

Figura, superficie e interfaz: derivas del impersonaje en la dramaturgia no antropocéntrica de Manuela Infante

Figure, Surface and Interface: Drifts of *L'impersonnage** in Manuela Infante's Non-Anthropocentric Playwriting

Andrea Franco

Universidad de Chile, Santiago, Chile

andrea.franco@uchile.cl

Resumen

En el presente artículo se discute el estatuto del personaje en las dramaturgias contemporáneas a partir de la noción de impersonaje (Sarrazac, "El impersonaje" 353) y algunas de las derivas que de ella podemos desprender: figura, superficie e interfaz. A partir de estos conceptos, se analiza la reelaboración de la categoría personaje en tres obras pertenecientes a lo que Manuela Infante ha denominado teatro no antropocéntrico: *Estado Vegetal*, *Cómo convertirse en piedra* y *Vampyr*. Estas obras proponen diversos mecanismos compositivos que ponen en tensión el estatuto, funcionalidades y límites de la noción de personaje como parte gravitante de sus respectivas propuestas estéticas.

Palabras clave:

Crisis del personaje - impersonaje - figura - superficie - interfaz.

Abstract

This article examines the status of the character in contemporary playwrights, based on the notion of *L'impersonnage* (Sarrazac, "El impersonaje" 353) and some of the drifts that can be deduced from it: figure, surface, and interface. Stemming from these concepts, this reconfiguration of the category of character is analysed in three plays that fit into what Manuela Infante has denominated as non-anthropocentric theatre: *Estado Vegetal*, *Cómo convertirse en piedra*, and *Vampyr*. These works propose various compositional mechanisms that challenge the status, functionalities, and limits of the notion of character, as a substantial aspect of their respective aesthetic proposals.

Keywords:

Character crisis - *L'impersonnage* - figure - surface - interface.

* Se usa el término en francés por la imposibilidad de traducción al inglés. En el artículo se usa la traducción del término del francés al español desarrollada por Víctor Viviescas.

La crisis del personaje

Hablar del estatuto del personaje en las dramaturgias contemporáneas es hablar de una crisis. Crisis del personaje como vector del drama y, al mismo tiempo, crisis del drama y de sus categorías definitorias: mimesis, fábula, diálogo, acción (Ryngaert cit. en Sarrazac 168). El personaje en la forma dramática tradicional es concebido como una categoría cohesionante y posibilitadora del drama pues “con la exposición de sus pensamientos y la puesta en práctica de sus decisiones, (el personaje) es el motor de la acción dramática; él es el dueño de su destino . . . el drama es básicamente *su historia*” (Carnevali 229). En esta concepción, personaje y fábula resultan inseparables, pues es el personaje quien, en virtud de su carácter, tipo y rol lleva adelante la acción —de la fábula— de manera verosímil, necesaria, con un sentido y propósito (Sarrazac, “El impersonaje” 354-356). Esta función del personaje como entidad configuradora del relato es puesta en crisis en las dramaturgias contemporáneas que, al prescindir o cuestionar categorías como fábula o mimesis, tienden a diluir al personaje como entidad cohesionada y cohesionante. Si bien este cambio no implica necesariamente su desaparición, pues el personaje continúa siendo uno más de los elementos en permanente tensión y reelaboración, este ya no es un elemento configurador, sino más bien uno que tiende a descomponerse y recomponerse según las necesidades de cada propuesta, fenómeno analizado en profundidad por Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon (2016).

Desde la perspectiva de análisis de un teatro posdramático (Lehmann, 1999) la fábula, y por lo tanto el personaje como entidad cohesionante de la puesta en escena, son categorías condenadas a la desaparición en un contexto en el que “la modalidad de aparición/desaparición de la *fábula* en el escenario, y la posibilidad/imposibilidad de su reconstrucción en colaboración necesaria con el planteamiento de la puesta en escena y las hipótesis que formulará el espectador” (Carnevali 299) serán lo gravitante del fenómeno escénico. Esta nueva relación de los elementos y, particularmente, el rol articulador que se le confiere al espectador determina un cambio radical en el estatuto del texto, principal articulador de la propuesta escénica en el teatro dramático. Para Érika Fisher-Lichte este cambio implica el paso de un “modelo representacional”, en el que la puesta en escena es la representación del universo ficcional preconfigurado en un texto —al cual se le reconoce un valor literario— a un “modelo presentacional”, en el que la realización escénica se configura a partir de procesos de corporización específicos, determinados por la materialidad particular del cuerpo de cada intérprete o *performer* (Fisher-Lichte 293-294). En este sentido, las propuestas de Lehmann y Fischer-Lichte coinciden en la tendencia a la desaparición de las categorías “fábula” y “personaje”, además de la de “texto” como elementos articuladores en el teatro contemporáneo, y le confieren al “acontecimiento” y a la relación de copresencia entre intérpretes y espectadores el rol principal en la articulación del fenómeno escénico.

En oposición a esta perspectiva, Jean Pierre Sarrazac —a partir del extenso análisis que Robert Abirached desarrolla sobre la crisis del personaje en el teatro moderno— defiende la siguiente tesis: más que determinar la desaparición total o “una pura y simple negación” del personaje, lo que la crisis del personaje —aparejada a la crisis de la mimesis y por tanto de la fábula— ha posibilitado, es la emergencia en las dramaturgias contemporáneas de un “devenir distinto del personaje . . . un retiro de sí en el que se trataría, no de despersonalizar, sino de

impersonalizar al personaje" ("El impersonaje" 365). Sarrazac articula esta noción en oposición a la concepción aristotélica de un héroe activo, que lleva adelante la acción de su propio drama a través de peripecias: "En la época de la fragmentación, incluso de la disolución de la fábula, (el personaje) ya no es más que el espectador pasivo e impersonal del drama de la vida, de esta vida que, por ironía, le pertenece supuestamente a título personal" ("El impersonaje" 366). Para Sarrazac este devenir distinto del personaje implica constituirse como una entidad sin carácter (Ryngaert cit. en Sarrazac, *Léxico* 168), esto es, sin una identidad cohesionada que le permita actuar y conducir la fábula de manera coherente y verosímil. Pero no se agota en esta crisis del carácter. Esta idea de lo impersonal resuena también con el concepto de persona. En la acepción griega, la persona es la máscara y contiene implícita la idea de representación pues materializa la "operación de transformación poética" (Abirached cit. en Ryngaert y Sermon 126) que implica la mimesis. Esta impersonalización del personaje daría cuenta entonces de un estatuto no mimético, o de un régimen en el que, a falta de esta transformación mimética, lo que se configura es su cuestionamiento o incluso su destrucción:

El personaje o, mejor, la figura del drama a venir, como lo anuncia *La crisis del personaje...* de Robert Abirached, se nos presenta como el lugar de pasaje y de metamorfosis de todos esos rostros, de todas las máscaras ("desnudas") que hacen la vida de un hombre, que hacen la vida de todo hombre. Este impersonaje es, en el sentido musiliano, "sin cualidades". Lo que significa, paradójicamente, que está proveído de mil cualidades pero de ninguna unidad ni sustancia identificadora. Lo que significa, entonces, que parezca abocado a ese nomadismo y a ese camaleonismo (Sarrazac, "El impersonaje" 368).

El impersonaje sería entonces una entidad hecha de errancias, difusa, donde lo personal desaparece, y donde lo humano se vuelve transpersonal. A partir de esta definición podemos concluir que el impersonaje, lejos de constituir una identidad, una unidad con características reconocibles, resulta más bien una superficie, un lugar, un espacio —metafórico, conceptual, pero también físico/corporalizado— en el que pueden confluír y transitar diversos elementos, a saber: subjetividades, referencias, documentos, gestos, pero sobre todo, es el lugar donde se juega su relación con la palabra:

Es ahí que el personaje se redefine y quizás se reconstruye, en la separación, en la distancia entre la voz y el discurso que pronuncia, en la dialéctica cada vez más compleja entre una identidad que se echa de menos y unas palabras de orígenes diversos, en el seno de un teatro que no es ya ciertamente narrativo, pero que participa del comentario, de la autobiografía, de la repetición, del flujo de voces que se cruzan en la puesta en escena de la palabra" (Ryngaert cit. en Sarrazac, *Léxico* 169).

El personaje como lugar de puesta en escena de la palabra es un lugar de fractura: en él se evidencian las contradicciones tanto de las subjetividades como de los discursos hegemónicos. Es el lugar donde se hacen carne las confrontaciones entre los enunciadores y sus enunciados, y donde el fragmento, y no la continuidad o unidad de un relato es lo que emerge. De ahí que surja como un elemento relevante en dramaturgias contemporáneas que buscan tensionar o

evidenciar discursos sociales y políticos, o bien cuestionar el estatuto de ciertos paradigmas. Estas propuestas, lejos de prescindir del personaje, lo recrean, lo reelaboran, redefiniendo sus funciones, cuestionando su estatuto y reafirmando al mismo tiempo su cualidad de “presencia de un ausente, o ausencia vuelta presente” (Sarrazac, “El impersonaje” 356).

Espacios de y en tránsito

Este nuevo estatuto del personaje, sin carácter y no mimético, al menos no exclusivamente, ha determinado la emergencia de una renovación lexical en los discursos y teorías referidos a la dramaturgia contemporánea. Uno de los nuevos términos adoptados es el de “figura”: “hablamos efectivamente de figura cada vez que se trata de calificar seres de ficción que escapan al dominio de la palabra ‘personaje’, porque ponen en cauce los presupuestos o los desbaratan” (Ryngaert y Sermon 13).

Entre las definiciones del término figura, podemos encontrar, en primer lugar, la de “imagen plástica” (Auerbach 43). Ya desde las primeras apariciones documentadas del término en obras literarias, filosóficas y técnicas —tanto griegas como latinas— la palabra figura se utiliza como sinónimo de forma, y alude a una cierta “. . . configuración externa, contorno . . .” (Auerbach 45), además de ser usada permanentemente para dar cuenta de configuraciones ligadas a expresiones artísticas (figuras retóricas, figuras musicales, figuras coreográficas). Así, desde su origen, el término figura puede dar cuenta de la configuración exterior ya sea de una “forma hueca o vacía”, de una “imagen virtual” o incluso de una “imagen onírica” (Auerbach 51-62). De ahí que no solo la forma exterior sea aquello que está en juego en la figura. Su contenido, o bien aquello que la origina, son elementos determinantes en la conformación figural: la figura refiere a otra forma, idea o imagen preexistente, que de algún modo reemplaza, contiene. Esto lo hace un término dinámico y complejo, que ha sido utilizado para designar no solo formas externas, sino también “lo que se manifiesta de nuevo”, “lo que se transforma” (Auerbach 44) e incluso fue considerado sinónimo de conceptos como “copia” y “apariciencia” (Auerbach 62).

A pesar del dinamismo del término, en todas sus acepciones se encuentra implícita la idea de algo que se hace visible por medio de una forma, situándonos frente a la idea de una materialización. Al mismo tiempo, estas definiciones refieren a la idea de codificación de elementos que, en su conjunto, representan conceptos, o bien a otros objetos. La figura se constituye entonces en un lenguaje que se materializa en una exterioridad que es dinámica pues implica un dar forma a algo, en cierto modo reiterar o incluso copiar algo ya existente a partir de sus configuraciones externas.

Si adoptamos el concepto figura para designar el nuevo estatuto del personaje en las dramaturgias contemporáneas, las ya citadas definiciones nos alejan definitivamente de la idea de personaje como una identidad que debe responder a una cierta coherencia interna y nos permiten enfatizar en los aspectos exteriores, materiales de su aparición. Estas definiciones nos permitirían ampliar el término incluso más allá de la propuesta de Ryngaert que circunscribe la figura teatral a seres de ficción. En rigor, cualquier operación de codificación llevada adelante en escena podría ser considerada como figura, independiente de si esta refiere o no a elementos ficcionales. Sí, parece necesario resaltar que la figuración a la que Ryngaert refiere, requiere de

un cuerpo y un espacio en el que esta se materialice: “Hablar en este contexto de figura, es siempre señalar al cuerpo (y/o al lenguaje) puesto en juego en un espacio, según un protocolo establecido” (14). Esta cualidad material de la figura está en línea con las teorizaciones que proponen el paso de un modelo representacional a uno presentacional, donde la materialidad del cuerpo del *performer* y el espacio en el que se lleva a cabo la realización escénica son los principales elementos configuradores:

El personaje deja de estar determinado a partir de estados internos a los que el actor/performador ha de dar expresión con su cuerpo. El personaje es más bien aquello que se genera y se trae a presencia por medio de los actos performativos por los que el performador genera y trae a presencia su singular corporalidad (Fischer-Lichte 176).

A partir de la concepción del personaje, o más bien del impersonaje como figura, podemos desprender otros conceptos útiles al momento de analizar sus nuevos estatutos en la dramaturgia contemporánea. Estos son el concepto de superficie y el de interfaz. La superficie, entendida como “límite o término de un cuerpo, que lo separa o distingue de lo que él no es” (Crespi y Ferrario 125) nos remite nuevamente a las cualidades espaciales del impersonaje en tanto lugar donde se materializan sus errancias, subjetividades e incluso palabras. El impersonaje, al no contar con una interioridad en términos psicológicos o identitarios, solo nos remite a una superficie, más o menos porosa, en la que diversos intercambios se verifican. Discursos, musicalidad y gestualidad son parte de esta superficie, de esta materialidad en la que estos elementos ya no remiten a una coherencia, sino que se presentan de manera anárquica y fragmentada. Su carácter superficial facilita la errancia, la alternancia de registros, al tiempo que nos permite determinar sus límites, que en general se encuentran en los mismos elementos y materialidades que lo conforman: el lenguaje, el gesto, el espacio, el cuerpo, la voz.

Respecto de la idea de superficie, entendida desde la pintura como opuesta a la idea de profundidad, y problematizada por Gilles Deleuze a propósito de la obra de Francis Bacon, resulta interesante cómo la cualidad superficial del lienzo se presta a todo tipo de juegos especulares, al tiempo que determina, para el artista, un punto de partida saturado de significados:

Todo está presente sobre la tela como imágenes actuales o virtuales. El pintor no tiene que llenar una superficie blanca, tendría más bien que limpiar, vaciar, despejar. Entonces, no pinta para reproducir sobre la tela un objeto que funciona como modelo, pinta sobre las imágenes que ya están ahí para producir una tela en la cual el funcionamiento va a invertir los elementos del modelo y de la copia. En resumen, lo que hay que definir son todos esos “datos” que están sobre la tela antes de que el pintor comience su trabajo (Deleuze 51).

En este sentido, podríamos decir que el personaje, esto es, el impersonaje, es la tela, la superficie, sobre la cual se efectúan operaciones de significación que exceden las materialidades que en él colisionan, pues la superficie lisa no es una tela en blanco, es más bien un espacio performativo de resonancia entre materialidades, signos, y toda una red de representaciones culturales.

Otro concepto que emerge al considerar al impersonaje como espacio de y en tránsito, es el de “interfaz”. Si bien se trata de una conceptualización adoptada del lenguaje tecnológico,

resulta adecuada para abordar los desafíos que proponen las nuevas propuestas, pero también para entender al impersonaje como una nueva tecnología dramática. La interfaz ha sido definida como “superficie entre dos porciones de materia o espacio que tienen un límite común” (Scolari 22). Pero la interfaz no es solo una separación pues, al mismo tiempo, permite el intercambio de ciertos elementos o partículas de un espacio a otro. En ese sentido, la interfaz se diferencia de la superficie en tanto lugar liminal, espacio de transición e intercambio, dispositivo de decodificación y recodificación de informaciones, vehículo de transmutación. El impersonaje-interfaz tiene la posibilidad de mediar entre diversos sistemas —textuales, gestuales, sonoros, espaciales, discursivos, conceptuales—. En algunas propuestas, a pesar de operar desde un estatuto distinto del dramático, se constituye igualmente en el articulador de la puesta en escena, ya no en virtud de su coherencia o identidad, sino a partir de su potencial como medio, como lugar de transacciones y transformaciones de las diversas materialidades que confluyen en él y lo atraviesan. Al respecto, Ryngaert señala: “el personaje, interfaz de un universo textual y de su modo de aparición, aquí y ahora, se vuelve así el operador y el revelador privilegiado de las tensiones entre realidad y teatralidad, figuración e imaginario, que las escrituras organizan sobre la escena” (124).

En virtud de estas cualidades materiales y espaciales del impersonaje —su carácter de figura, superficie e interfaz—, las nuevas dramaturgias proponen estatutos híbridos del personaje que se tensionan unos con otros. Al interior de una misma propuesta podemos encontrar estatutos ficcionales, narrativos, documentales, que van mutando, de forma camaleónica, sin necesidad de justificar el paso de uno a otro. Esta hibridez en el estatuto del personaje es un elemento característico y fundamental en las propuestas que analizaremos a continuación, profundizando tanto en la noción de impersonaje, como en la de figura, superficie e interfaz.

Dramaturgia no antropocéntrica

Teniendo como punto de partida la pregunta sobre “cómo podría hacerse —escénica y materialmente— un teatro no antropocéntrico”, la directora y dramaturga chilena Manuela Infante ha desarrollado desde 2017 lo que ella denomina un “ciclo de obras (que) resulta de la lectura de autoras y autores pertenecientes al llamado *giro no humano* en la academia, trabajo de pensadores que hacen hincapié en la contribución agencial de las fuerzas no humanas” (Infante, “Clase Magistral”) y que “busca contrarrestar la idea de que la humanidad es la medida de todas las cosas”. Esta línea de trabajo, que ella misma denomina como “teatro no antropocéntrico” busca desbaratar los supuestos y formas teatrales tradicionales, en las que el ser humano es el centro gravitatorio tanto filosófica como formalmente, posicionándose desde categorías distintas: lo vegetal, lo mineral y lo no humano. Estas categorías no son abordadas únicamente en tanto ejes temáticos sino, principalmente, como sistemas de pensamiento, maneras de ser y conformarse distintas de lo humano a partir de las cuales Infante busca generar nuevas configuraciones de los elementos teatrales y dramáticos. En este sentido, Infante se posiciona desde la mirada de los denominados nuevos materialismos feministas, entre ellos la propuesta de Karen Barad:

Específicamente, el punto del “posthumanismo” no es borrar los límites entre lo humano y lo no-humano, no es eliminar todas las distinciones y diferencias, y no es simplemente invertir el humanismo, sino que, más bien, entender los efectos materializadores de ciertas formas de trazar límites entre “humanos” y “no-humanos”. Es crucial, entonces, que un análisis así no conciba los cortes como un ejercicio o práctica de diferenciación puramente humana, es decir, como distinciones culturales. Sea lo que sea un “corte” no debe asumir alguna noción previa de “lo humano” (4).

En este sentido el “corte”, la diferenciación, el posicionamiento desde una configuración otra, distinta, no humana, implica el reconocimiento de su agencia y potencia, todo lo cual estaría también en línea con las propuestas de ciertas epistemes del sur, particularmente lo que Rivera Cusicanqui define como una episteme india: “En primer lugar estaría el diálogo con y el reconocimiento de sujetos no humanos” (150), entendidos estos como animales, plantas, la naturaleza en su vastedad y también aquello sin vida (los muertos, antepasados, espíritus, entidades relevantes en las cosmovisiones ancestrales de los Andes). Esto sitúa la propuesta de Infante no solo en el marco de los feminismos, sino también de propuestas descolonizadoras propias del sur.

La idea de considerar lo no humano en el trabajo de Infante supone un desafío para el espectador: dar un paso al costado para mirar desde otro lugar, para contemplar la posibilidad de un otro modo de ser/estar, y desde ese espacio otro establecer preguntas, cuestionamientos respecto de lo humano y de lo que sistémicamente no ha sido considerado dentro de esa objetividad hegemónica. En ese sentido, otro aspecto relevante dentro de esta propuesta es que no se sitúa desde la idea de representación, sino desde el concepto de especulación, entendida esta como imitación: “La especulación existe como un acto poético en el que todas las cosas llegan a un acuerdo con la alteridad” (Infante 2020). Esta idea de la especulación, concepto que Infante recoge de la propuesta de Ian Bogost (*Alien Phenomenology, o What It's Like to Be a Thing*, 2012) implica una ética en la que no se trata de imponer a lo no humano las categorías humanas de la representación, sino de buscar otras categorías, propias de lo no humano, que nos permitan abordarlo desde sus especificidades y particularidades.

A partir de estas ideas, en la obra de Infante los principales elementos de lo dramático —en tanto constitutivos de un paradigma estructural centrado en lo humano— son cuestionados. Particularmente, la noción de personaje es reelaborada a partir de lo que la autora define como “un impulso post identitario que trata de resistir la idea de la ficción cerrada” (Infante, “La dramaturgia no antropocéntrica”) en la que un actor representa un solo personaje. La idea del “voceo” (Infante “la dramaturgia no antropocéntrica”) de personajes por parte de actores —la cual consiste en que un mismo actor o actriz interpreta distintos roles en una misma puesta en escena concebidos estos más como voces diversas que como personajes con cualidades o características definidas y unificantes— es una constante en las obras de este ciclo, y se despliega a través de distintas estrategias. Estas estrategias serán analizadas a continuación a partir de la noción de impersonaje y las derivas de esta que ya hemos definido como figura, superficie e interfaz.

Estado Vegetal¹

La obra que inaugura este ciclo constituye una propuesta en la que el personaje es un elemento articulador de la puesta en escena, no en virtud de una identidad o coherencia interna, sino más bien como dispositivo de puesta en crisis de los mecanismos miméticos.

La puesta en escena se presenta como un relato polifónico que, a partir de un hecho particular —el accidente de un motociclista que choca con un árbol quedando en estado vegetal— construye un andamiaje performativo donde lo vegetal y sus características son las categorías que configuran la propuesta. El relato, en vez de constituirse a partir de una historia unificada, presenta distintas ramificaciones, como si cada una de ellas fuera una rama diferente del mismo árbol. Estas ramificaciones, además de abrir el relato en distintas direcciones, se configuran a partir de distintas voces/figuras: Raúl, Niña, Eva, Madre, Nora, Joselino, Manuel. Cada una de estas voces/figuras aborda distintos puntos de vista del mismo hecho, aportando capas de sentido en un nivel ficcional, pero también a un nivel conceptual y simbólico. Las tensiones entre lo humano y lo vegetal —tanto desde una perspectiva ecológica como en términos de las relaciones de poder que el ser humano ejerce sobre aquello que no es humano— son elementos centrales de esta propuesta.

La puesta en crisis que propone la obra radica en el hecho de que las siete voces/figuras que componen el relato son interpretadas por la misma actriz (Marcela Salinas) quien, en escena, pasa de una a otra por medio de la caracterización vocal sumada a pequeños elementos de caracterización física, pero fundamentalmente en su interacción con un *looper*². El uso de este aparato tecnológico, de esta interfaz, le permite a la actriz grabar en vivo su propia voz como si se tratara de un *sample*³, y luego reproducirla e interactuar con ella en escena. La interacción de múltiples capas de su voz grabada y su voz emitida en vivo permite que la obra no se configure únicamente a partir del monólogo, sino que exista también el diálogo y a partir de él se construyan interacciones entre las diversas voces/figuras. Pero este diálogo no se configura como un diálogo dramático en el que las entidades/personajes interactúan a partir de objetivos y motivaciones internas definidas. Este diálogo pone en evidencia su propia imposibilidad: el *looper* le devuelve a la actriz su propia voz interpretando a un determinado personaje, y ella, en un ejercicio lúdico y al mismo tiempo musical, entra en diálogo con esta voz grabada, fantasmagórica, un eco de su propia voz, desprovista de su impulso, de su energía presente, una materialidad más a disposición del juego escénico.

El *looper* en esta propuesta cumple una función paradójica. Al tiempo que permite el diálogo entre las distintas voces/figuras, hace evidente que se trata de virtualidades, resonancias de la propia intérprete que ella misma manipula como parte de su *performance*, y que en su reiteración tienden incluso a perder un sentido de relato, relevando su calidad de sonidos, de ritmos, de musicalidades. La palabra, al transitar de la intérprete al *looper* y ser devuelta al espacio por medio de su amplificación y distorsión, construye un diálogo que al mismo tiempo que se

-
- 1 Obra estrenada el 1 de junio de 2017 en Centro NAVE. Ficha artística: Dirección: Manuela Infante | Dramaturgia: Manuela Infante y Marcela Salinas | Elenco: Marcela Salinas | Diseño integral: Rocío Hernández | Diseño y realización de utilería: Ignacia Pizarro | Grabación de voces: Pol del Sur | Producción: Carmina Infante | Traducción: Bruce Gibbons, Alex Ripp, British Council Chile | Coproducción: NAVE, Centro de Creación y Residencia – Fundación Teatro a Mil.
 - 2 Dispositivo electrónico en el que se pueden registrar melodías cortas, generalmente interpretadas en guitarra o teclado, para luego reproducirlas y tocar por encima otras melodías.
 - 3 Muestra de sonido, melodía corta.



Marcela Salinas en *Estado Vegetal*. Autoras: Manuela Infante y Marcela Salinas. Estrenada en NAVE. Año: 2017. Fotografía de Maida Carvallo.

hace voz, se desmaterializa. Esta errancia de la palabra, del discurso, amplifica sus resonancias simbólicas y conceptuales desbaratando los principales elementos de la dramaturgia tradicional: tiempo, espacio, acción, son categorías que en esta propuesta se ven arrasadas por el devenir presente de la puesta en escena que va reconstruyendo el relato de un hecho sucedido en un tiempo ya pasado y del cual solo tenemos fragmentos, puntos de vista subjetivos y erráticos, testimonios “que se van por las ramas”, porque lo que interesa no es la objetividad de los hechos sino lo que está sucediendo en escena: la performance de la intérprete.

En esta propuesta el rol de la intérprete se vuelve fundamental. Es ella la encargada de corporalizar el entramado conceptual de la pieza organizado en una estructura que da cuenta de una configuración propia de lo vegetal: ramificación, fototropismo, fotoperiodicidad. Sumado a esto, es ella la responsable de articular las interacciones con el dispositivo tecnológico, manejar el ritmo, los cambios de un personaje a otro, de un cuadro a otro, manipular los elementos escenográficos. La actriz configura y desconfigura la puesta en escena y, al mismo tiempo, articula y desarticula el texto. Ella es la interfaz que conecta todos los elementos de la puesta en escena y su injerencia en el espectáculo es tal que es considerada como dramaturga de la propuesta a la par con Infante.

Así, en *Estado Vegetal*, el concepto de interfaz se verifica tanto a nivel performativo —la intérprete/articuladora del montaje— como a nivel tecnológico —el *looper*— pero también en un nivel textual y de construcción dramaturgica, pues cada voz/figura permite a su vez el tránsito de materiales textuales. Nos referimos a palabras y frases claves dentro de la construcción textual que, al pasar de una figura a otra, van adquiriendo nuevos y variados significados y resonancias. Entre ellas podemos mencionar: “árbol”, “tendido”, “no me puedo mover”, “tronco”, “raíz”, “mientras más quieto está algo, más sobrevive”. Estas textualidades, en su reiteración y en su



Marcela Salinas en *Estado Vegetal*. Autoras: Manuela Infante y Marcela Salinas. Estrenada en NAVE. Año: 2017. Fuente: Fundación Teatro a Mil.

tránsito, construyen un universo referencial, conceptual y simbólico que excede lo que cada figura podría elaborar de manera individual. Al mismo tiempo, relevan el carácter de superficie de cada una de estas figuras en tanto externalidades, materialidades escénicas sobre las cuales rebotan, se amplifican y transforman los diversos significantes y significados de la puesta en escena.

En resumen, podemos decir que la propuesta de un teatro no antropocéntrico se configura en *Estado Vegetal* principalmente en la reelaboración del estatuto de personaje: figura, superficie e interfaz son categorizaciones que nos permiten dar cuenta de las operaciones dramáticas y escénicas necesarias para abordar modos de ser distintos, no cohesionados, que exceden y reelaboran la categoría personaje.

***Cómo convertirse en piedra*⁴**

Estrenada en 2021, es la segunda obra perteneciente a lo que Infante denomina “dramaturgia no antropocéntrica”. La propuesta se constituye a partir de las categorías de lo mineral: acumulación, sedimentación, capas. Uno de los principales procedimientos escénicos es la superposición, la

4 Obra estrenada en la sala principal del Centro Cultural Matucana 100 el 23 de septiembre de 2021. Ficha artística: Dirección, dramaturgia, diseño sonoro: Manuela Infante | Elenco: Aliocha De La Sotta, Rodrigo Pérez y Marcela Salinas | Diseño integral: Rocio Hernández | Jefe técnico, visuales: Pablo Moisés | Sonidista: Diego Betancourt | Producción: Carmina Infante | Diseño audiovisual y programación sonora-luminica: Alex Waghorn | Coreografía: Diana Carvajal | Diseño técnico de sonido: Gonzalo Rodríguez | Sonidista: Isabel Zúñiga | Investigación teórica y dramaturgismo: Camila Valladares | Colaboración musical: Valentina Villarroel | Realización de escenografía: Amorescénico | Realización de utilería: Gabriel Seisdedos - Taller Madrid | Realización de vestuario: Daniela Espinoza.



Marcela Salinas, Aliocha de la Sotta Rodrigo Pérez en *Cómo convertirse en piedra*. Autora: Manuela Infante. Estrenada en el Centro Cultural Matucana 100. Año: 2020. Fotografía de Daniel Montecinos.

cual se trabaja en distintos niveles: superposición de voces, de cuerpos, de objetos, pero también de conceptos afines. Se establece un campo semántico que ronda las ideas de acumulación, cristalización, historia, y cuya resonancia se amplifica hacia temas como la memoria, la explotación de la naturaleza, pero también de lo humano. La piedra, eje de la propuesta, se presenta como algo rígido, pero también como portadora de memoria: “un pedrazo duele, porque es ser golpeado por un montón de historia acumulada” es uno de los textos que resuena durante toda la obra. Paradójicamente, y en contraposición, las piedras en escena son representadas por objetos blandos, especie de cojines de distintos tamaños, que son manipulados por tres intérpretes que las cargan ordenándolas, apilándolas, superponiéndolas durante una puesta en escena que, tal como en *Estado Vegetal*, para dar cuenta de cómo lo otro —en este caso las piedras— reelabora los elementos de la teatralidad.

Si *Estado Vegetal* se organizaba en torno a un hecho puntual (accidente del motociclista) que se rearticulaba a partir de diversas ramificaciones o puntos de vista, en *Cómo convertirse en piedra* los elementos argumentales presentes no son aquello que articula la pieza. Estos más bien se nos presentan como parte de un campo semántico relativo a lo mineral que se va conformando a partir de construcciones de lenguaje que en un comienzo parecen enunciados independientes y que en virtud de la superposición van construyendo sentidos diversos.

La piedra resuena y rebota durante la obra como palabra, imagen y símbolo que hace eco de diversas relaciones materiales y simbólicas. Es el mineral que se extrae con procedimientos altamente violentos para el medioambiente, pero también para las comunidades y personas que trabajan en torno a las grandes mineras. Al mismo tiempo, es un elemento con el que se



Rodrigo Pérez y Marcela Salinas en *Cómo convertirse en piedra*. Autora: Manuela Infante. Estrenada en el Centro Cultural Matucana 100. Año: 2020. Fotografía de Marcos Ríos.

ejerce violencia contra otros seres, específicamente mujeres (se evoca, a través de la palabra, una escena de lapidación en contra de una mujer a la que le arrancan los ojos a pedrazos), y también es un elemento que nos constituye como humanos: dientes y huesos son también minerales; de algún modo somos también piedras.

Es a partir de esta idea de rebote, de resonancia, que la noción de superficie cobra relevancia en la pieza: los intérpretes, la materialidad de sus cuerpos y sus voces son la superficie sobre la cual las ideas en torno a las piedras y a lo mineral rebotan. No existe la intención de representar o recrear un relato. Tampoco el concepto de personaje aparece siquiera referido —en el texto de trabajo aportado por la autora no hay personajes señalados y las distintas interacciones están atribuidas a las iniciales de los nombres de los intérpretes— Lo que aparece en *Cómo convertirse en piedra* es un eco, son las reverberaciones al interior de una cueva, reiteraciones de signos que van produciendo sentido por acumulación. El cuerpo y en particular las voces de los y las intérpretes son vitales en la materialización de estos ecos que configuran el andamiaje dramático de la pieza y, tal como en *Estado Vegetal*, el uso del *looper* es parte de esta propuesta.

En *Cómo convertirse en piedra*, la presencia del *looper* está nuevamente mediada por los actores y actrices, quienes lo accionan e interactúan a modo de interfaz. La forma pareciera ser nuevamente el diálogo de la voz de una presencia (un actor en escena) con una ausencia (su propia voz grabada). Sin embargo, si bien inicialmente se crea entre ambas voces una interacción que intenta construir cierto sentido, en esta obra aquel sentido junto a la intención dialógica tienden a disolverse, a disiparse. El uso del *looper* se articula a partir de las características de lo mineral:

la voz es un eco, que rebota, reverbera dentro de una cueva, que choca con piedras. Ese rebote genera cadencia, ritmo, intensidad, pero más que un sentido en términos de un relato, lo que construye son capas, acumulaciones, sedimentos de sentido que se amplifican en su interacción. Estas capas, tal como en los minerales, se acumulan una sobre otra, construyen verticalmente. Su lógica es la superposición, y no una construcción lineal, causal, narrativa. Podríamos decir entonces que en *Cómo convertirse en piedra*, la interfaz voz /eco no es únicamente una modalidad distinta de aparición o una reelaboración de la categoría personaje, sino también una reelaboración de la categoría tiempo. No se construye una temporalidad lineal causal, propia de lo dramático, sino que la interfaz voz/eco posibilita una temporalidad otra, una temporalidad dilatada, expandida, superpuesta, distinta de la temporalidad causal humana. El tiempo largo y sedimentado corresponde a la temporalidad de las piedras.

En consecuencia, en este contexto mineral no existe el diálogo. Solo el rebote, la reverberación. Las voces de cada intérprete se proponen como superficies que por efectos del *looper* colisionan. La voz, en tanto sonido, rebota sobre sí misma. No responde, más bien choca y reitera. Una vez más se evidencia el contraste: para hablar de una materialidad dura, densa, compacta como las piedras, el medio es la voz y su eco; elementos sonoros y efímeros, que para materializarse necesitan del choque, de la resonancia en otras estructuras-cavidades. En virtud de esta resonancia, en el universo mineral propuesto, el diálogo es reemplazado por el encabalgamiento de ideas y por los rebotes conceptuales dentro de un tema que a su vez va sedimentando otros temas. Así podemos constatarlo en un fragmento del texto de trabajo proporcionado por la autora:

A: Adentro de ese foso estaban todas las mujeres.

N: Esto fue una verdadera lapidación.

R: Las están llamado material estéril.

A: Yo no soy estéril.

N: ¿Dónde se encuentran en este minuto los cuerpos exhumados?...

R: A ver señora siéntese por favor.

N: ¿Cuál es el vínculo entre el material estéril y la maternidad?

A: ¿Por qué las lapidaron?

N: ¡Ese es el tema! (Infante, *Cómo convertirse* 6).

El campo semántico piedra se expande en los conceptos foso, lapidación, material estéril, cuerpos exhumados y muerte. En ese campo semántico temas como la violencia contra las mujeres y la exhumación de cuerpos de detenidos desaparecidos se vinculan de manera desjerarquizada, como si la autora quisiera señalar que lo importante no es un concepto o palabra central —la piedra—, sino todas sus resonancias posibles tanto culturales como históricas. La materialidad de la puesta en escena: cuerpos, voces de intérpretes y su relación con el espacio escénico son las superficies sobre las cuales estas resonancias se verifican.

*Vampyr*⁵

Finalmente, se propone el análisis de algunos elementos presentes en *Vampyr*, obra recientemente estrenada, tercera parte de la exploración respecto de lo no humano iniciada por Infante en *Estado Vegetal*. La propuesta se configura en torno a la figura del vampiro como criatura no humana, cuyas características sirven para tensionar y corporizar ideas como la explotación de la naturaleza y de las personas, los supuestos límites entre lo humano y lo no humano, además de la devastación ecológica que se esconde tras las denominadas energías verdes. En esta propuesta, cobra relevancia la noción de impersonaje como figura: el vampiro es representado por un actor y una actriz que, a través de sus cuerpos, gestos, voces y algunos elementos de vestuario, materializan a estas criaturas escénicamente desde lo icónico. Al mismo tiempo, el cuerpo de los actores es nuevamente una interfaz. Ya no en su interacción con un aparato tecnológico —si bien el looper también es parte de esta propuesta, su uso no resulta un elemento articulador—, sino más bien como medio de aparición e interacción de las distintas figuras/ impersonajes a partir de las cuales se configura argumentalmente la obra: vampiro, trabajadoras de la empresa de energía eólica, experto que realiza un informe de impacto ambiental. Todas ellas van conformando los distintos momentos de lo que Infante denomina “falso documental” (Infante, “Detrás de las máscaras”).

La alusión al falso documental resulta relevante, pues nos sitúa en el horizonte de la cultura popular donde este género se hizo conocido —particularmente a partir de la adaptación radiofónica *La guerra de los mundos* de Orson Welles—. Este formato es reconocido como un medio de parodia en tanto propone el tratamiento documental de hechos que son ficcionados. En *Vampyr*, datos reales como la existencia de un murciélago hematófago chileno, o la posibilidad de que el Barotraumatismo (trauma por diferencia de presión atmosférica que provoca hemorragias internas, además de daño en pulmones y otros órganos) sea la causa de muerte masiva de murciélagos en las inmediaciones de plantas de energía eólica, se entretrejen con elementos ficcionados como la presentación de un informe de impacto ambiental de una empresa de energía renovable o la desesperación de una trabajadora de la empresa eólica al darse cuenta de que su madre, quien también trabajaba en la empresa, no ha vuelto a levantarse luego de su último turno de noche.

Las alusiones a la cultura popular también se articulan en la propuesta a partir de la figura del vampiro. La obra hace constantes guiños a las diversas representaciones cinematográficas de este personaje, ya sea a partir de la presencia de fragmentos de la banda sonora de alguna versión de *Drácula*, o bien en la utilización por parte de los intérpretes de largas uñas y colmillos postizos, además de capas, todos elementos reconocibles del género vampiril. A pesar de esas referencias, que sin duda son relevantes en tanto hacen inmediatamente reconocible para los espectadores los códigos en los cuales estas criaturas operan —muertos vivos o vivos muertos, murciélagos, pero al mismo tiempo humanos—, la figura del vampiro se nos presenta en la pro-

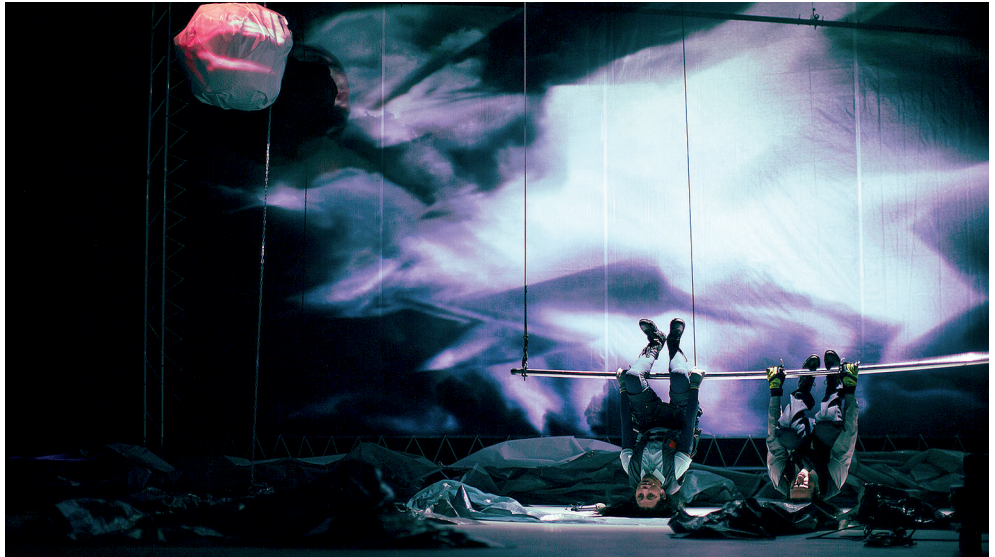
5 Obra estrenada en la sala principal del Centro Cultural Matucana 100 el 22 de agosto de 2024. Ficha artística: Dirección, dramaturgia y universo sonoro: Manuela Infante | Producción: Carmina Infante Güell | Elenco: Marcela Salinas y David Gaete | Diseño integral: Rocio Hernández | Asistente de dirección y jefe técnico: Pablo Moisés | Entrenamiento y coreografía: Diana C. Guevara | Sonidista: Víctor Muñoz | Investigación teórica y dramaturgismo: Camila Valladares | Diseño gráfico: Paula Aldunate | Realización de vestuario: Elizabeth Pérez.



David Gaete y Marcela Salinas en *Vampyr*. Autora: Manuela Infante. Estrenada en el Centro Cultural Matucana 100. Año: 2024. Fotografía de Franco Barrios.

puesta como superficie de aparición de una criatura distinta: el *Vampyr* chileno. A diferencia del vampiro europeo que se popularizó a través de novelas y películas, que es un sujeto ilustrado, adinerado y que vive en un castillo, la criatura chilena está condenada a trabajar medio tiempo en interminables “turnos nocturnos” de una empresa de energía renovable. El no estar vivo ni muerto de este *Vampyr* viene de la situación laboral en la que se encuentra, condenado a largas rondas de trabajo seguidos de largos viajes en transporte público para llegar a su casa, donde no logra encontrar el descanso. El *Vampyr* chileno se encuentra exhausto en términos físicos y emocionales, y se presenta en la obra como una superficie sobre la cual se evidencia la metáfora de la explotación laboral de seres que parecen no tener un estatus lo suficientemente humano como para merecer condiciones de trabajo dignas o al menos compatibles con la vida humana (trabajar de día y dormir de noche, por ejemplo).

Con esta propuesta, Infante parece volver a una construcción donde los aspectos narrativos son relevantes dentro de la configuración de la puesta en escena, y donde los cuerpos de los actores son interfaces, esta vez entre lo humano y lo no humano. Si bien la propuesta no se articula en un relato lineal, sino que divaga circularmente sobre los sucesos ficcionales ocurridos en las inmediaciones de una central eólica —muerte inexplicable de murciélagos, enfermedad inexplicable de trabajadoras—, sí logramos identificar situaciones, y figuras/impersonajes que deambulan por el espacio —tal como murciélagos a punto de morir—, rodeando y cuestionando conceptos como la explotación, la precarización y la humanidad. Los cuerpos de los actores deambulan, rodean, revolotean en círculos —como los murciélagos afectados por los cambios de presión provocados por el movimiento de las grandes aspas de las centrales eólicas—, corporizando al *Vampyr*, a la trabajadora de la empresa eólica, al encargado del informe de impacto ambiental. Transitan de una figura a otra sin transición. El *Vampyr* es una superficie donde todas esas figuras se materializan y son posibles gracias al ejercicio camaleónico de los intérpretes.



Marcela Salinas y David Gaete en *Vampyr*. Autora: Manuela Infante. Estrenada en el Centro Cultural Matucana 100. Año: 2024. Fotografía de Franco Barrios.

Mediante esta puesta en cuerpo, los conceptos más relevantes de la obra se hacen visibles: el *Vampyr* chileno no es aquella criatura que chupa la sangre de otras, o no únicamente. Al *Vampyr* chileno también le están arrebatando constantemente su energía a través de jornadas laborales en condiciones que no son humanas. La contradicción que implica el ideal humano de generar energía ilimitada, y además supuestamente limpia y renovable, sin contemplar los costos humanos y no humanos de esta explotación se materializa en una propuesta que, teniendo a los intérpretes como principal superficie e interfaz de la puesta en escena, reelabora, redefine y cuestiona los límites de lo humano y de la categoría personaje. Finalmente, cabe señalar que, como última obra perteneciente a la trilogía de teatro no antropocéntrico, *Vampyr* presenta una paradoja: lo que se rodea y descubre no es lo otro, lo diferente, sino lo humano en su total fragilidad y precarización. Problemas humanos con consecuencias humanas. Más allá del esfuerzo conceptual, esta vez el drama con sus categorías definitorias clásicas —conflicto, personaje, catástrofe— pareciera apoderarse de la escena.

A modo de conclusión

La crisis del personaje en el teatro moderno suscitó el cuestionamiento respecto de su estatuto en las dramaturgias contemporáneas. Dicho cuestionamiento se ha visto profundizado en propuestas teóricas que, en las últimas décadas, se han dedicado al estudio del fenómeno performativo como configurador de las nuevas poéticas teatrales. Teóricos como Erica Fisher-Lichte o Hans-Thies Lehmann han discutido la tendencia a la disolución del personaje como categoría cohesionada y cohesionante en el teatro contemporáneo, la cual estaría acompañada del desvanecimiento de otras categorías propias del teatro dramático como la de acción, fábula o incluso la de mimesis.

En este contexto, han sido algunos teóricos franceses quienes, en oposición a estos cuestionamientos, pero asumiendo la crisis, postulan en vez de la disolución, la recomposición de la noción de personaje. En esta línea resulta fundamental la noción de impersonaje desarrollada por Jean Pierre Sarrazac. Este nuevo estatuto de personaje, el cual no responde a una coherencia interna ni logra establecerse como una fuerza cohesionante del drama, se define como sin cualidades: un observador de su propio drama, no subordinado a categorías miméticas ni representacionales. Este impersonaje, en tanto materialidad, se nos presenta como figura, superficie o interfaz: Un lugar, un espacio en y a través del cual diversos elementos transitan, colisionan y se afectan. Voces, documentos, testimonios, musicalidades chocan en la superficie más o menos porosa del impersonaje en la que ya no es la coherencia interna sino aspectos formales, figurativos y materiales lo que nos permite configurarlo como una entidad más dentro de la composición dramática.

Esta nueva categoría resulta útil para el análisis del estatuto del personaje en obras contemporáneas en las que las entidades que performan textualidades son diversas, y donde las categorías de lo dramático se difuminan a favor de elementos performativos, o donde es la palabra el elemento principal de configuración del universo compositivo. En esta línea, obras como *Estado Vegetal*, *Cómo convertirse en piedra* o *Vampyr* de Manuela Infante resultan exponentes claros de este nuevo estatuto del personaje que transita entre la voz inmaterial y la coralidad polifónica, en propuestas en las que la categoría de personaje y sus reelaboraciones resultan vitales en la configuración dramática.

En este sentido, la noción de impersonaje, si bien fue formulada dentro del contexto de un teatro posmoderno, abre un espacio de análisis posible para obras que se instalan desde otras perspectivas —como el poshumanismo— y puede resultar útil en la discusión respecto del estatuto del personaje en las nuevas dramaturgias.

Obras citadas

- Auerbach, Erich. *Figura*. Madrid: Trotta, 1998. Impreso.
- Barad, Karen. *La performatividad de la naturaleza*. Traducido por Carolina Moreira, Colectivo Pliegue, 2011. Impreso.
- Carnevali, Davide. *Forma dramática y representación del mundo*. Paso de Gato, 2017. Impreso.
- Crespi, Irene, y Jorge Ferrario. *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires: Eudeba, 1995. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Traducido por Ernesto Hernández B., Editions de la Différence, 1984. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *La estética de lo performativo*. Abada Editorial, 2011. Impreso.
- Infante, Manuela. "Clase Magistral: Manuela Infante". *Teatro a Mil TV*, 2019. Recurso electrónico. 3 sept 2024.
- . *Cómo convertirse en piedra*. Manuscrito no publicado, 2021.
- . "Entrevista sobre la dramaturgia no antropocêntrica". *YouTube*. 13 de septiembre de 2018. Recurso electrónico. 3 sept 2024.
- . *Estado Vegetal*. Manuscrito no publicado, 2017.

- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Paso de Gato, 2013. Impreso.
- Pulgar, Leopoldo. "Detrás de las máscaras: Manuela Infante hace dialogar un vampiro con murciélagos de Chile". *BioBioChile*, 21 de agosto de 2024. Recurso electrónico. 3 sept 2024.
- Ryngaert, Jean-Pierre, y Julie Sermon. *El personaje teatral contemporáneo: Descomposición y recomposición*. Paso de Gato, 2016. Impreso.
- Sarrazac, Jean-Pierre. "El impersonaje: Una relectura de la crisis del personaje". *Literatura: teoría, historia, crítica* 8 (2006): 353-369. Recurso electrónico.
- (ed). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato, 2013. Impreso.
- Scolari, Carlos A. *Las leyes de la interfaz*. Madrid: Gedisa, 2018. Impreso.
- Vampyr*. Dirigida por Manuela Infante, Centro Cultural Matucana 100, 23 de agosto de 2024.