

Artes en cruce como práctica significativa en la obra de Emilio García Wehbi

Daniela Berlante(UNA/UBA)

Los críticos coinciden al afirmar que la condición de posibilidad del arte contemporáneo se despliega en la hibridación y la interdisciplinariedad como instancias primordiales de su existencia y circulación. Así lo supo consignar la investigadora alemana Erika Fischer-Lichte:

A principios de los años sesenta se produjo en las artes occidentales un insoslayable y generalizado giro performativo que no sólo tuvo como consecuencia un impulso de la misma naturaleza en cada una de ellas en particular, sino que condujo a la creación de un nuevo género artístico: el llamado arte de acción y de la performance. Desde entonces las fronteras entre las distintas artes se han vuelto cada vez más tenues (2011:37)

Nos proponemos en esta oportunidad revisar la manera en que se juega el cruce interartístico en la obra de un creador como Emilio García Wehbi que ha hecho de esta operatoria el principio constructivo de sus textos y espectáculos. Si bien la recurrencia interdisciplinar es un sello y una marca de estilo en la obra del artista, nos centraremos en algunas de sus producciones más recientes, aquellas que van de 2010 a 2015 porque –por un lado– han sido menos revisadas por la crítica y porque complejizan los procedimientos que en su recorrido ha venido empleando. Se abordará su producción espectacular así como la dramaturgía porque ambas se resuelven de manera sostenida en la intertextualidad con manifestaciones de diferente naturaleza: poesía, fotografía, plástica, entre otras. Nuestro trabajo tiene por objeto no sólo dar cuenta de la materialidad que asume el dispositivo de cruce de artes en el entramado textual de la obra de Emilio García Wehbi, sino determinar las posibilidades de producción de sentido que la misma vehiculiza, sus alcances y resignificaciones. Se tratará de rastrear, a partir de su caso, la clase de potencialidad (poética, estética, política, ideológica) que habilita la práctica interdisciplinar a la hora de plasmar un objeto estético.

• Un mapa posible

El teatro es el campo de la interdisciplinariedad, es un palimpsesto, pura intertextualidad e intratextualidad, pura estética del espacio/tiempo/cuerpo. Mezcla de géneros: performance conceptual experimental, teatro-danza físicos, teatro multimediático, nuevas dramaturgias, montaje de dramas clásicos con acento en su deconstrucción, happenings, poemas escénicos, site specific, instalaciones teatrales, etc; todos en contra de la histórica dominación del texto escrito (García Wehbi, 2012:22)

Abrimos el trazado cartográfico con la elocuencia de esta cita, ya que deja consignadas las premisas con las cuales el artista concibe la propia disciplina. El extracto funciona doblemente: es, por un lado, un manifiesto de presupuestos estéticos, al tiempo que deja leerse como una declaración de aquellos principios éticos que han regulado toda la práctica escénica de uno de los fundadores del emblemático grupo El Periférico de Objetos.

Cruce tecnológico

Proponemos iniciar nuestro recorrido por la performance Cuando el bufón se cansa de reír que con su interpretación, dramaturgia y dirección, y con textos de Luis Cano, tuvo lugar en Timbre 4 en el año 2013. En ella García Wehbi daba cuenta de su trayectoria vital (en esta clase de apuesta deudora de la vanguardia que brega por unir el arte con la vida) y lo hacía desde estrategias múltiples. La posibilidad del mapa era una de ellas y el empleo de la tecnología estaba al servicio de mostrar las huellas de los viajes del hombre y el artista. Las líneas del extenso recorrido por ciudades y capitales planetarias se proyectaban desde Google Maps y se combinaban con la sostenida profusión de objetos personales- relacionados en gran medida con sus puestas teatrales- que el performer iba desplegando en el reducido cuadrado de la representación. El público podía ver los objetos amplificados por medio de su filmación en vivo y su proyección simultánea en pantalla. La recurrencia a la tecnología permitió, en este caso, no sólo hacer mapa (en la mejor tradición deleuziana que plantea esta opción por oposición a la del calco) sino saturar el espacio con las imágenes de los objetos proyectados, de modo de hacerle frente a una idea hegemónica y extendidísima que concibe el teatro como espacio vacío. García Wehbi lo piensa exactamente al revés: lugar del exceso, de lo múltiple, de la saturación significativa. La interdisciplinariedad sirvió para plasmar escénicamente un principio estético que viene a marcar la diferencia con la idea de creación ex nihilo tan pregnante a la hora de concebir el hecho teatral. La repetición - tanto en el acto de buscar uno por uno los más de cien objetos y traerlos al centro de la escena, como en la proyección de la firma del artista en documentos oficiales, pasaportes y visados- daba cuenta de la identidad del performer, al tiempo que ofrecía una clave de lectura del espectáculo que quedaba cifrada en la cita de Deleuze de Diferencia y repetición consignada en el programa de mano: la repetición más exacta, más estricta, tiene como correlato el máximo de diferencia. Creemos firmemente que Wehbi se inscribe en esta segunda opción.

Cruce fílmico

Otro de los soportes del que se ha valido el creador de Proyecto Filoctetes para construirse como artista interdisciplinario lo constituye el cine. Tomaremos como ejemplo el rol que ha ocupado en el espectáculo por él dirigido, Agamenón, volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo del argentino radicado en Francia, Rodrigo García. Estrenada en 2012 en el teatro Beckett, la obra denunciaba los estragos producidos por el capitalismo en las sociedades globalizadas. La estructura distinguía dos momentos. En el primero, los intérpretes –el propio Wehbi y Pablo Seijo- daban cuenta del episodio de un padre que regresaba del supermercado (como lo hizo Agamenón de la Guerra de Troya) y, completamente desquiciado al no haber podido adquirir lo que se proponía, descargaba su violencia contra el hijo. En el otro, se volvían dos payasos –imposible no asociarlos con los de la cadena de comidas más famosa del planeta- que explicaban el funcionamiento político-económico del mundo neoliberal. Entre ambas partes se proyectaba el corto de Jean –Luc Godard Je vous salue, Sarajevo. En él se hacía hincapié en la diferencia existente entre las categorías de excepción y de regla. La cultura postulaba Godard desde su voz en off-, se ubica del lado de la regla y el arte constituye la excepción. La cultura incluye elementos tan disímiles como remeras, computadoras, cigarrillos, turismo, guerra y puede ser hablada por todos. El arte-por el contrario- constituye la excepción y no admite ser hablado porque el arte se escribe, se compone, se pinta, se filma o se vive. El peligro, continuaba Godard, es que la regla quiere matar a la excepción. Creemos que la inserción fílmica en ese lugar paradigmático para pensar el funcionamiento del arte contemporáneo como es el intersticio entre los dos momentos diferenciados de la puesta permitió colocar en otra clave la naturaleza de la apuesta espectacular. La crítica lapidaria a la carrera por el consumo en las sociedades contemporáneas que llega al extremo de materializarse en la producción de guerras – y allí cobra forma el saludo de Godard- no sólo fue vehiculizada por el texto demoleedor de Rodrigo García (quien ya ha hecho de esta problemática un leit motiv, véase Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta) sino que Wehbi recurrió a otra disciplina, otro soporte, otra temática que –disruptiva en apariencia- reforzaba aún más el dispositivo crítico provisto por la puesta en escena. En este sentido, los núcleos de concentración de sentido eran múltiples y se extendían- entre muchos otros- al programa de mano. Envuelto en celofán y con código de barras, a la manera de un producto de venta en serie, ostentaba un fotocollage con las imágenes del payaso Ronald Mc, Donald, Mickey Mouse y la niña rociada por napalm durante la Guerra de Vietnam, crédito de Nick Ut. Es probable que en esa amalgama inusual y heterogénea quede condensada buena parte de la potencialidad política del espectáculo.

Cruce fotográfico

Revisaremos ahora otro modo de cruce interartístico determinante de la obra de García Wehbi. Lo relevaremos en Luzazul que –en un principio- tuvo forma de ópera. Fue estrenada en marzo de 2013, en el Centro de Experimentación del Teatro Colón, bajo la dirección musical de Marcelo Delgado, con libreto y dirección escénica del propio Wehbi. Nos detendremos para el análisis en el libro homónimo publicado en 2014 para revisar las estrategias de plasmación textual de lo que fue fugacidad escénica. Podríamos arriesgar que Luzazul, el libro, habla desde su materialidad de la manera cómo su autor concibe el oficio en tanto práctica interartística. Sabemos que el punto de partida para la escritura estuvo en el poema dramático Tres mujeres de Sylvia Plath –de quien resulta a esta altura imposible separar obra y vida. Plath se suicidó muy joven, una mañana de febrero de 1963 mientras sus dos hijos pequeños dormían. El texto se ve intercalado por tres series de fotografías de las intérpretes de la ópera (Maricel Alvarez, María Inés Aldaburu y Graciela Oddone), crédito de Sebastián Arpesella, que potencian la escritura. Los rostros dolientes de las retratadas, intervenidos por un una iconografía paródicamente maternal que despliega maderas, sonajeros, baberos, o muñecos de peluche establecen un diálogo, un vínculo intertextual con las voces que suenan y se leen en el material escrito. En él aparecen personajes de la talla de Hécate, la diosa de los partos, Ofelia de Shakespeare, la bíblica

Lilit-contrafigura de Eva-, las brujas de Macbeth y Romina Tejerina –a quien le está dedicado el volumen- cuya figura pública desestabilizó el discurso imperante acerca de la maternidad como territorio edulcorado y sacro. En este sentido el texto viene a desbaratar el estereotipo del ser maternal que se adjudica unánimemente a las mujeres, volviéndose políticamente incorrecto. Wehbi invierte el lugar común y muestra el revés de trama que puede quedar cifrado en el palíndromo del título. Indecidible en cuanto al género, navegando entre la poesía y el teatro, *Luzazul* viene a problematizar la escurridiza categoría de teatralidad, confirmando como sostenía Josette Féral (2004) que la misma no es una esencia sino un proceso que se desencadena a partir de una mirada. La teatralidad –decimos- se conquista o se construye y el artista decide cuáles serán sus materiales. En el caso de García Wehbi son múltiples, heterogéneos y plurivalentes.

Proponemos ahora revisar el caso de *Communitas*, obra publicada en 2015 con prólogo de Federico Irazábal y fotografías de Nora Lezano, que tuvo su origen en la performance *58 indicios sobre el cuerpo* a partir de la obra homónima de Jean-Luc Nancy. En ella, Wehbi le otorgó estatuto dramático a las reflexiones teóricas sobre el cuerpo desplegadas por el filósofo francés y les dio entidad escénica a través de la contundencia de los cincuenta y ocho cuerpos desnudos de los performers intervinientes, quienes a lo largo de tres horas fueron ocupando paulatinamente el escenario hasta saturarlo. Una vez más y en clave estética, el director venía a refutar la célebre idea de espacio vacío con que se suele calificar al teatro. Aquí se mostró lleno, y la sobreabundancia o el exceso de corporalidad funcionaron como una suerte de puesta de resistencia: contra la interpretación y el textocentrismo, contra la representación y la redundancia. Como ocurrió con *Luzazul*, lo que fue instantaneidad escénica cobró forma de libro. Allí está la cámara de Nora Lezano para perpetuar lo inaprehensible. Sus cien fotografías de cuerpos de hombres, mujeres, de niños y niñas se dejan contemplar a la luz de los otros cien textos que, escritos por García Wehbi, enmarcan el cuadro, formándolo. De modo que *Communitas* y sus autores han hecho suyo el gesto del arte contemporáneo que encuentra en la interdisciplinariedad su razón de ser. El libro se abre con la cita de Paul Valéry quien afirma que lo más profundo que hay en el hombre es la piel. Es allí donde identificamos una clave de lectura. Si desde esta perspectiva, lo más hondo se encuentra en la superficie, ya no se preguntará –como lo sostuvieron Deleuze y Guattari (1977)- qué quiere decir un libro sino con qué conexiones funciona, qué intensidades deja o no pasar. En este caso, *Communitas* admite ser leído con la lógica de un manifiesto estético, poético, ideológico y político. El entramado fotográfico textual parece rebelarse contra el cuerpo normativizado y el disciplinamiento de la mirada, contra la belleza como estrategia de mercadotecnia y la sobreadaptación ciega. En este sentido, las fotografías de Nora Lezano construyen cuerpo antes que retratos y en este ademán su trabajo se enlaza con el de Wehbi cuando elige para su teatro el camino de la corporización antes que el de la encarnación, diferencia que supo plantear muy lúcidamente Fischer-Lichte (2011).

Cruce teatral

Finalmente daremos cuenta del teatro de Wehbi cuando intersecta al teatro mismo. Nos detendremos en *Casa que arde*, texto publicado en 2015 cuyo estreno como obra tuvo lugar en abril de ese año en el Konzert Theater Bern, de Suiza. Como libro de artista que es, el texto viene acompañado por las elocuentes ilustraciones de Elisa Canello que resignifican un material ficcional que se propone como “teatro para niñas anarquistas y animales embalsamados”. Las destinatarias femeninas y los animales constituyen uno de los ejes por los cuales atraviesa buena parte de la producción de Wehbi de los últimos años. Pensemos en *Hécuba* o el gineceo canino, o en *Luzazul*. *Casa que arde* se plantea como una reescritura crítica de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. En un intento por pulverizar y reducir al esqueleto la dramaturgia de partida nos encontramos con lo que el estallido dejó en pie: Bernarda y Adela (quien según indicación del autor puede ser una o muchas,” dos o cien “porque la acción es a voluntad), siempre antagónicas, entre un coro de niñas, animales parlantes-como en las fábulas-y un personaje masculino, Adonis, incorporación física del hombre y del padre que eludía el texto español. El contrapunto entre madre e hija se sigue jugando en torno a los mecanismos de control -masculinos, básicamente- que ejercen discursos e instituciones, pero se radicalizan leídos ahora desde la contemporaneidad. La escritura no da respiro (sobre todo si pensamos que los enunciados deberían ser emitidos por intérpretes), y hace de la acumulación su condición de posibilidad. Listas de psicofármacos, de marcas de lujo, de verbos en modo imperativo, de calificativos, de citas cultas que remiten a Lévy Strauss, Georges Didi-Huberman o Gustav Mahler se suceden sin solución de continuidad y ofician de hitos por donde se cuele un rasgo de estilo. Wehbi es un artista hiperbólico y su marca es el exceso.

También indecible en cuanto al género –ya lo habíamos señalado para *Luzazul*- *Casa que arde* deja suspendida la pregunta por su filiación genérica. ¿Es literatura, es teatro? A esta altura la respuesta se torna irrelevante porque creemos que la teatralidad es una categoría que asigna finalmente aquel que mira, y en este caso, aquel que lee.

• A modo de conclusión

El recorrido que hemos trazado por algunas de las producciones de Emilio García Wehbi de los últimos años ha puesto el foco en la apuesta por la interdisciplinariedad como su principio constructivo. Es evidente que su estética –que incluye asimismo una ética de trabajo- se revela inescindible de esta operatoria. Wehbi ha hecho de la difuminación de las fronteras entre los géneros una identidad artística. En todos los casos analizados, el cruce interdisciplinario vehiculizó la expansión de los dispositivos permitiendo la actualización y resignificación de núcleos de sentido y problemáticas emergentes. El teatro de Wehbi narra menos desde el teatro que desde las otras disciplinas que- solidarias y omnipresentes- convergen necesariamente en sus realizaciones escénicas. Allí, en el intersticio, en la intermitencia, en el entrecruzamiento es donde se teje la trama que despliega el sentido, el sentimiento y la sensación.

BIBLIOGRAFÍA

Deleuze, G., Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.

Féral, J. (2004). “Del Texto a la escena. La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral”. En *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, Arada.

García Wehbi, E. (2012). “La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo”. En *Botella en un mensaje*. Córdoba, Alción y DocumentA/Escénicas.

_____. (2014). *Luzazul*. Córdoba, DocumentA/Escénicas.

_____. (2015). *Casa que arde*. Córdoba, DocumentA/Escénica.

García Wehbi, E., Lezano, N. (2015). *Communitas*. Córdoba, DocumentA/Escénica.

