Políticas del cuerpo y cuerpo político en las performances de Emilio García Wehbi

LÓPEZ, Liliana / DAD, UNA -liliblopez@gmail.com

Eje: Cuerpo, política y crueldad. Tipo de trabajo: ponencia

^a Palabras claves: performance – cuerpo presente – cuerpo político- crueldad

› Resumen

El recorrido por la producción del artista visual y performer Emilio García Wehbi nos interpela acerca de las políticas del cuerpo en la sociedad contemporánea. En sus propuestas presenta - lejos de la representación- una tensión entre ellas y un cuerpo político. Las manipulaciones de la medicina y la psiquiatría sobre el cuerpo enfermo, la violencia ejercida desde las instituciones y sectores políticos, las demandas del mercado y la sociedad de consumo que instalan cánones estandarizados, las tecnologías que pretenden suplantar el cuerpo orgánico, constituyen algunas de las zonas en las que García Wehbi indaga y discute desde una posición crítica. Desde ella, presenta -parafraseando a Jean-Luc Nancy- *variaciones* sobre un cuerpo: cuerpo erótico, cuerpo performático, cuerpo político. La escena deviene en un campo de experimentación desde el poder articulador del cuerpo a través de las acciones. Para ello, pone en juego su propio cuerpo, entre otros. La *presencia* es lo que le permite cuestionar saberes y discursos desde la corporalidad, el elemento más jerarquizado de sus propuestas, entre las cuales se analizarán las distintas versiones de *El matadero*, *58 indicios sobre el cuerpo*, *El grado cero del insomnio* y *La Chinoise*.

› Presentación

Indicio N° 56: Cuerpo indicial: hay ahí alguien, hay alguien que se esconde, que asoma la oreja, alguno o alguna, alguna cosa o alguna señal, alguna causa o algún efecto, hay ahí algún modo de “ahí, de “allí”, muy cerca, bastante lejos...
Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo*

La producciones de Emilio García Wehbi resultan de difícil clasificación ya que en ellas intervienen diversas prácticas artísticas. Sin embargo se puede identificar una constante que

consiste en la presencia del cuerpo interpelado desde una cosmovisión política. Desde la serie de los *Mataderos* hasta sus últimos trabajos, esta presentificación de los cuerpos ha ido alternando o ratificando una producción significativa crítica del lugar que ocupa la corporalidad en el mundo social y político.

› ***El Matadero. Un comentario***

Bajo la calificación de *performance*, García Wehbi realizó una serie de espectáculos con el título *El matadero*, seguido de un número de orden (I, II, III, IV), estrenados en espacios tanto independientes como privados (Espacio Callejón, Centro Cultural Konex, entre otros).. En todos los casos, la relación con el texto homónimo de Esteban Echeverría era difusa, excepto en el último de la serie -al que considero un exponente de teatro performático- y que se presentó como ópera¹: me refiero a *El matadero. Un comentario*, estrenado en 2009 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, en ocasión de conmemorarse los 25 años de la institución². A diferencia de los anteriores *Mataderos*, éste tenía una duración fija y la escena establecía una relación de frontalidad respecto del público que se quebraba cuando la actriz/ *performer* (Alejandra Ceriani) “invadía” el espacio de los espectadores al caminar por los respaldos de las butacas con el cuerpo embarrado y semidesnudo. El “come carne”, el facón, era un objeto protagonista de un riesgoso juego con un cuerpo cuyo sexo resultaba ambiguo: el Toro-Vaca, o, como plantea el relato, la vaca que resultó ser toro. La propuesta concretaba un ideologema fundacional de la cultura argentina mediante la utilización de recursos escénicos que potenciaban el carácter político de los materiales; el espectador resultaba estimulado sensorialmente desde el ingreso a la sala, por medio del humo que despedía un asador, iniciando así la serie de los significantes que remitían a la *carne* y al

¹ “Ópera escrita por Emilio García Wehbi con dirección y composición musical de Marcelo Delgado”. En 2010 García Wehbi incursionó por primera vez en el formato de ópera de cámara con *El aparecido*, en el Centro de Experimentación del Teatro Colón de Buenos Aires, también con la colaboración musical de Marcelo Delgado.

² *Ficha técnica*: Elenco: Federico Figueroa (Mazorquero), Pablo Travaglino (Cajetilla), Alejandra Ceriani (Toro/ vaca). Coro: Martín Díaz (tenor), Adrián Barbieri (tenor), Juan Francisco Ramírez (barítono), Alejandro Spies (barítono), David Neto (bajo), Pol González (bajo). Asistencia de Dirección Artística: Julieta Potenze. Asistencia de Dirección Musical: Juan Michelli. Asistencia de Escenografía: María Emilia Pérez Quinteros. Vestuario: Mariana Paz. Coreografía y Movimiento: Maricel Álvarez. Iluminación: Alejandro Le Roux. Escenografía: Norberto Laino. Libreto y Régie: Emilio García Wehbi. Composición y Dirección Musical: Marcelo Delgado.

cuerpo. Cuerpo animal, cuerpo social, cuerpo político, resultaban entrelazados por el común denominador de la violencia ejercida sobre ellos.

La historia demuestra que la violencia política se ejerce fundamentalmente sobre los cuerpos, incluyendo el desplazamiento producto del exilio, del que provienen la mayoría de los materiales textuales utilizados e intervenidos por García Wehbi³: *El matadero* de Esteban Echeverría y *La refalosa* de Hilario Ascasubi, texto que fue difundido como carta de amenaza de un gaucho mazorquero a los unitarios y cuyo enunciador escénico será el brutal Matasiete, un personaje en el relato de Echeverría.

Las dicotomías culturales se exponían mediante los diversos códigos escénicos: el vestuario, los colores, los objetos, las voces, la música, la escenografía. Una jaula instalada en el centro de la escena se erigía como una metáfora del país. En uno de sus lados predominaba el orden, el color blanco, la cultura aristocrática, un caballo de madera, la música culta. En el otro lado, el rojo, el barro, la sangre, la amenaza, la composición musical popular. El coro observaba y comentaba, sufría y participaba. Cuando el unitario proclamaba “¡Que viva el cáncer!” el anacronismo disparaba la serie hacia adelante, hasta un presente sin término. El cruce vigoroso entre danza, ópera, literatura, instalación y teatro performático ha resultado un valioso aporte para seguir reflexionando sobre el pasado y sus reformulaciones.

La performance puede oscilar entre dos extremos en relación con la corporalidad: el cuerpo omnipresente, jerarquizado entre todos los posibles elementos que la constituyen y el cuerpo escamoteado, sustituido y mediatizado por las tecnologías digitales. Analizaremos una performance donde el cuerpo era el eje absoluto incluyendo el cuerpo de los espectadores. El cuerpo ha sido la materia central de la *performance* desde siempre, y sin embargo, el cuerpo desnudo, en su exhibición espectacular, sigue provocando reacciones inesperadas. Como objeto estético, ha sido representado desde el origen de las formas artísticas. Pero esa, también, ha sido la forma de velarlo, en su materialidad escultórica, pictórica, es decir, simbólica.

En la línea de investigación que se denomina Estudios de la presencia (Hans Gumbrecht: 2003), la ontología de la presencia se opondría a la virtualidad. El *bios* escénico se potencia en la medida en que el actor o *performer* utilice técnicas extracotidianas -en el sentido que señala la antropología teatral- en las que el cuerpo acciona a través de su capacidad específica, no

³ Otros de los materiales intervenidos son textos de Artaud, Enzensberger, I. Ducasse, T. Gandin, Kafka, C. Lanzman, N. Parra, N. Perlongher, Rilke, Shakespeare y H. Viel Temperley.

portadora de significados socio-culturales. Gumbrecht opone la cultura de la presencia (un *estar-en-el mundo*) a la cultura del significado y defiende la experiencia estética como el momento privilegiado de tensión entre los “efectos de la presencia” y “efectos de significado”. Para él, esos dos efectos, el primero como dimensión espacial y el segundo como dimensión temporal, están siempre juntos aunque no haya necesariamente un equilibrio, sino una preponderancia de uno u otro efecto.

› **58 indicios sobre el cuerpo**

La performance *58 indicios sobre el cuerpo* (2014)⁴, bajo la dirección de Emilio García Wehbi puso a prueba, en primer término, la relación entre la presencia de los cuerpos y el texto (aunque en este caso, el texto tenga como objeto al cuerpo). En este sentido, Wehbi cita a Jorge Larrosa (2003, 187) :

Nuestra civilización occidental entiende el cuerpo sometido al texto. Es el relevo visible del verbo. El cuerpo emerge como fuente comunicadora entre los agujeros del discurso, es decir, que acostumbramos a *verlo* justo en los momentos de silencio verbal cuando, en realidad, siempre está presente (...)

Los performers iban ingresando al espacio escénico de a uno. Se desvestían frente al micrófono, de cara al público, al tiempo que enunciaban en orden -ratificado con un número en su espalda- cada uno de los *58 indicios sobre el cuerpo*, de Jean-Luc Nancy. Tomaban un poco de ténpera y con ella se pintaban alguna parte de su cuerpo. Luego permanecían en el espacio escénico, realizando movimientos singulares, extracotidianos, coreografiados. El proceso duraba alrededor de tres horas, y a poco de comenzar, el espectador ya sabía que cada secuencia sería igual a la anterior, hasta completar la cifra de cincuenta y ocho. Las únicas diferencias posibles eran el texto enunciado, el performer enunciador y su agregación al espacio, que se iba llenando de cuerpos que no entraban en contacto y que rotaban lentamente en los laterales. No dejaba lugar a la generación de una expectativa, dado que el dispositivo articulaba cada uno de los fragmentos del texto de Nancy con los cuerpos de los performers. El indicio N° 56 -citado en el epígrafe- resulta clave para comprender la relación entre todos los cuerpos posibles, incluyendo el modo de conexión entre los actores y los espectadores, que puede aplicarse a cualquier situación teatral: “*hay ahí algún modo de “ahí, de “allí”, muy cerca, bastante lejos...*”, porque los cuerpos

⁴ Se realizó en cuatro oportunidades, entre julio y agosto de 2014.

se presentaban en una forma desacostumbrada en cuanto a los movimientos y por su desnudez. La proxemia *entre y hacia* los cuerpos despojados de ropas (la envoltura que la costumbre social impone) resultaba extraña, ya que el desnudo -salvo excepciones como las playas nudistas- pertenece a la esfera de lo privado. Lo que nos es más familiar, resulta, en otro sentido, extraño para los otros. De hecho, la red social Facebook censuró las fotos de la performance en las que se veían senos, pubis o miembros viriles. Sin embargo, esta esfera íntima no es subjetiva, no es personal, en el sentido que apunta Paula Sibilia en *La intimidad como espectáculo* (2008). La forma presentativa de los *performers* se tensionaba con su principio de individuación: era una adición de cuerpos, y no de “yoes”. El programa de mano incluía sus nombres, pero salvo que hubiera un conocimiento previo no podría saberse quién era quién, lo que hacía imposible relacionar su nombre (individuación) con su cuerpo (lo que comparte con todos los otros cuerpos, incluso con los cuerpos vestidos de los espectadores). No era una exhibición de la intimidad, sino de lo que se posee en común: el cuerpo, un cuerpo. Muy lejos del exhibicionismo mediático en todas sus formas, los cuerpos se presentaban en su materialidad icónica, indicial y simbólica, en una presentación que se apartaba de la de la vida cotidiana en la que el cuerpo está *invisibilizado*. David Le Breton (1990: 93) señala que

La vida cotidiana es el lugar, el espacio transicional (Winnicott) en el que el hombre domestica el hecho de vivir y a partir del cual puede ampliar su campo de acción a través de un sentimiento de relativa transparencia.

Esta transparencia no nos es dada, sino que es un artefacto que construye la mirada, y el cuerpo no escapa a esta construcción:

La socialización del sujeto lleva a ese monismo de la vida cotidiana, a ese sentimiento de habitar, naturalmente, un cuerpo del que es imposible diferenciarse. A través de las acciones diarias del hombre, el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones y la familiaridad de las percepciones sensoriales. El misterio que, virtualmente, contiene el espesor del propio cuerpo está conjurado, de este modo, por la recurrencia de los mismos signos. (1990: 93)⁵

El indicio N° 2, precisamente, señala esta diferencia y distancia entre los cuerpos, que en esta performance nunca entraban en contacto:

El cuerpo es material. Es aparte. Distinto de los otros cuerpos. Un cuerpo empieza y termina contra otro cuerpo. Incluso el vacío es una especie muy sutil de cuerpo.

⁵ Le Breton señala que una de las situaciones en las que reaparece provisoriamente el sentimiento de dualidad, es cuando aparece el dolor, la enfermedad, situaciones de soledad, encarcelamiento, etc.

¿Qué significan el cuerpo del otro, de los otros, el propio cuerpo? ¿Acaso, significa algo fuera de sí?. Michel Serres advierte sobre esta pérdida del hombre contemporáneo en cuanto a leer el cuerpo:

Ya que antes de toda técnica de almacenamiento y de transporte de los signos, el cuerpo sigue siendo el primer soporte de la memoria y de la transmisión: pantalla o pergamino arcaicos, ya no sabemos leer sobre él como pueden hacerlo nuestros amigos sin escritura, que los utilizan como nuestros antepasados la cera o nosotros mismos el papel. (...) Hemos perdido el cuerpo soporte. (2011, 85)

Entre las formas ritualizadas del borramiento contemporáneo del cuerpo, especialmente en Occidente se incluyen el distanciamiento, el evitar tocarse (salvo en circunstancias especiales); el no mostrar el cuerpo total o parcialmente desnudo salvo en ciertas circunstancias precisas. Las reglas del contacto físico y de la proxemia han jerarquizado la mirada por sobre el contacto directo, al menos a partir de la modernidad, tal como lo ha señalado Serres:

La simbólica que impregna el cuerpo le da al sujeto los medios de una ocultación óptima de esta realidad ambigua con la que está vinculado. El cuerpo es el presente-ausente, al mismo tiempo, pivote de la inserción del hombre en el tejido del mundo y soporte *sine qua non* de todas las prácticas sociales; sólo existe, para la conciencia del sujeto, en los momentos en que deja de cumplir con sus funciones habituales, cuando desaparece la rutina de la vida cotidiana o cuando se rompe “el silencio de los órganos”. (1990: 124)

Muy distinta es la relación del cuerpo en la esfera de la publicidad, de la moda, el deporte o la danza; pero ese “no es el cuerpo de la vida cotidiana” (1990: 132), sino una estrategia que pretende hacer reaparecer un cuerpo modélico: este cuerpo es sano, esbelto, joven, higiénico. Salvo excepciones, el cuerpo cotidiano no aparece en la publicidad, un ámbito en el que los programas de edición como *Photoshop* acentúan esa diferencia aún en el caso de los mismos individuos.

La relación del arte con la vida en la performance de Wehbi aparece de manera explícita: el *tópico* es el cuerpo y nos incluye porque todos tenemos/ somos un cuerpo. Para Michel Foucault el cuerpo es una *topía*, y añade, *despiadada*. (2010⁶) Tan despiadada que dio origen a diversas *utopías*, entre ellas, el país de las hadas, las pirámides, la momificación, las tumbas en los cementerios actuales. Como “actor utópico”, el cuerpo se enmascara, se maquilla y se tatúa, pero no solamente para hacerlo más bello, sino para hacer entrar al cuerpo en comunicación con lo

⁶ "Mi cuerpo es el lugar irremediable al que estoy condenado. Después de todo, creo que es contra él y como para borrarlo por lo que se hicieron nacer todas las utopías. (...) La utopía es un lugar fuera de todos los lugares, pero es un lugar donde tendré un cuerpo *sin cuerpo*, un cuerpo que será bello, límpido, transparente, luminoso, veloz, colosal en su potencia, infinito en su duración, desligado, invisible, protegido, siempre transfigurado; y es bien posible que la utopía primera, aquella que es la más inextirpable en el corazón de los hombres, sea precisamente la utopía de un cuerpo incorpóreo" (2010: 8)

invisible, con lo imaginario o con el otro. En la performance *58 indicios sobre el cuerpo* los *performers* tenían -a modo de tatuaje- un número en su espalda; al tiempo que los individualizaba relativamente -es *su* número, es *un* número y no otro, funcionando casi como la huella de un nombre, como un elemento distintivo en un sistema que va del uno al cincuenta y ocho-, los inscribía en una serie finita y ordenada que combinaba la numeración cardinal con la ordinal: así, el primer performer que aparecía en escena era el 1. El primero, que era Emilio García Wehbi, el director, rompiendo la lanza, tomando la iniciativa y permaneciendo más tiempo en la escena.

Decía Foucault que

La máscara, el signo tatuado, el afeitado depositan sobre el cuerpo todo un lenguaje: todo un lenguaje enigmático, todo un lenguaje cifrado, secreto, sagrado, que llama sobre ese mismo cuerpo la violencia del dios, el poder sordo de lo sagrado o la vivacidad del deseo. La máscara, el tatuaje, el afeitado colocan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene lugar directamente en el mundo, hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo del otro. Uno será poseído por los dioses o por la persona que uno acaba de seducir. En todo caso, la máscara, el tatuaje, el afeitado son operaciones por las cuales el cuerpo es arrancado a su espacio propio y proyectado a otro espacio. (2010: 13-14)

58 indicios sobre el cuerpo fue una *performance* en cuya huella podríamos encontrar el rastro del utópico teatro de la crueldad artaudiano, en la medida en que nos conecta con un saber perdido u olvidado a través de los siglos de la negación, del enmascaramiento y de la belleza intrínseca del cuerpo, un saber anterior a los disciplinamientos que impuso la modernidad.

› ***El grado cero del insomnio y La Chinoise***

Por último, haré referencia a la puesta en escena *El grado cero del insomnio* (2015) y a la performance *La Chinoise* (2016), ambas de Emilio García Wehbi.

En el primer caso, realizaba una fuerte crítica a una modalidad teatral muy transitada por el teatro porteño: el "teatro de living", cuya mención reiterada lo convierte en una etiqueta clasificatoria. No es necesario rememorar el éxito de tal modalidad, especialmente durante la década del sesenta a través de los autores del realismo. Wehbi no parece apuntar hacia ellos, sino a las propuestas actuales, que resultan innovadoras respecto de aquellas, pero que siguen representando familias disfuncionales bajo ropajes rupturistas. Wehbi ha recurrido a formas

escénicas como el varieté, el music-hall y el burlesque, cruzadas con la forma discursiva política del manifiesto, a través del único "personaje" masculino, el filósofo Slavoj Žižek. Diez mujeres cantan, bailan, hacen *strep-tease* e increpan a los espectadores mientras se establecen correlatos entre cierta forma de pensamiento "progre" o "pequeño burgués" y el "teatro de living". La relación entre una forma teatral y una tendencia de pensamiento o pertenencia a un estrato social resulta expuesta a través del procedimiento de las formas teatrales híbridas y su consecuente distanciamiento. La ruptura permanente de la ilusión y la exhibición del mecanismo teatral eluden cualquier atisbo de catarsis, generando el efecto contrario del "teatro de living", en el que un sector de los espectadores se espeja⁷.

En la performance *La Chinoise* Wehbi apeló nuevamente al manifiesto poético-político para discutir la voz de autoridad -léase del padre, del líder, del dictador o de cualquier figura de poder- más allá de las épocas. Sin embargo, hay un anclaje en la coyuntura del mayo francés del 68 y al maoísmo como referencia través de los íconos de Mao, el Libro Rojo y las citas del film homónimo de Jean-Luc Godard (1967).

Es notable que Jacques Rancière haya señalado la teatralidad del film a partir del concepto de "cuarta pared" enunciado por Denis Diderot (2005)⁸. *La Chinoise* de Wehbi coincidía con la puesta en marcha de una máquina discursiva fragmentaria con espíritu didáctico. Mientras se leían textos de fuerte contenido político, se realizaban acciones tales como el armado de una maqueta, proyecciones, carteles, rotura de vasijas, hasta que se arrojaban manzanas sobre la figura de Mao.

La acción escénica final remitía -como un doble paródico- a los lanzamientos de piedras de los manifestantes⁹. El cuerpo político se imponía sobre los discursos y desbordaba el aparato escénico invitando a los espectadores a sumarse a la acción. Cuerpo "máquina de guerra" parodiado a partir de la sustitución de las piedras por manzanas y en el espacio de una fundación

⁷ Elenco: Rosario Alfaro, Camila Carreira, Erica D'Alessandro, Mateo de Urquiza, Alejandra Ferreyra Ortiz, Soledad García, Cintia Hernández, Victoria Hernández, Mariana Moreno, María José Salinas / Escenografía: Julieta Potenze /Vestuario: Belén Parra /Luces: Agnese Lozupone /Música: Vanesa Del Barco y Marcelo Martínez /Coreografía: Alejandra Ferreyra Ortiz /Autor y director: Emilio García Wehbi. Sala: Beckett

⁸ "El método consistente en encerrar a los personajes entre las cuatro paredes blancas de un apartamento convirtiéndolos en portavoces de grandes discursos es habitual en Godard. El «althusserismo» de *La Chinoise* es, en suma, la actualización de su práctica diderotista. Pero el principio de aislamiento "político" deviene aquí condición para una inteligencia artística del contenido de un discurso político. La tarea del arte es separar, transformar el continuum de la imagen-sentido en una serie de fragmentos, de postales, de lecciones."

⁹ Se llevó a cabo por única vez en la Fundación Osde el 21 de mayo de 2016.

de medicina prepaga. Exponía así una genealogía de la domesticación cultural que disciplina los cuerpos, al mismo tiempo que les revela su potencial invisibilizado.

Bibliografía

Borges de Barros, A. (2011). *Dramaturgia corporal*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión. Gumbrecht, H. (2005). *Producción de presencia*. México: Universidad Iberoamericana.

Larrosa, J. (2003). *Entre las lenguas. Lenguaje y educación después de Babel*. Barcelona: Laertes.

Le Breton, D. (1990). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

López, L. (2012). "Procedimientos de la performance en las reescrituras de clásicos". Córdoba: UNC.

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/jornadasperformance/article/viewFile/679/671>

López, L. "Reescrituras teatrales: representaciones de la violencia política en Argentina". En revista *Pitágoras 500 Revista de Estudios Teatrais*. (Volumen 5, octubre 2013). Campinas: Unicamp.

<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/144/142>

López, L. (2015). "Cuerpo presente/cuerpo mediado: dis-tensiones en la performance contemporánea".

Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/jornadasperformance/article/view/1337/1205>

Nancy, J. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra.

Rancière, J. (2005). "El rojo de *La Chinoise*: política de Godard", en *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*". Buenos Aires: Paidós.

Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.