Reportaje a Emilio García Wehbi

Por Julia Elena Sagaseta y Liliana López

- ¿Esto se estrenó hace dos años en Bruselas? ¿Cómo fue ese estreno?

Fue una coproducción, no nos pidieron tema ni nada, la única condición era estrenar en el marco del festival. Si bien la temática es la misma, y el dispositivo es el mismo que se utiliza acá, el concepto era distinto. Ahí al espectáculo se le agregaba la idea de manifiesto como acción. Los actores ingresaban a la caja y decidían tomarla, y se quedaban cuatro días viviendo ahí adentro. Esa instalación incluía un baño químico, una cocina, una heladera, tres colchones, y la posibilidad de que los actores se quedaran el tiempo que teníamos asignado para las cuatro funciones. Con el agregado de que las cámaras que en Buenos Aires transmiten en circuito cerrado y se proyectan a la pared, en Bélgica se proyectaban a la calle durante las veinticuatro horas.

El espectáculo en sí duraba cuatro horas, pero tenía una característica de work in progress, porque los cuatro días que se hicieron tuvieron diferentes duraciones, porque íbamos probando, poniendo y sacando cosas.

- *¿Cómo fue la reacción de los espectadores?*

En principio, esa relación fue mejorando, a medida que el espectáculo se iba sintetizando, a lo largo de los cuatro días. Al principio, lo que creíamos que era interesante, la idea de la permanencia, no resultó tan interesante para el público. Y al mismo tiempo, cuando terminó todo el bloque de Bruselas, nos dimos cuenta que la permanencia no era una consecuencia de la idea del espectáculo, en definitiva, era suntuaria. Por eso decidimos sacar esa permanencia como acto de resistencia, que no aportaba a la idea. La experiencia fue muy peculiar en ese sentido, no sabíamos qué pasaba con la gente que pasaba por la calle.

-¿En qué espacio lo hicieron?

En un teatro, pero donde se había levantado toda la platea, y el medio había quedado vacío, allí estaba puesta la caja. Y sin sillas, o con sillas desperdigadas, con la opción de que la gente se moviera libremente. Básicamente, era lo mismo, aunque allá incluía algunos elementos de referencia a la cultura europea, por ejemplo el personaje Pedro el Sucio, que acá está en la gráfica del programa. Es tradicional alemán, de un escritor que se llamaba Heinrich Hoffman, un pedagogo de fin del siglo XIX que creó unos cuentos muy represivos para enseñar a los niños (cómo comportarse, cómo estar limpios, etc.) Esos cuentos han pasado de generación en generación, son como si dijésemos acá Patoruzito. Acá lo obviamos porque no había referencia. Las fotitos son niños actores de Hollywood, que no prosperaron, que no se los conoce después. Hay

tres series de figuritas distintas: las de los cuentos de Pedro el Sucio, los niños actores de Holliwood y las pinturas de Henry Darger.

También hay reproducciones de libros de niños de Sebastián Salgado, hay diferentes fuentes, que tienen en común que los protagonistas son niños. Tampoco nos interesa que aparezca directa la referencialidad.

-¿Por qué pensaron en una caja?

Yo creo que es el punto débil de cómo se justifica. Creo que no se puede justificar ese formato en relación con el concepto, con la idea. Encuentro que hay arbitrariedades, si yo fuese espectador me preguntaría por qué ese formato para narrar ese contenido. Las respuestas que hay, es que sobre la infancia hay muchas ópticas, muchos puntos de vista, y muchas perspectivas. Entonces, planteamos un espectáculo que imposibilitara una única mirada. Pero eso podría funcionar bien para cualquier otro tópico, no exclusivamente para la infancia. Como espectador me plantearía que es interesante, pero no termino de encontrar un vínculo entre la forma y el contenido. Lo que queríamos era cierta cuestión de voyeurismo, y cierta asepsia, cierta distancia física entre el espectador y el que mira. Si bien hay poca distancia, está claramente separado por algo. Y también que hubiese esa cosa como de cámara Gesell, el adulto ve a esos niños jugando como si no fuesen vistos, como una especie de recurso de la psiquiatría. Y también la caja pensada como un gran objeto, periférico. Pensada como sistema, caja de juegos, de los juguetes, hay una referencia de una caja que contiene otras cajas. Básicamente es por eso que elegimos esa forma, y también para multiplicar ad infinitum los puntos de vista.

-Además de la caja, y lo que hay adentro y lo que está escrito en las paredes, también hay mucho para ver afuera. Hubo gente que se sentaba y nunca se acercó a verl a los actores directamente, los vio virtualmente.

Pasa de todo, gente que no se mueve, gente que no para, que quiere ver todo. Y eso es imposible, no se puede ver todo. Uno puede elegir el mejor punto de vista para cada situación. Los tres televisores producen imágenes todo el tiempo, pero nunca son las mismas, funcionan como una máquina tragamonedas. Y el público elige. Por lo general, hay un público más conservador, que se sienta y elige un punto de vista y se queda, y otro más activo, que intenta captar lo más posible. Quizás no se trate de moverse todo el tiempo, sino de elegir un buen ángulo. No sé cuál sería el espectador ideal. Hay gente que se clava en las ventanitas y no se mueve. Y el que ve solo las pantallas, está viendo video. Y el que ve un poco y un poco, deja de ver algo en algún momento. O sea que es muy difícil decidir como elegiría ver este espectáculo.

-Eso depende de cómo conozca cada espectador al Periférico

No sólo hay citas, sino objetos. Ese muñeco que yo manipulo actuaba en Circo Negro, con el mismo vestuario.

- Teatralmente, armaron los niños de adentro, que son personajes

La estrategia es una utopía, que tres actores ingresan a ese lugar e intentar recuperar la infancia, la niñez. Están intentando volver a ser niños, cosa imposible, qué es ser niño. Y la lectura del niño es una lectura de adulto, porque el niño no conceptualiza sobre la niñez, entonces es siempre una parcialidad, un recorte, una mirada sesgada, y al mismo tiempo lo que queríamos desatar en ese mundo infantil, es un comportamiento infantil no bucólico, no idealizado, sino un comportamiento con las mismas reglas de otras edades de la existencia humana, con la misma ferocidad, matices. Hay niños buenos, malos, a veces más o menos buenos.

- Vos sos el niño malo e Igor, aunque se porta bien, es algo siniestro, con esas miradas. Maricel es la niña buena

Maricel es la políticamente correcta, la que hace todos los deberes, la más reposada. Jugamos un poco con eso, pero después se van mezclando las cosas. Los perfiles están definidos, por una estrategia del espectáculo, que empieza en un lugar muy alto, con la lista, y de acá no se puede crecer, no se puede ir a un lugar dramáticamente más alto que esto. Por eso, se va hacia lugares más extrañados, más tranquilos, hacia el final. Sería casi una contradramaturgia, donde el pico de tensión aparece al principio y después se transforma en algo más de ensoñación.

-¿La dramaturgia la fueron componiendo al mismo tiempo que armaban el dispositivo?

Tanto en Bruselas como en Munich, el espectáculo no empezaba con la lista, aparecían primero cosas de Pinocho, alguna referencia a niños criados en estado salvaje, se citaba a Kafka en Carta al padre, etc. , que después nos fuimos dando cuenta que entorpecían. Cuando decidimos montarlo en Buenos Aires, tuvimos tiempo de reestructurarlo y nos dimos cuenta de que si empezábamos por la lista…

- ¿La lista fue siempre igual?

Está levemente modificada, en Alemania hacíamos referencia a los cinco hijos de Goebbels, cuya madre los envenena. Acá los sacamos, para que no hubiese una lectura local, y agregamos casos de desaparecidos de acá. Pero básicamente el grueso está igual. Es muy difícil encontrar datos con nombre y apellido de chicos, hay una ley que protege la identidad de los chicos, por eso es muy difícil encontrar los datos con nombre y apellido.

La lista original tenía doscientos nombres, se estrenó con ciento cincuenta, después lo bajamos a cien, pero el espectáculo era más largo. El resto de la dramaturgia se fue construyendo en bloques separados, que tenían algunos puentes, una vez que separamos lo que no quedaba, tratamos de darle cierta unidad que lo hiciera funcional.

Fue probado, sabíamos que a la estrategia de ir muy arriba con la lista, seguía ir claramente hacia otro lugar. Así se fue construyendo, el juicio a los niños antes tenía las características de un reportaje. La foto que se muestra es del patio del Konex, y era un reportero que invitaba a niños que pasaban por la calle. Después decidimos radicalizarlo y plantearlo directamente como un juicio a los niños, para después pasar a la escena del castigo dentro del teatrito (eso no estaba en el original, ahí había una escena de Pedro el Sucio, del nene que se chupa los pulgares, y por eso entra el sastre y le corta los dedos).Eso fue cambiando, porque había cosas que referenciaban allá y acá no. Tratamos de darle un devenir más o menos orgánico, de principio a fin. Con esa misma facilidad que tienen los chicos para dejar de hacer algo y hacer otra cosa, en ese sentido el soporte es generoso.

- ¿Y el manifiesto de Horacio González?

Se lo pedimos. Entre las cosas que me olvidé de comentar, es que cuando el espectáculo se estrena en Bruselas, le pedimos textos a diferentes autores: a Alejandro Tantanián, a Mariano Pensotti, a Lola Arias, a Federico León –que después dice que no- ,un texto a Horacio González, a Cristian Ferrer, dibujos a Isol.

En Bélgica los usamos, en la segunda versión nos dimos cuenta de que eran muy narrativos, decidimos reducirlos, quedan en Munich los de Lola Arias y Pensotti. Y también había textos de Daniel Veronese, Ana Alvarado y míos. Cuando venimos acá, decidimos radicalizar eso, y quedó el texto de Horacio González, y en el lugar donde se lo representa se graba en el idioma original, acá lo grabó él mismo. La voz de Horacio es sosegada, transmite tranquilidad, una narración muy cansina. De lo que quedó acá, todo es nuestro, menos el texto de Horacio González.

- ¿Por lo que decís, cada puesta fue distinta, absolutamente performático

Pero es claro que el predominio de la forma sobre el contenido, es una marca, y no se suele trabajar así en el teatro argentino, pero bueno, tuvo que ver con que nosotros tuvimos los medios para hacerlo allá, y acá aunque no tuvimos todo, el Konex nos facilitó que la obra estuviera contenida, la producción que hizo Maricel logrando una red de apoyo, la universidad de San Martín nos prestó un video proyector, y las pantallas, nos imprimieron gratis los programas, etc. Sin esa red de gente que nos apoyó, el espectáculo no se podía haber hecho. Eso es un plus, que no se puede desconocer, cuando decidimos hacerlo acá apostamos a que tuviera casi el mismo nivel técnico que allá, si no, no tenía sentido hacerlo. Tuvimos mucha suerte y mucha pericia de la gente que hizo la producción.