

Las vías expresivas de Emilio García Wehbi

Julia Elena Sagaseta

1- Preliminares

Director, actor, performer, artista plástico, Emilio García Wehbi es una figura singular en el teatro de Buenos Aires. Nadie experimenta tanto como él con los límites de la teatralidad: la expande, la cruza con otras artes. Su teatro es provocativo y discutido, alejado de cualquier convencionalismo, generado por una amplia creatividad. Es uno de los directores de El Periférico de Objetos, en varias de cuyas obras también actúa pero como los otros dos directores, Daniel Veronese y Ana Alvarado, ha ido perfilando una labor propia con rasgos muy definidos. Como director sus espectáculos presentan un cuidado muy grande en la realización, en la elección de los actores, en el asesoramiento para la elaboración de los textos (suele deconstruir o reconstruir las obras, hacer collage con otros textos, dejarse dominar por una fuerte intertextualidad), en la interrelación de distintos géneros artísticos. Sus obras son decididamente performáticas.

Por otra parte, ha realizado varias performances en Buenos Aires (las cinco versiones de *El Matadero*, con declarada influencia y homenaje a Artaud; la performance de resistencia que realizó con Luis Cano y que consistió en la lectura de *Moby Dick* durante veinticuatro horas sin interrupción e incluyendo algunos recursos teatrales (vestuario, luz, etc). Ha realizado otras en la ciudad de México y en Lima y ha sido convocado a dar seminarios sobre performance en distintos países. García Wehbi entiende como pocos la relación de performance y teatro, la realización de la performance desde una óptica teatral o bien de una performance que explicita los recursos teatrales que siempre tiene el género.

Una obra famosa en su repertorio es el *Proyecto Filoctetes*, una intervención urbana que ha realizado en muchas ciudades (Viena (2002), Buenos Aires (2002), Berlín (2003), Kioto (2005), Cracovia (2007) y que piensa presentar en otras. En la primera parte de este trabajo voy a tratar esta intervención en la versión que yo presencié, la de Buenos Aires, y luego voy a analizar una obra teatral para exponer detalladamente las características de la labor artística de García Wehbi.

Primer momento: Proyecto Filoctetes

Como *intervención urbana* el *Proyecto Filoctetes* se planteó trabajar en todo el ámbito de la ciudad e investigar y poner en evidencia las relaciones entre sus habitantes más carenciados y aquellos que transitan sus calles. El evento tuvo lugar el 15 de noviembre de 2002 entre las 7 y las 15 horas y consistió en ubicar veintitrés muñecos hiperrealistas, diseñados por Norberto Laino¹, en distintos lugares de la ciudad. Algunos eran sitios estratégicos (los Tribunales, el Congreso, la entrada del Teatro General San Martín, la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad, entradas de cines, de un shopping) o esquinas muy concurridas; otros eran calles de barrios de distintas extracciones sociales.

Los muñecos reproducían las posiciones que suelen tener muchos cuerpos vivos que han ido ocupando las calles de la ciudad: eran simulacros de una realidad que ha ido cambiando el paisaje urbano. Similes de los vagabundos, los sin techo, los chicos de la

¹Laino es artista plástico y escenógrafo y colabora en las puestas y performances de García Wehbi, en algunas también como actor. Los muñecos estaban realizados en látex y vestidos.

calle, de aquellos que tienen como casa el lugar que para los otros sólo es un trayecto a caminar. Los muñecos aparecían en diferentes situaciones: acostados, durmiendo, tapados con mantas; recostados contra la entrada del metro, tirados en las escalinatas de una plaza, cayéndose de otras escalinatas, derribados en medio de la vereda como si hubieran sufrido un accidente, arrinconados, borrachos, con una botella al lado, atados a un árbol, caídos en medio de la calle, apoyados contra una verja, acostados en un banco de plaza.

Eran sólo veintitrés, pero los lugares elegidos, su quietud y larga permanencia hacían más visibles los otros cientos que viven en la calle y se repliegan con la luz del día. La ciudad de noche es Lemnos, la isla a la que, según el mito, es desterrado Filoctetes, el del pie hediondo, el que ensucia la pulcritud de la urbe. Su pie podrido es la marca de su privación y todo carente es un desclasado al que debe apartarse, al que no hay que ver.

¿Y cómo se hace para no ver los que están, los que caen en la calle o los que invaden los transportes públicos con sus palabras o con sus miles de pequeñísimos pedidos? El *Proyecto Filoctetes* los explicitaba en los muñecos, los hacía fuertemente visibles, obligaba a mirar y a tomar una actitud frente a ese mirar. ¿Qué hacer con los cuerpos caídos, los cuerpos durmientes, los cuerpos excluidos? ¿Cómo se conectan los cuerpos vivos que recorren la ciudad, los que se sienten los verdaderos ocupantes con esos Filoctetes que, de pronto, ya no están en Lemnos?

Como ocurre en este tipo de eventos artísticos forman parte del mismo la preparación, el evento en sí, evanescente ya que transcurre en un tiempo acotado, y el registro del mismo en fotos y videos. En el caso del *Proyecto Filoctetes*, que contó con un grupo grande de colaboradores, el registro incluyó, además, un librito que reproduce las fotos, los manifiestos de García Webhi (uno previo, con los objetivos y otro posterior al evento con las sensaciones que le dejan al artista las actitudes de los transeúntes) y artículos de especialistas e intelectuales que participaron² y un encuentro el 13 de diciembre de 2002 en el Centro Cultural Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires, -en el que se podían ver los videos del proyecto tal como se realizó en Viena y en Buenos Aires- y en el que los artistas discutieron con el público los alcances de un evento de estas características.

¿Y qué es lo que ocurrió en esas horas de noviembre de 2002 y nos transmiten las fotos y el vídeo? Los veintitrés lugares elegidos son una sinécdoque de la ciudad. Es el espacio total de ella el que está en juego y los transeúntes son los actores que se enfrentan a otro no esperado y no deseado. ¿Por qué aparece ese cuerpo en ese lugar, qué se espera que haga, por qué tengo que hacer algo? Como toda *intervención urbana* el *Proyecto Filoctetes* opera sobre la realidad y, en este caso, obliga a tomar una posición frente a ella, asume una actitud política.

Los muñecos ponían en evidencia la cotidianeidad: la indiferencia, la poca solidaridad, la negación, el creer que se vive en una ciudad que no es la real, el deseo de borrar lo que no es. Lo que ocurrió en la realidad y lo que reflejan las fotos y el vídeo es el desencuentro de los cuerpos que caminan y los cuerpos caídos: figuras que pasan al lado sin detenerse, figuras que charlan junto al cuerpo tirado, figuras que contemplan de lejos sin hacer nada, figuras que pasan mirando con atención y siguen de largo, figuras que miran de soslayo mientras bajan o suben las escaleras donde hay un cuerpo, figuras que bajan esas mismas escaleras sin ver ese cuerpo y también figuras que se aglutinan alrededor de un cuerpo, que se acercan a otro, que tratan de ayudarlo, que le acercan

² La crítica de arte María Teresa Constantin, el sociólogo Horacio González, el dramaturgo y director Luis Cano

una taza de café, que se enojan cuando ven que es un muñeco, que se ríen porque es un muñeco, que quieren quedarse con la ropa del muñeco; figuras que cuestionan que eso sea arte, que se sienten dueñas del saber del arte.

Los medios de comunicación (diarios y televisión) testimoniaron el hecho y juzgaron más el evento que la indiferencia social que delataba. Difundían la polémica que provocó pero no sacaban conclusiones sociales. Negaban la pertenencia de un hecho así al ámbito del arte y parecían coincidir con muchas opiniones de los transeúntes.

Proyecto Filoctetes volvió a poner el arte, aún en su forma más experimental, en el lugar del compromiso, como querían las vanguardias y no se plantea la posmodernidad. *Proyecto Filoctetes* obligó a mucha gente a que tuviera conciencia (aunque polemizara sobre eso) de que el arte puede asumir muchas formas. *Proyecto Filoctetes* hizo que dos cuerpos se cruzaran. De los dos uno era el *otro*, muñeco, simulacro, sin voz, exactamente como lo es en la realidad el desclasado. Y le dio una voz, un debate, una mirada. *Proyecto Filoctetes* es un hito en el reciente arte callejero. *Proyecto Filoctetes* es arte que devela el rostro de la ciudad deshumanizada.

Como artista de vanguardia García Wehbi necesitó explayarse en Manifiestos. En ellos explicita (se explicita también como artista) el proyecto. En el **Manifiesto II (El día después)** defiende su posición tanto expresiva como ideológica: “Me preguntan si esta experiencia es arte. No sé, no me importa. Intento interrogarme, y por ende interrogarnos, hasta dónde somos capaces de llegar con este estado de cosas. Qué nos mueve a tanta indiferencia por el otro, a tanta violencia (...) Me preguntan si esto es arte y yo pregunto qué es el arte. El arte es metáfora para interrogarnos, para buscar desesperadamente develar el secreto de nuestra especie aquí en la tierra, de nuestra finitud y de nuestra condena”.

Segundo momento: Woycek o el testimonio desgarrado en la escena performática

Para George Steiner³ la obra de Büchner plantea de una manera totalmente novedosa, con una categórica ampliación de su campo, la problemática de la tragedia moderna. La obra es inasible, rompe con cualquier intento de clasificación. Trabaja con el fragmento (un hecho que para algunos críticos poco conocedores sería marca del teatro posmoderno únicamente⁴), produce ruptura de la linealidad narrativa, los personajes que acompañan a Woycek aparecen como un coro sin marcas sustancialistas. Pero el personaje central puede ser leído con total propiedad en distintas épocas y siempre cobra actualidad.

¿Cómo toma este material un director como García Wehbi, acostumbrado a los procedimientos performáticos? En primer lugar deconstruyendo texto para llevarlo a un lugar donde se universaliza y al mismo tiempo se hace muy cercano (literalmente cercano, dado que lo va a enfrentar violentamente con el espectador). Al reconstruirse el texto/puesta rompe aún más su forma, incluye fragmentos de otras obras del autor: de *Lenz* y de *La muerte de Danton*. El director lo cruza con poemas de Paul Celan, con textos de Kafka (*Discurso ante una academia*, *Un artista ayunador*), de Goethe. La intertextualidad, que empieza a hacerse desafiada, se expande a otros discursos: al cine con las citas a la película *Freaks* de Tom Browning y al *Woycek* de Werner Herzog con la peculiar interpretación de Klaus Kinski.

³ En *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

⁴ Pero el fragmento lo encontramos también en los textos de las vanguardias históricas.

Por otra parte, en los principios que estructuran la puesta está la marca de Brecht, su concepto de distanciamiento y también Artaud en la manera de exponer las situaciones⁵ y en la actuación “incansable”, agotadora, absolutamente performática de Guillermo Angelelli⁶, una pieza fundamental de este espectáculo. Angelelli es un actor/performer formado en distintas disciplinas actorales de una enorme ductilidad escénica.

Algunos fragmentos de la puesta toman una dimensión mayor y resemantizan la obra. Así la pequeña escena del Charlatán de Feria del texto de Büchner se convierte en el marco de la puesta y determina uno de los espacios: la arena donde transcurre la vida de Woycek tal como la plantea el texto dramático. Pero hay otros espacios donde están los otros personajes. Por momentos es una jaula que los encierra como en un zoo, *freaks* a los que mira el público. Ricardo Ibarlucía, que realizó la versión del texto y tradujo los poemas de Paul Celan que se escuchan, escribe en el programa de mano lo que es casi un manifiesto de la pieza: “Un hombre mono, un niño viejo, una vidente ciega: ¿es otra cosa el arte? Una feria de monstruos, un espectáculo perverso y cruel como la guillotina: ¿es otra cosa el teatro? Una jaula de hierro: ¿es otra cosa el mundo?” Aquí están enunciados los fenómenos que aparecen en la arena, la concepción artaudiana del teatro que rige el espectáculo y también la universalización del problema Woycek, el hombre sometido, humillado, reducido a la animalidad.

Woycek va a andar por otro de los espacios, uno con verja y con un gran cartel iluminado “A cada cual lo suyo”, el sarcástico letrado que estaba a la entrada del campo de concentración de Buchenwald, en el que, paradójicamente, se alzaba el roble de Goethe. Pero fuera de ese campo, Woycek va a encontrar otro más cercano a nosotros. El capitán y el doctor, hermanados, le aplicarán la picana y se burlarán como en un campo de concentración de la dictadura.

En esta obra compleja, con muchas citas, una orquesta dirigida por la compositora Cecilia Candía, autora de la música original del espectáculo, e integrada por todos los actores interpretando distintos instrumentos, hace referencia al *Woycek* de Alban Berg. Uno de los personajes de circo, la Mujer Barbuda (la actriz Muriel Santa Ana) entonará los poemas de Paul Celan, el poeta que admiraba al dramaturgo y que padeció los campos del nazismo, los que describe en el poemario *Fuga de la muerte*, que se escuchan en distintos momentos del espectáculo. Es un *ritornello* (en el sentido deleuziano) que tiende las líneas de fuga hacia los distintos agenciamientos de crueldad de la obra.

Büchner y Celan llamaron la atención sobre la problemática del arte. García Wehbi la retoma. Si, como escribe Ibarlucía, el mundo es una jaula de hierro, el arte no puede quedar afuera. Y el espectador tampoco. Las agresiones del Charlatán de Feria al público lo recuerdan.

La música, la plástica presente en la realización escenográfica del artista y escenógrafo Norberto Laino, la poesía y la literatura dramática junto a la actuación singular de un performer, todo ello trabajado en paridad, son los hilos que urden la trama de una obra performática y profundamente comprometida con una posición y un cuestionamiento.

Coda

Las obras de García Wehbi son el producto de un creador integral, imaginativo y de serios y profundos conocimientos artísticos. También señalan a alguien que reflexiona permanentemente sobre el arte y expresa esa reflexión en su labor. Como su admirado Artaud, no deja indiferente al espectador. En las performances hay una exacerbación con

⁵ Y hay que recordar que Artaud ponía esta obra en el corpus del Teatro de la Crueldad

⁶ Guillermo Angelelli está todo el tiempo en escena, exponiéndose a múltiples esfuerzos, creando los espacios con objetos que transporta, arrastrando otros, agotándose en interminables caminatas, trepando por la verja y siendo acosado por todos los personajes.

la sangre, con los cuerpos desnudos que escapan a las normas establecidas de belleza, pero también se encuentra una fuerte atracción por la exposición de textos literarios de intensa expresividad, por la belleza musical. En las obras teatrales el público se ve agredido (como en *La balsa de la medusa* que tuvo como base *Insultos al público* de Peter Handke pero llevó la propuesta de esta obra a una extrema intensidad), desafiado (como en *Woycek*, estrenado en un teatro oficial con un público burgués al que enfrentaba, o en *Los murmullos* con texto de Luis Cano, donde tomaba el tema de los hijos de desaparecidos en su diálogo más íntimo y de reproche con sus padres), sorprendido (como en su puesta de *Hamlet*, en la versión muy particular también de Luis Cano, o en la de *Bambiland* de Elfriede Jelinek, en la que respetó totalmente el texto pero hizo una puesta minimalista y muy imaginativa, con la inapreciable colaboración de la actriz Maricel Alvarez). A García Wehbi le atraen las vanguardias, las búsquedas radicales, y por eso tensa los límites conocidos del teatro y lo lleva por sendas poco transitadas por la escena porteña. Coherente con sus ideas y sus intereses, su teatro crece en creatividad y se adelanta a su tiempo.

(El texto sobre el *Proyecto Filoctetes* es parte de un artículo, "El cuerpo de los desclasados" aparecido en la revista *Funámbulos* año 8, N°22, noviembre/diciembre, 2004. El resto del artículo es inédito).