

## **Replicantes automáticos: los *cyborgs* van al teatro**

### **Automatized replicants: *cyborgs* on stage**

Recibido: 23/11/10

Corregido: 05/12/10

Aceptado: 07/12/10

Ezequiel Lozano

Universidad de Buenos Aires – CONICET

[lozanezequiel@gmail.com](mailto:lozanezequiel@gmail.com)

**Resumen.** Este trabajo elabora una reflexión sobre la figura del *cyborg* a partir de los estudios de género y la *queer theory*. Trabaja sobre esta figura dentro de las narraciones de ciencia ficción. El punto central del análisis se enfoca en la presencia de la ciencia ficción en el teatro a partir dos obras del dramaturgo argentino Javier Daulte.

**Palabras clave.** Cyborg, Queer, Teatro, Daulte.

**Abstract.** The aim of this article is to reflect on the figure of the *cyborg* based on the approaches of gender studies and *queer theory*. This essay will analyze it appearance in science fiction narratives focused on the presence of this genre in theater taking as example two plays by Javier Daulte.

**Key words.** Cyborg, Queer, Theatre, Daulte

ARE WE HUMAN OR ARE WE DANCER?

MY SIGN IS VITAL, MY HANDS ARE COLD

AND I'M ON MY KNEES LOOKING FOR THE ANSWER

ARE WE HUMAN OR ARE WE DANCER?

“Human” – *The Killers*

## Introducción

La ciencia ficción en el teatro será el impulso inicial para la presente reflexión sobre la figura del *cyborg*. Particularmente, nos referiremos a un dramaturgo argentino que trabaja con intensidad tanto en su país como en España: Javier Daulte. En su producción teatral la ciencia ficción ha sido un recurso recurrente. Podemos citar las obras *Gore* (2000), *El Vuelo del Dragón* (2002), *4D Óptico* (2003), *Automáticos* (2005) y *La Felicidad* (2006). Actualmente, atraviesa un momento de mucho reconocimiento dentro del campo cultural argentino ya que la serie de televisión *Para vestir santos*, en la que trabaja como autor, goza del favor del público y la crítica. Su labor como director de puestas del teatro comercial fue meritoria de variados premios en los últimos tiempos. Todo esto sumado a los numerosos reconocimientos<sup>1</sup> a su labor teatral (Ej.: por sus obras *Automáticos* y *La Felicidad* obtuvo tanto el Premio María Guerrero (2008) como el Premio Ciudad de Barcelona a las Artes Escénicas (2007)). Aún así, Daulte, sostiene que “No le hace nada bien al teatro pensar que el teatro es importante. El teatro sólo puede cambiar al teatro (...) El teatro no comunica ni debe comunicar. El teatro dice, que es otra cosa. (...) inventa, crea su discurso...<sup>2</sup>”. La propuesta es escuchar, entonces, lo que dicen dos de sus obras sobre *l@s andróides*<sup>3</sup> para poder tensar algunas cuestiones desde un posicionamiento en los estudios de género.

Ya no es una novedad decir que los artefactos están conformados por las relaciones, los significados y las identidades de género; y que, por ello, las jerarquías de las diferencias sexo-genéricas afectan profundamente al diseño y desarrollo, la difusión y el uso de las tecnologías. Al menos no una novedad desde los estudios de género. El tropo clásico de la ciencia ficción (Ej.: Frankenstein) invocó el flanco oscuro de los

---

<sup>1</sup> Para ampliar esta información, véase on-line <http://www.javierdaulte.com.ar>

<sup>2</sup> Martínez Torres Jordi, 2008, ““El teatro tiene que ser decididamente innecesario”. Entrevista a Javier Daulte”; *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 4 , N° 8, diciembre, ([www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)); p. 9.

<sup>3</sup> De ese modo se nombran en los textos dramáticos

*cyborgs* en tanto vida artificial fuera de control. Veremos que el final de *Automáticos* retoma este tropo homenajando su adscripción genérica. Así, siguiendo la moción de Coca y Valero (2010) acerca de la importancia de la construcción de los imaginarios sociales biotecnológicos en el presente este trabajo pretende reflexionar sobre el arte escénico desde dicho posicionamiento.

### Periplos teóricos

“POR ESO LA CIENCIA ES LA NUEVA RELIGIÓN DE LA MODERNIDAD. PORQUE TIENE LA CAPACIDAD DE CREAR, Y NO SIMPLEMENTE DE DESCRIBIR, LA REALIDAD. (...) EL ARTE Y EL ACTIVISMO SE PARECEN A LAS CIENCIAS DE LABORATORIO. TIENEN TAMBIÉN EL PODER DE CREAR (Y NO SIMPLEMENTE DE DESCRIBIR, DESCUBRIR O REPRESENTAR) ARTEFACTOS (...) EL ARTE, LA FILOSOFÍA O LA LITERATURA PUEDEN FUNCIONAR COMO CONTRA-LABORATORIOS VIRTUALES DE PRODUCCIÓN DE REALIDAD.”  
(PRECIADO 2008: 33)

*Cyborg*: significante vacío que, en tanto tal, puede ser llenado desde la práctica política. Prácticas políticas y discursivas que se elaboran en una red de pujas históricas. Por eso arrancamos por un pequeño recorrido hacia atrás: en la Modernidad, no todo *cuerpo* accedía a la categoría de *sujeto*. Dado que *lo humano* en la filosofía moderna se redujo a dicho *sujeto*, tod@s l@s demás quedá@s ni más ni menos que de *lo humano*. Una de las luchas históricas del feminismo y luego del pos-feminismo fue el intento por dismantelar a dicho *sujeto moderno*. La idea del *cyborg* que aportó Donna Haraway le presentó batalla a ese *sujeto abstracto*; no pretendió ampliar aquella categoría, sino dismantelarla como tal (Haraway, 1995). En tanto la filosofía moderna necesariamente excluyó siempre a algun@s, Haraway quiso desestabilizar los paradigmas que la sostuvieron. A diferencia de algunas feministas que la precedieron, ella no intentó en ningún momento *incluir a las mujeres* en la categoría *sujeto*; puesto

que no es ampliando esa categoría como se incluye a todas y todos, sino destruyéndola. Criticó por tanto la diferencia Naturaleza/Cultura y su correlato Sexo/Género. En otras palabras: el género no es un atributo del sujeto, sino que es un *orden normativo*; al destruir la idea de *sujeto* se quiebra dicho orden. Haraway también desplazó la idea sostenida por much@s sobre el cuerpo como frontera, como límite con el mundo. La propuesta del *cyborg* cuestionó justamente esa línea que separa Naturaleza de Artificio.

Alineada en estas ideas, la filósofa Beatriz Preciado pudo afirmar en *Testo yonqui*: “ya no se trata de revelar la verdad oculta de la naturaleza, sino que es necesario explicitar los procesos culturales, políticos, técnicos a través de los cuales el cuerpo como artefacto adquiere estatuto natural.” (2008:33). Lo que consideramos como naturaleza, son una serie de rasgos que conforman un patrón de límites socioculturales, de códigos semiótico-técnicos. A aquello que adquiriera ese estatuto no debemos confundirlo con “La Naturaleza”. Ya en su libro anterior, *Manifiesto Contra-sexual*, esta discípula de Derrida nos alertaba acerca de estas cuestiones en el estudio de la “diferencia sexual” cuando señalaba:

“La naturaleza humana es un efecto de tecnología social que reproduce en los cuerpos, los espacios y los discursos la ecuación: naturaleza = heterosexualidad. El sistema heterosexual es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación del cuerpo: recorta órganos y genera zonas de alta intensidad sensitiva y motriz (visual, táctil, olfativa...) que después identifica como centros naturales y anatómicos de la diferenciación sexual”. (PRECIADO 2002:22)

Como vemos, tanto Preciado como Haraway, volvieron a pensar la frontera que separa Naturaleza/Cultura así como de su correlato Sexo/Género, en tanto que es un límite que fue atravesado socio-culturalmente a lo largo de los siglos pero que funciona en el presente como una lógica *inevitable*. En tanto tal, se expandió a muchos niveles de la vida social y económica como lo ilustra Chela Sandoval cuando afirma que “la vida cyborg —la vida de quien trabaja volteando hamburguesas y habla el dialecto cyborg de McDonalds— es una vida para la que los trabajadores del futuro han de prepararse en pequeñas formas cotidianas” (Sandoval 2004:82). Por su parte, Mauro Cabral (2007) argumentó acertadamente, creemos, que *las mujeres* que el feminismo reconocía como

sus *sujetos privilegiados* debían pensarse constituidas desde la postulación de la diferencia sexual misma, a través del funcionamiento de una *matriz de hibridación*. O sea que, para Cabral, el feminismo cuando habló de *mujeres* estuvo *siempre* hablando de *cyborgs*. Por esto llega a sostener que tanto para Haraway como para Preciado (así como para él mismo) lo único que queda es la asunción urgente de un *poshumanismo de las prótesis sexuadas*. A esto lo denomina *hibridación performativa*. Término que nos devuelve, a su vez, a la teatralidad que es materia de este escrito.

### **Agenciamientos literarios: “Al infinito y más allá”**

Rodrigo y Torres (2005) narraron el parentesco que observaron entre la ciencia ficción y el feminismo. Denominaron en su ensayo *cyborgqueer* a la unión conceptual que proponían entre la *teoría queer* y la propuesta del *cyborg* que hizo Haraway. Tomaron este término como una metáfora fractal que posibilitaba nuevas formas de vida, nuevas posibilidades. Las autoras establecieron allí una genealogía del parentesco entre la ciencia ficción y el feminismo donde constataron que se la consideró tradicionalmente como un género masculino, producido para y por hombres, cuyo perfil de consumidor estándar es el hombre blanco, de clase media, heterosexual y adolescente. (2005: 192).

“En estas narrativas, los cyborgs son figuras masculinas e individuales con funciones corporales modificadas para poder trabajar más rápido, para combatir y vigilar. Su origen es oscuro y dramático y su destino final es la destrucción inevitable. Estas criaturas que se generan en los límites de la naturaleza, ponen de manifiesto los peligros de una sociedad altamente tecnologizada, donde se están perdiendo y transgrediendo los valores de la modernidad. (...) las construcciones de esta ciencia ficción reproducen y refuerzan los estereotipos de género, sexualidad y raza. El discurso de la ciencia ficción dominante ha servido para poner en marcha dispositivos (...) donde el capitalismo occidental se legitima como orden mundial estructurante del presente, con pretensiones de perpetuarse en el futuro. Ha generado una producción de conocimiento que inscribe y materializa el mundo de una forma concreta, dotando de poder para nombrar a unos actores determinados y excluyendo de este proceso a muchos otros.” (RODRIGO Y TORRES 2005: 193)

Estos *otros* excluidos fueron considerados siempre como *monstruos* en la historia occidental. Son estos *cyborgs* quienes pueblan las narraciones feministas de ciencia ficción principalmente desde las décadas sesenta y setenta. Siguiendo a Haraway en otro de sus textos (2004) las autoras afirmaron que las subjetividades monstruosas que no encajan en la pretendida normatividad son las que “irrumper la reproducción de lo idéntico y encarnan una posición de sujeto cyborg” (RODRIGO Y TORRES 2005:201) Una vez más identidad y diferencia. Nosotros coincidimos con esta postura excepto por el uso residual de la categoría moderna de *sujeto*. Si bien no vamos a tomar como ejemplo un autor/a feminista, la atención de Daulte a las cuestiones de género, a pesar de su anclaje escritural en lo estereotípico del mismo, le otorga una lectura diversa.

### *Automáticos*

Javier Daulte, además de plasmar la ciencia ficción como procedimiento en varias de sus obras, se explayó en algunos ensayos acerca de sus concepciones sobre el arte escénico y la dramaturgia. En ellos dio cuenta de su mirada a la hora de crear y posibilitó acercarnos a la reflexión que él mismo tiene sobre sus propias obras y procesos creativos. La ciencia ficción le brindó, afirmó en uno de ellos, “(...) la posibilidad de volver eficaz un Procedimiento escénico. Y cada argumento fue reclamado por esos Procedimientos.<sup>4</sup>” (Daulte 2009: 52) De hecho el ensayo al que referimos era una explicación de lo que son, según él, las premisas fundamentales del proceso creador del dramaturgo, a saber, a) Un Procedimiento reclama un argumento para su eficacia; y b) Los contenidos derivados de la implementación de un Procedimiento exceden la voluntad de comunicación de su autor. Dado que el propio autor se encarga de argumentarlos y, fundamentalmente, que no es el objetivo de este escrito hablar sobre creación dramaturgica, baste lo dicho. Pero, volviendo al nexo que nos permitirá saltar hacia el *cyborg*, revisemos, por último, lo que agrega hacia el final del texto mencionado: “La ciencia ficción (...) no es más que un imaginario con el valor

---

<sup>4</sup> La cita continúa así: “No me cuesta imaginar una manera simple de refutar esta manera de concebir la estructuración de un trabajo. ¿No sería más adecuado partir de un contenido, es decir de una idea argumental, y luego crear el Procedimiento que sirva para su despliegue? Parecería que ésa debería ser la manera más adecuada de abordar el trabajo de construcción de una pieza de teatro. ¿Por qué me empeño en hacerlo al revés? Tengo una respuesta para eso. Creo que los contenidos deben sorprendernos. Para que algo así ocurra es necesario soltar las riendas de los mismos y permitir que un sistema de trabajo los construya más allá de nuestra voluntad conciente.” (Daulte 2009: 52)

funcional que tiene todo imaginario. Nos pertenece y al mismo tiempo somos parte de él. Los extraterrestres, los viajes en el tiempo, los superhéroes, son parte de nuestra realidad lo mismo que las guerras, las miserias sociales pasadas y presentes, las especulaciones filosóficas y psicológicas.”(DAULTE 2009: 55)

Este trabajo tomará *Automáticos* como punto de análisis y nos extenderemos también en *La Felicidad* puesto que es subsidiaria de la primera (tres de los personajes de *Automáticos* viven, años después, el argumento de la segunda). Se puede recordar el germen del primer espectáculo en cuestión: se trataba de concretar una puesta en escena como fruto del Taller final del 4to año del *Institut del Teatre* de Barcelona. Explica Daulte,

“Desde hacía tiempo yo dictaba cursos regulares de entrenamiento actoral donde conceptualicé algunas premisas que me fueron de gran ayuda a la hora de dirigir actores. Entre ellas es pertinente mencionar una: Lo emocional no tiene un correlato expresivo. Siempre me intrigó por qué a los actores se les pide que sean expresivos, cuando las personas (y por ende los personajes) no necesariamente lo son. (...) Por otra parte observaba que lo que sí es inevitable para las personas es que lo emocional ocurra. (...) Cuando me encontré con el grupo del *Institut del Teatre* con el que tendría que asumir un espectáculo, decidí llevar esa premisa de lo expresivo vs. lo emocional al extremo. Fue cuando propuse que varios de los personajes fuesen cosas, objetos. (...) Por un lado objetos que devenían en *humanoides* y por otro, personas, que debido a las disfunciones habituales de la adolescencia, se verían como *objetoides*. El Procedimiento inicial me llevó a construir un argumento y a atender a los posibles contenidos que pudiesen derivar de la conjunción de una cosa con la otra.” (DAULTE 2009: 54)

Este procedimiento inicial para *Automáticos* se concretó en la presentación argumental de unos maniqués los cuales, debido a ciertos fenómenos climatológicos, cobran vida. De los nueve intérpretes, dos actrices y un actor asumían los roles de androides, y, los otros seis representaban un grupo de adolescentes tratando de llevar adelante un experimento para la feria de ciencias del colegio. La trama de esta obra se desarrolla en una especie de depósito al fondo de la casa donde viven Omar, Mora y su madre. Allí hay tres maniqués que pertenecían al padre sastre de éstos. Se organiza una reunión allí para organizar un trabajo de ciencias pedido desde la escuela. Las

compañeras de colegio de Omar (Fina, Carol, y Cristina) tratan de idear un proyecto pero sus vínculos adolescentes hacen que primen los deseos propios de su edad, tan a flor de piel, por sobre el proyecto grupal. Los problemas de integración de 'la nueva' (Cristina) hacen que se sienta una 'tarada' por aportar una idea tan ridícula como transformar los maniqués en *androides*. Será el otro varón (Toni) quien se encargue de alentar esa idea y llevarla a la práctica. Él, al igual que el cuerpo masculino de los tres maniqués, son los 'lindos' de cada grupo (el de humanos, el de muñecos). De hecho, al maniquí lo bautizaron *Brad Pitt* por su parecido con el actor homónimo. El proyecto de los maniqués le gana al clásico 'terrario' e implica un despliegue de acciones de estos personajes adolescentes que mínima idea tienen de robótica. El deseo prima. Hay un deseo de estar inventando que se pone en acto en la decisión del grupo. Tratan de activar mediante cables a la distancia unas minigrabadoras prestadas que colocaron en el interior de los maniqués. En una tormenta memorable, de rayos color granate, todos los dispositivos electrónicos se descontrolan y esos maniqués intervenidos cobran 'vida'. Así, la segunda parte de la obra cambia de rumbo cuando estos *androides* dejan de ser meros objetos y se empiezan a parecer de modo inquietante a l@s human@s. Los personajes llegan a confundirlos con personas y les cuesta volver a verlos como objetos; como se observa en este diálogo de Toni con dos de los maniqués:

Toni – Que no son como nosotros. Quiero decir, nosotros somos personas y ustedes no.

Morocha – Ustedes hablan también

Toni – Sí, pero no es lo mismo.

Brad Pitt - ¿Y cuál es la diferencia?

Toni – Bueno... Nosotros... Ustedes... (DAULTE 2010:245)

Ni Toni ni los demás personajes pueden establecer racionalmente la diferencia. Por esto es efectivo el final de *Automáticos* donde la madre de Omar y Mora que fue "desconectada" del respirador artificial que la mantenía viva, se pone en paralelo con la acción de Toni de extirparle a las maniqués (Morocha y Pelirroja) las minigrabadoras que les permitían hablar y moverse. Esas minigrabadoras deben ser devueltas al colegio que las cedió, no así la que tiene anexada Brad Pitt que pertenece a Toni. Así, de los tres androides, éste será el único que quede 'vivo'. Y en ese juego aparece también la



concesión del autor al género de la ciencia ficción: el robot (la creatura) matará a su creador (Toni).

El paralelismo que pone en juego *Automáticos* activa, como ya hicieran los *replicantes* de *Blade Runner* entre muchos otros ejemplos, una simetría especular que nos lleva al territorio que Freud denominó como *siniestro*. Éstos se parecen tanto a nosotr@s que ya la referencia deja de ser tal. La máquina *es* lo humano; el *cyborg es* la referencia de esa ficción del *sujeto*. Y aquí volvemos a Cabral y su *poshumanismo de las prótesis sexuadas*; y, a la dildónica que propone Preciado en su *Manifiesto Contra-sexual*. Cuando una prótesis es una luz de alerta paródica de los binarismos que conforman el imperio dominante se evidencia su voluntad normativa y su carácter de artificio reglado. Del mismo modo, sus regulaciones a determinadas zonas del cuerpo como hegemónicas a la hora del erotismo hacen que un *dildo* sea referencia de un pene y que el ano sea el hoyo de la revolución contra-sexual. La ortopedia de los cuerpos pensada como extensión y ampliación de las posibilidades de éstos pone en crisis justamente el sistema artificial de la Naturaleza que históricamente se ha edificado sobre nuestras corporalidades ya que, como dijo la filósofa española también, *la arquitectura corporal es política*.

Es por todo esto que los agenciamientos esperanzadores que nos aporta la figura del *cyborg* son numerosos. Rodrigo y Torres señalaron esa capacidad que los *cyborgs* tuvieron, en los mundos creados por la ciencia ficción feminista, para interpelar a la tecnociencia y para cuestionar toda lógica lineal; enfatizando, así, la simplicidad de los binarismos complementarios. Desde esta mirada vale aclarar que no vemos este progresismo en las creaciones citadas de Daulte, pero, sí, creemos, que los contenidos que sus procedimientos dramatúrgicos revelan hacen surgir un espejo de las convenciones regladas que materializan el estatuto de lo natural<sup>5</sup>. Los traemos aquí simplemente como casos de toma de conciencia de lineamientos ocultos pero muy vivos en nuestras sociedades occidentales. En este sentido Daulte es fiel a su idea sobre el teatro que no *comunica* sino que *dice*; y, su decir se traza con líneas estereotípicas marcadas con líneas gruesas de modo que las líneas sean evidentes a la hora de la percepción. Siendo fiel a su propia idea sobre el contenido como *sorpresa* no trabaja

---

<sup>5</sup> Sobre este punto nos hemos explayado con más extensión en otro trabajo. Allí trabajamos en torno a la cuestión del binarismo genérico puesto en escena de modo patente en la última propuesta escénica de Daulte: *Proyecto Vestuarios*. Véase de nuestra autoría, “Actuar el género: una mirada sobre *Proyecto Vestuarios* de Javier Daulte.”, en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, N° 12, diciembre de 2010, ([www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org))

sobre éste sino que deja que aparezca confiando en que su propio procedimiento de escritura *dice* más allá de los propios contenidos de *esa* obra.

Por otro lado sabemos que las identidades: adquieren significado únicamente en relación con *otras*; no son fijas ni estables; en términos de Haraway, son producto de *conexiones parciales*. Así, las historias son sobre la naturaleza de esas relaciones por lo tanto nunca son completas pero por sobre todo no son inocentes. “explicar historias sobre el mundo es también una manera de performarlo, por lo que cada descripción (...) contribuye a traer a la existencia aquello que describe (...); la naturaleza es producida por un colectivo heterogéneo de entidades humanas y no humanas, como animales y máquinas, por lo que estos actores/actantes son reconocidos también como entidades con agencia.” (RODRIGO Y TORRES 2005: 208)

En *Automáticos* los *cyborgs* se crean por una mezcla de intencionalidad de los personajes pero al mismo tiempo por una azarosa causa eléctrica que produce un descontrol de los aparatos electrónicos. En tanto se animan y los demás personajes superan el estupor inicial se les otorga como nombre aquello que previamente simplemente los describía. Si los maniqués se veían: una como mujer morocha, otra como mujer de pelo rojo, y, el tercero como un varón semejante al actor norteamericano, serán esos descriptores los que armarán sus nombres. Será a partir nuevamente desde el estereotipo que Daulte muestra mediante una *puesta en abismo* su procedimiento. Como autor trabaja sobre los bordes del estereotipo para mostrar la hechura del mismo. Estos *cyborgs* toman textos prestados, citan lo visto en la televisión, reproducen escenas que los demás personajes previamente transitaban frente a ellos. O sea que a la vez escénicamente funcionan como actores y actrices. El *cyborg* como teatro dentro del teatro. El *cyborg* actúa lo humano para humanos. Al mismo tiempo que la incapacidad de diferenciarse de éstos por parte de las y los adolescentes que pueblan esta ficción dan cuenta del estatuto artificial de dicha categoría de *humanidad*. Daulte elige mostrar el borde con trazo grueso justamente para poder hacer visible la liminalidad del mismo, lo difuso de ese supuesto límite.

### *La felicidad*

En *La felicidad* Omar y Fina son mayores y tuvieron una hija (concebida dentro de la ficción de *Automáticos*). La hermana de Omar, Mora, también aparece en la

escena como una voz al teléfono y el *cyborg* que sobrevivió en la obra anterior (*Brad Pitt*) es parte de esta familia sólo que lleva un nuevo nombre, *Christopher*. El relato se centra entonces en la hija, Rosa, y su deseo de concretar un amor ideal que procure la felicidad a ella y al objeto de su amor, Sergio. Todos los personajes excepto este último funcionan como actores y actrices de los relatos ideados por Rosa. Ahora, a diferencia de *Automáticos*, no sólo los *cyborgs* ponen en abismo el carácter procedimental de todo discurso dominante sino que tanto *cyborgs* como *humanos* construyen ficción para *otro*. La manipulación que Rosa y sus cómplices hacen de Sergio espeja las manipulaciones que todo relato ficcional hace con sus receptores/espectadores. El ejemplo clásico en el cine es Hitchcock pero esto vale para cualquier obra de literatura, televisión, cine, teatro, etc.

Si en *Automáticos* se escenificaba la génesis de estos *cyborgs* ya en *La Felicidad* (y sin dar ninguna referencia explícita a la obra antecesora) se da por sentada la convivencia doméstica con este *cyborg* llamado Christopher. A pesar de sus fallas técnicas (ingresa a la escena no pudiendo pronunciar la letra pe) y de los intentos de los demás integrantes de esa familia por resolver dichas dificultades se muestra casi desnudo por la casa y Sergio, el espectador de esta ficción interna, casi ni registra la diferencia entre los y las demás y el *cyborg*. Por tanto esta segunda obra de Daulte avanza un paso más presentándose más radical que su antecesora. La convivencia con los *cyborgs* cuestiona el estatuto de *humanidad*. Ya se acabó la época de enunciar conceptualmente diferencias entrambos. Dado que todos somos *cyborgs* las diferencias son sólo particularidades. Si en *Automáticos* el sistema sexo-genérico operaba en la construcción estereotípica que se hacía tanto desde el grupo de adolescentes como en el de maniqués; en *La Felicidad*, si bien ese sistema naturalizado no cayó, *Christopher* encarna la posibilidad de transformación de las identidades, la labilidad de las mismas. Su cuerpo, por ejemplo, a la manera de un teléfono, *encarna* la voz de la tía Mora. Todo en *La felicidad* apunta a mostrar los estatutos de construcción de los relatos dentro de la diégesis propuesta pero señalando, a su vez, el mar de relatos sociales en los cuales vivimos inmers@s.

“Existimos en un mar de relatos poderosos. Ellos son la condición de la racionalidad finita y de las historias de vida personales y colectivas. No hay camino fuera de los relatos. Pero no importa lo que diga el Gran Padre de Un-solo-ojo, hay muchas estructuras de narración posibles, por no mencionar los

contenidos. Cambiar los relatos, en un sentido tanto semiótico como material, es una intervención modesta que merece la pena. Salir del Segundo Milenio hacia otra dirección de correo electrónico es todo lo que quiero para los testigos modestos mutantes.” (HARAWAY, 2004:63)

### Reflexiones finales

No creemos que las concesiones al género de la ciencia ficción en la producción de Daulte sean algo criticable, sino, antes bien, el mérito para establecer una reflexión novedosa llevándolas sus leyes al extremo. Así, se nos aparece el final de *Automáticos* llevando al espectador al típico final genérico pero plantando semillas de novedad.

(...)

Brad Pitt - ¿Por qué te sentís raro, Toni?

Toni - Es que creo que me encariñé con vos.

Brad Pitt - ¿Y por qué te encariñaste conmigo?

Toni - Parecés indefenso, tu vida es una mierda, y sin embargo no te quejás.

Brad Pitt - Tu vida también es una mierda y no creo haberme encariñado con vos.

Toni - Bueno, yo te hice.

Brad Pitt - ¿Y?

Toni - Uno se encariña con las cosas que uno hace.

Brad Pitt - ¿Siempre?

Toni - Casi siempre. Sí, supongo que sí. Bueno, con las cosas que te salieron bien.

Brad Pitt - ¿Y con las cosas que hicieron otros uno puede encariñarse?

Toni - No sé. (*Piensa.*) Supongo que sí; si uno se encariñó con las personas que hicieron esas cosas, sí.

Brad Pitt - ¿Vos te encariñarías con una cosa que haya hecho yo entonces?

Toni - Es posible.

*Pausa.*

Brad Pitt - Hice una cosa.

*Pausa. Toni se inquieta.*

Toni - ¿Qué hiciste?

Brad Pitt - Vení que te lo muestro.

*Silencio. Brad Pitt no se mueve. Toni no acaba de comprender.*

Toni - ¿Adónde?

*Pausa.*

Brad Pitt - Vení.

*Toni duda primero y después da un paso hacia Brad Pitt. Este levanta la mirada. Toni lo imita, descubriendo en lo alto algo que pareciera impresionarlo de manera agradable. Brad Pitt baja la cabeza y su mirada se posa en el cuello de Toni. El momento se prolonga inquietante. De pronto Brad Pitt le toma el cuello con un brazo con bestial fuerza sin darle tiempo a nada. Toni grita.*

*Apagón y música. (DAULTE 2010:249-250)*

No es sólo un cyborg matando al ser humano que lo confeccionó. Es, también, una figura que replica a la humanidad portando un nombre discursivamente instalado desde Hollywood (pontente creador de imaginarios sociales) dejando sin aire al enunciador y consumidor de esos discursos. Es el tránsito por lo clásico del género donde la distopía resulta del avasallamiento que lo maquínico opera sobre lo humano. Pero, la refuncionalización de estos personajes en *La Felicidad* impide que la lectura se agote en los hoyos de la ciencia ficción clásica.

Ahora bien: para concluir (provisoriamente) estas reflexiones vale aclarar que ya la propia Donna Haraway, citada como bandera feminista de la idea del *cyborg*, es quien reformula sus propias metáforas. Así lo explicitó hace un par de años atrás diciendo:

“En el pasado, escribí sobre *cyborgs*, un tipo de especie-de-compañía, conglomerado de organismo y máquina de la información emergente de la Guerra Fría. Además, en mi mente estaban esos organismos de laboratorio alterados genéticamente tales como el OncoRatón™, esas especies-de-compañía que vinculan los dominios comerciales, académicos, médicos, políticos y legales. (...) los perros y los humanos como especies-de-compañía (especies compañeras) sugieren historias y vidas diferentes comparadas con las de los *cyborgs* y los

ratones de ingeniería. Por otra parte, las especies de compañía designan aparatos bio-socio-técnicos interconectados de humanos, animales, artefactos, e instituciones en los que formas particulares de ser emergen y son sostenidas. O no”<sup>6</sup>. (Cf. HARAWAY 2008:133-134)

Sobre esta misma línea, creemos, pero apuntando a los imaginarios sociales biotecnológicos es que aparece la conclusión del artículo de Coca y Valero (2010) donde reflexionan sobre esa red desde otro flanco<sup>7</sup>.

*La Felicidad* trae al teatro la figura del *cyborg* como *perro de compañía* al mismo tiempo que como *oncoratón*. Y en ese cruce semiótico dentro de una red con aristas tan vastas como la biológica, la técnica, la social, la psicológica, etc. emerge la figura del *cyborg* como figura –ya antigua— pero sin agotar todavía su capacidad para seguir interrogando a la humanidad. Su mérito como significante vacío sigue vivo.

---

<sup>6</sup> Traducción propia en colaboración con Pamela Brownell. Aquí la cita original: “In the past, I wrote about cyborgs, a kind of companion-species congeries of organisms and information machines emergent from the Cold War. Also on my mind have been genetically engineered laboratory organisms such as OncoMouse™, those companion species linking commercial, academic, medical, political, and legal domains. Emergent over the time of “species being” (in the philosopher’s idiom) for both participants, dogs and humans as companion species suggest distinct histories and lives compared with cyborgs and engineered mice. (...) Further, companion species designates webbed bio-social-technical apparatuses of humans, animals, artifacts, and institutions in which particular ways of being emerge and are sustained. Or not.” (Haraway 2008:133-134)

<sup>7</sup> Concluyen: “With this paper, we have made the first move in the development of a future and wider study of biotechnological social imaginaries stating that the human polycontexture is a bio-techno-psycho-socio-axiological complex. This greater complex of research takes shape in the image of the human being as a cyborg. Far from being trivial, this is, as we see it, one of the greatest future challenges for many philosophical, sociological and even pedagogical disciplines.” (Coca y Valero 2010: 64)

## Bibliografía

- Berkins, Lohana (comp.) (2007), *Cumbia, copeteo y lágrimas*, Buenos Aires: A.L.I.T.T.
- Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires: Paidós.
- Cabral, M. (2007) "Hibridaciones. De la diferencia sexual a las prótesis sexuadas" en Brunsteins, P. y Testa, A. (eds.) *Conocimiento, normatividad y acción* (Córdoba: FFyH-UNC).
- Coca, Juan R. y Valero, Jesús A. (2010): "(Bio)technological imageries about human self-construction on Spain context: A preliminary study", *Studies in Sociology of Science*, Vol. 1, n° 1. Accesible en: <http://cscanada.net/index.php/sss/article/view/1297> [ISSN: 1923-0176]
- Cotaimich, Valeria (2008). *Hacia un Teatro de Cyborgs*. Artes escénicas, tecnologías y subjetividad/es Córdoba-Argentina (1997-2007). *Icono14*, N°10, pp. 1-28
- Daulte, Javier (2010) *Teatro 3: Automáticos. Cómo es posible que te quiera tanto. 4D óptico. La felicidad.*, Buenos Aires: Corregidor.
- Daulte, Javier (2009) "Batman vs. Hamlet. El argumento al servicio del Procedimiento y el contenido como sorpresa" *Teatro XXI Año XV N°27*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 49-56.
- Fernández, Josefina (2004) *Cuerpos desobedientes: Travestismo e identidad de género*, Buenos Aires: Edhasa.
- Haraway, Donna (2008) *When species meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna (2004) *Testigo\_Modesto@, Segundo\_Milenio: HombreHembra, \_Conoce\_ Oncoración*, Barcelona: UOC.
- Haraway, Donna (1995) "Manifiesto para Cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX" en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra. Págs. 251-311.
- Preciado, Beatriz (2008) *Testo Yonqui*, Madrid: Espasa Calpe
- Preciado, Beatriz (2002) *Manifiesto contra-sexual*, Madrid: Opera Prima.
- Rodrigo, Desiré y Torres, Helena (2005) "Cyborgqueers, o de cómo deshacer al *Homo Sapiens*" en *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*, Madrid: Egales; pp. 187-211

Sandoval, Chela (2004) “Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos” en *Otras Inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid: Traficante de sueños; pp. 81-106.

Wajcman, Judy (2006) *El tecnofeminismo*, Madrid: Cátedra.