

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Las muertes de las vanguardias

n° 4

oct.2008

semestral

Secciones y artículos [3. Las operatorias de la vanguardia]

Las prácticas vanguardistas en el teatro de la postvanguardia

Mónica Berman

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios



Abstract

La vanguardia histórica en su versión teatral ha dejado vigentes ciertas prácticas que materializaron en el lenguaje, en la construcción de los cuerpos y en las interrogaciones sobre el hecho de hacer teatro.

En este artículo analizaremos dos puestas contemporáneas: Máquina *Hamlet* de *El Periférico* de Objetos y *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*, de Emilio García Wehbi, en las que focalizaremos los procedimientos con los que las vanguardias históricas han funcionado en tanto condición de producción.

Palabras clave

lenguaje, cuerpo, metateatralidad.

Abstract en inglés

The practice of avant-garde in the theatre of the postavant-garde

The historical avant-garde in theatrical version leaves standing practice in the language, in the construction of body and the question about to make theatre.

In this article we analyze two "mise en scène" of *Máquina Hamlet from El periférico* de objetos and *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires* of Emilio García Wehbi, to study how the historical avant-garde functions how condition of production.

Palabras clave



Texto integral

*"Las primeras palabras cortan el hilo
virtual de un relato sin origen."*
Roland Barthes

- 1 Se dirá que la vanguardia es un movimiento fechado, al menos en inicio y que por lo tanto no puede concebirse hablar de ella en tanto "relato sin origen". Sin embargo, no es difícil hallar hilos virtuales que extienden sus límites tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Cambiarán los nombres, tal vez, "precursores de las vanguardias" para los primeros, "deudores de las vanguardias" para los segundos, pero en el sintagma nominal, la palabra *vanguardia* permanece inscrita.
- 2 Habrá que tomar, entonces, alguna decisión y realizar un corte, adherir a alguna postura que construya algún punto, arbitrario, de comienzo.

"Suponiendo que la vanguardia comienza alrededor de 1910, con los manifiestos futuristas (...) Adopto para este análisis la delimitación convencional de la vanguardia como una compleja serie de movimientos que van desde más o menos 1910 hasta el final de los años treinta. En la práctica real no existen esas fáciles fronteras". (Williams 1989: s/d)
- 3 La remisión a Raymond Williams se sostiene fundamentalmente por el nexo que establece entre la vanguardia y el lenguaje, del que nos vamos a ocupar en este artículo y además porque incluye, de manera insistente, a un representante del universo teatral: Antonin Artaud.
- 4 Una vez resuelta, provisoriamente, la cuestión de los límites temporales, queda por decidir hasta dónde se extiende el terreno de pertenencia y explicitar con qué criterio se dictaminan las inclusiones. Para el autor mencionado los rasgos distintivos consistían en lo siguiente: un programa sumamente ambicioso que buscaba el derrocamiento y la posterior reconstrucción de la sociedad, sumado a los intentos de prescindir del lenguaje o de convertirlo en otra cosa, el rechazo de toda huella del pasado y la ruptura con las prácticas existentes en el ámbito de pertinencia. Otra de las características que postula es que la vanguardia nunca afectó, ni en producción ni en recepción, más que a minorías y que siempre estuvo ligada a la ciudad. Atribuye, además, a las vanguardias históricas un rasgo muy particular, la extranjería de alguno de sus miembros con respecto a la metrópoli en la que se desarrolla el movimiento. ¿Por qué esta mención?
- 5 Porque la extranjería conlleva una lengua ajena y la vanguardia solía o suprimir la lengua materna o cruzar la lengua dominante con la subordinada para lograr nuevos efectos o construir distanciamiento a través de lo artificial.
- 6 Varias tendencias de las prácticas de la vanguardia se materializaron en el lenguaje y esto es lo que se analizará en el ámbito particular de un tipo de teatro que se constituyó en Buenos Aires y que, luego, recorrió el mundo.
- 7 Se eludirá de manera conciente lo que no sean vanguardias históricas, porque las dos "puestas" con las que se va a trabajar pueden considerarse, fundamentalmente, en relación con aquellas.
- 8 Antes de iniciar el recorrido por nuestro objeto, mencionaremos un rasgo que nos parece particular de la vanguardia teatral y que se diferencia del resto de los movimientos vanguardistas, siempre y cuando Raymond Williams haya tenido razón.
- 9 El derrocamiento que la vanguardia teatral busca no es el de la sociedad sino el del teatro. Sus temas de interés en relación con la utilización del lenguaje, del cuerpo, del texto dramático proponen un modo nuevo de pensar lo teatral.
- 10 Es necesario aclarar que si bien se considera a Artaud como un paradigma de este movimiento, no es el primero en sostener algunas de estas cuestiones.
- 11 Edward Gordon Craig, escribe en *Del arte del teatro*, cuya primera edición es de 1911 pero fue concebido entre 1904 y 1910: "el teatro anda tan mal que se hace necesario hablar como yo lo hago. En general, son todos de la raza de los no-combatientes". La percepción del teatro como un no-arte sino como un simple mecanismo de repetición y no de creación es lo que lleva a Gordon Craig a sostener esta postura. Observemos específicamente qué concepción de teatro crítica:

"Se ha repetido a menudo que cuando la compañía de Meiningen daba *Julio César*, cada uno de los figurantes que componían el pueblo reunido tenía su papel particular ¡es la vida misma! Tratad a las multitudes como masas, no es acumulando detalles como se logra esa impresión" (Gordon Craig 1957: s/d)

- 12 Sus acotaciones implican un cambio de perspectiva en el quehacer teatral. Con Artaud se hará conocido en términos teóricos pero pasará mucho más tiempo para que haya un correlato en el marco de las puestas. Veamos incluso cómo se adelanta a algunas cuestiones que luego se instalarán definitivamente con un teatro posterior:

"Hay que desechar por completo la idea de que el cuerpo humano pueda servir de instrumento para expresar el movimiento, creo que llegará el tiempo en que podremos crear obras de arte del teatro sin servirnos de la pieza escrita, sin servirnos de los actores". (Gordon Craig 1957:s/d)

- 13 Habrá que aceptar que es y ha sido –del futuro aún no sabemos nada– siempre un teatro de minorías, aunque no se hable del público sino de la escasa producción de este tipo de teatro en relación con un número definitivamente industrial de puestas relativamente convencionales.

"El teatro no necesita una reforma parcial, sino total. El teatro necesita volver a ocupar su lugar y ser un arte independiente creador y no un oficio de interpretación (...) Las palabras deben ser dichas o cantadas en oposición a las palabras escritas, pues éstas son para ser leídas y las que son para ser habladas son de un orden diferente" (Gordon Craig 1957: s/d)

- 14 Esta concepción con respecto al lenguaje verbal ubica a Artaud en primer plano en relación con el movimiento de vanguardia teatral, que ya había sido adelantado, aunque tímidamente, por Gordon Craig. Cita, incluso, a Eleonora Duse: "Para salvar al teatro, hay que destruirlo, que todos los actores y actrices se mueran de la peste... Hacen el teatro imposible".

- 15 La palabra *peste* es sin duda el eslabón que articula lo que acabamos de presentar con lo que sigue. Es Artaud, en *El teatro y su doble* el que realiza analogías entre los efectos del teatro y los efectos de la peste.

- 16 Raymond Williams, asume con suma facilidad que Antonin Artaud es vanguardista, sin embargo, el Artaud del teatro no busca derrotar un orden político, ni modificar la sociedad, por el contrario

"aunque el gesto teatral sea violento es también desinteresado (...) el teatro enseña justamente la inutilidad de la acción, que una vez cometida no ha de repetirse (...) No creo que podamos revitalizar el mundo en que vivimos y sería inútil aferrarse a él; pero propongo algo que nos saque de este marasmo, en vez de seguir quejándonos del marasmo, del aburrimiento, la inercia y la estupidez de todo". (Artaud [1938]1992; 92-93)

- 17 No podría afirmarse, sin duda, que es un manifiesto típico de la vanguardia. El teatro, sostiene, es un gesto inútil, absolutamente gratuito, y ese es su valor. Cuando Artaud insiste en la comparación entre el teatro y la peste, lo hace desde la siguiente perspectiva:

"La hez de la población, aparentemente inmunizada por la furia de la codicia, entra en las casas abiertas y echa mano a riquezas, aunque sabe que no podrá aprovecharlas. Y en ese momento nace el teatro. El teatro, es decir, la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho" (Artaud [1938] 1992; 25)

"Necesitamos verdadera acción, pero sin consecuencias prácticas. No es en el nivel social donde se despliega la acción del teatro. Menos aún, en los niveles moral y psicológico..." (Artaud ((1938) 1992; 130)

- 18 La vanguardia teatral busca derrocar al teatro viejo... no a la sociedad. Es otro, el teatro que se compromete con el cambio social, el que se considera teatro político, comprometido, aquel que de algún modo se concibe como un instrumento de transformación social. Con esto no estamos diciendo que ese teatro que implica una *vanguardia política* no conlleve también cambios estéticos pero no es tema de nuestro análisis.

- 19 Para concluir con el marco de presentación, antes del inicio del análisis de las obras, mencionaremos a alguien mucho menos conocido que Artaud en un mundo que no sea el teatral, quizás más acorde con la postulación de las vanguardias históricas (aunque *atrása* en relación con las fechas): se trata de Tadeuz cantor, un director polaco, con formación en plástica y con un importante ascendente en el universo del teatro porteño contemporáneo. Entre 1942 y 1944 escribió su credo:

"No tengo ningún canon estético, no me siento sujeto a los tiempos pasados, no los conozco y no me interesan. Sólo me siento comprometido con esta época en que vivo y con la gente que vive a mi lado. Creo que un todo puede contener al mismo tiempo barbarie y sutileza, tragedia y risotada, que un todo nace de contrastes y cuanto más importantes son esos contrastes, más ese todo es palpable, concreto, vivo" (Kantor [1977] 1984:13)

- 20 La lectura de estas palabras parece acercar más el universo teatral al de las vanguardias históricas pero, fechado, su trabajo queda fuera de los límites cronológicos que se habían establecido, en función del planteo de Williams, puesto que excede las tres primeras décadas del siglo XX. Por otro lado, no hay quien reniegue más del teatro de vanguardia que el propio Kantor al considerarlo "profundamente aburrido", aunque recurre incluso a las operaciones que había propuesto Gordon Craig.

- 21 Con respecto a la supermarioneta que el propio Craig había propuesto en reemplazo del actor, le da exactamente la orientación contraria:

"La aparición del maniquí concuerda con mi convicción cada vez más íntima de que la vida no se deja expresar en el arte más que por medio de la ausencia de la vida, por referencia a la muerte" (Kantor [1977] 1984:270)

- 22 Ese manifiesto kantoriano es una bisagra entre el pasado teatral y el porvenir.
- 23 Definitivamente del otro lado de las vanguardias queda mucho teatro por hacer pero observaremos que muchos años después las vanguardias históricas siguen siendo productivas. Nos vamos a detener en dos puestas postvanguardia: *Máquina Hamlet*, una creación de *El Periférico de Objetos* sobre un texto de Heiner Müller y *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires* una intervención urbana a cargo de Emilio García Wehbi.
- 24 ¿Por qué trabajar estos dos textos? Por los vínculos que establecen en relación con la vanguardia teatral. Ambos proponen un uso absolutamente particular del lenguaje: *Máquina Hamlet*, cercana a la concepción artaudiana; *Proyecto Filoctetes* presenta un borramiento de la lengua: los muñecos de látex no hablan, si alguno emite sonido será una mera grabación de sollozos.
- 25 En relación con los cuerpos, estas obras recurren a objetos antropomórficos y juegan con la confusión entre cuerpo humano y el maniquí, se trata del cuerpo sin órganos (propuesto teóricamente por Artaud y llevado a escena por Kantor).
- 26 La vanguardia teatral no niega su vínculo con el pasado sino que lo resemantiza. Artaud postula modos posibles de hacer teatro de la crueldad con ciertos autores, incluso del canon, y Kantor toma textos para construir sobre ellos algo diferente. A su vez *Máquina Hamlet* se inscribe, entre otros textos, sobre *Hamlet* y el *Proyecto Filoctetes* sobre el mito griego. Es decir, el pasado, en términos textuales, está inscripto pero cambia su sentido.

2. Las resistencias del objeto

- 27 *Hamletmaschine* es un texto de Heiner Müller (1929-1995), un dramaturgo alemán contemporáneo. Pero sobre esta *Máquina Hamlet* hay otra que se inscribe, la de El Periférico de Objetos, un grupo de teatristas argentinos que lleva a cabo una particularísima puesta en escena. Su principal característica es montar una representación desde el teatro de objetos (incluyendo objetos antropomórficos de diferentes dimensiones y actores- manipuladores en escena).
- 28 Los integrantes de *El Periférico* han sostenido que los artistas se ven imposibilitados desde su rol de modificar el estado de cosas existente. En este marco se preguntaban qué sentido tenía una actividad como la suya en una Argentina pauperizada tanto cultural como económicamente. Han dicho, alguna vez, que su *Máquina Hamlet* pone en escena la pregunta de cuál es el sentido de hacer teatro en nuestro país.
- 29 *Máquina Hamlet* se estrena en El callejón de los Deseos el 2 de julio de 1995. En el proceso creativo trabajan con el dramaturgo Dieter Welke^[1], cuya tarea consiste en descubrir las virtualidades, tal vez podría decirse la teatralidad del texto verbal con el que se trata.
- 30 Dieter Welke afirma que gran parte de lo que sucede en el escenario escapa a la verbalización, que no se deja integrar en un metadiscurso y que es una de las tareas del dramaturgo encontrar la formulación verbal para permitir la discusión con el director. Es pertinente aclarar que el texto de Müller ostenta una ausencia casi absoluta de instrucciones para la puesta. Nada hay en las palabras que nos permita prever su actualización en otras materias de la expresión. Sin embargo la puesta del grupo porteño genera una escritura profundamente productiva y son múltiples los soportes significantes con los que engendra discursos.
- 31 El lugar en el que se instalan es una instancia de interrogación. No hay ningún universo que remita a lo real. Podría decirse, ni siquiera del todo a los textos. "Yo fui Hamlet" ya no ejerce como el personaje de Shakespeare. Un Hamlet que se subleva, uno inexistente, que no ha sido escrito, que no ha sido textualmente concebido.
- 32 *Máquina Hamlet* inquieta. Produce una ruptura en las taxonomías existentes, se postula en el lugar de lo que no se puede nombrar. Plantea una particular correspondencia entre las palabras y las cosas. La relación que establecen los objetos antropomórficos y la palabra puede analogarse a lo dicho por Daniel Veronese con respecto al objeto: la tarea se centra en buscar el lugar auténtico del objeto, no ponerlo allí donde sería una mera ilustración o un efecto. Esta estrategia de la puesta en escena, como *El Periférico* la denomina, es también un modo de concebir lo verbal. La palabra no sirve para ilustrar, su función no es redundante, no señala las presencias sino que muestra los agujeros profundos de la ausencia. El lenguaje es material de construcción.
- 33 Esta concepción pone en el límite la propia caracterización del género dramático: si el texto dramático se reconocía por su trama dialogal y por sus acotaciones escénicas, ni la primera aparece tradicionalmente en el texto de Müller, ni las segundas aparecen utilizadas convencionalmente en la puesta de *El Periférico*. Acotaciones hay, pero no

- cumplen con la función que habitualmente se les asigna.
- 34 No hay, como proponía Raymond Williams como característicos de los ámbitos de vanguardia, un extranjero para oponer su lengua a las restantes pero hay una partición entre la voz que no proviene de las bocas en escena (más de una vez porque se trata de muñecos) y cuerpos que no le pertenecen.
- 35 Tanto el texto como las acotaciones son emitidos por las voces en off de los integrantes del grupo. Esto tiene múltiples alcances. Por un lado resalta la materialidad de la palabra; sólo la voz, en la penumbra, resuena con todo el poder de lo tangible. Por otro, permite la escisión entre lo dicho y la imagen. Como no son voces que los personajes asumen como propias, ellos no entran en contradicción con lo que dicen sino que la disyunción pasa por la imposibilidad que tiene la palabra de dar cuenta de cualquier construcción de realidad. La síntesis queda a cargo del espectador que es el que percibe simultáneamente verbo y acto.
- 36 Otra cuestión en juego es la de la enunciación. Si el "yo" es el que introduce al locutor en su habla ¿quién se hace cargo de ese "yo" cuando la voz es en off, cuando no hay quién se asuma como sujeto de enunciación? "Yo fui Hamlet" ¿a quién nombra? En el comienzo hay relato, pero no hay quien se haga cargo de él: puestos en escena manipuladores y objetos, en el principio no se distinguen. Las penumbras y la quietud exacerbada por parte de los manipuladores borran las diferencias entre los seres vivos y los que nunca lo han sido. Extraña es la sensación del espectador cuando se inicia su tarea de reconocimiento.
- 37 Se nos muestra la palabra como determinada fuera de la voluntad del sujeto. Entonces éste es "hablado antes que hablante". Si a esto se suma que el que puede hacerse cargo, aparentemente, es un objeto (en el caso de Hamlet, con la máscara de Müller, que es un objeto antropomórfico), este "ser hablado" está llevado al extremo.
- 38 Las palabras son siempre, desde Bajtín, lo sabemos, las palabras de los otros. Ninguna palabra es "neutra", sino que inevitablemente está "ocupada", "habitada" "atravesada" por discursos ajenos.
- 39 La concepción de una palabra fundamentalmente heterogénea y de un sujeto dividido es la más adecuada para entender lo que sucede en *Máquina Hamlet*. Siempre bajo las palabras, "otras palabras" son dichas: es la estructura material de la lengua la que permite que en la linealidad de una cadena se puedan escuchar las voces que se ocultan detrás de todo discurso.
- 40 En esta puesta de *Máquina Hamlet* puede pensarse, en otro nivel, una analogía: la estructura material de la puesta, la heterogeneidad de los significantes permiten la inscripción simultánea de los actos y de los relatos en direcciones sino contradictorias al menos diferentes. En contraposición con las puestas donde las palabras sirven para ilustrar lo que sucede, aquí se manifiestan en su carácter material ocupando un espacio propio, diferenciado del de las acciones y por lo tanto son portadoras de otredad en lugar de estar al servicio de la redundancia.
- 41 Esa vertiginosa borradura del sujeto que enuncia en un tiempo presente tiene consecuencias en la puesta. Cuando Ofelia dice "rompo, destruyo, arranco, destrozo" sólo fuma, cuando dice "salgo", se la llevan. ¿Cómo sabemos que es Ofelia? porque los guantes rojos y el vestido rojo, remiten metonímicamente a "con las manos sangrantes", "Salgo a la calle vestida con mi sangre". La lengua tiende un puente. Con un sujeto otro, escindido o con el mismo sujeto en otro tiempo.
- 42 *El Periférico* logra en la puesta el objetivo de Artaud "cambiar el destino de la palabra en el teatro, emplearla de un modo concreto y en el espacio (...) manejarla como un objeto sólido que perturba las cosas". (Artaud[1938] 1992: 81)
- 43 Una vez que *Máquina Hamlet* sucede, el espectador no puede dejar de preguntarse por el sentido. El gesto tiende a construir inútilmente alguna totalidad tranquilizadora que pueda constituirse en producto de lectura de esa organización ficcional de la que se ha sido testigo. *Máquina Hamlet* reafirma que el sentido es previamente, al decir de Deleuze, una entidad inexistente. ¿Quién, qué cosa podría garantizarlo? "Estamos en la edad de los objetos parciales, de los ladrillos y de los restos o residuos. Ya no creemos en estos falsos fragmentos que, como pedazos de la estatua antigua, esperan ser completados y vueltos a pegar para componer una unidad que además es unidad de origen (...)". Deleuze-Guattari ([1972]1995:47)
- 44 La puesta de *El Periférico* aparece como una serie de objetos parciales que no son fragmentos de una totalidad posible. La suma de las partes jamás habrá de constituirse en un todo, sencillamente porque ese todo no existe, ni habrá de existir. No hay un sentido escrito de antemano que corresponde hacer legible, que hay que descifrar luego de encarar la tarea de ordenar los fragmentos. La obra no es una serie de fragmentos porque el fragmento remite a la rotura y a la esperanza de totalidad. No hay referencias, como diría Blanchot, ni a una totalidad original, incluso perdida, ni a una totalidad resultante, incluso por llegar. Hay que conformarse con esta suma de partes, hay que gozar de la parcialidad. También para los hacedores de la puesta.
- 45 Decíamos que la palabra, en *Máquina Hamlet*, articulaba nuevas propuestas pero además se puede afirmar que reniega de las que habitualmente le son propias. "No se

trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños" (Artaud [1938] 1992:106). Un cambio de función en la palabra teatral. ¿Para qué han de ponerse las palabras en juego? Si el objeto se manipula conceptualmente al nominarlo, los objetos de *Máquina Hamlet* se resisten a ser nombrados, nombre inútil, que no recorta al objeto dentro de un marco. "Aquí llega el fantasma que me fabricó, el hacha sigue en el cráneo", las referencias se pierden, no hay marcas deícticas, la lengua ya no es un dedo que señala en una única dirección. El objeto, el sujeto, ya no son posibles de ser nombrados con un único nombre (un muñeco con el rostro-máscara de Müller ¿responde? al nombre de Hamlet). Esta imposibilidad de nominar tiene su correlato en la multiplicidad del sujeto, el que es fraccionado, distanciado, objetualizado:

"Yo soy el soldado en la boca del tanque, mi cabeza vacía debajo del casco, el grito sofocado bajo las orugas del tanque. Yo soy la máquina de escribir. Yo hago el nudo para la horca de los cabecillas, yo retiro el taburete, yo me rompo la nuca (...) Hago el papel de saliva salvadera escupitajo cuchillo y herida diente y pescuezo soga y cuello"

- 46 ¿No es paradójico que en una puesta donde la técnica que predomina es la de la manipulación, se pueda decir que la manipulación más primitiva es prácticamente impensable, porque tanto los objetos como los sujetos se resisten a ser nombrados? Porque el nombre propio o singular, afirma Deleuze ([1969] 1994: 27), está garantizado por la permanencia de un saber, es justamente esto, lo que en la puesta no puede garantizarse.
- 47 En ese acto donde el ser animado ejerce su poder sobre el objeto inanimado y pugna por presentar, a la vez, la resistencia de ese objeto, es donde se instala la paradoja. Hay una lucha entre el manipulador y su objeto, el manipulador busca desmembrar al objeto y éste parece oponerse. Sólo en este contexto donde las cosas están dispuestas a tomar venganza puede pensarse el teatro de objetos (no el de títeres, porque el títere armoniza con el títerero). Entre el manipulador y el objeto solo puede producirse la batalla (esto es característico del teatro de objetos que *El periférico* lleva adelante). El objeto impone su propia materialidad. Los muñecos son en general, en apariencia, poco flexibles. La porcelana quebrada de sus cabezas puede remitir a antiguas contiendas.

2.1 Una síntesis de la puesta

- 48 En el principio una voz relata en off. Cuando esto concluye, los manipuladores avanzan muy lentamente llevando a los muñecos. La primera relación manipulador-objeto deja como saldo un esfuerzo desmedido: el ataúd es demasiado pequeño para el manipulador. Lo que pesa, profundamente, es la muerte. El muñeco de Hamlet/Müller, se dibuja como mediador entre ambos universos: sostiene otro objeto, como él, entre sus manos e interroga con la vista a los manipuladores. ¿En "otro" de quién se constituye? Más adelante veremos que el nexo está destinado a la destrucción. Decía Artaud que las "cosas tomaban venganza". Pero esta extrañeza no pertenece sólo al orden de las cosas. Los manipuladores evitan mirar lo que hacen los objetos que ellos mismos mueven. Sacar la mirada es la única posibilidad de no ser cómplices del crimen. Hablábamos de la escisión entre palabras y actos, existe también un quiebre en el propio cuerpo, que no puede actuar orgánicamente. Los ojos esquivan lo que las manos hacen. La ruptura es profunda porque afecta a elementos de la misma naturaleza. Pero así como hay quiebre, también hay composición, que en general sirve para hacer más evidente el contraste. El muñeco-padre de Hamlet señala acusadoramente al muñeco-tío y no lo hace con su propio dedo, sino con el del manipulador, la mano del hombre en proporción con el tamaño del muñeco es altamente significativa, para que el muñeco-tío se defienda se usa el mismo recurso.
- 49 La cárcel *ad hoc* que se construye para Ofelia también es un objeto que resiste pero por simple presencia, ella no intenta salir. El objeto se inscribe en escena como un límite. La antítesis se produce en la conjunción de esa cárcel que aparece como leve, el discurso en off violento, y la quietud de Ofelia que fuma impasible, detrás de unos indiferentes anteojos negros, escuchando, probablemente, su propia historia.
- 50 El baile, siniestro, en el que se interactúa con los muñecos, todos con máscaras de ratas, deslizándose sobre plataformas con ruedas, lo que les da posibilidad de desplazarse pero en acotadas direcciones, se presenta como el espectáculo al que nosotros asistimos, los gestos, los saludos, apuntan en nuestra dirección. Sólo los aplausos en off, señalan la puesta en abismo.
- 51 Como funestos presentadores sacan, al azar, un número y como en "La lotería en Babilonia" el azar dictamina la muerte. Un objeto: un cartón con un número pintado, determina la suerte de otro objeto: un tiro en la cabeza de ¿madera? Y nosotros, desconociendo todavía los mecanismos del azar, nos preguntamos si su suerte y la nuestra se conjugan de la misma manera. Hay que aclarar que el objeto antropomórfico estaba ubicado entre los espectadores, de allí se lo saca violentamente, como si fuera uno más de los nuestros.
- 52 Con el muñeco símil muerto, colgado en la pared, juegan tiro al blanco. El muñeco queda doblemente clavado en el muro de ladrillos. Los muñecos que quedan son

sentados como espectadores. En la pared se proyectan imágenes. La voz en off habla de actuación y de sublevación. Mientras crece el relato, los manipuladores atacan a los muñecos, los golpean, los arrastran fuera de la escena. En tanto el actor Hamlet dice su texto, sucede la destrucción de los muñecos-espectadores. Luego hay silencio. Una imagen se congela en la pared. Se recogen los despojos de los muñecos.

- 53 Es el turno de Hamlet. Debajo de la ropa, el esqueleto. Sentado en una silla opone resistencia al desmembramiento. Se cuelga el cráneo de madera y la armadura de la columna vertebral en un gancho de la pared. Oscuridad.
- 54 La acotación escénica promete: "Mar profundo. Ofelia en silla de ruedas. A su lado pasan peces escombros cadáveres restos". Ofelia que camina hasta una silla común y se sienta. Ninguna cosa pasa.
- "Mientras habla (nos prometen en off) dos hombres de guardapolvo blanco la envuelven con vendas de gasa. También a la silla de ruedas." Ya aprendimos a no esperar. Nada de lo que se dice ha de suceder.
- 55 En cambio traen una gran caja. Dentro, pequeños muñecos que repiten parte de las escenas, con el tiempo alterado. Se acabó el ritmo lento. Todo urge. En la caja, otra caja más pequeña. Sin ataúd, el cadáver de muñeco, atado con un hilo, desnudo. Las manos son demasiado grandes para los muñequitos. No se representa lo cíclico, no hay tiempo sagrado. No hay presente detenido. La puesta en escena se interroga sobre sí misma.
- 56 El fuego que enciende Ofelia oculta la representación. Los últimos muñecos son muy pequeños, la llamarada los borra, para siempre, de la mirada de los espectadores.
- 57 No es difícil concluir que la vanguardia teatral es condición de producción (Verón (1996: 127) de esta puesta en escena, que los lenguajes puestos en juego, se ubican en sitios de frontera, que los cuerpos están enmarcados en una concepción artaudiana, en fin, que el fuego del final pone en evidencia la ruptura con la propia práctica teatral, a la que pone en cuestión, metateatralmente a través de la repetición acelerada y decadente de la misma representación.

3. Intervención urbana

- 58 El caso de *Proyecto Filoctetes*,^[2] tiene múltiples diferencias con la puesta que acabamos de analizar, en primer lugar ha de ser considerado, según las palabras de Julia Elena Sagaseta^[3] como un modo del teatro callejero, es específicamente "una intervención urbana".
- 59 Pero antes de iniciar la descripción de este trabajo, presentaremos, a través de sus propias palabras a su responsable: Emilio García Wehbi, uno de los integrantes de *El Periférico de Objetos*, que se desempeña como director en proyectos realmente singulares con ciertas características en común: provocar al espectador.
- "Cuando me preguntan por qué hago teatro siempre digo que es lo único que sé hacer, pero también me pregunto por qué no le pregunto a un obrero por qué hace lo que hace. Hemos quedado reducidos a esto. Por lo menos el obrero es útil levantando paredes. La utopía de la vanguardia tenía algo que ver con la utilidad. Ahora nos preguntamos para qué hacemos arte (...) Por eso me gustó tanto la experiencia *Filoctetes*. Porque me permitió conectarme con un público que no era mi público cautivo (...) Si el espectador viene con piloto por si le tiro agua, ya fracasé porque no lograré mojarlo"^[4]
- 60 Sin duda alguna, *Filoctetes* buscaba tomar espectadores por sorpresa, salir a buscarlos, sacar el teatro a la calle, provocar la polémica en cuanto se pusiera en juego el mecanismo de la ficción.
- 61 Pero vayamos al *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*. ¿En qué consistió? Se colocaron veintitrés cuerpos hiperrealistas, construidos con látex y vestidos, en lugares estratégicos de la ciudad de Buenos Aires.
- 62 La idea del proyecto fue la de interrogar en términos estéticos, afirma García Wehbi, los posibles vínculos que se establecen en la ciudad entre el transeúnte y un cuerpo en la calle, y sus posibles consecuencias.
- 63 Se realizó previamente un análisis de cuáles eran los lugares más adecuados para colocar los muñecos, algunos de ellos fueron: Federico Lacroze y Corrientes, Shopping Abasto, Callao y Corrientes, Teatro General San Martín, Tribunales, Congreso, Secretaría de Cultura de GCBA, Plaza San Martín, Cines Village Recoleta, Plaza Houssay, Jardín Botánico, Acoyte y Rivadavia, etc.
- 64 En un pequeño librito realizado y financiado por el equipo del Proyecto Filoctetes hay 112 ejemplares fotográficos del registro de la intervención, cuya observación y análisis implicarían un trabajo aparte.
- 65 Los muñecos aparecieron postrados en la calle, "durmiendo", tirados entre una mancha roja, recostados en los escalones de una escalera, abrazados a la entrada de un subte...

66 Cada muñeco era supervisado por un equipo que se encargaba de la ubicación del mismo, que se hacía responsable si buscaban removerlo, había encargados de la documentación visual y sonora durante el tiempo en que el objeto quedara emplazado en el lugar. Se buscaba registrar los modos de relación entre los muñecos y los transeúntes, cuáles eran sus actitudes, su colaboración, su indiferencia. El cierre planteó un encuentro en el Centro Cultural Rojas con intelectuales reconocidos y la discusión con el público.

"Los muñecos reproducían, afirma Sagasetta, las posiciones que suelen tener muchos cuerpos vivos que han ido ocupando las calles de la ciudad: eran simulacros de una realidad que ha ido cambiando el paisaje urbano".

67 Nuevamente la confusión entre los cuerpos y los cuerpos sin órganos, literalmente, de los maniqués. Pero esta vez, la ficción cruza los límites de los teatros, de los espacios convencionales y lleva el simulacro a la vereda pugnando por parecer real...

"Lo que ocurrió en la realidad y lo que reflejan las fotos y el video es el desencuentro de los cuerpos que caminan y los cuerpos caídos (...)" De acuerdo con la perspectiva de Julia Elena Sagasetta se ponía en evidencia la ausencia de solidaridad, la negación. Eran los cuerpos de los muñecos los que se constituían en portadores de otredad.

68 ¿Y el vínculo intertextual? ¿Las huellas de un pasado textual resemantizado? Se construyen a partir de la historia mítica de Filoctetes que es, desde la epopeya homérica, el que tiene el arco y las flechas de Heracles, éste le pidió que guardara secreto sobre el lugar de su muerte y por haber faltado a su juramento fue castigado con una terrible herida en un pie. Entre las versiones que circulan con respecto a su suerte, una sostiene que fue abandonado en Lemnos porque no se soportaba el hedor de su infección. Odiseo convenció a los demás jefes del ejército para abandonarlo en la isla desierta, en donde vivió durante diez años. Otra versión sostiene que lo abandonaron por los gritos que le arrancaba el dolor y que no podía reprimir, entonces se resignaron a dejarlo solo.

69 Es evidente que el *Proyecto Filoctetes* elige la primera de las versiones, porque están más cerca de los cuerpos de los vagabundos que del héroe herido que, incapaz de reprimir sus gritos, molesta el silencio de los sacrificios. No hay nadie que se resigna a dejarlo solo, sencillamente no se soporta su cercanía y el único destino posible es el abandono. Ahora bien, este proyecto supone la equivalencia de las ciudades en donde se presenta en relación con Lemnos, es decir, es "Lemnos en Buenos Aires" o en Viena o en Bruselas o en Montreal...y no puede decirse que se juega con espacios desiertos. Lo que redobla la concepción del posible abandono. Cuánto más abandonado está un cuerpo rodeado de transeúntes que lo ignoran.

70 La fuerte inscripción de la ciudad de la que hablaba Raymond Williams: sólo en el marco de infinidad de desconocidos puede llevarse a cabo la experiencia. Porque son los gestos de la indiferencia los que denotan "isla desierta" y ahora, el miembro extranjero ya no es un integrante del movimiento de la vanguardia sino el objeto construido. Se construye al otro como tal y, de ese modo se lo pone en evidencia.

71 La hipótesis del descarte de actores y la elección de muñecos hiperrealistas son vínculos fuertes con las prácticas vanguardistas y una decisión de dejar de lado el teatro invisible^[5]. Si bien es cierto que para los transeúntes que no registran el cuerpo, o lo miran de soslayo no hay diferencia entre uno y otro, para los que alcanzan a interactuar con él se pone de manifiesto la ficción. ¿Cómo hubiera reaccionado un actor en ese marco posible? ¿Hubiera actuado de vagabundo? ¿Se hubiera tomado el café que le acercaban? ¿El transeúnte se hubiera ido satisfecho de su buena acción? Falsa, sí, pero para ¿quién?

72 El maniquí se señala necesariamente como puesta, denuncia la representación. No es un vagabundo, es algo en lugar de él.

73 Y el reconocimiento de ello por parte de los caminantes produce dispares reacciones, pero también produce certeza, no hay modo de equivocarse: el muñeco está puesto en el lugar del verosímil no de la verdad.

74 Sagasetta afirma:

"Los medios de comunicación testimoniaron el hecho y juzgaron más el evento que la indiferencia social que delataba. Difundían la polémica que provocó pero no sacaban conclusiones sociales. Negaban la pertenencia de un hecho así al ámbito del arte (...) *Proyecto Filoctetes* volvió a poner el arte, aun en su forma más experimental, en el lugar del compromiso como querían las vanguardias y no se plantea la posmodernidad, obligó a mucha gente a que tuviera conciencia de que el arte puede asumir muchas formas".

75 Dos cosas a tener en cuenta, por un lado la discusión en relación con la pertenencia al ámbito del arte, las cuestiones de las inclusiones y exclusiones no se murieron con las vanguardias sino que siguen vigentes y, aunque ya se sabe, eventos como éste sirven para ponerlo en primer plano en la memoria. Demás está decir que si se lo discute como arte, considerarlo o no teatro es ya una polémica de detalles sutiles...

76 Por otro lado, la cuestión en relación con los efectos de lectura, de acuerdo con la cita puede observarse que la perspectiva que predomina es la de la relación con la

vanguardia, en tanto intervenir significa la puesta en evidencia acompañada por la búsqueda de la transformación. No se insiste sobre la indiferencia respecto de los cuerpos para celebrarla sino para hacerla desaparecer. Sin embargo, creemos, no es la única lectura posible, se puede sembrar la ciudad de cuerpos falsos por el mero placer de la experiencia, para registrar, para polemizar, para hacer un lugar a lo lúdico o simplemente para confirmar que los gestos del teatro son artaudianamente gratuitos.



Notas al pie

¹ Esta información proviene de la desgrabación de un seminario que dictó en Buenos Aires en 1998 realizada por la revista Funámbulos, Año 2, número 5, marzo de 1999. (Volver al texto)

² El proyecto estaba enmarcado en la serie de actividades que propone el Centro Cultural Ricardo Rojas pero antes de llevarlo a cabo en Buenos Aires (15 de noviembre de 2002) lo hizo en Viena el 20 de mayo de 2002. Además de García Wehbi, se contaba con la colaboración de Maricel Alvarez, Julieta Potenze y el diseño de los muñecos de Norberto Laino. A ellos había que sumar a los equipos de fotógrafos, videastas, cineastas, artistas visuales, etc. que se seleccionaron en una convocatoria previa en el mes de octubre. (Volver al texto)

³ En un artículo "El cuerpo de los desclasados" que se publicó en la revista Funámbulos Año 8, N°22,2004. (Volver al texto)

⁴ Entrevista a Emilio García Wehbi por Federico Irazábal "Para sabotear al espectador" en Funámbulos, Año 8, N° 22,2004. (Volver al texto)

⁵ "Teatro invisible" es un término de Augusto Boal, que remite a la improvisación de un grupo de actores frente a personas que deben ignorar hasta el final que son parte de un juego, para evitar que se conviertan en "espectadores". (Volver al texto)



Bibliografía

Artaud, A. (1938) *El teatro y su doble*. México: Hermes S.A, 1992.

Deleuze, G. Guattari, F. (1972) *El antiEdipo*. Barcelona: Paidós, 1995.

Deleuze, G. (1969) *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994.

Gordon Craig, E. (1911) *Del arte del teatro*. Buenos Aires: Hachette "El mirador", 1957.

Kantor, T. (1977) *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: De la Flor, 1984.

Sagaseta, J. (2004) "El cuerpo de los desplazados" en Funámbulos. N°22. Buenos Aires. 26-28.

Sontag, S. (1965) *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

Williams, R. (1989) "El lenguaje y la vanguardia" en *La lingüística de la escritura*. Madrid: Visor.



Autor/es

Mónica Berman es Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Letras de la UBA. Doctoranda de Ciencias Sociales. Docente de Semiótica de los géneros contemporáneos. (Cátedra Fernández) FCS (UBA) y Análisis del Texto Espectacular y Dramático (Cátedra Sagaseta) e Historia Universal III y IV (Cátedra Liliana López) IUNA. Integra el proyecto UBACyT que dirige el Dr. José Luis Fernández y el proyecto que dirige la Dra. Liliana López, denominado Topología de la crítica.

E-mail: amonicab@yahoo.com

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar