



Un paradigma local de posdramatismo: Variaciones sobre B... y Circonegro de El Periférico de Objetos.

Lucas Rimoldi

(Universidad Nacional de La Plata)

... la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.

Jorge Luis Borges, "La supersticiosa ética del lector".

La crítica argentina sitúa a El Periférico de Objetos entre los grupos teatrales más destacados de los 90 "no sólo en el contexto argentino sino en el teatro contemporáneo en general."<sup>1</sup> Sus espectáculos han generado el interés de estudiosos extranjeros, que lo constituyeron en objeto de estudio

El grupo Periférico de Objetos representa una de las expresiones artísticas más sobresalientes en el contexto teatral internacional y latinoamericano a raíz de una propuesta renovadora y única con respecto a los conceptos actuales de teatralidad, cuerpo, espacio, representación que son punto central tanto en el debate académico como en las prácticas espectaculares.<sup>2</sup>

La singularidad de su propuesta se basa en un trabajo de radical experimentación con objetos y muñecos. Más allá de los límites del teatro de imágenes, convirtieron la manipulación objetal en una usina productora de significados intensos y enigmáticos; y lograron sacar al títere de un destino inexorablemente ligado, en Argentina, a los espectáculos infantiles.

Ana Alvarado, Daniel Veronese y Emilio García Wehbi, sus integrantes, se conocieron hacia 1987 trabajando en el Grupo de Titiriteros del Teatro General San

---

<sup>1</sup> Daniel Link, "Casa de muñecas", en Diario Página 12, Suplemento Radar 8/ 8/ 1999; p. 15.

<sup>2</sup> Alfonso de Toro, "El Periférico de Objetos, II: Prácticas de corporalización y descorporalización", en GESTOS N°. 41, 2006; p. 13.



Martín, dirigido por Ariel Bufano y Adelaida Mangani. Para Wehbi, por ejemplo, era la primera experiencia teatral. Luego de adquirir en ese ámbito las técnicas fundamentales del trabajo con títeres, y estimulados por el trabajo junto a otros maestros como Javier Villafañe y por la visita de artistas extranjeros al país, se nuclearon en torno a la común necesidad de experimentar, investigar, y montar sus propias obras.

La primera de estas experiencias fue *Ubú Rey* de Alfred Jarry (1990, Parakultural), al que seguirían *Variaciones sobre B...* (1991, Centro Cultural Recoleta/ Babilonia), *El hombre de arena* (1992, Babilonia), *Cámara Gesell* (1994, Babilonia), la puesta de *Máquina Hamlet* de Heiner Müller (1995, El Callejón de los Deseos), *Circoneuro* (1996, Teatro Nacional Cervantes), *Zoedipous* (1998, Babilonia), *Monteverdi Método Bélico* (2000), *Apócrifo I: el suicidio* (2002, El Portón de Sánchez), *La última noche de la humanidad* (2002) y *Manifiesto de niños* (2007, Ciudad Cultural Konex). Por estas obras han recibido el reconocimiento de la prensa especializada del país y del exterior y numerosas distinciones: Premio ACITA 1991 por *Variaciones sobre B...*, Mención Especial Premio María Guerrero 1992 por *El Hombre de arena*, Leónidas Barletta y Ollantay 1993, *Arlequín* 1993-1994, Premio Gregorio Laferrere 1995 por *Máquina Hamlet*, Premio Asociación de Cronistas del Espectáculo (ACE) 1995 por *Cámara Gesell* y 1996 por *Máquina Hamlet*, Premio Teatro del Mundo 1998 por *Máquina Hamlet*, y una distinción especial de ACE a los diez años de trayectoria en 1999.

Han realizado giras por el interior del país: Santa Fe (1993), Neuquén y Cipoletti (1994), Córdoba (1992 y 1993) y Rosario (1996, 1998 y 1999). En 1991 se perfeccionaron en teatro de objetos durante tres meses en Francia y Suecia, becados por el Instituto Internacional de Marionetas de Charleville Mezieres y el Marionetteatern de Estocolmo.

La importante proyección alcanzada por el grupo en el exterior se produce a raíz de su participación en numerosos festivales internacionales de teatro, tanto de América como de Europa, y resulta paradigmática respecto del impacto del nuevo teatro argentino en el mundo. Han llevado sus producciones a Uruguay (Festival de Teatro Off, Montevideo, 1991 y Festival Internacional de Teatro, Montevideo, 1996), Brasil (Festivales Internacionales de Teatro de Campina 1992, Londrina



1992 y 1996; Porto Alegre em Cena 1995 y 1996; Muestra de Arte del Mercosur, San Pablo 1996, Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte 1998), España (Sevilla 1992, Festival Internacional de Teatro de Cádiz 1993 y 1997, temporada en Madrid 1997), Suecia (International Adult Puppetry Festival, Estocolmo 1993), México (Semana Argentina de Cultura en D. F. 1994 y Festival Internacional Cervantino, Guanajuato 1998), Colombia (Festival Internacional de Teatro de Bogotá 1994), Alemania (Festival Internacional de Teatro de Hamburgo 1996), Estados Unidos (Jim Henson Foundation Internacional Festival, New York 1996, y 2000), Chile (Semana Argentina de Cultura de Santiago 1996), Italia (Festival de Otoño Roma 1997), Venezuela (Festival Internacional de Teatro de Caracas 1997), Francia (Festival de Otoño de Bayonne 1997, Festival des Turbulences de Estrasburgo y temporada en el Teatro de la Bastilla 1998, Festival de Avignon 1999 y 2000), Bélgica (Kunsten Festival des Arts, Bruselas 1998), Portugal (Festival Internacional de Marionetas de Porto 1999), Canadá (Festival du Theatre des Ameriques Montreal 1999), Irlanda (2000) y Australia (2000). Sus últimos trabajos cuentan con aportes de festivales y teatros extranjeros: por ejemplo, Monteverdi Método Bélico fue montado con dinero de Bélgica y Alemania, y Manifiesto de niños fue co- producido por el Kunsten Festival des Arts de Bruselas.

En una línea de negatividad y humor negro, El Periférico de Objetos se ha nutrido de autores como Alfred Jarry, E. T. Hoffmann, Heiner Müller o Samuel Beckett. Consideran a este último el dramaturgo más importante y uno de los más radicales del siglo XX, y se sienten profundamente atravesados por su estética, la cual, más allá de que signe la totalidad de su producción, han investigado particularmente en Variaciones sobre B...<sup>3</sup> Versión libre de motivos y textos beckettianos como Acto sin palabras (1956) y la nouvelle Primer amor (1945), el nombre del espectáculo sugiere metonímicamente, con su inicial, y para evitar problemas legales, el apellido del escritor. Fue incluido en un ciclo del Centro

---

<sup>3</sup> Variaciones sobre B... Autor y director: Daniel Veronese (sobre textos de Samuel Beckett); Sonido: Jorge Doliszniak; Diseño de objetos y títeres: Daniel Veronese; Realización: Periférico de Objetos; Asistencia de dirección y Fotografía: Magdalena Viggiani. Con Román Lamas, Paula Nátoli, Emilio Gracia Wehbi, Daniel Veronese, Ana Alvarado. Sala: Babilonia.



Cultural Recoleta denominado La Movida. Integraron su elenco Román Lamas, Paula Nátoli, Emilio García Wehbi, Ana Alvarado y Daniel Veronese, quien firmó la autoría y se hizo también cargo de la dirección.

La importancia singular de esta pieza dentro de la trayectoria grupal radica en que precisamente con ella comienzan a salir a festivales internacionales representando a nuestro país en el exterior: el 1 de diciembre de 1991 estrenan el espectáculo en la Estación Central de Ferrocarril de Montevideo, Uruguay, en el contexto del Festival de Teatro Off. También resultó ser una suerte de punto de clivaje, una profunda evolución interna hacia su síntesis estética, pues a partir de Variaciones sobre B... el grupo empezó a separarse de los procedimientos de los que, desde Mane Bernardo a Sara Bianchi, se valía tradicionalmente el manipulador. Transgrediendo la convención de que éste debe ocultarse del público, los intérpretes se metieron en el escenario y comenzaron a opinar sobre los objetos. En la primera escena de este espectáculo, los manipuladores con rostros semi-cubiertos por barbijos –como médicos o instrumentistas en derredor de una cama quirúrgica- aparecían como observadores de las tribulaciones y movimientos titubeantes de un pequeño muñequito articulado, pálido y con rasgos de pájaro, denominado ‘J’. Atado de pies y manos, este títere de mesa parecía investigar desorientado la superficie de una gran mesa sobre la que los actores, jugando con él, lo desplazaban. Se explicitó de esta manera la imagen de Acto sin palabras I, donde el ser o fuerza omnipotente queda oculto en la extraescena. En el segundo momento, la escena de humor negro inspirada en la nouvelle, dos ciegos titiriteros-clochards intentan narrar con sendos muñecos antiguos la patética y cruel historia del “primer amor”.

Esta incorporación pragmática de los objetantes a la escena, sumada a la disociación emotiva respecto de los muñecos, permite que aquellos adquieran su propio dramatismo. A su vez el titiritero, incluido como personaje, deviene actor. El grado de refinamiento técnico permite que los intérpretes, a la vista de los espectadores, le impriman a los títeres y objetos empleados tal animismo que se produce un efecto de duda sobre si los muñecos se mueven solos o no, más aún, una impactante ilusión de vida independiente de los mismos. Tal estremecimiento de la ilusión representativa podría ser llamado, con Borges, una “magia parcial”, ya



que el texto espectacular no oculta la técnica utilizada, sino que muestra, exhibe los artificios del arte de la escena.

A través de procedimientos beckettianos como el juego de dobles, la disociación, división y multiplicación, se homologa el estatuto escénico de personas y muñecos. Los manipuladores no sólo establecen vínculos entre ellos y sus muñecos sino con los títeres manejados por otros. Además suelen usarlos para ejercer el dominio sobre otros actores. Villegas describe así parte de esta dinámica

Los muñecos, algunos de tamaño humano, son manipulados por los actores, los que a su vez, en ciertos momentos, parecen muñecos. Esta identidad entre los personajes a veces se hace insoportable, por la indiferencia con que se ejerce la violencia, por ejemplo, sobre un muñeco de tamaño natural.<sup>4</sup>

En cuanto a las formas típicas del teatro en la posmodernidad, a las que acepta llamar post-representacionales, Pavis señala que

En la práctica teatral actual, el actor ya no siempre remite a una persona verdadera, a un individuo que forma un todo, a una serie de emociones. Ya no significa por simple transposición e imitación; construye sus significaciones a partir de elementos aislados que toma de partes de su cuerpo (neutralizando todo el resto), manos que imitan toda una acción, boca iluminada con exclusión de todo el cuerpo...<sup>5</sup>

En las prácticas escénicas posrepresentacionales o posdramáticas (como las denomina Lehmann<sup>6</sup>) culminaría el proceso de disolución del personaje, aspecto que el francés ejemplifica con Pasos de Beckett, tanto como en el párrafo recién transcrito hace referencia a Not I (la pieza del irlandés donde una boca, suspendida en el escenario, no cesa de hablar).

En la poética teatral de El Periférico..., la obra de Beckett funciona como intertexto por diversos factores: 1) la noción de sujeto beckettiana, que erosiona la identidad dando a veces lugar al anonimato. En El Periférico... el objeto y sus

---

<sup>4</sup> Juan Villegas, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires, Galerna, 2005; p. 245.

<sup>5</sup> Patrice Pavis, "El personaje novelesco, teatral y cinematográfico", en *Revista TEATRO XXI*, Año VI, N° 11, 2000; p. 7

<sup>6</sup> Hans-Thies Lehmann, *Théâtre posdramatique*, Paris, L'Arche, 2002



máscaras duplican tal pérdida de la identidad del yo; 2) una concepción estética que privilegia el trabajo con y desde la forma para acceder a un discurso plástico-dramático liberado de lo semántico, debido a lo cual pareciera no haber historia. Si bien hay recurrencia de acciones incoherentes, rige la síntesis: tanto para Beckett como para el grupo, lo menos es más. Cada palabra es necesaria e insustituible, cada movimiento significativo y expresivo. El trabajo con la repetición apunta a generar sentido, por ejemplo en los soliloquios; 3) el estatuto y la utilización de los objetos. En Beckett los personajes se acompañan de entidades cargadas de trascendencia que parecen extensiones de los cuerpos, prótesis. Los personajes se cosifican a la vez que dependen de sus bicicletas, bolsos o valijas, guijarros, paraguas, mecedoras, lápices y apuntadores, etc. Algo similar ocurre en los procesos de manipulación de *El Periférico...* 4) presencia de acciones obscenas y climas asfixiantes, de encierro. La condición humana suele considerarse degradante, los personajes ven reducidas sus posibilidades tanto como su movilidad. En *El Periférico...*, esto se encarna en la figura de los muñecos antropomórficos; 5) limitación y alteración de las posibilidades comunicacionales.

Estas directrices estéticas permiten ubicar a *El Periférico...* como un exponente paradigmático del posdramatismo. Pues para Lehmann, el teatro "dramático" o clásico implica una concepción de sujeto muy diferente, idealista<sup>7</sup> y, además

Le drame repose sur le dialogue et manifeste ainsi la prégnance de logos. La fable, organisée autour des dramatis personae, présente l'homme en tant que sujet et confirme ainsi l'intérêt pour l'individu. La 'collision' dramatique, qui peut être considérée comme le cœur de l'esthétique classique du drame, confère aux événements le caractère d'un procès.<sup>8</sup>

La transgresión del mandato de que el manipulador debe quedar oculto a los ojos del espectador permite introducir la consideración del trabajo del grupo sobre la noción y efectos de lo siniestro, surgido también en *Variaciones sobre B...*, y que

---

<sup>7</sup> Hans-Thies Lehmann, "Forme dramatique et Révolution", en Revista THEATRE/PUBLIC, Francia, 1991 ; p.78.

<sup>8</sup> Hans-Thies Lehmann, ob. cit. 1991; p. 77. Bastardillas en el original.



será ahondado en las siguientes producciones. La referencia al ensayo Lo siniestro de Sigmund Freud resulta fundamental para comprender la poética del grupo

Según Jentsch, la circunstancia de que se despierte una incertidumbre intelectual respecto al carácter animado o inanimado de algo, o bien la de que un objeto privado de vida adopte una apariencia muy cercana a la misma, son sumamente favorables para la producción de sentimientos de lo siniestro.<sup>9</sup>

E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la 'duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado', aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas 'sabias' y las autómatas.<sup>10</sup>

Desde este sentido psicoanalítico, para El Periférico... la escena teatral es un espacio de permanente indagación de lo subjetivo, especialmente en relación con aquellas zonas obscenas de la cultura que deben quedar ocultas y excéntricas. Al abordar temas socialmente considerados tabú, se produce, en sus espectáculos más logrados, un develamiento poético y movilizador de lo que debe quedar en la penumbra, desplazado de la luz central de la escena y de la cultura. Develamiento, muchas veces manifestación repentina, de una violencia latente sólo equilibrada, apaciguada, con la poeticidad o el humor que, afortunadamente, también se generan en el escenario.

Asimismo, la supresión del cuerpo del hombre o su sustitución por muñecos, autómatas o máquinas, a la vez que acompañan el descentramiento del hombre en un teatro post- antropocéntrico, post- humano, son maneras de interrogar a los materiales sobre qué pueden representar.

Circonegro<sup>11</sup> es un espectáculo que, compartiendo estas características, tiene una presencia más marcada del humor. Consiste en una suerte de versión

---

<sup>9</sup> Sigmund Freud, . Lo siniestro. Buenos Aires, Homo Sapiens, 1982; p.32-33.

<sup>10</sup> Sigmund Freud, ob. cit.; p. 21.

<sup>11</sup> Circonegro .Autor: Daniel Veronese; Musicalización: Daniel Veronese; Vestuario: Rosana Bárcena; Diseño de iluminación: Jorge Doliszniak; Diseño de escenografía: Daniel Veronese y Ana Alvarado; Asistencia de dirección: Magdalena Viggiani; Dirección: Daniel Veronese y Ana Alvarado. Con Román Lamas, Emilio García Wehbi, Alejandro Tantanián y Alejandro Catalán. Sala: Orestes Caviglia del Teatro Nacional Cervantes.



bizarra y ominosa de un tradicional espectáculo de pista, cuyos artistas ciegos efectúan desde las tinieblas las destrezas y hazañas usuales provocando microescenas cargadas de hilaridad pero también de estragos y desazón. La escena aparece impregnada de una sofocante e inquietante sensación de abandono y peligro (la sonorización acompaña el efecto de extrañamiento), aunque también de poesía. Alfonso de Toro lo define como “una especie de consolidación paradigmática del trabajo poetológico, teórico y práctico de Periférico de Objetos”<sup>12</sup>

El espectáculo se estrenó en junio de 1996 en la Sala Orestes Caviglia del Teatro Nacional Cervantes; su autor es Daniel Veronese, quien en esa ocasión compartió la dirección con Ana Alvarado. Los intérpretes fueron Alejandro Catalán, Alejandro Tantanián, Román Lamas y Emilio García Wehbi. Los diez números que comportan el espectáculo dieron lugar a una mayor interpretación actoral, y a un combate cuerpo a cuerpo entre los intérpretes y sus muñecos, sobre los que no siempre lograron imponerse

... se presentan ante el espectador diez “números” circenses a cargo de cuatro ciegos. A través de distintas prolepsis, los monólogos de los inquietantes personajes explican lo que se va a ver (“Número de las manos”), lo que piensan los otros –sean hombres y/o muñecos- (“Número de las cucharas”), describen ciertos juegos (“Número del Tilín”), relatan historias (“Número del cuento ruso”) o insinúan peculiares reflexiones metafísicas (“Número de los ojos”). Sin embargo, se ve más de lo que se explica, se ven cosas diferentes de las que se dicen sobre el escenario o de las que se leen en la hoja que acompaña el programa de mano... una serie de motivos vinculados a la ceguera y a la visión, al artificio y a su mostración como tal, enhebran los números de este circo siniestro...<sup>13</sup>

La mirada autorreferencial característica del grupo (de Toro considera que su “tema” principal es el teatro mismo<sup>14</sup>) se extrema, modulándose irónicamente mediante la excusa del circo. En términos de uno de los intérpretes, “El Periférico

<sup>12</sup> Alfonso de Toro, ob. cit.; p. 24.

<sup>13</sup> Beatriz Trastoy, “El monólogo teatral como estrategia narrativa. Notas sobre Música rota y Circonegro de Daniel Veronese”. En *El teatro y su crítica*, Buenos Aires, Galerna, 1998; p. 180-181. Véase también de Beatriz Trastoy, “El teatro argentino en tiempos de crisis: nuevas reflexiones, nuevos temas, nuevos personajes, nuevas propuestas escénicas”. En *Teatro argentino y crisis 2001- 2003*. Buenos Aires, EUDEBA, 2004.

<sup>14</sup> Alfonso de Toro, ob. cit., p. 13





de Objetos traza una historia crítica de su propia trayectoria, se burla de sí mismo, se ríe de su aparente solemnidad.”<sup>15</sup> Propios del teatro posdramático, los principios de fragmentación y desestabilización de la representación, acompañan “...una reflexión radical sobre lo teatral, sobre las relaciones entre realidad y representación, sus límites y mecanismos de funcionamiento.”<sup>16</sup> La autorreflexión, en rigor, podría ser considerada la característica fundamental del posdramatismo.

La tematización de las relaciones entre el creador y la criatura u objeto creado aparece ligada a sentimientos afectivos tales como la frustración, el desengaño y la violencia. Sumados al artificio de torsionar la ficción sobre sí misma, los juegos entre pares reversibles homologan los estatutos en una idéntica y angustiante ficcionalidad y articulan la reflexión no sólo sobre la creación artística, sino también sobre el problema del sentido de la existencia humana, por ejemplo a través de las duplas manipulador-títere/hombre-dios, ya esbozado en Variaciones sobre B... Diversas máscaras para el par soñador- soñado expresan que los personajes no son más ficticios que sus propios creadores, y nos enfrentan, como dijo Borges, a la conclusión de que el hombre puede ser el mal sueño de un pequeño dios confuso, a la vez soñado, tal vez, por otro dios...

Campea en la obra una indagación de corte metafísico sobre la muerte. En uno de los números un manipulador asiste a su muñeco mientras éste oficia de encantador y adivino. Luego de aplicar sádicamente sus poderes telepáticos y telequinésicos a otro muñeco y al manipulador que lo mueve, increpa al actor que lo está manejando y entabla con él una relación de rivalidad, competencia y odio que culmina, en el contexto de una escenificación del carácter incompleto y ficticio de su propia vida de muñeco, con la destrucción repentina del mismo en escena por parte de su manipulador.

Las últimas producciones del grupo, como Apócrifo 1: el suicidio, no gozaron de la misma recepción crítica por parte del periodismo especializado. Éste ha señalado la repetición de fórmulas probadas y cierto oportunismo al hacer de Argentina un tema como manera de responder a las expectativas de las

---

<sup>15</sup> Alejandro Tantanián, “Un Leviatán teatral. Un recorrido por la historia de El periférico de Objetos en 8.000 caracteres”, en Revista de Teatro CELCIT. Segunda época, Año 12, nro. 22, 2002.

<sup>16</sup> Oscar Cornago, Resistir en la era de los medios. Madrid, Iberoamericana, 2005; p. 179- 180.



instituciones extranjeras que financian los proyectos<sup>17</sup>. En otro sentido, los integrantes del grupo han capitalizado con habilidad el prestigio ganado en sus espectáculos más exitosos para la concreción de trabajos individuales. Veronese, Alvarado y Wehbi (como también Tantanián) han dirigido diversos espectáculos en salas del Complejo Teatral de Buenos Aires, dentro de un circuito oficial frecuentemente (y duramente) cuestionado por ellos. Los resultados estéticos alcanzados han sido desparejos.

Una de las conclusiones a las que arriba Freud en el ensayo citado, a saber, que "... la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real"<sup>18</sup>, parece regir, en tanto una de sus directrices, los trabajos experimentales de Veronese y García Wehbi. En el caso de este último, la desnivelación cualitativa recién aludida resulta notoria, como puede apreciarse al analizar espectáculos como *Hamlet*, que dirigió en la sala Sarmiento, o *Proyecto Filoctetes*, que firmó en su faceta de artista visual. Concretado en 2002, *Filoctetes* tuvo apoyo del Wiener Festwochen y del Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA. Consistió en una instalación urbana durante la cual se diseminaron en diferentes puntos de la ciudad de Buenos Aires veinticinco cuerpos hiperrealistas confeccionados en látex. La intención explícita era la documentación de la reacción de los desprevenidos transeúntes. Para Wehbi, el proyecto recuperaría de alguna manera el teatro de acción de los 60' y constituiría un gesto de subversión artística<sup>19</sup>

Forzar a la gente (al espectador de una sala o al transeúnte, en las performances realizadas en espacios abiertos) a tener una mirada diferente a la habitual. La intención no es cambiar el presente, porque el teatro no puede hacerlo, pero sí modificar el ánimo del espectador... En *Proyecto Filoctetes*, en cambio, los cuerpos estaban, pero caídos, colgados, accidentados, escondidos a medias en una bolsa, atados... A mí me gusta la acción en escena y sobre todo el movimiento brusco. Nuestro país es violento. Lo ha sido desde los primeros años de su organización social y política y no sólo durante la última dictadura militar.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Ivana Costa, "Fórmula probada". Diario Clarín, 15 de octubre 2002, p. 7.

<sup>18</sup> Sigmund Freud, ob. cit., p. 59-60

<sup>19</sup> Hilda Cabrera, "Entrevista con Emilio García Wehbi" Diario Página, 12, 30 de noviembre de 2003.

<sup>20</sup> Hilda Cabrera, ob. cit.



Realizado previamente en Viena en 2002 y repetido en Berlín en 2004, esta experiencia habilita una serie de preguntas críticas que vale la pena enunciar. Principalmente cabe la reflexión sobre la pertinencia de realizar un proyecto como el descrito en 2002 en Argentina: luego del corralito bancario ejecutado por Cavallo, el desempleo en sus índices más altos, la emergencia de los cartoneros, la inseguridad cobrando constantes víctimas y los récords en accidentes automovilísticos como una manifestación letal de la impunidad instalada en el lugar de la ley (por sólo mencionar algunas variables indicativas), describen una sociedad muy diferente a la vienesa o berlinesa. En medio de tal violencia, ¿es pertinente sobresaltar a un ciudadano con un muñeco que simula un cuerpo o cadáver emergiendo de una bolsa, tirado en la calle con sangre? Dichas preguntas deberían también formularseles conjuntamente a los programadores del Centro Cultural Ricardo Rojas y de los festivales del exterior que la co-produjeron.

Por último, nos detendremos en la lectura política de los espectáculos de El Periférico de Objetos, la cual es sugerida y propuesta tanto por el periodismo especializado como por los metatextos suscritos por los creadores. La misma adquirió consistencia con El hombre de arena, pieza insistentemente vinculada al tema de los desaparecidos de la última dictadura militar argentina

...se remite a un pasado real, de torturas, asesinatos y desapariciones, a través de una pieza (El hombre de arena) que no tiene una estructura dramática lineal, que no guarda un mensaje unívoco, cerrado, pero que transmite la sensación de que sucede –en el momento de la acción– algo terrible<sup>21</sup>.

Marcando la coincidencia con su dramaturgia de autor, Veronese comenta lo siguiente

Es una obra (El hombre de arena) que inconscientemente, nos ha llevado al tema de los desaparecidos, quizá porque hablamos de lo siniestro. Los desaparecidos están muertos y lo siniestro es sacar el

---

<sup>21</sup> Cecilia Propato, "Mostrar con muñecos". Periódico Río Negro, 19 de abril de 1994.



tema a la luz. Es siniestro lo que pasó, y para la sociedad es tan siniestro que lo niega. Prefieren que eso quede tapado, enterrado... Ya casi hay gente que duda que haya pasado, un poco como pasó en Alemania. El terror está en que por sanidad psíquica, por miedo o por cobardía, dicen que eso tan terrible no pudo haber pasado y lo niegan. Pensar y reconocer lo que ha pasado en la última dictadura militar, te revuelve sentimientos siniestros. Me parece interesante porque si nos hubiésemos propuesto hacer una obra que trate específicamente sobre el tema de los desaparecidos, quizá hubiese salido algo más literario, explicativo, didáctico, y nos salió una obra abierta, es difícil explicarla... Se sigue pidiendo aparición con vida, es una cosa terrible. Hasta que no aparezca el cuerpo no están muertos. Es un tema del que no nos propusimos hablar, y que no llego a comprenderlo. Creo que en todas mis obras aparece algo de eso. Siempre hay un tema que roza ese tipo de muerte, el miedo y la impotencia.<sup>22</sup>

Otro integrante del grupo afirma

Esta relación sujeto- objeto se transforma en discurso político: estamos en los comienzos de los 90, la democracia (iniciada en 1983 después de 8 años de masacre militar) empieza a mostrar su falso rostro, y, en lo intestino de *El Periférico*, se traza el arco que condensa la realidad política. La relación 'sujeto- objeto' nada tiene que envidiarle a la relación 'estado- sociedad' en la Argentina de los 90. Los 'cirujanos sometedores' y los patéticos ciegos mendigos de *El periférico* son sucedáneos del poder político. Radicalizando aún más este discurso, llega en 1992 '*El Hombre de Arena*'... asoma la necrofilia en el discurso. *El Periférico* da, así, su discurso más potente sobre el pasado y el presente histórico de la Argentina.<sup>23</sup>

Olga Cosentino afianza esta línea de sentido en sendos comentarios a *Variaciones sobre B... y Circone*

...la pieza mantiene sin embargo su unidad temática, ya que cada secuencia refuerza la desesperanza: los débiles, los excluidos están inevitablemente condenados a aceptar las reglas impuestas por los poderosos. ...la flacura gris de un muñeco maniatado y decrepito, cuyo ojival espina parece sostener la historia de los perseguidos...<sup>24</sup>

...siniestras evocaciones: los castigos y represiones sufridos en la infancia se ubican inquietantemente cerca de los suplicios y la muerte

<sup>22</sup> Cecilia Propato, ob. cit.

<sup>23</sup> Alejandro Tantanián, ob. cit.

<sup>24</sup> Olga Cosentino, "Variaciones sobre Beckett. Rigor y sensibilidad", diario *Página/ 12*, 6 de 1991.



que integraron la metodología de las dictaduras de hace dos décadas... Y no es difícil asociar esas imágenes escénicas con otras formas de falsificación: desde documentos hasta estadísticas capaces de probar lo contrario de la realidad.<sup>25</sup>

Las citas de Tantanián y Cosentino postulan la emergencia de un decir que da cuenta de lo ideológico social desde los primeros espectáculos del grupo. Consideremos otros dos testimonios referidos a Variaciones sobre B...: "...el discurso de un grupo de jóvenes titiriteros-actores se complementa en un todo, casi fotográfico, de una realidad acuciante."<sup>26</sup> "A escolha de Beckett como tema de um dos trabalhos e uma questao de identificacao ideológica".<sup>27</sup> En este último artículo citado, Wehbi ubica al grupo en una línea de análisis nihilista de la realidad y de la sociedad menemista, que transitaba en aquel momento instancias gestacionales. Sus declaraciones expresaban la desesperanza ante una presentida degradación, paso previo de la disolución de los lazos sociales que se ahondaría a lo largo de la década.

Máquina Hamlet generó lecturas similares. Veamos en primer término las declaraciones de los creadores

Después de ver nuestro espectáculo hablaban de la violencia en la Argentina mientras que ellos (los canadienses), como miembros de la OTAN, estaban bombardeando a la población civil de Serbia. Hay sociedades que se ven a sí mismas como humanistas, democráticas, y parecen incapaces de reconocer sus zonas oscuras.<sup>28</sup>

Uno de los técnicos del teatro (en Nueva York) era un veterano de Vietnam y cuando terminó el espectáculo nos agradeció porque dijo que se había sentido identificado con el victimario, con el represor. Esto nunca nos había pasado porque siempre los que nos hablan están del lado de la víctima. Nos pareció curioso e interesante que pueda leerse también así.<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Olga Cosentino, "Detrás de un vidrio oscuro", Diario Clarín, suplemento Espectáculos, 31 de julio de 1996.

<sup>26</sup> Juan Carlos Fontana, "Beckett realizado con inteligencia". Diario La Prensa, julio de 1991.

<sup>27</sup> Sin firma. "Variacoes sobre a angústia de Beckett". Diario Caderno. Brasil, junio de 1992.

<sup>28</sup> Declaraciones de Ana Alvarado en Cosentino, ob. cit.

<sup>29</sup> Declaraciones de Wehbi en Cosentino, ob. cit.



La gente que se ha acercado y ha sido víctima de la violencia se mostró agradecida por nuestro espectáculo<sup>30</sup>

Desde otro ángulo, la mirada crítica proveniente del exterior coincide en el modelado de esta interpretación política de las obras y tiende a cristalizar esta opción. Esto es muy claro en el análisis académico que realiza de Toro de Cámara Gesell

...también se puede leer como el rapto del servicio secreto de la policía argentina de los niños huérfanos de padres 'terroristas' que son entregados a la adopción de miembros de ese mismo servicio y que desde hace algunos años comienzan a saber que sus padres no son los de sangre, sino adoptivos y que eran parte del sistema represivo y sanguinario de Videla y sus sucesores.<sup>31</sup>

Por su parte Villegas hace una interesante conexión no sólo con otras expresiones posdramáticas latinoamericanas -como ciertos espectáculos chilenos-, sino que enlaza la experiencia del totalitarismo en Argentina con aspectos de la globalización actual: "En Hamlet (sic), Veronese usa actores y marionetas para construir un mundo escalofriante, de violencia, que puede ser entendido como el espacio argentino y latinoamericano en tiempos de dictadura o de la globalización"<sup>32</sup>.

Finalmente, observemos esta interpretación en algunos programas de mano de festivales internacionales, que proponen textos similares:

"Par le biais des objets, le *Periférico* a pu aborder sous un angle différent, éloigné du discours réaliste, des sujets tels que le drame des disparus de la dictature militaire. Il questionne la société argentine et son histoire politique récente."<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Declaraciones de Ana Alvarado en Ana Durán, "Otra intrigante criatura del *Periférico* de Objetos". Periódico *Vea Más* nro. 224. 11 de julio de 1996.

<sup>31</sup> Alfonso de Toro, ob. cit.; p. 19.

<sup>32</sup> Juan Villegas, ob. cit.; p. 245.

<sup>33</sup> Programa Festival de Aviñón 1999.



“Le Periférico et ses objets ne cesse de questionner une société marquée par les cicatrices de l’Histoire et les inégalités sociales, comme le faisait Heiner Müller en RDA.”<sup>34</sup>

[llrimoldi@yahoo.com](mailto:llrimoldi@yahoo.com)

#### Abstract

After considering the creative development of the group El Periférico de Objetos, from its starts in to the present, the author analyses Variaciones sobre B... and Circonegro. Both plays are informed by their relationship with the last trends of postdramatic theatre and with Beckett’s aesthetic.

Palabras clave: Periférico de Objetos - Circonegro - Variaciones sobre B. - Beckett teatro posdramático

Key words: Periférico de Objetos - Circonegro - Variaciones sobre B. - Beckett postdramatic theatre

---

<sup>34</sup> Referencia a Máquina Hamlet, programa Festival de Aviñón 1999.