

## POÉTICAS DEL RESTO EN LA DRAMATURGIA Y EN LA ESCENA ARGENTINAS

*Poetics of the Rest in the Dramaturgy and the Argentine Scene*

LILIANA BEATRIZ LÓPEZ  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES (ARGENTINA)  
liliblopez@gmail.com

**Resumen:** en la dramaturgia y en los escenarios argentinos el uso de los restos constituye una poética de significancia productiva desde las últimas décadas. Distinguimos algunos de sus usos dentro del régimen de signos; como resto de la memoria social, como índice de la ausencia de los cuerpos, como *souvenir* y colección de artista y como excedente en una crítica al consumo. Se ejemplificará con obras representativas de cada uno de estos usos para observar y analizar las regularidades en cada propuesta singular.

**Palabras clave:** poéticas, dramaturgia, escena, restos, usos, Argentina

**Abstract:** In the dramaturgy and also in the Argentine scenarios the use of the remains constitute a poetic of productive significance throughout the last decades. We distinguish some of its uses within the regime of signs; as the rest of the social memory, as an index of the absence of bodies, as a souvenir and artist collection and as a surplus in a criticism of consumption. It will be exemplified with representative works of each of these uses to observe and analyze the regularities in each singular proposal.

**Keywords:** Poetics, Dramaturgy, Scene, Remains, Uses, Argentina

La expansión de las artes hacia fuera de su marco tradicional habilita deslizamientos impensados hasta hace un tiempo atrás. La propia noción de campo —literario, teatral, cinematográfico— que era funcional para identificar especificidades de los soportes, los códigos y las materialidades, en la actualidad resulta insuficiente para caracterizar a muchos de los objetos contenidos por el régimen estético. Una buena parte de las producciones artísticas se resiste a las clasificaciones arraigadas en la medida en que se incluyen o se conectan con prácticas de las que estaba separada. La autonomía de las artes hoy ha devenido en un límite poroso e innecesario. El espacio literario ya no está contenido únicamente en el libro, el teatro ya no se despliega únicamente en un escenario convencional y sería interminable la lista de ejemplos en los que las prácticas desbordan los reconocidos límites disciplinarios (Sagasetta, 2010, 2013; Cornago Bernal, 2010). De allí que hayan surgido conceptos para comprender este fenómeno, tales como el de “objeto ambiguo” (Oliveras, 2010) o la “inespecificidad en el arte” (Garramuño, 2015). Jacques Rancière sostiene una caracterización semejante del arte actual:

Las prácticas del arte *in situ*, el desplazamiento del cine en las formas especializadas de la instalación museística, las formas contemporáneas de espacialización de la música o las prácticas actuales del teatro y de la danza van en el mismo sentido: el de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, de la convergencia en una misma idea o práctica del arte como manera de ocupar un lugar donde se distribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos. (2011: 31)

El teatro es una de las prácticas que alberga tal complejidad desde su misma constitución al contener, entre otros rasgos, matrices de ritualidad. A través de los siglos, la tecnología fue aportando elementos que, en el presente, llegan hasta sustituir a los actores por medios cibernéticos. Las distintas artes que lo componen conllevan diferentes grados de autonomía que, en algunos casos, como en la música, son absolutos.

El carácter literario del texto dramático es otro punto que genera controversias en el ámbito de los estudios teatrales, en los que también se discute su autonomía o dependencia respecto de la representación. Al hacerse presente en la puesta en escena, el texto dramático se transfiere a otra materialidad. Justamente, se suele aludir al texto dramático como un “resto” literario, en los casos en que se lo valore como tal. En el otro extremo de su consideración, se lo degrada a la categoría de guión, cuya única función sería la de acompañar las acciones físicas de los comediantes. Como toda generalización, ambas posturas resultan poco aptas para dar cuenta de la singularidad de cada texto dramático o de su escenificación.

Intentaremos proceder de una manera acorde con el mismo objeto. Nos resulta convocante la figura del historiador —del arte, nos permitimos incluir— como un trapeo, que Didi-Huberman (2011) rescata de Walter Benjamin:

Más aún, Benjamin reivindica la “tentativa de fijar la imagen de la historia en las cristalizaciones más humildes de la existencia, en sus desechos por así decir (*das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Dasein, seinen Abfallen gleichsam festzuhalten*). Modo de reivindicarse coleccionista (*Sammler*) de todas las cosas y, más precisamente, coleccionista de trapos (*Lumpensammler*) del mundo. Tal sería, según Benjamin, el historiador: un traperero. (2011: 159)

Analizar puestas en escena, convertirlas en objeto de estudio —es decir, en textos espectaculares— implica un ejercicio similar. El acontecimiento ha ocurrido antes y, aunque se haya sido testigo del mismo, resulta evanescente. El carácter efímero del hecho teatral así lo indica. El historiador del teatro recoge las huellas, sean estas voces en el aire, colores, gestos, que ya no es posible presentificar sino de manera parcial y fragmentaria. La memoria —mediante el recuerdo, con su compleja carga de subjetividad— se apuntala con otros restos: fotografías, anotaciones, programas de mano, fichas técnicas, entre otros. Es entonces cuando el texto dramático puede ser uno de los restos más valiosos, semejante a un esqueleto que conserva una forma pasible de individuación.<sup>1</sup>

Estos deslindes previos resultan necesarios para introducir la problemática del tratamiento estético del resto en la dramaturgia y en los escenarios porteños de los últimos años. Distinguimos, al menos, cuatro fases y coincidencias semánticas: las ruinas que ha dejado el vendaval de la historia reciente, la ausencia de los cuerpos, la colección y los desechos en relación al consumo. Contextualizaremos las dos primeras fases en relación a la reflexión surgida en los años posteriores a la dictadura, sobre las huellas y heridas de ese oscuro período de la historia. Las últimas dos, muchas veces superpuestas sobre las precedentes, tienen como telón de fondo las políticas neoliberales de la década del noventa.

## Los restos de la memoria social

A partir de la recuperación de la democracia en 1983, el teatro, la literatura y el cine argentinos se ocuparon profunda y profusamente de revisar los años negros de la última dictadura militar. Con una distancia de casi cuatro décadas, muchos analistas reconocen al menos dos fases en esa revisión. La primera llega hasta la década de los noventa y la segunda, iniciada a partir de entonces, continúa hasta hoy.

En el campo teatral, el cambio de fase coincide con una renovación de la propia práctica, tanto en el terreno de la escritura como de la puesta en escena. La innovación afectó incluso a la misma relación entre ambos términos. Comenzó a discutirse el rol preponderante del texto y del dramaturgo en el proceso escénico, al tiempo que surgían las clasificaciones de “teatro de imagen”, “dramaturgia del director” y “dramaturgia del actor”. En paralelo, entró en crisis el sistema de actuación stanislavskiano y sus derivaciones

---

<sup>1</sup> Sobre algunas consideraciones y modelos para la reconstrucción de la puesta en escena teatral, véanse Marco de Marinis (1982), Patrice Pavis (2000), Osvaldo Pellettieri (2005) y Liliana López (2007).

posteriores (como el método Strasberg), canónicos durante las décadas precedentes. Se recuperaron códigos de actuación procedentes de los cómicos populares y se otorgó mayor legitimidad a la improvisación y al trabajo corporal de los actores, en detrimento de una actuación que valoraba la elocución por sobre otros parámetros.<sup>2</sup>

Uno de los ejemplos más emblemáticos de este cambio de paradigma fue *Postales argentinas* (1988) con dramaturgia y dirección de Ricardo Bartís. En clave *clownesca*, las actuaciones de Pompeyo Audivert y María José Gabin citaban formas actorales de algunos de los grandes cómicos populares mediante procedimientos y artificios como la mueca, la *maquietta* y la ruptura de la convención del realismo. La elocución de Audivert se remontaba al estilo característico de Luis Sandrini, exhibiendo además la teatralidad de la situación escénica, ubicada en una Buenos Aires del futuro. Consistía en una distopía en la que todo remitía al resto, al fragmento, al desecho, con la excusa de recrear la vida de un poeta a partir de sus manuscritos encontrados en el lecho seco del Río de la Plata. Las hojas de diario diseminadas, arrugadas y rotas reforzaban el símil con el país y su cultura devastados. Héctor Girardi, un oscuro empleado de correos y aspirante a poeta, escribe sobre esas hojas, lee los avisos clasificados, las esparce por el espacio e intenta comérselas, hasta que finalmente se arroja junto con ellas al Riachuelo.<sup>3</sup>

El fracaso de su vida proviene del peso de la figura materna, el fracaso de su escritura es el resultado del peso de la tradición: Girardi está atravesado por “la angustia de las influencias”, parafraseando a Harold Bloom. Lo poco que escribe es ajeno, consiste en citas sueltas y desordenadas, provenientes de distintas fuentes —la literatura universal, la local, el tango— y sobre todo, de los relatos de su madre que moldearon su infancia:

[...] Comencé a leer. A los seis meses de lectura descubrí que las evocaciones de mi infancia habían sido robadas de “La gallina degollada y otros cuentos” de Horacio Quiroga, y los relatos sobre la memoria de mi abuelo de “Funes el memorioso” de Jorge Luis Borges... Durante diecisiete años la literatura fue mi único alimento, leí Shakespeare, Góngora, Discépolo, Beckett, Ortega y Gasset, Neruda, Sarmiento, Voltaire, Canaro, Mecánica Popular, Chichita Derquiaga, diarios, revistas... Ocho años y nueve meses leyendo, descubriendo... ¡No podía más! ... (*Se come los papeles de diario que sacó antes del roperito y se dirige a la mesa*). (Bartís, 2003: 48; cursivas del original)

El mismo procedimiento se traslada a su escritura, un mosaico de citas ajenas, hasta que decide recargar su imaginario:

[...] Durante ocho años permanecí en un letargo imperturbable, sin vinculación alguna con el mundo de las letras y las ciencias y alejado de todo

<sup>2</sup> En relación a estos debates, pueden verse las distintas posiciones en *La puesta en escena en el teatro argentino del Bicentenario* (2010), que contiene textos de Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Adriana Scheinin, Rafael Sprengelburd, entre otros.

<sup>3</sup> Véanse al respecto de *Postales argentinas* los trabajos de Ana Giustachini (1990), Osvaldo Pellettieri (1990) y Julia Elena Sagaseta (1997).

acontecimiento popular. Me dedicaba a observar por la ventana la lenta pero inexorable disolución de la materia de las cosas. (Bartís, 2003: 59)

El humor producía un alivio frente a las ominosas situaciones en las que su madre, luego de haber sido asesinada por él, revivía a través de otras mujeres que aparecían en su vida. El suicidio aparecía como la única forma de salir de la interminable pesadilla. Su legado literario, serán los restos fragmentarios de los poemas plagiados.

Un tratamiento estético de los restos muy diferente ofrecía *Los murmullos* (2001) de Luis Cano, estrenada en 2002 en el Teatro San Martín de Buenos Aires. El contexto era muy diferente al de la década pasada, luego de la grave crisis política, social y económica del año 2001. El espacio escénico de la sala Cunill Cabanellas estaba completamente cubierto de escombros y polvo. Los restos de mampostería creaban un paisaje de ruina y desolación, en el que algunos pocos elementos empobrecían aún más el imaginario. El propio autor tomaba la palabra:

#### OBJETO DE CONCIENCIA

El Autor se come las hojas del texto.

#### AUTOR

Soy Ulises. Número 571. YO QUE FUI

TANTOS HOMBRES NO PUDE SER EL

UNICO QUE SOSTUVIERA A TIEMPO

TU CAIDA. Soy la hiena que versifica

entre las tumbas. Llevo una coraza de

indiferencia / una mortaja. Incapaz de

actuar. Mis palabras están escritas en

tinta negra. Vengo a teñir el mundo.

¿Para qué lo quiero / el placer de gol-

pearme la frente?

[...] ¿Cómo ser en medio de esto no-una-sombra? Nadie

puede hacer este papel de Autor y frotarse las manos de placer y suciedad.

¿Qué? ¿Narrar otra vez? ¿Pero cómo?

¿Por el arte? ¿Una comedia de entre los

muertos? ¿La comedia de las magníficas

ruinas! ¿Y qué decir? (Cano, 2001: 9-10; mayúsculas del original)

El fragmento citado resulta representativo de la crisis del autor dramático, del poeta o del narrador. También de la agonía del relato, el cual se apegaba a la dramaturgia más tradicional. El contexto, el “en medio de esto”, —véase la historia reciente, los desaparecidos, la crisis de las instituciones— impone un camino distinto al transitado. La imposibilidad de narrar por medio del relato clásico o de la dramaturgia de representación deja lugar al poema, al fragmento, al resto.

El oximoron “magníficas ruinas” resulta doblemente indicial, al condensar retóricamente la escena y la extraescena, el teatro y el orden de lo real. Apta a la contradicción del artista al traducir la catástrofe de la historia por medios simbólicos, una tarea necesaria pero acechada por el espanto.

## La ausencia de los cuerpos

Durante los años que siguieron al fin de la dictadura, el arte apeló por medios diversos a la representación de la ausencia de los cuerpos de los desaparecidos. En las artes visuales, “El siluetazo” fue quizás la operación simbólica y política de mayor impacto social, en la medida en que se realizaba en el espacio público, tal como puede verse en los testimonios recopilados por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (2008).

Una de las imágenes recurrentes en la escena argentina fueron los zapatos apilados, íconos presentes que remitían, como huellas, a los cuerpos que no estaban. En la siguiente fase antes señalada, los zapatos fueron reemplazados por la ropa.

En 2009, Lola Arias estrenó en Buenos Aires *Mi vida después*. Fue el comienzo de una extensa gira de la puesta —a la que se clasifica como “biodrama”— por muchas ciudades del mundo. Arias convocó a seis actores que hubieran nacido en la década del 70, con el fin de reconstruir la identidad de sus padres. De un modo u otro, éstos estaban ligados a experiencias trágicas, desde la desaparición, la tortura, el exilio, ya sea por su militancia o por la represión de ésta. Según señala la autora y directora en el libro/programa, la ropa permitía la conexión con un pasado de difícil reconstrucción:

Supongo que muchas personas tienen una foto con las ropas de su padre o su madre entre su álbum de infancia. Para mí, esa voluntad infantil de representar al padre trajo la idea de hacer una obra en que los hijos se ponían la ropa de los padres para reconstruir la vida de ellos, como si fueran dobles de riesgo dispuestos a revivir las escenas más difíciles de sus vidas. Y pensé que los actores de esa obra tenían que ser de mi generación. Una generación nacida durante la dictadura militar, que creció entre relatos fragmentarios, borrosos o inventados sobre lo que pasaba en esa época. (2009: s/p)

Garramuño destaca la diferencia entre el tratamiento del pasado y la memoria que algunas obras “inespecíficas” producen, y que bien podría aplicarse a los casos señalados:

La diferencia de la noción de archivo con la que trabajan estas obras es que ellas insisten en hacer presente, en exhibir, en mostrar la materialidad de esos restos, la obstinada conservación de los vestigios y residuos que en la preservación e insistencia conducen al surgimiento de otras historias, de otras realidades construidas con esos fragmentos del pasado e impulsados por estos, pero que abandonan el pasado en favor de la *presencia*, la supervivencia de esos restos y el modo en que sus efectos perduran en el presente. (2015: 65; cursivas del original)

*Mi vida después* lo señala desde su mismo título: cada sujeto, cada actor y cada actriz que exhibe restos de su infancia y de la juventud de sus padres, lejos de estar guiado por un espíritu memorialista o arqueologizante, se pregunta cómo seguir, proyecta su futuro y predice su propia muerte.

En *Pueden dejar lo que quieran* (2013), un espectáculo de Fernando Rubio, la acción se iniciaba con una breve estancia en la que los espectadores

eran recibidos por los actores, mientras una voz en *off* hacía una mínima presentación. Nada parecía ligarlos entre sí, salvo el azar. A continuación, se habilitaba el ingreso a un espacio/instalación, donde innumerables prendas de vestir se superponían hasta cubrir por completo el piso y las paredes. A su vez, las ropas formaban “cortinas” que modificaban el espacio mediante la precisa manipulación de los actores, creando zonas cada vez más pequeñas en las que la relación con los espectadores devenía íntima. Todo lo que seguía constituía una experiencia diferente para cada receptor. Los discursos de los actores mantenían su autonomía, aunque se percibían ecos sutiles; las transformaciones espaciales mediante los desplazamientos de las “paredes” configuraban una instalación dinámica, y por encima de todas las cosas, teatral. Si bien la fragmentación disolvía la posibilidad de un relato único, la puesta poco a poco iba adquiriendo una configuración narrativa. El proceso iba armando una suerte de rompecabezas hasta para los mismos participantes, los “elegidos” por una voluntad de memoria. La ropa se erigía como túmulo para señalar la ausencia de los cuerpos, un resto o una parte de los que ya no estaban. Consistía en una operación metonímica en la que el acto de colgar unas notas en las prendas resultaba un simulacro de comunicación de incierto resultado.

La huella del artista francés Christian Boltanski se convertía en una marca a través de la cita de su instalación “Reserve” (1990, Centro Pompidou de París) y de la más cercana muestra realizada a fines de 2012 en el museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. La utilización de la ropa superpuesta para conformar una instalación sugería el deseo de estimular la memoria desde un ángulo íntimo y cotidiano, como lo afirmaba uno de los “mensajes” entregados por los actores/*performers* a los espectadores, también por elección azarosa. A modo de ejemplo, citamos el siguiente:

Quizá la ropa no signifique nada. / Esta ropa. / Esto que llevamos puesto.  
/ Lo que dejamos. Lo que podemos usar todos. / Lo que tiramos. / Lo  
que nos viste. / Lo que nos dice. / Lo que nos permite. / Lo que nos  
impide. / Lo que miran. / Lo que veo. Lo que escondo. / Lo que tengo.  
Lo que olvido. / Lo que sobra. Lo que pierdo. / Lo que regalo, lo que me  
prestan. / Lo que robo. Lo que siento. / Lo que cargará otro o se perderá  
en el tiempo. Boltanski. (Tarjeta entregada durante el espectáculo)

Y como una nota al pie, en la misma tarjeta se leía: “Con lo poco que queda, encontré un sentido. Gracias. Estén atentos a no estar solos” (Tarjeta entregada durante el espectáculo). Finalmente, el dispositivo esbozaba sutilmente una alusión al sentido que adquiriría la articulación de la ropa con el cuerpo ausente, pero sin clausurar la significancia que producía en múltiples direcciones.

En una línea más política, la instalación teatral *Museo Ezeiza* del director teatral Pompeyo Audivert se realiza con intermitencias desde hace varios años en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (ex ESMA). La presentación, a modo de comunicado, la anuncia así:

Mediante la técnica del fetiche, la mecánica metafísica del vudú y el método del interrogatorio, el museo intentará entrar en contacto con Ezeiza a través de sus restos. Se convoca a los actores de nuestra tragedia

griega nacional a presentarse. Fragmentos de Ezeiza serán utilizados como antenas. No se garantiza nada. ¡Viva Perón! (Cooperativa Ezeiza, 2014)

El suceso histórico conocido como “la masacre de Ezeiza” ha sido poco documentado y menos difundido. El 20 de junio de 1973, miles de militantes acudieron a las adyacencias del Aeropuerto Internacional de Ezeiza para recibir al ex presidente Juan D. Perón, luego de dieciocho años de exilio. Alrededor del palco de oradores se produjeron disparos hacia los concurrentes, con un saldo de muertos y heridos no determinado. Estos graves hechos originaron que el vuelo se desviara hacia un aeropuerto militar y que la multitud huyera por el descampado. La *performance* de Audivert se centró en los objetos que habrían quedado en el terreno, abandonados por sus dueños. Documentos de identidad, megáfonos, banderas, entre otros, cobraron vida y voz a través de los *performers* y reconstituyeron poéticamente un relato omitido y silenciado, susurrando su historia a los espectadores que se acercaron a cada puesto de la instalación. Rotos, sucios, pisoteados, los objetos devenían en portavoces objetuales de la fiesta que no pudo ser en 1973.

En este caso, los supuestos “restos” no sólo reconstruyen la memoria histórica, sino que la construyen, ocupando el lugar que otros enunciadores resignaron. La ficción del museo y la de los objetos allí exhibidos en tanto que restos, elaboran un discurso inexistente pero necesario mediante un uso poético.

### ***Souvenirs* y colección de artista**

La colección fue calificada por Baudrillard como “sistema marginal” (1985, 97). Adquiere sentido únicamente para su poseedor, en una suerte de juego pasional. Podría ser el caso de la biografía objetual de Emilio García Wehbi, *Cuando el bufón se canse de reír* (2012). Los textos fueron escritos en colaboración con Luis Cano y se anunciaba así: “Un cuerpo, dos biografías, una cámara filmando en vivo y cien objetos, todo en 12 m<sup>2</sup>” (Programa de mano, 2012). Cada uno de esos cien objetos era portador de una microhistoria relacionada con la vida del artista (una vida de artista que trabaja con objetos), ya sea porque participó en alguno de sus espectáculos o es el *souvenir* de alguna gira. En su heterogeneidad, es lo único que tienen en común, además de su reunión en el piso de la escena. Son objetos abstraídos de sus funciones originarias, que han devenido doblemente estéticos (por lo que se dice de ellos y por su exhibición). Su valor, en términos semiológicos, se establece en función de lo que el sujeto que los manipula afirma sobre ellos. No tienen valor de mercado, no tienen valor artístico *per se*. Configuran un tesoro personal, cuentan una trayectoria singular, al decir de Baudrillard “[...] Pues siempre se colecciona uno a sí mismo” (1985: 103).

En su página personal, García Wehbi enumera los cien objetos en orden alfabético, lo que constituye un modo —aunque sea arbitrario— de poner orden a la heterogeneidad. Sin embargo, en esta colección de apariencia caprichosa sería posible establecer algunas series: objetos recolectados en viajes (billetes, pasaportes, fotos, proyector, cámaras, entradas a museos, mapas, recuerdos de viaje); objetos de la infancia (juguetes, revistas); y una tercera, que se conecta con las primeras, y que consiste en partes de objetos zoomórficos o



antropomórficos. Ojos de muñecas, torsos, títeres, esqueletos, muñecos completos, robots y hasta un zorro embalsamado. Para el espectador conocedor de la trayectoria artística de Emilio García Wehbi, esta colección no resulta extraña en absoluto.

Una subcategoría de la última serían las efigies de santos y exvotos: “San Expedito de tienda palermitana”; “San la Muerte de yeso despintado de tienda de Liniers, 2004”; “Orixá roto de la Pomba Gira María Padilla Raihna das 7 Encruzilhadas, San Pablo, Brasil, 2003”; “Ofrenda robada en el Templo de los Gatos, Tokio, 2008”; “Objeto modificado —cabeza de roedor con brazos de Jesucristo—, 2010”; “Buda de cuatro caras, Hué, cerca del paralelo 17, Vietnam, 2010”; y “Calaverita enmascarada o Catrino luchador, México, 2008”.

En algunos casos se indica la fecha de incorporación a la colección, en otros, su forma de ingreso y el estado en que se encuentran. Encontrado, robado, roto, despintado, todos ellos remiten a alguna forma de culto, ya sea institucionalizado u heterodoxo. Y remiten a representaciones de figuras religiosas con rasgos antropomorfizados. Podría decirse de ellos lo que Didi-Huberman ha señalado acerca de los exvotos, su no pertenencia o no existencia dentro del dominio del arte.<sup>4</sup>

En esos restos de acontecimientos estéticos que Wehbi exhibe como colección es posible percibir una tensión entre lo que pertenece y lo que no pertenece al régimen estético. Una tensión que el propio artista promueve, provocando al espectador a decidirlo. El despliegue escénico del objeto/resto deviene *gestus* de artista. Tal como afirma Baudrillard, “[...] Así se comprende mejor la estructura del sistema posesivo: la colección está constituida por una sucesión de términos, pero el término final es la persona del coleccionador” (1985: 103).

## Consumo y excedentes

Por último, se hará referencia al uso del resto como crítica al consumo en *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* del argentino Rodrigo García, radicado en España. En 2012 fue dirigida e interpretada por Emilio García Wehbi.

El texto presenta una lejana relación de intertextualidad con la primera parte de la *Orestíada* de Esquilo, titulada *Agamenón*. Allí, el atrida volvía de la guerra de Troya como triunfador, con un botín entre el que se encontraba Casandra como esclava y cometía *hybris* al pisar la alfombra púrpura. Ambos hechos desencadenaban la tragedia, cuya consecuencia será el asesinato del protagonista a manos de su esposa Clitemnestra y su amante, Egisto.

La huella de la tragedia en la pieza de Rodrigo García resulta paródica. El protagonista descarga su furia sobre su esposa y su hijo, tras haber hecho

<sup>4</sup> “Su mediocridad estética o su calidad de cliché y de estereotipo las deja apartadas de la ‘gran’ historia del estilo. Esa insignificancia forma una pantalla, genera rechazo a observarlas. Aunque más que de insignificancia, de debería hablar de *malestar* y de *puesta en crisis*: malestar frente a la vulgaridad orgánica de las imágenes votivas; puesta en crisis del modelo estético del arte, fomentado por las academias, la crítica normativa y el modelo positivista de la historia como cadena narrativa continua y novela familiar de ‘influencias’” (2013: 11-12; cursivas del original).

ridículas, innecesarias y onerosas compras en el supermercado. El director lo resolvió mediante un dispositivo escénico colmando de residuos:

Aparecen elementos prototípicos de la sociedad de consumo (mucho ketchup como representación del fast food, pollo freído en la escena como evidencia de la alimentación a través de la comida de delivery, infinidad de bolsas de basura de consorcio repletas de desperdicios —desperdicios que llevan aún las marcas de los productos—), haciendo de la escena un dispositivo saturado de componentes concretos y metafóricos al mismo tiempo.<sup>5</sup>

Las montañas de basura entre las que se desplazaban los actores vestidos a imitación del payaso Ronald McDonald desnudaban el acto mismo de la compra y el agotamiento del consumo. Baudrillard dice respecto de la compra:

[...] Esto es lo esencial: la compra misma es secundaria. Si la abundancia de productos pone fin a la *rareza o escasez*, la profusión publicitaria pone fin a la *fragilidad*. Pues lo peor es verse en la necesidad de inventar por sí mismo motivaciones para obrar, amar, comprar. Entonces se ve uno enfrentado a su propia inexistencia, su mala fe, su ingratitud y su angustia. (1985: 194; cursivas del original)

Herencia de las vanguardias, “[...] el arte que recurre a la basura suele exhibir los desechos en medio de las tensiones y contradicciones de la sociedad que los produjo” (Kosak, 2015: 21). El exceso del resto del consumo opera por contraste en una comunidad que se topa con la escasez a la salida del espectáculo.

A modo de cierre, aunque no sea una conclusión definitiva, señalamos que en este uso del resto es donde puede percibirse mejor el trabajo del tiempo. Nuestra hipótesis consiste en que el uso estético del resto potencia doblemente esa percepción, la refuerza en su exhibición a la comunidad de espectadores.

En los ejemplos anteriores había un uso afectivo del resto, un gesto de recuperación de la memoria a través de los objetos, las ruinas o los fragmentos. Aquí, únicamente se expone la impotencia y el vacío que motoriza nuevamente el deseo de adquisición que dará lugar a nuevos restos, en una espiral sin salida.

En todo caso, cada una de estas posibilidades abre nuevos campos semánticos a la función interpretativa del arte contemporáneo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS, Lola (2009), *Mi vida después*. Buenos Aires, El Autor.  
BAUDRILLARD, Jean (1985), *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI.  
BARTIS, Ricardo (2003), “Postales argentinas”, en *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires, Atuel.

---

<sup>5</sup> Extraído de la página web de Emilio García Wehbi <<http://emiliogarciawehbi.com.ar/>> (12/04/2018).

- BLEJMAR, Jordana (2015), “Una colección afectiva de la ausencia”, en Macón, Cecilia y Solana, Mariela (eds.), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, pp. 275-286. Buenos Aires, Título.
- CANO, Luis (2001), “Los murmullos”. *Revista Digital Celcit Argentina*, n.º 17. Consultado en <<https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/17/>> (10/04/18).
- COOPERATIVA EZEIZA (2014), “Comunicado”. Consultado en <<http://museoezeiza.blogspot.com/>> (11/03/18).
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2010), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Latinoamérica*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- DE MARINIS, Marco (1982), “El texto espectacular” en *Semiótica del Teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*. Milán, Bompiani.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- \_\_\_\_\_ (2013), *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Buenos Aires, Sans Soleil.
- GARRAMUÑO, Florencia (2015), *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- GIUSTACHINI, Ana (1990) “El teatro de la resistencia: *Una pasión sudamericana y Postales argentina*”, *Cuadernos Getea*, n.º 1, pp. 55-72. Buenos Aires, Girol Books / Revista Espacio. DOI: <<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.37982>>
- KOZAK, Claudia (ed.) (2015), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Caja Negra.
- LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo (2008), *El siluetazo* (comp. Longoni y Bruzzone). Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- LÓPEZ, Liliana (2009), “La superficie de la historia: diez problemas para una historia crítica del teatro”, en López Liliana (dir.), *Topología de la crítica teatral I*. Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte, pp. 53-57.
- OLIVERAS, Elena (2010), “Teoría del objeto ambiguo en el arte contemporáneo”, *Revista Espacios de Crítica y Producción*. n.º 44. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, pp. 92-97.
- PAVIS, Patrice (2000), *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires, Paidós.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1990), “El teatro latinoamericano del futuro”, *Cuadernos Getea*, n.º 1. Buenos Aires, Girol Books / Revista Espacio, pp. 3-16. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1991.4922>>
- \_\_\_\_\_ (2005), “Introducción: para una Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires”, en Pelletiere, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen I*. Buenos Aires, Galerna, pp. 15-43.
- RANCIÈRE, Jacques (2011a), *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- \_\_\_\_\_ (2011b), *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Manantial.
- SAGASETA, Julia Elena (1997), “Vanguardia y tradición: acerca del actor argentino. A propósito de *Postales Argentinas y Rojos globos rojos*”, en Pelletiere, Osvaldo (ed.), *El teatro y su mundo*. Buenos Aires, Editorial Galerna / Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, pp. 247-255.

- \_\_\_\_\_ (2010), “El Periférico de Objetos y la multiplicidad estética”, en Sagaseta, Julia Elena (dir.), *Miradas sobre la escena teatral argentina en democracia*. Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte, pp. 83-126.
- \_\_\_\_\_ (2013), “Subjetividad performática”, *Territorio Teatral*, n.º 10, Buenos Aires, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes. Consultado en [http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n10\\_2\\_02.pdf](http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n10_2_02.pdf) (08/05/18).
- VV.AA. (2010), *La puesta en escena en el teatro argentino del Bicentenario*. Edición y prólogo de Olga Cosentino. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.