Godot' está cargada de materialidad y densidad poética “ganando en inmanencia lo que pierde en capacidad representacional. Los lenguajes se oscurecen acercándose a los límites de lo inteligible” (Cornago, 2003, p. 214). Las palabras aparecen como acontecimiento material antes de adquirir un significado, constituyéndose como presentación antes que representación.

De este modo, la teoría del Rizoma se orienta hacia una experimentación creadora, consciente de que no está exenta de peligros. Sin embargo, según expone Martínez (2009), todavía no se ha conseguido una auténtica alternativa cultural válida para nuestra época. Las líneas de fuga deben ser siempre minoritarias para poder cuestionar lo mayoritario, sin sustituirlo; las minorías no deben imponerse, porque de ese modo se vuelven mayoritarias y reproducen la realidad en lugar de producirla. De este modo, la filosofía deleuziana se presenta como un instrumento para trazar los mapas, los diagramas característicos de las sociedades contemporáneas. Lo mismo sucede en el campo de las artes contemporáneas, que Deleuze

(citado en Martínez, 2009) considera como una obra inacabada, abierta, producida por una experimentación creadora que se desarrolla en campos múltiples y heterogéneos. Esto queda expuesto en su obra, ya que su forma de escribir es construida de la misma manera: un experimento de riesgo y azar.

Siguiendo el pensamiento de Deleuze (Deleuze y Parnet, 1996), se comprenden los inconvenientes del pensamiento arborescente en oposición al rizoma, referido a la construcción de un punto de partida u origen que requiere de la identificación de un orden de significaciones dominantes. Sin embargo, el autor considera que las *funciones creadoras* son usos no conformes del tipo rizoma y no del tipo arborescente, ya que proceden por intersecciones, cruces de líneas y puntos de encuentro en el medio donde no hay sujeto sino que en su lugar se encuentran agenciamientos colectivos de enunciación. Los núcleos de creación son el intermezzo.

En la misma línea, es que Bartís (2003) considera que la actuación no está nunca dentro del *texto*. Lo más importante que pasa en el escenario, ya que allí se aloja la fuerza y la energía con la que se actúa ese texto. Explica que los sucesos escénicos no están relacionados con el relato textual, sino que en la escena está en juego también el cuerpo como organicidad corporal en movimiento. Dicho autor hace una crítica a la supremacía ideológica que el texto ha tenido siempre sobre el cuerpo, se refiere al dominio de la palabra como un problema que surge en relación con la dependencia que se ha generado durante siglos del teatro frente a la literatura y la escritura. Aquí aparece la concepción clásica de representación que sostiene dicha supremacía del texto, ya que aquí queda desplazado el componente de creación bajo la certeza de que en el teatro se hacía algo ya existente, es decir, se re-presentaba. Los siglos de supremacía de la tradición literaria quedaron fuertemente impregnados por las formas dominantes pedagógicas que se fueron imponiendo conjuntamente con la noción de que el actor es mero intérprete. Por estos motivos, es que Bartís (2003) sostiene que la preeminencia del valor de lo literario es ideológica antes que estética.

Siguiendo las consideraciones de Deleuze (Deleuze y Parnet, 1996), las máquinas binarias son aparatos de poder para irrumpir los devenires. Sostiene que el lenguaje está profundamente trabajado por los dualismos, las dicotomías y los cálculos binarios. Las multiplicidades en cambio se hallan en el “Y” que ocurre entre los elementos o los conjuntos, están en medio, son nómadas ya que no tienen historia, solo tienen geografía. Dicho autor hace referencia a Spinoza ya que lo considera un autor Nómada, dado que en su obra niega toda superioridad del alma

sobre el cuerpo, invirtiendo el principio tradicional sobre el cual se sustenta la Moral como forma de dominación de las pasiones a través la conciencia. De acuerdo a lo que Spinoza (1999) sugiere en “Ética”, es preciso tomar el cuerpo como modelo. Se trata de mostrar que el cuerpo sobrepasa el conocimiento que se tiene de él. A propósito de lo que puede un cuerpo, Spinoza establece que no sabemos lo que puede un cuerpo. Según agrega Deleuze (2001) Las condiciones en las cuales nosotros conocemos las cosas y tomamos conciencia de nosotros mismos nos condenan a no tener más que ideas inadecuadas, confusas y mutiladas, efectos separados de sus propias causas. Parnet (Deleuze y Parnet, 1996) retoma a Spinoza para explicar que existe un alma Y un cuerpo y los dos expresan una única y misma cosa; de modo que un atributo del cuerpo es también un atributo del alma. El autor explica que el acontecimiento siempre es producido por cuerpos que chocan entre sí. Se refiere a los verbos infinitivos “morir” “amar” “moverse” “sonreír” como acontecimientos, ya que con ellos no se logra realizar su cumplimiento, haciendo referencia a un devenir que no cesa de alcanzarnos y precedernos. En este sentido, la actuación está estrechamente relacionada con la presencia del cuerpo que se presenta en sí mismo como un campo teórico. (Bartís, 2003).

2.4- El giro performativo: hacia nuevas concepciones de teatralidad.

Según lo expuesto por Deleuze y Guattari (1997), el rizoma no responde al modelo genético que intenta codificaciones en base a una estructura, como lo hace la calcomanía. De modo que, el *hacer calco* responde a la Idea Moderna de la representación, neutralizando toda multiplicidad posible. En cambio, el *hacer mapa* implica construir el inconsciente en vez de reproducirlo, porque tiene múltiples entradas, de modo que es asunto de *Performance* (Deleuze y Guattari, 1997). Siguiendo esta idea, es preciso acercarse al concepto de performatividad en el nuevo panorama artístico; ya que, el arte presenta una cualidad inherente de dinamismo y transformación constante. Sumado a esta característica de constante re situación que vive el arte frente a la realidad; la aceleración del ritmo de la historia “ha obligado a los sistemas estéticos a adoptar una actitud de alerta y dinamismo” (Cornago, 2003, p. 25). La caída de la representación como recurso, impone en el arte una necesidad de transformación. Es a partir de aquí que se produce un giro performativo, que es la propia materialidad y los mecanismos de funcionamiento puestos en escena: “entre la imagen representacional resultante y el modo de llegar a ella, se establece una tensión focalizada a través del acto creativo” (Cornago, 2003, p. 26). De este modo, queda subrayado para el arte “su condición de acontecimiento en el aquí y ahora de la representación, lo cual enlaza directamente el fenómeno de la teatralidad” (idem)

De este modo, el teatro, al ser la expresión artística performativa por excelencia, advierte la necesidad de crear procedimientos teatrales en los que se pueda generar una malla por fuera del sentido, lejos de la narración tradicional, para acercarse a la construcción poética generada en la multiplicidad del lenguaje (Bartís, 2003). La representación teatral queda al margen de la insistencia de renovación, de nuevas propuestas escénicas que expongan el carácter inmediato y material de la representación teatral y su condición esencial de *acontecimiento* que tiene lugar entre la escena y la sala. En consecuencia, se vuelve necesario que la escena se transforme en un espacio recorrido por diversos lenguajes, donde se genere un juego dinámico de tensiones entre sus diferentes elementos. El giro performativo del teatro responde al reconocimiento del mismo como fenómeno mediático: “nada sobrevive al hecho de la representación (...) tras ella solo quedan rastros de lo que fue, huellas de un acontecimiento que solo se produce en lo pasajero de su temporalidad, como una pura mediación disuelta en la inmediatez de la (re) presentación” (Cornago, 2003, p. 27). Este mismo espacio y tiempo del acontecer escénico, que en su condición de inmediatez y colectividad es compartido por *actor y espectador*, da lugar a un *diálogo* entre ambos que se revela como centro del hecho escénico.

En consecuencia, la transitoriedad de lo escénico subraya su condición de acontecimiento que ocurre en un espacio inmediato, donde *la acción en proceso* toma el centro de atención en la actualidad artística, antes que la escena como producto acabado. Siguiendo esta cualidad propia de la escena, es que Bartís (2003) remite a la importancia de producir *ensayos*, antes que trabajar con *textos*, ya que los primeros resultan elementos de una singularidad tal que han sido definidos por el autor, como campo de batalla, como estallido. Sostiene la necesidad de que los ensayos sean interesantes a partir de estímulos gozosos que se traducen en materialidad escénica. No obstante, explica que existe un riesgo en el hecho de asumir que el director “sabe” y que el texto tiene una verdad que hay que representar. Bogart (2008) explica que la palabra francesa para 'ensayo' es *repetición*, y es lo que compone el arte del teatro, siendo este un espacio que permite al actor la exploración de formas que puedan ser repetidas. Aquí radica una diferencia fundamental entre el cine y el teatro: la actuación ante cámaras busca espontaneidad mientras que en el teatro, ese momento espontáneo debe ser repetible.

Para Bogart (2008), las grandes actuaciones están colmadas de exactitud y libertad simultáneamente. Explica la necesidad de violencia en el acto creativo, exponiendo que se trata de *resucitar a los muertos*, resucitar la espontaneidad que se extingue en el momento. Así mismo, explica que el arte es una cuestión de vitalidad, resultado de la expresión, la energía y la diferenciación: “es más cómodo sentir las similitudes, sin embargo, debemos aceptar el miedo a

las diferencias para crear un arte vital” (Bogart, 2008, p 100). De este modo, las nociones de *Diferencia y repetición* que le dan título a la obra de Deleuze (1968), son exponentes de un pensamiento de alteridad y marginalidad en oposición al pensamiento de identidad y mismidad. Se trata de un pensamiento que está abierto a lo singular y a lo diferente, un sistema abierto centrado en la noción de acontecimiento que recobra especial importancia en el acto creativo.

Desde una perspectiva mediatizada de la realidad, que queda exacerbada a partir del desarrollo científico y tecnológico, se define la Cultura a través de sus medios. De modo que se vuelve necesario que las estéticas se orienten hacia un acercamiento a una especie de frontera, donde se ponen los medios de representación en el centro de la escena: “Se trata, paradójicamente, de una estética de los medios que apunta a los límites” (Cornago, 2003, p.59) Siguiendo las características de lo performativo, las obras de Romero Esteo encuentran la posibilidad de que los actores- personajes sean “cada vez más conscientes de su condición de trágicos fanticos al servicio del mecanismo teatral” (Citado en Cornago, 2003, p.69). De modo que, “la teatralidad remite a la combinación de unos planos materiales (...) constituye una maquinaria, un mecanismo en funcionamiento en un aquí y un ahora” (idem). Por esta razón, Cornago (2003) afirma que es en la transgresión de los límites donde precisamente estos se vuelven visibles. En este sentido, la estética de los límites, el espacio liminar, el umbral entre lo que se representa y lo que está ahí como presencia inmediata avanza “en función de un juego de transgresiones de los propios códigos que se están utilizando, proliferando sobre su propia destrucción” (p. 69). A partir de lo enunciado anteriormente, Romero Esteo (23.01.1972) expone: “límites y horizontes están precisamente para traspasarlos y ver qué es lo que hay tras ellos”, aquí se desprende su concepción del funcionamiento de la teatralidad como un mecanismo de rupturas y fracturas; un juego de transgresiones, de destrucción de lenguajes y desestabilizador de sistemas con un efecto ulterior de liberación.

Así mismo, Bogart (2008), se ha referido a la conciencia de las limitaciones como posibilidad para el actor de encontrar la libertad en escena, poniendo a prueba su creatividad y de este modo potenciando sus logros: “esas limitaciones invitan a que el actor se encuentre con ellas, las perturbe, las trascienda” (Bogart, 2008, p. 58)

Resulta pertinente destacar la visión que expone Bartís (2003) sobre la singularidad del oficio del actor, ya que realiza un movimiento de fractura donde descompone su persona para ser otro. Aquí se distancia de la filosofía representacional, dado que no centra su atención en la composición del personaje en tanto interpretación, sino que expone la necesidad de que se

ejecute un movimiento donde el actor pueda ser sujeto y objeto de la actuación simultáneamente: por un lado, desaparece la persona para que aparezca otra, y a su vez, él debe estar completamente *presente* cuando está actuando. Respecto de la formación actoral, el autor, sostiene la necesidad de des- sacralizar los textos formativos así como las concepciones que se han instalado como Verdad inmutable. Sin embargo, esta necesidad encuentra rápidamente un obstáculo en la sociedad contemporánea que se descubre sin ánimo de rebelarse contra lo establecido. Esta situación explica una serie de contradicciones entre una sociedad fragmentada y al mismo tiempo, la necesidad de un cambio de paradigma en lo que respecta a las artes escénicas.

El nuevo paradigma estético, en este proceso de disolución de *los altares de la representación*, es definido a partir de la visualización de sus propios límites, poniendo de manifiesto que “el arte ya no puede ser entendido sin el anti arte” (Cornago, 2003, p.87). En la misma línea es que Adorno (1980, p.47) afirma “el arte tiene que salir de su propio concepto para poder serle fiel”. De modo que se vuelve más necesario en la época Contemporánea que cada obra defina sus propios límites así como las leyes de su juego, aquello que lo va a convertir en arte. Así mismo, cabe destacar los aportes de Lyotard (1994): “el hombre no es hombre sino por lo que lo excede” (p. 232), definiendo, por otra parte, a los artistas como “hombres que quieren llegar a ser inhumanos” (ídem). Es de esta manera que se encuentra una escapatoria a “la dialéctica de sentido”, como indica Baudrillard (1984, p.5), para hacer evidente la falta de sentido. A partir de lo expuesto, la idea de vacío deja de ser considerada desde su negatividad, es decir, como falta; sino que es considerada como impulso para crear, la fuerza para el trazado de una línea de fuga, que atraviese el espacio organizado, abriéndose de este modo la posibilidad de un teatro que desestabilice los mecanismos de funcionamiento de los sistemas de representación que sostienen los *Aparatos de Estado*: “el propio vacío se manifiesta como producto de la maquinaria de (anti) representación” (Cornago, 2003, p. 89) En este sentido, Lyotard (1990) deja en evidencia la relación existente entre un sistema de representación y las estrategias de poder.

A partir de lo expuesto, se pone de manifiesto que es preciso para el teatro encontrar estrategias que permitan dirigir sus mecanismos contra los pilares de la representación, estrategias con las cuales la maquinaria escénica cobre mayor presencia y pueda llevar adelante una función desestabilizadora que irrumpa en la relación semiótica que une el significado con el significante, o la escena real con la ficción. Este procedimiento sobre el que se construye la escena, remite a aquello que Dleuze y Guattari (1975) han denominado “*devenir*

minoritario”, que encuentra una estrategia en contra de los modelos legitimados de la Cultura, al reivindicar el uso popular del lenguaje. De este modo, estrategias lingüísticas diversas pueden ser utilizadas como recursos que permitan introducir un nivel de intensidad en el lenguaje que permita recorrer en forma transversal las construcciones de sentido que sostienen el sistema de representación. Según sostienen Deleuze y Guattari (1975) los elementos intensivos empujan el sistema hacia un extremo y permite tender al límite de una noción o rebasarla.

El lenguaje artístico alcanza estrategias verbales que permiten el uso transgresor del mismo, señalando, de este modo, la importancia de la condición material y concreta de las cosas. A diferencia de la escritura, el habla popular permite la fluidez inmediata “del aquí y ahora de la enunciación (...) es decir, de la proyección performativa de la lengua”. (Cornago, 2003, p.183). Según la perspectiva de Cornago, *el grotesco* deviene como una estrategia material que supone un mecanismo de liberación, reivindicando aquellos aspectos que han sido excluidos, ya que propone una mirada transversal sobre un sistema levantado a partir de la exclusión de la diferencia.

De modo que, el acercamiento a los márgenes surge como una nueva comprensión del teatro; para ello, Gustavo Remedi (citado en Mirza, 2009, p.86) propone identificar aquellas experiencias que ocurren al margen del teatro establecido. El *Teatro de Frontera* surge como una nueva forma de enriquecer la *memoria teatral*, ya que supone la creación y transmisión de diversos saberes. Para ello, el autor desarrolla un proyecto de investigación con el fin de problematizar esas otras formas de teatralidad, que implica visualizar otras vivencias y memorias de la historia, también teniendo en cuenta la perspectiva de 'lo excluido'. Según Remedi, el teatro establecido, teatro culto, o de vanguardia se ha convertido en una práctica encerrada sobre sí misma, sin proponerse capturar la diversidad y *la otredad*. La referencia al Teatro de Frontera deviene estrategia para descubrir otras formas de teatralidad donde aparezcan otras realidades, otras imágenes de lo social y otras preocupaciones políticas. Esta estrategia está orientada a la experimentación estética, cultural, social y política. En este sentido, el situarse en *la frontera* significa una mirada más allá de la Modernidad, lo que implica situarse en un horizonte cultural diferente. (Mirza, 2009)

La teatralidad aparece como un mecanismo capaz de cuestionar los límites y las fronteras de la experiencia humana. Siguiendo a Bogart (2008), tanto para el director como para el actor, es preciso cuestionar “los supuestos formales, estéticos, estructurales y narrativos” en cada obra que se realiza. (p.82) Dicha autora considera que lo que sucede en el escenario es un

fluido rítmico que cambia cada vez que toma contacto con el público, y el desafío del director está orientado a encontrar formas en las que la interacción pueda habitar el momento presente. (p.89)

De este modo, Bartís (2003) relaciona la técnica teatral con la política, ya que considera la técnica como un resultado de una determinada posición frente al mundo, que no está dissociada de la realidad social e histórica. Desde su punto de vista, el teatro es político porque cuestiona la idea que tenemos de *lo real*, proponiendo desde lo poético una realidad diferente. Por ese motivo, el teatro debe poder romper enérgicamente, irrumpir en la realidad. El teatro dominante que se sostiene en los discursos tradicionales de representación reafirma escénicamente la realidad tal cual se nos muestra. De modo que, en la búsqueda de lo poético, el desafío del teatro consiste en generar líneas de quiebre que irruman en la realidad. Por este motivo, el teatro debe tener un *devenir minoritario* para poder ser *hierba que crece en medio* del pensamiento arborescente como dispositivo de poder. En este momento histórico parece ser el arte el modo adecuado para reflexionar sobre los discursos afirmativos, lo cual está relacionado con que la Cultura actual se encuentra indefinida, lejos de favorecer la reflexión o la opinión. Sin embargo, las artes en sí mismas no deberían pretender objetivar ni ser modelos, por eso mismo, funcionan como campo de reflexión que tiene potencialidad para liberar el pensamiento, hacer rizoma.

Según la concepción de Bartís (2003), *el teatro de la representación* estructura el relato en términos de sentido. Este modelo dominante de teatro encuentra límites precisos en relación con un modelo de *lo real*, donde el texto pre existe al cuerpo del actor, por lo que su tarea está orientada a reproducir y re presentar con la mayor fidelidad posible dicho elemento previo. Según el punto de vista de Bartís (2003), *el teatro de la representación* necesita confirmar niveles de realidad. No obstante, el pensamiento teatral está relacionado con el instante: no hay nada previo a la existencia del cuerpo del actor que produce un instante privilegiado y único (Bartís, 2003).

En la búsqueda de nuevos lenguajes estéticos, la experimentación cobra un rol fundamental, sobre la que Ricardo Bartís ha basado su obra, siendo uno de los directores más reconocidos en la Argentina y creador de una estética que le es propia. Según su concepción, la actuación implica crear un campo de intensidad (Rosensvaig, 2012). En este campo de experimentación que propone, descrea de técnicas teatrales tradicionales y sus correspondientes métodos de enseñanza que se cimientan en el modelo de la representación.

Los nuevos lenguajes que propone se relacionan con el descubrir; con la posibilidad del cuerpo como narrativa de *velocidades e intensidades* por fuera del texto. Siguiendo a Deleuze (Deleuze y Parnet, 1996), la velocidad refiere a la posibilidad del devenir; de este modo, expone que la hierba que crece en medio de los adoquines del pensamiento arborescente es velocidad, tener encanto o estilo es velocidad; de modo que el artista tiene que producir velocidad para lograr ser un extranjero en su propia lengua. Sostiene que la velocidad absoluta permite percibamos el todo al mismo tiempo, situándose en el plano de la inmanencia.

Siguiendo lo expuesto por Bartís (2003), la actuación implica, para el actor, producir una temporalidad diferente desde la disolución de lo yóico. El ser de la actuación no es objetivable o controlable, sino que por el contrario produce disturbios, erotiza. Siguiendo esta línea, Bogart (2008), sostiene que el papel de la atracción y el erotismo del teatro son fundamentales en el acto creativo y también en la dinámica entre el público y los actores. Considera que el actor es una especie de malabarista en la escena, ya que actualiza muchos elementos: el lenguaje de la escena, el tiempo, la acción, el personaje, el texto, el cuerpo. Por este motivo, “la tensión erótica entre el escenario y el observador es parte de lo que hace atractiva la experiencia del teatro” (Bogart, 2008, p.78) La estimulación sensorial es constantemente autorizada por el teatro, ya que es un espacio energético donde no existe ninguna mediación tecnológica. El actor necesita aprender a contener la energía para poder jugar con el deseo en relación con el espectador: dar lugar a la vivencia del deseo sin llegar a su consumación. En esta tensión entre el espectador y el actor se define la especificidad del teatro, de modo que el actor debe jugar con las expectativas y la memoria del público para que la experiencia artística esté cargada de vitalidad:

La dinámica entre el actor y el público constituye una relación creativa que es a la vez íntima y distante (...) La relación es circular (...) El actor inicia el círculo y el público lo completa con su imaginación, su memoria y su sensibilidad creativa” (Bogart, 2008, p 80-81)

Siguiendo esta línea, Bartís (2008) sostiene que *la carencia* es un importante soporte estético, y lo hace reivindicando el *teatro off* o *teatro under*, en una búsqueda por escapar de la solemnidad como convención social. Por este motivo, expone “Nosotros trabajamos para encontrar un filo raro entre lo que sería el grotesco y el absurdo más atorrante” (Bartís, 2003, p.62). Alberto Ure (Citado en Bartís, 2003) explica que el humor de “Postales Argentinas”, obra de teatro dirigida por Ricardo Bartís y producida por el Sportivo Teatral de Buenos Aires, no tiene como referente a los medios masivos sino que refiere al propio público de la sala, tomando la posibilidad de reírse de sí misma al desestabilizar las distancias entre el actor y el espectador.

Dicha obra está orientada en la búsqueda de un lenguaje vital, que deje de lado la solemnidad en un movimiento de renovación. Considera que la “pretendida naturalidad de la vida en el teatro como técnica es ridícula, puesto que la afectación es algo propio de la actuación” (Rosenzvaig, 2012, p.87) Aquí se distancia de la concepción de actor como *traductor* de un texto, ya que de este modo, el actor se convierte en un *burócrata de la cultura*. En cambio, la verdadera actuación sucede cuando aparece la producción deseante.

Bartís (2008) se refiere al pensamiento francés, especialmente a Deleuze, como posibilitador de pensar desde lo rizomático desde el teatro, haciendo referencia a un territorio que se funda en el cuerpo, desactivando la división mente/ cuerpo. En esta división, cabe retomar los planteos de Spinoza a los que se ha hecho mención anteriormente. Tomar el cuerpo como modelo supone, según dicho autor, comprender que la potencia de un cuerpo sobrepasa el conocimiento que tenemos de él, siendo el acontecimiento producido por cuerpos que chocan entre sí (Parnet, 1996). Bartís (2003) propone trabajar en otra dirección, sin un texto que sostenga el trabajo del cuerpo, sino simplemente como disparador de asociaciones. A partir de aquí, la tarea del actor conjuntamente con el director es:

Crear una maquina autónoma de producción de teatralidad, donde los límites de la actuación no están dados por ningún rol (...) hay una fuerza, una energía y además una búsqueda del lenguaje del actor que permite que ese actor se exprese con la máxima potencia de su poética” (Bartís, 2008, p. 120)

Al referirse a la búsqueda de lenguajes, el mencionado actor y director explica que esta se da a partir de una acumulación de experimentación, que se genera incluso en las situaciones de error. Por este motivo, su trabajo se sustenta en un deseo de experimentación que genera la necesidad de “tensar la actuación hacia situaciones límites” (Bartís, 2008, p.122) Quizás sea por esta razón que Pavlovski (citado en Bartís, 2008, p. 122) sostiene que “Bartís es el director de los devenires dramáticos (...) extraviando el tiempo cronológico por tiempo de intensidades” En el territorio de experimentación, aparece el cuerpo como herramienta clave “los cuerpos de los actores son pura potencia de actuar (...) son el paradigma de los nuevos desciframientos” (citado en Bartís, 2008, p 123). Se refiere aquí a la posibilidad de desterritorializar el personaje para generar rizoma entre ellos generando conexiones maquínicas, abriendo la posibilidad desde el actor de sorprenderse en cada uno de los ensayos.

Así mismo, Bogart (2008), ha profundizado en la relación entre el artista y el público desde el punto de vista del significado y los usos de los *estereotipos, clichés y la memoria* como

herencia que determinara la recepción del público y la interacción del artista. Sostiene la necesidad de considerar el estereotipo como un aliado en lugar de considerarlo un enemigo. T. S. Elliot propone que el trabajo del artista, lejos de ser juzgado por su carácter novedoso o innovador, debe orientarse al sabio manejo de la herencia o tradición que ha heredado. Propone para el concepto de originalidad una nueva perspectiva que refiere a “la transformación de la tradición a través de la interacción con ella” (citado en Bogart, 2008, p. 106). Siguiendo la etimología de la palabra *estereotipo*, dicha autora hace referencia a la *solidez* que hemos heredado y es preciso, a través del arte, darles un cuerpo, recordarlas y avivarlas; por este motivo sostiene que “un estereotipo es un recipiente de memoria” (Bogart, 2008, p. 107), de modo que la tarea del artista está orientada a “recibir la tradición y hacer uso de los recipientes que heredamos rellenándolos (...) las fronteras de estos recipientes, sus límites, pueden servir para agrandar la experiencia de entrar en ellos” (ídem). Dicha autora, le da vital importancia al cuerpo como conducto de memoria, herramienta que le permite al actor *encender un fuego* a la luz de estos *estereotipos y clichés* y hacerlos revivir. Sostiene que la creatividad sucede en la interacción espontánea con formas establecidas, por este motivo, sugiere la necesidad de fijar en lo exterior y dar libertad en lo interior.

En esta exploración es que Bartís (2008), trabaja sobre su propia versión de “Muñeca”, una versión de la obra original de Discepolo, tragedia que se apropia de los componentes del grotesco italiano. El autor, se vio interesado por esta obra en especial, ya que “es un texto permite investigar sobre una estructura tradicional para escapar de ella” (Bartís, 2008, p. 125) Esta obra se convierte en un mecanismo de significación política que permite abrir las significaciones hasta multiplicarlas.

Esta propuesta está orientada a la necesidad de aprender a manejar la memoria compartida y la responsabilidad histórica con el público, Bogart (2008) explica que la dificultad situada en el eje creativo responde a trabajar sobre las intenciones del artista hacia el público, donde el desafío sea generar un momento capaz de desencadenar múltiples respuestas, y es necesario un profundo trabajo para lograr que “las circunstancias sean simples y que sin embargo contengan las ambigüedades y la incongruencia de la experiencia humana” (Bogart, 2008, p. 118) Explica que el desafío no es provocar la misma emoción en todo el público, sino que está orientado a provocar “asociaciones complejas, de manera que cada uno tenga una experiencia diferente” (Bogart, 2008, p 120) De este modo, su trabajo encuentra una utilidad en el estereotipo, para lo cual sugiere entrar en dicho recipiente para poner a prueba sus límites.

Siguiendo esta línea dialógica que propone el juego dinámico entre el actor y el espectador, Catalán (2005), trabaja en base a una concepción donde el actor no *está* en el escenario sino que es el escenario. A partir de esta referencia, se intenta producir el *acontecimiento escénico*. Su técnica está ligada a la mirada del espectador, ya que propone la comunicación de los actores con el público, teniendo en cuenta que este último es agente activo en este diálogo (Rosenzvaig, 2012). Por este motivo, Catalán (2005), pone el énfasis en el cuerpo del actor, ya que es necesario que este se des haga de los sostenes que históricamente lo sostienen, para poder descubrir el acontecer escénico desde su propia corporalidad. Siguiendo lo expuesto, el cuerpo del actor es el espacio donde se produce el acontecimiento, por lo tanto es en el escenario del cuerpo del actor donde se produce el acontecer escénico.

Dicho autor, también expone la importancia de la existencia del teatro under en la caída del paradigma epistemológico que sostiene que la actuación es un modelo que los cuerpos deben aprender, en cambio, se comienza a visualizar el actor es aquel que a través del cuerpo puede inventar un gesto. No obstante, dicha invención, entendida como poética actoral, es inherente al vínculo que lo une al espectador, siendo este depositario de acontecimientos corporales que surgen desde el cuerpo del actor. Esto sucede ya que la *dinámica acontecimental* se produce entre el espectador y el cuerpo del actor; de modo que la actuación queda directamente asociada a la capacidad del actor de configurar un vínculo con el espectador, dejando a un lado la pre valencia del texto sobre la acción dramática. Desde esta perspectiva, el actor no es *intérprete*, ya que la actuación no se organiza en relación a referencias o lógicas que pre determinan su funcionamiento a partir de un relato escénico que lo trasciende (Catalán, 2005).

Siguiendo los planteos del autor, se comprende que para trabajar escénicamente desde el plano de la inmanencia es importante que el actor invente lo que se ve y simultáneamente escuche la dinámica que compone la relación con el espectador. Por este motivo, el pensamiento perceptivo colabora con la creación escénica y requiere por parte del actor de una capacidad de componer desde lo perceptible la dinámica con la que su cuerpo genera el relato escénico. (Catalán, 2005)

En el artículo “El actor como escenario”, Catalán (2005), explica que el actor del under se abre a una nueva posibilidad en el gesto actoral: “la inmanencia”; a partir de aquí, el actor, se abre a una posibilidad de indeterminación, donde ninguna exterioridad puede pre configurar como ese cuerpo debe hacer, sino que el cuerpo se abre a la posibilidad de conquistar su

especificidad con el fin de ser fuente de material dramático. A partir de aquí, no quedan referencias que puedan estructurar lo que sucede en la escena, y el espectador es testigo de una presencia del cuerpo del actor abierto al *devenir escénico*. Este nuevo pensamiento está referido a desalojar las trascendencias y abandonar los paradigmas racionalistas que consideran el teatro como 'forma' y el actor como 'intérprete', dejando a un lado, de este modo, las lógicas externas como fundamento del *gesto escénico*. Sostiene que, generalmente, el texto es el que ha organizado hegemonícamente el fenómeno escénico, y en el teatro contemporáneo comienza a vislumbrarse una dinámica que colabora con la caída de estos paradigmas tradicionales de representación.

3.0- REFLEXIONES FINALES

En la Época Contemporánea se encuentra un pluralismo epistemológico que enfatiza la diversidad de perspectivas y formas de entender la realidad. En consecuencia, es pertinente profundizar en las diferentes prácticas discursivas para comprender que estas están enmarcadas en un sistema lingüístico.

Para ello, es necesario pensar las artes escénicas desde sus prácticas y procesos así como lo que se genera en torno a esos acontecimientos. El actor necesita ser consciente de que, para producir el acontecimiento escénico, parte desde la realidad que entiende como modelo y por este motivo, algunos autores han considerado que el teatro tiene un fuerte carácter político

Las artes escénicas tienen como particularidad una función comunicativa que se produce en un juego dinámico entre el artista y el espectador, motivo por el cual el teatro ha sido definido, por diversos autores, como acontecimiento escénico. De este modo, queda en evidencia que el arte y el acto creativo, entendidos como acontecimiento, exceden la estructura de signos y la cadena de significantes.

En este sentido, es importante que las artes escénicas se propongan quedar al margen de las significaciones dominantes, siendo conscientes de estas. Siguiendo las perspectivas de los autores del pos estructuralismo, el acto creativo deviene en un aquí y ahora, sin dejarse estructurar por las abstracciones totalizantes y dejando a un lado el concepto como base del pensamiento. El acto creativo deviene en el encuentro, por lo que es preciso que el pensamiento se libere de su modelo.

De este modo, es necesario cuestionar y explorar los límites de la escena, lo que significa adentrarse en este vaivén que se produce entre el público y el escenario. Esto implica para el

actor entender cuáles son sus propios límites, con los que tendrá que ingeniárselas para generar interés. Reconocer el texto como límite es necesario para poder habitar un territorio creador en el uso del lenguaje. En este recorrido, el cuerpo se presenta como herramienta fundamental para caminar en este espacio intersticial entre el público y la escena, el cuerpo podrá reconocer lo que sucede en esa frontera.

En la visualización de esta frontera es que se descubre la teatralidad, dejando en evidencia los medios de representación, y así mismo, la caída de los grandes discursos que sostienen los sistemas hegemónicos de representación. Adviene así la Maquinaria Escénica como potencialidad, capaz de desestabilizar los medios de representación institucionalizados. Surge entonces, como herramienta potencial, la ruptura de la *cuarta pared* que supone el teatro tradicional, entre la escena y el público, tomando otros riesgos y estableciendo un contrato diferente con los espectadores. Ahora bien, esto supone una serie de desafíos para el arte escénico.

Resulta un reto importante, para el artista, encontrar estos nuevos lenguajes escénicos y que el público se adapte a ellos. Diversos autores han considerado que el establecimiento de un contrato dialógico con el público implica cierto grado de improvisación, técnica fundamental para el trabajo del actor.

A partir de los aportes de los referentes teóricos que se han utilizado para el desarrollo de este trabajo, se concluye que el aparato teatral es simple en sí mismo, por eso el gesto actoral debería ser muy equilibrado, y al mismo tiempo, desnudar esta simpleza requiere poner al descubierto los medios de representación. Dialogar con el público implica develar 'el truco', hacer cómplice al espectador de que lo que el actor está haciendo es una mentira, no obstante, es un juego compartido y es ese su único territorio de verdad.

En este juego compartido que se instala entre el artista y el espectador se invita al público a despertar su propia memoria, y es allí donde radica la poética actoral, la capacidad de despertar imágenes con simples sugerencias, que permitan que la experiencia de cada espectador sea única y subjetiva

Queda en evidencia que la teatralidad es esencialmente un asunto de performance, concepto que queda entendido en oposición al calco que está orientado a la copia o imitación. Las artes escénicas devienen encuentros, se destruyen al mismo tiempo que se están creando. Por este motivo, el teatro esta íntima mente relacionado con la vida; no con la idea realista de

una copia, ni la reproducción de una verdad, sino con el descubrimiento, la percepción de la vida en un aquí y ahora efímero, discontinuo. Es por esta razón que se considera el teatro como un elemento primitivo desde su materialidad, que contrasta fuertemente con la artificialidad y el desarrollo tecnológico audiovisual de la actualidad. He aquí su riqueza y su potencial desestabilizador de los sistemas tradicionales de representación. Se encuentran en la posibilidad de visualizar los medios de representación desde su materialidad específica.

Queda expuesto aquí, que el teatro es como un devenir minoritario al que es necesario introducirle variaciones de intensidades. Cuando el actor asume un territorio de absoluta libertad que no es la representación de un personaje ni la reproducción del mismo, asume que actuar es dejar de ser. Por eso, es necesario que el actor desarrolle su visión crítica en relación con la realidad, para poder potenciar el acto creativo con su visión poética y subjetiva respecto de la misma. El acto creativo requiere conexiones maquínicas, propias del deseo. Necesita absoluta libertad en lugar de territorios de verdad.

Por este motivo, el teatro no debería seguir un texto como modelo, ni un pensamiento, ni un concepto de base, no obstante, el artista debería insistir en la vida de la imaginación y vivir en ella. El arte esencialmente es experiencia, riesgo, variaciones de intensidades. El desafío que enfrenta el teatro contemporáneo y las diferentes artes escénicas es lograr un desplazamiento desde la preocupación por los enunciados hacia la consideración de los procesos de enunciación de los mismos.

Los modos de representación institucionalizados pueden ser transformados desde el mismo espacio liminar que aparece entre la subjetividad y el texto. Este movimiento implica un cuestionamiento de la verdad como un absoluto, implica un cuestionamiento del realismo como verosimilitud

El actor que se mantiene abierto al pensamiento rizomático es creador en una dinámica singular configurada en relación con el espectador, a diferencia del actor interprete, que está condicionado por las significaciones y las lógicas dominantes. También se distancia de aquel actor que queda condicionado por el efecto que puedan lograr en el público, este trabajo estará siempre mirándose a sí mismo desde afuera, sin poder ir al encuentro y permitir que se produzca el acontecimiento.

En cambio, para el actor que está abierto al encuentro y al devenir escénico, toma especial importancia las posibilidades de su propio cuerpo como potencial creador, donde el gesto

actoral adquiere una dimensión única y propia de los cuerpos que lo perciben, ya sean estos cuerpos de actores o bien de los espectadores.

4.0- REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Adorno, T. (1975). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus/ Cuadernos para el Diálogo.
- Adorno, T. (1980). *Teoría estética*, Madrid: Taurus.
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla: Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires, Atuel-TyA.
- Baudrillard, J. (1984). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama
- Baudrillard, J. (1998). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Avila.
- Bifo, F. B. (2007). *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo* Buenos Aires: Tinta Limón.
- Bogart, A. (2008). *La preparación del director: siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba.
- Catalán, A. (2005). El actor como escenario. *Conjunto*, 136, 81-87.
- Cornago Bernal, Ó. (2003). *Pensar la teatralidad— Miguel Romero Esteo y las Estéticas de la Modernidad*. Madrid: Fundamentos.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires Colihue.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (1971). *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral.
- Deleuze, G.(1990). *Pourparlers (1972-1990)*. Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (2001). *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1973). *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Rizoma (introducción)*. Valencia: Pre textos.
- Deleuze, G., y Parnet, C. (1996). *Dialogues*. Paris: Flammarion.

- Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Díaz, E. (2003). *La filosofía de Michel Foucault*. Buenos Aires: Biblos.
- Enaudeau, C. (1999). *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, M. (1985). *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M., y Deleuze (1972). *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama.
- Freud, S. (1979). El malestar en la cultura. En *Obras completas* (Vol. 21, pp 57-140). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado 1929).
- Lyotard, J. (1981). *Dispositivos pulsionales*, Madrid: Fundamentos.
- Lyotard, J. (1990). *Economía libidinal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lyotard J. (1998). *Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Lyotard, J. (1994). Zona. En F. Jarauta (Ed.), *Otra mirada sobre la época* (pp. 223-235). Murcia: Arquitectura.
- Martinez, F. J. M. (2009). Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles Deleuze. *Eikasía: revista de filosofía*, 23, 33-335.
- Mirza, R. (2009). *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Universidad de la República.
- Monegal, A. (1998). *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Anaya-Spain.
- Morin, E. (1986). *El Método III: El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra.
- Nietzsche, F. (1983). *La gaya ciencia*. Madrid: Akal. (Trabajo original publicado 1882).
- Nietzsche, F. (1994). *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos. (Trabajo original publicado 1903).
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavlovsky, E. A. (1997). *Dirección contraria*. Concepción del Uruguay: Búsqueda de Ayllu
- Percia, M. (23 de junio de 2003). Noticias sobre Félix Guattari. Recuperado de http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=339
- Romero Esteo, M. (9 de mayo de 1971). Peter Brook. The empty space. *Nuevo Diario*, 26-27.
- Romero Esteo, M. (6 de junio de 1971). Xenakis o el amor a las matemáticas. *Nuevo Diario*,

- Romero Esteo, M. (23 de enero de 1972). John Cage, de espaldas a la música y el arte. *Nuevo Diario*,
- Romero Esteo, M. (1979). A modo de introducción que no introduce nada. En *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida rosa* (pp. 7-56). Madrid: Fundamentos.
- Romero Esteo, M. (2000). Mi personal visión Post vanguardia del teatro. *Aula de Teatro. Cuadernos de estudios teatrales*, 15, 7-24.
- Rosenzvaig, M. (2012). *Técnicas actorales contemporáneas*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Spinoza, B. (1999). *Ética* (Trad. V. Peña). Madrid: Alianza.
- Zambrini, A. (2000). *El deseo nómada: una clínica del acontecimiento, desde Nietzsche, Deleuze, Guattari....* Buenos Aires: Editorial Lugar.