

La construcción de la memoria en la encrucijada entre la imagen y la palabra en el ciclo “Matadero” de Emilio García Wehbi.

Me introduzco en el sitio más oscuro de la poética de Emilio García Wehbi: la serie “Matadero”. Cinco performances escenificadas en Buenos Aires, entre el 2005 y el 2008, que traducen en escena la experiencia política del SPK (Socialistisches Patientien Kollektiv - Colectivo de Pacientes Socialistas) que en los ’70 se levanta en armas contra el capitalismo declarando las enfermedades mentales como síntoma del sistema, reparables únicamente con la revolución (avalados por las corrientes antipsiquiátricas de la época).

Son eventos únicos, que exploran la mixtura entre instalación, body art, música en vivo, poesía, danza contemporánea, medicina, artes culinarias, tecnología y teatro. Su desarrollo se configura con el público mientras el cuerpo de los performers se presenta como objeto de la maquinaria escénica (despojada de subjetividad) cual lienzo donde se inscribe la violencia real y simbólica. Presenta tres variables analíticas: inicialmente “El Matadero (Slaughterhouse)”, “El Matadero.2” y “El Matadero.3” de estructuras similares; “El Matadero.4: Respondez!”, en términos de body art mezclando poesía e imagen; y finalmente “El Matadero.5. Aullido” más cercano a lineamientos teatrales.

Estudiar este ciclo desde la conceptualización de la puesta en escena nos permite pensar la performance como continuidad de los movimientos de vanguardia de principios del s XX. Específicamente el Teatro Épico de Brecht con sus estrategias de montaje y fragmentación, su tratamiento temporal, su replanteo del realismo y su concepción del espectador podría analizarse como antecedente del *arte acción*, resultando clave para comprender el modo en que Wehbi construye la dialéctica entre la historia y la memoria como matriz política de sus performances.

Esta lectura se ordena inicialmente a partir de la construcción espacio-temporal de los “Matadero”. El Teatro Épico traslada a la escena la concepción marxista de la historia como proceso dialéctico en constante ebullición, opuesta a la *predestinación* de las tradiciones naturalistas o realistas. Esta nueva forma de *historizar* se traduce en la

sustitución del tiempo *cronológico*, que responde a la idea evolutiva de la historia, por el tiempo *lógico*, que concibe la historia en manos del hombre, sus acciones y decisiones. Así configura Brecht la estructura episódica de su teatro rompiendo la unidad de acción, de tiempo y de espacio para focalizar la atención en los procesos y actitudes que constituyen la historia.

Los “Matadero” retoman dicha estructura episódica desde el planteo espacio-temporal, distribuyendosectores donde transcurre cada episodio.Cada escena es encuadrada por campanadas y timbrazos operados por quienes detentan el poder cual celadores, interrumpiendo la acción al mejor estilo de las canciones y los carteles del Teatro Épico.En las tres primeras performances, algunas interrupciones son efectuadas por textosde Artaud (escenificado por un interno anciano) o por un hombre zapateandotap en el centro del espacio. En el “Matadero.5. Aullido” los episodios están definidos por la estructura del poema de Allen Ginsberg “Aullido”, que organiza la performance leído por tres actores desde el lateral de la escena.

El escenario se presenta como un híbrido hospital/campo de concentración entre la poetización genérica y lo concreto de nuestra historia.Si bien estas experiencias remiten en nuestro imaginario al cuento de Echeverría que nos retorna con una Argentina trazada por la tortura, el sadismo de la dominación y la sumisión de un pueblo/ganado, no es éste el origen fundamental de la titulación “Matadero”. La referencia puntual es Temple Grandin: una doctora en Ciencia Animal estadounidense, que sufre de autismo (inventora de la “máquina de abrazos” que hoy constituye parte del tratamiento clínico de niños autistas en EEUU).Es célebre por reformar los mataderos de todo su paíscon el diseño de sistemas en defensa de una vida y una muerte digna para los animales.En sus mataderos los animales ingresan, transitan un recorrido guiado y finalmente mueren, aparentemente sin stress.

Esta referencia está emparentada con la descripción de Schechner sobre la estructura performática de la *procesión*, que adquiere la forma de una peregrinación en la que la acción transcurre a lo largo de una trayectoria pautada. El público se congrega en el camino y la procesión se interrumpe en lugares determinados para realizar performances.

Nuestros “Matadero” presentan esta estructura. En los primeros tres la escena rodea la sala, encerrándola para guiarla de estación en estación, definiendo su estructura episódica. Los espectadores-ganado de pie sin lugar definidos son conducidos por la acción de un episodio al otro, en estrecha cercanía corporal y sensorial con lo escenificado. Esta estructura también es aplicable al “Matadero.5. Aullido”. Si bien está planteado espacialmente *a la italiana*, ocurre una primera situación en el espacio de la sala, que luego conduce la atención de los espectadores hacia el espacio escénico: sitioenfrentado y alejado del público, fragmentado en tres sectores (el de los relatores, vestidos de gala; el del poder, con la enfermera y un hombre de ambo y máscara de lucha que someten a una niña sobre un caballito siniestro de carrusel; y el de los internos, antes en harapos distribuidos en camas oxidadas).

Esta organización espacio-temporal episódica de *procesión* schekneriana nos remite al montaje brechtiano. En Brecht la estructura episódica cumple una función retardataria sobre la acción, a la vez que encuadra el *gestus* que pretende rescatar. Los “Matadero” retoman esta funcionalidad retardataria y encuadrando desplegando una acción repetitiva y secuencial que borra el límite realidad/ficción: los performers se lastiman, se humillan, se ultrajan, se embarran.

A excepción del “Matadero.4: Respondez!”, estas performances presentan más de quince performers en escena. Esta masividad imprime una dimensión social en la estructura secuencial y retardataria de las acciones: las situaciones de “encintado” donde unos a otros, los internos se atraviesan los rostros con cintas adhesivas que les deforman la expresión; los cuadros de “maquillaje” de igual estructura; la manipulación de la niña en la camilla en la que unos hombres trajeados, uno por uno, intervienen su cuerpo; el paso de las “mujeres-vacas” empujadas de una a golpe de fusta; la extracción de sangre de cada uno de los performers; la escena de las mujeres con sus bebés abortados y envasados en sus faldas leyendo renglón por renglón un texto de Georg Büchner. Todas situaciones en las cuales el carácter individual se enlaza al colectivo deteniendo la temporalidad de la acción por medio de la repetición insistente.

Los personajes, las imágenes y los cuadros de los “Matadero” son elaboraciones a partir de fotos y performances de Gottfried Helnwein, pintor, fotógrafo y artista performático austríaco-irlandés. Dice sobre él William Burroughs¹: “La función del artista es evocar la experiencia del *reconocimiento sorpresivo*: mostrarle al espectador lo que él sabe pero no sabe que sabe. Y Helnwein es un maestro del *reconocimiento sorpresivo*”.

El *reconocimiento sorpresivo*, que bajo la modalidad performática adopta la forma de una acción estructural en el espectáculo (la de *mostrar*), puede ser leída en los “Matadero”, desde nuestra perspectiva, como uno de los dispositivos elementales del teatro brechtiano: el *gestus*. Definido por Walter Benjamin como “la dialéctica en estado de detención”, el gesto social, el *gestus* brechtiano, es la expresión mímica y gástica de las relaciones sociales en un determinado momento histórico. El *gestus* condensa la constelación ideológica brechtiana y le inscribe su determinación social caracterizando las relaciones entre la gente. Brecht distingue diversos tipos de *gestus*, entre los que rescato aquí el denominado *gestus global* de la obra. Desde este marco analítico, la práctica del *reconocimiento sorpresivo* de mostrarle al espectador lo que él sabe pero no sabe que sabe puede ser entendida como el *gestus global* de cada espectáculo de la serie “Matadero”. En él reconocemos una determinación social vinculada al saber y al carácter colectivo del delito de la omisión en relación a la historia, a las relaciones de poder y a la violencia física y psíquica. Así, nuestras performances implican al espectador en una responsabilidad social compartida señalándolo como testigo de la acción, enlazando la tradición del Teatro Épico y la performance en la inclusión del público como agente activo de la escena. A la vez, este *gestus global* explicita la transparencia brechtiana y performática de la relación escena-público: la escena *muestra, presenta*, despojada de cualquier ilusionismo aristotélico.

Si analizamos como *gestus global* el principio de mostrarle al espectador lo que él sabe pero no sabe que sabe, debemos entenderlo como correlato del *extrañamiento* brechtiano. Este dispositivo arranca de la cotidianeidad inmediata aquello que busca explicitar para

¹ (1914-1997), novelista, ensayista y crítico social estadounidense. Iniciado en la *Generación Beat* (junto a Allen Ginsberg) sus técnicas, como el *cut-up*, persiguen la destrucción revolucionaria del lenguaje concibiéndolo como el sistema de alienación mental del hombre.

transformarlo en algo inesperado, especial, a-normal. Dice Brecht: “Se procura (...) que lo sobrentendido resulte ‘no entendido’, pero con el único fin de hacerlo más comprensible. Para que lo conocido lo sea realmente, para que sea conocido ‘a conciencia’”.

Lo que los “Matadero” explicitan es aquella determinación social cifrada por la responsabilidad y la conciencia del saber en relación a una historia común que nos reúne en un mismo espacio escénico que invoca diversas formas de pertenencia: un momento histórico, un país, un género, una especie, etc.

La experiencia del *reconocimiento sorpresivo* de mostrarle al espectador lo que él sabe pero no sabe que sabe, ordena la constelación escénica y literaria de los “Matadero” en la construcción de una historia común a todos los participantes del hecho escénico. Identificar estos dispositivos brechtianos en el entramado performático del ciclo “Matadero” nos alumbra así el mecanismo con el que apela a la memoria como construcción colectiva.

En el Teatro Épico la historia es determinante a nivel estético, emocional y géstico. Y para Brecht estar en la historia significa estar atravesado por una memoria. En su poética la historia y la memoria arman una cadena dialéctica que se construye entre la imagen y la palabra de un modo que retumba en las performances de Wehbi. Aquello inaudito que Brecht devela con los mecanismos dialécticos de su teatro en Wehbise despliega impiadosamente sobre el cuerpo de los performers ofrendados al público y a la escena hasta límites literales e insólitos.

Una constante del ciclo es la extracción de sangre de los performers, como límite de la entrega física al hecho artístico. Acto provocativo por excelencia en la era del sida, la sangre resume el cuerpo del performer en una entregaplagrada de sentido hacia el público, el espacio y la acción.

En los primeros tres “Matadero”, la sangre entregada por el performer era cocinada inmediatamente y ofrecida al público en forma de morcilla como degustación. Sin trucos: cocinada en escena, invade el espacio con su aroma inevitable y se pasea de mano en mano

a modo de canapé. Brutalmente nos cachetean los mataderos de Temple Grandin, las performances rituales de Schechner y el *extrañamiento* brechtiano. Luego de deglutir con silenciosa mirada el sufrimiento de la violencia física sobre el cuerpo ajeno, en este acto culinario somos convocados como público a fagocitar al performer. De este modo Wehbi nos arroja su concepción relacional escena-sala, señalándonos como responsables, culpables por omisión, caníbales. Así el *gestus global* de mostrarle al espectador lo que él sabe pero no sabe que sabe se despoja de inocencia y se traduce como posicionamiento ético en relación a la historia: ser testigo significa participar.

Sobre esta acción se centra el “Matadero.4. Respondez!”. En el marco de los Pecha Kucha Nights, festival que se autopromociona como performance amistosa, El “Matadero” deviene body art, y unperformer, con la ayuda de una enfermera, desangra su brazo durante 6 minutos 40 segundos, mientras lee “Respondez!” de Walt Whitman y sostiene un conejo muerto, aludiendo a la performance de Beuys de 1965. De fondo se proyectan incansablemente fotos de los anteriores “Matadero” reponiendo el horror en este escenario vacío.

Aquí la entrega carnal es protagonista: la sangre del performer se esparce indeleble por este escenario vacío y establece las condiciones de enunciación. En este caso la acción funda el acto escénico sobre la base relacional de un público que asiste a la ofrenda corporal absoluta del performer. Políticamente incorrecto, reclama el pan y circo romano llamando la atención sobre la posibilidad espectacular de un hombre desangrándose en un festival de “performance amistosa”. *Extraña* el concepto de performance y nos acusa una vez más como espectadores-caníbales.

En el “Matadero.5. Aullido” la acción es presentada con cierta distancia teatral. La extracción de sangre abre la performance y transcurre en el espacio de la sala, junto al público recientemente ingresado. La sangre es depositada en botellas de coca-cola que luego ingerirá una niña obligada por un conejo gigante. Aquí la antropofagia es mostrada al espectador como sometimiento retomando la idea de los celadores abusivos de las primeras tres experiencias. Se desarrolla siempre entre los performers, y el público-voyeur asiente

con su presencia en este despliegue que lo requiere en sus instintos más bajos, en su morbo y en su capacidad de conmiseración. El *gestus global* de mostrarle al espectador lo que él sabe pero no sabe que sabe emparenta esta performance al objetivo último del Teatro Épico: *mostrar la vida del hombre en sociedad*. Este “Matadero” dividido espacialmente entre sala y escena aleja la acción del espectador en un distanciamiento real que remite al *distanciamiento* brechtiano evidenciando su propio montaje: la exhibición del encargado de proyectar música e imágenes en vivo; la presencia de los relatores-lectores con sus micrófonos; la auto flagelación de los internos sobre máscaras de papel que luego se sacan; el maquillaje de unos a otros; la sangre evidentemente ficticia. Todo esto sin abandonar la cornisa realidad-ficción a través de la extracción real de sangre y la aplicación de la inyección a una de las internas.

En síntesis el cuerpo del performer constituye el sitio de inscripción de las relaciones de poder de nuestra configuración social, como aquello *inaudito* de la historia. Este vacío se imprime en la corporalidad performática de manera similar a la construcción dialéctica entre historia y memoria que Didi-Huberman estudia en Brecht como una encrucijada entre la imagen y la palabra. Partiendo del valor documental de la imagen fotográfica en la construcción histórica, la cuestión estilística y política consiste, para él, en la búsqueda de palabras que puedan transformar lo inaudito de la historia en experiencia contable, transmisible, memorial.

En términos de imagen, identificamos el matadero/hospital/campo de concentración y los sujetos y situaciones de performances de Gottfried Helnwein y Joseph Beuys. En cuanto a la palabra, encontramos distribuidos a lo largo de las performances los textos: “Escupiré sobre vuestra tumba” (de Boris Vian, sobre la lucha racial, el sexo y la violencia), “Hospital Británico” (de Héctor Viel Temperley, constituido por relatos de sus internaciones), “Lenz” (de Georg Büchner, considerada la primera descripción literaria de la esquizofrenia), “Los cuadernos de Malte Laurids Bridgge” (de Reiner Maria Rilke, novela semi-autobiográfica, individualista y antirreligiosa, que rodea la significación de la muerte), “Para acabar con el juicio de Dios” (de Antonin Artaud, programa de radio escrito y censurado en su último año de vida), “Respondez!” (de Walt Whitman, canto agresivo a la inversión de roles, a la

brutalidad, a la guerra, a la sexualidad), “Jakob von Gunter” (de Robert Walser, aventura onírica en un instituto de internación), “Aullido” (de Allen Ginsberg, emblemático del generacion beat, cuyo célebre primer verso reza “He visto a las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura”). Autores controvertidos y comprometidos social, política y culturalmente, que coquetearon con la locura y la muerte, vivieron en carne propia el terrorismo hospitalario y sufrieron largas enfermedades y dolorosas agonías. Estos textos persiguen imágenes corpóreas, concretas, evocando experiencias físicas, sensoriales y psíquicas alrededor de la muerte, el sufrimiento, la locura, la violencia y la sexualidad.

A través de esta palabra-imagen elegida por Wehbi para *nombrar* en los “Matadero” se construye una temporalidad en relación a la historia. Tal como retoma Didi-Huberman de Guilles Deleuze, la imagen vuelve visibles relaciones temporales irreductibles al presente. Es decir, la imagen nunca está en presente. En los “Matadero” la palabra *nombrar* para rescatar el pasado de la imagen desde el presente performático de la representación y enfrentarlo a la imagen escenificada en el *aquí y ahora*. Esta operación nos recuerda los epígrafes de Brecht, con sus emblemáticos “aquí están...” que actualizan el tiempo de la obra en el presente de la representación. Choque dialéctico de temporalidades que trasluce la memoria en la constitución del presente a través del acto de *nombrar*. Dice sobre esto Didi-Huberman: “este valor de nombrar es el de afrontar lo real en su dimensión de imagen (...) es decir, así mismo, de afrontar el presente en su dimensión de memoria”.

“Afrontar el presente en su dimensión de memoria” en las performances de Wehbi significa enfrentarse dialécticamente a la dimensión de la imagen y de la palabra. Constituye así una memoria emparentada a ese *presente reminiscente* del *epos* en el teatro de Brecht que trasciende la división cronológica del pasado y el presente, así como también la posibilidad de “sustraer las imágenes a las palabras o las palabras a las imágenes”, como explica Didi-Huberman. En los “Matadero” el texto es imagen y la imagen, texto, en un entramado memorial que visualiza para poder nombrar y nombra para poder alcanzar mejor la imagen.

Esta encrucijada entre la imagen y la palabra remite al concepto freudiano de *miramiento por la figurabilidad*, vinculado a la interpretación de los sueños. Refiere a las operaciones

con que el sueño figura las relaciones lógicas entre los pensamientos oníricos, aludiendo a la *presentabilidad* de una palabra en un cuerpo y a la *figurabilidad* de un cuerpo en una palabra. Nuestros “Matadero” adoptan este vaivén onírico en una temporalidad *lógica* donde esa apariencia de absurdo fantástico con que el sueño se disfraza reúne en la representación aquellos tabúes inenarrables, *inauditos* de la historia: el sadomasoquismo, la deformidad, el abuso infantil, el aborto, la muerte, la locura, el suicidio, la antropofagia, la guerra.

Freud explica que la formación del sueño reduce los pensamientos oníricos aislados a la expresión más unitaria y concisa posible. En los “Matadero” la dialéctica imagen-palabra se despliega en un choque constante que sólo alcanza su síntesis en la dimensión real del acto escénico: el *aquí y ahora* del cuerpo performático.

Lo real en nuestros “Matadero” se hace presente en los cuerpos: la flagelación de los performers, el deambular de una oveja viva entre el público, la manipulación de cadáveres de conejos o cabras, la figuración de fetos abortados y por sobre todas las cosas, la sangre. Aquí las palabras y las imágenes se persiguen la cola en un círculo vicioso que se anuda únicamente en el cuerpo del performer. La presencia corporal en el límite realidad-ficción es donde se debate la encrucijada imagen/palabra del *miramiento por la figurabilidad* que efectiviza el choque dialéctico del pasado de la imagen evocada y escenificada con el presente del *aquí y ahora* performático. Construcción memorial de un presente que *historiza*, en términos brechtianos, sobre el cuerpo del performer.

Entonces, allí donde Brecht pone la palabra para “*nombrar* y poner ante los ojos”, como dice Didi-Huberman, Wehbi pone el cuerpo que *nombra* con su presencia, con su realidad ineludible. Ambos irrumpen con este acto de *nombrar*, desde la palabra y desde el cuerpo, sobre un punto indecible de la historia, sobre aquello inaudito que ha quedado mudo, sin palabra ni representación. Este vacío que, cual estructura inconsciente, opera desde la oscuridad de lo *no sabido*, se inscribe a partir de este acto de *nombrar* definiendo aquella propiedad única de las artes escénicas que Badiou define, en su estudio acontecimental de la representación, como el advenimiento de la *idea-teatro*.

Según Badiou el acontecimiento se establece como una estructura mediante la cual una verdad adviene en el acto de *nombrar* el vacío de la situación del saber. En el límite de lo sabido del saber irrumpe el acontecimiento nombrando lo indecible, de manera análoga al procedimiento que analizamos en Brecht y en Wehbi. En los “Matadero” la *idea-teatro* adviene sobre el cuerpo del performer, *historizando* con su presencia entre el pasado y el presente, la imagen y la palabra, la memoria y la historia.

Bibliografía

- Badiou, Alain**, *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*, traducción de María del Carmen Rodríguez, Ediciones Manantial, Buenos Aires: 2005.
- Benjamin, Walter**, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Taurus Ediciones, Madrid: 1975.
- Brecht, Bertolt**, *Escritos sobre teatro*. Volumen 1, selección y traducción de Jorge Hacker, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires: 1970.
- Didi-Huberman, Georges**, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, traducción de Inés Bértolo, Edición A. Machado Libros, Madrid: 2008.
- Freud, Sigmund**, *Obras completas, tomo V*, traducción de José Luis Echeverry, Amorrortu Editores, Buenos Aires: 2004.
- García Wehbi, Emilio**, www.emiliogarciawehbi.com.ar
- Schechner, Richard**, *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Ediciones de la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil de la Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, Buenos Aires: 2000.