

Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

**POR UN TEATRO NO ANTROPOCÉNTRICO: *ESTADO VEGETAL* DE
MANUELA INFANTE**

Informe final de Seminario, para optar al grado de Licenciada en Lingüística y
Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumna:

Dominga A. Yáñez Maldonado

Profesor guía:

Bernardo Subercaseaux

Seminario de Grado:

Animales y plantas en la literatura

Santiago de Chile, 2020

Índice

1. Introducción	3 - 6
2. <i>No me puedo mover</i>	7 - 12
3. <i>Hacer movable lo inamovable</i>	13 - 17
4. <i>Que nada represente a nada, que nadie hable por nadie</i>	18 - 21
5. <i>Irse por las ramas</i>	22 - 27
6. Algunas consideraciones finales	28 - 30

Introducción

El presente informe se propone analizar la relación de la obra de teatro de Manuela Infante (1980), *Estado vegetal* (2017), con las teorías y fundamentos que impregnan la idea de un teatro no antropocéntrico. Manuela Infante es una dramaturga, directora, guionista, músico y actriz chilena egresada de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, con estudios de Puesta en Escena y Análisis de Texto en el HB Studio en Nueva York, además de una maestría en Análisis Cultural en la Universidad de Ámsterdam. Fue fundadora de la compañía Teatro de Chile en el año 2001, donde durante 15 años trabajó en reconocidas obras como *Prat* (2001), *Cristo* (2007), *Narciso* (2006), entre otras; con esta última ganó el premio Altazor en las categorías de dramaturgia y dirección. Su trabajo teatral de las últimas dos décadas le ha otorgado el reconocimiento de ser una de las dramaturgas más imaginativas e innovadoras de la escena actual, debido a su extensa y amplia búsqueda de nuevas propuestas, implementadas en estructuras escénicas que rompen con el lenguaje teatral convencional. Por otra parte, si bien su trabajo no ha pasado inadvertido en ninguno de los escenarios por los que ha transitado, solo ha recibido una crítica superficial de parte de la prensa, por lo que hasta ahora no se ha estudiado en profundidad su innovador y revolucionario quehacer teatral.

La dramaturgia de Manuela Infante es fiel resultado de sus estudios del debate filosófico y vegetal contemporáneos, pues en sus propias palabras, ella ve el teatro “como una forma de hacer filosofía, como una forma de hacer conocimiento y a su vez entender los límites del conocimiento, de lo que se resiste a ser resuelto por el conocimiento humano, en el lenguaje y en el uso humano”¹. Entonces, comprendiendo que la dramaturga concibe el teatro como una forma de pensamiento, donde es posible poner en práctica ideas que van revelando su existencia en el mundo material, el escenario se convierte en un espacio en el que la filosofía o el discurso intelectual se hacen, en distintos niveles de gradación, aprehensibles. De ahí, que es posible situar su quehacer teatral dentro de la tradición literaria de ruptura, pues mediante la confluencia de ideas de redefinición de lo humano y su relación con el mundo, escenificadas en un lenguaje artístico particular, compuesto de sonido, corporalidades, ritmo y narrativa, es que nos encontramos frente a un teatro experimental de

¹ Infante, Manuela. *Clase Magistral Manuela Infante*. [Video] En teatroamil.tv, 2019.

vanguardia, que a su vez cuestiona los conceptos de representación y mimesis propios del teatro tradicional.

La búsqueda de la dramaturga por realizar un tipo de teatro no antropocéntrico, lo ha ido explorando en varias obras que preceden a *Estado vegetal*. Desde *Multicancha* (2012), donde indaga en un nuevo lenguaje no textual; *Zoo* (2013), obra en que la realidad se resiste a ser explicada mediante el lenguaje racional de la palabra; y *Realismo* (2016), última obra de la ex compañía Teatro de Chile, en la que se explora la posibilidad de construir nuevas formas de representación en torno a objetos materiales. La búsqueda filosófica sobre las posibilidades de representación que relativiza y problematiza la excepcionalidad de lo humano, que Manuela Infante viene explorando desde *Zoo*, se materializa en *Estado vegetal*, como un compendio de su investigación por un teatro no antropocéntrico.

Considerando lo señalado, el presente informe girará en torno a las siguientes preguntas: ¿Qué elementos de la representación teatral de *Estado vegetal*, hacen de ella un tipo de teatro no humanocéntrico?, ¿qué prácticas propias del teatro tradicional antropocéntrico se ponen en juego en la puesta en escena de *Estado vegetal*? y, ¿qué líneas del pensamiento contemporáneo poshumanista son posibles de detectar en el análisis de la obra?

En *Estado vegetal*, obra estrenada en el marco de Teatro Hoy 2017 y que ha sido premiada y reconocida por todo el mundo, es posible identificar una descolonización de las prácticas teatrales del pensamiento humanocéntrico a través del quiebre de la idea tradicional de lo que es una obra de teatro; vale decir: una urdimbre de conflictos entre humanos que se desarrollan y luego se resuelven en uno u otro sentido a lo largo de la obra por medio de un lenguaje convencional. En lugar de este esquema que tradicionalmente se materializa en escena con un diálogo entre actores que equivalen a personajes, Manuela Infante configura su obra a través de un monólogo polifónico, ramificado, reiterativo y descentrado, con estructura vegetal, resultado de la búsqueda de una narrativa teatral no humana.

Considerando lo anterior, se pretende abordar *Estado Vegetal* indagando lo que implicaría un tipo de dramaturgia que rompe con la tradición filosófica occidental antropocéntrica, en la cual el humano ha sido la medida de todas las cosas, y que ha generado una identidad racional que se sostiene por oposición a toda otredad, ya sea animal o vegetal, y que incluso ha llegado a deshumanizar lo humano, creando una jerarquía de categorías de

vida. Estos antecedentes, han influido fuertemente en una tradición literaria que se manifiesta en una narrativa cazadora, propuesta de la escritora de ficción estadounidense Úrsula K. Le Guin, que consiste en una narrativa de flecha, lineal, que busca el triunfo y la resolución:

Si decidimos que una historia se tiene que basar en el conflicto, limitamos enormemente nuestra visión del mundo. Y sin querer, hacemos una declaración política: todo en la vida es conflicto, por lo que el conflicto en una narración es lo que realmente importa. Y, francamente, eso no es verdad. Ver la vida como una batalla es tener una visión del mundo muy limitada, social-darwinista y muy masculina, y las historias pueden tratar de un sinfín de cosas diferentes.²

Como respuesta a esto, se plantea una narrativa recolectora, la cual, en vez de girar en torno a un conflicto central, se propone un desplazamiento que da paso a nuevas formas de narrar, y que Manuela Infante lleva a un tipo de narrativa con estructura vegetal, resultado de su acercamiento a corrientes filosóficas poshumanistas contemporáneas y a planteamientos de la neurobiología vegetal, las cuales serán fundamentales en su quehacer teatral.

Teniendo en mente todo lo mencionado, el presente informe se propone indagar el carácter innovador que plantea Manuela Infante en *Estado Vegetal*, analizando sus dimensiones argumentativa, discursiva, visual y sonora, y su relación con líneas de pensamiento poshumanistas, con la intención de comprobar la hipótesis de que dicho cruce logra desarrollar un tipo de teatro no antropocéntrico que rompe con la tradición. Cabe aclarar que este análisis girará en torno a la representación teatral de la obra, debido a que no se ha podido acceder al texto dramático -de existir uno-, lo cual hace de la investigación un desafío que exige la focalización en una puesta en escena plurisignificativa.

Para ello, el informe se dividirá en cuatro apartados: en el primero, “*No me puedo mover*”, se presenta la obra para luego en el segundo apartado, “*Hacer movable lo inamovable*”, buscar identificar qué ideas del pensamiento antropocéntrico tradicional se ponen en juego dentro de la obra, para así comprender porqué es posible situar *Estado vegetal* dentro de las corrientes de pensamiento poshumanistas. Una vez hecho esto, en el siguiente apartado, “*Que nada represente a nada, que nadie hable por nadie*”, se procederá a realizar un análisis argumentativo que se limitará a identificar tanto el funcionamiento de una red de agentes de acción presentes en la obra, como el despliegue de un pensar especulativo, en

² K. Le Guin, Úrsula. En Podcast literario *Between de covers*, 2017.

sintonía con el mundo vegetal. Por último, en el cuarto apartado, “*Irse por las ramas*”, se propondrá una interpretación de ese mundo a partir de la dimensión discursiva, visual y sonora presentes en *Estado vegetal*, por medio de la indagación en estudios de neurobiología vegetal contemporáneos, con el objetivo de caracterizar su estructura.

No me puedo mover.

Estado vegetal, dirigida y escrita por Manuela Infante junto con la importante coautoría de Marcela Salinas, quien además es la actriz encargada de encarnar los siete personajes que se despliegan en ella, es –como se ha señalado- un monólogo polifónico, ramificado, reiterativo, descentrado y modular, con estructura vegetal. En primer lugar, resulta conflictivo resumir esta obra, pues si bien cuenta una historia -la de un joven bombero motociclista que al chocar contra un árbol queda en estado vegetal- sería erróneo decir que eso es todo lo que se aborda en ella, pues *Estado vegetal* no se limita ni gira en torno a un solo conflicto y tampoco se presenta una versión unívoca del mismo.

En un primer momento, el espectador se encuentra frente a una escena minimalista, trabajo de la montajista Rocío Hernández, donde casi a penumbras se dejan ver una silla y una mesa sobre la cual hay algunos maceteros con plantas. Inmediatamente entra Marcela Salinas interpretando al personaje de don Raúl, el encargado municipal de las áreas verdes de la comuna donde, como irá revelando por medio de la voz y sus gestos propios, ocurrió un accidente del que lo primero que sabemos es que hay un árbol involucrado, el cual debido a su crecimiento desmesurado provoca un corte de luz: “Porque un árbol no se modera. Crece siguiendo la luz y en distintas direcciones al mismo tiempo”³. Y así, como se describe el crecimiento del árbol, es como se va completando la acción: en la medida que se van articulando nuevos personajes mediante la multiplicidad de voces interpretadas por Marcela Salinas. Tras don Raúl, María Soledad, una niña pero ya mujer con algún nivel de discapacidad cognitiva, que vive en la misma cuadra del árbol en cuestión, y que presenta una fuerte relación con este, pues cada vez que intentaban talarlo, ella se opone y subiéndose al árbol obstaculizando el procedimiento. Esta personaje se va materializando en escena a través del mecanismo sonoro del *loop* -técnica de la música que consiste en uno o varios *samples* sincronizados que se reproducen de manera enlazada, obteniendo como resultado un sonido o un conjunto de sonidos que se repiten de manera continua-, pues a medida que don Raúl le pregunta sobre la noche del accidente, esta va apareciendo. Ella no da mucha

³ De ahora en más, durante todo el presente apartado, todo lo citado corresponde al texto de *Estado vegetal*. No se especificará página ni minuto de la puesta en escena debido a que no se ha podido acceder a uno, ni tampoco parece fructífero señalar el minuto de la grabación debido al carácter reiterativo del texto a lo largo de toda la obra.

información concreta respecto a lo sucedido, al menos no a través de un lenguaje convencional, pero sí describe e imita al árbol: cómo dormía, cómo el viento lo hacía moverse, y cómo este grita y habla, asimilándolo a un ruido de multitudes: “El árbol no es uno, el árbol es muchos. El árbol habla con todas sus voces como si fuera un público, como si fuera un estadio”. En la escena, la joven neurodivergente, construida mediante la voz y corporalidad de Marcela Salinas, va desplazándose por el escenario sin levantar los pies del suelo, hasta llegar a la mesa donde se encuentran las macetas con plantas, y va sacando una maceta pequeña de otra más grande, donde le pregunta a estas “¿Dónde están tus piernas?” hasta encontrar una pelota verde entera, y otra vez, mediante el *loop*, suena como una multitud la frase “No me puedo mover”, con un eco de ritmo pausado.

Y así, con esta última sonoridad, entra a través de la voz siempre cambiante de Marcela Salinas, la tercera personaje; Eva, una vecina que cuenta con su histriónica manera de hablar su experiencia del accidente del motociclista con el árbol, quien además había manifestado reiteradas veces el problema que significaba el árbol. De a poco se va evidenciando este lenguaje reiterativo de la obra, pues Eva, al acercarse al lugar del accidente, ve al motociclista tendido en el suelo y exclama: “¿Dónde están tus piernas?”, misma frase mencionada por la personaje que la precede, pero con una motivación y significados diferentes, a lo que el joven responde “No me puedo mover”, al igual como María Soledad escuchaba que le decían las plantas. A lo largo de la obra será constante este texto reiterativo que va cobrando distintos sentidos en la medida que se va articulando en las voces de los distintos personajes representados por la actriz única.

El monólogo polifónico prosigue con la voz suave y pausada de la madre del motociclista, que cuenta sobre cómo era su hijo antes del accidente; relato incompleto de muchos vacíos sonoros que se va completando a través de una increíble sincronización con la técnica del *loop*. En él se describe al joven como alguien que desde niño fue muy inquieto, que siempre necesitaba moverse y que corría contra el tiempo. Cuenta además una experiencia de él cuando niño, en un taller de teatro en el que debía actuar de árbol, papel que le costaba mucho realizar porque necesitaba estar quieto, momento en el que se reitera una vez más la frase “No me puedo mover”. A medida que se va armando el relato, la madre va cayendo en cuenta de las características vegetales de su hijo desde su infancia: “Estaba ahí, vestido de árbol.”, “Él se quedaba dormido como tronco.”, “Todos los cabros tienen este

tema de querer estar siempre en otro lugar, yo diría que es un asunto más de raíz.”. Pero al estar ahora en la situación de que su hijo está efectivamente en estado vegetal, todas esas frases se resignifican, lo que la lleva a contemplar e interactuar con las plantas del escenario, deslizando una de ellas hasta sus pies, como hijo de una misma raíz, y utilizando una vez más la herramienta del *loop* para crear sonidos vegetales.

Con estos sonidos vegetales, aparece la quinta personaje encarnada una vez más en la voz de Marcela Salinas; una anciana de débil voz que tiene una relación de biofilia con sus plantas, pues les conversa y ellas le responden. Estas le manifiestan que ella no está comprendiendo sus problemas de espacio, solicitándole que levante el piso de su casa para que las plante en la tierra. Cuando la anciana se ríe de lo que le dicen, ellas le responden que esa no es su casa, que ellas estaban ahí antes que ella, hasta que expelen un aroma, algún químico que la lleva a un estado hilirante y le solicitan que les escriba una carta que ellas le dictarán. En eso, aparece la voz de Joselino, un señor de campo que era jardinero de la anciana, y que cuenta que al llegar a la casa de esta, la encontró literalmente plantada en la tierra: “Tenía las piernas metidas en la tierra hasta la altura del muslo más menos. Estaba así enterrá así la eñora, en la tierra pue eñor”. Mientras se escucha el relato de Joselino, en la escena continúa la imagen de la anciana con las plantas, poniéndoselas sobre el cuerpo, abrazándolas, colocándose una maceta en la cabeza, mimetizándose con ellas, siendo abducida por su mundo vegetal, hasta quedarse quieta como una planta con la envolvente pieza musical, *Concerto for philoendron & pthos*, de Mort Garson de fondo, lo que aporta a esta experiencia casi mística de la anciana con sus plantas.



Escena V: Anciana mimetizándose con las plantas de su jardín.

Tras un momento, aparece nuevamente la rural habla de Joselino dando más detalles de cuando encontró a la anciana, pero ahora se materializa corporalmente Joselino en Marcela Salinas: “Me acuerdo patente que yo pensé que las plantas como que se hubieran revelado contra los maceteros. No ve que los maceteros fueron un invento de los humanos para hacer a su antojo, y mover, y cómo le digo yo, mover lo inamovible. Si por algo las plantas echan raíces”. Este increíble suceso pasó hace ya veinte años, cuando Joselino era apenas un niño, y decide contarlo ahora porque se enteró del accidente del joven motociclista, por lo que quería compartir la carta que había encontrado en las manos de la anciana ese día. Pero al abrirla, la carta no era más que una hoja de árbol, la cual procede a acercarse al micrófono y con la herramienta del *loop*, va grabando el sonido que genera al ir rompiendo, sonido que sorprendentemente imita el de una fogata o un incendio forestal, de ramas y hojas quemándose. En escena la luz se va haciendo cada vez más cálida hasta irse a negro a medida que se va intensificando el sonido de un incendio con mucho viento.

Con el escenario en negro y la reproducción de la maravillosa pieza neobarroca *Adagio en G menor* de Tomaso Albinoni, nos encontramos frente al conmovedor clímax de *Estado vegetal*. En escena una iluminación cálida muy potente, atriles de micrófonos puestos en círculo simulando esqueletos de árboles incendiados, y en medio Marcela Salinas encarnando al joven bombero en estado vegetal, en cuyo monólogo se condensan y hacen más evidentes las reflexiones vegetales y críticas al humanocentrismo presentes a lo largo de la obra, y donde además, se le da un doble sentido al título: estado vegetal tanto como el estado clínico del motociclista, como el de Estado como institución política:

Soy animal. Criatura novata en esto de habitar, en esto de sobrevivir. Vosotras estabais aquí antes que yo. (...) Noble y maravillosa democracia ramificada. A Dios pido: absuélveme de las formas del reino animal. ¡Dame algo que es de ellos! Que respiren las puntas de mis dedos. Que piense mi estómago. Que sea mi piel la que se alimente para así comer sea más parecido a tocar que a engullir. (...) Para así no tener nunca la absurda idea de que vamos para adelante. Que el paso del tiempo no sea más que anillo nuevo que se adañe a mi tronco. (...) No se sale de las plantas con medios de plantas, ni se sale de los humanos con medios humanos. Soy el último animal. (...) Todos los pinos que estaban plantados tenían la misma edad. Porque así discurrieron los hombres que era más eficiente plantar. ¡Imaginad una ciudad solo de niños! De niños solos. Aquí es como si se hubiese quemado un jardín infantil, señores. (...) Y si la memoria fuese solo cuerpo que se añade al cuerpo, y no un cúmulo de ideas que representan sucesos. Entonces podríamos esgrimir: no a la representación. Que nada represente a nada, que nadie hable por nadie. (...) Autonomía. No se representa a la mano con ideas del cerebro,

ni con necesidades de los ojos. ¡No! Solo de fisiologías políticas animales pudieron surgir los grandes tiranos, o la democracia representativa, ¡que es igual! No continuemos más por la ruta inmadura animal. Que el mundo vuelva a ser una pura bola verde. Un Estado soberano vegetal.(...) Soy el último animal. ¡Venid! Dejadme hacer lo que los animales hacen y las plantas no: dejadme morir.

Tras pronunciar estas últimas palabras, suena un helicóptero que se acerca y luego, un multitudinario hablar de plantas que aparecen proyectadas en el fondo de la escena, exclamando como un enorme público: “¡Otra! ¡otra! ¡no nos vamos nicagando! ¡no nos vamos nicagando!”. Tras esto, el escenario se va a negro para volver con una tenue luz y la mesa con macetas y plantas retornan al centro de la escena con la aparición de la actriz vestida de planta, introduciendo su cuerpo en una maceta, para luego recuperar las voces de los primeros personajes que le hacen preguntas a las plantas. María Soledad: “Cuando botan una hoja, ¿cómo lo hacen para no llorar? O cuando está lloviendo fuerte ¿cómo lo hacen para no sacar la lengua? O cuando el sol está quemando fuerte ¿cómo lo hacen para no correrse? ¿dónde tienen el corazón? ¿dónde tienen el cerebro?”. Luego Eva, la vecina: “En el caso digamos que tuviéramos que decapitar ¿dónde pegamos el corte?”. Sigue la voz de la anciana que se mimetizó con las plantas: “Porque para nosotros chinitos, a ver, todo todo lo que para nosotros vive, eventualmente tiene que morir”. Y así, hasta que la madre del motociclista exclama: “Pero si ustedes no mueren nunca, ¿cómo podemos decir que están vivos?”.



Escena VIII: Marcela Salinas voceando a todos los personajes vestida de planta.

Ya en la última escena de *Estado vegetal*, se encuentra la madre del motociclista con la misma vestimenta vegetal de la escena anterior, frente a una planta con un micrófono delante, simulando una audiencia judicial donde se dará el fallo respecto a quién fue el responsable del accidente: una voz robotizada declara que no hay ningún culpable, más que el árbol. Frustrada la madre responde:

¿Saben por qué el árbol pudo haber matado a Manuel y no Manuel al árbol? Porque el árbol estaba quieto, así de simple. Porque sabía cual era su lugar y no se movió de ahí. Mientras más quieto está algo, más sobrevive. (...) ¿Pero ustedes se dan cuenta de que ahora yo tengo un hijo en estado vegetal? ¿y qué hago yo con un hijo en estado vegetal? ¿lo riego? ¿qué hago? Porque no se puede mover, no se puede mover ¿Cómo vive algo que no se puede mover? El culpable es el árbol. Cortó la luz y en ese momento mi hijo se hizo vegetal. El árbol se lo llevó a su reino. En ese momento, en la oscuridad, cambiaron a mi hijo de reino. Eso traman. Alguien tiene que ponerse en los zapatos del otro.

Finalmente la madre se acerca al fondo de la escena, donde se encuentra proyectada una multitud de plantas y se mimetiza en ella.

Hacer movable lo inamovible.

Tras este resumen de la obra, es posible empezar a reconocer algunos aspectos que hacen de ella una pieza teatral no antropocéntrica, que relativiza y descoloniza la experiencia humana como centro y eje dramático. Si bien es posible identificar el accidente del joven bombero como el conflicto de la obra, esta pareciera no estar pensada en términos de argumento, sino más bien de una puesta en escena que se construye en torno a imágenes, voces y sonoridades que expresan ideas en la medida que se va completando un relato polifónico en la voz de la actriz única, relato que no se arma de manera lineal, sino más bien como una múltiple y descentrada totalidad. Esto quiere decir que la evolución dramática tanto en términos de la acción como del texto o discurso, no se estructuran en la escena como elementos hegemónicos, pues no es una obra que trate de acontecimientos humanos, sino que es una experiencia vegetal que se conforma de imágenes, luz y sonido. Al no enfocarse en una acción central, ni en un conflicto entre humanos resuelto por medio de un lenguaje convencional, podría decirse que escapa de los paradigmas del teatro tradicional.

El teatro occidental desde sus comienzos hasta fines del siglo XIX, ya sea dentro del paradigma teocéntrico o humanocéntrico, ha conservado una estructura dramática clásica más o menos estática, cuyos componentes dramáticos son la acción, el conflicto, los personajes y el discurso. Tradicionalmente, la acción en términos dramáticos es el desarrollo de un acontecer o la suma de eventos que pueden estar o no conectados entre sí, que convencionalmente son presentados de forma lineal y completa (principio, medio y fin como fases desencadenantes), lo que significa que un elemento lleva a otro, como un efecto dominó. A su vez, el vehículo que mueve la acción dramática es la dimensión verbal, que se moviliza a través del diálogo presentado en los personajes, lo cual permite el intercambio y el avance de la acción. Mientras que un monólogo tiende a suspender la acción en tanto movimiento desencadenante, el diálogo moviliza, pues es la forma en que los personajes se revelan y develan; es el medio por el que retratan el mundo y las ideas. A su vez, el diálogo o discurso dramático no es solo lo que se dice, sino que también lo no dicho. Entonces, la acción dramática es proyectada a través del discurso, pues se impulsa a sí misma por medio del lenguaje y va desenmascarando el conflicto, que es una oposición entre dos fuerzas encarnadas por los personajes -tradicionalmente, un protagonista y un antagonista-, que se

van desarrollando hasta apuntar a un momento neurálgico, el clímax, que es el punto de colisión donde esas fuerzas chocan. La acción dramática se estructura sobre la noción de conflicto para desencadenar en la resolución de este.

Todo lo anterior obedece a la pirámide del teórico y dramaturgo alemán Gustav Freytag, en la que diseña un esquema gráfico de acción dramática que se compone de cinco fases, las que extrajo de un análisis de las estructuras dramáticas del teatro griego y del trabajo dramático de Shakespeare. La primera es la exposición, en la que se presentan algunos elementos de la acción y se esboza el conflicto; le sigue la acción ascendente, que es el momento en que se incrementa la acción con elementos relacionados al conflicto y eventualmente a la resolución de este. La tercera fase es el clímax, que es el punto colisionante del conflicto en que la acción dramática toca el mayor grado de tensión, y que da paso a la siguiente fase, la acción descendente, momento en el que la tensión lograda en el clímax baja su nivel para preparar al lector o espectador para el desenlace. Este ocurre en la quinta y última fase de la pirámide de Freytag, que es el momento en que la trama de la acción dramática se cierra, obteniendo un final abierto o ambiguo. Por lo tanto, esta linealidad con avance progresivo a su vez se compone de un desenmascaramiento gradual.

Teniendo en mente la pirámide de Freytag y las cinco fases que la componen, no sería acertado decir que estas no se encuentran en *Estado vegetal*: en primer lugar, la exposición de don Raúl sobre dos de los personajes que le siguen (la joven con capacidades neurodivergentes y Eva la vecina) y un esbozo del conflicto, en tanto informa de un accidente en el que hay un árbol involucrado. Luego, la acción ascendente, a medida que aparecen nuevas voces que van contribuyendo y dando distintos puntos de vista respecto al accidente y los involucrados: las voces de Eva, la madre, la anciana y Joselino. En la tercera fase, el clímax, que es el monólogo del joven bombero entre los árboles quemados. A esta le sigue la acción descendente, en la que se recupera la escenografía inicial con la actriz vestida de planta dentro de un macetero, voceando preguntas de distintos personajes a las plantas. Y por último, la fase del desenlace o cierre, en el que la madre se encuentra en la audiencia judicial. Por lo tanto, cabe interrogarse: si *Estado vegetal* no escapa del esquema de acción dramática de Freytag, ¿cómo es posible decir que es una obra que rompe con los paradigmas del teatro occidental tradicional?, ¿qué elementos de la representación teatral de *Estado vegetal*, hacen

de ella un tipo de teatro no humano? y, ¿qué prácticas propias del teatro tradicional antropocéntrico se ponen en juego en la puesta en escena de *Estado vegetal*?

Las cinco fases mencionadas no se desenvuelven en la obra de manera lineal, pues en ella estas se van planteando como un conglomerado de módulos idénticos, haciendo que cada escena sea suficiente en sí misma en tanto cada una contiene su propio centro. Además, los monólogos se van construyendo a través de su reiteración, como un sistema de citación creado en escena. Otro elemento que escapa de los presupuestos tradicionales de una puesta en escena, es la iluminación, pues los focos lumínicos no van tras los personajes, sino que estos –tal como las plantas- se movilizan buscando la luz. A su vez, en *Estado vegetal*, se rompe con la ecuación clásica de actor = personaje, pues se trata de una sola actriz que en su voz y gestualidad va construyendo todos los personajes; no a través de un desdoblamiento, sino que por medio de una práctica mimética en las dimensiones sonora y discursiva. Estas características que pueden ser relacionadas con las estructuras del mundo vegetal son abordadas en la obra en tanto en ella se realiza una búsqueda filosófica y una reflexión sobre el poder humano ante la vida vegetal, como resultado de una exploración por un tipo de teatro no antropocéntrico, lo cual trae consecuencias significativas en lo que respecta a los alcances de la representación y una reflexión sobre el dispositivo escénico acorde a los cuestionamientos al especieismo que opera en la tradición antropocéntrica.

Tal como se ha mencionado, el trasfondo de esta investigación es la posible relación de *Estado vegetal* con un tipo de teatro no antropocéntrico y un debate contemporáneo poshumanista. En función de este objetivo, resulta fundamental comprender en primer lugar, aquello con lo que la obra se propone romper, esto es, el antropocentrismo presente en la tradición teatral de occidente.

Una de las principales consecuencias de la modernidad occidental, si consideramos que esta se inicia en el Renacimiento, será su consolidación en el pensamiento ilustrado, el cual implica trasladar la experiencia divina a la racional, con lo que la religión deja de ocupar el centro de la vida. Este quiebre con la dimensión sagrada se traduce, ya desde el Renacimiento, en el antropocentrismo: lo humano –en vez de Dios– como medida o centro de todas las cosas. Por lo tanto, se da el paso de una filosofía teocéntrica a una humanocéntrica, en que la razón y la subjetividad humana se va erigiendo en fundamento del

conocimiento y la verdad (Descartes, Kant, Marx, Heidegger). Así lo explica el filósofo Jean-Marie Schaeffer en su texto *El fin de la excepción humana* (2009) :

La radicalización de la Tesis de la excepción humana, que es la obra de los tiempos modernos, resulta precisamente de la desaparición de esa cláusula de semejanza. En efecto, con el Renacimiento, el hombre occidental comienza a interiorizar el modelo divino, a identificarse con él: en un movimiento paradójico, hace inmanente la trascendencia. Al mismo tiempo, se planteará él mismo como origen y fundamento de su propio estatus de excepción. Es esta desaparición de la idea de una exterioridad entre el modelo y la imagen lo que permite comprender por qué, en la variante “laicizada” de la Tesis desarrollada por las Luces, el hombre ha llegado a reivindicar para sí mismo las características que definían al Dios cristiano, y en particular la más fundamental de ellas, la de la autofundación.⁴

Al mismo tiempo, el raciocinio ilustrado concibe la naturaleza como un caos, por lo que buscará su control y usufructo por medio de la razón. De ahí, que la tradición filosófica occidental desde la Edad Moderna ha generado en la humanidad y sus medios de creación, una identidad racional que se define por oposición a todo tipo de otredad, sea animal, vegetal, o que incluso, ha llegado a generar categorías de vida y exclusión dentro de la misma humanidad. Ejemplos de esto es el especismo, el racismo, los medios de producción que se sostienen en la explotación animal, humana y medio ambiental, la deforestación, la xenofobia, el machismo, etc. Todos estos tipos de subyugación y explotación, que fueron pensados en términos de oposición y diferencia, han sido utilizados para sostener el pensamiento antropocéntrico y su perspectiva supremacista sobre lo existente, lo cual inevitablemente ha sido determinante en la forma de hacer arte en occidente, cualquiera sea la disciplina. Manuela Infante en su conferencia menciona este proceso, que en el caso del teatro como género literario -desde la tradición antropocéntrica- se viene manifestando como un espacio para mostrar por medio de la representación una urdimbre de conflictos entre humanos que se desarrollan y resuelven por medio del lenguaje convencional.

En base a todo lo señalado, en *Estado vegetal* será posible identificar una descolonización de las prácticas teatrales del pensamiento humanocéntrico a través del quiebre con las convenciones tradicionales de lo que es una obra de teatro, que en esta pieza –como ya hemos señalado- se materializa a través de un monólogo polifónico, ramificado, reiterativo y descentrado, con estructura vegetal, donde se establece un tipo de dramaturgia que

⁴ Schaeffer, Jean-Marie. *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009 p. 38.

reconvierte el texto en un espacio sonoro que permite imaginar una conciencia vegetal, como resultado de la búsqueda de una narrativa teatral no humana. Por lo tanto, a lo largo del informe, será esencial pensar en las formas del poder humano ante la naturaleza y sus diversas formas de vida, como algo estructural y socialmente problemático que está fuertemente ligado a los modos de percibir y narrar el mundo.

Que nada represente a nada, que nadie hable por nadie.

Como se ha señalado, el presente informe tiene por trasfondo analizar la posible relación de *Estado vegetal* con un tipo de teatro no antropocéntrico. Por lo tanto, será fundamental identificar los elementos presentes en la puesta en escena que rompen con la tradición teatral occidental antropocentrista. En primer lugar, resulta necesario el replanteamiento sobre qué es actuar y quiénes pueden actuar, preguntas a las que es posible aproximarse por medio de la teoría del actor-red que propone Bruno Latour en su libro *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red* (2008). En él se plantea una crítica a la ontología de la sociología tradicional, e indicios de un modelo que redefine lo social como el resultado de una serie de interacciones concretas y materiales entre elementos que no son necesariamente considerados sociales en sí mismos. Así, introduce el concepto de *agencia* para hacer referencia a la capacidad de acción que posee tanto lo humano como lo no-humano.

La acción social no sólo es controlada por extraños, también es desplazada y delegada a distintos tipos de actores que son capaces de transportar la acción a través de otros modos de acción, otros tipos de fuerzas completamente distintas. Al principio, debería parecer bastante inocuo reincorporar los objetos al curso normal de acción. Al fin de cuentas, no hay dudas de que las pavas “hierven” el agua, los cuchillos “cortan” la carne, los canastos “cargan” provisiones, los martillos “dan” en el clavo, las barandas “evitan” que los chicos caigan, los cerrojos “cierran” los cuartos para impedir que ingresen visitantes indeseados, el jabón “quita” la suciedad, los cronogramas “ordenan” las actividades curriculares, las etiquetas con los precios “ayudan” a la gente a calcular, etc. ¿Acaso – se pregunta Latour- esos verbos no designan acciones?⁵

En *Estado vegetal* es posible identificar la teoría del actor-red propuesta por Bruno Latour a través de agentes de acción -las plantas y los personajes desplegados a lo largo de la actuación polifónica-, que se encuentran a medio camino de la voluntad humana y la pasividad de la materia muerta, donde pareciera no haber límites respecto a la variedad de agencias que participan en la interacción. En la obra estudiada las plantas son actores -en términos de agentes de acción- que despliegan acciones en la escena, sin ser personajes ni

• ⁵ Latour, Bruno. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008 p. 106

tampoco por medio de la representación de estas como personas, sino más bien como agentes que tienen la capacidad de intervenir en la realidad ficcional de la obra. De ahí que es pertinente preguntarse: “Cuando actuamos ¿quién más actúa? ¿Cuántos agentes están, además, presentes? ¿Cómo es que nunca hago lo que quiero? ¿Por qué todos estamos sometidos a fuerzas que no son creadas por nosotros mismos?”⁶. El árbol que no se puede mover, a través de su crecimiento “desmesurado”, genera el accidente del joven motociclista, trasladándolo a su reino.

Cualquier cosa que modifica un estado de cosas, que marca una diferencia en el estado de cosas, es un actor o un actante. Un actante es una fuente de acción que puede ser humana o no-humana. Es simplemente aquello que tiene eficacia, aquello que puede hacer algo, o que cambia el curso de los eventos. (...) La acción no se realiza bajo el control total de la conciencia. La acción debiese entenderse más bien como un nudo, un conglomerado de muchos conjuntos sorprendentes de agencia, que deben ser desenredados lentamente.⁷

Por otra parte, en *Estado vegetal* no hay ningún “actor” que prevalezca sobre los otros, ni existe una noción de protagonista/antagonista, sino que todos los personajes que se van desplegando en el monólogo polifónico funcionan como una pieza más del entramado, pues en cada uno de estos convergen las historias de los demás de manera más o menos equitativa. Por lo tanto, cada personaje encarnado en la voz de Marcela Salinas es presentado como un conglomerado de varios conjuntos de agencias que son a la vez resultado del resto de los personajes.

Estos nuevos niveles de lo que es actuar genera un quiebre con ese teatro tradicional que consiste básicamente en el devenir de conflictos entre humanos que ocurren en el lenguaje con una motivación central que es la resolución del conflicto, donde todo lo demás es mera escenografía. En cambio, Manuela Infante entiende el escenario como una red horizontal en que humanos, objetos inanimados, animales y plantas comparten el mismo plano.

Como ya se ha mencionado, la dramaturgia de Manuela Infante proviene de sus estudios del debate filosófico y vegetal contemporáneos. De la confluencia de ideas que buscan una redefinición de lo humano y su relación con el mundo, surge un tipo de teatro en el que un discurso intelectual poshumanista se hace, en distintos niveles, aprehensible. Parte de estas ideas, es la línea de pensamiento del realismo especulativo, en la medida que permite

⁶ *Ibíd*, pp. 69-70

⁷ *Ibíd*, p. 70

productivizar en la puesta en escena un cuestionamiento de los conceptos de representación y mimesis propios del teatro tradicional.

El realismo especulativo es una corriente filosófica contemporánea que surge como crítica al pensamiento antropocéntrico tradicional, rompiendo con una de las premisas básicas de la filosofía del siglo XX, esto es, el giro lingüístico, el cual asume que la única forma de conocer la realidad es mediante el lenguaje humano, negando la posibilidad de imaginar la existencia de un mundo allá afuera, independiente de los seres humanos y su capacidad racional.

En lugar de un único escalón privilegiado entre el ser humano y el mundo, alrededor del cual la filosofía debería orbitar para siempre, en verdad hay billones de escalones, infinitos para ser más exactos. Cuando una mota de polvo golpea contra una columna de mármol, la relación entre ambos es tan enigmática como la que se produce entre el investigador de posdoctorado y el texto de un papiro. (...) Todas las relaciones son enigmáticas, no solo las que comprenden seres humanos.⁸

Con esta premisa, se propone un tipo de pensamiento que acepta la existencia de una realidad que se escapa de los paradigmas cognitivos que tienen como único filtro a la mente humana. De ahí que se plantea un tipo de pensamiento que acepta la existencia de una realidad independiente de la humana, aunque esta no encaje en nuestros propios modos narrativos de explicación. Como señala Quentin Meillassoux, filósofo pionero en la corriente del realismo especulativo: “No conocemos ninguna correlación que esté dada fuera de los seres humanos, y no podemos salir de nosotros mismos para descubrir si es posible que semejante desencarnación del correlato sea verdadera”⁹. Entonces, en la medida que se hace imposible conocer otras realidades sin salirnos de la nuestra, la especulación podría ser una respuesta. Como dice Marcela Salinas encarnando la voz del joven bombero motociclista que queda en estado vegetal:

Eso de ser uno mismo, eso de ser lo mismo que uno, no es más que un acontecimiento temporal. Intentaron decirnos todo esto, cubrir el mundo entero con sus palabras variadas, pero solo decían hoja. Siempre la misma hoja. No se sale de las plantas con medios de plantas, ni se sale de los humanos con medios humanos.

⁸ Harman, Graham. *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015 pp. 97-98

⁹ Meillassoux, Quentin. *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018 p. 38

Uno de los caminos de la práctica especulativa es el arte, o en este caso, el teatro. Por lo tanto, para poder torcer ciertas premisas básicas del teatro tradicional occidental antropocentrista, la especulación, la sospecha, e incluso la empatía, serán principios metodológicos fundamentales en el pensamiento teatral de Manuela Infante.

Que no podamos conocer sino humanamente el mundo, no significa que el mundo no está ahí. Admitimos esa ceguera, pero especulamos, porque la práctica de la especulación es necesaria políticamente, sino empezamos a creer que todo se trata de nosotros. Una fórmula de vincularnos con las otredades. Cómo llenar la obra de espacios inaccesibles, que son oscuros, cosas de las que no se puede extraer nada, momentos que no permitan extracción ni de placer ni de sentido; obras que no permitan irse para la casa habiéndolas consumido. El teatro como un lugar para enfrentarse a la dificultad de la oscuridad, no para hacernos creer una y otra vez que esclarecemos las cosas.¹⁰

Esta práctica especulativa es posible identificarla en *Estado vegetal* por medio de la práctica mimética, esto es, tratar de ser lo otro por medio de la imitación, la cual asume un desplazamiento del acto de conocimiento, y que permite especular cómo sería ser lo otro. Así, la mimesis funciona por oposición a la representación, la cual implicaría un intento de comprender lo otro, y actuar en torno a la síntesis extraída de ese otro y que, inevitablemente su concepción de ese otro se vería interferida y filtrada por el entendimiento humano. Según Manuela Infante:

La representación deriva del deseo y la fe en que puedo conocer lo otro, por lo tanto lo puedo representar mediante la ejecución de una síntesis, quizás la imitación puede entenderse como un aplazamiento del acto de conocimiento, podría entenderse más bien como un especular con cómo sería ser lo otro, que es distinto de creer que puedo representar lo otro. Mimesis como una especie de especulación física, un especular con el cuerpo con cómo sería ser lo otro. Mimesis no como la ciencia de comprender lo otro, sino como la ciencia de ser lo otro, o de tratar de ser lo otro.¹¹

Por lo tanto, teniendo en mente la premisa de que *Estado vegetal* se relaciona con el mundo vegetal desde la imitación y no desde la representación, es que nos encontramos con una obra que no habla sobre plantas ni las tematiza, o que las represente como personajes encarnadas en figuras humanas -aunque figuran en el escenario desplegando acciones-, sino que las imita desde su estructura. Para ello, se abordan las leyes del mundo vegetal y sus formas de pensamiento, trabajando con las ideas del filósofo Michael Marder y el neurobiólogo Stefano Mancuso, que se estudiarán en el siguiente apartado.

¹⁰ Infante, Manuela. *Clase Magistral Manuela Infante*. Op cit.

¹¹ *Ibidem*.

Irse por las ramas.

Comprendiendo que el presente informe tiene por motivo estudiar la posible relación de la obra de Manuela Infante, *Estado vegetal*, con un tipo de teatro no antropocéntrico, es necesario realizar una aproximación a las ideas y modalidades utilizadas en la puesta en escena para poner en crisis la concepción centralista y jerárquica de la especie humana. Para ello, se revisarán los trabajos del filósofo Michael Marder y el neurobiólogo Stefano Mancuso, relacionados con el desconocido mundo vegetal.

Para trabajar con un otro no humano en el teatro, en *Estado vegetal* se asume y respeta la distancia existente con ese otro, ejercicio que a su vez implica un trabajo de autoconocimiento humano. Como explica Michael Marder: “Reconocer a las plantas como un otro válido, es también empezar a reconocer el otro vegetal que hay en nosotros”¹². De ahí, que empezar a ver qué hay de vegetal en lo humano, permitirá pensar a este como un ente lleno de otros, con quienes compartimos procesos físicos y psíquicos. Esto trae consigo la oportunidad de reflexionar sobre un teatro que amplíe los comportamientos vegetales en el humano y, a su vez, nuevas formas de narrar.

Un ejemplo de ello es el pensar vegetal que propone Marder, el cual sería un modo no cognitivo, en el sentido tradicional del término, y que obedecería al pensamiento propio de las plantas, el cual no está relacionado con las ideas ni traducido en imágenes: “El pensar vegetal es el hacer vegetal”¹³. Como explica el filósofo, el pensamiento vegetal es donde la intención y la extensión son uno, pues no existe la división cartesiana de la mente y el espacio, sino que el pensamiento es totalmente espacial, y el espacio es completamente pensado. Esta intención y extensión simultáneas serán lo que Marder llama articulación; la planta dice lo que hace y hace lo que dice.

Manuela Infante piensa esta articulación de la misma manera que piensa su teatro; el teatro es un aparato que piensa, pues en su propia acción, el teatro produce nociones; conceptos tan complejos como el tiempo y el espacio, no son contenedores del teatro, sino que son elementos que el teatro produce en la medida que se va gestando. El teatro piensa cuando hace, no con lo que dice; ahí radica su similitud con el pensamiento vegetal, pues es

¹² Marder, Michael. n/a

¹³ Marder, Michael. *Diálogo sin fronteras: Manuela Infante y Michael Marder*. [Video] Disponible en teatroamil.tv, 2020.

un pensar no cognitivo. Así como el gesto es una de las capas del lenguaje teatral y por lo tanto en su articulación produce sentido, el movimiento de las plantas es su pensar. Resultado de estas reflexiones, es que en *Estado vegetal* no nos encontramos con plantas representadas como personajes, sino que las plantas son agentes que ejecutan acciones en la escena.

En una línea muy similar, pero desde la neurobiología vegetal, Stefano Mancuso problematiza la relación que ha tenido la humanidad con el mundo vegetal, con quien el ser humano ha convivido desde su aparición sobre la Tierra, y cuya forma de relacionarse con este se ha basado en una supremacía del humano en la que cualquier otredad es percibida como algo para ser sometido y utilizado a su merced.

Al principio fue el verde: un caos de células vegetales. Después Dios creó los animales y, por último, al más insigne entre ellos: el hombre. En la biblia, como en muchos otros mitos cosmogónicos, el hombre es el fruto supremo de los esfuerzos divinos, el elegido. Aparece casi al final de la Creación, cuando todo está ya dispuesto para él, listo para ser sometido y gobernado por el «amo de todo lo creado».¹⁴

Desde las Escrituras Sacras hasta nuestros días, ha existido la convicción de que las plantas son una especie inferior, como elementos estáticos, inorgánicos, insensibles y carentes de pensamiento, tanto así, que incluso se les ha llegado a negar su condición de seres vivos. Esta percepción humana del mundo vegetal se fundamenta más bien en prejuicios y creencias basadas en una tradición antropocentrista, que en datos propiamente científicos.

En su libro *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal* (2015), Mancuso se adentra en el fascinante y poco conocido mundo de las plantas, para hacernos ver que en ellas sí existe inteligencia, en tanto son capaces de resolver problemas. Además, explica y evidencia las formas de comportamiento de una planta, como su capacidad de comunicación dentro de sí misma y con su entorno, o su constitución como organismos sésiles, que si bien no pueden desplazarse, han construido un cuerpo modular, carente de órganos únicos, que a su vez las hace seres divisibles, y que son capaces de comportarse como una multitud. Todas estas características y mucho más, permiten una reflexión sobre la forma de relacionarnos con este mundo que pareciera ser tan distinto al del humano y desconocido por este, incluso cuando ha convivido con el mundo vegetal desde hace doscientos mil años, o sea, desde su

¹⁴ Mancuso, Stefano. *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015 p.

aparición en la Tierra. Estas reflexiones permitirán abrir un camino a la integración de lo vegetal en la vida humana, ya no como un mero objeto del entorno sujeto a ser explotado, sino como una especie de la cual hay mucho que aprender. Varias de estas ideas de Mancuso están operacionalizadas en *Estado vegetal*.

Manuela Infante toma los elementos y características que componen al mundo vegetal, y las inserta en la estructura de su obra. El primer ejemplo de esto es la fotosensibilidad de las plantas, que se abarca en la obra desde la forma de iluminar el escenario: ya no son los focos lumínicos los que van tras los actores, sino que son estos los que van movilizándose buscando la luz. Si bien las plantas no tienen ojos, esto no significa que no tengan la capacidad de percibir su entorno por medio de la luz.

¿Y bien? Puede ser que las plantas carezcan de ojos y, por consiguiente, de vista en su acepción clásica, pero si hablamos de «acción de la luz», «percepción de los objetos» y «cosas materiales», está claro que la cosa cambia: según estas afirmaciones, no sólo los vegetales se hallan en plena posesión de este sentido, sino que además lo han desarrollado de manera notable. Las plantas, de hecho, son capaces de interceptar la luz, de usarla y de reconocer tanto su cantidad como su calidad (...).¹⁵

Otra característica del mundo vegetal que se productiviza en *Estado vegetal* es su estructura modular, la cual consiste en que “una planta se constituye de módulos repetidos: las ramas, el tallo, las hojas o las raíces son combinaciones de módulos más simples, unidos unos a otros de manera sustancialmente independiente, como las piezas de un Lego. (...) Un árbol, pues, se parece mucho más a una colonia de abejas o de hormigas que un animal tomado por separado”.¹⁶ Esta estructura modular de las plantas es justamente la que es posible encontrar en la obra de Manuela Infante: un monólogo polifónico que es encarnado en una sola corporalidad; un *uno* en que viven muchos. Este carácter multitudinario y polifónico se debe a que las plantas no son individuos, esto es, que son divisibles: “Nuestro cuerpo, efectivamente, es indivisible: si nos cortan por la mitad, las dos mitades no pueden vivir de forma independiente, sino que te mueres. Si por el contrario cortamos una planta por la mitad, ambas partes pueden seguir viviendo de forma autónoma. El motivo es muy sencillo: ¡una planta no es un individuo!”¹⁷. Por lo tanto, la polifonía surge del carácter multitudinario que

¹⁵ *Ibíd*, p. 42

¹⁶ *Ibíd*, pp. 31-32

¹⁷ *Ibíd*em.

contiene cada planta. El término polifonía proviene del mundo de la música y alude a un tipo de textura musical en la que varias voces que suenan a la vez van realizando distintas melodías, formando una unidad armónica. Mijaíl Bajtín ha sido uno de los principales teóricos que ha trasladado este término musical al campo de la literatura. En *Problemas de la poética de Dostoievski* (2005), el teórico y crítico literario establece una serie de fundamentos que introducen nuevas formas para interpretar un discurso, tomando en cuenta las propiedades dialógicas del habla, donde inciden autorías, lenguajes, puntos de vista, voces históricas y sociales, y puntos de vista de manera simultánea en un mismo discurso o enunciado. Rompiendo con la idea de que el discurso se compone solo de la lengua como sistema y del hablante con su lenguaje específico, Bajtín propone que la lengua en su interior se compone por una serie de niveles que se engloban en un plurilingüismo, que al pronunciarse ponen de manifiesto aspectos de la diversidad lingüística, social o ideológica.

La polifonía en el monólogo de *Estado vegetal*, se hace presente en dos niveles: en los distintos enunciadore/s/personajes en un único hablante, y en su nivel reiterativo, pues gran parte del texto de la obra se manifiesta como un sistema de citas. Por lo tanto, la estructura modular vegetal está presente en la forma y contenido de las escenas de la obra, en tanto que el texto es reiterativo en cada una de ellas, lo que se expresa en las distintas voces desplegadas y encarnadas por Marcela Salinas.

A su vez, este carácter multitudinario de las plantas hace que *Estado vegetal* no posea una estructura lineal, sino que se ramifique como una planta, en la que tanto la configuración de las escenas como del texto, funcionan como un conglomerado de módulos independientes y reiterativos, lo que a su vez permite que cada escena sea suficiente y autocontenida en la medida que cada escena posee su propio centro. Así, gracias a la estructura modular que la obra toma del mundo vegetal, es que ni el encadenamiento dramático del texto ni de la acción se articulen como elementos hegemónicos de la puesta en escena.

Todas estas características del mundo vegetal son tomadas por Manuela Infante para utilizarlas como recursos que permiten hacer de *Estado vegetal* un tipo de pieza que escapa de los paradigmas humanocéntricos del teatro tradicional, para acercarse a lo que se le podría llamar una obra vegetal.

Por otra parte, no quisiera dejar de reflexionar sobre las dos acepciones que contiene el título de la obra. En primer lugar, “estado vegetal” como el estado clínico en que entra el

joven motociclista, es un término que se utiliza para personas que si bien se encuentran en un estado de vigilia, están incapacitadas de realizar interacciones voluntarias con sí mismas y su entorno, y que solo pueden emitir respuestas motoras reflejas. Esta terminología clínica es consecuencia directa de la histórica relación que el hombre ha sostenido con el mundo vegetal, en la medida en que este siempre ha sido percibido como carente de inteligencia, sensibilidad, consciencia y voluntad.

En nuestra lengua, la palabra «vegetal», cuando no se refiere a una planta, adquiere una connotación ofensiva: «ser un vegetal», o mejor dicho «quedarse como un vegetal», significa haber perdido todas las facultades sensoriales y motrices de que estamos dotados y, en definitiva, ser poseedor tan sólo de la vida.

Sin embargo, como ya se ha mencionado, estas percepciones sobre lo vegetal no tienen ningún sustento científico, sino que por el contrario, son meros prejuicios. Se ha comprobado que las plantas, además de poseer los cinco sentidos que tenemos los humanos, tienen otros quince, los cuales les permiten ser seres sensibles, dotados de comunicación tanto entre ellas como con animales, seres capaces de dormir, memorizar y resolver problemas. Todas estas características y capacidades de las plantas que han sido conocidas gracias a los estudios de neurobiología vegetal, difieren completamente de lo que clínicamente se entiende por estar en estado vegetal.

Respecto a la segunda acepción que alberga el título *Estado vegetal*, esta remite a imaginar un Estado como institución política que, en vez de ser pensada en términos de animal, lo sea en vegetal. Un Estado o constitución animal sería una como la que existe en Chile y en la gran mayoría de los países del mundo: presidencialista y unitaria, es decir, centralizada y jerarquizada, tal como funciona la orgánica animal:

Todos somos conscientes de la extrema fragilidad de nuestro cuerpo. Basta un simple trastorno en cualquier órgano para que nuestra supervivencia se vea amenazada. Es una de las consecuencias en que estamos organizados (...). El hecho de estar constituido con un cerebro que gobierna las funciones de los distintos órganos especializados ha influido sobre todas las organizaciones y estructuras ideadas por el ser humano. Replicamos en todos los ámbitos esta organización centralizada y verticalista.¹⁸

En un Estado-nación animal, basta con que se dañe o anule un órgano fundamental para que toda esa cadena jerárquica se derrumbe. Por el contrario, un Estado-nación vegetal sería fiel reflejo de su orgánica, esta es, modular, la que conllevaría a modelos organizativos

¹⁸ Mancuso, Stefano. *La nación de las plantas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020 p. 50

difusos, descentralizados y repetitivos, en el cual todas las partes que componen su estructura, podrían sobrevivir aunque se les quitara la mitad de sus componentes. Esta acepción contenida en el título de la obra, se aborda en el monólogo del joven bombero en la escena climática:

La voluntad repartida en absurda jerarquía de anatomía animal. Donde toma decisiones el cerebro por los pies, el cerebro por las manos, el cerebro por el riñón. ¡Oh noble dispersión vegetal! Noble y maravillosa democracia ramificada. A Dios pido: absuélveme de las formas del reino animal. ¡Dame algo que es de ellos! Que respiren las puntas de mis dedos. Que piense mi estómago. Que sea mi piel la que se alimente para que así comer sea más parecido a tocar que a engullir. (...). Que nada represente a nada, que nadie hable por nadie. La mano se piensa a sí misma, se respira a sí misma. Cada extremidad tiene su propio cerebro, su propio pulmón, sus propios ojos, sus propias ambiciones, sus propias deidades. Autonomía. No se representa a la mano con ideas del cerebro, ni con necesidades de los ojos. ¡No! Solo de fisiologías políticas animales pudieron surgir los grandes tiranos, o la democracia representativa, ¡que es igual! No continuemos más por la ruta inmadura animal. Que el mundo vuelva a ser una pura bola verde. Un Estado soberano vegetal.

Entonces, en *Estado vegetal* si bien el mundo vegetal no se aborda desde su tematización, sino que más bien desde su estructura dramática, esto no impide que se generen reflexiones en torno a una consciencia y comportamiento vegetal aplicables al mundo animal, o en este caso, humano, que permiten al espectador imaginar un tipo de organización política y social que, en vez de estar concentrada en un órgano fundamental, pueda estar distribuida en sus distintos componentes.

Algunas consideraciones finales

En función de los objetivos que fueron propuestos en la Introducción para el presente trabajo -estos son, realizar un análisis interpretativo de los elementos presentes en la puesta en escena de *Estado vegetal* en vista de las líneas de pensamiento poshumanistas que confluyen y se productivizan en ella, poniendo especial atención a su posible relación con un tipo de teatro no antropocéntrico, y el quiebre con una tradición teatral occidental humanocéntrica-, es que se procederá a realizar una recapitulación de las ideas y consideraciones presentadas a lo largo del informe.

En primer lugar, en el segundo apartado, *Hacer movable lo inamovable*, se propuso reconocer algunos aspectos que hacen de *Estado vegetal* una pieza teatral no antropocéntrica, que relativiza y desplaza la experiencia humana como centro y eje movilizador de la acción dramática. Este propósito se logró gracias a que en la obra se presenta, como se advirtió en su análisis, una estructura modular donde la evolución y acción dramática no se organizan como elementos hegemónicos que giran en torno a acontecimientos humanos, sino que se convierte en una experiencia vegetal descentralizada en la medida que la pieza se conforma de imágenes, luz y sonido, lo cual permite un quiebre con el lenguaje dramático tradicional. Por lo tanto, es posible decir que en la obra de Manuela Infante se presenta una descolonización de las prácticas teatrales del pensamiento humanocéntrico a través del quiebre con las convenciones tradicionales de lo que es una obra de teatro. *Estado Vegetal* se materializa en un monólogo polifónico, ramificado, reiterativo y descentrado, con estructura vegetal, donde se establece un tipo de dramaturgia que reconvierte el escenario en un espacio sonoro que permite imaginar una conciencia vegetal. Todo esto, permite problematizar las formas en que el humanocentrismo ha operado históricamente sobre la naturaleza y sus diversas formas de vida, lo cual se evidencia en cómo, tanto la literatura como otras disciplinas, perciben y muestran el mundo.

Luego, en el tercer apartado, *Que nada represente a nada, que nadie hable por nadie*, se buscó identificar, caracterizar y desplegar algunas corrientes fundamentales del pensamiento poshumanista que inciden en *Estado vegetal*, y que productivizan el desarrollo de esta. En primer lugar, se realizó una aproximación a la teoría del actor-red, según la propuesta del sociólogo Bruno Latour, gracias a la cual se pudo problematizar la idea de qué es actuar y quiénes pueden hacerlo, mediante la incorporación del concepto de *agentes de*

acción. Esto nos permitió comprender el escenario como una red horizontal en que humanos, objetos inanimados, animales y plantas comparten el mismo plano.

La segunda corriente de pensamiento poshumanista identificada en la puesta en escena de *Estado vegetal* es el realismo especulativo, la cual permite que en la obra se aborde el mundo vegetal desde la imitación, lo que se traduce en que es una pieza que no tematiza ni representa a las plantas, sino que las imita desde su propia estructura.

Ya en el cuarto y último apartado, *Irse por las ramas*, se realizó una aproximación a las ideas y recursos utilizados en la puesta en escena de *Estado vegetal* para poner en crisis la concepción centralista, jerárquica y colonialista de la especie humana. Para ello, se revisaron los trabajos del filósofo Michael Marder y del neurobiólogo Stefano Mancuso, de los que se pudo extraer un reconocimiento de las características del mundo vegetal que son tomadas por Manuela Infante para utilizarlas como recursos que permiten hacer de *Estado vegetal* un tipo de pieza que escapa de los paradigmas humanocéntricos del teatro tradicional, para acercarse a lo que se podría considerar como una obra vegetal. Algunas de las cualidades del mundo vegetal que se evidenciaron en la obra son la estructura modular y multitudinaria, la polifonía, un tipo de pensamiento no cognitivo y la fotosensibilidad.

Con estas ideas en mente, se podría concluir que en *Estado vegetal* se presenta un tipo de teatro no antropocentrista, debido a que en su puesta en escena se propone y materializa un desplazamiento de la especie humana como eje central de la obra. Esto es resultado del estudio de Manuela Infante sobre líneas de pensamiento poshumanistas y estudios contemporáneos de neurobiología vegetal, de los cuales pudo extraer y formular una estructura ya no animal, sino que vegetal:

Si quería trabajar desde la imitación y no la representación, no tenía que hacer una obra sobre plantas, tenía que hacer una obra vegetal. Una obra que imitaba lo vegetal con su estructura. Que imitaba a las plantas con el cuerpo de las plantas. Formas de comportamiento vegetales para imitar con el comportamiento de la obra, no el contenido, al menos no explícitamente.¹⁹

Por último, quisiera hacer un alcance y aclaración sobre el por qué del título de este escrito –“Por un teatro no antropocéntrico: *Estado vegetal* de Manuela Infante”- debido a que se ha problematizado esta propuesta teatral, cuestionando la proposición de la dramaturga de un teatro poshumano o no humano. Hablar de un tipo de teatro poshumano sería un término

¹⁹ Infante, Manuela. *Clase Magistral Manuela Infante*, op cit.

adecuado para caracterizar *Estado vegetal*, en tanto todas las corrientes de pensamiento poshumanistas surgen como una crítica directa al antropocentrismo, buscando descentralizar a la especie humana. Ahora bien, hablar de un teatro no humano podría parecer problemático, pues como dice Marcela Salinas en la voz del joven bombero: “No se sale de las plantas con medios de plantas, ni se sale de los humanos con medios humanos”. Sin embargo, este término sería adecuado tomando en cuenta que el teatro nunca es del todo humano, debido a que siempre existen fuerzas no humanas que inciden en la acción dramática. Manuela Infante radicaliza esta concepción en *Estado vegetal*, evidenciando formas no humanas de conocer y percibir el mundo. Entonces, si bien tanto *poshumano* como *no humano* serían conceptos adecuados para caracterizar el tipo de teatro que se presenta en la obra estudiada, hablar de un tipo de teatro no antropocéntrico me ha parecido el término más adecuado y menos problemático.

Bibliografía

- Anzoátegui, Micaela; Carrera Aizpitarte, Luciana; Domínguez, Agustina. *Hacia un nuevo paradigma no antropocéntrico: cambios en la relación hombre-animal-naturaleza en el pensamiento contemporáneo*. Memoria académica: XVII Congreso Nacional de Filosofía, Octubre 2015.
- Ávila, Iván (compilador). *La cuestión animal(ista)*. Colombia: Ediciones desde abajo, 2016.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Giorgi, Gabriel; Rodríguez, Fermín (compiladores). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Argentina: Editorial Paidós, 2007.
- Graham, Harman. *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja negra editora, 2015.
- Infante, Manuela; Salinas, Marcela. *Estado vegetal*. [Video] Disponible en <https://vimeo.com/251036054>
- Infante, Manuela; Marder, Michael. *Diálogo sin fronteras: Manuela Infante y Michael Marder*. Disponible en https://www.facebook.com/watch/live/?v=180327239983859&ref=watch_permalink
- Infante, Manuela. *Clase magistral Manuela Infante. El teatro nunca ha sido humano*. Disponible en www.teatromil.tv
- Latour, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- ----- *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- Le Guin K., Úrsula. Podcast literario *Between de covers*, 2017. [Audio] Disponible en <https://tinhouse.com/podcasts>
- Meillassoux, Quentin. *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja negra editora, 2018.

- Mancuso, Stefano. *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.
- ----- *La Nación de las plantas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020.
- Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. España: Espasa, 2006.
- Schaeffer, Jean-Marie. *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Yelin, Julieta. *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2015.
- ----- *Sobre la literatura de animales. Apuntes para una crítica interdisciplinada*. Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales, 2015.
- ----- *Hacia una crítica literaria poshumanista*. V Congreso Internacional de Letras, 2012.