



***Bambiland*: La guerra del Golfo está teniendo lugar (en algún lugar, por ninguna razón, contra cualquiera)**

Pamela Brownell

(Universidad de Buenos Aires)

Un monumento antiguo, una ciudad devastada, el presidente estadounidense George W. Bush mientras es maquillado para salir en cámara. ¿La TV nuestra de cada día? Sí y no. Por lo pronto, las dos televisiones de *Bambiland*.

Bambiland, escrito por la austríaca Elfriede Jelinek, fue llevado a escena en Buenos Aires en 2006 por Emilio García Wehbi, con la interpretación de Maricel Álvarez.¹ Se trata de una puesta en escena que parece imponer reglas y luego romperlas, crear una cosa y luego contradecirla, y que mediante este juego dialéctico dentro de cada uno de sus lenguajes, construye una lógica que entra en una relación directa con el texto dramático de Jelinek. De ambos trabajos, texto dramático y puesta en escena y de su correspondiente articulación nos ocuparemos en este trabajo.² Pondremos el foco en el segundo, al que analizaremos con más detalle; mientras que del primero señalaremos los procedimientos centrales que lo estructuran y rastreamos algunos de sus sentidos posibles.

Nos interesa partir de algunos fragmentos de dos paratextos del espectáculo: programa de mano y gacetilla de prensa. La única diferencia entre ambos está en las respuestas a las preguntas –las que hemos destacado en *itálica*–, que sólo aparecen en la gacetilla, mientras que el programa plantea a los espectadores sólo los interrogantes. Los citamos aquí porque creemos que condensan en gran medida la propuesta de la puesta en escena y permiten contextualizar más claramente nuestro espacio de trabajo.

¿Qué es BAMBILAND? ¿Una pieza radiofónica? ¿Apuntes en la libreta de teléfono?
¿Un decálogo del buen marxista? ¿Una charla entre Dios y el Diablo? ¿El relato de

¹ Se realizaron tres funciones de la obra a fines del 2005, en el ciclo *4x4*, organizado por el Goethe Institut. Sin embargo, la obra se estrenó efectivamente el 20 de febrero de 2006.

² Cuando hablamos de *texto dramático* nos referimos al texto según lo escribió su dramaturga y puede leerse “en papel”, independientemente de cómo éste es o puede ser llevado a escena; luego, al referirnos a *puesta en escena*, lo hacemos en el sentido de la definición de Veinstein citada por Patrice Pavis: “En una acepción amplia, el término de *puesta en escena* designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decoración, iluminación, música y el trabajo de los actores...” *Diccionario de teatro*, Buenos Aires, Paidós, 2003; 362

un teleadicto con los ojos inyectados de sangre? ¿Un stand-up cómico? ¿Un comentario de la sección internacional de un noticiero? ¿Una de cowboys? ¿Una alabanza al gran Faló? ¿La crónica del hundimiento de un pueblo ancestral? ¿Una reescritura de Los Persas, en clave de humor? ¿La descripción de una invasión? ¿El anuncio de publicidad de un parque de diversiones? ¿Un apéndice del Nuevo Testamento? ¿Un texto brillante? ¿O una parrafada de lugares comunes?

La respuesta es: sí, y muchas cosas más.

¿Quién habla en BAMBILAND? ¿Jelinek? ¿George W.? ¿Una señora gorda con el control remoto en la mano? ¿Esquilo? ¿Nietzsche? ¿Un reportero de la CNN? ¿Dick Cheney en medio de un orgasmo masturbatorio? ¿Flipper, el delfín amigable? ¿Un vocero políticamente correcto de Amnesty International? ¿Dios, o Jesús? ¿Un vendedor de autos usados? ¿El espíritu de Rosa Luxemburgo? ¿Mickey Mouse? ¿Una madre furiosa en reclamo por su hijo muerto?

La respuesta es: todos ellos, y muchos otros más.

La consigna entonces para la puesta: dejar que fluya todo eso y todos estos en un solo acto, en una sola voz.

Si la puesta en escena construye desde sus distintos lenguajes una lógica de la indeterminación, entonces, por un lado, reproduce, expande y potencia algunos de los procedimientos centrales del texto dramático y, por otro, subraya especialmente uno de sus sentidos posibles. Cabe aclarar que utilizamos el término *Indeterminación* en un sentido llano, dejando a un lado los desarrollos filosóficos que trabajan con esta idea como concepto teórico, ya que nos interesa centrarnos básicamente en la cuestión de la *Videopolítica*: los medios de comunicación como gran terreno de construcción de lo político en nuestra época.

La Guerra y el espectáculo: videopolítica y después...

En cuanto comenzamos a trabajar con *Bambiland*, vino a nuestro recuerdo un texto que puede considerarse canónico en la discusión sobre el enfrentamiento entre Estados Unidos e Irak (o ese gran otro temido que es Medio Oriente) y el rol que en éste juegan los medios de comunicación. Un rol casi indiscernible de la contienda misma: el texto de Jean Baudrillard, *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*³.

Recurramos primero a otros autores para delinear el fenómeno de la videopolítica en general, para luego sí adentrarnos específicamente la espectacularización de la guerra.

³ Jean Baudrillard, , *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama, 1992

Como señala Beatriz Sarlo, la dimensión simbólica del mundo social ha sufrido una radical reorganización a partir de los mass-media y “la estética de la televisión (y del *advertising*) proponen e imponen su modelo a la esfera pública: es muy evidente que hoy no hay política sin televisión”⁴.

Si todo es construcción mediática, si lo político es un espectáculo que debe adecuarse a los mismos parámetros que rigen cualquier producción televisiva que quiera lograr buen rating, entonces, ¿queda algo de verdad? En palabras de Sarlo:

La cuestión de la verdad (sea cual fuera el concepto de verdad con el que se opere) queda marginada en el sistema de lectura promovido por la estética audiovisual. Todo es *indiferentemente* verdadero o falso, porque además todo aparece articulado en la sintaxis igualadora que propone el show-business.

Una última cita de Sarlo que nos servirá especialmente para pensar *Bambiland*:

La obsesión moderna por la distinción entre niveles de representación (que tiene que ver con la también moderna obsesión por el lenguaje) desaparece porque ya no existen niveles de representación sino en abismo: la parodia de la parodia de la parodia lo ocupa todo. Tampoco existen escenarios diferenciados, en la medida en que todo es escenografía de simulación: el show se define, siempre, escenográficamente.

¿Cuáles son las características de este lenguaje con el que los medios de comunicación sirven a la vez de arquitecto y de herramienta para la construcción de lo político?

Para Murray Edelman, el espectáculo que construye el lenguaje político (o, podríamos parafrasear, el lenguaje que construye a lo político como espectáculo) es muy dinámico y tiene que ver con “problemas, crisis, desafíos y diferencias de opinión sobre cómo abordarlos”. Este lenguaje “confunde la mente de la gente y la sitúa en un mundo social signado por constantes amenazas y constantes tranquilizaciones (sic)”⁵. Esto resulta muy claro en el discurso del actual presidente estadounidense: construye a un otro fundamentalista/fascista/terrorista que acecha permanentemente, como también lo hacen líderes de otras naciones, enemigos de la libertad, y ante estas amenazas que se presentan como constantes e inminentes, su gobierno se ofrece como el único capaz de combatirlas y de proporcionar tranquilidad a los habitantes del país.

Con relación a la cuestión de los enemigos como construcción, sostiene Edelman:

⁴ Beatriz Sarlo, "Estética y Política: la escena massmediática", en Héctor Schmucler y M. Mata, (comps.), *Política y comunicación: ¿Hay un lugar para la política en la cultura mediática?* Buenos Aires, Catálogos-Universidad Nacional de Córdoba, 1992.

⁵ Murray Edelman, *La construcción del espectáculo político*, Buenos Aires, Manantial, 1991; 123

Los enemigos políticos pueden ser países extranjeros, creyentes en ideologías desagradables, grupos que son diferentes en algún aspecto, o ficciones de la imaginación: en todo caso, constituyen una parte intrínseca de la escena política. Ellos ayudan a dar al espectáculo político su poder para despertar pasiones, miedos y esperanzas, tanto más cuanto que un enemigo para algunas personas, es un aliado o una víctima inocente para otras.⁶

Por último, para ir adentrándonos en la cuestión específica de la guerra, nos referimos a un análisis de Paul Virilio, según lo retoma Oscar Landi. Para estos autores, la estrategia militar ha desplegado desde la Primera Guerra Mundial, a través de las fotos, del cine documental, el video y los satélites una “lógica de la percepción”, sobre la base de lo cual afirman que “el combate principal se libra en el campo de la mirada”⁷.

Llegamos así a Baudrillard y su provocadora afirmación: La Guerra del Golfo no ha tenido lugar.

Aunque lo retomamos, debemos aclarar lo siguiente: muchas cosas han cambiado en los últimos quince años. Muchas diferencias pueden marcarse entre la intervención oficial de Estados Unidos en la Guerra del Golfo en 1990-1991 y la presente ocupación y situación de guerra en Irak luego de la invasión a ese país en marzo de 2003. Consecuentemente, consideramos que muchos de los planteos de Baudrillard no resultan adecuados para evaluar la guerra actual. La guerra ya no es tan virtual. Se podría decir, en términos semiológicos, que hemos asistido a una suerte de desborde del referente. Las ficciones informativas de los noticieros no han logrado tener el monopolio del conflicto y no creemos equivocarnos al decir que esta vez la guerra sí está teniendo lugar. Sin embargo, el texto de Baudrillard resulta sumamente esclarecedor sobre la virtualización de la política y sus análisis sobre el rol de los medios en la Guerra del Golfo nos permiten pensar sobre la problemática ante la cual *Bambiland* se posiciona.

El autor marca una evolución: guerra caliente, guerra fría, guerra muerta, y en esta última, nos ubica “como rehenes de la información en el escenario mundial de los medios de comunicación”.

Para Baudrillard, “estamos lejos del aniquilamiento, del holocausto, del apocalipsis nuclear, la guerra total que sirve de fantasía arcaica a la histeria de los medios de

⁶ Murray Edelman, , ob. cit. 78

⁷ Oscar, Landi, *Devórame otra vez. Qué hizo la TV con la gente. Qué hace la gente con la TV*, Buenos Aires, Planeta Espejo de la Argentina, 1992; p.53

comunicación”⁸. Sin embargo, los medios transmiten incesantemente imágenes y pronósticos que se complementan hoy y se contradicen mañana con un vértigo que niega el camino a la reflexión y sólo deja espacio para el pánico. Saddam Hussein dijo esto y George Bush padre le respondió lo otro, y en medio de las imágenes oscuras y confusas de las cámaras infrarrojas con sus indescifrables dibujos de destellos verdes cabía preguntarse si esa guerra no se libraba únicamente en la mesa de edición de los estudios de CNN.

Ante la lógica errática, pero no por esto menos criminal (o criminal precisamente por su arbitrariedad) de los medios de noticias, Baudrillard se permite una analogía que casi nos inspira una sonrisa por su extrema cercanía a la puesta de *Bambiland* que aquí nos ocupa.

La información es como un misil no inteligente, que jamás encuentra su objetivo (¡ni, lamentablemente, su antimisil!) y que por lo tanto se estrella en cualquier sitio, o se pierde en el vacío, en una órbita imprevisible, donde gravita eternamente bajo forma de residuo⁹.

Así, la eléctrica confusión mediática configura el mundo según reglas no consensuadas y permite el avance indiscriminado de quienes saben manejar la consola de edición, o tienen el dinero y poder suficiente para pagarle a otros para que lo hagan según sus instrucciones.

(...) la tele, clavando a la gente en sus casas, cumple plenamente su función de control social mediante el embotamiento colectivo: girando inútilmente sobre sí misma como un derviche, mantiene amarradas a las multitudes tanto mejor cuanto que las decepciona, igual que un bodrio de novela policíaca, que no le cabe a uno en la cabeza que pueda ser tan malo.

Y continúa Baudrillard con otra instantánea de la “ilógica” de la guerra que desde el 2003 pudimos volver a ver una y otra vez, casi en los mismos términos:

Se reconstruye Irak incluso antes de haberlo destruido. Servicio posventa. Una anticipación semejante todavía le resta más credibilidad a la guerra, que realmente no lo necesitaba para desanimar a quienes estaban dispuestos a creer en ella. Ocasionalmente, un rasgo de humor negro: los doce mil ataúdes enviados al mismo tiempo que las armas y las municiones”¹⁰.

Destacamos entonces las observaciones de Baudrillard sobre la importancia de los medios como configuradores mismos de la guerra, sobre la función de control social que

⁸ Jean Baudrillard, ob. cit., p.59

⁹ Jean Baudrillard, ob. cit., p.38

¹⁰ Jean Baudrillard, ob. cit., p.53

desempeñan, sobre la irresponsabilidad y complicidad con las prácticas destructivas que esto supone y sobre la lógica de una guerra-espectáculo armada para todos los que la miran por TV.

No queremos extendernos por demás en este punto. Sólo nos resta citar una última apreciación de Baudrillard para sintetizar lo anterior y para pensar el lugar dónde estamos parados hoy en día respecto de estas cuestiones.

Hay absurdos de diversos tipos: el de la masacre y el de caer en la trampa de la engañifa de la masacre. Ocurre como en la fábula de La Fontaine: el día que se produzca una guerra de verdad, ni tan sólo notareis la diferencia. La verdadera victoria de los simuladores de guerra estriba en haber metido a todo el mundo en la podredumbre de esta simulación”¹¹.

Creemos posible pensar que ese día ya ha llegado. Volvamos, ahora, a *Bambiland*.

Jelinek y un texto dramático frente a la TV

La austríaca Elfriede Jelinek nació en 1946. Es una de las escritoras (dramaturga, novelista y ensayista) más polémicas de lengua alemana en la actualidad y fue la décima mujer que obtuvo el Premio Nobel. Al entregarle este premio, la Academia Sueca la definió como combativa, radical, rebelde, provocadora, y destacaron el "fluir musical de voces y contravoces" de sus escritos y "el extraordinario celo lingüístico" que "revelan lo absurdo de los clichés de la sociedad y su subyugante poder".

Esta última caracterización de su obra es perfectamente aplicable a la producción que aquí analizamos: una ácida crítica social vehiculizada a través de una pluralidad de voces que salen de una sola boca.

En una entrevista al diario El País, de España, Jelinek contestó lo siguiente cuando fue consultada sobre qué se proponía al escribir una obra y llevarla al escenario:

- *Intento hacer teatro político. Tengo un gran proyecto sobre la segunda guerra del Golfo. Escribí sobre la guerra Bambiland, y ahora he escrito una segunda parte, una trilogía con referencias a la antigüedad. Será mi primer libro como premio Nobel (ríe), se llamará Bambiland und Babel. Bambiland era el parque de diversiones administrado por el hijo de Slobodan Milosevic antes del desmoronamiento de Yugoslavia. Un Disneylandia serbio, una realidad falsa para*

¹¹ Jean Baudrillard, ob. cit., p.62

*mostrar hacia fuera. Y Babel era el periódico que editaba el hijo de Saddam Hussein (...) Babel son también las muchas lenguas, las muchas voces. Serán monólogos. Una mezcla de ensayo, prosa y teatro. Escribo pocos diálogos porque en el teatro quiero agrandar las figuras, y eso funciona con grandes superficies de lenguaje. Los diálogos en teatro me parecen una banalidad.*¹²

De esta declaración nos quedamos con tres puntos: el teatro político como algo aún deseable, un significado del título *Bambiland* que ignorábamos y el monólogo casi como una declaración de principios.

Respecto de la palabra “Bambiland”, saber que se trata de algo realmente existente, al menos en algún momento, no contradice las ideas que el vocablo mismo, en conexión con la obra, sugiere, en tanto hace alusión a un régimen corrompido y en muchos casos asesino que construye un simulacro, una imagen, para llenar de fantasía el mundo del horror, como ocurre en la situación político-histórica a la que la obra hace alusión. Aunque sí carga a esa palabra “Bambiland”, y a la obra toda, de todo un nuevo peso simbólico.

Ignorando este referente concreto para el título, podemos identificar dos significados posibles, que creemos que se superponen al otro y que están funcionando también en la obra: primero, la ironía de que Estados Unidos, tierra de Bambi y de Disney –y de Disneyland–, símbolos de ternura y fantasía por excelencia, se comporte de un modo tan cruel y destruya cualquier ilusión posible; segundo, si igualamos Bambi con “inocentes”, una historia sobre La tierra de los inocentes: el antiguo hogar de la cultura babilónica y actual espacio demonizado agonizando entre bombas y asesinatos a civiles.

Con relación a la cuestión del monólogo, *Bambiland* constituye un texto muy extenso que se presenta en bloque, sin puntos aparte, sin párrafos distinguidos. Una masa informe de palabras pensadas para un solo actor en la que conviven oraciones que necesariamente debemos atribuir a distintas voces, o a un personaje totalmente esquizofrénico. Por la forma en que se suceden los enunciados, este texto nos hace pensar en un ejercicio de *fluir de la conciencia*, al modo surrealista.

Desde las didascalias no se da ninguna precisión sobre el espacio en el que debe desarrollarse la obra, ni sobre la entidad de ese personaje verborrágico, pero hay ciertas marcas en el texto que permiten en primera instancia estar de acuerdo con Carla Imbrogno, traductora del texto¹³, quien opina que la acción de *Bambiland* “parece ocurrir en cualquier sofá de cualquier living del mundo, siempre de cara a un televisor encendido” y dar cuenta de un

¹² Entrevista de El País, 08 de octubre de 2004, por Julieta Rudich. La cursiva es nuestra.

“*warteinment*”, un entretenimiento bélico, la guerra como show, como ficción construida según un modelo de representación que nos incluye, nos lleva a identificarnos, a creer estar allí, a disfrutar morbosamente de su cruel adrenalina. Permanentemente se lee “ahí vienen”, o afirmaciones de esa índole que permiten suponer que se está mirando algo, asistiendo al desfile de imágenes, ya que en ningún momento el personaje debe alterar su pasividad. Nada nos hace que esas observaciones corresponden al espacio de su experiencia directa.

En un análisis que está incluido en la gacetilla de prensa del espectáculo de García Wehbi y que es retomado en muchas notas periodísticas, Imbrogno comenta:

Esta pieza teatral puede ser leída como un alegato a la vez picante y avinagrado contra la guerra en Irak o, más bien, contra la forma en que los medios cumplen su función de malos padres: llevan a sus hijos/ televidentes al parque de diversiones, al lugar de los hechos que ellos mismos re-construyen y en donde se hayan literalmente incrustados. Desde allí los medios mandan sus imágenes, desde aquí los televidentes las maman encandilados y pierden toda noción de lo que es y de lo que parece ser. Así, con grito estentóreo, Jelinek viene a despabilar al televidente embobado.

De cualquier modo, el texto dramático está cargado de una gran ambigüedad por lo cual es muy claro que ésta es sólo una lectura entre infinitas posibles. Así, veremos luego que la puesta de Wehbi retoma la cuestión del espectáculo televisivo pero no le da una centralidad absoluta y propone un escenario y un personaje distintos.

Este tipo de monólogo se corresponde con el siguiente fragmento de la definición que de esta forma teatral da Patrice Pavis:

Muchos monólogos, pese a su disposición tipográfica unitaria y su sujeto único de enunciación, en realidad no son más que diálogos del personaje con una parte de sí mismo, con otro personaje fantasmal o con el mundo tomado como testigo¹⁴.

Una evaluación del monólogo hecha por Bernard Dort en 1980, citada por Beatriz Trastoy, nos resulta útil para pensar la relevancia del formato de *Bambiland*. Dort señalaba acertadamente que:

El tiempo del diálogo, con su tranquilizadora ilusión de 'imprimir a la acción un movimiento real' ha pasado completamente. Ha llegado el tiempo de los

¹³ En este trabajo trabajamos con la traducción realizada por ella especialmente para este espectáculo que nos fue facilitada por la protagonista, Maricel Álvarez, ya que no está publicada.

¹⁴ Patrice Pavis, , *Diccionario de teatro, Barcelona, Paidós, 2003*; 126

monólogos. Pero no hay que equivocarse: estos monólogos no nos transmiten solamente una palabra solitaria o autoritaria. Apelan a una respuesta de nuestra parte. El teatro resulta diálogo. Pero éste se ha desplazado. Se sitúa menos entre los personajes que entre el autor (y/o el actor) y el espectador. Desde la escena, busca ganar la sala"¹⁵.

Para hablar de algunos de los procedimientos que identificamos en la composición de este texto, y que luego pondremos en relación con la puesta en escena, citaremos a continuación varios fragmentos del texto dramático. No nos extenderemos demasiado en explicar cada procedimiento porque creemos que surgen con claridad de los fragmentos presentados. Sí diremos, en cambio, que el denominador común que encontramos en ellos, y por el cual los vinculamos en nuestra hipótesis con los lenguajes de la puesta en escena, es la indeterminación, la indefinición en términos de construcción del espacio, de caracterización del sujeto de la enunciación, de sus interlocutores, de la situación en la que se ubica.

Didascalias

El texto dramático tiene una única didascalias clara, y una segunda que no se entiende claramente si pertenece o no al texto a ser pronunciado eventualmente en escena. En cualquier caso, ninguna busca coartar más que en un punto ínfimo la libertad de quienes quieran escenificar el texto. Como primer punto, ¿qué más indefinido, indeterminado, que comenzar las supuestas instrucciones a otros teatristas con un “no sé no sé”?

- (No sé no sé. Pónganse una de esas cofias hechas con una media bien apretada en la cabeza, como se ponía mi papá con el overol viejo para ir a la obra a construir la casita familiar. Nunca vi algo más feo. No sé que pecado habrá cometido para tener que ponerse algo tan feo. Corte la media, hágale un nudo en la parte de arriba –que sobresalga una especie de pompón-, y después se la pone en la cabeza. Eso es todo.)
(Mi agradecimiento a Los Persas, de Esquilo, en versión de Oskar Werner. Por mí, también póngale una pizca de Nietzsche. El resto no es cosa mía. Viene mal parido: viene de los medios).

- DIOS CUALQUIERA QUE SEA APARECE SOBRE UNA NUBE Y POR FIN DICE
LA VERDAD QUE TANTO EXTRAÑÁBAMOS
¡ES LO ÚNICO QUE NOS FALTABA!

¹⁵ Bernard Dort, "Le temps des monologues", *Le Monde*, 25 de mayo de 1980, citado por Beatriz Trastoy, "El monólogo teatral como estrategia narrativa. Notas sobre Música rota y Circonegro de Daniel Veronese" en Osvaldo Pellettieri, (edit.), *El teatro y sus críticas*, Buenos Aires, Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1998; 175-183

Dialéctica

Uno de los procedimientos centrales de la obra es el de oponer dialécticamente dos enunciados absolutamente contradictorios que construyen una síntesis de indeterminación. Esto es así. Esto no es así. Esto... “no sé no sé”. Lo que ni el texto dramático ni la puesta en escena resuelven es si ésta es una contradicción al interior del discurso de un solo personaje, o si son distintas posiciones que se enfrentan tomando la voz de un único enunciador como campo de batalla. ¿Es acaso que el personaje opina de un modo y luego la televisión, o quienes se expresan a través de ella, lo llevan a decir algo completamente distinto a lo que creía creer?

- ¿Apostamos a que pronto nosotros seremos sus dioses? ¿Que no? Bueno, entonces no.
- Ahí viene, se abre paso penetrante el ejército dorado, no alcanzamos a ver cuán grande es, creo que lo hacen a propósito. A propósito no nos dejan verlo, tampoco sabemos con exactitud donde está, sabemos a cada momento dónde está, dónde está entonces, en la Naturaleza, aunque no exista naturaleza semejante...
- Cualquier desviación en la trayectoria se reconoce y se corrige. O no. O no.
- Esta no es una guerra justa. Esta es una guerra injusta... (*unas cuantas páginas después*) Sólo la guerra es justa. Esta guerra por lo menos es justa, seguro.
- Hoy se cayó otro [helicóptero], tres muertos, un herido. Fue un accidente. This was not an accident.
- Los tenemos. Aún no los tenemos.
- No somos Dioses. Somos gente pero poco común, sí. Somos gente común, no cabe duda. Sin embargo nuestro armamento es poco común. Nadie más que nosotros es tan común y tan poco común al mismo tiempo
- ...Dios sabe que se lo merece. Pero Dios no lo sabe. Sabe todo. No lo sabe. Sabe todo. No lo sabe. Le juro, me dijo personalmente que no lo sabe.

Otras formas que vinculamos a esta enunciación contradictoria es la de un discurso argumentativo que ostenta una lógica “ilógica”...

- ¿Alguna duda acerca de la puntería del ejército? No, quién duda de la puntería. Más bien dudamos del enemigo, no de nosotros mismos. El enemigo

no está ahí donde suponíamos. No es ningún milagro que el Tomahawk a veces le erre si el enemigo no está ahí donde debería estar. Es lógico.

... y la literal superposición de distintas voces en la recreación de supuestos diálogos.

- Hasta mis vecinos me advierten qué pasa si abro la boca... Hable, maldito sea, qué asco da ¿su nombre? Se viene conmigo inmediatamente para el cuartel de policía.

Deícticos

En el texto dramático aparece gran cantidad de deícticos que no logramos actualizar, atribuir a ninguna situación o sujeto. Este será uno de los puntos trabajados en la puesta en escena. En el juego entre los deícticos del texto pronunciado en escena y la situación de enunciación se producirá un efecto de indeterminación muy marcado. ¿Quién es el *nosotros*? ¿Quién es *ese*? O ¿Dónde es *ahí*?

- ¿Cómo se le ocurre a ese conquistar esta ciudad? Se lo decimos y le adjuntamos las imágenes para ver si así entiende lo que le estamos diciendo¹⁶.
- Y *ahí* vienen algunos (aviones) más...
- ¿Qué es lo que cuchichean estos de ahí?
- ¡Deje de moverse!

Sólo en dos momento da alguna pista sobre la identidad del personaje-sujeto de la enunciación, pero ni son demasiado claras, ni son estables.

- Y ahora a nosotros, ancianas y ancianos, nos es dado escuchar acerca e estas desgracias
- ...Yo, el talento endemoniado...

Por momentos se refiere a los norteamericanos como *ellos*, y luego afirma lo siguiente:

- ¡Nada de renegar de un solo hombre ni de un solo dios! ¡Si no me va a conocer! ¡A mí y a ese norteamericano también! Siempre venimos de la mano. Somos un solo norteamericano. En este momento quizás no, pero en principio sí.

Videorrealidad

¹⁶ En el texto dramático, luego de esto se visualiza una imagen de un relieve de un palacio Asirio. En la última hoja de este trabajo incluimos la mayor parte de las fotos que la autora intercala en su texto.

La vida frente a la TV. Esto no es tanto un procedimiento como una temática, pero lo traemos para mostrar algunos de los momentos que nos permiten ver la centralidad de la idea de los medios y la guerra como gran entretenimiento mediático y porque también aquí se evidencia un juego de indeterminación. ¿Está realmente viendo la tele? ¿Está en un tanque en el medio del desierto? Entendemos que, estando en el living de su casa, la imagen propone un espacio de realidad virtual que permite un “como si” estuviéramos ahí, en la guerra misma. Aparece aquí uno de los grandes planteos del texto, y que se vincula con lo que pensábamos siguiendo a Baudrillard: la apariencia, el simulacro. ¿Qué nos hace pensar que esa guerra ES?

- Ni bien llegamos a casa nos tiramos encima de la pantalla. Tiene que funcionar. Y sí, funciona. Nunca desaparece sin dejar señal, nuestra Divinidad, las imágenes, las que estamos viendo, las que vemos nada más que nosotros en la pantalla refulgente. ¿Y qué hacemos entonces? Le arrebatamos a este pueblo su Fe, a cambio le damos nuestra imagen y se apagó.
- Ahí vienen unos de civil y con banderas blancas ¿eh? ¡Osan venir con banderas blancas y después nos tiran?
- [sobre la serie Flipper] Este capítulo ya lo vimos tantas veces.
- Está por empezar la batalla de Basora, me olvidé de fijarme la hora.
- Aquí, mire la imagen, aparece y brilla, encandila, la tenemos grabada en la cámara. Por lo menos hay algo que manejamos bien. El Ser y la brillante Apariencia. ¡Mire! Todo eso por sí mismo no hace ningún Ser, todo eso no resulta Ser nada, pero sin embargo es igual al Ser. Ser y Apariencia. Ser y No-ser se vuelven uno sobre el otro y se vuelven uno sólo. Empataron. El Ser y la Apariencia, los dos igual de fuertes. Bien ahí. De por sí no existe ningún criterio de la realidad, digo yo, les tiro la pelota. Todo es verdadero, lo que usted ve, pero no es cierto. El Ser no será nunca más que un grado de lo aparente y la Apariencia encandila desde la televisión, que también fue obra mía. Es un complemento bien práctico para esas bombas. (...) La realidad no es más que un grado de lo aparente, se determina según cuánto apostemos al Ser. Acabó. Aposté todo a la Apariencia. Ahora estoy satisfecho.
- Todo ES porque todo es destruido. Porque lo dijimos nosotros y ya ya ya. Otra vez acabó. Estamos en el punto culminante de la observación, miramos a nuestro alrededor, vemos que eso que ES es Apariencia, una vez que por fin es, una vez que por fin no es nada, otra vez nada, y nos damos vuelta y miramos dentro de nosotros y fuera de nosotros. No sabemos nada. Nos damos cuenta de nada, nos equivocamos, empezamos otra vez desde el principio, nos engañamos, engañamos a los otros, estamos desengañados porque no volvimos a ganar. Pero pronto habremos ganado. A la lotería. Pronto nos habremos librado de nosotros mismos, alguien nos ayudará, yo no soy ese, todavía no, pero pronto, pronto.

Por supuesto, hemos rescatado aquí sólo algunos fragmentos para ejemplificar ciertos procedimientos y temáticas que retomaremos. El texto está cargado de expresiones como las aquí citadas.

Pasemos ahora a la puesta en escena y veamos cómo han trabajado allí los planteos del texto dramático.

Álvarez-García Wehbi y la construcción de lo indeterminado

Demos una breve mirada que las dos figuras centrales de este espectáculo, tanto gestores de la idea de tomar el texto de Jelinek y organizadores de esta puesta en escena: Emilio García Wehbi, director, y Maricel Álvarez, protagonista.

En el campo teatral, García Wehbi funda, junto con Ana Alvarado y Daniel Veronese, en 1989 uno de los grupos más importantes de la historia teatral argentina: El Periférico de Objetos, con el que desde 1990 hasta el presente lleva montados 11 espectáculos, que renovaron de manera radical el concepto de objeto escénico tanto en el campo nacional como el internacional. Como director y *régisseur* independiente, Emilio García Wehbi realiza montajes teatrales, óperas, performances e intervenciones urbanas. Su estética aquí es complementaria a la de El Periférico de Objetos; su visión artística se radicaliza aún más, aflorando conceptos de obscenidad, síntesis, inestabilidad y provocación

Por su parte, Maricel Álvarez ha trabajado junto a García Wehbi en la mayor parte de sus producciones tanto junto al Periférico de Objetos como en las independientes. Entre las últimas producciones en las que han colaborado se cuentan: *El Matadero 2 y 3* (performance, 2006); *Manifiesto de Niños* (Beursschouwburg, Bruselas, 2005) y *La última noche de la humanidad* (2003/2002) por El Periférico de Objetos; *Hamlet de William Shakespeare* de Luis Cano (2004) y *Los Murmullos* de Luis Cano (2002), y, en simultaneidad con las últimas funciones de *Bambiland*, *Woyzeck*, estrenada en el Teatro General San Martín.¹⁷

Antes de desglosar la puesta en distintos elementos, debemos decir, en relación a su tratamiento del texto dramático, que éste se transforma casi en su totalidad en texto pronunciado en escena. Sólo algunos fragmentos se han suprimido, sin perjuicio de respetar el orden e incluso las palabras tal cual aparecen en el texto dramático.

¹⁷ Información tomada principalmente de www.alternativateatral.com.ar

Mil voces en busca de un personaje

Una actriz, dos personajes, tres vestuarios, mil voces. En la escena está Maricel Álvarez con ropa negra y anteojos negros. El cabello lacio muy prolijo. Zapatos clásicos negros. Todo hace suponer que es miembro del poder. Agente de la CIA, asesora en la Casa Blanca, operadora de bolsa en Wall Street. En cualquier caso, humana.

Ella será la encargada de “vehiculizar” el texto. No podemos decir que nos cuenta algo, ni a quién se lo cuenta, con quién habla. ¡Por qué?. Parece discutir. ¿Con nosotros?, ¿con quien sea que se comunique con ella esporádicamente a través de un micrófono que se hace jugar como dispositivo inalámbrico de comunicación?

En cualquier caso, este personaje-medium parece ser humano. Pero transcurrida casi una hora del espectáculo, ella se saca los anteojos oscuros y revela unos ojos blancos, espeluznantes. Empezamos a intuir que este personaje no solo representa un poder desagradable, sino que entra en el orden de lo demoníaco.

Sin embargo, si consideramos que sólo se nos ha mostrado a nosotros un indicio que siempre estuvo allí, aunque oculto tras los anteojos negros, no podemos pensar que lo que aparece sea otro personaje. Tampoco, entendemos, se trata de otro personaje cuando frente a nosotros se saca sus ropas negras y, agregándose algunos accesorios escondidos por ahí, aparece como Mujer-Maravilla. Ella sigue hablando del mismo modo, sólo que al son de la música de *Wonderwoman*. Su poder parece ir cobrando nuevas dimensiones. Es poder económico, político, demoníaco, sobrenatural...

Una escalada que nos llevará hasta Dios. Quien, a nuestro criterio, sí aparece como otro personaje. En gran parte, este cambio está marcado por el efecto sonoro de transformar la voz que ella susurra al micrófono en una voz grave, masculina, solemne, que nos llega a través de los parlantes pero como si estuviera saliendo así mismo de esta nueva figura, ahora con overol y con cabello y barba (de sogá) blanca.

Por eso decíamos: una actriz, dos personajes (la mujer-medium-encarnación del poder y Dios), tres vestuarios y las mil voces que ya surgen del texto dramático y que en su vos cobran una claridad atrapante. Mil voces que suenan como una, pero que, semánticamente, es muy difícil que pudieran serlo.

Podemos pensar al personaje femenino siguiendo a Philippe Hamon¹⁸, quien habla de los personajes *deícticos*, *portavoces*, como presencia en el texto del autor, el lector “o sus delegados”. Hemos dicho ya que lo entendemos como un personaje *medium*. No es exactamente la voz de la autora la que se manifiesta literalmente. Sin embargo, sí podríamos pensar en su mil delegados. Definitivamente la puesta nos permite intuir que esas palabras no pertenecen a un único personaje. Entonces, ella funcionaría como portadora de las palabras de estos otros personajes virtuales, de estas presencias abstractas e implícitas, de estos otros discursos imbricados en una sola voz y en un solo personaje.

Hamon también habla de un tipo de personaje *anafórico*, que implicaría una referencia al sistema propio de la obra. “La obra se cita a sí misma”. Creemos que podemos pensar así al personaje de Dios. Se ha hablado de Dios –nuestro Dios, su Dios, otros dioses posibles–. Se han dicho muchas cosas sobre él. Su aparición, de overol, jugando también el juego bélico, masturbándose con un misil, remite a todas esas alusiones anteriores. Dios cierra la obra en un éxtasis belicista, reflexionando sobre el ser y la apariencia: “todo es porque todo es destruido”, como antes citamos. Por eso entendemos que es un personaje anafórico, que va hacia atrás en la misma obra, no “hacia fuera”, y aparece como materialización de los planteos surgidos en ella.

Volviendo al primer personaje, creemos que resulta útil la definición del personaje de Lévi Strauss, citada por Hamon. Para Lévi Strauss, el personaje se asemeja al descubrimiento en un documento antiguo de un nuevo nombre propio. Tenemos un nuevo significante pero desconocemos su significado. Se irá cargando de sentido con el tiempo. La “etiqueta semántica” no es algo dado a priori y estable. Sólo conoceremos el personaje con el punto final del relato.

Creemos que en *Bambiland* esto está radicalizado: aún luego del punto final, no lo conocemos, tampoco podemos darle sentido.

Otros puntos que se marcan en la caracterización del personaje es que éste se construye por repetición, por acumulación y transformación, y/o por oposición con los demás personajes. En este caso, el personaje femenino de *Bambiland* durante todo el transcurso de la obra, sólo se opone a Bambi y a las TVs. Si Bambi es la inocencia y las TVs son la *realidad delivery*, lista para llevar y consumir, este personaje está del otro lado: con los victimarios, con los que mueven los hilos de la representación mediática. Aunque aún esto es puesto en duda

¹⁸Philippe Hamon, *Por un estatuto semiológico del personaje*, traducción de Adriana Scheinin para la cátedra de Análisis y Crítica del Hecho Teatral, FFyL, UBA.

en algunos momentos, cuando el personaje se muestra como uno más. En un momento recibe información clave por el dispositivo en su oído y un minuto después se lamenta por su hijo muerto.

La definición que la actriz misma hace de su personaje no ayuda a echar luz sobre él.

Es un monstruo de muchas cabezas. Un transmisor de noticias nefastas. Un oráculo incontinente de desgracias. Un manual de uso de armas de la más altísima tecnología bélica. Una hembra alzada. Un ama de casa desesperada por noticias de su hijo que pelea en el frente. La representante de una corporación financiera que controla el destino de todo un pueblo. Una superheroína que apaga pozos de petróleo bombardeados en tiempo record. Una estadista, una espía encubierta, una propagandista, una conductora de *talk shows*, una fanática religiosa. Y Dios¹⁹.

Hagamos una última descripción breve del personaje ahora desde la perspectiva de la composición de la actriz. Podemos, siguiendo a Pavis, caracterizar su elocución según:

El análisis de la elocución debe tener en cuenta especialmente:

- la continuidad/discontinuidad del flujo verbal
- las cesuras y las pausas: Longitud, lugar y función
- la velocidad de la elocución en relación con la norma cultural e individual del auditor
- la acentuación, la puesta en relieve, o la anulación de la voz²⁰

En este punto, se apoya uno de los rasgos distintivos de la puesta y que nos permite homologarla al texto dramático. El flujo verbal es absolutamente continuo en casi toda la obra. Las pausas tienen que ver más que nada con los cambios de vestuario. Por lo demás, resulta una explosión verborrágica que no se detiene y a una velocidad sorprendente. La acentuación tiende a poner en relieve las contradicciones ya mencionadas, las voces que se oponen, la discusión, el alegato. Entendemos que todo esto es un correlato de esa "verborragia escrita" del bloque macizo e impiadoso que es el texto dramático. Si no hay prácticamente ningún punto y aparte, tampoco debe haber más que mínimos instantes para respirar entre frase y frase.

¹⁹ Cecilia Hopkins "Jelinek habla de la guerra como de un parque temático", Buenos Aires, *Página 12*, jueves 30 de Marzo de 2006

²⁰ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós, 2000; 144

Luego de esta descripción, podemos ver, apuntando hacia nuestra hipótesis, que al menos en el plano del personaje, nada queda muy claramente definido.

Aquí, allá y en todas partes

Con relación a los deícticos que aparecen el texto dramático, ya adelantamos que en la puesta en escena cobran una especial relevancia y resultan cruciales para la construcción de la indeterminación.

Habla de nosotros, de ellos, de ustedes, y no podemos anclar nunca a quién se refiere. El principal juego aparece respecto de las imágenes proyectadas en los dos televisores que tiene uno a cada lado que ella señala acompañando muchos de los deícticos utilizados.

- Habla de Dick Cheney y dice *él* va a reconstruir todo, pero señala a una TV donde podemos ver a Bush;
- dice “¿*ahí* no habían construido un dique?” cuando vemos un primer plano de Saddam Hussein;
- pregunta ¿usted vio al campesino? Y señala “*ese campesino*”, mientras en la TV apuntada vemos explosiones, y luego a Bush;
- increpa “Usted, soldado Ryan” mientras habla a una camarita y señala hacia su propia imagen que está saliendo en la TV a sus espaldas.

Los ejemplos son muchos. Dice “los que venimos de *allí*”, sin explicitar de dónde. Dice “han venido aquí a mostrarle a usted...” y no sabemos quiénes son los ellos que han venido ni donde es aquí ni si nos está realmente hablando a nosotros. Dice “nosotros somos todos”. Dice y dice y señala y señala y parece increíble que aún así no podamos construir un referente.

There's no place like home

Esta indefinición del aquí y el allí se traduce en un espacio difícil de significar.

Empecemos por el principio. Espectáculo *Bambiland*. Lugar teatral²¹: El Camarín de las Musas, un teatro con tradición en el “off”, pero no un galpón: un resto-bar muy “fashion” con

²¹ Los conceptos de Lugar teatral, espacio escénico y espacio liminar los tomamos de Patrice Pavis, *El análisis...*, ob. cit.; 159

varias salas a las que se entra atravesando un cálido espacio de sillones, lámparas, obras de arte en las paredes, todo muy decorado. “*Top off*”, podríamos decir.

La sala en la que se realiza es, siguiendo a Breyer²², una escena multívoca –que puede adaptarse a distintas organizaciones del espacio y de la relación entre espacio escénico – el del juego de los actores y los técnicos – y espacio liminar –separación del espacio escénico y espacio de los espectadores.

De acuerdo con Francisco Javier, el subsuelo de El Camarín de las Musas se ubica dentro de “las arquitecturas que permiten estructurar con toda libertad el tipo de escena y de sala que necesita un determinado espectáculo, y que además otorgan a los dos sectores – escena y sala – el máximo de movilidad”. Llama a este teatro total, móvil, variable, espacial o sala polivalente.²³

Para analizar más específicamente la configuración espacial de la puesta en escena, sigamos la distinción de Javier entre: espacio determinado por la arquitectura / espacio determinado por la escenografía / espacio determinado por las acciones del actor²⁴

La arquitectura define un ambiente rectangular con un gran espacio vacío. Al entrar vemos a los técnicos en un rincón, la espalda de unas pequeñas gradas y no podemos más que intuir el espacio determinado por la escenografía. Tenemos la sensación ese espacio ha sido achicado innecesariamente. Queda mucho espacio libre detrás de las gradas que forzosamente arrinconan al espacio de la escenografía.

Dentro de este espacio vemos una alfombra blanca muy peluda que marca sus límites. Sobre ella, en el centro, un sillón blanco donde ya nos aguarda la actriz con una impasibilidad agresiva. A ambos lados del sillón, dos televisores, uno grande y uno pequeño, con el logo de *Bambiland*. Pasando el televisor pequeño, hacia la derecha de la actriz, la cabeza de un “bambi” en una caja de vidrio, puesta sobre un pedestal. Eso es todo.

Aún menor será el espacio determinado por las acciones de la actriz, que sólo se alejará del sillón-centro para buscar algún accesorio y luego volverá a él.

¿Qué información recibimos a lo largo de la obra para configurar semánticamente ese espacio? Casi nada.

Es el lugar de este personaje indefinido, y luego de Dios.

²² Gastón Breyer, *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

²³ Francisco Javier, *El espacio escénico como sistema significativa*, Buenos Aires, Leviatán, 1998; 63

²⁴ Francisco Javier, ob. cit.

Tenemos sólo dos claves: bunker y casa. Al bunker se refiere literalmente (esto no está en el texto dramático). A la casa la inferimos de la alusión a “mis paredes”, señalando las circundantes, y “mi guardarropas”, señalando hacia un costado.

En la escenografía encontramos elementos para vincular con los dos: alfombra peluda, sillón, televisión (¿pero dos? ¿Y mirando hacia el público?) con la casa; paredes blancas donde se adivina el ladrillo sin una marca de calidez hogareña.

Volvemos a la indeterminación: la única información clara es que es el lugar donde está este personaje que no sabemos quién es, y donde creemos estar nosotros, aunque a juzgar por el uso arbitrario del *ustedes*, dudamos que sea realmente a nosotros que nos habla, por lo que tal vez ni siquiera nosotros estemos ahí...

No sabemos qué es ese lugar, o dónde queda, y comenzamos a dudar de que la guerra de la que hablan sea realmente en Irak... y si aquí y allí son indefinidos e intercambiables...

¿Ese *ustedes*, es decir, ese *nosotros*, estará en el lugar hacia donde van los misiles?

Todos eran mis hijos

Para Anne Ubersfeld, el objeto es la cosa humanizada por el uso humano. En *Bambiland* tenemos objetos humanizados y humanos inexistentes.

“Tal y como los colores son cálidos o fríos (no rojos o verdes), tal y como la dimensión determinante de la personalidad (...) es el calor o la frialdad, así también los objetos son cálidos o fríos, es decir, indiferentes, hostiles, espontáneos, sinceros, comunicativos: “personalizados”, sostiene Baudrillard²⁵.

Así llegamos al Tomahawk, un misil a escala que nuestro personaje describe como si fuera una joya, lo acaricia apasionadamente, lo apoya en el suelo con mucho cuidado. Si el actor constituye el objeto al marcarlo²⁶, como dice Ubersfeld, entonces el Tomahawk es el objeto máspreciado del espacio dramático (Pavis), es hasta un niño. La actriz lo pone sobre su regazo y lo mira con dulzura maternal.

En contraste, dos referencias que en el texto dramático se hacen a los niños se construyen en la puesta con una burla y un vacío.

²⁵ Jean, Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI Editores, 1988; 193

²⁶ Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997.

“My son, Mr. President, my only son”. Mi hijo, mi único hijo, llora esta mujer de negro. Toma una foto y la muestra al público. Es una foto de Mickey Mouse en Disneyworld. Después el personaje dirá directamente que no tiene hijos. La madre en pena era una de las tantas voces que pasaba por ahí y quiso dejar su testimonio.

Luego se habla del niño que sufre, de la víctima... Entonces ella configura un niño invisible extendiendo los brazos como alzando su cuerpo desvanecido, fine algo de tristeza, se saca una virtual foto, y el niño no existe más. Todo su cariño de vuelta al Tomahawk.

¿Qué valor le dan a la humanidad los que construyen misiles? ¿Qué los que los arrojan? ¿Qué valor les damos nosotros a los misiles y a los niños?

Señal débil

Al entrar a la sala uno de los televisores muestra este mensaje: “señal débil”. Probablemente una respuesta automática del aparato ante la lluvia gris que recibe como única información. Aún así, parte semánticamente fundamental de la obra. Un mensaje que nos recibe que por unos minutos nos posiciona ante lo que veremos luego allí.

Luego la primer imagen: una esfinge. La antigüedad babilónica viene a nosotros convocada por esta imagen y las primeras líneas del texto pronunciado en escena.

Inmediatamente, la que será la constante en las imágenes televisivas en el resto del espectáculo: la televisión pequeña muestra a los hombres del poder. George W. Bush tiene el lugar preferencial, secundado por Collin Powell, Condoleeza Rice y Dick Cheney en menor medida (pese a ser el más nombrado). Ocasionalmente veremos a Bin Laden y a Saddam Hussein, pero serán excepciones. Marcas que relativizan el maniqueísmo de señalar un solo “malo”.

Por su parte, la televisión grande muestra la guerra. Campo de batalla, soldados, imágenes tomadas con cámaras infrarrojas, camillas que van y vienen, un hombre quemado, un niño al que le cosen la frente mientras mira a la cámara (la imagen más fuerte de la puesta).

Otra diferencia: las imágenes de la televisión grande están, en general, a velocidad normal, mientras que las imágenes de la televisión pequeña está casi en su totalidad en cámara lenta. Éstas muestran a los grandes *decision-makers* del mundo cuando no están hablando. Mientras los maquillan una y otra vez, o mirando con cara de idiotas hacia todos lados. No están fuertes. Están ridículos. Mientras tanto se escucha muy bajito en casi todo lo que dura el espectáculo un sonido de televisión. Voces que parecen pertenecer a esas

imágenes que, incrustadas en la representación, aparecen como venidas del mundo real. Sin embargo, si se escucha con atención, no vienen de allí.

Este efecto de realidad que las imágenes televisivas provocan en un comienzo, se va transformando en el transcurso de la obra. En primer lugar, porque cada vez se hace más evidente la gran manipulación de esas imágenes. Su edición minuciosa. La cámara lenta comienza cada vez más a evidenciar su artificialidad. Comienza la repetición de imágenes ya mostradas, cada vez con más frecuencia.

También esa regla que parecía haberse creado: los gobernantes por aquí, la guerra por allá, empieza a trasgredirse. Bush bajando de un avión, saludando a los soldados en la pantalla grande, soldados en la pequeña.

Una cuestión a destacar tiene que ver con la escenografía. Las tarimas sobre las que se apoyan las dos televisiones están pintadas de color muy claro y su frente es de un esterillado metálico, un enrejado, que construye una idea de transparencia, de aire, de vacío. Así, las televisiones parecen flotar. No hay cables que lleguen hasta ellas, al menos si uno no los busca con insistencia. Entonces, las imágenes parecen venir de ningún lado. Se auto generan allí, dentro de la pantalla. No son pedazos de mundo que se nos muestran. Son imágenes autónomas, de dudosa procedencia.

¿Qué es lo que nos muestran en TV?

Volvamos a eso de que el actor constituye el objeto al marcarlo. “¿Cómo se le ocurre a ese atacar esta ciudad?”, afirma el personaje, señalando respectivamente a la TV pequeña y luego a la grande. La referencia deíctica nuevamente no es absolutamente recuperable, pero podemos suponer que esas caras maquilladas son las que atacan y que ese niño al que le cosen la frente, y ese pozo de petróleo que arde, están en la ciudad atacada.

Aquí podemos pensar en lo que señala Oscar Landi: “La televisión aparece con una doble faz: como escenario y como protagonista del proceso político (...) No sólo escenifica sino también puede operar (...) en la trama de la acción social”²⁷. Esto aparece literalizado. La TV es la protagonista.

Los aparatos están en lugar de los espacios y las personas. Y los espacios y las personas, ¿dónde están?

Bambi (o La muerte de su madre no ha tenido lugar)

²⁷ Landi, Oscar, ob. cit., 73

En medio de la tragedia de la simulación y la guerra, hay un elemento que es a un tiempo la fuente de lo trágico y de la única esperanza: Bambi.

Cualquiera que en su niñez o juventud haya visto la película animada de Disney que lo tenía por protagonista no se asombrará ante esta ambigüedad de su figura. Probablemente el momento de la muerte de la madre de Bambi sea de lo más triste que se ha visto en la historia del cine, al menos, infantil. Aunque luego el hijo y sus amigos nos deleiten con su ternura, la huella de esa pérdida será difícil de borrar.

Bambi condensa angustia y ternura, inocencia y muerte. Lamentablemente, hoy esa angustia nos espera a cada paso: prender la tele es ver morir a la madre de Bambi una y otra vez. ¿Vendrán algún día el pequeño ciervito y sus amigos a rescatarnos?

Anne Ubersfeld habla del objeto como metonimia y metáfora²⁸. El Bambi de *Bambiland* es a la vez sinécdoque y metáfora: la parte (cabeza) por el todo; el mítico personaje por los inocentes.

Una vez más: la constitución del objeto por la marca de la actriz. “Queridas ustedes las víctimas...” dice señalando al Bambi. Gracias. Un deíctico que podemos anclar, y que encima afianza las hipótesis que podíamos tener sobre la significación del animalito. Por si no quedaba claro, en otro momento se habla de los mártires y se vuelve a apuntar hacia él.

Pero ahora, ¿por qué está decapitado y en una caja de cristal?. ¿Porque es valioso? ¿Una pieza de museo? ¿Está protegido? ¿Está muerto y embalsamado? ¿Es un experimento? ¿Es peligroso?

Indeterminación otra vez. No podemos saberlo. Hagan sus apuestas y esperemos que el Dios de overol nos de una respuesta.

Por lo pronto, García Wehbi parece no querer dejarnos volver a casa sin vislumbrar al menos un destello de esperanza.

Sobre el final, cuando ya todo estaba perdido, la cabeza de Bambi se mueve. No es un movimiento tierno, es cierto. Es un movimiento brusco, mecánico, violento y breve. ¿Acaba de terminar de morir frente a nuestros ojos? ¿Presenciamos sus últimos estertores? ¿O es que queda una esperanza? Los inocentes pueden romper su pasividad. Los inocentes pueden ser actores y no sólo víctimas. ¿Es un mensaje revolucionario? Tal vez no. El espectáculo ya termina y es demasiado tarde para que tome la palabra. Pero sigue presente como una pregunta latente.

²⁸Anne Ubersfeld, ob. cit.

Conclusión

Dijimos en nuestra hipótesis que, si era cierto que los distintos lenguajes de la puesta en escena construían una lógica de la indeterminación, podríamos decir que estaban condensando uno de los sentidos posibles del texto dramático y haciendo eco de varios de sus procedimientos.

Consideramos una oposición dialéctica de los enunciados en el texto dramático. En la puesta las cosas se muestran de una manera y luego se niegan: la actriz representa a un personaje que es humano, pero que luego resulta que no lo es, es demoníaco, es la mujer maravilla, no, es Dios. El espacio es un bunker, pero no, es su casa, pero no... ¿qué es? Las imágenes de la televisión son imágenes de la realidad... pero el sonido no es el que les corresponde y, después, empiezan a repetirse, y contradicen la regla que ellas mismas habían instaurado de poner a la gente por un lado y la guerra por el otro. Todo lo que creemos que es de una manera, momentos después se contradice. No podemos pisar suelo firme. No podemos anclarnos en el fondo referencial. Navegamos a la deriva semántica cruzando los dedos porque no nos caiga un misil encima.

En el texto dramático abundan los deícticos sin que se pueda deducir a quién corresponden. En la puesta, esto se ve reforzado por el juego con las imágenes de TV, y con el *ustedes* y el *nosotros* y el *aquí* y el *allí* siempre confusos. Las pistas escriturales llevan a pensar que la televisión organiza el discurso errático de este personaje. A su modo, la puesta hace eco de esta importancia de la construcción mediática de la guerra y de los discursos, reforzando la idea del simulacro.

En cuanto a ese sentido posible del texto dramático que estaría potenciado en la puesta en escena, consideramos que esta evidencia de la simulación, de la funcionalidad de los medios en la construcción de la guerra, de la lógica errática de quienes las dirigen y esta desestabilización que produce la indeterminación, el ver que no hay una unión fija y sólida entre los factores de la ecuación bélica permiten pensar que uno de los sentidos del texto es de mostrar que todos estamos expuestos a transformarnos en las imágenes de la pantalla grande, todos podemos ser el *allí* a donde se vean enemigos, a donde vayan los Tomahawk amados. Este es el sentido que, entendemos, refuerza la puesta en escena dirigida por García Wehbi.

Conservamos la esperanza de que la madre de Bambi no haya muerto y que esas sacudidas finales del hijo sean augurio de tiempos más felices.

pamela_brownell@yahoo.com.ar

Bambiland: The Gulf War is Taking Place (somewhere, for no reason, against anyone).

The play by Austrian playwright Elfriede Jelinek is, most evidently, an acidic critique of the US's invasion of Iraq and the role the media has played in the conflict. *Bambiland* is a work in which nothing is clearly defined: accusations and potential meaning intersect and become diffused in different directions. In this work I analyze how Emilio García Wehbi constructs diverse languages in his staging to express logic of indeterminacy that reproduces and empowers certain elements of the dramatic text.

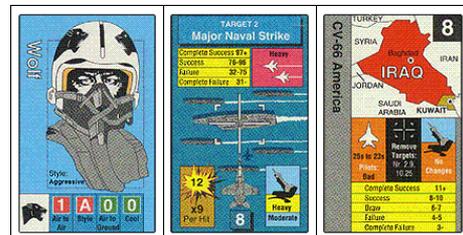
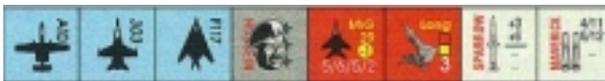
Palabras clave: Jelinek *Bambiland* García Wehbi indeterminacy videopolitics Baudrillard

Key words: Jelinek *Bambiland* García Wehbi indeterminación videopolítica Baudrillard

Primera imagen incluida en el texto dramático de Elfriede Jelinek



Imaginería militar



Relieves del palacio asirio del rey Assurnasirpal II (883-859 a.C)



Escenas de la cárcel de Abu Ghraib, Bagdad (2002/2003)



Exclusive to The Washington Post



Exclusive to The Washington Post

Imágenes de los paratextos de la puesta de Emilio García Wehbi

