

## Reflexiones de Frontera: Producción-Recepción- Deconstrucción en “teatro de instalación” contemporáneo

**Maria Grazia Paesani**

paesanimariagrazia@gmail.com

Licenciatura en Letras Modernas

Directora de TFL: Ana Levstein

Recibido: 28/06/19 - Aceptado: 14/08/19

---

### Resumen

La investigación apunta a (re)considerar el binomio “producción-recepción” en el teatro postdramático. El cruce entre teatro y filosofía se plantea como la posibilidad de romper con el binarismo metafísico, para proponer posibilidades de lectura.

A través de los postulados de la deconstrucción, esquematizada por Jacques Derrida, y en el cruce con ciertas teorías teatrales en lo concerniente a la producción postdramática y a la recepción teatral, se realizó un recorrido histórico para comprender el proceso de estos novedosos formatos escénicos, con el objetivo de encaminar el trabajo hacia una posible crítica, en el juego fronterizo de la cuarta pared, que se ve manipulada de múltiples maneras a lo largo de la historia de las propuestas teatrales.

Se accedió al objeto de estudio (teatro postdramático en Córdoba), desde la dramaturgia y la propuesta escénica de la “Compañía G3M3L0<sup>1</sup>” - *Proyecto G3M3L0 mashup escénico* - en un recorrido que permitiera desarmar las estructuras teatrales para advertir lo que se sabe (producción), se cree (recepción) y se dice (crítica) sobre el teatro.

Palabras clave: *teatro postdramático, deconstrucción, prosumidor.*

---

### 1. Introducción

El trabajo realiza un recorrido a través de la construcción de “entidades suplementarias” que se pensaron desde ciertas nociones sistematizadas por Jacques Derrida. Tal es el caso de la figura parergonal, que funciona como motor de tracción de las posibles derivas de la “cuarta pared”, “entre” o “frontera teatral”. El parergon otorga la potencia para embestir y desarmar los postulados estructurales del objeto de estudio, dando cuenta de la instancia funcional de la cuarta pared.

La lógica parergonal se activa como máquina interpretativa, para acceder a lecturas críticas del teatro postdramático. Estas formas del hacer teatral, se presentan como deslizamientos del teatro tradicional. Es por ello que, se propone en este sentido, que las prácticas estéticas en cuanto experiencias deberían leerse también en deslizamiento.

Resulta clave problematizar el espacio fronterizo entre la producción y la recepción, por lo que se ejerce presión sobre él con el objetivo de observar un cruce diseminador, dado por el (des)borde del objeto. Allí se encontró que hay elementos dentro y fuera de ese límite que enriquecen o difieren el proceso creativo (como el espacio de la sala, el presupuesto

económico y los modos de autogestión dados por el contexto económico y político). De esta manera, la presión en el límite impulsó la búsqueda de un tercer término, suplementario, que desplazara el binomio (actor-espectador).

En el teatro postdramático, el *ergon* – la obra – pone en marcha sentidos que operan en el interior y fuerzan la estructura presionando en el límite – en las gradas, en el espectador –, por lo que la instancia parergonal se acerca a la entidad suplementaria propuesta por este trabajo en términos de *prosumidor*. Éste, como el parergon, tiene la potencialidad de la participación sin pertenencia, es decir, opera y coopera desde cierto afuera y se involucra en un adentro-afuera indecible. La función telón – o cuarta pared – se piensa aquí como exterior constitutivo: no está ni del todo adentro, ni del todo afuera; por lo que admite la contaminación en la frontera que une y separa la producción de la recepción.

Este espacio problemático de la frontera, permite el juego de las diferencias *entre* un teatro tradicional, dramático; y otro en el que, la desarticulación estructural o teatro postdramático admite una instancia experimental de la obra, en la que se dan múltiples relaciones (co)operativas. La frontera, que Eliseo Verón denomina “etapa de la circulación”, es lo que aquí se reflexiona como espacio que permite “atravesar y ser atravesado” por la experiencia. La producción de “lo común” se debe a la condición productiva del espectador (incluido el crítico), como uno de los elementos fundantes y fundamentales (actor, espectador, espacio y tiempo). La dramaturga Bassanta Braco, en función de *Proyecto G3M3LO* – corpus utilizado para presentar los postulados teóricos – advierte que, las relaciones contemporáneas son “virtualmente colectivas, [y] paradójicamente individuales”. Esta advertencia, permite al trabajo afirmar que: el teatro sucede como un arte colectivo, un conjunto de butacas, de cuerpos presentes, que se ubica frente, contra, al lado del *ergon*, abriendo la posibilidad de afectación, en instancias paradójicamente individuales.

La investigación se desarrolló en la Ciudad de Córdoba, Argentina (2016-2018), coincidiendo con el tiempo de la obra *Proyecto G3M3LO – Mashup escénico*. La cercanía al corpus, permitió al trabajo aportar otras miradas para reflexionar acerca del cómo se habla y qué se dice sobre el teatro. El rasgo de no convencionalidad de las experiencias escénicas postdramáticas, vinculado a la construcción de las nuevas relaciones con los espectadores, el interés de ruptura de los límites estructurales de la escena, entre otras innovaciones, responden a contribuir al conocimiento teórico-crítico de las relaciones entre filosofía y teatro contemporáneo. En una búsqueda por ampliar el campo de las posibilidades de lectura, se proponen categorías que forman una “caja de herramientas” conceptual para abordar el objeto. El recorrido se apoyó en la compañía productora, en tanto construye sus cimientos en una búsqueda de espacios y modalidades que implican formas diferentes de interacción, de acontecimiento y de experiencia articulando lo colectivo y lo individual en una economía de la contaminación.

La relación generada por los procesos de (co)creación, (co)producción y (co)receptividad están mediados por la innovación de las distribuciones espaciales y la utilización dinámica del tiempo. Una experiencia escénica es un acontecimiento diseminador en la medida en que se sostiene en economías parasitadas, donde sus componentes no son definidos sino indecibles.

La propuesta de lectura se asienta en el paradigma de la deconstrucción, en el desafío por encontrar formas alternativas para observar, deshacer, descomponer, des-sedimentar el

complejo estructural del teatro contemporáneo. Tal camino insiste en leer sentidos, intercambios, contaminaciones y parasitamientos en - y desde - el espacio que aquí se configura como "frontera". El resultante de esta propuesta es cierta orientación al espectador para que tome contacto, atravesese y se deje atravesar por la experiencia.

El camino de la deconstrucción invita a posicionarnos en el borde, asumir el carácter poroso de los límites. Y, dado el (des)borde del objeto – *postdramatisches theater* – se activa una potencia diseminadora que supone acceder a los juegos de sentidos que suceden en el contacto entre los elementos. Esa posibilidad de apertura estructural induce a un (des)orden perturbador ante la aparente tranquilidad voyeurista del espectador.

La lógica del suplemento como posición central de la tesis, está fundamentada en la potencialidad del descentramiento, en la difuminación del binarismo entre productor-espectador, en una búsqueda de un tercer término que disloque la oposición, para comprender las relaciones propuestas en las experiencias escénicas.

Ante la densidad conceptual de las categorías derrideanas se busca asumir un siempre complicado equilibrio entre, por un lado, la necesidad de didactismo e inteligibilidad, y por otro, con la igual necesidad intrínseca de la deconstrucción de dejar un resto, sugerente, diseminado, no reapropiado ni reapropiable en cuanto a significación.

En el camino por conectar Teatro y Deconstrucción resalta el cruce en la instancia productiva, que se ha utilizado según Patrice Pavis como "efecto de deconstrucción"<sup>2</sup> por ejemplo en la construcción de personajes. La presente investigación propone un desplazamiento de este recurso con el objetivo de inscribir el cruce en una máquina de lectura que permita ampliar las posibilidades de la crítica del teatro en la actualidad.

Jacques Derrida sostiene que la posibilidad de la Deconstrucción se da en un doble vínculo. El punto de la relación con el método, que en la lengua francesa se denomina *point de méthode*, en español, puede entenderse como "punto del método" y, a la vez, como "no hay método", es imprescindible comprender la ambigüedad de la traducción. Es entonces que "la deconstrucción no puede dar lugar a lo que se denomina un método, un corpus de reglas y de técnicas que se puedan deducir según operaciones aplicables mecánicamente" (1986; 160-182). Sin embargo, existen ciertas "reglas" que implican - en principio - "respetar lo otro, la especificidad del idioma, la singularidad de la obra, y deben dar lugar a una reinención en el análisis de cada obra" (1986; 160-182); es decir que, "deconstruir" es sobre todo "describir un texto ligado al idioma de forma singular y única". Este modelo implica, necesariamente, la inversión de jerarquías para luego trabajar y reelaborar los conceptos, es preciso - afirma Derrida - "inventar cada vez nuestra firma" (1986; 160-182).

## 2. Desarrollo

### Deconstrucción

Desde la perspectiva deconstructiva se reflexiona acerca del carácter permeable de las estructuras, por lo que se parte de la revisión de categorías consolidadas por la tradición filosófica occidental, para evidenciar la existencia de "restos" que para un sistema ligado a

la estructura binaria quedan desestimados. La insistencia sobre las fronteras, permite cuestionar la tradición sedimentada que impulsa las relaciones entre los sujetos y los objetos.

Jacques Derrida desarrolla sus postulados partiendo de Heidegger quien afirma que el ser humano intenta desesperadamente aferrarse a *algo*: el sentido. Ante esto el ser humano intenta prevenir el desfondamiento acudiendo a un parche – que fije sentidos – impidan la caída hacia una angustia de vértigo infinito. Este impulso o necesidad está basado en el pensamiento metafísico que estructura la realidad de modo ordenado, donde la multiplicidad y diversidad de las cosas mantienen el orden en relación con principios únicos y económicos que administran el sentido, produciendo el devenir inevitable del despojamiento de la singularidad de las cosas, es decir, cuanto más y mejor encajen los excesos, menos problemática y más traducible será la comprensión del mundo.

El mecanismo oposicional del sistema binario sostiene que el segundo elemento es siempre una derivación. A modo de ejemplo, Ferdinand de Saussure sobre el conjunto habla-escritura, demuestra el funcionamiento oposicional, advirtiendo que el habla pertenece al primer elemento (es principal, natural e íntima) y la escritura (es derivada, artificial y externa) al segundo. Ante esto, Derrida denuncia que la primacía de un elemento sobre otro está atravesada por el *logocentrismo* como carácter general del pensamiento occidental; discute tal oposición advirtiendo que la relación entre pensamiento-cuerpo-escritura están conectados por el contacto y la indecidibilidad de los límites. El autor sostiene que siempre hay una restancia iterable que no está contenida ni en uno ni en otro, sino en una dimensión de “un resto que resta”. La deconstrucción pone en juego el lugar de *lo* imposible como la posibilidad de cuestionar cómo se presentan los vínculos en el mundo, en permanente diferimiento del sentido. En el límite de las paradojas se encuentran otros sentidos que dislocan el binarismo.

Este trabajo reflexiona en la posibilidad del teatro postdramático como un resto que permite la apertura para problematizar el binomio “producción-recepción”. Al desorganizar las estructuras, es posible captar cómo el teatro sumerge a los sujetos en un espacio social como cuerpos desorganizados, en el intento de alejar(nos)-movilizar(nos)-impresionar(nos) y cuestionar el espacio que habitualmente ocupa(mos).

La pregunta por “¿Lo que la deconstrucción no es?” supone un acercamiento a la elaboración de otros cruces teóricos. No se trata de una crítica a la moral y a la metafísica desde la inversión de los valores; sino, de poner en discusión que los valores son tratados en oposiciones. Derrida, se desliza entre las ideas nietzscheanas y se aleja de la categoría “*destruktion*”, atravesándolo desde la “*deconstruction*”: para deconstruir es necesario implicar un tercer término, suplementario. El autor recupera y elabora la noción asentando las bases en una nueva práctica de lectura: estableciendo que el “acto de lectura” produce infinitas diseminaciones; por lo que, no es posible determinar buenas o malas lecturas, advirtiendo de esta manera, la multiplicidad de sentidos derivados por la contaminación en la interpretación.

Por todo esto se considera que la lectura deconstructiva se presenta como un “cada vez” singular, como un movimiento que considera las paradojas otorgando a un texto dado múltiples derivas de sentidos. Pues, cada lectura será el resultado de la diferencia de las palabras empleadas, y en tanto que las palabras dicen mucho menos de las cosas, que lo

que las cosas representan, otorgar un sentido único a una lectura – parcharla – reduce las posibilidades de diseminación – principalmente – en las manifestaciones artísticas.

De esta manera, la investigación propone al *entre* teatral como el espacio potencial en la derivación de sentidos; en tanto éstos deben entenderse desde la relación *entre* productor y espectador.

El camino de la deconstrucción lleva a un acontecimiento interpretativo, es en la escritura donde ocurre el juego de las diferencias y el texto es el límite. La afirmación de que «nada hay fuera del texto» señala que, ninguna realidad existe sin intermedio del lenguaje, es entonces que las relaciones dadas entre palabras y cosas, no es tan sencilla como arbitraria. Esta “convención” (¿imposición?) al suturar el desfondamiento condiciona las posibilidades de la diseminación. La deconstrucción permite potenciar la diseminación propia de las lecturas, partiendo de que lo que se nombra – de manera tranquilizadora – como “exterior” del texto (presuntamente “interior”), no son sino disposiciones de efectos de *apertura* y *cierre* de una *textualidad sin bordes*.

Desde la lectura deconstructiva del teatro como experiencia escénica se podría considerar a la realidad como lenguaje y a las palabras como todo lo que existe. Las obras de arte presentan el rasgo de irreductibilidad en un concepto fijo, un texto no puede ser comprendido en su totalidad en la medida en que la escritura circula en un movimiento de contaminaciones, que advierten sólo una porción de ésta. La deconstrucción involucra los límites y se afirma en que es allí donde ocurre el movimiento de sentidos que nunca es del todo apropiable ni expropiable sino resultante de “(ex)apropiaciones” siempre singulares.

El presente trabajo se centra en la búsqueda de un “tercer término” que disloque el binarismo “actor-espectador” con el objetivo de acceder a la riqueza del teatro, que se afirma en la producción de los sentidos construidos en la frontera. Si el sentido está en todo momento en construcción, ejercer presión en el límite permite crear aperturas para considerar la potencialidad del cruce entre los agentes y los sentidos involucrados. Lo que sucede en ese *entre*, será el resultado de una “tercera cosa” de la que ninguno de los dos es propietario, pero a la cual, sin embargo, ambos podrán referirse.

La lectura del *entre* teatral es un ejercicio que permite explicar los encriptamientos de sentidos. Para ello, es necesario dar cuenta de la posible perturbación de lo consistente e inalterable, con el fin de romper los prejuicios que suponen la detención o clausura de un sentido y comprender las remisiones paradójales e infinitas del sentido y el sinsentido, trabajando desde este fondo desfondado.

## Teatro

La frontera del teatro aparece como “cuarta pared”. Este elemento que tiende a percibirse como un “muro” es un componente del sistema teatral: no meramente escenográfico, sino que su función es “enmarcar”. Por lo que su aparición – o no – pone en juego las relaciones.

A lo largo de la historia, productores, artistas y espectadores se han vinculado con este límite ya que se corresponde con los órdenes de la escena: mantenía a los espectadores al resguardo de la ficción. Federico Irazábal explica que, gracias al funcionamiento de la cuarta pared, nada del mundo real ingresa al escenario y nada del mundo ficcional egresa al

mundo real, garantizando que una experiencia perturbadora como la teatral pueda ser disfrutada por el temeroso espectador. Su origen está en los teatros “a la italiana” (siglo XIX): la existencia de un límite definido (como pared imaginaria) permitía a los artistas exponer sus textos, como si al frente, en las butacas, no hubiera nadie: mantenía la dicotomía “ficción-realidad”.

La primera ruptura de la cuarta pared – o “función telón” – sucede a principios del siglo XX con el arte de vanguardia (en la búsqueda de vincular arte y praxis). Se propone la eliminación total del telón para apartarse de ese gesto decimonónico, sin embargo, esta decisión lleva al descubrimiento de que ese “trozo de tela” no era simplemente utilería, añadido secundario, sino un componente constitutivo del dispositivo teatral, el que define, precisamente, el orden de las relaciones. Esta ruptura permite experimentar la difuminación del límite actor-espectador. En este paradigma la ficción contamina a la realidad con el objetivo de traicionar al espectador, desenmarcarlo, atravesarlo.

A mediados del siglo pasado, Artaud impulsa un proyecto de (no)representación que someta al espectador a un tratamiento emocional “de choque” que, a fin de liberarlo del pensamiento discursivo y lógico, encontrara una vivencia inmediata en una nueva *catarsis* y en una experiencia estética y ética original. El texto para Artaud es una especie de encantamiento ritual y el conjunto del escenario es utilizado como en un ritual.

Estas renovaciones hacen temblar los cimientos de la estructura que sobre su centro asientan al texto. Deconstruir dicha estructuración implicaba desarticular la potencia de la palabra y poner en discusión la originalidad de la disciplina. Junto con Artaud, este trabajo adhiere a la idea de que el teatro no ha nacido aún si sólo importa el lugar de la palabra.

Esta polémica representa el desplazamiento del texto hacia los márgenes y va acompañada de la objeción a la figura del “autor-dios”: en la medida en que el texto, sujeta a los otros signos y los domina. Artaud sostiene que,

una escena que lo único que hace es ilustrar un discurso no es ya realmente una escena. Su relación con la palabra es su enfermedad (...) poner en escena por fin y derribar la tiranía del texto (Derrida; 1989: 7).

De esta manera, el director, junto a los demás componentes dejarían de someterse a tal sujeción. Lo que Artaud amplía es la concepción de lenguaje escénico, y entiende por “lenguaje” todo aquello que se hace presente en el espacio de la re-presentación, asegura que este movimiento producido en la base del teatro deviene en extender y multiplicar los lenguajes. La premisa dramática se pone en jaque a través de la escritura.

Concebidas en estos términos, las experiencias teatrales postdramáticas<sup>3</sup> ponen de manifiesto nuevas prácticas escénicas. El teatro tomado como ensayo habilita una suspensión de sentidos, en tanto “el sentido” ya no se encuentra ni contenido ni previsto en la dramaturgia. Esta forma del hacer resulta de la tensión de los elementos que habitan la escena: la realidad escapa a la posibilidad de ser representada. En la medida en que el rasgo de irrepresentabilidad de lo real no puede expresarse ni explicarse recurren al efecto de caos y confusión. La posibilidad de darle al sentido una suspensión, sobre la marcha, en el *cada vez* de la función, es lo que permite la potenciación de la frontera – o *entre* teatral – como *cosa* que se comparte en el convivio. El Teatro de la Crueldad sigue siendo ese límite inaccesible, pero en algún punto (ex)apropiable de una representación.

Si el teatro dramático podía prescindir de la escena siendo el texto el portador de sentido, en el teatro postdramático el texto funciona en contacto con los elementos. Este carácter relacional propone una reescritura que es presenciada por el director, el dramaturgo, los técnicos, los actores y los espectadores que responderán al desarrollo de una obra (siempre) ensayística.

En cuanto al contacto en la frontera, la propuesta artaudiana intenta rodear al espectador. El teatro postdramático trabaja la instancia de expectación a través de la búsqueda de una nueva noción de espacio ofrecido por la experiencia escénica. En estos casos, el espectador se verá envuelto, contaminado, parasitado por la escena y los límites que lo resguardaban de la ficción quedan difuminados.

Artaud es el primero en conectar los componentes para que la teatralidad surja de una relación de reciprocidad: tiempo-espacio, actor-espectador, director-escena. Ese vínculo (doble) aparece en la afirmación de una representación encentada, que se produce y se anula a la vez, enmarcándose en una economía diferida donde el significado está siempre en suspenso.

Otros dos renovadores de la escena son Bertold Brecht y Heiner Müller. Para el primero, la importancia de su Teatro Épico está dada en el cambio brusco entre generar empatía y reconocimiento, y provocar la ruptura de la representación a través de la intromisión de la realidad política en la escena. El crítico Grumann Solter destaca la pretensión de alejamiento de Brecht respecto del modelo aristotélico, el dramaturgo alemán opera una nueva forma de transmitir la obra al espectador que preliminarmente fue denominada "dramaturgia no-aristotélica".

En la renovación brechtiana es el *efecto de extrañamiento* (*Verfremdungseffekt - V-Effekt*) un salto importante en la producción teatral del siglo XX, intentando oponerse al efecto de "empatía" y "catarsis" de la *Poética* aristotélica.

Aristóteles sostenía que el espectador debía identificarse con la imitación de la acción en la representación dramática efectuada por el actor a través de la compasión y el temor. Al lograrse esta identificación las almas de los espectadores se purificarían. Para Brecht se trataba de producir un *gesto* afirmándose en la convicción de que esta actitud educara al espectador: sosteniendo que no había que arrancar al hombre de su mundo real, sino introducirlo en su propio mundo. Para ello, era necesario revisar una vez más el elemento espectador. Sin embargo, no constituye desplazamientos en este aspecto. Grumann Solter sostiene que la pretensión de ambos (Brecht y Aristóteles) de "educar" al espectador, convierte a sus propuestas en parte de un mismo planteo estético-educativo.

Hans-Thies Lehmann desarrolla la categoría de teatro postdramático afirmándose en la convicción de que estas formas deben ser concebidas como post-brechtianas, en la medida en que para Lehmann, Brecht, no logra desprenderse del drama: más allá de la estética del distanciamiento recae nuevamente en la fábula (textualizando las acciones de manera que el orden siga un esquema cronológico). Sin embargo, asume el impulso brechtiano de la renuncia parcial de la cuarta pared y de los elementos escenográficos excesivos. Para Brecht, la fábula "tiene que ser reconstruida a través de un proceso comunitario de investigación que involucre a todos aquellos que hacen teatro, desde el dramaturgo al actor" (Grumann Solter, cita a Brecht; 2011: 14). Con esta afirmación, y ante el planteo

estético-educativo para conseguir una devolución crítica de la obra, entiende que el “proceso comunitario” llega a los productores teatrales y el límite es el actor. Por todo esto, la investigación se sostiene en la propuesta de Jacques Rancière quien sostiene una paradoja relacional: no hay teatro sin espectador. Desde aquí la postura de un teatro postdramático que desplace el modelo “estético-educativo” por un modelo “emancipatorio” de los componentes teatrales.

Por último, Heiner Müller, considerado uno de impulsores del movimiento postdramático, inicia la ruptura de la linealidad textual y el desarrollo creativo de “fragmentación abierta”. Estas nuevas textualidades rompen con la tradición dramática.

El procedimiento realizado por Müller en *Hamletmachine* consiste en un intento de destruir el complejo dramático shakesperiano y reducirlo a su esqueleto. La dramaturgia de *Proyecto G3M3L0* se acerca al *modell* mulleriano; Basanta Bracco (dramaturga de la Compañía G3M3L0) deja marcas del esqueleto de *Hamletmachine*, como Müller lo hace al retomar *Hamlet*. Este procedimiento actualiza al texto sumergiéndolo en una problemática contemporánea con el aparente objetivo de detonar las convenciones dramáticas y culturales, desde la reformulación de la escritura escénica. La técnica de escritura de Müller se construye desde el *collage*, lo que Bassanta Braco define como *mashup*: consiste en seleccionar y desintegrar textos, para luego mezclarlos en un nuevo orden que les da coherencia interna y calidez estética. Esta desintegración provoca un caos, que para Müller refleja el mundo social y cultural.

La decisión de Müller de trabajar con un personaje como Hamlet – que afecta al lector-espectador – resulta un gesto visiblemente político en la escena contemporánea. *Hamlet* trasciende el género en el que lo ubica el canon: no sólo es un capítulo trágico de la aristocracia, sino que accede al punto más débil o más fuerte de la historia de la humanidad que es la pregunta por el ser. Su obra cuestiona la tradición heteronormada sostenida por la literatura y visibiliza las potencialidades de los cuerpos en relación. Es una puesta en crisis de la estructura y de los personajes para evidenciar los cambios que afectan a la sociedad.

### 3. SCHERZO

- HAMLET: *(las manos delante de la cara)*: Quiero ser una mujer.

*(Hamlet se viste con la ropa de Ofelia, Ofelia le pinta una máscara de puta. Claudio, ahora padre de Hamlet, se ríe en silencio. Ofelia le tira un beso con la mano. Hamlet retrocede hacia el féretro con Claudio/padre de Hamlet. Hamlet en pose de puta. Un ángel con el rostro en la nuca: Horacio. Baila con Hamlet)* (1995; 22).

(...)

### 4. PESTE EN BUDA BATALLA POR GROENLANDIA

- ACTORHAMLET

Yo no soy Hamlet. No represento a nadie. Mis palabras no dicen nada. Mis pensamientos lamen la sangre de las imágenes. Mi obra ya no se representa. El escenario detrás de mí fue construido por gente a quien no le importa mi drama, para gente a quien no le interesa. A mí tampoco me importa. No voy a actuar ya.

El guion se perdió. Los actores colgaron sus rostros en el gancho del vestidor.  
(*Máquina-Hamlet*, 1995:24-26)

De manera que, si el hacer teatral es conocido como un fenómeno de creación artística y recepción simultáneas, el teatro debe pensarse como un arte co-producido: si Hamlet no actúa, no hay obra, ergo si los espectadores “yacen disecados” en las butacas, tampoco. Es por esto que se asienta la investigación en el límite de las paradojas, en tanto en el contacto en la frontera es donde se juega la potencia del teatro. Por lo mismo, la crítica, siendo parte de la co-producción debería jugar el rol de compañera de la escena.

La co-presencia “se encuentra estrechamente ligada a la *materialidad* de los cuerpos escenificados. El teatro postdramático se lleva a cabo *en / a través* de los cuerpos” (Grumann Solter, 2011; 18), el arte contemporáneo marca el lineamiento de nuevas formas de acercamiento del sujeto con los procesos artísticos.

Con la impronta de la redistribución de relaciones este trabajo propone un ejercicio de lectura que permite pensar devenires posibles en el círculo donde se producen lazos de solidaridad de los elementos. En la búsqueda de un matiz diferente respecto de la idea de círculo, propuesta por la Filosofía del Arte<sup>4</sup> como la relación de dos elementos que forman la obra: artista y obra, existiendo en su reciprocidad. Este trabajo propone que pensar el arte *con* límites y no *desde* los límites, reduce las posibles diseminaciones de sentidos. Desde aquí se propone incorporar un tercer elemento: el espectador, que viene “desde afuera”, participa de la obra en tanto presencia.

Para los movimientos de arte contemporáneo y experiencias postdramáticas, el elemento que viene “desde afuera” ya no se entiende como externo, sino atravesado por su carácter indecible. Por lo que desplazar la idea de círculo en la que se juegan dos elementos, por un espiral que dé cuenta de las nuevas maneras de relación, podría advertir una alternativa en cómo dichos elementos entran en contacto: el espiral permite que el ingreso esté dado por la simultaneidad (de artistas, dramaturgos, directores, técnicos y prosumidores) produciendo el parasitamiento en un *cada vez* singular que mantenga en suspenso los sentidos.

El *cada vez*, se entiende como la “singularidad del acontecimiento” y la presencia del contacto permite esa contaminación que potencia por el carácter indecible, lo que desclausura el círculo.

En este sentido, la porosidad de la estructura responde a la posibilidad para comprender *lo* imposible del hacer artístico que, siguiendo a Derrida, se manifiesta como un “resto”. La idea de resto permite cuestionar esa manera tranquila, dogmática, dicotómica y maniquea de trazar límites, vínculos, entramados, que, en tanto textualidades, producen sentido en permanente diferimiento, sin alcanzar jamás un sentido último y unívoco, un horizonte teleológico donde lo contradictorio y múltiple se reconciliaría en un pacífico *Uno*. De manera que pensar el acontecimiento artístico como un *resto* o *restancia iterable*, da cuenta del deslizamiento provocado entre un esquema clásico, metafísico, logocéntrico y una posibilidad encentada, dividida, diferida y abierta que desarticula los guiones normativos.

Estos deslizamientos de sentido no responden a una supuesta *verdad* del acontecimiento, sino que constituyen una posibilidad crítica para leer las prácticas artísticas, desplazando la pregunta ¿qué es el arte? por ¿qué se *lee* como experiencia artística? Al pensar un

movimiento que desarma el binarismo esencialista arte-no arte, la crítica teatral se encamina en una búsqueda que involucra el ejercicio de la *escritura* como una experiencia singular. Esta propuesta se afirma en la productividad de entender a la obra como un *proceso iterable*, como *experiencia grafemática o escrituraria*.

Ahora bien, el teatro se sostiene en la reunión de cuerpos "presentes", en tanto "presencia" y "proceso" iterable: la presencia de los cuerpos en escena se presenta en *contaminación*, en el ingreso a un *tiempo out of joint, desquiciado, diseminado* por tantos otros tiempos presentes (subjettivos) como cuerpos permanezcan en el convivio. De esta manera, tanto el presente "vivo" de la función, como el de la expectación son interrumpidos por el viento diseminador de los *presentes* (físicos, corporales y espectrales, temporales). La irreductible alteridad del Otro, no es otra cosa que la hendidura en el presente vivo de ese presente ya enlutado, trabajando el duelo *dramáticamente* en la función teatral. "Trabajo de duelo, coextensivo de todo trabajo", dice Derrida. La *escritura* no es sino otro nombre para esa experiencia de alteridad.

Las verdades subjetivas de quienes participan en una experiencia artística se contaminan con la lógica fragmentaria y exponen percepciones parasitadas, por lo que el arte tiene como tarea suspender y no imponer sentidos. De manera que la investigación responde a la potencialidad que emerge ante tal suspensión, en la medida en que se piensa al teatro ya no como obra, sino que suspendido en la instancia procesual. Es así que se parte de la afirmación "quererse *ensayo* antes que *resultado*" (Cornago); en tanto los elementos de la experiencia escénica postdramática entran en juego como valores equivalentes, no en oposición sino en contaminación.

Las obras de arte, entonces, no podrían ser ni interpretadas ni producidas más que en la participación de lo común, es únicamente en el presente de la función, en el espacio del *cada vez*, en el "contacto" donde la obra-experiencia se vive "como tal"; se comparte en tanto presencia de cuerpos que la construyen (actor/productor/director/técnico /prosumidor) pero que, a la vez, la transgreden y es el movimiento de transgresión lo que la mantiene más allá de su límite.

### **Experiencia escénica**

La palabra "experiencia" que viene del latín *experientia* (prueba, ensayo, salirse de algo seguro para atravesar riesgos de un peligro) permite confirmar la concepción del hacer teatral postdramático: este "hacer" descubre que la instancia de expectación es un "poner a prueba" al sujeto, sacarlo de la comodidad de la butaca y atravesarlo. Es un "hacer" conformado a prueba y error, es un proceso siempre "en construcción". Se estima que la denominación utilizada por *Proyecto G3M3L0* es un intento por esclarecer las formas espec(tac)ulares dadas en la escena. Una singular manifestación de cómo funciona la desarticulación de los límites en el teatro postdramático. El valor del "doble", la indistinción de las hermanas G3M3L0s, la indecidibilidad de realidades en toda ficción, simulacro o sueño, así como de la figura "real" y su "reflejo" en el espejo.

Por otro lado, el título de la obra trabaja con la palabra "proyecto", que deriva del latín *proiectāre* (arrojar), un proyecto podría entenderse como un ejercicio de "lanzar hacia adelante". Esta denominación sugiere parte del proceso de producción en el que se inscribe



la Compañía G3M3L0. La definición del diccionario contiene las palabras “prueba”, “ensayo”, “experimento” y dado que en el teatro postdramático la “forma definitiva” no se da más que en el *cada vez* de una función, la obra – siguiendo a Cornago – reivindica esa condición “siempre incompleta”.

Las nociones de “proyecto”, “prueba”, “experimentación” ponen en crisis al teatro dramático en tanto se desarticula el tiempo de la obra, a contracorriente de la teoría aristotélica que sostenía “una manera correcta” de construir un drama en la época clásica a través de la fábula, definiendo un esquema operativo edificado sobre el concepto de “unidad” de acción (el desarrollo de una acción única); de tiempo (la acción debía transcurrir en un día) y de lugar (estableciendo un lugar único). El teatro postdramático, en cambio, al explorar nuevas instancias, rompe con la noción de “acción única” desarticulando el tiempo lineal de una historia (pasado-presente-futuro). El espacio de la escena y de las gradas no se presenta en oposición, sino en una economía parasitada entre unos cuerpos y otros.

Con respecto a las dramaturgias postdramáticas utilizar el recurso de reescritura dada por la fragmentación de textos (en) el espacio del texto (se) inicia el trabajo experimental, en un intento por desestructurar la arquitectura conceptual. La experiencia teatral recorre espacios culturales, sociales, políticos y estéticos; entendido como “hacer-político”, atravesará a los espectadores (posibles prosumidores) y, a la vez, será atravesado por las prácticas sociales colectivas. En una experiencia, el texto, sin ser el centro, es el encargado de hacer visible-enunciable la escena (condición de visibilidad-enunciabilidad de lo que es visto-enunciado) y, a la vez, de romper con el límite de lo visible-enunciable. Como en la paradoja que define, según Jacques Derrida, al relato: siempre doblado por un contra-relato, en el doble vínculo de un relatar que es a la vez requerido y prohibido.

En *Proyecto G3M3L0* la textualidad se presenta como pregunta retórica: los personajes disparan hacia los espectadores la evidente existencia de un límite; dan cuenta de la presencia de las corporalidades *encerradas* en un espacio ficcional.

“¿Y quién es tan imbécil para encerrarse en un teatro a sufrir por el amor y por la muerte?” (*Proyecto G3M3L0* – mashup escénico, 2014: 13-16)

Esta acción textual, produce una interpelación sobre el lugar que ocupan los cuerpos en el escenario y en las gradas. La estrategia interpelativa hace entrar-y-salir al sujeto que vacila en un afuera-adentro indecible, desconfía de los límites de la sala, en un constante balanceo entre un afuera-adentro de la ficción. La experiencia propone zamarrear las cabezas de los espectadores, al poner en duda los límites del “adentro-afuera” de la obra, de la sala, de la ficción-no ficción, el teatro acciona la contaminación de las fronteras - interior/exterior-. Esta estrategia “toca” al espectador para proponerle una reconfiguración fuera del marco protector del afuera.

De esta manera, se propone considerar que el trabajo escénico y textual se afirma en la creación de “experiencias” que movilizan a los espectadores a tomar una nueva posición como *prosumidores*, a través de la potencia afectiva. Para ello, cargan ciertos objetos y los ponen a circular por la sala, accionando instancias reminiscentes, por ejemplo, de sucesos históricos o políticos que se traducen como ficciones, por el solo hecho de estar en el teatro; este recurso emotivo es el que instaura el cuestionamiento del teatro, esa imposibilidad de “definir” la ficción y la no-ficción.

Los personajes cuestionan la cultura para disuadir al espectador y en aras de atravesarlo, lo empujan para que "entre" y "salga" de la sala, sin moverse de las gradas. Esta posibilidad, es la potencia en que la obra logra el cruce con el prosumidor, disparando las singularidades, para ello, la instancia escénica y textual construye personajes cotidianos, temas que cruzan distintos matices de realidad y literatura, deconstruyendo(se) desde un lugar indecible para hablar, por ejemplo, de algunas formas de amar.

En la medida en que el espectador sea atravesado y atravesase la experiencia, construirá su propia instancia co-participativa tomando la forma del prosumidor [produciendo y consumiendo]. De manera que, durante el instante del *cada vez* de la función, del juego transdisciplinar y relacional entre los recursos experimentales y los cuerpos presentes, (se) dará como resultado: una experiencia escénica.

### **Prosumidor**

El espectador como elemento fundante y fundamental del teatro se asienta en la investigación para proponer la transformación hacia el *prosumidor* (dado el carácter paradójico de las experiencias escénicas).

Desde Rancière se observa cómo la categoría de *espectador emancipado* induce a interpretar(nos) desde otro lugar: el espectador es quien observa, selecciona, compara e interpreta, afirma el autor que "Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene adelante" (2013; 20), por lo que "Ser espectador es nuestra situación normal" (2013; 23).

Es entonces que se piensa, junto a Rancière, que en la lógica de la emancipación existe entre "el maestro ignorante y el aprendiz emancipado<sup>5</sup>" una *tercera cosa*, que es extraña tanto a uno como al otro pero que, sin embargo, ambos comparten. Esta "tercera cosa" puede explorarse en una lógica parasitada donde los sentidos que se ponen en juego, al tocarse, producen un "estado de beneficio mutuo" en la frontera entre ambos o, como sostiene, Jorge Dubatti, en el "entre".

En esta línea gira la propuesta de investigación. La palabra de Rancière se convoca en tanto advierte que, la emancipación acontece en el cuestionamiento de las oposiciones (mirar/pasivo-actuar/activo) y que éstas pertenecen a una lógica de la dominación y de la sujeción, cuando "mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones" (2013:19). Ser espectador excede el mirar, lo que se pone en juego es aquello que liga y desliga los elementos de la paradoja actor-espectador.

Dubatti pone especial atención al desarrollo del "entre teatral", y sostiene que es allí donde,

"la multiplicación convivial de artista y espectador genera un campo subjetivo, que no marca la dominancia del primero ni del segundo, sino un estado parejo de beneficio mutuo en un tercero. Éste se constituye en y durante la zona de experiencia." (2012; 37).

De esta manera, se propone un camino variable que tiene como objetivo la búsqueda de presupuestos teóricos dinámicos, que permiten acceder de una manera alternativa a las experiencias artísticas. El trabajo plantea desestimar la etiqueta histórica de pasividad que aliena y sujeta al espectador, emancipándolo con el fin de generar una relación dinámica entre los elementos del teatro.

Respecto a la emergencia del término "prosumidor" (1970), los trabajos consultados sostienen que la noción surge para denominar a aquel sujeto "productor que elabora sus propios productos y los consume, sin necesidad de intermediarios" (Sánchez y Contreras; 2012: 64). Más tarde con los estudios de McLuhan y Toffler adviene la apropiación del concepto para trasladarlo a los medios masivos de comunicación. En estos últimos, es donde se utiliza frecuentemente "para señalar a aquellos usuarios de la Red que asumen el rol de canal de comunicación" (Sánchez y Contreras; 2012: 64).

Toffler sostiene que "Los prosumidores son personas que consumen lo que ellos mismos producen", ya en aquel momento el avance de esta nueva figura movilizaba la frontera "producción-recepción" en la comunicación medial: "Vemos un progresivo difuminarse de la línea que separa al productor del consumidor. Vemos la creciente importancia del prosumidor" (Toffler; 1980: 177).

Estos presupuestos impulsan a la investigación a trasladar el término a los espectadores con el objetivo de deconstruirlo. La importancia de nuevas maneras de leer y espectar marcan el camino para comprender qué otras relaciones se producen si se asienta la mirada en nuevas sensibilidades. Como resultado, la propuesta emancipatoria y la posibilidad de un tercer término que disloque el binarismo es una lectura singular del teatro contemporáneo.

Con el objetivo de visibilizar que en la *frontera* teatral ocurre la experiencia escénica "como tal" se entiende que no es la administración del saber, no es la transferencia de sentidos disparados por la escena y la recepción; sino, la participación en lo común y la producción conjunta de la *poiesis* entre un artista y un prosumidor. Esa relación emancipada es la que produce un acontecimiento teatral.

### **Dispositivo emocional**

La propuesta de Sara Ahmed brinda a nuestra investigación presupuestos teóricos atravesados por el "giro afectivo". Con el objetivo de advertir el movimiento que produce el dispositivo emocional en las experiencias estéticas contemporáneas se propone leer la obra desde el funcionamiento de las emociones como política que moldea las superficies de los cuerpos individuales y colectivos, adoptando las formas del contacto que tienen los objetos con los otros. Ahmed, observa cómo las emociones dejan "impresiones" en los cuerpos y forman subjetividades: las modela a través de guiones normativos impuestos por una determinada cultura y, a la vez, hacen visible la frontera entre los cuerpos, los objetos y el mundo.

Se sostiene que el teatro postdramático utiliza el giro afectivo al cargar (o recargar-descargar) de emotividad a ciertos objetos que se ponen en circulación en la experiencia. Como arte estético-político, el teatro, empuja a los sujetos en estado de espectación a cuestionar los espacios sociales que habitualmente ocupan. Tal interpelación es "lo imposible" del teatro; ese espacio de restancia que provoca una apertura y sumerge a los sujetos en un espacio escénico de límites difusos, da la posibilidad de instaurar nuevas formas de subjetivación, por lo tanto, de acción y de espectación.

Atravesar a los sujetos implica deconstruir la figura de espectadores voyeurs, que tomen distancia de "lo real" – de los privilegios y de la norma – proponiendo un espacio para



cuestionar(se). Jugar con la deconstrucción de los modos en que se leen las relaciones, da cuenta de que la norma atraviesa los objetos cargándolos de sentidos que sirvan para sujetar a los cuerpos y a las subjetividades.

Pensar que la utilización del dispositivo emocional es un recurso tomado por el teatro postdramático facilita el espacio de debate para el desencuentro con la norma.

La escritura jeroglífica propuesta por los dramaturgos contemporáneos, puede ser entendida como desarticulación de los sentidos dados por la elección de signos (palabras, imágenes, sonidos, etc.) y la instancia difuminada de la cuarta pared, en tanto ésta se presenta como el límite que divide los presupuestos paradójales "actuar-mirar". Con estos recursos, los hacedores involucran objetos emotivos como motor para desclausurar sentidos cristalizados. La obra en cuestión trabaja con el miedo (el teatro rupturista supone un espectador emancipado),

Serás astuto e intuitivo. Seguirás tu visión y no temerás. Santificarás tus locuras. No llorarás. Estarás preparado para lo inesperado, lo sublime, lo horroroso. (Proyecto G3M3L0 – mashup escénico, 2014; 1-2).

por lo que al desarticular esta política afectiva con la afirmación reiterada del *No temerás*, deshacen el marco que protege al espectador en el teatro clásico. Ahmed sostiene que [el miedo] "abre historias pasadas de asociación" (2014; 107) y se desliza de un signo a otro entre los cuerpos, en síntesis, temer implica construir al otro como temible y esto, sostiene la autora, es una manera de limitar las posibilidades de habitabilidad y desplazamiento de los cuerpos.

De esta manera, la presencia de los cuerpos en acción (actor-prosumidor) responden a la formación de fronteras emotivas que se dirimen en un doble vínculo entre el cuerpo y el texto, *en el borde de las pieles, a bordo de las fronteras*.

### 3. Reflexiones finales

Palabras como suplemento, frontera, bordes y límites hicieron posible este trabajo que supone una instancia de lectura de las artes escénicas postdramáticas. El objetivo fue trazar contrapuntos con las teorías precedentes que dieran cuenta de que el teatro es una disciplina compleja y estructurada, pero con la capacidad de inscribirse en instancias iterables de experimentación. El recorrido, entonces, se asentó en una reflexión sobre lo que implica desarmar las estructuras para advertir lo que se sabe, se cree y se dice sobre el teatro con el fin de establecer cruces con la deconstrucción derrideana. Este proceso impulsó a la búsqueda de etimologías de palabras y conceptos desarrollados desde las artes escénicas y encontrar variantes para una escritura del fenómeno teatral en términos de experiencias escénicas.

Las entidades suplementarias sugeridas para la lectura del objeto de estudio habilitaron un recorrido en las distintas etapas de la indagación teórica y la participación en diversas instancias de funciones de la obra citada y otras con las que se tuvo contacto, en el proceso de la investigación.

Las propuestas escénicas permiten a los hacedores desarticular las convenciones estructurales impulsando el juego con los límites. Esta instancia experimental habilita



nuevos accesos a las experiencias. De ahí que el trabajo problematice la escritura sobre el teatro.

En la medida en que las relaciones entre los componentes fundantes proponen desplazamiento, cruces y contaminaciones, se consideraba preciso repensar las categorías de espectador, de productor (director, dramaturgo, técnicos, actores) y crítico en la disciplina.

De esta manera, la propuesta de lectura convoca a un cambio de paradigma: en primer lugar, se advierte la necesidad de desarticular el binarismo producción-recepción; en segundo lugar, se propuso la posibilidad de construir un espacio crítico que vaya de la mano con la emancipación de las posiciones, ejerciendo presión en las jerarquías; por último, se observó que los sentidos quedan siempre suspendidos por lo que resulta necesario entender a la obra como ensayo, en tanto los elementos que entran en juego en la instancia experiencial – dados en el espacio fronterizo de la cuarta pared – quedan presentados como valores en contaminación. Por lo que la propuesta trabajada desde la deconstrucción llevó a observar los opuestos débiles de los presupuestos binarios para acceder a los márgenes donde están relegados. Al movilizar las estructuras y traer al centro lo que siempre estuvo en el margen se proyectan otras maneras de construir sentidos – o desclausurarlos.

Los movimientos que pueden generarse en las bases estructurales del teatro, se relacionan con una lógica de la búsqueda, de la experimentación. Con el objetivo de producir una potencia de afectación sobre y desde los cuerpos presentes, estos dislocamientos son productores de derivas de sentidos, dados en el “entre”, lo que produce instancias diseminadoras. De esta manera, es posible afirmar que, el poder-hacer teatral, se vincula a las formas de relación entre los elementos que componen la experiencia.

Esta instancia experiencial dada por la condición de iterabilidad – el *cada vez* de la función – invita a considerar que los sentidos se presentan siempre en suspenso, pospuestos y diferidos. Que el tiempo del teatro esté dislocado – donde en apariencia todo es estable –, instaura la capacidad de controlar y descontrolar la escena, lo que otorga la posibilidad de reinventarse, re-escribirse, en cada función. Se trata de un tiempo múltiple y heterogéneo, donde todo puede fallar. Es un presente impuro – como todo presente – ya habitado por proyecciones al futuro y retrospecciones al pasado.

De tal manera, es preciso dar cuenta de que es el desfondamiento de la representación lo que *presenta* la desclausura del sentido, por lo que algo así como una totalidad del significado nunca se produce; por el contrario, lo que produce son entidades suplementarias, que también se muestran diferidas respecto de lo que el creador se propuso mostrar. Este diferimento es lo que pone en crisis las interpretaciones de una crítica evaluativa o intermediadora. En la medida en que, lo que hace que el teatro suceda, es la producción de un texto en común, dado en el instante de cada función, en la co-presencia de los participantes, en el espacio fronterizo: se afirma que el teatro postdramático es un teatro de la *presencia* y la *experiencia*. Por lo que, resulta necesaria la reconfiguración del crítico para encontrar otras maneras de hablar del teatro.

Con respecto a la pregunta por el “qué” del espectador, junto a Jacques Rancière – emancipación – y Jorge Dubatti – espectador compañero – se sostiene la posibilidad de un

cambio de paradigma que defina los nuevos modos de relación dados por las propuestas estéticas contemporáneas. En respuesta a esta búsqueda, se propuso el traslado y la articulación de la categoría "prosumidor", en tanto refleja el trabajo cooperativo en su base etimológica (produce y consume). Esta propuesta emancipatoria intenta desarticular las oposiciones (mirar-pasivo, actuar-activo), y permite observar que tales estructuras binarias, son resultantes de una lógica de poder que somete a unos sobre otros.

De esta manera, el teatro postdramático se afirma en la potencia enriquecedora de la materialidad corporal en un espacio-tiempo marcado por la iterabilidad, lo que da validez a la presencia co-participativa de la experiencia. Esta co-presencia se expone a través del giro afectivo como recurso teatral y fenómeno que deja marcas en los cuerpos en convivio. Sosteniendo entonces, que la construcción de sentidos – y sinsentidos – se da colectivamente, el teatro será la huella de lo textual impreso en la frontera de las pieles.

Posicionado en este paradigma, el prosumidor podría asumir una nueva subjetividad. En tanto deje de percibirse como una masa homogénea, y se entienda como formación fragmentada, heterogénea y desorganizada. Con la intención de abrir la potencialidad de un no origen, en tanto ser espectador es inherente al sujeto, podría reconfigurarse y desprenderse de los guiones normativos.

En este sentido es que la lectura y la escritura crítica del teatro postdramático, debería corresponderse con ese "hacer" (co)participativo y (co)operativo. Al continuar con una crítica evaluativa y mediadora que propone un modelo educativo se produce una desconexión de los elementos, lo que anula las posibles e infinitas diseminaciones del sentido, en tanto califican a la experiencia, cuantitativa y subjetivamente, negando su singularidad. Este mecanismo crítico se afirma en la autoridad e impone el límite interpretativo, sosteniéndose en el carácter débil y el ocultamiento del espectador.

La propuesta hacia una no-crítica, debería asumir, entonces, el carácter iterable de la representación. Con el objetivo de resaltar esta característica, la investigación acude a la *itálica*, para dar cuenta de que es el *cada vez* de la función, y la singularidad del prosumidor, lo único (ex)apropiable de una representación. Por lo que se propone la búsqueda de nuevas palabras y entidades suplementarias, que puedan reflexionar en la escritura de la misma manera que las experiencias de la sala, es decir, que se presenten como las experiencias irremplazables de la primera (única) vez. En la medida en que "toda palabra, una vez pronunciada, está muerta, y que sólo actúa en el momento en que se pronuncia", la crítica podría sostenerse en la idea de que el teatro "es el único enclave del mundo en que un gesto realizado no se recomienza dos veces" (Derrida; 1966: 21), por lo que es imprescindible entender al teatro como una representación finita. Una función es un espectro de la obra, un ensayo, por lo que resulta impensable que la voz crítica que salga de la sala, condicione a los espectadores y clausure la diseminación de los sentidos.

#### 4. Notas

(1) Proyecto G3M3L0 fue estrenada el 21 de octubre del 2014 en el Salón Azul de Ciudad Universitaria, Córdoba, Argentina. Surge como Tesis de Grado de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. La Compañía G3M3L0 – para la obra *Proyecto G3M3L0*



*mashup escénico* – estuvo integrada por las actrices Elvira Bo, Daniela Enet, Araceli Geleni; la dramaturga Nadia Bassanta Braco, el director Maximiliano Bini; Diseño de Iluminación Estefanía de Genaro. El equipo fue variando en las producciones siguientes.

(2) Patrice Pavis sobre la desconstrucción como recurso: “La desconstrucción apunta radicalmente (aunque lúdicamente) al funcionamiento global de la representación: por ejemplo, cuando el actor durante su actuación desmonta el decorado y lo vuelve a montar para otra puesta en escena; o bien cuando la escenografía toma elementos de la realidad ambiental que el público acaba de ver” (1998; 155).

(3) Oscar Cornago sostiene que “el teatro postdramático [contemporáneo o experimental] desarrolla una reflexión radical acerca del hecho y las posibilidades de la representación, para lo cual busca la confrontación del mecanismo de la representación con algún tipo de límite. En la medida en que el texto dramático ha supuesto la base de construcción y garantía de unidad y coherencia de la representación en la tradición occidental, el teatro postdramático estará obligado a situarse en una relación de tensión con ese plano textual” (2006: 3).

(4) La obra de arte proviene del artista, se dice. ¿Pero qué es un artista? El que produce obras de arte. El origen del artista es la obra de arte, el origen de la obra de arte es el artista, <<ninguno existe sin el otro>>. A partir de entonces, <<artista y obra *existen* en sí mismos y en su reciprocidad (Wechselbezug) en virtud de un tercero (durch ein Drittes) que es en realidad el primero, a saber: el arte, de donde extraen también su nombre artista y obra de arte>> (Derrida; 2010: 43).

(5) Ante un debate escandaloso del siglo XIX que tiene como representante a Joseph Jacotot quien – en el contexto de un salón de clases – afirmaba que “un ignorante podía enseñarle a otro ignorante aquello que él mismo no sabía, proclamando la igualdad entre las inteligencias y oponiendo a la instrucción del pueblo la emancipación intelectual” (Rancière, 2013: 9).

## 5. Bibliografía

Ahmed, Sara (2014) La política cultural de las emociones. Programa Universitario de Estudios de Género, México.

Derrida, Jacques, (1986) De la Grammatología. Siglo XXI, Editores, México.

----- (1995) Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional, Editorial Trotta, Madrid.

----- (2010) La verdad en pintura. Paidós, Buenos Aires.

----- (2017) “Carta a un amigo japonés”, en Psyché. Invenciones del otro. Ediciones La Cebra, Buenos Aires.

Dubatti, Jorge. (2012). Introducción a los Estudios Teatrales. Propedéutica. Atuel, Buenos Aires.

IRAZÁBAL, Federico (2015) Teatro Anaurático. Espacio y representación después del fin del arte. Ediciones DocumentA/Escénicas, Córdoba.

Lehman, Hans-Thies (2013), El teatro postdramático. Editorial Paso de Gato, México.

Nietzsche, Friedrich. (1873) “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. Apuntes de Cátedra. Hermenéutica, Escuela de Letras, FFYH, UNC.



Pavis, Patrice (1998) Diccionario de teatro. Paidós, Barcelona.

Prado Zavala, Jorge (2003) La máquina Müller: el drama como puesta en crisis de la historia. Acta Poética Vol. 24. Red Universidad Nacional, México.

Rancière, Jacques (2013) El espectador emancipado. Manantial, Buenos Aires.

Sánchez, J y Contreras, P (2012) De cara al prosumidor Revista ÍCONO 14, Madrid.

#### Libros, artículos y archivos digitales

Basanta Bracco (2014) PROYECTO G3M3L0 - Mashup - Experiencia Escénica. Licencia creative commons. [https://issuu.com/nadiaet,helbasantabracco/docs/proyecto\\_g3m3l0-dramaturgia\\_comple](https://issuu.com/nadiaet,helbasantabracco/docs/proyecto_g3m3l0-dramaturgia_comple)

Cornago, Oscar (2006) Ensayo "Teatro Postdramático: Las resistencias de la representación".  
Derrida, Jacques (1966) El teatro de la crueldad y la clausura de la representación [Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation] Conferencia pronunciada por Derrida en Parma, en abril de 1966, en el coloquio Antonin Artaud (Festival Interanacional de teatro universitario), publicada en Critique, 230, julio 1966, en L'Écriture et la Différence. <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/>

Grumann Solter, Andrés. "Efectos estéticos y el gesto teatral. Bertold Brecht y las huellas Postdramáticas en Heiner Muller".

<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5722/4130> (01/03/2018).

Muller, Heiner HAMLETMACHINE <https://es.scribd.com/doc/51735196/Heiner-Muller-Maquina-Hamlet-Trad-G-Massuh>