



“Mi concepto es trabajar para el disenso”. Entrevista con Emilio García Wehbi.

**Lorena Bordigoni y Lucía Rud
(Universidad de Buenos Aires)**

Emilio García Wehbi se autodenomina un artista interdisciplinario que trabaja en el cruce de lenguajes escénicos. Con más de 20 años de trayectoria, comenzó como parte del Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín en 1987. En 1989 fundó junto con Daniel Veronese y Ana Alvarado, El Periférico de Objetos, un grupo paradigmático del teatro experimental e independiente argentino. García Wehbi es un polifacético director teatral, régisseur, performer, actor, artista visual y docente. Este año (2012), dirigió y actuó en dos escritas por Rodrigo García, *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*, en Timbre 4, y *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, en el teatro Beckett, espectáculos que conforman una trilogía que se cerrará con *Rey Lear* del mismo autor. Presentó recientemente el libro *Botella en un mensaje*, editado por Alción Editora y Ediciones DocumentA, con algunos de sus últimos textos dramáticos.

-La excusa inicial de esta entrevista es la trilogía que estás armando con obras de Rodrigo García: ¿qué te motivó a armar y pensar esta trilogía particular sobre este autor?

-Varios motivos. En principio, yo casi desde el 2007 estaba con ganas de montar, y que todavía no lo pude hacer, una versión que escribió Rodrigo García de *Rey Lear*. Es una reducción contemporánea para cinco personajes: Lear, el bufón y las tres hijas -Cordelia, Goneril y Regan-, con un poco el mismo registro que tiene García en su literatura dramática, desbocado, con una crítica muy ácida. Diría que inclusive *Rey Lear* es la obra más sofisticada, porque en su textualidad tanto *Agamenón...* como *Goya...* son casi un lugar común, de perogrullo, de la crítica de la sociedad de consumo. Por eso también las tomé. Pero *Rey Lear* es más sofisticada, más compleja, dialoga con la tragedia isabelina. Es un proyecto que



vengo postergando, porque mi intención fue siempre hacerla en un teatro oficial, para trabajar con el equívoco del nombre. Esto es: una gran parte de la gente cree que va a ver un *clásico bien hecho* y, cuando llega al lugar, se encuentra con que está viendo otro material, en gran parte. Es la dinámica propia de los teatros oficiales y de su público cautivo. Eso me interesaba: ampliar un poco el margen por sorpresa, ampliar el registro de diálogo con un tipo de público que, en otro contexto, no iría a ver ese montaje. Justamente por los devenires de los teatros oficiales, de las políticas culturales -tanto en la ciudad como en la Nación- esto se viene postergando. Al mismo tiempo, para mí, Rodrigo es un autor que ha sido, no desconocido, sino negado. Es un autor argentino, absolutamente argentino, tiene lo que en rock dirían "la argentinidad al palo", porque incluso hoy cuando él escribe, en cualquiera de sus obras, hay referencias a Tita Merello o comentarios muy regionales de la ciudad de Buenos Aires, que son absolutamente incomprensibles para el público con el que dialoga, el público europeo (español y francés). Él no ha perdido esa formalidad, esa obsesión hacia ciertos motivos o elementos que lo han desvelado o fascinado -García se fue en 1986 a España, muy joven-. Y me resulta muy llamativo que en una ciudad como Buenos Aires, que tiene tanto teatro y tantas palabras escritas para ser dichas, que García, siendo autor argentino, enormemente influyente y exitoso en Europa en los últimos años, aquí se desconozca o se lo niegue. Y a mí me parece un autor valioso, por algunos motivos. Como estrategia mía, a partir de la idea de montar *Rey Lear* y de tener un vínculo con Rodrigo -pertecemos a la misma generación, tenemos exactamente la misma edad, 48 años- me decidí a tratar de hacer una serie de obras que estuvieran encadenadas en cierta lógica formal y conceptual -una crítica a la sociedad de consumo, al capitalismo, y a la violencia-. Me impuse a hacer una trilogía para tratar de reinsertar el nombre, para que de verdad vuelva a ser conocido o empiece a ser conocido. Entonces, la génesis del proyecto tiene dos patas: una era partir de *Rey Lear* como interés de obra para montar y, al mismo tiempo, ante la dilación del montaje de *Rey Lear*, armar una trilogía y empezar por las más fáciles de montar que iban a ser las autogestionadas, como fueron estas dos que monté [*Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*, en Timbre 4, y *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, en Beckett teatro].



En imagen: Diseño gráfico de Leandro Ibarra para *Agamenón*. *Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*. Gentileza: EHD prensa.

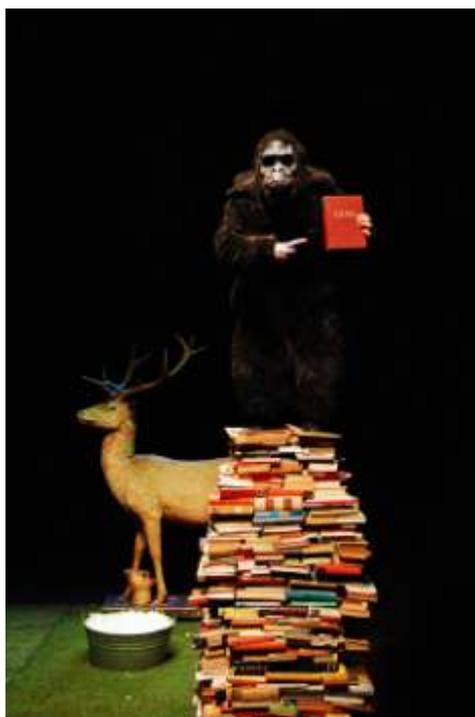
-La misma estrategia que en *Hamlet de William Shakespeare* de Luis Cano [2004].

-Sí, y con *Máquina Hamlet* [1995] y también cuando hicimos *ZOOedipous* [1998] del Periférico era la misma estrategia. Es decir, ¿qué ventaja obtenés cuando trabajás con un clásico? Que hay una serie de referencias que el imaginario del público maneja. Entonces, vos trabajás reescribiendo o redialogando con el público, algún material. Este puede sentirse rechazado, ofendido o no-interpelado. Pero siempre tenés una posibilidad de ir por otro lugar. Esto sería lo mismo cada vez que montás un clásico. Si yo tomara *Las troyanas*, no intentaría respetar al autor en términos de pretender hacer una pieza de museo, sino entender el teatro como un acto vivo, un acto de un cuerpo presente. Entonces, nada mejor para tomar un clásico desde el hoy que

reactualizarlo. Reactualizarlo implica entender qué traducción hay que hacer en términos de tiempo, en términos de lenguaje, de recursos escénicos, visuales, tecnológicos, para que ese clásico sea vigente hoy, todavía, como obra de teatro, no como pieza escrita. Como pieza escrita tiene otra lógica, otra dinámica. No se



trata de cambiar las palabras que están escritas, sino de entender que hay que pensar una estructura de tiempo presente, de cuerpo presente, un acto vivo. Por lo que, en cierta forma, podríamos decir que la versión que hace Rodrigo García de *Rey Lear* es como una actualización de *Rey Lear* de William Shakespeare: al ubicarlo en la contemporaneidad, cambiando el registro, etc. Lo que hace un director habitualmente, un director curioso y que busca una relación con lo contemporáneo, todo el tiempo, es eso: actualizar cualquier obra, aunque sea una obra que se escribió el año pasado, o sea Beckett o Brecht del siglo XX, o sea el siglo XIX, el siglo XVIII o el teatro isabelino. Es tratar de actualizar, es una relación con el presente. Pero, evidentemente, yo he trabajado con esas estrategias de desconcierto, básicamente para forzar el corrimiento de la mirada del espectador.



En imagen:

*Prefiero que me quite el sueño Goya
a que lo haga cualquier hijo de puta*

Foto: Leandro Ibarra, gentileza: EHD prensa.

-A lo largo de tu trayectoria con el público del teatro porteño, notamos en tu actividad teatral una intención constante de provocar y sorprender al espectador.

-Esa ha sido siempre mi poética o mi política poética. Diría que en los últimos años estuve muy influenciado por la lectura de Jacques Rancière, de *El Espectador Emancipado* y más aun de *El maestro ignorante*¹, en el sentido de la búsqueda de la subjetivación como la recuperación del sujeto político y no del público como lo

¹ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*; Buenos Aires, Bordes/Manantial, 2010; *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*; Buenos Aires, del Zorzal, 2007.



colectivo, masificado, pedagogizado por la obra. Al contrario: el espectador subjetivado que asume una decisión en la mirada, que asume la responsabilidad de la libertad. Esto es, yo, como espectador, dialogo como par con la obra, como espectador -sujeto establezco un vínculo, y en ese vínculo entre la obra y mi mirada subjetivada -que es mi carga psicológica, histórica, social, cultural, intelectual, afectiva- va a construir un *entre*, y en ese *entre*, en ese intersticio, se construye la obra. Esta es la voluntad que tengo cuando hago teatro, no trabajar con imágenes -ergo, representaciones- cerradas, sino representaciones abiertas de modo tal que ni yo pueda controlarlas, ni yo pueda comprender por qué decido hacer este montaje entre estas dos imágenes -imágenes como representación, insisto-. No tengo el control yo de la comunicación, de la consigna, del signo, y el espectador tampoco, sino que se genera un abanico de potencia sígnica, semántica, comunicacional que debe ser articulado en ese momento por el espectador y la obra. En este sentido, yo trabajo para el disenso, no para el consenso. Estoy por presentar un libro [*Botella en un mensaje*²] y el texto que inicia es un manifiesto: "Poética del disenso". Básicamente es ese mi concepto. No el disenso por *chico malo*, sino justamente para recuperar la subjetivación del espectador y evitar lo que es tan común desde el origen del teatro: un espectador dispuesto en la misma orientación [en la platea], oscurecido, sin voz, con su subjetividad anulada, y diferenciado: el escenario está encima, la obra es todo poder sobre el espectador, es un acto casi de dominación fenomenológica el teatro. Entonces, ¿cómo recuperar la subjetividad del espectador? ¿Cómo hacer que el espectador, más allá de que esté sentado en el mismo lugar y con la luz apagada, sea un espectador activo? Que se active no porque se tenga que desnudar y bailar con otros espectadores o hacer teatro físico, sino porque se siente interpelado en su emotividad, su intelectualidad, su carga de asociación, su filiación política, etc., y construya una relación con el espectáculo o una lectura que muy probablemente sea diferente de la del que tiene sentado a la derecha y de la del que tiene sentado a la izquierda. Un poco esa es la idea: no trabajar con elementos cerrados, sino obra abierta todo

² Emilio García Wehbi, *Botella en un mensaje*; Buenos Aires, Alción Editora y Ediciones DocumentA, 2012.



el tiempo. No con un sentido de hermetismo, sino con multiplicidad de significación. Esta es la estrategia y la voluntad, ahora, si lo logro o no lo logro, no lo sé.

-Después de haber atravesado 20 años y diferentes espacios (el público de la ópera en el Centro Experimental del Teatro Colón, del teatro oficial, del teatro independiente), ¿qué relación podés establecer entre el público y tu trabajo?

-Yo sé que tengo un público cautivo, hay gente que sigue mi obra. Trabajo para tratar de desconcertar a ese espectador que es un espectador más o menos especializado, que tiene cierto parámetro de lo que puede llegar a ver. Yo salto de hacer *performances*, a hacer ópera, a hacer una instalación teatral, a hacer teatro de texto, a hacer otra cosa, básicamente para renovar ese vínculo con ese espectador que más o menos conoce. Tengo apologistas y tengo también un enorme rechazo de parte de gente que dice "eso no es teatro", bueno, una serie de críticas fundadas o infundadas en relación a gustos o estéticas que seguramente no comparta. Después, lo que a mí me interesa siempre es abrir a públicos nuevos, con estrategias de trabajo para un público que no es el cautivo, sino para sí es uno que te enseñe. Al público cautivo, lo tenés cautivo, lo más fácil es que a ese público le guste tu próximo espectáculo. El público nuevo, el del teatro oficial, cuando cambiás de registro, o vas a una sala muy pequeña o a una sala de artes visuales, ahí aparece un público nuevo, que se abre a un nuevo diálogo para vos. Y a vos también te enseña, te da un aire nuevo. El secreto, cuando trabajo con ese público, es pensar en el contexto y ver *hasta dónde*. Si yo voy a hacer una misma obra en el teatro oficial y en el teatro independiente, no voy a aplicar los mismos criterios estéticos. No ignoro el marco de representación en que está incluido esa sala como sistema. Inclusive en el teatro independiente tiene diferentes marcos de representación. No es lo mismo que hagas una obra en el Camarín de las Musas, a que la hagas en una de estas salitas nuevas, chiquitas que están abriendo la gente de Colectivo Escena con treinta butacas, con una infraestructura muy precarias. No sólo por las cuestiones técnicas, sino inclusive el tipo de público que va a una y no va a otras. O sea, hay que analizar cuál es el marco. Lo que no quiere decir

trabajar *para* ese público, sino conocerlo para ponerlo en tensión, para saber hasta dónde puedo estirar la cuerda. Esa es parte de mi estrategia, tirar de la cuerda, un vínculo de tensión con el espectador pero con cuidado. En el teatro oficial, no podés extender la cuerda de modo tal que la cuerda se rompa y se te vaya el público, porque si no, hay algo que perdiste. Vos no podés darte el lujo de perder un espectador. El fracaso es tuyo, no del espectador cuando se va alguien de la sala. Entonces hay que evitar eso. Pero, al mismo tiempo, tampoco vas a hacer lo que ese espectador quiere. Es buscar, como en un instrumento de cuerda, cuándo la cuerda está afinada, en su máxima tensión, sin que se rompa y sin que esté floja. Cuando uno dice "pensar en el público" parecería tener una actitud demagógica. No, es pensar en el contexto en donde se va a ubicar ese público o donde uno puede ubicar el imaginario de ese tipo de público en ese marco, como para establecer el diálogo más eficaz, más oportuno.



El (A)parecido (2010) – ©Foto: Mariano Rapetti
Gentileza: <http://emiliogarciawehbi.com.ar/>



-Tampoco debe ser lo mismo a lo largo del tiempo. No es lo mismo montar ciertas cosas ahora en algunos de estos espacios que hace 10 o 15 años.

-Claro, para nada, en lo más mínimo. No sólo por los espacios, sino también por el público. El público avanza y retrocede como el teatro. El teatro para mí está en una fase de retroceso atroz, no sólo en Argentina, sino en el mundo. Está en un momento muy estancado, hay pocos artistas interesantes haciendo teatro. Diría que la reflexión sobre el cuerpo que hace la danza contemporánea hoy es mucho más profunda que lo que hace el teatro. Está en una etapa de retiro, de estancamiento, que en algún momento va a largar de nuevo. Y los públicos también. Entiendo que es una combinación entre los hacedores de teatro y un público que no exige levantar el nivel tampoco, que se conforma con mucho menos.

-Esta concepción de *evolución* del público en el tiempo y el diálogo con el teatro me parece muy interesante, ¿en qué periodo ubicás este retroceso?

-Por ejemplo, el público y el teatro de los noventa, el surgimiento de Bartis, cierto momento muy activo de Tato Pavlovsky, el Periférico de Objetos, La Pista 4; el surgimiento de Spregelburd, Tantanian y Daulte, lo que se llamó la Nueva Dramaturgia; Laura Yusem había dirigido *Paso de dos*. Eran niveles muy altos, muy sofisticados, hay un montón que quedan afuera [no mencionados], pero todos con una energía, una potencia formal renovadora y un enemigo: la era del menemismo, el neoliberalismo. El teatro en la década de los noventa tuvo una potencia brutal en términos formales y en términos ideológicos. Lo ideológico no me resulta demasiado interesante. Diría que el potencial político en el arte está en la forma y no en el panfleto del discurso. En ese lugar, el teatro tenía una fuerza tremenda y el espectador era un espectador muy sofisticado, que exigía no menos que lo que se le estaba mostrando. En los 90, otras disciplinas artísticas estaban en franco retroceso. Recordemos lo que se llamó "las artes visuales del Rojas", se criticó tanto el llamado arte rosa. Por ejemplo, lo de Gumier Maier en el Rojas era una representación casi inefable o una copia de lo que era la política del menemismo. En las artes visuales hubo unos vaivenes; el teatro, en cambio, fue puro empuje,



muy de avanzada en este sentido, tenía otra tónica que lo que había sido en los 80. El teatro de la recuperación democrática, donde el paradigma era el Parakultural, un teatro desbocado, desbordado, con una corporeidad sexualidad que había estado reprimida por casi una década, tenía que mostrar, tenía que burlar, tenía que ironizar. Era la desfachatez. Cada década fue cumpliendo con determinados parámetros. El teatro a partir de los 2000 entró en un retroceso, se creyó que sucedía porque se habilitaba el discurso de lo que se -mal- entiende como político dentro la poética. En la década del 2000 (después de diciembre de 2001), ya ingresando el comienzo del kirchnerismo, la habilitación de la discusión política como gesto de reflexión siguió los mismos carriles que siguió la política de derechos humanos al institucionalizarse y perder el pensamiento crítico. Salvo aquellos activistas de derechos humanos que han hecho un poco de resistencia, que no les han mandado la AFIP y que todavía siguen vivos, y entonces pueden tener una mirada crítica de verdad de lo que ha sido la problemática de los desaparecidos, de la muerte y de la violencia de la dictadura en adelante o de la desaparición de la lucha armada en adelante. Son pocos y son los más lúcidos, pero son los que han sido sistemáticamente anulados, porque se han resistido a ser institucionalizados. Con el teatro pasó más o menos lo mismo. La aparición del ciclo *Teatroxlaidentidad*, por ejemplo, es una institucionalización de lo artístico que le juega en contra al mismo arte. Es apenas un ejemplo; cada vez que digo esto quedo como políticamente incorrecto, pero no tengo ningún problema en decirlo, porque de verdad lo pienso, porque de verdad creo que hay otras herramientas más honorables para recuperar a los hijos de desaparecidos, para recuperar la identidad. Estoy completamente en desacuerdo con políticas doctrinarias, fijadas, dogmáticas, cerradas que son las políticas que tienen en muchos aspectos los últimos gobiernos en relación a esta materia. El teatro se incorpora a la discusión de lo político, pero en pura semántica, en pura enunciación. Entonces hacemos obras donde los montoneros secuestran y fusilan a Aramburu. Todo este tipo de cosas, pero en un nivel de banalidad, con falta de discusión y de profundidad, una cuestión suntuaria. Quizás porque eso da chapa, pero no tiene que ver con lo político, con la reflexión de la política. El teatro fue perdiendo la mordida y se fue quedando con una dentadura postiza que luce bien, pero que no muerde bien, me



parece. Y esto fue porque básicamente fue perdiendo la relación con la formalidad. Godard dice que "no es que no se pueda mostrar nada" -por el debate que tiene con Lanzmann sobre *Shoah* (el interdicto de ciertas imágenes, ciertas imágenes no se pueden mostrar)-; Godard dice que *todas* las imágenes se pueden mostrar, el problema es cómo se muestran las imágenes. Esta es la política de la obra de arte, es el *cómo*, no el *qué*. El *qué* es anecdótico. No estoy hablando de formalismo puro, el *qué* está imbricado en la forma. La política de la obra de arte está en la forma. En la obra de arte de cualquier género, cine, teatro, artes visuales o literatura. Está básicamente en la formalidad; esto es lo que irrumpe; eso es lo que dialoga, de forma nueva. Y esto fue lo que fue perdiendo el teatro. Las jóvenes promesas tienen de treinta y pico para arriba: Mariano Pensotti, Lola Arias, Federico León ya son casi cuarentones. ¿Qué generación de veintipico está reemplazando con energía esto? Todavía ninguna. Y esto es un problema. El teatro es contemporáneo. Cuanto más joven se es haciendo teatro, más contemporáneo es. Porque el joven tiene una relación con la contemporaneidad, con el ahora, con ese acto pulsional, vivo, erótico, que lo tiene más presente en cuerpo y en actitud. Sin embargo, no aparece una camada que esté renovando, con nombre. No hay uno que aparezca con nombre fuertísimo. Y los que aparecen no son demasiado interesantes. Hay un montón de chicos jóvenes que hacen alguna aparición y son apariciones flojas. A veces la pegan con una obra y después lo seguís viendo y no pasaba nada, era un *bleff*, o era algo que todavía no está cristalizado y recién se va a cristalizar cuando maduren un poco más. Pero no hay algo que aparezca, que irrumpa y que se haga presente de una forma modificatoria y que genere un relevo generacional para los que siguen llamándose la joven guardia y ya no son en términos de generación *joven guardia*.

-Entonces, para entender tu diagnóstico de la situación, esta sensación de estancamiento o de retroceso del teatro para vos tiene que ver con un vínculo con lo político entendido en términos de repetición de los discursos institucionalizados, con esta falta de nuevas generaciones que traigan aire y aporten eso que para vos sólo pueden aportar la juventud y con un



cambio de valores en la sociedad y en el público que acompaña a estos procesos; ¿es así?

-En cierta forma sí, no estoy dando una explicación cerrada y comprobable; es apenas una opción de mirada que propongo. El público está cada vez más idiotizado por los *media*, por la voluntad de ser regulado de cualquier forma y desde cualquier ámbito...

-Entendemos lo que decís, pero en particular, ¿qué te hace pensar a vos que el público hoy está mucho más banalizado que hace cinco, diez o quince años?

-Ehm... bueno podría contestarte con algunos ejemplos. Hay una imposición de costumbres banales y contraproducentes sobre el espectador de teatro. Por ejemplo: estar mirando una obra de teatro y que la gente esté mandando un mensaje de texto o *twitteando*. Es básico: cuando uno sólo prende un teléfono a los cinco que están alrededor les molesta la luz, pero la gente lo hace igual. Estas son costumbres que banalizan al sujeto y se van a aceptando: se va aceptando que un celular *suene* en la sala, en plena función. Es *tu* responsabilidad personal frente a un colectivo; no debería ser un asunto que te viene a indicar una voz; deberías ser vos el que apagás eso que podría molestar al otro, al prójimo. Hay algo de la tecnología, de las llamadas redes sociales, etc. que han pelotudizado al sujeto y al público también. Esto parece una cuestión de costumbres, algo casi intrascendente. Pero no tanto: da cuenta del vínculo que el sujeto va a establecer con eso que tiene enfrente. Si tu hijo se está muriendo, no vas a sacar el celular para mandar un *twitt*; ahora, si estás en una obra de teatro, sacás el *coso* y *twitteás*. Este es apenas un ejemplo que se me ocurre de repente, pero habla de que hay otros valores, valores que derivan en muchas prácticas sociales, pero bueno acá hablamos apenas del teatro y del público. Por otro lado, existe eso que se llama la *tinellización de la cultura* sigue siendo muy efectivo. Así como se decía de Menem "Yo no lo voté", ahora todos dicen "yo no lo veo". Hay algo de eso que se vuelve una práctica cultural, sea para no quedar afuera, sea porque es *trendy* esto de



estar con un pie afuera y un pie adentro. Hoy, *lo moderno* es estar a medias entre estas dos aguas. Todas estas son prácticas sociales que de alguna manera rebotan en el teatro, para el espectador y para los artistas. El actor que hace teatro independiente hoy está pensando cuándo *la pega* con una tira (de tv). No está pensando en la obra que está haciendo. Porque se está cagando de hambre, porque sabe que en el teatro independiente se caga de hambre. Entonces está ahí y está imaginando cuándo lo va a llamar Veronese para hacer una obra comercial; no está pensando en un texto o en una idea o un estado corporal que le va a partir la cabeza, a él mismo en primer lugar y, además, al público. De hecho, los directores tampoco lo piensan. Actores y directores están migrando hacia los *castings* que eligen gente para las tiras de TV. Ahí se chupan a los actores del teatro independiente, porque saben que por dos mangos tienen excelente nivel de actores. Eso puede ser positivo en tanto haya levantado el nivel de cierta actuación en televisión; yo no miro demasiado, me lo imagino así. Pero implica un retroceso en lo que es la dinámica del teatro. Esa gente que se va no vuelve más, te lo aseguro. La gente que pasa por la tele, con las condiciones de producción y de vida que tiene... piensen: trabajás dos meses, te compras un departamento; mientras que en el teatro independiente te puedes pasar seis vidas, si las tuvieras, para poder comprar un departamento. Es un gran problema la asimetría que hay en las condiciones de producción. Eso hace todo muy difícil, está todo muy cambiado en el público y en los artistas. Hay otra cuestión: el *amateur* que busca profesionalizarse y ser rápidamente exitoso. No se reflexiona sobre el tránsito, sobre el camino que se está construyendo. Es como lo que plantea Virilio sobre la velocidad: intentar que el punto de partida y el punto de llegada estén lo más cerca posible. El viaje, lo que entendemos en sentido moderno de *viaje*, el *cambio*, el viaje de Ulises, es lo más interesante. Lo que se modifica, que no es el punto de llegada ni el de partida, sino el tránsito, está completamente desmerecido, no hay valor en eso para los artistas jóvenes. Hay un montón de factores que confluyen para que el teatro pase por un momento complicado. Y no estoy haciendo una apología del *viejismo*, porque ya tengo casi 50 años y puedo decir nostálgicamente "ay, mi en mi época, en los '90 qué buen teatro que se hacía...", sino que estoy tratando de pensar ahora, porque yo también estoy produciendo la contemporaneidad, trato de discutir



con ese modo de creación con mi obra presente. Es muy compleja toda esta problemática. Al mismo tiempo hay gente joven que surge, hay algo bueno en el signo de los tiempos y es que se está colectivizando, se están armando cosas cooperativamente, como estos chicos que armaron el *Colectivo Escena*. Los centros culturales por fuera del circuito del teatro tradicional, gente que está reflexionando por qué y para qué hace teatro, pero todavía son expresiones muy marginales. Ojalá puedan encontrar un nicho en donde crecer y desarrollarse, en término de producción y en término de teatralidad. Eso sí, me parece que hace mucho tiempo no había y contesta un poco a la política dominante, siempre y cuando se sostenga un pensamiento crítico y profundo, que se piense en modificaciones y no en doctrinas o en micro instituciones.

-Esta es una pregunta que quizás te hicieron muchas veces, pero creemos que es importante, ya que una misma pregunta, en diferentes momentos de una carrera, da respuestas diferentes: ¿cómo es tu concepción de la institución y la problemática de la relación con la creación? ¿Es apenas un rasero, achatamiento del artista y del público? Sin embargo vos proponés llevar la versión de *Rey Lear* de García al teatro oficial. Si uno como artista busca impactar, tensar la cuerda y desorientar al público tradicional, entonces es necesario que exista esa institución en tanto tal, con ese público, para poder *golpearlo* y que vibre con ese golpe que uno da. Para golpear algo, es necesario que es algo exista, ¿no es lógico?

- Lo voy a pensar....Yo, cuando comencé a ser artista fui parte del grupo de titiriteros del Teatro San Martín, trabajé 12 años allí. Viví y padecí eso, pero era mi modo de vida en ese momento. El día que pude renunciar, cuando ya el *Periférico* andaba por la mitad de su camino de a tres, yo ahí me hice una promesa: dentro de lo posible, no voy a volver a trabajar en toda mi vida dentro de una institución. Porque la relación entre *arte-institución* es un oxímoron. Y a partir de ahí nunca más me institucionalicé. Me invitaron muchísimas veces a formar parte de cuerpos docentes y yo dije que no. Yo doy clases acá, por la mía, no quiero saber nada con horarios, ni con compromisos, ni con *bajadas* ideológicas. He dado clases, por



ejemplo, en la Maestría de artes vivas de la Universidad Nacional de Bogotá, como profesor invitado. Pero eso es por una situación que es casi un milagro dentro de una Universidad así; son artistas los que la dirigen y la mantienen como una isla [cultural]. Fui invitado a dar clases en la Universidad Ludwig de Munich, en la Freie Universität de Berlín, pero siempre en marcos de trabajo donde se cruza lo pedagógico con lo artístico y lo poético. También di talleres en la Universidad de Brasilia, Mina Gerais o Porto Alegre, pero siempre con una estrategia de *desmanicomialización*, buscando dentro de la misma institución un germen de cambio. Por lo menos, en el pequeño marco de mi taller, no aspiro a otra cosa. Pero no quiero tener ningún tipo de vínculo con lo oficial o lo institucional, porque eso es la ruina de lo artístico. En el Teatro San Martín yo era una *pieza*, me decían "mové esto así" o "poné tal voz" y yo lo hacía... más o menos bien, como para seguir contratado. Ahora bien, cuando yo empiezo a crear mi mundo, mi forma de pensar la creación y el arte y la forma en que a mí me gusta construir, vivir y pensar ese mundo, decidí que no iba a tener más relación con las instituciones, excepto en la forma que expliqué. Y, por ahora, voy sobreviviendo. Digamos que, si logré sobrevivir hasta casi los 50 años, espero poder sostenerlo durante los veinte años activos que me quedan. Ahora bien, el teatro oficial o institucional supo tener, y todavía tiene, una potencia. El San Martín, justo, creo que ya no la tiene porque Macri y Lombardi lo están convirtiendo en un agujero negro, en un pozo ciego y pareciera que no podemos reaccionar ni hacer nada en contra de eso, es tremendamente triste. De todas formas, las tres salas, más las otras periféricas del complejo teatral están, como un nicho, más salas como el Teatro Cervantes. Son, o deberían ser, espacios de diálogo con un público que, sin ser necesariamente especializado, gusta del teatro y recurre a este tipo de lugares para mantener algún diálogo con lo *cultural*. Yo creo que son nichos que deben ser ocupados. No para que yo sea director del Teatro San Martín y le imponga mi política estética, sino que uno, como artista, puede incluirse en esos lugares y generar disrupción, confusión, cambio... lo que se pueda, con la concepción del espectador emancipado de Rancière y del maestro ignorante o el "artista ignorante". Yo siempre he recurrido a estos espacios, con estas estrategias de *corrimiento*. Creo que la más radical fue una obra de Luis Cano que se llama *Los murmullos*, que hicimos en la sala Cunil



Cabanellas, en 2002, inmediatamente después de la debacle del 2001. Fue un delirio, fue algo que más tarde empezaron a hacer los hijos de los desaparecidos, como Albertina Carri: discutir la imagen solemne e inmaculada del pensamiento del padre desaparecido como estampa religiosa o sacra. En febrero del 2002, para esa obra de Cano en el teatro oficial, nosotros intervenimos la sala: hicimos descargar un camión de escombros, construimos un segundo techo en falsa perspectiva y todo esto daba una impresión de que el teatro se estaba derrumbando. La gente entraba, con todo lo que traía de la calle, se encontraba en ese espacio y... se deprimía todavía más. En realidad, no es que se deprimía, sino más bien que encontraba un correlato. Había gente que decía "Mirá cómo está el país, icómo está el Teatro San Martín!" eran comentarios fascinantes. Y, además, la obra era de una radicalidad, a la hora de presentar la temática del desaparecido en ese momento, que la gente no lo soportaba, se espantaba. Se espantaban las señoras tradicionales del San Martín y se espantaban los que venían a ver eso, porque los golpeaba muy profundamente todo esa discusión, que se iba a dar mucho tiempo después. Es una forma de dialogar con el teatro oficial: plantear temas que son importantes para un marco [histórico] y elegir esos ámbitos para la discusión. Estoy hablando utópicamente, pueden decir que soy ingenuo, pero uno nunca abandona el gesto utópico. Pero creo que eso es lo que debería hacer la institución del teatro oficial, en mi opinión: brindar *un marco* y unas condiciones para que el artista desarrolle una poética, una problemática que da cuenta de una necesidad, de una coyuntura de una reflexión, etc. En este sentido, "lo institucional" en abstracto no es algo malo. Podría ser una potencia, pero no lo es casi nunca, porque los que ocupan ese espacio son burócratas que dirigen o artistas que quedan burocratizados por una máquina que es muy difícil. Como yo ya había trabajado ahí yo ya sabía lo que eran los talleres y la política burocrática en general y, lo más importante, cómo ir dejando las miguitas de pan para saber el camino de regreso. Porque es muy difícil lidiar con el teatro oficial y salir indemne. Por lo general, entre lo que uno proyecta como montaje y lo que se termina efectuando, suele haber un trayecto muy grande y mucha gente queda en el camino, muy desilusionada. Porque es una máquina de impedir constante. Aún así, creo que debería ser una potencia, algo que habría que tratar de no entregar. Podría ser un



espacio bueno, no para producir arte institucional, sino para, dentro de la institución, producir algo diferente, aunque la institución lo trague, porque finalmente lo termina tragando. Porque siempre va a ser mejor eso que ver un arte decorativo, un *Hamlet* que la gente aplaude, porque tiene una calavera y dice "Ser o no ser", etc.. Hay una diferencia potencial enorme entre una cosa y otra. Hablo de las instituciones que albergan salas, porque me es muy difícil hablar de las escuelas, el antiguo conservatorio nacional, esos espacios donde se enseñan puros dogmas de una terrible antigüedad.

-Bueno nosotras también queríamos que nos contaras cómo fue tu experiencia con las puestas *El orín come el hierro, el agua come las piedras* y los otros proyectos de graduación del IUNA.

-Sí, de esas hice varias. Hice dos acá en Buenos Aires, pero hice otras dos más en Colombia y en Alemania también, siempre con procesos que son pedagógicos y también creativos. Para el IUNA, hice una en 2005 que se llamó *La balsa de la Medusa* y, al año siguiente, la otra: *El orín come el hierro, el agua come las piedras*. Fueron dos experiencias diferentes porque resultaron dos grupos completamente diferentes, pero, en ambos, mi voluntad era la misma: yo sabía que tenía que trabajar artísticamente y evaluarlos desde ese punto de vista artístico, pero también tenía que dejar un gesto pedagógico. Y para mí, ese gesto valioso a transmitir era correrlos de ese lugar único que habían aprendido en la carrera de actuación. Era un tipo de actuación que apela a lo decimonónico, el teatro psicológico y la memoria emotiva, apela al pasado y a recordar-la-foto-de-mi-hijo-para-ponerme-a-llorar, una verdadera antigüedad para la actuación. Todavía se enseña eso y no se enseña otra. No se enseña teatro formal, ni teatro de Estado [*las experiencias de Meyerhold en la Rusia Soviética*], ni... hay tantos registro de actuación que durante cuatro años esa gente no ve y, entonces, cree que la actuación es eso: acordarme de cuando mi papá me pegaba, así puedo llorar e interpretar que... ¡por favor! Este tipo de banalidades del siglo XIX, funcionaba bien para Stanislavsky. Y hasta ahí nomás, porque apenas empezado el siglo XX, Meyerhold lo destruyó; rápidamente, todo evolucionó hacia otras cosas y el teatro

se resistió. Mi gesto, entonces, era poner a estos chicos en un registro de interpretación absolutamente alejado de la lógica naturalista y trabajar poéticamente con eso; esa era la voluntad pedagógica.



La balsa de la Medusa (2005) – ©Foto: Festival de Blumenau
Gentileza: <http://emiliogarciawehbi.com.ar/>

En términos de resultados, bueno, algunos fueron mejores y otros peores, pero como estrategia puedo dar fe que funcionó, porque muchos de ellos comenzaron a producir *a posteriori* con un rango de acción como intérpretes mucho más grande que ese único que traían cuando salían. La voluntad era trabajar esta dualidad pedagogía/artística: a partir de una propuesta poética, llevar a ese grupo de trabajo a lugares que, en general, no había transitado antes. Porque también eso iba a ser una potencia poética, iba a aparecer *lo vivo* antes que *lo pasado* o *lo construido*. Entonces, todo eso al mismo tiempo podía jugar a favor para mí como director. Las que hice en el exterior eran más en ámbitos de postgrado, con gente que ya tenía una cierta carrera hecha y algo de sofisticación más elaborada, mientras que los del IUNA recién estaban dando sus primeros pasos. Yo siempre



como condición *sine qua non* para toda experiencia pedagógica, que tenga una finalidad poética final.

-Recién mencionabas la danza contemporánea, ¿qué tipo de teatro y qué espectáculos te gusta ver?

-La danza contemporánea tiene una gran virtud y un gran defecto. La virtud es la inmediatez del cuerpo; el cuerpo está por delante de todo, se expresa mucho antes que las palabras. El defecto es la tradición de bailarines que no pueden reflexionar acerca del grado de abstracción que tiene un cuerpo. Si la danza tuviera gente que reflexionara sobre la potencia del cuerpo como canal de comunicación, sería mucho más sofisticada. Últimamente hay más artistas que piensan profundamente estas problemáticas de la danza: Jérôme Bel, Xavier Leroy, gente que hace crítica como André Lepecki han profundizado todo esta potencia de signo, pero también del cuerpo en términos de deconstrucción, que es por donde anda la danza después de Pina Bausch. Esa es la danza que me interesa a mí, aunque Pina me encantaba también. Como artistas del teatro me interesa sobremanera el teatro de Romeo Castellucci, mis amigos colombianos que hacen Mapa Teatro [www.mapateatro.org] y su hibridación. Hay algunas cosas que me interesan más y otras que me interesan menos. Lo mismo en artes visuales. Yo soy muy curioso, yo soy autodidacta, no tengo formación, no terminé la secundaria, no tengo ningún tipo de formación artística, pero sí tengo una formación autodidacta que se dio, por esta enorme curiosidad y voracidad y por haber tenido la enorme suerte que ser joven y poder viajar. Viajar te abre la cabeza, te da la posibilidad de ir a todos los museos del mundo, acercarte a todos los libros, conocer de primera mano a todos los artistas y eso te va dando un *background*, una formación, justamente no-institucional, no de *bajada* ni verticalista, sino más rizomática, más aleatoria, accidental y asociativa que, por lo menos a mí, me ha resultado muy rica. Eso me permite también ir picando de muchos lugares: puedo ver ópera de repente y me puede fascinar los trabajos de ópera Peter Brook, me fascinan, por ejemplo, o la música contemporánea y la música abstracta. Es bastante grande mi registro, pero



es muy selectivo, no me gusta *todo de todo*, más bien me gusta *poco de todo*, pero me gusta de todo.

-¿Y del teatro argentino?

-No, yo teatro argentino hace años que no veo más. Voy a ver a los amigos, por solidaridad, pero no voy al teatro. Suena un poco petulante, aunque no pretende serlo pero, creo que yo hago el tipo de teatro que me gustaría ver, en cierta forma. De todas formas, sigo pensando que cuando uno está al comienzo de su carrera debe ir mucho, mucho al teatro para aprender, principalmente. Después tiene que mirar para aprender qué es lo-que-no-tiene-que-hacer y, después, ya tiene que dejar de ir al teatro, excepto que sea teatro muy bueno y que uno se esté perdiendo un placer como espectador muy grande, pero ya no como hacedor. Yo estoy en una fase en la que hay muy pocas cosas que me pueden fascinar sin que yo esté sentado mirando técnicamente el montaje escénico, trabajando, deconstruyéndola en el momento, midiendo aciertos y errores. La mirada queda muy envidiada, específicamente en relación al teatro. Hay algunos montajes que me parten la cabeza, pero son escasos.

-Nos hablaste del vínculo con el que pensás docencia y creación, ¿pensaste en qué medida te sirve a vos como artista la experiencia docente?

-A ver... lo único que pretendo yo cuando doy clases es abrir, ampliar el marco de la mirada, y descentrarla. Mis talleres son de puesta en escena y dirección pero yo no trabajo sólo con gente que quiere hacer eso sino que también trabajo con artistas de diferentes disciplinas, ingenieros, gente de ciencias sociales, de arquitectura. De pronto, se anota alguien que es matemático o bioquímico y esos me fascinan. Justamente porque descentran y tienen una mirada *impune* en el mejor sentido en lo artístico, aportan cosas que son hallazgos, porque a uno nunca se le ocurrirían. Eso es lo que propongo. Yo no sé si van a ser grandes artistas o grandes directores o no. Cuando se da eso que yo siento como misión cumplida, lo que se da en los alumnos es ese objetivo de lograr abrir un poco la mirada, la capacidad de reemplazar inducción por asociación, ampliar las propuestas, derivar y

trabajar sobre la deriva antes que con el límite. O con el límite como elemento creativo y no como elemento de dogma. Cuando se da esta apertura, y es sincera, y entonces uno puede notar nuevas y diferentes actitudes en lo que van planteando, ahí es donde creo que está mi aporte, si es que lo hay. No busca generar una estética, la estética es mía, personal e intransferible. Cualquiera que busque copiar mi estética se está perdiendo de encontrar la suya propia. Siempre trato de evitar eso, cuando pongo ejemplos uso mucho los de mis trabajos, pero les digo que hagan abstracción de lo que les gustó o no, que hagan abstracción de las imágenes que se presentan, que piensen en la mecánica, en las herramientas y en los procedimientos, para después trasladarlo, *si les sirven*, a sus propias experiencias, estéticas deseos y fantasmas. La idea es tratar de provocar en el alumno el descubrimiento de procedimientos autónomos, de los que ellos sean responsables. Y, entonces, las estrategias van a ir borrando los límites. No para trabajar en la anarquía o en el *todo sirve*, sino para tomar lo que dice Godard en *Histoires du Cinéma*: el cine como la imagen *lejana* y *justa*. La imagen lejana es aquella que no podemos explicar, que no es panfletaria, no es pedagógica, no es cerrada, pero es *justa*. Parecería que estamos viendo la imagen que *deberíamos* ver. No podemos explicar por qué, pero es esa imagen que estamos viendo la que debería ser mostrada, para ese marco y ese contexto. Y esa idea me gusta muchísimo: lo lejano, donde no hay ninguna voluntad de dominación o de dar un mensaje; pero, al mismo tiempo, justa, inexorable. ¿Cuánto se cumple de todo esto? Bueno, es muy difícil saberlo. Uno se da cuenta al terminar el taller quién hizo algún cambio y quién está un poco perdido y quizás lo encuentra más tarde o quizás no lo encuentra nunca.

lorena.bordigoni@gmail.com

luciarud@hotmail.com

Palabras clave: García Wehbi, pedagogía actoral, dirección, Rodrigo García

Keywords: García Wehbi, acting training, direction, Rodrigo García