



# Desterritorialización y desubjetivación en *Shangai*, de Gabriel Peveroni

Roger Mirza

Facultad de Humanidades  
Universidad de la República

---



249

Frente a una fuerte tradición teatral que arraiga la representación escénica en la voz y el cuerpo de un sujeto, en los rasgos de un habla, una gestualidad, un territorio localizado y una tradición, aparece un teatro experimental contemporáneo que propone un espacio concentracionario atópico, en el que predominan las disimetrías territoriales, los lugares y funciones en movimiento, la imposibilidad de concordia entre diversos espacios y sus significaciones, la anulación o diseminación de las referencias locales, con acciones sin causalidad y de direcciones múltiples, y la aparición de un sujeto cambiante, con líneas de fuga. Esa práctica teatral problematiza la noción misma de sujeto como centro organizador de experiencias y de decisiones, para explorar las zonas de la movilidad, la disimetría, el desarraigo. La realidad misma del escenario se convierte en una representación rizomática, como lo caracterizan Deleuze y Guattari (15-16), en continua transformación y con referencias múltiples y ambiguas. No es lo mismo ingresar a una sala a la italiana destinada al teatro que ingresar a un espacio vacío que los espectadores compartirán con los actores, o descender a un subsuelo donde se desarrolla una acción, en medio de los espectadores, como ocurre en algunos espectáculos contemporáneos.

La noción de extraterritorialidad aparecía ya en el conocido libro de Steiner en la década del 60 (*Extraterritorial*, 1969) para referirse a las literaturas producidas en el exilio y a las consecuencias literarias de los movimientos migratorios, a aquellas obras que se sustraen a las particularidades territoriales, contextuales y lingüísticas en que se produjeron,

una literatura descentrada con respecto a ese territorio y a esa cultura, como en el caso de Kafka y Beckett, entre otros, pero que apuntaban a la alegoría y a la condición humana en general. En cambio, la desterritorialización a la que nos referimos instaura no solo el desarraigo y la distopía de las situaciones, sino también la problematización del lugar del sujeto y un fuerte extrañamiento en la recepción, la ruptura de los reconocimientos y de las identificaciones, donde no existe como en el rizoma “ninguna unidad que sirva de eje, ni que pueda divisarse en el sujeto. Ninguna unidad aunque solo fuera para abortarla en el objeto y para ‘volver’ al sujeto” (Deleuze y Guattari, 14).<sup>1</sup>

De este modo, la desterritorialización se conjuga con fenómenos de desobjetivación y adquiere características propias en el teatro, condensando algunos aspectos de la cultura contemporánea: el fin de los grandes relatos, la destrucción de la discursividad organizada y de las historias, uniéndose con el fin de las psicologías y las identidades unitarias, lo que incluye el teatro posdramático o posaristotélico y la posautonomía literaria que desdibuja los límites de lo reconocido como arte. Esa desobjetivación implica, al mismo tiempo y en forma paradójica, una forma de objetivación; porque en la propia construcción de subjetividad existe un movimiento de desterritorialización, en una cronología estallada que incluye las voces de otros que hablan a través de nosotros y de quienes heredamos no solo genes sino también expresiones, modelos, mandatos, sentencias que vienen de tiempo atrás y son transgeneracionales.

*Shanghai*, de Gabriel Peveroni,<sup>2</sup> se estrenó el 23 de junio de 2011 bajo la dirección de María Dodera en el Museo de las Migraciones-Bazar de las Culturas, un lugar que funciona como lugar de exposiciones, conferencias, seminarios y encuentros sobre el tema del título. La elección de ese lugar no es ajena a la propuesta de la obra y coloca al espectador, desde el comienzo, en un espacio de cruces, de tránsitos, que se conecta con la desterritorialidad y desobjetivación contemporáneas. Impresión que confirma el programa-texto con letras chinas en la tapa y que los espectadores pueden leer antes del comienzo de la función. En las acotaciones del texto se habla de un “no lugar”, y aunque se menciona “un depósito, un anexo”, la aclaración para “un experimento con chips de identidad que se realiza tal vez en el centro del mundo

---

1. “*Pas d’unité qui serve de pivot dans l’objet, ni qui se divise dans l’objet. Pas d’unité, ne serait-ce que pour avorter dans l’objet, et pour ‘revenir’ dans le sujet.*” La traducción es nuestra.

2. Elenco: Fernando Amaral, Noelia Campo, José Ferraro. *Disc-jockey* en vivo: Federico Deutsch. Escenografía e iluminación: Fernando Scorsela. Vestuario y maquillaje: Virginia Sosa. Música original: Federico Deutsch. Ayudante de dirección: Mariana Olazábal. Dirección general: María Dodera.

sin advertirlo” parece reforzar la impresión del espectador de entrar en un mundo abierto e indeterminado, una sala rectangular que comparte con los actores, un espacio atópico que remite a un lugar vacío e indiferenciado. Ya desde las acotaciones iniciales el lector se enfrenta a una situación fuera de todo tiempo reconocible y en un no lugar:

Menos que cero (la luz que lleva al depósito)

(No hay escaleras, no hay caminos aparentes que lleven a los túneles de Shanghai, “el lazo que une el significante al significado es arbitrario”, dice Arturo Lem; quiere decir que es posible que estemos en el centro del mundo sin advertirlo, donde todo y nada suceden en el mismo instante, un lugar subjetivo, un *no lugar*, un estado de cosas que se ve alterado por los experimentos en [kits, sic] chips de identidad que se realizan en el anexo.)

El espectáculo se inicia con un presentador, Arturo Lem, quien oficia de anfitrión y recibe a un grupo de pasantes/espectadores en la zona blanca, mientras a su espalda, “dos desconocidos –un hombre y una mujer, ambos jóvenes– se mueven sigilosamente en la zona oscura, manipulan unas cajas que están dentro de cajas más grandes”. Su primer parlamento, dicho de modo frontal y monocorde, que enuncia como un autómatas, es un discurso enumerativo y repetitivo en que describe su función, que ya nos introduce en un universo particular:

Arturo Lem, autos, motos, bicicletas, edificios verticales, espejos, chips, teléfonos, plasmas esféricos, ropa, tarjetas inteligentes, chinos y no chinos, semáforos, policías, la imagen de Mao repetida una y mil veces... copias, clones, ser el otro, la otra cosa, la gran cosa, la clave del sistema está en las patentes, en los diseños que cotizan en la bolsa, en las traducciones certificadas, en los chips instalados en cada ciudadano para su control médico, y después de los chips vienen los kits de identidad [3].

Este inicio, que vacía de sentido el discurso por la mera acumulación indiscriminada de elementos dispares, donde la significación escapó a la cadena de significantes, produce la sensación de sinsentido en un mundo de copias, donde todo es intercambiable y todo es clon de otra cosa. Lo que disuelve, también, por su modo de elocución, toda afectividad y toda subjetividad de quien lo enuncia.

La acción consiste casi exclusivamente en la manipulación de cajas grandes, medianas, chicas, moverlas, abrirlas, cerrarlas; una acción aparentemente inútil, pero una sinopsis inicial del texto orienta al espectador (si leyó el texto antes de ingresar) y da una pista a posteriori como punto de apoyo para el proceso de apropiación y de resignificación de las acciones de la obra:

M y N son dos técnicos contratados para los primeros ensayos de identidad en Shangai. Se ven envueltos en una intriga entre sus jefes alemanes y funcionarios del Partido Comunista chino. Deben manipular una serie de kits que están en un centro de distribución. Arturo Lem es su jefe inmediato en los depósitos, un occidental de identidad confusa, trabaja como doble espía. Deciden llegar a la verdad, prueban los kits y descubren que están adulterados y que forman parte de una conspiración para sembrar el caos en las grandes metrópolis y al mismo tiempo detener el plan de las corporaciones estatales [3].

Salvo Arturo Lem –el vigilante–, los personajes –M y N– no tienen nombre propio ni identidad, y cuando aparecen otros, como Xiaomei, Joy, Alaia, Melina, Luca y Ziggy, puede tratarse de transformaciones de los mismos, chips con otras memorias y otras historias insertas en los anteriores. La memoria personal puede ser una u otra, ser inventada, insertada o real, sin discriminar; proviene de los chips que les han introducido con otros recuerdos de infancia y otros aspectos de la historia familiar que son elementos decisivos para la construcción de una subjetividad. Del mismo modo, su contexto social y su pertenencia a un lugar han desaparecido o son inestables.

La puesta en escena presenta, también, elementos espaciales y contextuales decisivos que apuntan a esos no lugares: la ausencia de todo elemento escenográfico y de todo elemento referencial; la luz determina y diferencia los espacios: zona blanca, zona oscura, y una ambigua “zona rugosa”. Del mismo modo, se oyen los sonidos de Shangai, como referencia a las megametrópolis contemporáneas y sus grandes concentraciones, los ruidos, tormentas, distorsiones eléctricas, vientos, gritos, además de una música manejada por un *disc-jockey* en vivo que desempeña una importante función.

La atopía se refuerza, además, por los nombres de los espacios aludidos: la zona blanca, la zona oscura, la zona rugosa, el anexo, el túnel, los depósitos, un gran sótano, un subterráneo, autopistas subterráneas que apuntan a las características que señala Augé (40-41) con respecto a los excesos en el uso del espacio en la civilización contemporánea, como la multiplicación de las concentraciones urbanas, las instalaciones para la circulación acelerada de personas y bienes, las vías rápidas, autorrutas, aeropuertos, así como los grandes centros comerciales, que son no lugares, en oposición al concepto sociológico de lugar, asociado por Mauss a una cultura localizada en el tiempo y en el espacio, al sentido de pertenencia a un territorio, a una lengua y una tradición; lo que Dewey llama el *genius loci*, como condición esencial para la construcción de una subjetividad, de una cultura y del arte (10). Y cuya alteración produce efectos devastadores ya que la representación del individuo y su construcción identitaria dependen de una interacción del sujeto con el otro

y con los otros: el ego y el álter, el semejante y el diferente.

En la obra las identidades son múltiples, una proliferación inasible en la que cada cuerpo puede contener a diferentes sujetos, con diferentes memorias e historias familiares. La memoria es clave, pero los chips distorsionan todo: “Yo no soy yo”. No hay punto de referencia para medir las identificaciones familiares, sociales, identitarias. El texto cita las características de lo fractal: cada pedazo de un cuerpo tiene las mismas propiedades que el cuerpo entero y que el resto, la unidad del cuerpo, por lo tanto, desaparece, se vuelve un mero conglomerado de pedazos iguales entre sí y por lo tanto intercambiables. Cada uno puede ser un clon de otro y los clones se multiplican por millones.<sup>3</sup> Las memorias también viajan, y pueden aparecer en un personaje recuerdos que no le pertenecen, que le han sido injertados por fuerzas que desconoce o son inalcanzables pero son las que manejan el poder:

“Se están haciendo las pruebas de inseminación de identidades, el primer gran paso fue la instalación de los chips [...] para la optimización de nuestros cuerpos” (10). Y más adelante: “Nuestros cuerpos están preparados para administrar tres o hasta cuatro identidades” (15). No solo los recuerdos, también se desestabiliza la identidad sexual. Un cuerpo puede ser resultado de un cruce de clones de diferentes sexos que coexisten y se manifiestan de maneras diferentes, a partir de ese mismo cuerpo. Por eso Arturo Lem es también Xiaomei, Yim, Ziggy. Mientras que M y N son personajes reducidos a dos siglas, pero también resultan ser Luca, Alaia, Joy, Melina.

Lem afirma: “Soy un expatriado como ustedes. No soy de acá, soy alguien que se perdió, que colecciona historias, soy alguien que está escapando y no tiene respuestas” (19). Sin embargo algunos fragmentos de historias permanecen y permiten arraigar a esos seres en experiencias humanas reconocibles, la pertenencia lejana a un país, como en el siguiente parlamento de Arturo Lem donde son claras las alusiones a Uruguay:

Mi nombre no es Arturo Lem, el verdadero no importa, fue hace mucho, vengo de un país que casi no existe en los mapas, un país sin identidad, un país atascado, construido sobre cadáveres y vacas, degolladores y vacas, bastardos y vacas, inmigrantes y vacas, inmigrantes hambrientos ignorantes, ciudadanos de segunda clase que se enriquecieron con las vacas, inmigrantes que se alimentaron de vacas, pero las vacas no fueron ni serán ilustradas ni valientes y ellos tampoco” [19].

Y en el mismo personaje, cuando se presenta como Xiaomei, apare-

---

3. Hay una clara intertextualidad con una serie de películas de ciencia ficción sobre réplicas humanas a partir de *Blade Runner*, dirigida por Ridley Scott y estrenada en 1982.





cen recuerdos de un episodio terrible de su infancia como niña: cuando presenció la violación de su madre por soldados japoneses y se salvó de ser violada, ella también, gracias a que un joven soldado se negó a hacerlo, como le ordenaba su jefe (25).

La confusión de identidades tiene efectos devastadores en lo psíquico que se agregan a los aspectos terribles de los fragmentos recordados de lo que ocurre en la ciudad: violaciones, asesinatos que se multiplican por decenas, cada noche. Pero también un número alarmante y creciente de suicidios y de atentados suicidas. Los personajes se debaten en medio de esos recuerdos y de la vigilancia de Arturo Lem. Son como las cajas: se golpean, se abren, se cierran, pasan de un lado a otro, no son sujetos identificables. Todo está igualado, seres, funcionarios, objetos, son intercambiables y pueden intercambiar posiciones. Las acciones de los personajes están desprovistas de finalidad, su trabajo también está vaciado de sentido.

Sin embargo, queda un resto de subjetividad y de memoria, el país de origen asoma por momentos en Lem, como hemos visto, aunque se superpone a otro (China y Uruguay); también en las memorias de M y N y en la superposición de recuerdos diferentes. Algunos hitos también permanecen, como una cena en Star Dust que sí ocurrió entre M y N y que pueden recordar como propio.

El desenlace es también imposible, aparecen cinco finales cuya ambigüedad e indeterminación dejan abierta su interpretación, aunque tienen como común denominador el fracaso de la rebelión y la muerte; e incluso la sugerencia de que los personajes hablan desde la muerte. En los cinco aparecen menciones al intento de sabotaje, al hombre bomba Joy y su atentado accidente, la investigación sobre el mismo, el reconocimiento a M y N como funcionarios del gobierno que saben más de lo que dicen, pero el quinto es el que aporta más elementos significativos y obliga a leerlos todos en forma acumulativa: la transformación de Arturo Lem, que recupera parte de su identidad como mujer Xiaomei, el reconocimiento final de M y N de que su intento de rebelión y sabotaje ha fracasado, de que han perdido la batalla, que están muertos y que dejan vivos al resto “para que haya testigos”.

Junto a la desterritorialización, la desobjetivación es otro rasgo central de la obra: los personajes no son sujetos identificables ni tienen clara enunciación identitaria, pueden ser clones cuyas acciones se disparan en forma indiscriminada y donde todo está igualado: seres, funcionarios, mercadería. Frente a la globalización y al debilitamiento o la disolución de signos identitarios, este teatro no propone solamente una territorialidad doble, un bilocalismo que confronta dos topías, como ocurre

de otro modo en *Chaika* (Montevideo, 2009), de Mariana Percovich,<sup>4</sup> y en *Montevideo esquina Sarajevo* (Montevideo, 2003, con dirección de María Dodera), del mismo Peveroni, donde se cruzan tiempos y cartografías (sin llegar a la acronía ni a la atopía): un puente en Sarajevo en tiempos de guerra y el puente que une el Cerro de Montevideo a la ciudad, dos territorios y épocas diferentes y dos situaciones de violencia. Ni tampoco una extraterritorialidad ajena e inasible como en *Groenlandia* (2005) y en *Berlín* (2007), del mismo autor, también bajo la dirección de María Dodera, sino una territorialidad estallada con escasos restos de arraigo, como variante de un tema recurrente en nuestra producción dramática actual y que es retomado, por ejemplo, en *Pogled* (2011), de Solarich (bajo la dirección de Santiago Sanguinetti), donde se cruzan varios territorios geográficos, lingüísticos y de la memoria, en otra variante de la problematización de los territorios, aunque con permanentes movimientos de reterritorialización y resubjetivación a través de la apropiación de referencias históricas y fragmentos autobiográficos.



AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1994.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. París: Éditions de Minuit, 1980.

DEWEY, John. *El arte como experiencia*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1949.

PEVERONI, Gabriel. *Shangai*. Montevideo: edición del autor, 2011.

---

4. Escrita y dirigida por Mariana Percovich en base a *La gaviota*, de Chéjov. Véase nuestro artículo: "Teatralidad, transcreación y polisistema. El ejemplo de *Chaika*, (Montevideo, 2009)", en *Amerika* (<http://amerika.revues.org/>, ISSN electrónico 2107-0806).