

Posibilidades de emergencia de lo *Unheimliche* en el teatro posdramático*

MARTHA JULIA TORIZ PROENZA**

Abstract

A CHANCE OF APPEARANCE OF *UNHEIMLICHE* IN POSTDRAMATIC THEATER. From the perspective of a deep restlessness that renders what is repressed and returns, this paper analyzes a contemporary theater play considered as postdramatic theater. The dimensional process of artistic creation and dramatic facts are privileged. Therefore, ominousness is addressed from three different axes of artistic production: 1) the creative process of postdramatic text, 2) the staging of the play, and 3) the performativity of the staging.

Key words: ominousness, performativity, duplication, automatism, animism

Resumen

Desde la perspectiva de la profunda inquietud que produce lo reprimido que retorna, en este trabajo se examina una obra de teatro contemporáneo caracterizada como teatro posdramático. Se privilegia la dimensión procesual de la creación artística y del hecho escénico. Por tanto, se aborda lo ominoso desde tres ejes de la producción artística: 1) el proceso de creación del texto posdramático, 2) el montaje de la obra y 3) la performatividad de la puesta en escena.

Palabras clave: ominoso, performatividad, duplicación, automatismo, animismo

Introducción

El teatro es una expresión social que se ubica en el amplio abanico de actividades performáticas. Entre los numerosos tipos de teatro coexistentes en este siglo XXI, tanto en México como en el resto del mundo, se encuentra uno de cuño contemporáneo: el teatro posdramático. Éste puede compartir o no –depende de las decisiones del equipo creativo– los componentes de un teatro de la tradición occidental¹ (texto, actores, escenografía, musicalización, etcétera). No obstante, se distingue por aspectos éticos y estéticos que demandan un análisis de sus elementos como procesos abiertos y en movimiento, a diferencia de la estética relativamente cerrada y estática del teatro tradicional.

El análisis que se realiza en este artículo se hará, en lo general, desde la perspectiva de lo *Unheimliche*, entendido como la profunda inquietud causada por algo reprimido que retorna. En su trabajo en torno a este tema, Sigmund Freud abunda sobre la definición apoyándose en Schelling, según el cual “*unheimlich* es algo

* Artículo recibido el 09/01/17 y aceptado el 02/04/17.

** Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, Centro Nacional de las Artes. Av. Río Churubusco núm. 79, esq. Tlalpan, Torre de Investigación, piso 5, col. Country Club, 04220, Ciudad de México <martoriz.citru@inba.edu.mx>.

¹ Me refiero al teatro de entretenimiento que se caracteriza por la preeminencia del texto del autor dramático, donde el escenario únicamente es el escaparate para disfrutar de la ilusión y de la ilustración del drama literario (véase Lehmann, 2013: 36-37).

que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1986b: 225). Interesa examinar desde este enfoque una obra de teatro contemporáneo, caracterizada como teatro posdramático, visto como un microcosmos de una realidad sociocultural de la esfera citadina. Tanto en el proceso de creación como en su presentación pública se observan condiciones que pueden producir efectos *unheimlich*. Sin embargo, al tratarse de procesos y no de entidades estáticas, surgen variaciones; a partir de éstas, hay momentos particulares más susceptibles de ser abordados desde el enfoque de Ernst Jentsch, colega de Freud que de forma previa reflexionó sobre lo ominoso.

Freud indica que es mucho más factible encontrar lo ominoso o siniestro en las producciones artísticas, destacadamente en la literatura. En su caso, enumera ejemplos extraídos de las obras de E. T. A. Hoffmann, Shakespeare, Andersen, Schiller, Goethe, Schnitzler, Wilde, entre otros. Aun cuando el objeto de estudio de este trabajo incluye entre sus componentes una obra literaria, que pudiera quizá ser analizada desde la perspectiva de lo *Unheimliche*, se privilegia la dimensión procesual de la creación artística y del hecho escénico. Así, en este ensayo se abordará lo siniestro desde tres ejes de la producción artística: 1) el proceso de creación del texto posdramático, 2) el montaje de la obra y 3) la performatividad de la puesta en escena.

El teatro posdramático

El teatro posdramático es una variante del teatro cuya principal característica es que rompe con la linealidad de la trama de un teatro dramático donde hay introducción, nudo (conflicto) y desenlace, como en una secuencia narrativa. El teatro posdramático carece de fábula o anécdota, es decir, no cuenta una historia –al menos, no sólo una historia–. Sin embargo, puede contener todos los demás componentes del sistema teatro: actores, espectadores, dramaturgia, dirección escénica, dirección artística, producción ejecutiva, escenografía, vestuario, maquillaje, iluminación, musicalización, sonorización, tramoya.

Más aún, el fenómeno es más complejo porque, aun cuando regresáramos a ver la siguiente función de la misma obra de teatro, con todos los componentes que había en la función antes vista, nuestra percepción como espectadores sería otra porque el tiempo no es el mismo (es otro día) ni nuestro contexto, o sea, las circunstancias bajo las cuales acudimos la primera vez. Ahora bien, el teatro posdramático, al carecer de una historia lineal, se convierte en un fenómeno que

a muchos espectadores les resulta incomprendible por encontrarse fuera de sus parámetros de lo que entienden como teatro. Mientras que a otros –los menos– les será atractivo porque ofrece una novedad o porque tienen conocimiento de ese tipo de teatro; es decir, responde a sus expectativas.

El teatro posdramático surgió debido a la transformación que en diversos ámbitos ha propiciado la revolución científica y tecnológica y el fenómeno de la globalización. Con éstos se da una multitud de cambios, de los que aquí, por razones de espacio, habremos de resaltar sólo dos: el del lenguaje tanto escrito como hablado, y la dicotomía virtualidad y realidad. Sabemos que uno de los factores que posibilitan la globalización es internet, que ha transformado nuestra relación con los libros y la lectura lineal. La manera de acceder a la información se ha vuelto fragmentaria y plétórica de imágenes.

Acorde con estas modificaciones, el teatro se adaptó a las nuevas circunstancias creando un lenguaje no lineal y fragmentario. Asimismo, derivado de la polémica acerca de si lo virtual es real, en la era de los medios digitales, llevó a reflexionar acerca de la realidad en el teatro. Con ello, se cuestionó la ficción que hasta ese entonces había imperado en el mundo ilusorio del teatro, y éste comenzó a *presentar* a los actores como personas en su propia individualidad, en vez de que los actores *representaran* personajes ficticios.

Cabe añadir que en el teatro posdramático también se juega entre ambos polos, donde en una sola puesta en escena se puede ir de la presentación (realidad) a la representación (ficción) y viceversa. En lo que respecta al contenido, las obras teatrales posdramáticas privilegian la autorreflexión por encima del mundo fantasioso del escritor dramático. Por esta razón, en ocasiones se prescinde de un texto previo, y otras veces se basan en textos escritos para una interpretación totalmente abierta a dicha autorreflexión.

Sin embargo, el carácter adaptativo del teatro, que lo ha hecho subsistir por siglos, también favorece la coexistencia de los diferentes tipos de teatro en una misma época. De modo que hoy día podemos ver en cartelera teatro clásico, comedias musicales, en fin, un teatro a la manera tradicional, tanto como el teatro posdramático, considerado como lo contemporáneo. La pervivencia de lo tradicional crea un espectador acostumbrado a las viejas formas, lo que imposibilita su comprensión de lo novedoso.

Al haber un efecto de ida y vuelta entre los componentes seleccionados (actores-espectadores), tenemos una retroalimentación, la cual, cabe señalar, es inherente a las artes que se verifican en vivo ante espectadores; por ello también se les denomina “artes



vivas". La retroalimentación es la que va a crear, a fin de cuentas, el hecho escénico, puesto que del lado del espectáculo sólo se brindan los recursos artísticos. Éstos serán percibidos por los espectadores, quienes terminarán de construir en su imaginario la puesta en escena. El papel activo del espectador crece considerablemente en el teatro posdramático, ya que al percibir una trama no lineal y fragmentaria, abierta a su propia interpretación, se le dota de la libertad para hacer tal construcción de la puesta en escena, posibilidad que disminuye mientras más tradicional, complaciente y comercial sea la obra, generando, así, un espectador pasivo.

La retroalimentación entre actores y espectadores puede originar reacciones de muy diverso tipo. Todos aquellos efectos que no habían sido previstos durante la preparación del montaje, pero que emergen en la interacción entre actores y espectadores, dotan al he-

cho escénico de información nueva. Por tanto, dichos efectos constituyen una emergencia que, en el teatro posdramático, puede llegar a convertirse en emergencia máxima, al ocurrir constantemente en el transcurso del hecho escénico. En obras de tipo tradicional, esta emergencia se minimiza e, incluso, como en las comedias musicales tipo Broadway, puede llegar a anularse, pues la resolución es casi totalmente prevista.

En la fase de reproducción se efectúan acciones que prevén el evento final (presentación ante público), tratando de influir en la dinámica del evento. Pero, al involucrar el fenómeno a un grupo de personas que deben prestar su vulnerabilidad (sus cuerpos, sus emociones, su sentido de identidad y sus sentimientos), es decir, los actores y los espectadores, la contingencia se ve fuertemente incrementada. Esto es, se reduce la posibilidad de predicción acerca de qué producirá una función de teatro.

Los inesperados ominosos de Jentsch

Las reflexiones psicológicas de Jentsch sobre lo *Unheimliche*, que antecieron el texto de Freud acerca del tema y en las que éste se basa para continuar y profundizar en las disquisiciones teóricas, se caracterizan por describir el efecto ominoso sólo en el nivel psicológico y no psicoanalítico. Según Freud, en realidad Jentsch no pasó de considerar lo *Unheimliche* como el efecto de gran impresión, de asombro, de “incertidumbre intelectual” que causa lo sorprendente o lo novedoso (Freud, 1986b: 221).

Respecto de las obras artísticas, tanto Jentsch como Freud tienen una opinión similar: piensan que es útil localizar ahí las ocasiones en que se produce lo ominoso y establecer los paralelismos con la realidad. En todo caso, las obras artísticas que ellos conocieron, únicamente establecían la convención de un fundamento ficticio. En la época en que ellos realizaron sus estudios aún no se efectuaba la revolución tecnológica que haría cambiar, en el caso que aquí interesa, el teatro.

Para Jentsch, el oscuro sentimiento de incertidumbre, estimulado por los elementos psíquicos respectivos, presentes en la obra literaria, equivale, en lo general, a la tensión creada por cualquier situación extraña (1997: 13). En este apartado se examinarán los elementos que, con base en la perspectiva de Jentsch, entran en la categoría de lo extraño.

La obra de teatro posdramático a tratar se titula *Escribió su amor con un cuchillo en mi espalda*, escrita y estrenada en 2011 por dos jóvenes teatristas mexicanos nacidos en 1987: Javier Márquez e Iván Arizmendi, y luego dirigida por Márquez y actuada por Arizmendi. Una primera sensación de extrañeza, susceptible de ser experimentada por los espectadores, era acudir a una puesta en escena que se llevaba a cabo en un espacio teatral fuera de lo común, pues se realizaba dentro de un trolebús, un vehículo eléctrico de transporte público que, retirado de la circulación, se convirtió temporalmente en un foro escénico, estacionado en la colonia Condesa de la Ciudad de México.²

En *Escribió...*, nos encontramos en un espacio pequeño, angosto, que puede volverse opresivo cuando el actor cierra la puerta del trolebús y advierte:

Me pidieron que antes de empezar les leyera esto: *Manual para ver esta obra*. Ustedes acaban de entrar a un acontecimiento teatral de alto riesgo, por lo que les pedimos que sigan meticulosamente las siguientes reglas 1. Una vez dentro del trolebús no se puede salir bajo ninguna circunstancia, 2. Queda estrictamente prohibido cruzar las piernas o extenderlas hacia delante, se recomienda estar sentado con una postura correcta, con la espalda derecha y las piernas alineadas con los hombros...

La enumeración sigue hasta completar seis reglas y concluir con: “El equipo de esta obra no se hace responsable por cualquier accidente causado por el incumplimiento de los puntos anteriores”. El pequeño espacio escénico del trolebús, la puerta cerrada, la seriedad del actor al leer el manual, la advertencia del evento de alto riesgo y las instrucciones son dispositivos que crean de inmediato una atmósfera donde el espectador sabe que eventualmente estará involucrado de manera activa, que ha sido despojado de la comodidad de la butaca en una sala oscura que propicia el anonimato y la pasividad que por lo general hay en el teatro. Es decir, ha sido violentado como espectador tradicional y ha entrado en una dimensión de incertidumbre, que bien puede originar sorpresa ante lo fuera de lo común, o extrañeza, pero invariablemente predispone una actitud de alerta.

Es importante recalcar que la puesta en escena no se hizo con base en un texto dramático preexistente, como suele ocurrir sobre todo en el teatro tradicional. El detonador para la creación de la obra fue el trolebús, imaginar las posibilidades creativas de asumir el reto que representaba ese espacio. Al expresar su deseo al responsable del foro, Javier Márquez debía presentarle una propuesta que se adecuara al carácter experimental del espacio escénico. Entonces, le contó la historia de un hecho verídico que le ocurrió a Iván Arizmendi cuando un amor despechado, con ganas de matarlo a él, desgarró y destrozó su ropa, es decir, usó un sustituto, algo con que lo identificaba. A esta historia le puso un título que hasta entonces era una frase entre muchas que iba anotando en un cuaderno; una frase que había escrito a raíz de una vivencia: “Escribió su amor con un cuchillo en mi espalda”. Así, el impulso de escribir el texto surgió desde la idea de la puesta en escena. A partir de lo

² La obra fue estrenada el 25 de abril de 2011 bajo la producción de Disecciones Teatro y el apoyo de OneStage México, con dos temporadas en el Trolebús Escénico La Otra Nave a cargo de Marco Vieyra. El reparto, como aparece en el programa de mano: fotocopidora X-Phaser 3100 MFP/S como HIAG21031987, Iván Arizmendi; doblaje al español de la fotocopidora y producción ejecutiva: Laura Muñoz; diseño de iluminación y sonorización: Francisco Nuño; diseño y realización de vestuario: Disecciones Teatro; reconstrucción de playeras/víctimas: Laura Muñoz, Heidi Lamadrid y C. C.; técnico de iluminación: Mónica Perea; concepto y dirección: Javier Márquez.

acontecido a Arizmendi, el foco de atención de Márquez lo constituyó la sustitución de la identidad, asociada con el binomio original-copia.

La obra busca poner en crisis el concepto de identidad del ser humano, a partir de los mecanismos de la reproducción tecnológica y la suplantación de las máquinas en las labores humanas. Trata de un encuentro de sucesos que se entremezclan: tres historias fragmentadas, una sobre Ted Bundy, asesino serial estadounidense que mató a más de 30 mujeres en los años setenta del siglo pasado. La historia de un asesino serial de ropa y la de una fotocopidora que empieza a humanizarse y a tener deseos insatisfechos por ser otra cosa, por no seguir copiando, por ser auténtica. Se muestran frustraciones como las de Ted Bundy, como las del asesino de ropa, como las de la persona más común que descubre que su personalidad no es sino el cúmulo de copias con que se ha construido durante su vida. En esta época en la que el tema de la identidad suele ocupar importantes foros en todos los ámbitos, la inquietud de los autores generaba la pregunta ¿qué tanto somos personas individuales y qué tanto la copia de alguien más?

La puesta en página

Otra posible sensación de extrañeza proviene al observar el texto dramático, completamente diferente, tanto en estructura como en formato, a una obra clásica o tradicional. En el texto de Márquez y Arizmendi no encontramos una sucesión de diálogos, o si se le quiere ver como monólogo, tampoco se hallan explícitamente las palabras que debe pronunciar un personaje; además, ni siquiera hay un personaje. En *Escribió su amor con un cuchillo en mi espalda* podemos percibir un texto lúdico que a su vez despierta las más diversas interpretaciones al disponerse como imágenes y con imágenes. Se trata de una “puesta en página”, una instancia de enunciación forzosamente múltiple, sin la capacidad unificadora de un código único; los elementos con que se construye la enunciación (el texto, su representación gráfica, la imagen, la articulación entre imágenes, la disposición espacial de la página) se exhiben en su materialidad. Es un recurso bastante usado en folletos publicitarios y en la historieta, pero novedoso en la escritura del texto dramático; un ejemplo de esto último lo representa *Psicosis 4.48*, de Sarah Kane.

A Márquez le interesa aplicar procedimientos de poesía visual donde se desterritorializa la palabra y se deja la imagen poética o se genera imagen poética a partir de composiciones de letras. O solamente imágenes y proposiciones de sonidos, pensar en la poesía sonora y eso aplicarlo a la dramaturgia. Según Márquez, se trata de la idea de Heiner Müller de generar los “textos problema” que producen otro tipo de teatralidad.³ Tanto Márquez como Arizmendi toman en consideración los planteamientos de autores y teóricos posdramáticos y los amalgaman con sus propias propuestas de textualidad, su autorreferencialidad y las investigaciones realizadas.

El proceso de montaje

La historia del asesino de ropa que originó el proceso creativo llevaba en su germen uno de los más poderosos motivos de generación de lo *Unheimliche*, según Freud: el fenómeno del doble en su variante de situar la identidad de uno por la de otro semejante. O bien, cuando alguien observa algo y le da la impresión de ominoso porque habría sido como si ese algo fuera otra cosa que le remite a una vivencia reprimida. Ese algo no tiene que ser idéntico a lo que vivió, sino llevarle a un sentimiento o sensación similar (Freud, 1986a: 83). La ropa funge como el doble de Arizmendi, su identidad ha sido desplazada, lo cual también engendra la honda extrañeza de lo familiar fuera de lugar.

Por su parte, Otto Rank señala otro aspecto relacionado con la duplicidad, que echa luz sobre la repulsión que causan las semejanzas respecto del tema de la identidad. Se refiere al temor a la existencia de un verdadero doble, lo que lleva con frecuencia a una fobia a la homonimia (Rank, 1958: 99); en *Escribió...* se posibilita una sensación de perplejidad sobre la identidad propia, cuando se descubre que en Facebook figuran varias personas con el nombre de Iván Arizmendi. Caso contrario cuando la fotocopidora abre ahí mismo su página y no aparece nadie más con su nombre, lo que es indicativo de una originalidad sin par.

En el proceso de escritura de esta obra se percibe el tema como elegido por un investigador en humanidades o ciencias sociales; un tema a partir del cual reflexionar abrevando en varias fuentes. Javier Márquez, indudablemente, guió la construcción de la obra dramática, aunque ésta se trabajó en coautoría. El marco teórico establecido en un principio derivó en

³ Entrevista a Javier Márquez e Iván Arizmendi por Martha Toriz, foro del Trolebús Escénico, Ciudad de México, 26 de octubre de 2011.

conceptos como la reproducción del original en copias (copias que realmente se verifican en escena mediante el accionar de la fotocopidora), la reproducción en serie de una acción, que en la obra dramática se ilustra con la narración de lo acontecido con el asesino serial Ted Bundy, y que en la puesta en escena se exagera con las acciones repetitivas del actor; la reiteración de la música de videojuegos presente en la puesta pero no en el texto dramático.

Con esta base comenzaron los ensayos en la práctica escénica, a la par de la construcción del texto. Pusieron en marcha la práctica de lo que ellos llamaron “escritura mecánica inducida”. Márquez, el director, pidió a su actor, Arizmendi, que llevara el *soundtrack* de su vida, es decir, la música que representaba aquello que le daba una identidad como individuo. Se trataba de escribir libremente lo que la música le iba haciendo recordar.

Es por ello que en el texto existen partes donde hay palabras o frases sueltas, seguidas por rayas horizontales. Éstas se deben a que mientras se escuchaba la música venían a la memoria palabras, frases, que se trasladaban al papel, pero aun cuando esto no ocurriera la mano que escribía no se podía detener, pues ésas eran las instrucciones del director: “no puedes dejar de escribir en ningún momento”. Entonces se trazaba una línea para seguir escribiendo. Cuando esta fase concluyó, la decisión de Márquez era que se transcribiría tal cual, con las líneas y la espontaneidad.⁴

Apelar al inconsciente es una técnica recurrente en algunos escritores; destacadamente la emplearon Marcel Proust, quien la nombró “memoria involuntaria”, y André Breton y los surrealistas, ellos ya bajo la influencia de los escritos de Freud sobre el inconsciente. En el primer manifiesto surrealista, Breton definió al surrealismo como:

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral [2001: 44].

Sin embargo, ese hacer escribir a Arizmendi con una base musical y sin soltar la pluma recuerda mucho más el método del escritor Jack Kerouac con su prosa espontánea, también inspirada en los escritos de Freud. Kerouac recomendaba escribir sin preme-

ditación, haciendo asociaciones libres de lo que viene a la mente, evitando emplear la puntuación –excepto los guiones largos, las líneas horizontales–, sin hacer pausas para pensar en la palabra adecuada, sin revisar ni corregir, creando una especie de monólogo del inconsciente inspirado en la música –el jazz, en su caso (Kerouac, 1975).

Walter Benjamin se refiere a la obra de Proust, *En busca del tiempo perdido*, como una autobiografía en la que no describe “la vida tal y como ha sido, sino una vida tal y como la recuerda el que la ha vivido” (Benjamin, 2010: s. p.). Dice Benjamin que el recuerdo es un tejido que se urde en el olvido, de ahí que la rememoración espontánea, a la que Proust llamaba memoria involuntaria, emerja como una presentificación en forma de semejanzas. En otras palabras, la presentificación es traer el pasado al presente, no como un recuerdo sino como olvido del hecho del pasado y su revivificación en el presente. De ahí que los recuerdos, en el presente, se constituyan como el espacio donde tienen lugar los acontecimientos, las sensaciones.

Posibilidad de lo siniestro de la reproducción recursiva

La reproducción no sólo es tratada como tema en *Escribió...*, sino también como estética. Se buscaba generar la sensación de reproductibilidad en el público asistente mediante las acciones del actor y el manejo de tiempo y espacio. En la escritura, como ya se dijo, Márquez eligió un tema que desde su origen implica un conflicto en tanto determina un antagonismo entre el original y la copia. A partir de ahí desató un diálogo con su contraparte creativa. Se trataba de acopiar los medios, cercanos a su experiencia y conocimientos, que se derivaban del binomio original y copia.

Además del hecho ocurrido a Arizmendi, de las frases incoherentes surgidas de su inconsciente, y de la historia documentada de Ted Bundy, los autores indagaron el funcionamiento de una fotocopidora y aplicaron la intertextualidad al usar fragmentos de otros autores. Así, en la obra aparece la transcripción de una extensa cita textual de *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin. También los resultados de su investigación sobre los estudios realizados por el psicólogo Robert B. Zajonc acerca del parecido que desarrollan las personas

⁴ Entrevista a Javier Márquez e Iván Arizmendi por Martha Toriz, foro del Trolebús Escénico, Ciudad de México, 26 de octubre de 2011.

luego de un largo periodo de convivencia continua. Por último, los datos biográficos (el perfil, con gustos e intereses) de un homónimo de Iván Arizmendi que aparecía en Facebook, donde encontraron varias personas con el mismo nombre.

En escena se presenta el manejo de la respiración, la energía, los sonidos, y a veces movimientos reiterativos –es decir, su reproducción una y otra vez–, significando el peso de la vida que va de un aceleramiento hasta el decaimiento.⁵ En este *continuum* amalgamado, la reflexión en acción que ofrecen ambos artistas posibilita que se caiga en la cuenta de la pregunta que parece flotar en el aire, ¿soy el original o la copia? Y, paulatinamente, en la cualidad protésica a que se prestan las bifurcaciones del cuestionamiento, otros conceptos son susceptibles de cobrar vida en la performatividad del hecho escénico: duplicado, reproducción, clon, avatar, sustituto.

Cabe hacer una distinción entre los dispositivos (los recursos que se presentan ante el espectador) y la performatividad, entendida aquí como la puesta en movimiento de estrategias escénicas que generan una interacción con el espectador, logrando la emergencia de una condición nueva que puede traducirse en la vivencia de otras realidades, la creación de nuevos sentidos o la revelación de percepciones distintas.

En la novela de Hoffmann *Los elixires del diablo*, Freud localiza otra fuente de lo *Unheimliche*: “la presencia de ‘dobles’ en todas sus gradaciones y plasmaciones” (Freud, 1986b: 234). Enseguida hace un recuento de tales derivaciones, mismas que es posible ubicar en la puesta en escena de *Escribió...* En el caso de las mujeres asesinadas por Ted Bundy encontramos tres de esas ramificaciones: la presencia de personas con rasgos que las hacen parecer idénticas, el eterno retorno de lo semejante y la compulsión de repetición. Nuevamente, nos referimos a uno de los dispositivos que presenta la obra artística, por tanto, lo ominoso se efectuó en otro lugar y otro tiempo –Estados Unidos a mediados de los años setenta del siglo pasado–. Obviando lo siniestro que significaron en sí los asesinatos perpetrados por Bundy, éste vivía en una permanente sensación ominosa al presentársele de continuo la doble de la novia que lo despreció en su época de estudiante universitario. Un rechazo que también se repetía, pues su madre le hizo creer durante mucho tiempo que no era tal, sino su hermana mayor, por haberlo concebido demasiado joven y sin casarse. Dice Freud que la incorporación del doble es motivada por fantasías aferradas a la proyección de un destino in-

cumplido y a la frustración de aspiraciones no realizadas a causa de condiciones externas desfavorables (Freud, 1986b: 237).

En el registro del proceso de montaje se indica que el motivo para incluir fragmentos de la vida de este asesino fue asociar el perfil de las víctimas elegidas, con la potencialidad de Bundy como “el asesino de las copias” (Márquez, 2012). En el texto dramático se lee, por ejemplo: “Las víctimas de Bundy, las copias de Stephanie Brooks. / Bundy, el asesino destinado a matar copias. / Y dejar viva a la original, / En cada gota de sangre exponía / La extraña sensación de estar terminando con una vida / Que jamás terminaría de eliminar” (Márquez y Arizmendi, 2013: 526). En su estudio sobre lo *Unheimliche*, Freud no abunda en la compulsión de repetición y señala que el retorno de lo semejante, como también lo llama, aparecería en otra publicación. Se trata de “Más allá del principio del placer”, donde habla justamente de las conductas repetitivas a causa de la exteriorización forzosa de lo reprimido: “las más de las veces, lo que la compulsión de repetición hace revivenciar no puede menos que provocar displacer al yo, puesto que saca a luz operaciones de mociones pulsionales reprimidas” (Freud, 1984: 20). Tal insatisfacción es lo que lleva, una y otra a vez, al retorno de lo semejante.

Respecto de esta conducta reiterativa, Freud agrega que “sólo el factor de la repetición no deliberada [es] el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo”, como el hecho que se menciona en *Escribió...*, a propósito del estudio de Robert B. Zajonc sobre el parecido de las personas después de un periodo largo de convivencia, es decir, “donde de ordinario sólo habríamos hablado de ‘casualidad’” (Freud, 1986b: 237).

Posibilidad de un ominoso animismo

En el caso del recurso de la fotocopidora se presentan dos motivos para la producción de lo *Unheimliche*, uno de ellos, el animismo. Al respecto, dado el contexto donde se manifiesta, Freud diría que el efecto ominoso que suscita percibir vida en un objeto inerte queda cancelado por la convención que se erige al tratarse de una obra artística. Exactamente él se refiere a la lectura de los cuentos de Andersen, donde la vajilla, los muebles o el soldadito de plomo son objetos animados que no causan ninguna inquietud (Freud, 1986b: 245). Sin embargo, en la puesta en escena

⁵ Entrevista a Javier Márquez e Iván Arizmendi por Martha Toriz, foro del Trolebús Escénico, Ciudad de México, 26 de octubre de 2011.

este motivo se vincula con el de la duplicación. Esta última no se presenta sólo como idea asociada con lo que produce la máquina, sino que se refuerza con la acción ejecutada en escena: una grabación con voz femenina le otorgaba presencia audible; se le podía observar en funcionamiento al reproducir el rostro del actor, quien con muecas de angustia colocaba su cara sobre la plancha de cristal; hacia los momentos finales de la obra se le vio “sangrar” tóner.⁶

La estrategia escénica buscaba humanizar a la máquina. La grabación, con un texto en primera persona, exponía sus datos biográficos; estaba dotada de deseos, aspiraciones humanas y logros personales; como máquina-actriz, había abierto su página en Facebook con su nombre real.⁷ En la obra había adoptado otro nombre, HIAG1987 (las iniciales y año de nacimiento de Iván Arizmendi), con el objetivo de lograr en escena que la copiadora *representara* el papel del actor mientras que éste se *presentaba* como actor, exponiéndose a sí mismo, fuera de la ficción de un personaje (Márquez, 2012). Si bien, hay una parte en que el actor narra el sentir de su coprotagonista:

Nuevos modelos han venido a suplantarla, / Ya no es el equipo óptimo para su trabajo. / A veces piensa en asesinar a las más de 30 fotocopadoras que se encuentran cerca de ella, / Destornillarlas, / Hacer que sangren del tóner, / Pero ha preferido quedar en la soledad, / En el anonimato, / Vivir el aquí y el ahora, / Explotar su aura de fotocopadora⁸ [Márquez y Arizmendi, 2013: 508-509].

Este fragmento pertenece a un momento de la obra en que aún no ha comenzado el proceso de humanización de la máquina, razón por la cual ésta carece de voz propia. También se observa la asociación con Ted Bundy, quien mató a más de 30 mujeres, o el guiño con el texto de Benjamin que recuerda la “existencia irreplicable”.

En el proceso de su humanización, la fotocopadora, más que como objeto animado, pasa a erigirse como una presencia sintiente. Mediante la performatividad, sus parlamentos mueven a empatía y, sorpresivamente, se torna en un doble donde es posible reconocerse. Según Freud, se trata de un mecanismo que proyecta el yo como algo ajeno, funcionando como una conciencia moral (Freud, 1986b: 235-236).

Posibilidad de producción de lo *Unheimliche* en el espectador

En el teatro posdramático, de acuerdo con Lehmann, ya no hay más un sentido comunitario en el que se articulan experiencias colectivas, se perciben referencias simbólicas comunes o se funden las distintas perspectivas en un todo. Más bien se apela a una comunidad de espectadores reunidos por sus diferencias, para compartir algunos puntos de vista en común (Lehmann, 2013: 144-146). En este panorama, el espectador “*deviene activo, fantasea salvajemente y se le ocurren similitudes, correlaciones y correspondencias, por muy alejadas que estas se encuentren*” (Lehmann, 2013: 147). Por tanto, mucho o todo lo que pueda decir un espectador de lo percibido en *Escribió su amor con un cuchillo en mi espalda* es producto de tales fantasías que remiten a un pasado convertido en un presente continuo y perenne, porque los dispositivos escénicos, que no sólo consisten en objetos, luz, sonido, espacio y tiempo, sino también en corporalidad, acción, movimiento, evocan una multitud de sueños, imágenes, inquietudes; en suma, referentes reales o imaginarios. En esta conjugación de lo artificial y lo natural, aparentemente opuestos:

[El] artificio de lo natural –o mejor dicho: la naturalidad del artificio– introduce en el espacio un sentimiento de extrañeza que embarga al espectador dispuesto a entrar en un proceso de recepción sensorial activo. Una vez más, la repetición, elevada a categoría formal, se revela como un medio para hacer visible una estructura. De esta suerte, parámetros formales cerrados, como las estructuras reiterativas [...], se abren a una pluralidad de significados [Cornago, 2005: 192-193].

Pero los significados no son lo mismo que la sensación o el sentimiento de extrañeza. Tal sensación posibilita la apertura hacia la pluralidad de significados, aunque también es cierto que clausura esa posibilidad. Sin embargo, lo *Unheimliche* invariablemente constituye una provocación, produce un efecto de toma de decisión. Aquí ya no se trata de un espectador pasivo *per se* –como en las complacientes y “entendibles” obras tradicionales–, sino de uno que decide la interactividad o la pasividad. De acuerdo con Lehmann: “Fue

⁶ La convención acerca del animismo de la fotocopadora y su manipulación del tóner se marca desde que el actor lee las instrucciones al inicio de la obra: “si usted ve una fotocopadora cerca tenga cuidado: le puede robar la identidad, escúprle tóner a la cara o regalarle la sonrisa más hermosa que jamás haya visto”.

⁷ Búsquese a X-Phaser Mfp S, o en <https://www.facebook.com/xphaser.mfps?fref=ts>.

⁸ Se transcriben fragmentos discontinuos. En la cita, las diagonales indican un “aparte”, pues en el texto aparecen las líneas en disposición vertical, como generalmente se escribe en poesía.

necesaria la emancipación del teatro como una dimensión propia del arte para comprender que el cuerpo, sin una existencia como significante, puede ser un agente provocador de una experiencia libre de sentido, que no encarna ni algo real ni un significado, sino que es una *experiencia de lo potencial*" (2013: 350).

Recordemos que una parte inicial de la obra reproduce un fragmento del texto de Benjamin sobre la obra de arte en la era de la reproductibilidad. Si acaso los autores quisieron aludir a un discurso acerca de la naturaleza aurática de la obra de arte, a la originalidad del acto creativo o a su autenticidad, los otros factores que se ponen en juego: el entrelazamiento de otras intertextualidades y la disposición de movimientos, sonidos y luces, hacen que se rebase con mucho tal idea. Al abandonar el tema de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, y orientarla hacia el individuo, se posibilita que el espectador deje de pensar en esa materia inanimada como un referente, donde ya no importa la preocupación artística o cotidiana por ser original. Antes bien, transfiere la idea de la reproducción hacia el ser humano, hacia uno mismo y sus congéneres. Ello se ve reforzado al observar la paulatina transformación del personaje de la fotocopidora, de ser un objeto que produce imitaciones con la más alta fidelidad, a una humanización donde se anhela la creación de obras originales, mientras que su producción de copias es cada vez de peor calidad. Lo cual, cabe reiterar, era la intención perseguida en el acontecimiento teatral.

El *collage* propuesto en la puesta en escena, catapultado por un texto que se configuró desde la performatividad de los creadores, obliga al espectador a la coparticipación. El modo en que se articulan las palabras, las imágenes gráficas, los gestos, los sonidos, la actuación no figurativa y, por ende, abstracta, la linealidad de los textos de las partes narrativas, intercaladas con fragmentos no lineales, con onomatopeyas, silencios, estimula fuertemente la memoria asociativa y autorreflexiva del espectador, irrumpe en su inconsciente.

El objetivo último de este teatro [posdramático] es hacer posible por medio de ritmos *anómalos*, guiados por las repeticiones obsesivas y cambios de velocidad, otras vías para acceder a la realidad, otros modos de entender (percibir) las cosas. El espacio se construye como un lugar de resistencia a los modelos mayoritarios de percepción, modelos *naturales*, cuyo carácter convencional se hace visible cuando son sometidos a situaciones *artificiales* [Cornago, 2005: 193].

Cada cual forma un especial vínculo con el evento escénico, tan singular que puede producirse la sensación de que aquello que emerge por obra de la interacción, coincide con lo que la obra artística quiere comunicar. En el total abandono de una lógica racional, quizá se soslaye la posibilidad de que lo oculto en el yo ha salido a la luz. Sin embargo, la sensación de vivir una experiencia perturbadora se presenta a cada momento en diferentes intensidades.



Jack Kerouac, al generar la escritura automática desde el inconsciente, sugería que su prosa era reconocida por los lectores a través de un *shock* telepático.

Una de las razones de la continua popularidad de Kerouac como escritor puede ser la realidad de ese “*shock* telepático”, ya que muchos lectores dan fe de la comunicación que tiene lugar en su obra, entre sus mentes y la suya. [...] Kerouac buscó en su trabajo encontrar la vibración que resonara igual para diferentes personas, un resultado al que una vez se refirió como “golpes de fuerza nunca antes vistos y aun así asombrosamente familiares” [Theado, 2000: 35; traducción propia].

En la performatividad de la puesta en escena de *Escribió...*, la concatenación de elementos dispuestos para exhibir la reproducción, la duplicación del original, parece lograr crear esta suerte de telepatía. Al relacionarse ésta con el inconsciente, puede ser abordada desde el psicoanálisis. Otto Rank afirma que entre escritor y lector “parece vibrar en forma inconsciente un factor sobreindividual, que otorga [...] una misteriosa resonancia psíquica” (1976: 86). Sigmund Freud va más lejos al puntualizar que la telepatía tiene lugar ante la presencia de dobles, ya que entre ellos se realiza una transferencia de procesos anímicos y la permutación del yo, “hasta el punto de situar el yo ajeno en el lugar del propio”, originando un efecto ominoso (Freud, 1986b: 234). Ello estaría indicando que, más allá de posibilitar que los espectadores experimenten lo *Unheimliche* a partir de la performatividad del hecho escénico, la interacción los constituye como dobles, lo cual conduce a conjeturar una puesta en abismo, una reverberación de duplicidades que intensifica la producción de incertidumbre y honda inquietud.

El énfasis en el sujeto –con su reproducción en serie, la sustitución por otro similar– provoca fuertes sensaciones ante cuestionamientos como ¿quién soy yo, quién el otro, el original o la copia?, en todo espacio y tiempo, ¿soy yo o me parezco? De modo que la puesta en escena suscita viajes imaginarios que eventualmente desestabilizan la conciencia de la existencia misma. Las reflexiones de Marc Augé también contribuyen a ampliar la visión de una puesta en abismo al abordar la alienación. Si Freud nos habla de “situar el yo ajeno en el lugar del propio”, Augé posiciona a Freud como alienado, en tanto que

observa en sí mismo los mecanismos y los efectos de la alienación (Augé, 2000: 45). Al ser ésta el distanciamiento que se guarda respecto de uno mismo, para colocarse como observador –lo que Freud denomina el doble como autocrítica–, formular la sola pregunta de si se es el original o la copia es alienación, porque coloca al individuo en una autoobservación. Hacerse la pregunta a la que los autores parecen invitar,⁹ si se es el original o la copia, es ponerse como objeto, lo cual también causa un efecto siniestro.

Por su parte, Freud, desde la perspectiva externa que representa su profesión como psicoanalista, intuye que el fenómeno extraño y perturbador también se sitúa en ese marco: “no me asombraría llegar a saber que el psicoanálisis, que se ocupa de poner en descubierto tales fuerzas secretas, se ha vuelto ominoso para muchas personas justamente por eso” (Freud, 1986b: 243).

La ominosa tecnología

Al humanizar a la máquina y maquinizar al humano, la puesta en escena plantea el problema de la identidad en el campo de lo real y lo virtual. Asimismo, la sonorización contribuye en este sentido; por un lado, los gritos de angustia emitidos por el actor podrían remitir a la angustia de vivir la crisis identitaria. Por otro lado, la reiterativa música de los videojuegos posibilita un traslado imaginario a la virtualidad que se practica en ellos, donde el yo real se convierte en virtual, y los jugadores convienen en manipular alteregos o asumir el rol de los personajes. El juego de la alteridad favorece vivir otra realidad y efectuar una autoobservación, observar las propias decisiones y comportamientos, establecer un reconocimiento en el otro.

La elección de sonidos de videojuegos (*Mario Bros.*, *La leyenda de Zelda*, *Megaman*, entre otros) conecta a espectadores de toda una generación con lo que sucede en escena. Esos momentos son aprovechados para transformar al espectador en el jugador que se adentra en el desarrollo de las acciones, en un ambiente e incluso en la personalidad de los protagonistas. Entre las múltiples posibilidades, se produce una experiencia en al menos dos niveles: la identificación y la conmoción, o la enajenación y la reflexión sobre sí mismo y su entorno.

⁹ A lo largo de la obra la pregunta flota en el aire, pero es más contundente en la parte del texto que pronuncia el actor: “Esto llevó a Zajonc a la conclusión / De que las parejas se parecen más entre sí luego de un largo / periodo de vivir juntos. / La pregunta sería / ¿quién pertenece a quién? / ¿Alguien pertenece a alguien? / ¿Quién es el original? / ¿Quién la copia?”.

Para quienes en su momento practicaron videojuegos, el impacto es más directo, fuerte y vívido.¹⁰ Ahí el espectador puede asumir una función activa en su mente y sus sensaciones corporales, sin olvidar que desde un principio se estableció su papel en un juego arriesgado. Cuando en la puesta en escena el sonido remite al videojuego, el espectador/jugador quizá puede sentir que adquiere un poder sobre las acciones, que puede interactuar, tomar decisiones y conducir la historia a su antojo. También se rememoran las sensaciones de la mecánica del juego: saltar entre plataformas, avanzar en tiempo real creando una sensación de viaje. O bien, cuando la música engaña a la lógica haciendo pensar en la inminencia de un reto simple, inconscientemente genera en el jugador un desfase, un cambio de percepción con la mecánica de juego (Serrano Jaime, 2014).

...el aumento del ritmo [...] provoca en el jugador un estado de alerta que provoca que acelere la ejecución de acciones. Un hecho que igualmente incide negativamente en éste ya que su tiempo de reacción y acción se llenará de imprecisiones que aumentarán el riesgo a perder una vida. [...] Ya no existirá tranquilidad, cada vez que el jugador escuche la entrada musical que avecina tal aceleración temporal fisiológicamente entrará en estado de alerta [Del Olmo Soriano, 2013: 93].

Para quienes no tuvieron este acercamiento con los videojuegos, son otros los dispositivos que causan un efecto similar: la fragmentación de las historias, la interacción de los cuerpos y sensaciones con la corporalidad del actor, la iluminación, la voz y las acciones de la fotocopiadora, la estrechez del espacio. Tales recursos podrían originar, en ciertos momentos, la sensación de un extraño ir y venir entre una y otra realidad: la original o la copia.

A manera de conclusión

En la puesta en escena de *Escribió su amor con un cuchillo en mi espalda*, la concatenación de elementos del teatro posdramático, caracterizados por su disparidad y heterogeneidad, obliga a que la percepción del espectador se intensifique ante el continuo bombardeo de frases, fragmentos de historias o acciones deshilvanadas que suscitan distorsiones, incertidumbres y paradojas. Al reconocer el inútil esfuerzo por encontrar

una unidad de sentido que lo reconforte como en un teatro complaciente, el espectador debe aceptar la invitación a emprender una aventura sensorial que lo sustraiga de ser un mero receptor pasivo. La apuesta que asumen sus autores, Márquez y Arizmendi, es intentar su transformación en un espectador activo que se sienta libre para construir su propia puesta en escena.

Hablar del tema sobre el original y la copia, en los términos en que lo hacen los autores, lo convierte en una metáfora de la que irradian múltiples conceptos que, al decir de los autores, sobrepasan, con mucho, las ideas que tenían en mente al crearla. Tal metáfora suscita que, según los referentes de cada espectador, su percepción lo haga emprender un viaje rizomático e imaginario, por tiempo y espacio, hacia cualquier sensación, imagen o pensamiento relacionado con sustitución, simulacro, símil, mundo paralelo, réplica, remplazo, relevo, iteración, individualidad, identidad, duplicidad, reproducción, imitación, conciencia del yo y el otro, lo real y lo virtual.

Una afectación de lo *Unheimliche* del teatro posdramático en el espectador es la desestabilización, sacarlo de su lugar de confort, que quizás invita a ver su entorno cotidiano de otra forma, se abre una posibilidad hacia la problematización de otras realidades o hacia el cuestionamiento de uno mismo, como ente perteneciente a un contexto social determinado. Los fenómenos de la alteridad y de la sensación de extrañeza pueden ser ejemplos para manifestar que el ámbito psicológico tiene implicación en el estudio e interpretación del ser social, de manera que estos fenómenos histórico-culturales puedan ser comprendidos. Por medio de los conceptos psicoanalíticos, en conjunción con categorías culturales, se podría aportar conocimiento sobre la mentalidad y los comportamientos de una sociedad.

En este trabajo se ha intentado mostrar, en ese microcosmos del teatro posdramático, la manera de traducir en la estética lo que pasa en el mundo globalizado, y las posibilidades de regresar el efecto, el cual causa una sensación *unheimlich* antes de que tales efectos se vuelvan conscientes, incluso no necesariamente deben volverse conscientes, puesto que no se espera que el dispositivo actúe como espejo sino como generador de procesos.

El teatro posdramático quizás intenta desestabilizar la metáfora teatral que se ha utilizado en las ciencias sociales, pues descorre el velo de los roles o escenarios

¹⁰ Entrevista a Javier Márquez e Iván Arizmendi por Martha Toriz, foro del Trolebús Escénico, Ciudad de México, 26 de octubre de 2011.

que marcaban una pauta a partir de la cual se podían construir generalizaciones, teorías. Este tipo de teatro muestra la contingencia, pone en crisis un afán por la verdad o por la realidad, facilita ciertos dispositivos para reflexionar, para cuestionar, sin que dé alguna respuesta.

Fuentes

- AUGÉ, MARC
2000 *Los "no-lugares", espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona.
- BENJAMIN, WALTER
2010 "Una imagen de Proust", trad. de Jesús Aguirre, en *Observaciones Filosóficas*, núm. 11 <<http://www.observacionesfilosoficas.net/unaimagen-dep.html>> [19 de noviembre de 2016].
- BRETON, ANDRÉ
2001 *Manifiestos del surrealismo*, 2ª ed., trad., pról. y notas de Aldo Pellegrini, Argonauta, Buenos Aires.
- CORNAGO, ÓSCAR
2005 *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Iberoamericana Vervuert, Madrid.
- FREUD, SIGMUND
1984 "Más allá del principio del placer", en *Obras completas*, vol. 18, trad. de José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, pp. 1-62.
- FREUD, SIGMUND
1986a "De la historia de una neurosis infantil", en *Obras completas*, vol. 17, trad. de José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, pp. 1-112.
- FREUD, SIGMUND
1986b "Lo ominoso", en *Obras completas*, vol. 17, trad. de José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, pp. 215-251.
- JENTSCH, ERNST
1997 "On the Psychology of the Uncanny (1906)", en *Angelaki*, vol. 2, núm. 1, pp. 7-16.
- KEROUAC, JACK
1975 "Essentials of Spontaneous Prose", en *Boundary 2*, vol. 3, núm. 3, primavera, pp. 743-745.
- LEHMANN, HANS-THIES
2013 *Teatro posdramático*, Innova/Paso de Gato/Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, México.
- MÁRQUEZ, JAVIER
2012 *Killer Pan. Blog de trabajo de Disecciones Teatro* <<http://diseccionesteatro.blogspot.mx/2012/07/escribio-su-amor-con-un-cuchillo-en-mi.html>> [16 de noviembre de 2016].
- MÁRQUEZ, JAVIER E IVÁN ARIZMENDI
2013 *Escribió su amor con un cuchillo en mi espalda*, en *Locus Solus. Monólogos*, selección e introducción de Edgar Chías, Ediciones El Milagro (Nuestro Teatro), México, pp. 493-535.
- OLMO SORIANO, DANIEL DEL
2013 "Acercamiento al aprendizaje conductual bajo el mundo 1-1 de Super Mario Bros.", en *Revista LifePlay*, núm. 1, agosto, Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 85-100.
- RANK, OTTO
1958 "The Double as Immortal Self", en *Beyond Psychology*, Dover, Nueva York, pp. 62-101.
- RANK, OTTO
1976 *El doble*, Orión, Buenos Aires.
- SERRANO JAIME, DAVID
2014 "Panorama sonoro en Super Mario Bros", 10 de septiembre <<http://www.zehngames.com/developers/panorama-sonoro-en-super-mario-bros/>> [12 de noviembre de 2016].
- THEADO, MATT
2000 *Understanding Jack Kerouac*, University of South Carolina Press, Columbia.