

De los cuerpos y los objetos

Silenciosa estrategia en el teatro de objetos

Por Mariel Falabella

Lic en Comunicación Social - Master en Comunicación - Docente de la Fac de C Polit y RRII carrera Comunicación

Sumario:

Pensar desde la concepción de una "idea teatro" nos permite articular una producción teatral al campo de la comunicación considerando, de este modo, al teatro como acontecimiento. Desde esta visión, el teatro de objetos emergerá, en tanto discurso espectacular específico, como materialización concreta de un problema moderno observado en la relación técnica - cuerpo - arte. En este sentido, se aborda el discurso de un grupo teatral como *El Periférico de Objetos* donde el lenguaje y la necesidad de una "infracomunicación" aparecen en el diseño de una puesta en escena siniestra que presenta la tensión entre sujetos y objetos

Descriptores:

comunicación teatral - teatro de objetos - lenguajes - cuerpos - silencio

Summary:

Viewed from an "idea-theatre" conception, theatrical production can be related to the field of communication, theatre being then considered as a unique event. From this perspective, object theatre -with its specific performance discourse- will emerge as the expression of a modern issue that can be noticed in the relation technique-body-art. It is from this perspective that we approach the discourse of a theatre group from Buenos Aires, Argentina, called *El Periférico de Objetos*; a discourse where the convergence of languages and the need for an "infra-communication" are evidenced by a sinister staging design showing the tension between subjects and objects.

Describers:

theatrical communication - object theatre - languages - bodies - silence

"Parece ser que, de generación en generación, las tendencias y los actos varían poco; por el contrario, lo que sí cambia, a su alrededor, es la extensión de la zona de silencio o el espesor de las capas de mentira".
Marguerite Yourcenar¹

Una idea teatro: moler el texto

Partimos de afirmar que el teatro no es literatura. Tampoco es la traducción ni la interpretación escenográfica de un texto literario. El teatro no actualiza la palabra escrita del texto del autor. En otras palabras, la realidad escénica no es el referente actualizado del texto dramático. Por el contrario, y como pensaba Tadeusz Kantor, lo teatral se construye moliendo toda referencia textual. Y para este cometido es indispensable pensar a los teatristas y sus equipos creativos en tanto máquinas poéticas cuyo fin es procesar signos y jugar con la relación entre significantes y significados, a la hora de armar y seleccionar los materiales escénicos -desde el plano de la expresión - y provocar la imaginación del observador para construir un concepto o significación con relación a esos materiales, desplazamientos y sonidos en la escena.²

Este es uno de los condicionamientos por los cuales el teatro interpela a la mirada analítica, dado que resiste ser tomado como un objeto concluido y predeterminado antes de cada espectáculo. Es decir que, por su carácter aurático en el sentido dado por Walter Benjamin al concepto, el teatro escapa al embalsamamiento que conllevaría a la posterior disección para su interpretación³. El teatro en tanto espectáculo debe ser considerado desde el diseño de la puesta en escena y la interrelación de diferentes lenguajes en simultaneidad. La complejidad entonces, como venimos anunciando, radica en la imposibilidad de pensar en una unidad mínima de sentido para este lenguaje artístico en particular.

El acontecimiento teatral, y por ende la comunicación espectacular, se producen en un puntual aquí y ahora donde los sujetos teatristas con sus objetos en

escena comparten un espacio y un tiempo con los sujetos observadores. No obstante, como los sujetos pueden no ser los mismos y cada puesta en escena de una misma obra puede sufrir variaciones deliberadas y/o impensadas, la comunicación espectacular se torna caleidoscópica dado que es particular al acontecimiento y, por lo tanto, está en continuo rediseño. Así el teatro puede ser pensado como construcción de máquinas para observar.

Al respecto podemos pensar a la comunicación teatral como proceso de encuentro hacia una "idea-teatral". En términos de Alain Badiou la comunicación teatral "es irreductiblemente teatral y no preexiste a su advenimiento"⁴. ¿Cómo se construye el discurso teatral? En la máquina poética se articulan diversos componentes -un texto, cuerpos, vestuario, un público, etc. - que se reúnen especialmente para compartir una representación -su única existencia- de un modo singular - en ese acontecimiento. Esto hace, según Badiou, que las ideas teatros en tanto "agenciamiento" no puedan ser reproducidas ni en otro lugar ni a través de otro medio.

De este modo observamos que la "idea-teatro" es ineludible para reflexionar desde el campo comunicacional dado que el teatro, en tanto acontecimiento, solamente lo será en el preciso instante en que se desarrolla la puesta en escena y los observadores depositan su mirada en los cuerpos y materiales propuestos.

Estos aspectos, centrados en la relación comunicación-teatro-lenguajes, nos habilitan ciertos problemas fundamentales, hoy por hoy, en el campo de lo teatral como la instancia de producción, la forma y materialidad del registro de la creación, y el registro del propio teatro como lenguaje. Del lado de la producción nos enfrentamos a la explosión de la noción de autor moderno, producto de las formas de construcción contemporáneas donde emerge, en un mismo trabajo, una multiplicidad de dramaturgias y sujetos participantes de las mismas. Dada esta situación, se recurre a la palabra "teatrista" para denominar al sujeto productor (dramaturgista) -ya sea el director, el

actor, el iluminador, el vestuarista- que participa de un mismo proyecto bajo una lógica de equipo creativo y donde los límites, sobre quién es el "padre" de la creación, son poco claros.

El registro siempre ha sido un desafío para el teatro dado que, por la materialidad y concreción de su esencia, es imposible de reproducir. El teatro es acontecimiento y por ende no se puede reproducir. ¿Cuál es entonces la materialidad más adecuada para guardar esa multiplicidad de dramaturgias que operaron para dar pautas a la posterior, única e irreplicable, puesta en escena? Este punto nos conduce directamente a pensar en otro tipo de lenguaje para el registro de las acciones de la escena, por lo cual el lenguaje aquí no es palabra sino lenguaje en espacio y lenguaje en movimiento. Un lenguaje que puede dar cuenta de las voces, los silencios, los ruidos y las palabras, los desplazamientos y las pasiones.

Con relación a este planteo general de la situación, el teatro de objetos emerge como discurso específico dentro del campo teatral ya que, por su propia materialidad, cuestiona estos aspectos que hemos destacado.

Teatro silencioso: moler el objeto

"OBJETOS. Todo objeto tocado por el cuerpo del ser amado se vuelve parte de ese cuerpo y el sujeto se apega a él apasionadamente".
Roland Barthes⁵.

Dentro del campo teatral nuestra mirada se detendrá sobre el teatro de objetos y, en especial, sobre un grupo teatral de la ciudad de Buenos Aires como El *Periférico de Objetos*⁶. En dicha agrupación la concepción de técnica transversaliza todo su discurso teatral en el sentido de referencias, críticas y recuperaciones de aquella conocida relación y discusión entre el arte, la técnica y las vanguardias artísticas de inicios del siglo veinte. Podemos abordar el análisis desde tres niveles en lo referido a dicha relación: el nivel de pro-

ducción, el nivel de crítica a la producción teatral, y el nivel temático donde se hace altamente significativa la interacción entre el hombre y sus máquinas. Es precisamente en este punto que nos detendremos a continuación para trabajar la cuestión del cuerpo humano como presentación y representación.

El teatro -y específicamente el teatro de objetos- nos posibilita observar la concepción de lo humano desde lo no humano. En el caso de El *Periférico de Objetos* la tensión se presenta en escena con la interacción entre sujetos teatristas (actores manipuladores) y objetos antropomórficos (muñecos)⁷. Lo significativo de este tipo de teatro es la instauración de la tensión entre sujeto manipulador y objeto manipulado en escena, dado que no es una estética del ocultamiento ni de la separación sujeto - objeto. Todo lo contrario, el grupo trabaja desde una mirada transversal de los objetos instaurando una estética de lo siniestro lograda, entre otros elementos, por la visualización del actor que -sin mediación alguna- manipula directamente a los objetos.

A partir de las operaciones dramáticas propuestas el objeto pasa de ser un elemento cotidiano (un muñeco, un juguete, un elemento de cocina) a ser un elemento siniestro de la puesta en escena. Esta estrategia es la que seduce al observador a resignificar su propio mundo subjetivo a partir de la provocación de El *Periférico de Objetos* que nos sugiere pensar nuevas formas desde otras miradas.

Como ya planteamos anteriormente, el teatro de objetos nos permite abordar problemas de lenguaje recuperando una concepción de imagen teatral para dar cuenta de una puesta en escena concreta con movimientos, interacciones entre sujetos y objetos, fotografías, iluminación, vestuario, etc. Según Daniel Veronese -director del grupo teatral presentado- el teatro de objetos abre el camino hacia lo "infracomunicacional" en tanto elemento primario y natural de comunicación. Un nivel de análisis que, en general, al igual que los objetos que seleccionan, es descartado. Por lo tanto, el teatro de objetos tendería a rescatar el mundo de objetos desde lo multisensorial. Esta idea

ya había sido planteada por Antonin Artaud quien caracterizaba al teatro como poesía de los sentidos apuntando a la importancia, ya en la década de 1920, de la interrelación de lenguajes. En la actualidad, y en la línea abierta por Artaud, Veronese concibe al teatro como "taquigrafía de sensaciones"⁸.

Lo infracomunicacional es específico al teatro de objetos y al propio silencio de palabra de los objetos. Sólo en la convivencia en el espacio teatral se percibe este nivel sutil que, en otro tipo de teatro, es opacado por los diálogos de los actores. El objeto toma preponderancia e impone al sujeto su lenguaje. Entonces, ¿cómo trabajar desde lo oculto, lo olvidado, lo degradado? Poniendo en escena el lenguaje de los objetos y su inherente lenguaje del silencio. Este silencio es trabajado como "infracomunicación", es decir, como aquel nivel muchas veces relegado por la palabra y donde consideramos especialmente el lenguaje de los gestos, los movimientos, la proxémica.

Además, al tratarse de objetos antropomórficos, nos remiten directamente a la imagen humana. El cuerpo es un espacio de inscripción de nuestras variaciones pasionales. La técnica como tema clave de preocupación humana se encuentra ligado directamente -en la dramaturgia contemporánea- al cuerpo, superficie de inscripción exaltado como instrumento del propio hombre para mirarse a sí mismo y construir un lenguaje específico desde su dolor. Ahora nos preguntamos, ¿qué es un cuerpo?, ¿qué papel cumple hoy el cuerpo dentro del acontecimiento de representación?

Teatro silencioso: moler el cuerpo

"... esperando, esperando con todas las arterias, con el sacro, el cansancio, la esperanza, la médula..."
Oliverio Girondo⁹.

"Cuerpo de prueba" es el título de un libro de Daniel Veronese que compila diversas de sus obras teatrales y, entre ellas, dos realizadas junto con el grupo tea-

tral El *Periférico de Objetos*: "Cámara Gesell" y "Circulo Negro". Justamente el ideario que recorre a "Cuerpo de prueba" nos permitirá desarrollar uno de los ejes del presente trabajo centrado en la relación: cuerpo - sujeto - tecnologías teatrales.

Antonin Artaud, desde la experiencia actoral y el ideario vanguardista, ya advierte en "El Teatro y su doble" sobre el peligro que supone la consideración del organismo -en tanto mera sumatoria de órganos- puesto que sería el enemigo absoluto del cuerpo. Siguiendo entonces este camino que busca distanciar lo meramente biológico de lo cultural encontramos que David Le Breton¹⁰ trabaja dicha diferencia en términos de hombre y de cuerpo. Así, a partir de la Modernidad, el hombre no es considerado un mero cuerpo sino que, por el contrario, es cada hombre quien posee un cuerpo. Este distanciamiento entre lo humano y la masa corporal que plantea Le Breton es una visión emergente producto de ciertos saberes hegemónicos de la medicina y las ideas filosóficas modernas sobre el individualismo y el racionalismo. Ahora bien, si el hombre se distancia de su cuerpo, qué función le cabe a cada cual, o en todo caso, ¿cuál sería la relación entre estas dos supuestas instancias ya irreconciliables? Le Breton concluye que en la actualidad se produce una negación del propio cuerpo porque esta acción humana se basa en negar todo lo indeseable que le puede suceder, como ser: enfermar, envejecer, morir e incluso tener formas, proporciones y medidas inapropiadas al canon establecido de lo normal. "Ni enfermedad, ni envejecimiento, ni muerte tienen transparencia. Es difícil hablar de ellas y mucho más incorporarlas a un discurso que quiere serlo sobre un cuerpo, no redimido, ni salvado ni reconciliado: todas estas categorías pertenecen al ideario que negó el cuerpo"¹¹.

El cuerpo en tanto espacio del mal. Frente a una imagen corporal de lo normal, lo perfecto puede entenderse como un cuerpo siempre joven, que no enferma, no envejece y no muere. El mal, por ende, es toda expresión que traicione lo normal: enfermedad, placer, dolor, terror, felicidad. El mal así da cuenta de

lo imperfecto, lo incompleto y lo monstruoso. Por lo tanto, los cuerpos son "superficies de inscripción" donde juegan el dolor y el placer.

El cuerpo, y la corporalidad, no dejan de presentarse como enigmas para el hombre considerando el proceso de vida que supone un irremediable paso del tiempo dado por el nacimiento, sus transformaciones y la muerte. El sujeto así se posiciona y reflexiona sobre su propia condición en un mundo de sujetos y de objetos donde se funda la relación con un otro y las habilidades de intercorporalidad e intersubjetividad.

Hoy por hoy la técnica, ante los cuerpos agredidos por la intemperie de la humanidad y sus progresos, ocupa el lugar de la confortación. Aquí pensamos en la tecnología de la medicina y de la cosmética para aliviar y ocultar los signos del sufrimiento cotidiano. Si por el lógico paso del tiempo y porque morimos de vida y vivimos de muerte el cuerpo se deteriora, la técnica se presenta para borrar las posibles marcas de la muerte.

Es por este motivo que su reflexión se basa en el desconocimiento, en los supuestos que alimentan la formación de espacios oscuros. El sujeto frente a una situación desconocida muestra una corporalidad horrorizada al extremo de producir -como una verdadera puesta en escena- un sentimiento de angustia al percibir y reflexionar sobre el extrañamiento del propio cuerpo. El *Periférico de Objetos* se ubica para pensar en esta zona oscura de los cuerpos que se desarman y no conocen la tranquilidad de las acciones y movimientos cotidianos, conocidos y habitualmente experimentados. La oscuridad, junto con una mirilla -a modo de resquicio que filtra una luz sugestiva- genera incluso un espacio de las sombras donde los sueños hacen reposar al cuerpo mientras el sujeto se construye.

Por ejemplo, en la puesta de "Zooedipus", El *Periférico de Objetos* dialoga con el ideario de destrucción del sujeto, Franz Kafka y su libro "La Metamorfosis". El personaje de Gregor desea ser otro, y su deseo llega a tal extremo que inicia un proceso de conversión en animal, dando lugar así a la típica

metamorfosis desde el lugar de sujeto (producto de la cultura) al lugar de animal (espacio de la naturaleza). El salto dentro del propio reino animal le vale a Gregor la muerte. Pero el enfrentamiento no sólo se presenta dentro del reino animal con sujetos actores y animales (vivos y muertos) en escena sino también con los objetos.

Este proceso en constante transformación, respecto a los cambios en la forma de concebir al hombre, nos acerca a una reflexión constante en la obra de Daniel Veronese y de El *Periférico de Objetos* al punto extremo de concebir que los hombres tenemos un cuerpo que llega a convertirse en un doble de sí mismo. Aquí entonces quedaría explícita la asociación entre las palabras que toman al hombre y su cuerpo como: un doble de riesgo, un doble de acción, un doble de prueba. No obstante, la experimentación sigue realizándose sobre la superficie de inscripción que es el cuerpo humano como objeto en sí mismo de prueba.

Recurriendo a Jean Baudrillard¹² podemos pensar en cuatro modelos de cuerpo -en el sentido estricto de modelo ya que no se trataría del cuerpo material: cadáver, carne, máquina, maniquí.

El exquisito cadáver moderno

En la puesta de "Monteverdi Método Bélico", la música y la palabra barrocas retornan resignificadas por las operaciones dramaturgias con el fin de ser interpretadas bajo un contexto donde se conocen ya las consecuencias de las diversas pasiones humanas. Para Walter Benjamin el retorno de ciertas formas a lo largo de la historia no era una cuestión casual: "la alegoría barroca era la forma de percepción propia de una época de ruptura social y guerra prolongada en la que el sufrimiento humano y la ruina material eran materia y forma de la experiencia histórica. De allí que el retorno de la alegoría podía ser interpretado como una respuesta a la horrenda destructividad de la Primera Guerra Mundial"¹³. Si bien son condicionamientos de espacio y tiempo totalmente diferentes un recurso artístico como la alegoría vuelve a permitir dar cuenta de un estado del mal, el amor, la guerra y el

horror en el mundo.

Las obras "Cámara Gesell" y "Circoneuro" citadas anteriormente, junto con la obra "Monteverdi Método Bélico"- cuestionan la relación de la ciencia moderna y el tratamiento que realiza sobre los cuerpos situándola en la historia como masacre simbólica de las visceras, el recorte y entrometimiento en decisiones de vida y de muerte.

En "Monteverdi Método Bélico" El *Periférico de Objetos* presenta una imagen alegórica contemporánea que a partir del ideario moderno plantea tres partes bien definidas:

* El Teatro Barroco y su destrucción: la ruptura (con música y palabra de "Altri Canti").

* El Teatro de la Sangre: el amor, el deseo y la lucha de sexos.

* La Ópera Quirúrgica: el combate (con música y palabra de "Il Combatimento di Tancredo e Clorinda").

En este sentido, Jean Baudrillard piensa al cadáver como modelo de cuerpo para la medicina y su estudio de la producción y reproducción de la vida. El cadáver es el cuerpo inerte, pasivo, sin vida, sobre el cual tiene potestad sólo el investigador que disecciona un organismo. El cadáver, no obstante, ya no sería el cuerpo de un sujeto, sino por el contrario una masa pasiva cercana a lo objetual puesto que es un objeto de ciencia.

Sin embargo, la mirada de la ciencia sobre el cuerpo del hombre vivo es en tanto organismo. Necesitamos ver al cuerpo como cadáver a fin de cruzar las barreras de humanidad y poder intervenir sobre él, lo mismo ocurriría sobre los sujetos anestesiados que son sometidos a operaciones quirúrgicas donde el escenario de intervención se monta con la delimitación de la zona precisa sobre la cual se accionará: las sábanas quirúrgicas circunscriben la atención del sujeto médico cirujano.

Observando relaciones, Daniel Veronese comenta: "El cirujano de alguna forma crea su propio escenario. (...) Tiene que dejar fuera de escena todo lo que le remite al hombre, a la humanidad. Opera al corazón, no opera a un hombre. Nosotros en teatro también trabajamos con un recorte de la realidad (porque) dramáticamente no

podría contener la humanidad en una obra. Pero hay algo que en el cirujano queda fuera de escena: el cuerpo y es eso lo que le permite trabajar con tranquilidad."

Una escena de la obra "Monteverdi Método Bélico" remite a una operación quirúrgica. Una cámara muestra en una pantalla los detalles de la intervención de los médicos actores sobre el cuerpo del paciente muñeco. Se trata de una de las secuencias finales de la puesta donde un grupo de cirujanos abre el pecho del paciente y, luego efectúan con gran frialdad los pasos que supuestamente conlleva una operación de corazón. Todos estos movimientos son acompañados por un técnico que con su cámara capta en detalle los cortes realizados sobre el cuerpo. Estas imágenes son proyectadas en simultáneo sobre una pantalla ubicada en escena por detrás de los cuerpos mezclados de muñecos y actores.

"En teatro la ausencia está fuera de escena pero -y respecto a esa escena de Monteverdi, nosotros sí metemos. Quizás para producir ese estrés que el cirujano necesita alentar. A nosotros siempre nos interesó meter lo que está fuera de ese orden, como si fuéramos cirujanos pero que haríamos al revés, hacer algo que en realidad no se está esperando que se haga". Esta idea de ópera quirúrgica trabajada por El *Periférico de Objetos* puede observarse en tanto temática en el happening de Tadeusz Kantor "La lección de anatomía según Rembrandt" (1968), donde al mismo tiempo encontramos formas de escritura y objetos en escena que dialogan con las puestas de nuestro caso de estudio. Al mismo tiempo, Kantor toma a la pintura de Rembrandt como ejemplo del interés barroco por las nuevas prácticas de la medicina. "Dispongo al famoso grupo según una reproducción. Verifico /Corrijo /Con ayuda de aparatos quirúrgicos, sucesivamente, /corto capas de vestimenta/ cada vez más profundas, /muestro las costuras, las juntas, /la complicada anatomía del corte, /llego a los bolsillos, /órganos del instinto humano/ de la conservación, / muestro el contenido de los bolsillos, /defino con precisión los nombres de los detalles"¹⁴.

Una desnudez no erotizada es puesta a disposición

de los instrumentos médicos que tendrán por fin diseccionar, escrutar y penetrar el cuerpo. El sujeto es despojado y sólo queda su carne humana como carne objetivada y reproducida por partes en una imagen. Ya no es un sujeto que puede llamarse Juan, es sólo bíceps o tráquea. Las cruentas imágenes producidas por *El Periférico de Objetos* dan cuenta de la indiferencia de los sujetos frente a otro sujeto - en este caso un muñeco antropomórfico - que deviene, frente a las miradas de los cirujanos, un mero objeto para operaciones invasoras. Este significado se refuerza a partir de la no percepción en los rostros y cuerpos del dolor, mostrándose un cuerpo agredido que no tiene capacidad de resistencia ni defensa alguna.

Ante nuestra oferta del cuerpo a la ciencia, ya sea para prolongar la vida gracias a un trasplante o para estetizar la vida mediante una cirugía facial nos acercamos a un cuestionamiento que Christian Ferrer plantea del siguiente modo: "La pregunta por los valores deseables exige hoy analizar en qué medida se trata al cuerpo como un objeto, como 'algo' sobre lo cual es lícito intervenir técnicamente"¹⁵. También hay un mercado para la carne humana.

Finalizada la operación en escena, los médicos extraen del pecho del paciente un corazón sangrante que es ofrecido al cantante que, delante de la camilla entona hacia el público: "¿Dónde, ay de mí, quedaron los restos del cuerpo bello y casto?". Mientras emite esta frase el cantante sostiene con el brazo extendido el corazón y, de manera indiferente continúa concentrado y perdido en su propia melodía. Este recurso aquí se presenta a partir de la contraposición altamente dramática entre ciencia médica y arte del canto, entre la fealdad de las vísceras y la belleza del canto. De este modo queda manifiesta la crueldad en el accionar de los sujetos y el dolor que producen sin miramientos.

El método es provocar a la vida y la interpelación sobre los cuerpos es bélica. En "Monteverdi Método Bélico", se observa que los hombres en nombre de la ciencia moderna hemos interpelado y provocado así a la naturaleza, poniendo los cuerpos a disposición de

la técnica y sus preceptos que hacen que lo natural se muestre como una objetividad pasible de ser calculada.

La máquina

La máquina en tanto modelo de cuerpo se hace más que evidente en la puesta en escena de la obra "Máquina Hamlet". Desde la economía, el cuerpo humano es visto como productividad asexual, mera fuerza de trabajo para alimentar la gran fábrica.

Con relación a las obras citadas que fueron puestas en escena por *El Periférico de Objetos*, podemos situar el interés en la exploración y experimentación por parte de las disciplinas médicas que intervienen sobre la salud y calidad de vida de los sujetos mientras que la crítica se hace sentir por los modos bélicos e invasivos sobre los cuerpos. Michel Foucault¹⁶, pensando en los sistemas de castigo desarrollados a lo largo de la historia de la humanidad, establece la implicancia de una verdadera economía de los cuerpos al precisar la existencia de regímenes cuyo propósito sería el manejo de las fuerzas de los sujetos a fin de obtener su docilidad y utilidad. Es por eso que la historia del castigo nos grafica una historia de las concepciones del cuerpo.

Foucault propone una "tecnología política del cuerpo" en tanto emergencia de saberes que se construyen sobre y en el cuerpo a fin de controlarlo y dominarlo, convirtiéndolos en objetos de saber para ciertas disciplinas científicas. El conocimiento generado a partir del cuerpo supone una tecnología política de ese cuerpo, un cuerpo que se presenta naturalmente disciplinado, ejercitable y entrenable. Los dispositivos de poder no sólo normalizan, en este caso, la concepción sobre "el cuerpo" ideal sino que fundamentalmente lo constituyen en base a sus pedagogías corporales establecidas.

Kantor describe y construye en escena una especie de máquina con sillas para dar cuenta del poder de aniquilamiento que posee sobre los cuerpos de los actores. En la escena "Eliminación por medio del uso de la fuerza"¹⁷ explícita al respecto: "La Máquina ani-

quiladora/ (masa informe de sillas), por/ movimientos brutales, automáticos/ reprime a los actores, los arroja 'más allá'/ los elimina / (...) / Los actores se esfuerzan/ por no dejarse echar del todo, / por guardar el equilibrio, se agarran/ como gentes que se ahogan, luchan desesperadamente, / caen".

En el segundo apartado de la obra "Máquina Hamlet" de Heiner Müller -La Europa de la mujer- se presenta el diálogo mitológico, literario e histórico de la condición humana centrada en el rol de la mujer. Según cuenta la mitología griega, Europa fue una doncella fenicia raptada y poseída por el dios Zeus metamorfoseado en forma de toro. Podemos así sugerir que, desde los orígenes de la llamada civilización occidental, el papel de la mujer en la historia ha sido supeitado a los designios de los dioses. Tal como Zeus cambió su apariencia para poseer a Europa, los hombres y sus historias fueron metamorfoseando también sus formas de dominio.

Europa perdió su virginidad, la obligaron a modificar su condición original, le impusieron incluso - producto de esas condiciones - un espacio social y cultural. Ahora Europa - y a propósito del sentido esquivo propuesto por Müller - representa un continente. De esta manera el autor espacializa los problemas de una Europa que contiene en su contemporaneidad la violenta pérdida de su originalidad. Por lo tanto, podemos leer una concatenación significativa entre: la situación social histórica de la condición femenina y la situación histórica del continente europeo.

En una sola imagen se relacionan dos orígenes, dos cuerpos; hasta incluso podemos pensar en términos de dos territorialidades: el cuerpo del sujeto Europa y el cuerpo del objeto Europa.

Sin embargo, para complejizar la situación introducimos el elemento que nos remitirá - directamente - al drama narrado por Shakespeare y que le sirve a Müller para sostener su visión conflictiva de la Modernidad. De esta forma entra en escena Ofelia, la mujer, una cortesana europea: (*Enormous room. Ofelia. Su corazón es un reloj*)¹⁸.

El reloj "es la máquina-clave de la moderna edad

industrial"¹⁹, permitiendo una producción regular de productos estandarizados. Lo significativo, en términos de operaciones dramáticas, es que si bien William Shakespeare no presenció ni siquiera la Primera Revolución Industrial, su obra es pertinente a los propósitos finiseculares de Müller.

La máquina late junto al cuerpo del hombre moderno, incluso hasta podemos afirmar que "el cuerpo mismo es una especie de microcosmos de la máquina"²⁰. Es en el cuerpo de Ofelia donde late la máquina de la modernidad. Su cuerpo marca el ritmo, cierra las horas, y por ese momento sólo cuenta - mide - experiencias. Pero la máquina la atormenta al punto de exclamar: "*Prendo fuego a mi cárcel. Y tiro mi ropa al fuego. Desentierro de mi pecho el reloj que fue mi corazón. Salgo a la calle vestida con mi sangre*"²¹.

La hora de la ruptura para Ofelia ha llegado, y es precisamente ella como mujer quien terminará por quebrar un *continuum*. Es capaz de mutilarse a sí misma extrayendo su propio corazón. Sin embargo este órgano es quien, desde sus entrañas, comandaba su ritmo vital. Por lo tanto este apartado puede leerse a partir de la siguiente afirmación: la hora de la mujer ha llegado. Y es la propia Europa quien realiza su propia crítica y decide la ruptura porque el territorio de Europa padece como la mujer y reconoce las marcas de la historia en los cuerpos.

Mientras que Shakespeare pone en boca de Hamlet que el mundo se presenta como una cárcel: "*una soberbia cárcel, en la que hay muchas celdas, calabozos y mazmorras, y Dinamarca es una de las peores*"²², Müller pone en boca de Ofelia: "*Yo soy Ofelia. La que el río no retuvo. La mujer con la soga al cuello. La mujer con las venas rotas. La mujer de la sobredosis NIEVE SOBRE LOS LABIOS. La mujer con la cabeza en el horno. Ayer dejé de matarme (...) Rompo las herramientas de mi cárcel la silla la mesa la cama*".

En Ofelia, Müller representaría a la mujer en cuanto problema de género. Una muerte anunciada, pero son dos muertes distintas. Para Müller la muerte implica destruir las "herramientas", modificar la situación social en la historia de las mujeres para la transfor-

mación de la mujer en sujeto. La operación radica en la extracción de una pequeña máquina que convierte a la mujer en mujer objeto.

El maniquí en el mundo de objetos

El modelo maniquí para la economía política del signo representa un modelo de la sexualidad, es el modelo sobre el que deben operar los cirujanos para que el cuerpo deje de existir, cerrando así el proceso de negación de todo lo corpóreo (enfermedad, muerte, paso del tiempo) que encierra el propio cuerpo humano. El maniquí ya fue una figura tomada por Walter Benjamin a la hora de pensar la relación entre la moda y la muerte: la moda, signo de lo transitorio y efímero; el maniquí, un cuerpo inorgánico y por ende en el reino de lo inerte.

"Maniqués y figuras de cera siempre han existido, pero mantenidos a distancia, en la periferia de la cultura admitida, en los tenderetes de los mercados, en las barracas dudosas de los ilusionistas, lejos de los espléndidos templos del arte, mirados como curiosidades despreciables, apenas buenos para el gusto del populacho"²³. Tiene el privilegio de la marca de lo herético, lo sacrílego, criaturas pertenecientes al lado oscuro. Una criatura a imagen de lo humano que yace en la muerte. Su simulación nos atrae y nos repulsa al mismo tiempo.

Al respecto puntualiza Susan Buck-Morss: "Irónicamente, si jugar con muñecos había sido originalmente la manera de enseñar a los niños el cuidado de unos hacia otros en las relaciones sociales adultas, hoy se ha convertido en el entrenamiento para relaciones reificadas. El objetivo de las niñas pequeñas es ahora llegar a ser una 'muñeca'. Esta inversión es el epitome de aquello que Marx consideraba característico del modo de producción del capitalismo industrial: Máquinas que conllevan la promesa de la naturalización de la humanidad y de la humanización de la naturaleza, dan por resultado la mecanización de ambos"²⁴.

Un laboratorio: Cámara Gesell

Un dispositivo para el control de los sujetos, sus actos y sus cuerpos. Una sala donde la vigilancia, al mejor estilo panóptico, es automática puesto que el sujeto que está dentro nunca sabrá si hay otro sujeto que le está observando, mas supone y padece dicha presencia constante. Luego de esta definición cabe preguntarnos junto con Jonathan Crary: ¿"de qué modo el cuerpo está volviéndose un componente de nuevas máquinas, economías, aparatos, ya sean sociales, libidinales o tecnológicos?"²⁵. El *Periférico de Objetos* a partir de la obra "Cámara Gesell" propone una mirada de la problemática para ser observada, un discurso que capta un síntoma y lo presenta a partir de su postura artística e ideológica sobre los sujetos sujetados.

Los problemas de la visión han ido siempre de la mano del cuerpo de los hombres, su control, seguimiento, ubicación, identificación como operaciones del poder de la sociedad sobre los sujetos. Podemos recuperar el dispositivo de la locura planteado por Michel Foucault²⁶ (y previo al dispositivo de la sexualidad) donde los cuerpos enfermos eran sometidos a la crueldad de los tratamientos psiquiátricos -en tanto pauta de control, donde entonces desde esta visión, el paciente enfermo era víctima de los tratamientos.

La cámara gesell (habitación con ventanas de vidrio espejado hacia el interior) es una estructura panóptica presente en el dispositivo contemporáneo que le permite al sujeto investigador crear una situación experimental cercana a supuestas condiciones de asepsia que le posibiliten observar sin ser visto desde afuera de manera de no perturbar las acciones y respuestas del otro sujeto puesto en tanto objeto de la experimentación.

Para trabajar el problema del sujeto en el contexto actual²⁷, Veronese recurre a la presentación de un sistema familiar donde el personaje Tomás, "sujeto apto para desear" es parte de un núcleo familiar cual "cálida imagen" descrita por la escena 1: "Sucesos en el hogar primero". Se plantea el juego de relaciones familiares con "los tontos juegos de la tarde". La opresión

sobre Tomás, siempre a un costado, recae en su condición de último integrante que se incorpora al hogar (es el segundo hijo que suplanta a un primer hermano muerto). "Es el cumpleaños número cinco de Tomás" y los personajes contratados (de afuera del sistema familiar) para coordinar su fiesta atentan contra la cálida y "delicada" imagen familiar. Tomás distanciado observaría los comportamientos de su familia.

Tomás decide salir de su hogar. Se da a "la fuga", escapa del sistema familiar hacia el entorno, la calle, donde conoce a otros personajes mientras a distancia (crítica) Tomás observa la situación que se está desarrollando en su hogar a propósito de su partida: "Tomás observa la gris estampa de sus padres, gélidos, desconsolados ante la visión de un objeto ordinario que les recuerda al hijo perdido". Se continúan distintas escenas, no obstante precisaremos aspectos de dos escenas que hacen a nuestra reflexión específica.

En la escena seis, "Trágica desaparición de segundos padres y hermano segundo" se emplean objetos apilados que materializarían los recuerdos culposos de Tomás. Puesto que no puede ocultar a estos objetos, los recuerdos delatan una supuesta acción ilícita (¿envenenamiento involuntario de acuerdo con el título de la escena cinco: "El envenenamiento?") sobre su segunda familia (elegida luego de escapar de su primera familia).

La escena siete "Interrogatorio" reproduce las formas de un interrogatorio policial dado el problema criminal en el cual estaría involucrado Tomás, un niño de cinco años. Esta situación es continuada por la escena siguiente "La tortura" donde los anteriores interrogadores policiales son similares a los odontólogos que tratarán a Tomás con "aparatos de dentista" y que, a su vez, son idénticos a los padres de su segunda familia.

Es altamente significativa la figura del odontólogo como profesional de las ciencias médicas que tiene injerencia directa sobre una zona erógena del sujeto, la boca de los pacientes, sobre el espacio para la construcción de la palabra y el deseo, el aparato que per-

mite la acción del decir. Los interrogadores son los dentistas que aplicarán el "momento de suplicio" a Tomás y al resto de los pacientes en la sala de espera. Dice el texto de "Cámara Gesell": "*En esta escena, el actor que personifica a Tomás es reemplazado por un objeto, ya que debe ser víctima de algunas vejaciones y abusos por parte del persona*"²⁸. Se evidencia el cambio y la situación objetual en que es tratado el sujeto. Se materializa la idea de la escena dos: es algo en lugar de otra cosa, Tomás es algo que reemplaza a otro sujeto (hermano).

Siguiendo las obras se nos presentan constantes alrededor del cuestionamiento sobre quiénes son los personajes, cuáles son los nombres, y cómo son denominados por los autores en sus textos. La mezcla es importante con torturadores, manipuladores, enterradores, desenterradores, cirujanos, médicos, odontólogos, policías, políticos, reyes, ciegos. A propósito de esta cuestión del dar nombre Kantor precisa que en sus obras intervienen: "payasos tristes", "verdugos crueles", "autómatas sin pensamiento", "herramientas brutales y obtusas". Todo un séquito de estúpidos, aplastadores, enterradores, sádicos, severos y moralistas²⁹.

Considerando la posición de Cornelius Castoriadis respecto a la relación técnica y sociedad en tanto co-determinantes, el dolor ya sea corporal o psíquico se presenta como el sin sentido que desvela al hombre, a ese hombre que sufre con sus tecnologías. Porque "el dolor puede cambiar de forma, pueden transformarse los contextos que lo estimulan, puede trastocarse la jerarquía de los problemas que se descargan sobre la humanidad, pero el eje doliente que hace rotar los paisajes y eventos que dan forma a una época, y que agujonea al cuerpo humano, se mantiene en constante vibración"³⁰.

Al momento de reconocer una estética teatral, Daniel Veronese acepta un antecedente en el teatro de Tadeusz Kantor, especialmente en el uso de muñecos antropomórficos de tamaño real. Kantor fue uno de los primeros en trabajar con actores y muñecos explotando la emergencia en esa relación de la sen-

sación de muerte de las cosas. Kantor consideraba al maniquí como "un objeto provocativo, irónico, una burla despiadada al hombre, que se asemeja a la muerte a través de la ausencia del alma." Es así que ese espacio de lo ambiguo de la mano de los objetos, por lo que son en tanto objetos, por lo que sugieren o por lo que evocan se conforma como distinción estética del grupo. Trabajan una línea que intenta acercar interpretaciones en relación con la manera de hacer teatro vinculado con lo técnico, las herramientas y lo artesanal.

Demonios de lenguaje

¿Cómo relatar un acontecimiento cuya crueldad desafía los alcances del lenguaje? ¿De qué manera presentar aquello que es difícil citar? Respondiendo a la etapa oculocéntrica que caracteriza a la Modernidad, *El Periférico de Objetos* - en tanto teatro óptico siniestro- desafía de modo implícito al espectador bajo la sentencia: observa si puedes... observa si lo toleras...

El ojo seco de la perspectiva cartesiana engeguece la mirada mientras que el parpadeo propio a la visión del arte barroco permite refugiarse tras las sombras. Ese parpadeo habilita un descentramiento del sentido dado por la multiplicidad de propuestas de accesos y lecturas que nos encontramos como observadores. Los objetos operan como trampas y se convierten en objetos crípticos donde la imagen que construyen se acerca a la lógica del laberinto. Los laberintos tienen por mensaje la defensa de un centro y este centro puede pensarse como la protección del sentido. No obstante, *El Periférico de Objetos* -en tanto obra abierta- al permitir y sugerir circulaciones subjetivas baja sus defensas y posibilita no sólo acceder libremente al sentido sino cuestionarlo desde otras miradas y otros lugares constituyéndose, de esa manera, la cualidad periférica de esta específica comunicación espectacular.

El juego con las alegorías contemporáneas recurre a lo cotidiano para vincular al observador con algún acto conocido. La angustia de los hombres en tanto

imposibilidad de expresión se relaciona con los más o menos explícitos y/o conscientes obstáculos del lenguaje, siendo también los mismos los que nos llevarán a cuestionar las supuestas prohibiciones al lenguaje. Pensemos por un instante en una imagen de la obra "Variaciones sobre B": actores que desentieran frenéticamente cuerpos ocultos bajo capas de tierra. Hay algo que incomoda, hay algo que falta, hay algo que duele. Desenterrar fantasmas y demonios mediante una propuesta dramática es también sacar a la luz a través del lenguaje puesto que, para un espectador medianamente entrenado, la puesta en escena propone un acercamiento mediante una cita a la historia argentina.

En síntesis, podemos argumentar que *El Periférico de Objetos* construye una particular estética siniestra a partir de un conjunto de elementos y características: instaura en escena la paradoja presentación/representación a partir de la tensión irresoluble presencia/ausencia de los cuerpos (ya sea de los actores como de los objetos antropomórficos); los mismos, a su vez, evidencian el momento en que un cuerpo de actor es reemplazado por un objeto similar para tomarlo como víctima; por ende, desaparece el cuerpo y se presenta el objeto antropomórfico planteando la objetivización del hombre en manos del propio hombre. También configuran, a partir de la mencionada paradoja, una explícita alusión a la importancia de la definición del sujeto en y por el lenguaje a partir -precisamente- de los sujetos de la enunciación, ya que se incluyen en escena no sólo objetos sino incluso animales. Las únicas palabras serán escuchadas a través de voces en off, relatores, cantantes. Esta operación, considerando la totalidad de las puestas en escena del grupo, puede ser concebida como un intento por desmarcarse de un lenguaje corrompido por siglos de acciones humanas centradas en el progreso desde un mero tecnicismo. Tal como planteaba Friedrich Nietzsche las palabras siempre mienten. Aquí las voces se callan o se distancian deliberadamente, producto de siglos de sedimentaciones y apropiaciones dispares del sentido de las palabras, para

no mentir.

Francisco de Goya tituló a uno de sus cuadros: "El sueño de la razón produce monstruos". En *El Periférico de Objetos* se plantea la barbarie de lo infracomunicacional desde una maquinaria poética que - en tanto tecnología crítica- pone en escena un recorrido siniestro por la aventura moderna del hombre, la construcción y destrucción de su mundo por la técnica, el conflicto entre lo humano y lo animal, y, en definitiva, entre el logos y el mito. Si el discurso de la razón moderna produce monstruos, ¿qué es lo monstruoso?, ¿cuáles son nuestros monstruos?

En la Grecia Antigua existieron tres nítidas concepciones diferentes de mundos: el mundo de lo animal, el mundo de lo semi-animal y el mundo de lo humano. Los griegos hacían parte de su mitología a dioses antropomórficos, bellos e inteligentes. Para limpiar la polis (el centro) había que erradicar a los monstruos o, por lo menos, correrlos hacia los bosques que la rodeaban. En la periferia de la polis radicaba la barbarie y la falta de lenguaje (o al menos un lenguaje bárbaro). Y como ya podemos anticipar desde el propio nombre del grupo teatral, *El Periférico de Objetos* se ubica -desde una concepción típicamente moderna- en la periferia, en ese espacio donde nos encontramos con los monstruos barridos por un nuevo orden, por un patrón estético diferente. Homi Bhabha afirma con relación al problema de la modernidad y el mito del progresismo que "lo crucial (...) es la creencia de que debemos no sólo cambiar las narrativas de nuestras historias, sino transformar nuestro sentido de lo que significa vivir, ser, en otros tiempos y en espacios diferentes, tanto humanos como históricos"³¹.

Tal como reza una premisa alquímica, a lo oscuro se llega por lo más oscuro; en consonancia, Roland Barthes propone que "los demonios, sobre todo si son de lenguaje (¿y de qué otra cosa serían?) se combaten por el lenguaje"³². Es logos y mito. Los monstruos y demonios de lenguaje son los horrores del hombre y su mundo, lo oculto, lo difícil, lo no dicho. Todo puede ser trabajado desde una mirada periférica, mostrarse

desde una estética siniestra con fuertes rasgos alegóricos y, de este modo, plantearnos muchos más monstruos y demonios de lenguaje.

Notas

1. YOURCENAR, Marguerite. *Alexis o el tratado del inútil combate*. Suma de Letras, Buenos Aires. 2005. p. 11.
2. Al artista y director teatral Tadeuzs Kantor le gustaba pensar en términos de máquinas y una de las mismas era, justamente, "el molino para moler el texto".
3. Nos referimos al famoso texto de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.
4. BADIOU, Alain. "Tesis sobre el teatro" en *Imágenes y palabras*. Escritos sobre cine y teatro, Manantial, Buenos Aires. 2005. p. 137.
5. BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI editores, México. 1999. p. 189.
6. *El Periférico de Objetos* es un grupo teatral dedicado especialmente a investigar y desarrollar espectáculos con relación al teatro de objetos. Se crea en el año 1989 en la ciudad de Buenos Aires y su último espectáculo -El suicidio- se estrena en el año 2003. Sus integrantes estables desde su fundación son: Daniel Veronese, Ana Alvarado y Daniel García Whebi.
7. Desde una concepción dramática diferente, y en la ciudad de Rosario, los teatristas de *La compañía El Pingüinazo*, interactúan en su espectáculo con objetos que nos recuerdan juguetes de madera de la infancia. Otra agrupación rosarina, Cordialidad musical, emplea elementos de uso cotidiano como un tocadiscos, pequeños muñecos y objetos, una cámara digital y sus propias proyecciones instantáneas dando cuenta de una "performance audiovisual" ("Cordialidad musical" en: *El cruce, Festival de artes escénicas contemporáneas*, Centro de Expresiones Contemporáneas, Rosario, 2005).
8. Es interesante observar cómo el problema de registro emerge como problema constante en un intento de separar la materialidad de la literatura y el papel.
9. GIRONDO, Oliverio. "Espera" en *Persuasión de los días*, Losada, Buenos Aires. 1998. p. 97.

10. LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión, Buenos Aires. 1995. p. 7.
11. LÓPEZ GIL, Marta. *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*, Editorial Biblos, Buenos Aires. 1999. pp. 62-63.
12. BAUDRILLARD, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Ávila, Caracas. 1992. pp. 133-134.
13. BUCK-MORSS, Susan. *La dialéctica de la mirada*, Visor, Madrid. 1995. pp. 200-201. Se refiere al estudio de Benjamin El origen del drama barroco alemán.
14. KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires. 2003. pp. 73.
15. FERRER, Christian. "La curva pornográfica" en *Artefacto*, Nº 5, Buenos Aires, Verano 2003-2004. p. 9.
16. FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI. 1985.
17. KANTOR, Tadeusz, op. cit. p. 126.
18. MÜLLER, Heiner. *Máquina Hamlet* (mimeo).
19. MUMFORD, Lewis. *Técnica y civilización*, Alianza Editorial, Madrid. 1982.
20. MUMFORD, Lewis. *ibidem*. p. 47.
21. MÜLLER, Heiner. op. cit.
22. SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, Acto 2, Escena 2, Editorial Losada, Buenos Aires, 1999. p. 117.
23. KANTOR, Tadeusz. op. cit. p. 246.
24. BUCK-MORSS, Susan. op. cit. p. 394.
25. CRARY, Jonathan. "La modernidad y el problema del observador" en *Artefacto*, Nº1, Buenos Aires. 1996. p. 33.
26. FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires. 1989.
27. Considerando la constitución de un sujeto en la trama histórica y social a la cual pertenece Crary se desprende de la mera historización. Para Foucault una genealogía es "una forma de historia que puede dar cuenta de la constitución de saberes, discursos, dominios de objetos, etc., sin tener que hacer referencia a un sujeto que o bien es trascendental en relación a un campo de acontecimientos o recorre su vacía monotonía a lo largo del curso de la historia" (Crary, op. cit. p. 35).
28. VERONESE, Daniel. "Cámara Gesell" en *Cuerpo de prueba*, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. 1997. p. 188.
29. KANTOR, Tadeusz. op. cit. p. 126.
30. FERRER, Christian. op. cit. p. 5.
31. BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires. 2002. p. 306.
32. BARTHES, Roland. "Semántica del objeto" en *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1990.

Bibliografía

- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Retórica Ediciones, Buenos Aires. 2002.
- BADIOU, Alain. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Manantial, Buenos Aires. 2005.
- FERRER, Christian. "La curva pornográfica", en: *Artefacto*, Nº 5, Buenos Aires. Verano 2003-2004.
- KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires. 2003.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona. 1998.
- VERONESE, Daniel. *Cuerpo de prueba*, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. 1997.
- VERONESE, Daniel. *La deriva*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires. 2000.

Registro Bibliográfico

- FALABELLA, Mariel.
 "De los cuerpos y los objetos. Silenciosa estrategia en el teatro de objetos", en *La Trama de la Comunicación Vol. 11, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora, 2006.