

Cuerpos padeciendo. Emilio García Wehbi y *Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*.

Cuerpo abandonado, cuerpo doliente arrojado en el anonimato y amordazado por la indiferencia. El cuerpo indigente ocupa la ciudad, se hace invisible y sorbe en silencio una vida inaudible. Un cuerpo es la materialidad de un hombre, es la presencia y el envoltorio que define y presenta a un semejante. ¿Cómo se convive con el dolor de su presencia olvidada? ¿Cómo se llega a negarlo? ¿De qué manera se lo puede ignorar?.

Para Emilio García Wehbi existen en la ciudad “dos tipos de gente, los transeúntes, los que la atraviesan, y los que la habitan realmente”. En los fundamentos del proyecto de *Lemnos en Buenos Aires*, el artista plantea que su objetivo es interrogar en términos estéticos el vínculo establecido entre esos habitantes de la ciudad, para él ligados en una “normalidad sospechosa”.

Es con esta percepción que, el viernes 15 de noviembre de 2002 entre las 7 de la mañana y las 3 de la tarde, se llevó a cabo en Buenos Aires el proyecto *Filoctetes*. Diarios y televisión se ocuparon del suceso y, en una dosificada mezcla de indignación y frialdad informante, se dio cuenta de la cara visible del proyecto: la instalación de 23 muñecos hiperrealistas en diferentes puntos de la ciudad y la reacción de los habitantes durante ese espacio de tiempo. Sin embargo, el proyecto y su realización alcanzan una dimensión mayor que comprende el seminario organizado los días previos, la experiencia misma y los debates posteriores. Supera así el estrecho marco del día de la intervención para instalar un hecho artístico que permite plantear interrogantes referidos a lo artístico, lo social y lo político. Este texto no pretende brindar una imagen acabada de la experiencia, se aspira solamente a señalar algunas cuestiones que permitan aproximarse a *Filoctetes* como acto pensante que posibilita, a su vez, dirigir una mirada sobre la sociedad.

En *Filoctetes*, además del artista y su equipo, se involucraron más de 60 personas de diferentes edades y profesiones, entre otros, actores, fotógrafos, escenógrafos, músicos, artistas plásticos, bailarines de tangos, sicólogos, estudiantes de diseño, docentes, estudiantes de sociología, de artes combinadas, cantantes, dramaturgos y videastas. Es decir, un amplio espectro profesional que, sin mayor información sobre su participación, se acercó al proyecto sensibilizado por un llamado que los ponía a meditar sobre la realidad social del país y sus propios vínculos con la ciudad. En cierto sentido, la respuesta a la convocatoria brinda un primer registro de ciertas necesidades socio culturales.

Desde los fundamentos del proyecto, es el propio artista el que plantea los indicios para un primer abordaje de la experiencia. Así, en un diálogo ficticio, García Wehbi, propone retroceder 40 años, tomar impulso y saltar el muro postmoderno, para intervenir en el presente. En definitiva, se trata de restablecer los vínculos con las formas de expresión artística que en los años 60-70 se vincularon intensamente con los procesos sociales y políticos de la época. Son años de apogeo del *arte conceptual*, es decir, de un arte cuya intención es potenciar la reflexión y el pensamiento crítico en desmedro a veces de la *calidad* o resultado material de un objeto artístico acabado. Es el mismo momento en que las *acciones*, *happening* o *performance* cobran particular importancia: el arte de acción se aleja de la obra tradicional de arte, es un acto efímero en el que el objeto desaparece y que, una vez realizada la acción, solo deja registros fotográficos o filmicos como únicos rastros de su existencia. En ese proceso, el artista modifica su lugar tradicional y es cada vez más,

una especie de expresivo centro de energía desde el que involucra a un público, también cada vez más activo.

En reiteradas ocasiones se ha señalado la influencia que el teatro de vanguardia ha ejercido sobre el arte de acción. En ese sentido cabe recordar que García Wehbi tiene desarrollada una notable labor teatral y es posible pensar que la acción, como forma expresiva, aparece en él casi naturalmente. Luego, el artista conduce su búsqueda por un acentuado compromiso social: “Se nos propone aceptar nuestra derrota (...) se nos pide fascinarnos con nuestras propias burbujas de baba (...) que ignoremos la reflexión (...) se nos pide ignorar la realidad (...) Se nos exige ser rabiosos guardianes de los vencedores”. Y entonces se aproxima al lugar que debe ocupar hoy el artista “interrogar la realidad (...) volteando las paredes de nuestros teatros, abriendo las ventanas de las galerías. La realidad está afuera”. A fines de la década del '60 Pablo Suarez había utilizado casi las mismas palabras para señalar su alejamiento del Instituto Di Tella y apostar a un arte más comprometido con la vida. Hoy, nuevamente, es tan conflictiva la realidad, tan fuerte la tensión social, que el arte de García Wehbi se propone salir de los muros que lo encierran para dirigirse a un público más amplio, aquel que está más allá de las instituciones. Así para *Filoctetes*, toda la ciudad se plantea como posible y todo transeúnte es a su vez espectador y actor. No se trata ya del público advertido que va en busca de arte, aquí el arte lo toma por asalto. Precisamente, cuando el efecto de los cuerpos en la calle provocó y conmocionó a los espectadores, muchos de ellos pusieron en cuestión que la intervención fuera un hecho artístico y varios alegaron que si era arte se hiciera en la Recoleta. Alguien pudo objetar: “hice todo para no ver, con qué derecho, en nombre de qué arte me obligan a verlo”. Los enojos o cuestionamientos a la intervención son comprensibles y hasta anecdóticos, lo cierto es que la irrupción del muñeco violenta la privacidad del transeúnte, sacude su percepción y lo invade. De allí su poder inquisitivo y revulsivo. Pero también su poder sanador.

En teatro y en su reciente *Ensayo sobre la Tristeza* García Wehbi utiliza los muñecos como objeto de intervención, como intermediario entre él y el espectador. Frente a la pregunta de porqué no utilizar actores responde “para qué quiero un actor si puedo tener un cuerpo que no sufre”. Así, el muñeco aparece como soporte del dolor, representación del cuerpo que padece, espejo de sufrimiento. Hubo espectadores que lo refirieron a su historia personal: un hijo accidentado en la calle y no socorrido a tiempo o a sí mismo, en una miseria dolorosa del futuro. Espejo entonces, que devuelve el dolor colectivo y el propio dolor individual. Muñeco, artista, participantes de la intervención e indigentes son cuerpos independientes pero en el proceso de la acción parecen fundirse invisiblemente. Uno sufre en el otro y cuando el espectador cuida al muñeco está *sanando* al indigente y a aquellos solidarios de su abandono.

Bajo la forma de talleres, el artista generó un trabajo en equipo –observadores, fotógrafos, videastas- en el cual cada uno de los miembros fue desarrollando un compromiso solidario con la propuesta. En cierto sentido, el convocante apeló a otros, más allá de la necesidad real de poder llevar adelante el proyecto, para que lo ayuden a dilucidar sus propios interrogantes: cómo resistir a las presiones del poder o cómo intervenir en una situación sociopolítica que cada día genera más miseria y nueva marginalidad.

Como parte de un acto de resistencia, el artista colectiviza sus propios mecanismos de protesta que pueden o no ser seguidos.

El equipo auxiliar actuó en una acción solidaria. Luego, cada núcleo, cada individuo, reaccionó en relación a sus propia formación y en función de las modificaciones que le iba produciendo la experiencia. Para algunos la acción sirvió para reafirmarlos en su propia acción de resistencia: “para mi la intervención se acabó cuando vino Crónica”, es decir “me resisto también a ser deglutido y manipulado por los medios”. En algunos casos el muñeco fue olvidado y la preocupación fue puesta en el transeúnte, en otros faltó casi señalar que se estaba partido entre muñeco y espectador. Se produjeron deseos de acompañar, de establecer un diálogo o de debatir posiciones políticas. En ocasiones la tensión resultó insoportable al punto de cuestionar la participación en la experiencia y la experiencia misma.

Así, es evidente que un primer nivel de la acción, tomada desde el inicio del seminario, estuvo dirigido sobre los miembros auxiliares, gran parte de ellos reconocieron haber descubierto aspectos nuevos y transformaciones en ellos mismos y en sus vínculos sociales, en ese sentido muchos aseguran para el futuro una mirada más atenta sobre su entorno. Sin embargo, así como el grupo auxiliar pudo debatir su proceso y sacar conclusiones, existe un nivel de la experiencia cuyos resultados no son medibles. Cientos de personas pasaron por los puntos de ubicación de los muñecos; el nivel de su indignación, la instintiva reacción solidaria, la emoción o la real indiferencia permanecerá sin conocerse. Las fotografías y los registros quedan en una zona de suspenso. Acabada la experiencia son sus restos los que pueden permitir un atisbo de lo que sucedió y provocar aún reflexiones posteriores.

Filoctetes, más allá de una medición ajustada de sus efectos, actuó como una acción de carácter político. Aspiró, como hemos visto, a intervenir sobre la actualidad. Para poder incidir en el espectador se recurrió a extremos provocativos. Se trató de producir horror, miedo o temor. En definitiva, de bajar a emociones elementales para volver a poner al otro en estado de alerta. Para comenzar a ver nuevamente lo que sucede, para poder percibir cada día la presencia de nuevos Filoctetes. El cuerpo en la calle, el muñeco, actuó como un revulsivo que ponía en evidencia lo que sucede a diario. En ese sentido fue claramente diferente la manera en que la acción fue percibida por los diferentes sectores sociales. En Congreso, el muñeco fue adoptado por los indigentes de la zona que sentían probablemente que el muñeco y la exacerbación de situaciones podían romper la indiferencia y el silencio en que ellos están sumidos. Seguramente la repercusión que la acción tuvo en la prensa se debe a la crudeza de la situación del país. El arte se muestra entonces como un agitador capaz de intervenir en lo colectivo demarcando espacios de resistencia.

Cuando el *accionismo* vienés mutilaba sus propios cuerpos, intentaba, entre otras cosas, mostrar una oposición al poder y a su manipulación del cuerpo. En Argentina, en todo el llamado tercer mundo, el cuerpo humano no vale nada: es carne hambreada, mutilada y lacerada cotidianamente. El muñeco es manifestación visible de una realidad. *Filoctetes* es un hecho artístico que da la cara a esa problemática e interviene políticamente. El muñeco, es un ataque a la mirada. Un peligro para el orden en el cual el cuerpo en la calle, el verdadero indigente, estaba incorporado por el silencio de la negación. Una mirada diferente hace visible los ejércitos de desocupación y hambre que pueblan Buenos Aires.

María Teresa Constantin, noviembre 2002.