

El concepto de Rizoma reflejado en las nuevas teorías posdramáticas y estéticas performativas. La obra de Emilio García Wehbi

Jesús Codina Oría(Universidad de Chile)

El investigador alemán Hans Thies Lehmann va a observar las mutaciones acontecidas en la escena europea y alemana en particular a partir de los años 70 cuyos análisis serán plasmados en el libro *Teatro posdramático* publicado en 1999. Los elementos que destaca en estas nuevas creaciones tienen una conexión con lo rizomático.

Frente a la preeminencia del texto como base para su ilustración imitativa, basada en la acción que busca establecer una conexión emocional entre la escena y el público erigiéndose así la palabra en el signo rector que descifre el significado, Lehmann observa que en el teatro posdramático se *presenta la abundancia de signos simultáneos como una duplicación de la realidad que aparentemente imita el caos de la experiencia cotidiana real.*^[1] Y en paralelo al principio de conexión de Deleuze y Guattari, en el teatro posdramático se fuerza la interconexión de cuerpos presentes, proyectados desde otro lugar del mundo a través de las nuevas tecnologías, sonidos (diegéticos, extradiegéticos, amplificados, susurrados), luces, imágenes, proyecciones, diapositivas, internet... todo sin ningún tipo de intención de ordenación canónica.

Si las propuestas de puesta en escena dramáticas han insistido en la ordenación bajo caracteres jerárquicos de cada uno de los elementos de la representación, sobre todo desde finales del siglo XIX con la aparición de la figura del director teatral, el teatro posdramático con una clara singularidad rizomática en su carácter de multiplicidad, sin renunciar al papel protagonista del director, tiende a la desjerarquización de sus componentes *en el que todos los medios que lo constituyen no solo se ilustren y se dupliquen los unos a los otros, sino en el que todos mantengan sus propias fuerzas pero actuando conjuntamente, y en el que ya no se repita la jerarquía convencional.*^[2]

Desaparece por tanto la intención deliberada por parte del director de destacar por sobre otros en cada momento un signo determinado para construir un sentido premeditado con el que dirigirse al espectador. Éste los recibirá a todos de manera simultánea y tendrá que elegir su propio ordenamiento y el significado del mismo en el caso que quiera dárselo tanto en el momento presente como tras haber finalizado la experiencia representacional. Podríamos hablar de una percepción heterogéneo-rizomática que a través de la ruptura asignificante nos da como resultado un *teatro que deja de ser creado para ser observado y pasa a ser una situación social que rehúye una descripción objetiva, porque cada uno de los principiantes presenta una experiencia que no coincide con la de los demás.*^[3]

Nicolás Bourriaud, teórico del arte y la estética, en su libro *Postproducción* habla de cómo la contemporaneidad con sus múltiples formas de fabricación y realización nos ha introducido en un *caos cultural* capaz de poder deducir *nuevos modos de producción*^[4]. Observa el pensador francés que estamos en las mejores condiciones para que se pueda desarrollar la capacidad, no ya de crear nuevos objetos artísticos desde un material en bruto previamente dado, sino poder manejar y adulterar cualquier obra acabada de tal manera que tras su manipulación, manejo o proceso, el resultado sea otra creación diferente. Este concepto estaría en línea con la idea de modificación, borrado y escritura de la idea de *Mapa* Gilles-Deleuziana, *conectable en todas sus dimensiones, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones*^[5].

Cuando Bourriaud afirma que *la obra de arte contemporánea no se ubicaría como la conclusión de un proceso creativo (...), sino como un sitio de orientación, un portal, un generador de actividades*^[6] nos está remitiendo sin duda a los principios de *conexión y heterogeneidad* en el proceso de creación, donde cualquier parte de la obra de arte puede servir para generar otra creación diferente sin obligación de subsidiariedad con el elemento que la originó. Así como la obra en nuestra contemporaneidad contiene en este esquema de postproducción elementos del concepto de *multiplicidad* de Deleuze y Guattari al sustraerle a la creación su carácter de unidad, de producto final no solo observable sino también manipulable. El resultado artístico deja de ser uno, ya que *cada obra puede ser insertada en diferentes programas y servir para múltiples escenarios*^[7].

Si la idea de dicotomía va a ser el concepto que quiera superar el sistema de pensamiento rizomático, el teatro performativo va a descomponer también dualidades tradicionales como espectador/espectáculo, significante/significado o realidad/ficción. Basándome en la reflexión que Erika Fischer-Lichte lleva a cabo en torno al sujeto y el objeto artístico en la contemporaneidad y trasvasando sus ideas a la relación espectador-representación, me atrevo a afirmar que si en el teatro dramático tenemos ante nosotros una obra ensayada y cerrada frente a un público separado del acto teatral como mero observador, traductor de los signos escénicos, a veces partícipe pero siempre organizado y sin capacidad de transformar el hecho en sí, en el teatro performático el sujeto-espectador no va a estar separado del objeto-representación. Al involucrar al espectador en el propio acto creativo (o poder verse involucrado en cualquier momento ante un acontecimiento único y no ensayado), el sujeto también se convierte en parte de la creación superando la dicotomía tradicional espectador-espectáculo. Por esta misma razón al verse involucrado el público en la propia creación, deja de ser un observador separado de la obra creativa perdiendo su capacidad semiótica independiente del objeto; por lo que también se supera la dicotomía significante-significado al verse el espectador, ante la imposibilidad de separarse del acto artístico, impedido de traducir todos los signos desde la distancia al convertirse él mismo en uno de los símbolos de la representación.

Erika Fischer-Lichte refiriéndose a este último aspecto relativo a la relación significante-significado y poniendo como ejemplo la performance de Marina Abramovic *Lips of Thomas* de 1976, sostiene a su vez que cuando el actor-performer se convierte en el propio objeto artístico y su cuerpo es utilizado para producir en él cualquier tipo de abuso o lesión, el efecto provocado en el espectador es tal que la significación del acto en sí queda superado por la impresión y el impacto producido en el observador:

“La corporalidad o materialidad de la acción prevaleció en este caso claramente sobre la signicidad (...) El efecto físico motivado por las acciones parece prevalecer en este caso. La materialidad del acontecimiento no llega a adquirir el estatus de signo, no desaparece en él, sino que produce un efecto propio e independiente de su estatus signico. Y puede que precisamente ese efecto-el corte en la respiración o la sensación de náusea-sea el que ponga en marcha el proceso de reflexión”^[8]

En el teatro performático otra de las dicotomías que se superan es la que se corresponde a la relación entre espacio real y espacio ficcional que concuerda directamente con el concepto de *desterritorialización* de Deleuze y Guattari, y que tiene a su vez consecuencias directas en el estado de ánimo del espectador en relación al hecho teatral. Si nuevas naturalezas surgen como consecuencia del contacto entre éstas aflorando inéditos espacios desterritorializados, llevando a cabo un trasvase al campo de lo teatral podemos observar también correspondencias escénicas:

En el teatro dramático-convencional el espectador vive resguardado en la platea sobre la tranquilidad de su mundo real teniendo el sosiego de que lo que ocurre en el escenario no lo es, aunque juegue a creerse lo contrario en último término. Vive en la comodidad de su mundo auténtico frente al espacio ficcional con el que nunca se conecta, se contacta, se entrecruza. En lo performático, la tensión del espectador nace cuando se diluye el límite entre lo real y lo ficcional creando en ese espacio una nueva realidad que no es ni la existencia siempre conocida ni la ficción constantemente disfrutada, sino que es una nueva realidad desconocida, tensa, un territorio fronterizo desterritorializado, incómodo a veces de ocupar.

El concepto de rizoma en los procesos de creación de Emilio García Wehbi.

Si hay un artista escénico paradigma de la interdisciplinariedad en la Argentina y con ello en Latinoamérica es sin duda Emilio García Wehbi. En cada una de sus creaciones expande los límites de la teatralidad cruzándola y contaminándola con otras artes como la performance, la ópera, la danza o la instalación donde se puede reconocer a nivel metodológico rasgos que nos conectan con el concepto de *Rizoma* de Deleuze y Guattari.

Uno de los principios de la obra de Emilio García Wehbi es el de la *multiplicidad* de estéticas, el no repetirse como artista en cada una de sus creaciones. Para ello Emilio García Wehbi considera que el *secreto de la no repetición es tener un dispositivo con referentes y herramientas nuevas. Tener estrategias diferentes para ser aplicadas a cada una de las puestas en escena. No hay que crear nuevos gestos de dominación, imponer una estética, sino crear una para cada experiencia escénica*^[9] No hay que descartar a priori ningún tipo de referente *se pueden tomar cosas de la publicidad, de la telebasura. De las contaminaciones de otros lugares inesperados salen cosas más interesantes que del propio campo de las Artes Escénicas. La ruptura del teatro la hacen personas que no proceden de la tradición teatral, que vienen con otra visión generando un dispositivo de mirada nueva.*

[10]

Así mismo de la misma forma que para Deleuze y Guattari la *multiplicidad* solo puede darse ante la ausencia de subordinaciones, el teatro para García Wehbi *no se construye por jerarquías (...) sino por la abolición de las mismas para recuperar el restablecimiento de las funciones o roles que le son intrínsecamente propias. Entonces suprimiendo rangos, el teatro es un diálogo en forma de flujo horizontal de diferentes componentes* [11]. Por esta razón apuesta por superar la dominación del texto sobre el resto de elementos de la puesta en escena igualándolo a los demás componentes del acto creativo. Sin negar el valor de la palabra considera que no es lo único dentro de una representación:

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, montajes de dramas clásicos con acento en su deconstrucción, happenings, poemas escénicos, site-specifics, instalaciones teatrales, etc; todos en contra de la histórica dominación del texto escrito. [12]

Ya que el mundo para Deleuze y Guattari no alcanza a ser comprendido de forma totalizadora y centralizada, el teatro para García Wehbi no puede representar estructuras jerarquizadas y verticales de la realidad que nos hagan pensar que somos capaces de comprender y manejar nuestro entorno como algo asible por nuestro conocimiento:

Se profundiza aún más la imposibilidad del teatro de ser comprendido de una sola vez; debe ser difícilmente examinable, y no hacer al mundo manejable y tranquilizador ya que el mundo casi no es examinable, y mucho menos manejable y tranquilizador. Esto no significa que no se pretenda hacer un relato del mundo pero sí que no se aspira a representar al mundo como una totalidad. [13]

En la línea de Deleuze y Guattari de defender la sustantividad de lo múltiple más allá de la multiplicidad de la unidad, Emilio García Wehbi aboga por la doble presencia del intérprete y el personaje a la vez sobre la escena. Frente a la tradición psicologista donde el/la actor/actriz se esconde detrás del personaje o incluso la práctica épica del ejecutante que *muestra* al personaje, Wehbi apuesta por una multiplicidad presencial donde la dualidad sujeto-personaje se den a la vez de tal forma que *una intérprete puede estar vestida como ella misma tal cual mujer un día de diario pero ser a la vez Lady Macbeth. Ni la actriz tapa a Lady Macbeth ni Lady Macbeth a la actriz, sino que conviven* [14]. Esto nos remite a su vez a la condición de doble marioneta deleuziana y la trama de *fibras nerviosas* que las conectan que para García Wehbi vendrían siendo en primer lugar la *cinética que abarca desde la cualidad física a la cualidad poética, la cualidad física porque ese cuerpo pesa una serie de kilos y por eso se va a mover de una determinada manera diferente a si pesara de otra forma, esto a nivel material sin pensar aun en ninguna poética. De aquí en adelante comienzan las cualidades poéticas que incluyen el gesto de la danza, el gesto de la coreografía etc...la singularidad que cada uno tenemos en nuestro movimiento que es ya de por sí un gesto coreográfico*. En segundo lugar y dándose en mismo lugar que la *fibra cinética* García Wehbi se refiere a *la gestualidad innata del sujeto, herramienta con la que construye el intérprete sus personajes. Es aquel campo de la expresión corporal, el lenguaje del cuerpo que no es verbal pero es expresivo y está codificado en determinados gestos que se reconocen en lo social, de agrados, desagradados que son evidentemente colectivos, pero también en gestualidades que no están dentro del lenguaje colectivo de los gestos. El gesto no es solo gesto facial, hay gestualidad en todas partes del cuerpo*. Y por último y en continua relación con todo lo anterior tendríamos *la palabra en su doble estructura, como fonema-forma y como sentido. Por un lado un sentido semántico pero que al mismo tiempo tiene una forma de enunciación. En la forma estaría lo interpretativo del actor. Si decimos "La mesa está servida" según la forma, tendrá un sentido u otro. La relación entre forma y sentido es lo que articula el intérprete para darle sentido al texto. Por lo tanto la relación que se establece entre la forma y el sentido en la palabra con la cinética del cuerpo, puesta en relación con la gestualidad y su corporalidad dan como resultado el aparato interpretativo del intérprete. Son las herramientas de expresión con las que podemos trabajar con un actor. Trabajando sobre esto estamos trabajando dramáticamente sobre un intérprete.* [15]

De igual manera que el rizoma puede ser interrumpido en cualquier parte, el proceso de creación para Emilio García Wehbi puede recorrer la misma suerte si hacen acto de presencia lo que él denomina el *accidente*. Define este término como *todo lo nuevo que se impone sobre lo que ya se sabe. El accidente nos va dar una información de algo que no entendemos, el accidente va a ser una manera de trabajar sin conciencia. Es un viraje que de pronto nos hace cambiar lo que teníamos previsto. Genera novedades que hay que capitalizar. La codificación vendrá a posteriori.* [16] (...) *Uno al estar creando tiene focalizados determinados temas, puntos, focos, formalidades y esos accidentes que se te cruzan en el camino hacen sinapsis en relación al foco que tenemos.* [17]

La idea de accidente está en el corazón mismo del concepto de *acto creativo* al cual va a hacer referencia Emilio García Wehbi. Ese *acto creativo* es rizomático en sí mismo, nunca se sabe cuándo pueden aparecer los encuentros de una búsqueda o las soluciones ante un problema de creación; pero hay que estar preparados para ello porque al igual que el rizoma, las salidas pueden brotar en cualquier momento y en distintas circunstancias en un proceso que la mayoría de las veces no es fácil y que puede ser generador de ansiedades:

Los procesos creativos son muy angustiantes, a veces se está en continuo proceso creativo sin obtener resultados. En mi caso a veces me pongo a escribir y cuando siento que no puedo avanzar, lo tengo que dejar y hacer otra cosa. Y es en el hacer otra cosa cuando estoy en proceso creativo. Cuando saco el perro a pasear, leo algún otro libro...ahí aparecen los actos creativos. Ahí es cuando hay que utilizar el lápiz y el cuaderno no cuando estás sentado, cuando estás sentado ordenas todo lo anterior. Son en esos momentos de deriva y de desatención, porque el proceso creativo no es un proceso de voluntad creativa, sino que es un estado, una disposición. Y esa disposición no se fuerza, se encuentra y aparece o no aparece. Es por eso que está bueno tener la libreta de apuntes para anotar en el momento que aparece, donde se nos cruza, el objeto, la idea. Las asociaciones tienen que ver con eso. A veces aquello que no parece del campo de lo que estoy trabajando, puede ser mucho más útil y revelador que aquello que a priori parecería del campo que estoy trabajando. [18]

Trazando líneas analógicas con el concepto de *conexión* y *heterogeneidad*, la obra de arte para García Wehbi está conectada a otras creaciones y entre ellas al mundo, de este modo *lo que crea cualquier artista le pertenece a ese mundo también. Los materiales no pertenecen a nadie, hay que apropiarse de ellos, el mundo está para agarrarse a él, los espacios se toman no se piden*. Como consecuencia de ello uno de los sellos de la contemporaneidad, trazando aquí una correlación con el concepto *postproducción* de Bourriaud, *es la apropiación, hay que ser un gran cartonero, un gran apropiador. La postmodernidad es puro reciclaje, pero para evitar que se produzca una simple copia hay que adaptarlo a la subjetividad de cada creador.* [19] Niega también la noción de *originalidad*, la considera obsoleta. Estima que ya está todo creado y que la labor del Director actual es ver como organiza, contacta todo ese vasto material que la tradición y la historia nos ha legado, que las nuevas tecnologías nos permite estar continuamente reciclando y que incesantemente nos está devolviendo:

Hay que dejar de pensar en la novedad porque está todo dado, hay que comenzar a remixar, pero remixar no es mezclar impunemente, es autoral esa mezcla, por lo tanto mis decisiones (hasta donde dejo esta frase, hasta donde modifíco esta escena etc...) son la autoría que yo voy a hacer. El autor trabaja con los materiales del mundo ya que tiene a todo el mundo a su disposición, y eso es un autor. Hay que ir capturando pero no impunemente, eso es robo. El qué hago con esos materiales y cómo los pongo en relación es el secreto, porque robar es fácil, lo complicado es construir una unidad con materiales que pertenecen a diferentes universos y que no están aglutinados automáticamente, sino que tiene que ser el Director el que construye esas posibilidades de relaciones entre los diferentes materiales. [20]

Es igualmente interesante el significado que Wehbi le otorga a su idea de *copia*. Aunque pudiera parecer que se acerca a la noción de *calco* Gilles-Delueziana, se aleja mucho de ese concepto de radiografía, de reproducción de lo existente y de aislamiento. Por el contrario busca más bien experimentar sobre la realidad dada, abierto a otras conexiones, dispuesto a dejarse transformar en otra cosa, más cercano al concepto de *mapa o cartografía*:

No hay que tenerle miedo a la copia, uno comienza queriendo dibujar como el pintor que admira, queriendo tocar música como el músico que le entusiasma....El valor de la copia está en que es la mano de uno la que copia y es el comienzo de la práctica de la que posteriormente va a ser tu estética. Uno aprende a hablar haciendo asociaciones y copiando, reproduciendo algo que ya existe. Pero en la reproducción de algo que ya existe, se cuele más o menos conscientemente la mano de uno. Y la mano del copista hace que el Quijote no sea de Cervantes sino de Pierre Menard. Cuanto más exacta es la copia más grande es la diferencia. Copien pero con la conciencia de que quien está copiando es uno, no hay una reproducción automática (...) El secreto es transformar todo material en condición poética. No hay que olvidar nunca que la condición poética, la condición metafórica venga de donde venga es lo que prima y es lo que va a construir un discurso, un dispositivo de enunciación. Poético no quiere decir embellecer en sentido plástico sino encontrar un sistema de representación que se aleje de su origen concreto para generar diferentes capas de lectura.[21]

Emilio García Wehbi en ningún caso trabaja el concepto de rizomadesde el subsciente ni la influencia indirecta, cultural o generacional sino desde una posición consecuente y deliberada donde la filosofía de Deleuze y Guattari impregna la naturaleza de sus procesos de creación también de manera explícita:

Con respecto a los criterios de unicidad de un espectáculo la puerta de entrada ha de ser orgánica. Según las afinidades de cada uno, se suele entrar por la parte de la literatura, del movimiento, el sonido, lo audiovisual etc...No importa por donde se ingrese, luego el resto de los elementos se irá arborizando a partir del primero con los demás agentes dinámicos. Si por ejemplo quiero montar la Señorita Julia y me interesa el tema del vestuario puedo comenzar por ahí, sin que eso sea algo que determine al resto. Si la creación tiene un carácter rizomático no hay un privilegio de un elemento sobre otro. Puedo elegir para mi propuesta de la Srta. Julia comenzar a trabajar con un vestuario de papel crepe negro, pero a la hora de trabajar con el siguiente elemento, a lo mejor el ensayo con la intérprete, va a re escribir la idea del crepe negro. La idea es no ir cerrando sino dejando todo en condición de a priori, de apertura. De modo tal que encontremos relaciones de ida y vuelta entre todos los componentes de la puesta en escena. Vale decir, que no han de ser jerárquicos, que el camino no sea jerárquico. Luego por supuesto uno más adelante va a restablecer una jerarquía, pero eso después en todo caso. No hace falta tomar decisiones de manera obligada en un momento dado. Se puede trabajar con varias hipótesis y dejarlas ahí planteadas porque me atraigan todas ellas. Se puede ir acopiando elementos, juntando y juntando; y cuando tengo una montaña de deshechos llega el punto importante de saber separar la basura de lo que sirve con diferentes estrategias de selección. Ese es el trabajo más complejo de todos, no el de la creación sino el del descarte.[22]

NOTAS

[1] LEHMANN, Hans-Thiers, Teatro Posdramático. México. Editorial Paso de gato. 2013 Pag 144

[2] Íbidem 150

[3] Íbidem 182

[4] Borrieaud Nicolás, Postproducción. Adriana Hidalgo Editora 2007. Buenos Aires

[5] Gilles Deleuze, Felix Guattari, Mil Mesetas. Op.cit., p 18

[6] Bourriaud, Postproducción. Op.cit., p 16

[7] Íbidem. P 17

[8] Fischer-Lichte, Erika. Estética de lo performativo. Madrid .Abada Editores. 2011

[9] Emilio García Wehbi. Taller de Dirección y Puesta en Escena. 11 de Mayo de 2015. Buenos Aires

[10] Ibídem

[11] García Wehbi, Emilio. Botella en un mensaje. Obra reunida. Córdoba (Argentina). Alción Editora y Ediciones Documenta. 2012 P.22

[12] Ibídem. P.22

[13] Ibídem. P 23

[14] Emilio García Wehbi. Taller de Dirección y Puesta en Escena. 6 de Julio 2015. Buenos Aires.

[15] Ibídem 11 de Mayo de 2015, 18 y 19 de Mayo de 2016.

[16] Ibídem 11 de Mayo de 2015

[17] Ibídem 19 de Abril de 2016

[18] Ibídem 19 de Abril de 2016

[19] Ibídem 19 de Mayo de 2015

[20] Ibídem 24 de Abril de 2016

[21] Ibídem 25 de Abril de 2016

