

Proyecto Filoctetes: algo está podrido en Buenos Aires

Paula Fernández¹
María Gabriela González²

Resumen

Este artículo analiza “*Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*”, una intervención urbana realizada en el año 2002 por el director Emilio García Webhi en co-producción con el Centro Cultural Ricardo Rojas. Para dar cuenta de la naturaleza y alcances de esta experiencia artística, primero mencionaremos brevemente las características del contexto político y social en el que tuvo lugar, para luego identificar las particularidades del dispositivo que construye, y los efectos que (consciente o inconscientemente) provocó. Específicamente nos interrogamos sobre la eficacia de este evento en relación a los propósitos manifestados por su creador.

Palabras claves: Intervención urbana- *Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires* – Emilio García Webhi - Arte performático- Director.

¹ Licenciada en Teatro. Master en Artes Escénicas (UFBA); JTP cátedras Dirección Teatral y Práctica Integrada II, Facultad de Arte. UNCPBA. paunandez@hotmail.com

² Licenciada en Teatro. Master en Práctica del Teatro Contemporáneo, Lancaster (UK). Master en Análisis del Movimiento Laban y Estudios Somáticos, Surrey (UK); Profesora Adjunta Expresión Corporal I, Facultad de Arte. UNCPBA. maria.gabriela.gonzalez@gmail.com

Abstract

This article discusses different aspects of *Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires* (2002) -a public intervention by Emilio García Wehbi- enquiring about the purposes of the artist and the effects that this work had in the general public, critics and cultural media. First we describe the social-historic framework and then we analyse the mechanism proposed by the artist to give shape to this act of performance art; finally we discuss the consequences of the work

Key words: public intervention - Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires - Emilio García Wehbi - Performance Art - Theatre Director.

Introducción

En Argentina el comienzo de este siglo cargó con el peso de los desaciertos y derroches cometidos durante la década del '90, en la que el gobierno nacional presidido por Carlos Menem adoptó una política neoliberal extrema, privatizando salvajemente la mayoría de las empresas administradoras de los recursos naturales del país. Como consecuencia de la puesta en práctica de este modelo el empleo cayó, los recursos escasearon; aumentó la pobreza y los asentamientos precarios. Se agudizó el hambre y la precarización laboral. Se multiplicaron los casos de gente en situación de calle.

En diciembre de 2001 cae violentamente el gobierno de De la Rúa. La economía argentina quiebra. Se usan bonos en lugar de una unidad monetaria oficial. Se impone el trueque como forma de comercio. Aumentan los indigentes y la gente sin vivienda. El éxodo a otros países con mejor situación económica llega a su pico. El cartonero es una figura que repentinamente puebla las calles de las grandes ciudades del país.

En este contexto, el 15 de noviembre de 2002 aparecen en la ciudad de Buenos Aires 23 supuestos “cuerpos” de personas de

la calle en situaciones de riesgo: cuerpos tirados en diferentes barrios de la ciudad en algunos casos con la cabeza en un charco de sangre o de vómito; en otros durmiendo al borde de la calle o desmayados en el paso de la gente. Dichos “cuerpos” eran en realidad creaciones hiperrealistas hechas en látex por el artista plástico y escenógrafo Norberto Laino por encargo del director de teatro, performer, dramaturgo y artista plástico Emilio García Wehbi, en el marco de la obra *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*.

Los muñecos de látex estaban vestidos y dispuestos de tal manera que eran fácilmente confundidos con personas. En cada uno de los 23 lugares donde se colocaron estas figuras, se instaló un equipo de gente que incluía una persona encargada del aspecto técnico y producción – para lidiar con las situaciones que los muñecos generaran en la gente y autoridades-, y dos personas que durante las siete horas que duró el evento, registraban minuciosamente en fotografías, video y audio las reacciones y situaciones que se suscitaban alrededor de los supuestos “cuerpos”.

Las locaciones³ en las cuales se colocaron los cuerpos fueron minuciosamente elegidas; de acuerdo a García Wehbi se tuvo en cuenta “*su incidencia social, tanto simbólica como práctica. El criterio de esa elección estuvo relacionado con un análisis específico de los contenidos geográficos, históricos, socioeconómicos y culturales de la ciudad, así como por la masividad de transeúntes.*” (cf. Stiglitz, 2012: web)

La información registrada durante el evento por el equipo de colaboradores, fue debatida y analizada pocos días después en un *workshop* del que participaron la crítica de arte María Teresa Constantín, el sociólogo Horacio González, y el dramaturgo Luis Cano, junto a público presente. La documentación gráfica de la

³ Algunos de los lugares escogidos fueron: El Palacio de Tribunales, el Congreso de la Nación, la Plaza San Martín, el Shopping Abasto, el Teatro General San Martín, Callao y Corrientes, el Village Recoleta, Florida y Av. Córdoba, Plaza Houssay, Av. Cabildo y Juramento, Acoyte y Rivadavia.

intervención junto al resultado de ese *workshop* fue publicado en diferentes formatos (libro, muestra fotográfica, video, etc.).

Análisis

Sobre el efecto generado por *Filoctetes*... son muchas las cosas que se pueden observar. En una entrevista realizada por Claudia Stiglitz (2012: web), Wehbi realiza una discriminación entre la reacción de los transeúntes y la repercusión que tuvo esta intervención en los medios de comunicación. En relación a las actitudes de los transeúntes cuenta que - si bien la mayoría optó por ignorar los cuerpos- entre los que sí repararon en ellos la respuesta fue “variada pero intensa”; en términos generales la intervención suscitó “*solidaridad, violencia, antipatía, empatía, enojo, negación del hecho estético, defensa del proyecto, etc. Lo que sí sucedió –aclara Wehbi- es que el proyecto no pasó desapercibido*” (Stiglitz, 2012).

Por otro lado la prensa, en general, no dio cuenta del evento como un hecho artístico sino más bien como un evento social y/o policial. En la mayoría de los diarios se incluyó la noticia en la sección policial y se le dio un tratamiento sensacionalista, aumentando y tergiversando la información. *Crónica TV* instaló una cámara que transmitía en vivo desde uno de los puestos donde había un muñeco. Varios titulares⁴ se refirieron a los muñecos como “muertos” e hicieron referencia a la confusión generada en los transeúntes con cierto recelo hacia el artista, juzgando dicha confusión no como un efecto buscado sino como un engaño perpetrado sobre el ciudadano bienintencionado. La vieja cuestión de “qué es arte” y si “eso” podía ser considerado “arte” surgió inevitablemente. Mediante esta pregunta los medios cuestionaron la legitimidad de la obra como

⁴ Como un ejemplo claro, la placa de “Crónica Noticias” rezaba: “Polémica por aparición de muñecos simulando ser personas muertas”.

producción artística anteponiendo, en la mayoría de los casos, un implícito “no” como respuesta.

No está demás para entender el *proyecto Filoctetes* preguntarse justamente eso: dónde se encuentra la obra/ la creación/ la producción/ la propuesta artística de Wehbi. Es decir, es necesario revisar el funcionamiento del dispositivo artístico diseñado por este director en relación a su finalidad, los elementos puestos en relación y los efectos que, pretendidamente o no, originó. En la misma dirección resulta útil preguntarse si *Filoctetes...* constituye una obra performativa o eminentemente plástica; si los muñecos, como objetos artísticos en sí, son más importantes que la escena a la que dan lugar en relación con los transeúntes. Alejado de cualquier función contemplativa que podía atribuírseles a los espectadores de los muñecos, el propósito del artista fue valerse de la confusión que generaba el realismo de estos para desencadenar algún tipo de reacción en los transeúntes y que ésta, a su vez, se tradujera en algún tipo de acción con respecto a esos supuestos cuerpos.

Podríamos decir que es hacia allí, hacia esa conexión espectador-“cuerpo” hacia donde el artista desea llevar nuestra atención, no a los muñecos ni a las fotografías y videos que registraron las reacciones generadas por la intervención sino a la relación que se generaba entre esos “cuerpos” y los habitantes de la ciudad, en una realidad que rápidamente naturalizaba las imágenes de personas viviendo en la calle, ignoradas, dejadas de lado por el sistema social y cultural. En palabras de Wehbi, frente a esta realidad:

La respuesta habitual -en la que me incluyo- es hacerse el distraído, o calmar la conciencia infeliz tirando una moneda. (La incorporación alegre, o al menos ignorante y displicente, del ser humano al paisaje de la calle es uno de los logros del menemismo) El interrogante, entonces, era ver cómo responde un transeúnte a una situación que lleva el realismo un poco más allá, de modo que la realidad

*aparece ligeramente torcida. Por eso se agregó sangre o vómito a los cuerpos: no como elementos fantásticos sino hiperrealistas. Ése fue el cebo.*⁵

La alusión al “cebo” describe claramente la idea de engaño, la intención de Wehbi de oficiar como cazador o “voyeur” de las reacciones de la gente y -mediante la sangre, el vómito y pequeños parlantes escondidos en la ropa de los muñecos que reproducían sollozos- instar al transeúnte a interactuar con ellos. Sin el agregado de estos “condimentos” es probable que la gente no hubiera reparado en ellos, o hubiese reparado menos, o aún reparando no se hubiese decidido a intervenir de la manera en que algunos lo hicieron (llamaron a una ambulancia, acercaron una taza de café al muñeco, le dejaron dinero a modo de limosna, los tocaron e interrogaron para saber si estaban bien, etc.) Acto seguido, esta pequeña porción de transeúntes -en relación a los que pasaron sin detenerse- descubría el engaño, y se descubría a sí mismo oficiando como actor en una obra artística.

A diferencia del teatro “participativo” o el “arte relacional” en el que el público participa activamente de la obra siendo consciente de su rol de espectador, en *Filoctetes...* Wehbi proponía una sustitución o inversión de los roles cuando expresaba “*seamos nosotros (los ideólogos del evento) el público y ellos (los transeúntes) los actores.*”

Por otro lado, a pesar de basar la obra en las reacciones de los transeúntes desprevénidos y volverlos objeto de reflexión y análisis, el director argentino insistió en sus declaraciones en despegar al evento de cualquier fin o interpretación sociológica. Para Wehbi

(...) esto no es un trabajo sociológico ni un estudio de comportamiento social: es una irrupción estética, una intervención casi subversiva en la que lo artístico se

⁵ García Wehbi, Emilio (2002) *Habeas Corpus*, Página 12: www.pagina12.com.ar/diario/suplemento/radar/6-2002-12.html.

mimetiza con la realidad para tomar de sorpresa aquello que está siendo intervenido; en este caso, el espacio público. No pretendo emitir ningún juicio de valor. Desde la estética solo puedo plantear interrogantes. La idea es forzar una disrupción para indagarnos e indagarme. Busco provocar, pero no como un acto de violencia sino como una interrogación a una normalidad sospechosa.⁶

A partir de estas declaraciones es posible realizar algunas preguntas que nos ayuden a pensar la forma e incidencia real de la obra:

1. Si los transeúntes “componen” la obra y los artistas /ideólogos actúan como espectadores- y al mismo tiempo no pretenden realizar ningún juicio de valor- ¿la obra como “interrogación”, no se convierte en una pregunta retórica? Es decir: ¿no anticipa, por ejemplo, mediante las locaciones escogidas y los “cebos” utilizados, su efecto?
2. ¿Qué lugar ocupa dentro del dispositivo *Filoctetes...* el transeúnte/actor que enterado del engaño deviene espectador tardío de la obra a la que dio lugar? Situado en esa especie de limbo entre “actor/espectador”, ¿no queda relegado a un segundo plano? ¿El engaño no invalida al mismo tiempo el gesto solidario y la legibilidad de la obra? ¿No se postulan los artistas/ideólogos directamente como protagonistas y destinatarios de la acción?
3. Otra pregunta importante para entender este proyecto es ¿dónde y cuándo termina la obra? ¿En la calle, cuando los transeúntes son anoticiados del engaño? ¿En el Centro Cultural Rojas, después del workshop? ¿O posteriormente, con la edición del libro que reúne datos, reflexiones e imágenes del evento y del workshop?

⁶ Idem.

En relación a estas preguntas resulta evidente que *Filoctetes...*, como toda intervención urbana, se ubica en el cruce de dos regímenes de sensorialidad distintos como lo son la realidad y el arte, lo peculiar en este caso es que la ficción se construye apelando al engaño y mimetizándose con aquello que interviene. Y en este sentido, como advierte J. Rancière en *El espectador emancipado* (2010), cuando lo artístico se mimetiza con la realidad se produce la anulación de la “distancia estética”. Para este autor la distancia estética implica “*la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado*”; su importancia radica en que es justamente esta distancia la que le otorga verdadera potencia política al arte ya que le garantiza al espectador la posibilidad de arribar a posicionamientos y modos de subjetivación propios.

Rancière reconoce como un rasgo de la actividad artística contemporánea la voluntad de “repolitizar” el arte utilizando viejas estrategias -como la inserción en una realidad dada- con el fin de volver visible un determinado estado de la realidad y criticar las formas de dominación ideológica, estatal y económica imperantes. Dentro de esta tendencia el espectador juega un rol fundamental ya que se pretende correrlo de su habitual pasividad para que desempeñe un rol activo. Para lograr dicho cambio de actitud se apela a distintos recursos, de los cuales los más cuestionados por el filósofo francés son los utilizados por la denominada Estética Relacional en su pretensión de “crear vínculos” entre los espectadores participantes de los distintos eventos artísticos. Desde su punto de vista, si bien el interés de estas obras es producir directamente “relaciones con el mundo” -antes que objetos a contemplar- e intentar favorecer un intercambio humano diferente a los modos vigentes en el sistema, la mayoría de las veces solo conducen a la “*banalización de las relaciones sociales*”, ya que se presentan como “*la realización anticipada de su efecto*”. Es decir, la obra misma se presenta como aquello que idealmente sería su objetivo final: propiciar

alguna forma de convivencia y/o colaboración a partir de un cambio en el modo en que las personas se relacionan.

En el caso de *Filoctetes* no se da la representación directa del efecto buscado como en algunos casos de obras encasilladas dentro de la denominada Estética Relacional, donde por ejemplo Rirkrit Tiravanija en la Bienal de Venecia del 93 presentó una obra que consistía en una estantería metálica con un calentador a gas funcionando, que mantenía una gran fuente con agua hirviendo. Contra la pared había cajas con sopas chinas deshidratadas que el espectador podía preparar. En la obra de Wehbi el espectador tiene la libertad de elegir ayudar al indigente o no, aunque las locaciones, los cebos colocados y la disposición de los cuerpos invitaban a una misma manera de reaccionar. Si el espectador se deja conmover por el cuadro presentado y opta por actuar es esperable una reacción de sorpresa ante la novedad de que la supuesta persona en situación de riesgo es en realidad un muñeco. El engaño expuesto al engañado provoca diversas reacciones, ya infinitamente retratadas en las cámaras ocultas de los programas de la televisión, todas bañadas por la sorpresa y el shock ante lo descubierto.

De acuerdo con Rancière lo paradójico de las obras de la estética relacional es que al equiparar la vida social con el arte -ya sea propiciando la realización de acciones cotidianas en galerías de arte y museos o agregándole espectacularidad a hechos y acciones cotidianas- corren el riesgo de configurarse como mera representación espectacular o incluso convertirse en una especie de parodia de aquello que pretende criticar y/o hacer visible. A modo de ejemplo sirve otra obra de Rirkrit Tiravanija que consistió en una reproducción de su propio departamento realizado en una galería de arte, en la que los espectadores podían prepararse algo para comer, hacer una siesta, tomar una ducha, etc.

En relación a *Filoctetes*... a las objeciones sobre la anulación de la distancia estética y la configuración de la obra como anticipación de su efecto se le suma otra de carácter ético,

ya que -a diferencia de lo que sucede con el espectador que va al teatro- aquí el transeúnte es privado del poder de decidir si quiere participar o no en el hecho artístico. Consultado sobre este aspecto García Wehbi afirma:

Para mí era fundamental que no se tratara de “teatro invisible”, a lo Augusto Boal, y poner algunos actores haciendo de mendigos para generar algún gesto político; sino que de verdad hubiera un gesto poético importante. Y ese gesto estaba dado por el muñeco. Ese muñeco que parece una broma de Tinelli o de “cámara oculta”, en realidad lo que buscaba era construir el punto poético y diferenciarse, si se quiere, de cualquier tipo de experiencia sociológica o didáctica. (...) A la idea de: ¿porqué hacer eso si éticamente es objetable?, mi contra pregunta es ¿por qué no? Si lo que se busca es un acercamiento, una observación, un hecho poético; entonces digo ¿por qué no? Pero no lo puedo sostener más que desde ese lado, porque debería acordar con que es anti ético producir algo para alguien que no está dispuesto, que no tiene ganas o que no está de humor para enfrentarse con ese hecho.⁷

Ante la pregunta de si *Proyecto Filoctetes* contribuye a problematizar la aceptación del cuerpo humano como parte del paisaje urbano mediante el engaño y la participación inocente de los transeúntes, la respuesta pareciera ser: no. No sólo no colabora sino que claramente coloca en el lugar de “ingenuo” o “tonto” a las personas que en su intención de ayudar confundieron un muñeco con un ser humano. En primera instancia el transeúnte/actor está únicamente condenado al desconcierto.

¿Para los colaboradores que participaron y pergeñaron el proyecto, la constatación de las posibles reacciones ante los muñecos y el registro preciso de todo lo sucedido produjo alguna modificación de peso en la problematización ya planteada en las

⁷ Fernández, Paula y González, Gabriela: *Entrevista a E. G. Wehbi*. 2013.

charlas y el trabajo de mesa que se realizó antes del evento? A juzgar por los dichos del propio Wehbi, no. Entre los acontecimientos o reacciones no esperadas García Wehbi señala el armado de una especie de video clip a partir de un cantante callejero que se detuvo a cantarle a un muñeco-indigente, y el testimonio de algunos transeúntes que aprovecharon el micrófono para explayarse sobre temas no vinculados al proyecto.

Si trasladamos la pregunta en relación a los medios de comunicación, claramente la respuesta es no. Los medios lejos de problematizar o reflexionar sobre la incorporación de personas indigentes en el paisaje urbano, se limitaron a ficcionalizar la ficción rebajando el evento a un rango policial y sensacionalista. Entonces, ¿a quién le cabe asumir la problematización que Wehbi postula como finalidad del proyecto? Posiblemente el único que contó con esa posibilidad fue el ciudadano promedio que enterado de lo sucedido a través de los medios -distancia mediante- pudo realizar el ejercicio de pensar de qué manera habría reaccionado él ante esos muñecos y el engaño que suponían; generando de este modo algún tipo de pensamiento o reflexión sobre la problemática que dio lugar al evento. De esta forma, la finalidad pretendida por el director argentino se logra como un efecto colateral que se desprende de la difusión masiva que le otorgaron los medios de comunicación.

Para entender la lógica de funcionamiento real de *Filoctetes*... es necesario tener en cuenta que esta experiencia tuvo lugar primero en Viena (2002), y luego en Buenos Aires (2002), Berlín (2004) y Cracovia (2005). La repetición del proyecto en diferentes partes del mundo le permitió a García Wehbi constatar similitudes y diferencias en el modo de proceder tanto de los transeúntes como de los organismos estatales que regulan el funcionamiento de los espacios públicos. En cuanto a las similitudes Wehbi reconoce que en todos los lugares en los que se realizó la intervención, cerca del ochenta por ciento de las personas reaccionaron con indiferencia frente a los muñecos, pasando delante de ellos sin detenerse incluso en los casos en que

los muñecos simulaban estar en alguna situación de riesgo. Por otro lado, entre los que produjeron algún tipo de identificación con los cuerpos y reaccionaron empáticamente se destacaron tres grupos: la gente en situación de calle, los ancianos y los minusválidos.

Otro rasgo que estuvo presente en las cuatro versiones del proyecto fue el enorme debate que generaron los colaboradores del proyecto en las mesas de reflexión, realizadas días después de las intervenciones. También resultó recurrente (en mayor o menor medida) el tratamiento reaccionario oficiado por los medios de comunicación, los cuales insistieron en publicar lo sucedido en la sección “sociedad” o “policiales”, y en cuestionar la naturaleza artística del evento. Otra similitud tuvo que ver con el funcionamiento burocrático de las instituciones y organismos que regulan los espacios públicos (policía, asistencia social, servicio de emergencias médicas, bomberos, etc); hecho que se tradujo en una gran dificultad para conseguir los permisos para llevar a cabo las respectivas intervenciones y, una vez conseguidos, en la falta de comunicación entre los diferentes estratos que componen cada organismo.

En cuanto a las diferencias, se observaron principalmente en el modo en que reaccionaban los transeúntes ante los muñecos; por ejemplo en Viena los transeúntes que reparaban en los cuerpos, se acercaban pero no los tocaban. Se limitaban a sacar el celular y llamar al servicio social para denunciar el hecho. Algo similar ocurrió con un médico que detuvo el auto, bajó a inspeccionar el cuerpo, volvió al auto se colocó un par de guantes quirúrgicos y solo entonces entró en contacto con el cuerpo.

Interrogados por los colaboradores sobre por qué no entraban en contacto con los cuerpos, en general respondían que como ciudadanos pagaban altísimos impuestos para que el servicio social se encargue de eso. Para Wehbi esta “*forma de comprar (o pagar) el trabajo sucio*” no responde a una cuestión ética, sino a los modos en que los habitantes de Viena se relacionan cotidianamente. Modos en los que prima la distancia

física entre los cuerpos y el delegar/confiar en que los organismos estatales realmente se encargarán de velar por el funcionamiento de lo público.

Diferente fue lo que sucedió en Cracovia, donde la tendencia de los transeúntes fue reaccionar aplicando una lectura moral/cristiana que, por un lado, llevaba a interactuar con los cuerpos y por otro, a sancionar el evento. En palabras de García Wehbi:

En Cracovia, donde la sociedad polaca es muy católica, había una reacción muy moral con el caído; una mirada vinculada a la piedad cristiana en relación a encontrar alguna forma de ayudar pero como mandato moral. Y al mismo tiempo, cuando veían que se trataba de un muñeco también había un pensamiento moral dictado por el catolicismo; había una apreciación moral sobre: “este tipo de cosas no se debe hacer”.⁸

En Buenos Aires, en cambio, el tipo de reacción que predominó estuvo caracterizado por la intolerancia y la agresión verbal y física; incluso tuvo que intervenir la policía cuando varios dueños de locales del barrio Recoleta golpearon a uno de los colaboradores del evento por negarse a retirar el muñeco de esa locación. Estas manifestaciones exacerbadas no solo dan cuenta de nuestra idiosincrasia social y cultural, sino que además pueden leerse como un efecto residual de las movilizaciones y cacerolazos que se efectuaron en “Diciembre de 2001”; un año después la calle claramente seguía siendo un lugar privilegiado para manifestar a viva voz el descontento y la bronca.

A las experiencias realizadas en Viena, Buenos Aires, Berlín y Cracovia, se le suma una versión particular de *Filoctetes*... realizada en Kioto -Japón- durante el año 2007. La intención era repetir el proyecto allí, pero ante la dificultad de conseguir los permisos necesarios para intervenir el espacio

⁸ Idem.

público se optó por realizar unas jornadas de tres días- junto al director del museo de Arte Moderno y varios artistas de la ciudad- en las que se analizó y debatió sobre lo sucedido en las versiones anteriores del proyecto. La intención era ofrecer información y generar un ámbito que les permitiera acceder a dichos permisos. Pero finalmente los permisos no se consiguieron, por lo cual la versión Japonesa de *Filoctetes...* no contó con su parte práctica. Esto demuestra claramente que el registro de las intervenciones y las reflexiones teóricas que generaron, funciona como un material que trasciende al proyecto en sí mismo, reconvirtiéndolo y llevándolo hacia nuevos formatos.

Las distintas versiones del *Proyecto Filoctetes* y las Jornadas realizadas en Kioto ponen de manifiesto una metodología de trabajo característica de Wehbi que consiste en realizar un enorme trabajo de mesa, dándole mucha importancia al análisis conceptual y a la búsqueda de marcos teóricos que le permitan pensar los materiales que intervienen en sus obras. En *Filoctetes*, con las mesas de debate y análisis realizadas antes y después de las intervenciones, esta parte del trabajo creativo pareciera cobrar una importancia capital; al punto de llegar a ocupar el lugar de la obra, como sucedió en Kioto.

Conclusiones

Nos planteábamos al comienzo del trabajo la cuestión de la eficacia del *Proyecto Filoctetes* a la hora de llevar adelante el objetivo de Wehbi de problematizarse y problematizar la existencia y aceptación del cuerpo humano como un elemento más de la geografía urbana de las grandes ciudades del mundo. La falta de distancia estética y la anticipación en cierta medida de las respuestas de los espectadores, sumado a la cuestión de la participación del espectador que no sabe de su rol son categorías de análisis que pueden ayudar a pensar *Proyecto Filoctetes* desde el punto de vista estético. ¿Cumplió su cometido Wehbi con este

proyecto? No sabemos cuánto logró problematizar la cuestión del cuerpo humano en la calle de las ciudades. Lo que es seguro es que llevó a reflexionar sobre cuestiones sociológicas como la existencia de grandes sectores de la población viviendo en condiciones de precariedad *animalizante*. Cuestión que todavía deja sin respuestas y genera frustración e incomodidad en conciudadanos testigos de esta situación.

Bibliografía

Bourriaud, Nicolás (2008) *Estética Relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Fernández, Paula - González, María Gabriela (2013) *Entrevista a Emilio García Wehbi* (sin publicar).

García Wehbi, Emilio (2002) “Habeas Corpus”, *Página 12*: www.pagina12.com.ar/diario/suplemento/radar/6-2002-12.html.

Rancière, Jacques (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.

Stiglitz, Claudia (2012) “Entrevista con el director teatral Emilio García Wehbi: tensión en la contemporaneidad” <http://www.lavozjoven.com.ar/?q=contenido/entrevista-con-el-director-teatral-emilio-garc%C3%AD-wehbi>

