

Como citar:

Garrido, J. I. (2014). Tomate teatro. Una reflexión en torno a técnicas de actuación para cyborgs. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (8), 76-86.

TOMATE TEATRO. UNA REFLEXIÓN EN TORNO A TÉCNICAS DE ACTUACIÓN PARA CYBORGS.*

TOMATO THEATRE. A REFLECTION ABOUT ACTING TECHNIQUES FOR CYBORGS.

Jimena Inés Garrido**

*** Interesada en los estudios de la performance, trabaja en el área de corporalidades en la intersección entre ciencia y arte. Profesora en Historia, actualmente lleva adelante un proyecto doctoral en ciencias antropológicas con beca de CONICET: "Hay fiesta en la Villa. Un análisis de performances teatrales en las noches de verano en Villa Carlos Paz", dirigido por Gustavo Blázquez. Trabaja en el Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, y en la misma universidad forma parte del equipo de Investigación en Subjetividades del Centro de Investigación Facultad de Filosofía y Humanidades desde el 2005. En tanto artista ha participado en diferentes obras como performer, dramaturga y directora teatral. E-mail: jimegarrido@hotmail.com*

RESUMEN

Aceptando la invitación de Donna Haraway a pensarnos como cyborgs en tanto híbridos de máquinas y organismos, nuestro objetivo es indagar en torno a las posibilidades de construir verdad como cyborgs en las escenas contemporáneas. Para ello nos proponemos problematizar las nociones de técnicas actorales, transgéneros y representaciones, y abrir preguntas en torno a cómo construir escenas con estos cuerpos cyborgs. A sabiendas de que solo hay reapropiaciones de un mundo de prótesis sin naturaleza a develar, el entrenamiento y composición actoral deben ser pensados de otras maneras. Consideramos que quizás convenga jugar con las superficies sin buscar la verdad escénica, buscando la parcialidad, la ironía, la intimidad y la perversidad. Quizás debamos injertarnos otras prótesis y simular los placeres que deseamos para hacerlos existir.

En la línea de cruce entre teatro, antropología y otras ciencias sociales, indagaremos en relación a las técnicas corporales para producir "verdad" en escena en un mundo "pos-orgánico". Intentaremos buscar herramientas para adentrarnos en estas técnicas actorales desde una perspectiva de cyborgs, cuerpos prostéticos hechos en las interferencias entre humanos, animales, naturalezas, máquinas órganos, plásticos, quimeras y realidades. ¿Cómo construir escenas efectivas con estos cuerpos?

PALABRAS CLAVE

Cuerpo, técnica, actuación, performance, tomate.

* Recibido: 13 de mayo de 2014 , aprobado: 15 de junio de 2014

Este trabajo es una revisión de otro que fue presentado en el V Encuentro de Investigación en Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, Colombia, en diálogo con la presentación como actriz de la obra virtual "Confesionarios. Cuerpos escindidos" dirigida por Daniel Ariza.

ABSTRACT

Accepting Donna Haraway's invitation to think of ourselves as cyborgs like hybrids between machines and organism, the objective of this article is to inquire about the possibilities of building truth as cyborgs in contemporary scenes. To achieve this purpose, the proposal is to problematize the acting techniques, transgender and representation notions, and to open questions about how to build scenes with these cyborg bodies. Knowing that there is only reappropriation of a prosthesis world without revealing nature, training and acting composition should be designed in other ways. It may be worth playing surfaces without seeking the scenic truth, looking for partiality, irony, intimacy and perversity. Maybe it is necessary to engraft other prostheses and simulate the pleasures that want to be generated.

In the line of intersection between theater, Anthropology and other social sciences, body techniques to produce "truth" on stage in a "post-organic" world will be investigated and tools to get into acting techniques from the perspective of cyborgs, prosthetic bodies made in interference between humans, animals, natures, organ machines, plastics, chimeras and realities will be looked for. How to build effective scenes with these bodies?

KEY WORDS

Body, technique, acting, performance, tomato.

INTRODUCCIÓN

En ciertas performances artísticas y sociales, el tomate fue y es utilizado por el público para la desaprobación de ciertas actuaciones. Esta práctica habría acompañado a los espectáculos en teatros isabelinos desde el siglo XVI, cuando los espectadores arrojaban verduras las veces que no gustaban del espectáculo presentado o el que se anunciaba para el día siguiente.

En las condenas en la plaza pública en Francia en el siglo XVII, según lo describe Michel Foucault, el pueblo como espectador reivindicaba sus derechos a comprobar los suplicios y las personas a las que se aplicaban, y también a tomar parte en ellos. Cuando paseaban al condenado para exponerlo y humillarlo, el pueblo intervenía con insultos y asaltos,

aportando su concurso al rey, quien reconstituía su soberanía en estos actos (Foucault, 2005, p. 63).

En 2013 una pareja de activistas rusos lanzaron tomates a los reyes de Holanda en reclamo por el esclarecimiento de la muerte de un miembro del proscrito Partido Nacional Bolchevique, quien se habría suicidado en enero en un centro de detención holandés.

En Buñol, España, se realiza la Fiesta de la Tomatina donde los participantes juegan a arrojar tomates. Se calcula que durante la batalla que dura una hora se tiran 150.000 tomates quedando ríos de tinta roja en la plaza y en los cuerpos.

El tomate se cruza en espectáculos sociales y artísticos. Tomaremos este fruto para pensar el teatro, la vida y las

técnicas corporales. Quizás la línea que nos separa de este fruto es menos clara de lo que a veces parece. Somos el tomate que lanzamos, el que preparamos, el que comemos, el que representamos, el que injertamos, somos los tomates en los que creemos y aquellos que blasfemamos.

Existe una corriente de estudios que analiza cualquier actuación social en un cruce entre el teatro y la vida. Erving Goffman, Víctor Turner, Richard Schechner, Eugenio Barba, desde la segunda mitad del siglo pasado, han trabajado en un diálogo fecundo en relación a las puestas en escenas tanto en la vida cotidiana como en el arte, asumiendo que entre una y otra manifestación más que vínculos de oposición excluyentes, existen lazos de continuidad. Es en este cruce que me interesa indagar en relación a las técnicas corporales para producir “verdad” en escena en mundos contemporáneos.

Para pensar los modos de relación en estos mundos son importantes los aportes de Donna Haraway, Paula Sibilia y Beatriz Preciado, quienes desde el campo de la investigación nos ofrecen herramientas para adentrarnos en estas actuaciones desde una perspectiva de “pos-cuerpos” circulando en una red digital. Donna Haraway (1995) propone pensarnos como cyborgs, entendiendo que un cyborg es “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (p. 253). Son cuerpos prostéticos hechos en las interferencias indisolubles entre humanos, animales, naturalezas, máquinas órganos, plásticos, quimeras, tomates y realidades. ¿Cómo construir escenas efectivas desde y con estos cuerpos?¹ ¿Con qué técnicas?

TÉCNICAS PARA PELAR TOMATES CON GRACIA

El sitio web sabores.com (2012, párr. 3) nos ofrece técnicas para sacar la piel a tomates:

Se puede pelar con un cuchillo bien afilado, teniendo mucho cuidado. Hay que quitar primero la parte superior, donde estaba prendido al tallo, que es dura y no comestible. Después haremos un corte en la base del tomate, de tal forma que éste pueda quedar en pie. Y después cortamos de arriba hacia abajo, intentando hacer un corte muy fino que no se lleve demasiada carne.

Así, nos invitan a probar la delicia de este vegetal, sin esa “antiestética piel en el plato que puede arruinar la mejor receta” (sabores.com, 2012, párr. 2).

Pelar bien un tomate precisa de una técnica de actuación que puede ser aprendida, practicada y usada con efectividad, también puede ser transformada o descartada. Hay quienes prefieren tirar el tomate en agua hirviendo unos minutos, dejarlo enfriar y ahí quitar la piel.

Así como la actuación para pelar tomates exige el uso de técnicas en disputa, también en el proceso de encarar, encarnar, materializar, interpretar, construir o representar un personaje² (cada uno de estos verbos conllevaría búsquedas estéticas diferentes) y obtener la gracia, se hacen y usan técnicas de actuación.

Para “estar” en personaje existen un conjunto de saberes que harían al actor

o actriz capaz de ejecutar “una buena actuación” que conmueve por saber hacer creer y sentir “como si” la ficción fuese verdad, expresa Raúl Serrano: “se trata de, indiferente del estilo adoptado, apuntar siempre a aquella actuación viva, con apariencias de ‘primera vez’, plena de un sentido del ‘aquí y ahora’ inigualable” (Serrano, 2004, p. 83).

Esta dimensión de la actuación puede pensarse en relación al concepto de performance de Richard Schechner (2000) quien la define como conducta restaurada. Las performances son actuadas como si fuera la primera vez, nunca iguales de aquellas que repiten, de las cuales se desprenden como copias. Afirma el autor que por estar fuera, separadas de quienes las realizan, es posible guardar, transmitir, manipular y transformar ciertas conductas. Al ser un modelo de elección humana colectiva e individual, existen como segunda naturaleza y eso permite que puedan ser revisadas.

Schechner entiende que es en los ensayos donde se obtiene la gracia. La gracia, entendida como proceso de simplificación que convierte al movimiento en signo (lo cual permite actuar con “claridad” y lograr esta apariencia de “primera vez”), se obtiene con el uso de ciertas técnicas corporales.

Es importante referenciar que las técnicas corporales en la vida fueron problematizadas a principios del siglo pasado por Marcel Mauss, quien las estudió y las definió como tradiciones eficaces que imbrican procesos sociales, biológicos y psicológicos (Mauss, 1979). Desde el campo teatral, Raúl Serrano

afirma que estas son un conjunto de materiales y procedimientos que delimitan los usos del cuerpo del actor como instrumento y ejecutante en la creación de la materialidad escénica. Según este autor, el conocimiento de las técnicas empleadas es un saber socialmente acumulable y por lo tanto transmisible: “Se trata de una especie de reconocimiento de territorios, herramientas, que en el futuro saber del actor deberá jugar el papel que ocupan los mapas en otras disciplinas. Mapas, que todos sabemos, jamás reemplazan los viajes personales” (Serrano, 2004, p. 27).

En relación a esta reapropiación, podemos pensar en Judith Butler (2004) quien afirma que es en los intervalos de la cadena ritual de resignificaciones discursivas (cuyo origen y fin no pueden fijarse) donde se abren las posibilidades de agencias para el actor que se hace en el carácter citacional del discurso. Es con las técnicas que actuamos y nos hacemos de formas previstas y contingentes. Afirma Michel Foucault (1995, p. 37): “En su fractura, en su repetición, el presente es un golpe de azar (un echar los dados)”.

Para complejizar la lectura en relación a las técnicas nos es útil el concepto de tecnologías que propone Beatriz Preciado en su análisis sobre la sexualidad. La autora afirma que sociedades occidentales han asociado la tecnología a la “totalidad de los instrumentos que los hombres fabrican y emplean para fabricar cosas y que sirve de soporte a nociones aparentemente intocables de naturaleza humana y diferencia sexual” (Preciado, 2011, p. 136). Para la autora, sería más fructífero entender la técnica, desde una mirada foucaultiana, como “un

dispositivo complejo de poder y saber que integra los instrumentos y los textos, los discursos y los regímenes del cuerpo, las leyes y las reglas para la maximización de la vida, los placeres del cuerpo y la regulación de los enunciados de verdad” (Preciado, 2011, p. 143), una especie de micropoder artificial y productivo que circula y opera en todos los niveles de la sociedad. Se trataría de estudiar cómo la tecnología hace cuerpos siempre de naturaleza prostética, hace cyborgs, en tanto la tecnología no se aplica sobre una naturaleza/cuerpo dada, sino que ella misma la produce. No somos otra cosa que las prótesis que vamos inventando, haciendo, incorporando, rechazando, sean estas muelas, chips, tintas para el pelo, uñas, corazones, celulares o ropas.

Las técnicas son variadas y superpuestas aunque podemos en cada escenario-sociedad reconocer algunas que se establecen como dominantes, formas de hacer aprendidas que se imponen como historia acumulada y disimulada. En el teatro occidental habría existido una cosmovisión imperante de la actuación, derivada de la noción cartesiana del cuerpo, que supone que el actor es un intérprete que debe responder a las necesidades del drama que lo precede, al cual debiera representar (Mauro, 2010).

Estamiradano puedesostenerse de manera unívoca, ya que además de que todos somos cyborgs, quizás, en tanto quimeras, siempre lo fuimos. Las tecnologías y las etapas no deben considerarse de formas homogéneas y acabadas. En su estudio sobre el teatro posdramático, Hans-Thies Lehmann afirma:

Si se toma como ejemplo la fragmentación de la narración, la heterogeneidad de estilo, los elementos hipernaturalistas, grotescos y neoexpresionistas característicos del teatro posdramático, es forzoso constatar que pueden encontrarse también en los espectáculos pertenecientes al modelo del teatro dramático. En fin de cuentas, solamente, la constelación de los elementos decide si un momento estilístico puede ser considerado como inherente a una estética dramática o posdramática. (Lehmann, 2010, p. 14)

Así vemos cómo las técnicas mismas son performances que se repiten, transforman y yuxtaponen, poniendo en un lugar ambiguo al prefijo “pos”. Volveré sobre esto más adelante. Basta ahora afirmar que junto a la existencia de tecnologías dominantes, existen otras que generan una pluralidad de técnicas superpuestas, enlazadas y en transformación que localmente operan en los diferentes escenarios, modificando y modificadas por los cuerpos en escena.

Las tecnologías son puntos de lucha y negociación en el circuito de las corporalidades. Reconocer cuáles de ellas operan en escenas actuales nos permite re-apropiarnos de estas, interferirlas. Pero volvamos a la pregunta: ¿Cómo se genera “verdad” en escenarios actuales? ¿Qué tecnologías re-apropiar y de qué maneras?

Beatriz Preciado propone repensar nuestros modos de actuación, ejercitando otros. Para hacer nuevas verdades Preciado nos ofrece otras técnicas. He aquí uno de los ejercicios a los cuales nos invita la autora:

En primer lugar, dos de los cuerpos afeitan la cabeza de un tercero. La operación de traslación somática se realiza gracias a la citación del dildo sobre la superficie de la cabeza rapada, dibujando un dildo en la piel con un rotulador rojo. El cuerpo que está en posición de receptáculo de la citación tiene 75 ml de agua de color rojo en la boca. Permanece de pie entre los otros dos cuerpos. Estos frotan la dildo-cabeza siguiendo un ritmo regular, haciendo deslizar sus manos de abajo arriba (operación: hacer una paja a una cabeza-dildo). Cada 40 segundos, la dildo-cabeza escupe mirando al cielo. Los otros dos trabajadores son bendecidos por la lluvia púrpura. En dos minutos, habrá escupido tres veces. Justo después del tercer escupitajo, la cabeza-dildo lanzará un grito estridente para simular un violento orgasmo. (Preciado, 2011, p. 54)

Frotar, escupir, gritar, parecen acciones necesarias para una re-apropiación de los placeres, que no precisan ser reales para ser vividos, sino tal vez devengan reales a partir de la insistencia de la performance. Lo importante es ofrecer los sabores.

Cuando Richard Schechner (2000) describe algunas prácticas del teatro hindú, presenta el "rasa" como experiencia de saborear con placer una mezcla, y describe la rasaestética, como aquella forma de actuación que se experimenta en las tripas. Afirma que actuar básicamente es ofrecer emociones a los participantes, no importa que el actor las experimente, sí que trabaje directamente con ellas, mezclándolas según recetas.

Estas recetas que refiere Schechner me llevan de nuevo al tomate que era lanzado entre la vida y el teatro. Las recetas incluyen ingredientes, cantidades y modos de administrarlos, como cualquier actuación. El tomate participa de innumerables recetas, siendo muchas veces el ingrediente protagónico. Si quieres hacer una salsa de tomate el sitio hogarutil.com te propone:

Pon una cazuela a fuego medio, agrega el aceite (3 cucharadas), añade la cebolla y los ajos. Mezcla con una cuchara de palo y rehoga (fríe) durante unos 5 minutos. Abre la lata de tomate y añádela. Agrega la sal y el azúcar, mezcla bien y cocina durante 20 minutos a fuego suave. Pásalo por el pasapurés y listo. (hogarutil.com, 2014)

EL CONFLICTO DE LOS TOMATES TRANSGÉNICOS

Si entre el arte y la vida existe un continuo, una trenza, para cambiar el cuerpo en la escena, debemos modificar a este tanto en la vida como en el teatro. Si deseamos abandonar el concepto de cuerpo que separa su materia de su pensamiento, o la carne del sujeto que la posee, debemos modificar nuestras performances corporales en las vidas.

Aunque la manipulación de plantas para aumentar su rendimiento se practicó desde la antigüedad, uno de los primeros alimentos transgénicos en producirse, comercializarse y consumirse fue el tomate a fines del siglo pasado. En 1994 se aprueba la comercialización del primer

alimento modificado genéticamente, los tomates Flavr Savr, creados por Calgene, una empresa biotecnológica. Según lo explica el sitio alimentostransgenicos.info (2013): "A estos se les introdujo un gen antisentido con respecto al gen normal de la poligalacturonasa, enzima que induce a la maduración del tomate, de manera que este aguantaría más tiempo maduro y tendría una mayor resistencia". Producidos por la ingeniería genética, los alimentos han sido objeto de fuertes polémicas, al igual que la manipulación genética de otros seres. En el centro del debate lo que está en juego es la noción misma de "naturaleza" y junto a ella la de "ser humano".

Con el concepto de cyborg, Donna Haraway asume la continuidad entre la naturaleza y la técnica y nos invita a que los usos de los nuevos conocimientos de la biotecnología sean debatidos y acordados en reuniones locales, plurales e inclusivas. Los efectos de estas alteraciones genéticas no están escritos de forma definitiva. Si como afirma Sibia (2009, p. 109): "Ahora los científicos estarían en condiciones de editar a gusto el software vital", toda la comunidad debiera participar de algún modo en estas ediciones.

Las transformaciones que se juegan en los laboratorios exceden sus mesas de experimentación y ponen en juego nuestros modos de hacer escenas y cuerpos desde nuevos horizontes. La búsqueda de representación de realidades pre-existentes pierde vigencia como forma de operación efectiva y entretenida.

Las comunidades transexuales ponen en juego, no ya la representación teatral del género, sino las transformaciones

sexuales, físicas y políticas "fuera" de escena. Afirma Slavoj Žižek (2013):

La manipulación biogenética abre perspectivas mucho más radicales. Puede cambiar retroactivamente nuestra comprensión de nosotros mismos como seres "naturales", en el sentido de que experimentaremos nuestras disposiciones "naturales" como mediadas, no como dadas: como cosas que en principio pueden ser manipuladas y, por lo tanto, pasar a ser meramente contingentes. Es difícil volver a la ingenuidad de la inmediatez una vez que sabemos que nuestras disposiciones naturales dependen de la contingencia genética; apearse a ellas con uñas y dientes será tan falaz como apearse a las viejas costumbres "orgánicas".

El cyborg, como metáfora y realidad política propuesta por Haraway, es un cuerpo creado en el laboratorio biotecnológico, un sistema abierto, biológico y comunicante. Su ley no es la reproducción mimética, sino la producción al máximo de comunicación horizontal. Pero que nos asumamos cyborgs no nos garantiza una cierta continuidad de la historia: "las bio y cibertecnologías contemporáneas son al mismo tiempo el resultado de estructuras de poder y enclaves posibles de resistencia a ese mismo poder, en cualquier caso, un espacio de reinención de la naturaleza" (Preciado, 2011, p. 157). Un espacio de reinención de teatralidades.

Es necesario aquí hacer una breve referencia en torno al uso del prefijo "post", el cual suele caer en un sobreuso sin problematización del concepto.

Según lo explica Žižek, este prefijo en el campo de la política supone un supuesto consenso más o menos universal que excluye el conflicto, el mundo queda en manos de tecnócratas ilustrados y liberales multiculturalistas que solo tendrían la tarea de interpretar lo que “se necesita”:

En la post-política el conflicto entre las visiones ideológicas globales, encarnadas por los distintos partidos que compiten por el poder queda sustituido por la colaboración entre los tecnócratas ilustrados (economistas, expertos en opinión pública...) y los liberales multiculturalistas: mediante la negociación de los intereses se alcanza un acuerdo que adquiere la forma del consenso más o menos universal. De esta manera, la post-política subraya la necesidad de abandonar las viejas divisiones ideológicas y de resolver las nuevas problemáticas con ayuda de la necesaria competencia del experto y deliberando libremente tomando en cuenta las peticiones y exigencias puntuales de la gente. (Žizek, 2008, p. 31-32) 04, s/p)

Cuando usamos términos como posmoderno, posdramático o poscuerpos, deberíamos hacernos cargo de estos posibles efectos de los conceptos, los cuales muchas veces invisibilizan continuidades y tensiones en las maneras de hacer, política, vida y teatro.

CÓMO REPRESENTAR CON UN TOMATE

Como último punto enlazaremos las reflexiones recién planteadas en torno

a las técnicas de actuación en mundos transgenéricos, con la problemática de la representación, y lo haremos otra vez con un tomate.

Si tuviéramos que presentar la obra del tomate y esta consistiese en mostrar los sentires de este vegetal en el transcurso de una hora, se abrirían preguntas y opciones para llevar adelante la escena. Se me ocurre en este momento que podríamos dejar el tomate en escena para que el espectador lo observe-experimente, podríamos hacer que alguien se disfrace de esta fruta y cuente historias, podríamos hacer que alguien lo mire, lo prepare, lo coma, podríamos lanzar miles de tomates desde el techo.

En todos los casos, el tomate siempre está ahí, a la vez que siempre lo reconocemos por nuestras experiencias con tomates previos que aprehendimos como tales. Siempre es ficción, quimera. Afirma Preciado (2011, p. 76): “El dildo que goza, sabe que el placer nunca es dado o tomado, que nunca está ahí, que nunca es real, que siempre es incorporación y re-apropiación”.

Volvamos a la pregunta sobre cómo hacer verdad en escena o cómo representar un tomate. Si asumimos la proposición de Schechner de que todo es un juego de superficies y efectos, entonces ya no tenemos una profundidad y una superficie que la representa otorgándole presencia, o un significante y un significado. Tal vez todo lo que sucede es verdad, tal vez no debemos buscar la verdad en escena, sino trabajar en la manipulación de las superficies buscando que estas sean eficientes en el sentido de producir efectos deseados.

Desde esta perspectiva, los cuerpos en escena ya no debieran preocuparse por “representar bien” algo que los precede (sea esto el texto dramático o alguna supuesta emoción pre-existente) sino conocer las posibilidades que ofrecen las superficies repetidas a partir de su experimentación.

Existe una tradición, tanto en el campo teatral como en el de las ciencias sociales, que se ha afirmado en su negación a la “representación”. Así como hemos cuestionado el uso de prefijo “post”, aquí también vale la pena aclarar que la representación puede ser entendida y usada de diferentes maneras, Roger Chartier ha distinguido representación transitiva y reflexiva. Afirma Karina Mauro (2010, s.p.):

Para nuestra indagación, tomaremos el concepto de representación desarrollado por Roger Chartier (1996). Siguiendo a Louis Marin, Chartier distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo constituye la sustitución de algo ausente por un objeto, imagen o elemento que ocupa su lugar. Por consiguiente, el objeto nuevo se vuelve transparente en favor de aquello que refiere, que se erige así como la justificación y legitimación de su existencia. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo objeto y en la mostración de su presencia. De este modo, el nuevo elemento se basta a sí mismo, sin necesidad de una justificación o legitimación externa. En la representación reflexiva, el

referente y su signo forman cuerpo, son la misma cosa.

En el campo teatral, Óscar Cornago, piensa así el problema de la representación:

Para terminar de construir la escena posdramática hay que proyectar esta relación no representacional entre la palabra y la escena al resto de los materiales; con lo que se termina obteniendo un espacio abierto a una constelación de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad. Esto tiene como resultado un efecto de fragmentación que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia. [...] Parafraseando a Lyotard (1988: 129), diríamos que para hacer visible que hay algo que es representable —y por exclusión que hay algo que no va a ser representable o que se resiste a su representación— es necesario martirizar la representación, llevándola a sus límites. (Cornago, 2006, s/p)

Es necesario martirizar la representación de un tomate hasta que corra la tinta roja como en la Tomatina, para que el tomate no se quede quieto sino que navegue en su propio río. Esta mirada de la actuación no opone la repetición a la improvisación, ni las formas conocidas a las pulsiones eróticas, más bien busca trabajar en los intersticios de la erótica re-conocida, buscando alterar las realidades en las interferencias antes que en los reflejos o reproducciones. ¿Qué nuevo tomate podemos hacer hoy?

A MODO DE CIERRE

Crear escenas teatrales hoy nos exige pensar nuevos tomates, sexos, cuerpos y técnicas actorales. ¿Cómo entrenarnos para la escena como cyborgs? A sabiendas que nos hacemos en conductas repetidas y maleables, que nos hacemos mediante técnicas productivas acumuladas, que mientras nos transformamos nos entretenemos, que nos configuramos en interferencias con materias inertes y otros seres, que hay cadenas de sustitutos sin originales, que nos movemos en superficies de formas corroídas, que el teatro es la representación de la representación, que solo hay reapropiaciones de un mundo de prótesis sin naturaleza a develar, el entrenamiento y composición actoral deben ser pensados de otras maneras.

Retomando nuestra pregunta inicial, ¿cómo construir escenas efectivas como cyborgs?, podemos esbozar una guía tentativa para la acción a modo de cierre. Quizás convenga jugar con las superficies sin buscar la verdad escénica, ocupando el sitio que nos propone Donna Haraway (1995, p. 256) cuando nos ubica, “del lado de la parcialidad, de la ironía, de la intimidad y de la perversidad”. Quizás debamos injertarnos otras prótesis y simular los placeres que deseamos para hacerlos existir, dejando de lado realidades previas como justificativos a nuestras actuaciones.

Estos nuevos escenarios nos invitan a trabajar en los límites y las posibilidades de los laboratorios de ingenieros y artistas para crear, en comunidades de afinidad,

técnicas y cuerpos que nos produzcan mayor placer hasta la próxima partida que siempre está pronta a comenzar. Nuevos amores se avecinan en la escena contemporánea.

Me voy a comer un tomate.

REFERENCIAS

- Alimentostransgénicos.info. (2013). Alimentos transgénicos. Recuperado de <http://alimentostransgenicos.info/alimentos-transgenicos/> Consultado el 06-08-14
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Introducción. Madrid: Síntesis.
- Cornago, Ó. (2006). Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. En ARTEA / Sánchez, J.A. (Dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (pp. 165-179). Cuenca: UCLM. Disponible en http://201.147.150.252:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1316/teatropostdramatico_ocornago.pdf?sequence=1
- Foucault, M. (1995). *Theatrum philosophicum*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la Prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hogarutil.com. (2014). Receta de Salsa de tomate. Recuperado de <http://www.hogarutil.com/cocina/recetas/salsas/201009/salsa-tomate-3119.html>
- Lehmann, H.-T. (2010). El teatro posdramático: una introducción. *Telón de Fondo*, 12.

Mauro, K.M. (2010). La concepción del cuerpo en la Actuación entendida como "interpretación". *Revista latinoamericana de estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad*, 4.

Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología*. 2da, 6ta y 7ta parte. Madrid: Editorial Tecnos.

Preciado, B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

Sabores.com. (2012). Técnica para pelar tomate. Recuperado de <http://sabores.com/tecnica-para-pelar-tomate/> Consultado el 06-08-14.

Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamento para una teoría pedagógica*. Parte 1. Bs As: Atuel.

Sibilia, P. (2009). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría & Prácticas Interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.

Žižek, S. (2008). *En defensa de la Intolerancia*. Madrid: Ediciones Sequitur.

_____. (2013, 1 de junio). El hombre Nuevo. *Página 12*.

