

Dilemas del arte luego del horror: lo siniestro en el teatro de Emilio García Wehbi y Daniel Veronese

Victoria Souto Carlevaro¹

Las experiencias concentracionarias que tuvieron lugar durante el siglo XX, que tienen a Auschwitz como su máximo emblema, y entre las cuales podemos incluir la creación de centros clandestinos de detención por la dictadura argentina del período 1976-83, supusieron, en principio, una interdicción no sólo ética sino estética para todo lenguaje que quisiera referirse al horror allí perpetrado y padecido. Theodor W. Adorno sentenció que luego de Auschwitz se había vuelto imposible escribir poesía (Adorno, 1962), y muchos fueron los escritores, teóricos y artistas que, motivados por ese pronunciamiento, intentaron objetar de diversas formas la prohibición que desde entonces había caído sobre la representación: desestimándola, aceptándola, o relacionándose críticamente con ella mediante producciones estéticas que supieron retomar este problema y sentaron, allí mismo, en ese nudo conflictivo, las bases para la creación de un lenguaje estético propio. Tal es el caso de los autores de los que nos ocuparemos aquí: Emilio García Wehbi y Daniel Veronese, ambos fundadores junto a Ana Alvarado de la compañía teatral *El periférico de objetos*.

Puesto que el arte como lenguaje ha sido fuertemente cuestionado para hablar del horror del genocidio por estar enmarañado en el corazón de una cultura que, tal como ha explicado el propio Adorno, devino en la barbarie que había pretendido erradicar, se torna preciso abordar experiencias estéticas como éstas, dado que asumen la prohibición que ha caído sobre el arte y la representación luego del horror y encuentran, en el trabajo con lo siniestro, el modo de transformar la debilidad del lenguaje y su imposibilidad de decir, en un espacio en expansión en el que es posible reflexionar sobre la construcción de una memoria colectiva del horror.

¹ Victoria Souto Carlevaro (Buenos Aires, 1979) es Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora en formación, becada por el CONICET, cursa el doctorado en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Ha publicado artículos en diversas revistas (Rayando los confines, Question) y presentado ponencias en numerosos congresos. Su tesis de grado, dirigida por Nicolás Casullo, ha sido premiada con su publicación por la editorial Prometeo en formato libro como resultado del concurso de tesinas que celebra la Carrera de Comunicación de la UBA.

No nos proponemos en este trabajo hacer un relevamiento exhaustivo de las obras de *El periférico de objetos* y sus características particulares, sino un análisis de algunos elementos que allí aparecen y que nos permiten pensar sobre la memoria del horror, sus procedimientos y su relación problemática con el pasado. Si bien algunas obras tematizan expresamente la cuestión de la memoria del horror (como es el caso específico de “El hombre de arena”, de la que nos ocuparemos más adelante), el interés por esta clase de obras radica en que permiten pensar a la memoria no como contenido o restitución del pasado sino como lenguaje. Dicho interés está también relacionado con el hecho de que estos directores producen su lenguaje estético en una línea experimental, y es ese afán de experimentación (tanto con la creación del propio espectáculo como con la relación con el público) lo que provee los elementos propicios para pensar los procedimientos de la memoria sin ninguna complacencia, acaso un gesto que resulta clave para dar otro paso en el ejercicio de la memoria colectiva de un país que la necesita imperiosamente. Obras como estas permiten proteger las conquistas de la memoria, pero al mismo tiempo ampliar sus posibilidades de desarrollo.

Ya Bertolt Brecht, el reconocido dramaturgo alemán de principios del siglo XX, había intentado, mediante su técnica de explicitar la representación, poner el foco en su carácter constructivo para alentar su transformación (Brecht, 1963). En el mismo sentido, proponemos en este trabajo el análisis de algunos elementos que ofrecen las obras de *El periférico de objetos* para tratar de igual manera la cuestión de la memoria, no solo como espectadores puntuales de estas obras, por cierto efímeras y contingentes, sino como miembros de una sociedad en la que ellas han sido posibles luego de la dictadura, aún cuando se las mire con recelo, repulsión o perplejidad, y hayan tenido un espacio por fuera del circuito masivo.

Lo periférico, al centro: *El periférico de objetos* y su relación con lo siniestro

La compañía teatral *El periférico de objetos*, creada en el año 1989 por Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y Daniel Veronese (todos entonces miembros del grupo de titiriteros del Teatro San Martín), surgió de la necesidad de sus fundadores de crear un espectáculo de objetos para adultos. Así comenzó la producción de una serie de obras de teatro entre las

cuales podemos contar a *Ubú Rey* (1989), *Variaciones sobre B...* (1990), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1993), *Máquina Hamlet* (1995); *Circonegro* (1996), *Zoedipous* (1998), *Monteverdi Método Bélico* (2000), *Apócrifo I. El suicidio* (2002) y *La última noche de la humanidad* (2003).

En las obras de *El periférico de objetos*, nos encontramos, en principio, con un teatro que despliega técnicas del teatro de mesa -con manipulación directa de títeres y objetos- y que muestra deliberadamente al titiritero. Así, el grupo rompe el contrato de ocultamiento del artificio y se escenifican, a modo de caja china, los procedimientos de la representación: el manipulador es expuesto en su condición de tal.

El grupo considera al espectador como parte activa de la obra, lo que se corresponde con una búsqueda formal orientada a visibilizar la representación: la situación performática y los arneses que la sustentan no se esconden, se iluminan. Nada que deba permanecer oculto permanecerá oculto, y el intenso trabajo con lo siniestro -que caracteriza, en mayor o menos medida, todas las obras del grupo- es prueba de ello. Del mismo modo, elementos tales como espejos, ecos y sombras contribuyen a exponer los procedimientos de la representación teatral, pero también muestran cómo, en lugar de mimesis con un “afuera” lo que hay es duplicación, proyección y amplificación del propio espacio escénico. Lo mismo ocurre con el trabajo con objetos inanimados, dado que no están, en principio, allí para representar a personas -aunque luego del proceso de descontextualización, propia de lo siniestro, lo hagan-, y es en este sentido que Ana Alvarado explica que “los títeres pudieron independizarse del mandato del Teatro de Títeres que los obligaba al único rol de metaforizar lo humano” (Alvarado, 2012).

En una primera instancia, los objetos son lo que son más allá de una pretensión expresa que pudiera utilizarlos para representar algo que les es ajeno, (“el objeto es la muerte, no la actúa”, explica Alvarado), y es ese ensimismamiento lo que les permite alcanzar otras significaciones, que son posibles por su presencia en un escenario y su vinculación con los elementos allí presentes. Sin embargo, su aspecto siniestro no proviene de los nuevos relieves que descubre la luz de escena, sino de la superposición imposible – sin resolución, sin síntesis, sin reemplazo- entre ellos y el sentido familiar que le atribuíamos al objeto: se nos exige que conservemos ambos sentidos latiendo, sin eliminar,

en ningún momento, a ninguno. Entonces, los objetos se desvinculan de sus significaciones ordinarias y en el mismo acto quedan irremediabilmente atados a ellas. La misma tensión irresoluble aparece en la relación titiritero-títere, según la cual ambos están tan disociados como pueden estarlo un sujeto vivo que sólo por eso puede morir y un objeto eternamente inanimado que no conocerá jamás la muerte, y al mismo tiempo se nos presentan indisociables; quizá, hasta como una misma cosa.

Mucho se ha escrito sobre *lo siniestro* (*Das Unheimlich*), al tiempo que se ha tratado también largamente su inextricable relación con el arte. Las vanguardias estéticas de principios del siglo XX (entre ellas, especialmente el surrealismo) lo han convocado de diversas formas, y desde la Teoría Psicoanalítica, tanto Freud como Lacan han aportado caracterizaciones del concepto especialmente relevantes para pensar su relación con el arte. Así, Freud ha definido a lo siniestro como aquello que “no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión [...], algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1989: 2485), mientras Lacan, según la interpretación de Hernández-Navarro, ha explicado que lo siniestro es “aquello que nos abre -para no entrar- las puertas de lo Real, produciendo un cortocircuito en lo Simbólico, un corte en el lenguaje por el que penetra lo innombrable” (Hernández-Navarro, 2006:05).

En las obras de *El periférico de objetos*, lo siniestro asume varias formas concretas, entre las cuales quizá la más evidente sea la propuesta de un teatro de títeres, históricamente asociado a una clase de teatro infantil (salvo en algunas tradiciones puntuales) para abordar temas como la memoria, lo obscuro, lo extraordinario, la crisis, el silencio, lo abyecto, la muerte y la violencia.

El trabajo con muñecos en escena está destinado, principalmente, a producir extrañamiento respecto de la dicotomía animado/inanimado. Como nos explica Freud, lo siniestro no es la muerte, sino su retorno; y es precisamente en este sentido que *El periférico de objetos* utiliza lo inanimado como algo que no representa la vida, sino que *es* aquello que muestra: la falta de vida. No obstante, en ese gesto hay una relación simbiótica con el titiritero que invierte las cargas, pero en lugar de haber intercambio de roles hay una relación dialéctica sin posibilidad de resolución: tanto los objetos como las personas son, al

mismo tiempo, seres animados e inanimados, y allí aparece lo siniestro: la exposición de un humano y un muñeco en interacción permanente no habla de una división de roles definida (aún cuando pueda haber alternancia), sino de que lo animado aguarda en lo inanimado y viceversa. Lo siniestro aparece, en ese procedimiento clave, como la imposibilidad de conjurar el miedo de que lo oculto aparezca, porque la asechancia de lo que no debe retornar es un latir permanente, que sabemos siempre que está allí, y la presencia del titiritero refuerza la idea de que lo que no debe aparecer está demasiado cerca: tanto, que podemos ver sus movimientos. Y aún más: quien mueve los objetos no es un sujeto que está detrás (o no solamente), sino que tiene absoluto protagonismo, al punto de ya estar listo para ser, él mismo, manipulado, y hasta reducido al estatuto de objeto.

El trabajo con lo siniestro también aparece en la imbricación de elementos irreconciliables que disloca no solo las prácticas claramente diferenciadas entre hombres y animales, sino directamente sus cuerpos: lo que vemos es un violento “ensamble” de sus partes, así como vemos también muñecos armados con miembros de otros muñecos, cuyos tamaños y texturas son diferentes. Lo siniestro se manifiesta también en la incorporación disruptiva de elementos ajenos a la escena, así como en la utilización de cabezas antropomórficas gigantes y rígidas, con la boca abierta y las cuencas vacías de los ojos.

Dentro del conjunto de obras que desarrolló *El periférico de objetos* hay una que resulta de especial interés para este trabajo porque es posible rastrear en ella elementos que nos permiten pensar en los procedimientos de la memoria, bastante más allá de su ejercicio expreso, verbalización o recuerdo concreto del pasado concentracionario: la obra se estrenó en 1992, se llamó “El hombre de arena”, y surgió como una relectura escénica del cuento de Hoffmann y -tal como explica Tantanián a propósito de la obra- de la lectura que de él hace Freud en *Lo siniestro*. “Los actores - manipuladores son mujeres en negro, mujeres en luto que, sobre una caja llena de tierra y mediante uñas, palas y manos agitadas, proceden al rito reiterado de enterrar y desenterrar a sus muertos. Los muñecos emergen de la tierra y se hunden en ella”, explica Tantanián (Tantanián, 2002).

Tantanián ha señalado también que lo que pueda decirse en las obras no aparece *por* ellas sino *a pesar de* ellas, gesto distintivo de *El Periférico de objetos* respecto de una tendencia fuerte de buena parte del teatro argentino, a la que describe como “hartante” por

su pretensión de “decir” algo concreto sobre un tema determinado (Tantanián, 2002). Es que la intención manifiesta de decir tal o cual cosa termina encerrando el terreno de la significación. En el entendimiento de este atolladero, el grupo propone una estética que no es vehículo para “decir”, sino un lenguaje que, en su autorreferencialidad, encuentra la manera de abrir el sentido. Esta falta de intencionalidad previa es explicada también por el propio García Wehbi cuando remarca que la manera en que construían sus espectáculos era “bestial”, y que la reflexión sobre lo hecho se producía *a posteriori*, una vez que los elementos estaban presentes (Correa y Wroblewski, 2011).

Esta modalidad de trabajo se corresponde, más que con lo siniestro en sí, con la creación de situaciones escénicas en las que se alienta su aparición, pero sin suturar esa intromisión a un sentido último. Lo siniestro, entonces, se presenta aquí como el recurso con que cuenta el lenguaje estético para proteger la irrupción –por definición, ingobernable–, del mismo modo en que la memoria puede ser el lenguaje que protege el retorno impetuoso de un pasado que de otro modo volvería empobrecido. Obras como estas, que trabajan tan fuertemente con lo siniestro, generan un estado de cosas en el que se torna más posible acercarse (en la obra propiamente dicha, pero fundamentalmente fuera de ella) a la memoria desde un lugar diferente del recuerdo. Así, la incertidumbre se presenta como un elemento clave en la vuelta de ese pasado, puesto que protege su densidad, la misma que a veces, en la instancia artificial del testimonio, el relato está impedido de palpar (Souto Carlevaro, 2010).

Teatro y memoria

El primer escenario que tuvo lugar en democracia, en el que coexistieron el silencio y el temor de unos con la voluntad de enterrar el pasado de otros, fue superado con posterioridad por la construcción progresiva de nuevos espacios en los que quienes transitaban esos primeros años temerosos, con el horror todavía a cuestas, pudieron abrazar la causa de la memoria con vehemencia. Sin embargo, fue mientras ese proceso marchaba y se recuperaban espacios de tortura para construir allí centros culturales y museos, que el ejercicio colectivo de la memoria comenzó a exponer sus contradicciones constitutivas

sobre las que estamos obligados a navegar si pretendemos seguir manteniendo una relación duradera –y dinámica– con el pasado.

En un momento histórico de efervescencia en lo que a la construcción colectiva de la memoria se refiere y ante la necesidad irrenunciable de recordar el pasado, es perentorio resaltar la importancia de repensar los procedimientos que hacen que la memoria pueda recordar ese pasado y generar, al mismo tiempo, un acostumbamiento que va en detrimento de lo que de él es necesario proteger.

Es preciso entonces que las investigaciones en el campo de estudios sobre memoria, acaso una de las dimensiones centrales de la cultura, asuman como propio el compromiso de analizar su dinámica con el objetivo de magnificar sus posibilidades productoras y prácticas y evitar así que su ejercicio cristalice sólo en una de sus dimensiones posibles: el recuerdo. Estas búsquedas estéticas nos alertan sobre la paradoja fundacional de la memoria, y construyen lenguaje perseverando en esa tensión: que la misma memoria que anhela proteger el pasado pueda ser, en potencia, capaz de destruirlo. Este es un peligro que permanece oculto, encubierto por el ejercicio ensordecedor del recuerdo. Sin embargo, este mecanismo por el cual la memoria puede vaciarse a sí misma, puede encontrar, en su revelación siniestra, el elemento clave para crear alternativas estéticas, culturales, políticas, y hasta vinculares que no sólo se limiten a “ir a traer el pasado”, sino que además preparen un terreno en el que ese pasado pueda irrumpir y ser recibido –entonces sí– individual y colectivamente, pensado, y por qué no, transformado, en tanto sigue reverberando en el presente.

En el caso puntual de “El hombre de arena”, la ya mencionada obra de *El periférico de objetos*, la exposición del rito repetido de enterrar y desenterrar a los muertos aparece como un trauma puesto en acto y elaborado problemáticamente a través de la mostración obscena de la coexistencia entre pasado y presente. Aquí, el señalamiento del recuerdo en su forma rigidizada y obsesiva lleva la mirada hacia aquello en lo que puede convertirse la memoria si no se reflexiona sobre sus procedimientos, y en su lugar, se exhorta a su ejercicio desorbitado en insistente.

Lo siniestro también puede entenderse entonces como lo que se enfrenta al deseo de enterrar el pasado. Un deseo que, en el caso de los sobrevivientes y familiares convive de

maneras más o menos conflictivas con el deseo de recordarlo siempre. Es que el alcance del horror es tal que logra que incluso aquellos que reclaman memoria terminen queriendo recordar, más que para traer el pasado, para poder cerrarle la puerta; deseo, por cierto, entendible ante la figura intolerable del desaparecido y su pretensión de eternizarse en la imposibilidad de su resolución.

En este sentido, lo que estas obras nos muestran con su trabajo –y con el estado de tensión permanente que consiguen producir en escena– es que el lenguaje estético puede tener, en lo siniestro, un elemento poderoso, capaz de interponer un obstáculo para impedir que la puerta del pasado se cierre, o en todo caso, si lo hace, que su clausura, más que hablar de un final, hable de una inminencia imprecisa pero permanente, porque esa puerta puede volver a abrirse, sola, en cualquier momento.

Sin embargo, esta sensación de inminencia constante, de incertidumbre, de pasado nunca clausurado que propone el trabajo con lo siniestro y que, en principio, podría ofrecer una alternativa simbólica para enriquecer nuestra relación con aquel pasado, remite también, e inevitablemente, a dos de los máximos emblemas de la incertidumbre que están ligados a ese pasado: la figura indeterminada del desaparecido –tan cara y dolorosa– y los juicios aún inconclusos a los genocidas. Pero mientras no logremos soportar esta incertidumbre y construir una memoria que la incluya en lugar de despejarla, el afán por destruir simbólicamente esos emblemas (con la búsqueda de los cuerpos y la resolución de la situación de los genocidas mediante la concreción de los juicios) puede exponernos al peligro de clausurar el pasado, y cargar, en esa clausura, también la sangre del recuerdo. De este modo, la memoria podría encontrar su forma más siniestra: terminar trabajando para sellar el pasado que anhela restituir.

Asimismo, la precisión en los reclamos, si bien es el elemento que le da efectividad a las acciones concretas, hace, al mismo tiempo, que se concentren allí casi todas las energías orientadas a la construcción de memoria y sean sofocadas otras posibilidades de relacionarse con aquel pasado.

En este estado de cosas, el trabajo estético con lo siniestro aparece como una alternativa simbólica que no ofrece soluciones a estos dilemas –quizá, ineludibles–, sino elementos que generan perplejidad, pero una perplejidad que, sin embargo, se relaciona

mejor con la materia de la memoria que la supresión apresurada de sus paradojas constitutivas.

Conclusión

Si hemos asistido a la “producción” de cadáveres en masa², como sentenciaba la provocativa frase de Heidegger a propósito de Auschwitz, y el lenguaje ha sido cómplice de esa “producción” sistemática, ese lenguaje que se ha destruido a sí mismo en esa complicidad es también el que puede (porque no puede) hablar de lo que no puede restituir de ese pasado de horror. En este sentido, el modo en que los directores de los que nos hemos ocupado aquí se hacen eco de ese vaciamiento del lenguaje al explorar la dimensión de lo siniestro como aquello capaz de recuperar lo indecible, traerlo transformado a la escena y producir un cambio en la relación que tenemos con él, les permite poner en cuestión no sólo los procedimientos del lenguaje teatral y la representación, sino también de la memoria.

La conjunción inesperada de los elementos con los que trabajan en sus obras nos permite analizar el poder de lo siniestro como herramienta metodológica, ética y política para repensar la compleja construcción de la memoria del pasado, y reconstruirla a partir de un gesto radical de puesta en cuestión del propio lenguaje teatral y sus posibilidades. Lo siniestro, entonces, también puede ser pensado como lo que es capaz de preparar cuidadosamente un terreno en el que el pasado pueda pasearse libremente y volver a nosotros (¿se había ido de nosotros?) cuando quiera, con toda su potencia, sin ninguna clase de prefiguración o expectativa que pudiera moldearlo antes de manifestarse.

Las obras del grupo no están animadas por la intención de dar un discurso expreso sobre la memoria, lo que, sin embargo, no equivale a decir que no haya, al respecto, una intensa reflexión. Esta falta de intencionalidad declamatoria hace que ellas sean, en gran medida, autorreferenciales -aún cuando trabajen con temas concretos y tomen, para ello, prestados elementos de la vida cotidiana-, al tiempo que prepara el terreno para que la memoria pueda ser pensada de una manera alternativa al recuerdo pautado, organizado,

² La expresión “fabricación de cadáveres” en referencia a lo que ocurría en los campos de exterminio había sido ya utilizada por M. Heidegger en 1949 (Heidegger en Agamben, 2005).

deseado. Así, la irrupción sorpresiva, incontrolable de lo siniestro -y el consiguiente efecto inquietante que produce en quien lo atestigua- funciona como un elemento que protege a la memoria de controlar en exceso su acercamiento al pasado, y por lo tanto, de petrificarlo.

Con las obras de *El periférico de objetos*, García Wehbi y Veronese se han atrevido a mirar de frente las paradojas que habitan en toda representación y toda construcción de memoria -especialmente luego de la última dictadura militar en Argentina- y lo han hecho en la propia materialidad de un lenguaje teatral que encontró su bases en la aceptación de la inevitable presencia de lo indecible. Es que la combinación de elementos familiares desplazados de sus espacios habituales -propia de lo siniestro- permite el advenimiento de lo que estaba destinado a permanecer enterrado, y pone de manifiesto las potencialidades y la riqueza de la comunicación escénica, y por ende, la posibilidad de una representación que sea capaz de exceder la reproducción de lo real y de una memoria que no se limite únicamente al recuerdo del pasado. De esta manera, lo siniestro no sólo revela el carácter constructivo tanto de la memoria como de la representación, sino que también amplifica su campo de acción.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. 1962 *Prismas* (Barcelona: Ariel).

Agamben, Giorgio 2005 (2000) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (Valencia: Pre-textos).

Alvarado, Ana 2012 “El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la posdictadura”, en sitio web *Saquen una pluma* <http://saquenunapluma.wordpress.com/2012/03/27/el-objeto-de-las-vanguardias-del-siglo-xx-en-el-teatro-argentino-de-la-post-dictadura-por-ana-alvarado-fundadora-junto-a-daniel-veronese-de-el-periferico-de-objetos/> consulta realizada el 12 de agosto de 2012.

Brecht, Bertolt 1963 *Breviario de estética teatral* (Buenos Aires: Ediciones La rosa blindada).

Correa, Alejandra y Wroblewski, Karina 2011(2007) Entrevista a Emilio García Wehbi disponible en http://www.youtube.com/watch?v=Cq_4_9eSnI0&feature=related Audiovideoteca de Buenos Aires, consulta realizada el 10 de agosto de 2012.

Freud, Sigmund 1997 (1919) “Lo siniestro” en *Obras completas 1916-1924*, Tomo VII, Capítulo IX, Trad. Ballesteros (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva).

Hernández Navarro, Miguel Á. 2006 “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”, Madrid, *Revista de Occidente* N° 297.

Souto Carlevaro, Victoria 2010 *El silencio como palabra* (Buenos Aires: Prometeo).

Tantanián, Alejandro 2002 “Un Leviatán teatral. Un recorrido por la historia de El Periférico de Objetos”, Buenos Aires, *Revista Teatro Celcit* N°22 (revista electrónica).