

El estatuto artaudiano de la escena en la obra de Emilio García Wehbi

BERLANTE, Daniela / Instituto de Artes del Espectáculo (IAE)/ Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Dramáticas – daniberlante@gmail.com

Eje: Artes Liminales. Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Artaud- estética- escena local- García Wehbi*

› **Resumen**

El gran golpe asestado por Artaud fue dirigido contra el núcleo duro del teatro dramático, contra el modelo hegemónico de la tradición del teatro occidental, cuya materia, basada en la reproducción de los vínculos humanos (Szondi, 1983) se resuelve en el terreno lingüístico del diálogo. Artaud decidió terminar con el concepto imitativo del arte designando al teatro como el lugar privilegiado de la destrucción de la imitación (Derrida, 1966). Si se pudiera hablar de “fidelidad” a Artaud tendría que ver con ese trabajo de socavamiento. Nos planteamos revisar el modo como el estatuto de la escena elaborado por Artaud se recupera en un agente del campo teatral de Buenos Aires como es Emilio García Wehbi.

Es posible leer la impronta artaudiana en su rechazo manifiesto por la mimesis, en la relectura que hace de los clásicos, en el emplazamiento del espectador en el centro de su preocupación como sujeto colectivizado, en la difuminación de las fronteras entre los géneros, en la corporización y la materialidad que asume el cruce interartístico dentro del entramado escénico, en las posibilidades de producción de sentido que vehiculiza, en sus alcances y resignificaciones.

› **Presentación**

En el trabajo de investigación presentado durante las III Jornadas de Investigadores del IAE cuyo objeto de análisis fue la impronta dejada por la figura de Artaud en la escena contemporánea, concluimos en erigir al autor de *El teatro y su doble* como un fundador de discursividad en sentido foucaultiano, como aquel que no sólo ha sido autor de su propia obra sino que ha producido la regla de formación de otras, ha establecido una posibilidad indefinida de discursos, ha abierto el espacio para que nuevos artistas plantearan sus propias teorías y sus estéticas.

Tan productivo ha sido su impacto para el teatro como para el arte de acción que algunos críticos han llegado a preguntarse (Danan, 2016) si la performance no es acaso el doble del teatro con el que soñó.

Creemos que la respuesta es afirmativa y lo es también para una larga serie de artistas contemporáneos que se reconocen deudores de su sello en la medida en que su aparición en el panorama teatral constituyó un punto de inflexión para abordar las potencialidades de la escena. Así lo ha reconocido el creador italiano Romeo Castellucci: “*En nous opposant à la suprématie du texte, au théâtre comme ‘illustration’, en refusant la prépondérance de la littérature, nous nous situons fatalement dans la lignée d’Artaud*” (Castellucci, 2008 : 189).

En este sentido, señalamos que su marca distintiva consistió en haber sentado las bases de un ideario revolucionario para la escena, anticipándose a los propios artistas y teóricos de la performance. En la década del treinta, fue quien recuperó para el teatro textocéntrico de Occidente aquellos aspectos considerados específicos treinta años después por sus renovadores. Sostenemos que:

el gran golpe asestado por Artaud fue dirigido contra el núcleo duro del teatro dramático: contra el modelo hegemónico de la tradición del teatro occidental, cuya materia, basada en la reproducción de los vínculos humanos se resuelve en el terreno lingüístico del diálogo [...] El diálogo, dirá, no pertenece a la escena, ya que ésta es un lugar físico, concreto, material que tiene su propio lenguaje destinado a los sentidos (Berlante, 2019).

La forma dramática, entendida como conflicto interpersonal que se resuelve a través de una catástrofe, como sostiene Jean-Pierre Sarrazac (1999), no da cuenta de la existencia contemporánea y hace agua por todas partes.

Y por esta razón, Artaud reclamó para su poética el divorcio de la palabra tal como fue empleada por el teatro de Occidente: “*Tous les grands dramaturges, les dramaturges types ont pensé en dehors du théâtre. Voyez Eschyle, Sophocle, Shakespeare. [...] L’asservissement à l’auteur, la soumission au texte, quel funèbre bateau*” (1961:9). Sin embargo, esta constatación no significará la anulación de la palabra. Porque : “*chaque texte a des possibilités infinies. L’esprit et non la lettre du texte!*” (9).

Por paradójico que resulte, y coincidimos con Aldo Pellegrini cuando afirma que “todo en Artaud navega en el mar de los principios antinómicos” (1971:38), reparemos en las consideraciones planteadas durante su paso por el Teatro Alfred Jarry:

Pour cette définition que nous essayons de donner au théâtre, une seule chose nous semble invulnérable, une seule chose nous paraît vraie: le texte. Mais le texte en tant que réalité distincte, existante par elle-même, se suffisant à elle-même, non quant à son esprit [...] mais simplement quant au déplacement d’air que son énonciation provoque. (20)

Artaud procurará imprimirle al lenguaje un uso sensorial, generador de estremecimiento físico en el espectador. Tratará de devolverle a la palabra su poder desgarrador antes que su significación, y a los sonidos, su calidad vibratoria. De esta manera, se volverá contra la lengua desde la lengua misma. La palabra entonces deviene aullido, grito, murmullo, o glosolalia como ese “lenguaje sin léxico” (Pellegrini, 1971:51).

Su apuesta entonces consistió en poner en escena lo propio del teatro, que asoció con un lenguaje por el cual el teatro podía (y debía) diferenciarse de la palabra en tanto logos, no en tanto *phoné*. Esto lo llevó a concebir la idea de una poesía del espacio capaz de crear imágenes materiales a través de los códigos del espectáculo, relegados buena parte de las veces por el teatro dramático. Es entonces que puso en valor para la sustanciación de su poética a la interdisciplinariedad artística, condición insoslayable para abordar los fenómenos escénicos contemporáneos que hacen de la difuminación de los límites de las artes su propia constitución.

Artaud decidió terminar con el concepto imitativo del arte designando al teatro como el lugar privilegiado de la destrucción de la imitación (Derrida, 1966). Inscribirse en la tradición artaudiana, tendría que ver con ese trabajo de socavamiento. Es precisamente este gesto el que alentó el objeto de aplicación que planteamos en este trabajo, esto es, de qué manera el estatuto de la escena elaborado por Artaud podía recuperarse a nivel local, en un agente del campo teatral de Buenos Aires como es Emilio García Wehbi.

Al revisar su manifiesto “*La Poética del disenso*” (2012) constataremos que se inicia con un texto poético que lo cita y que funciona como clave de lectura de lo que será su propio recorrido artístico:

Harto de la artritis artística de los artistas Artaud se hartó./Artaud el artrópodo, el artillero del arte, el artifice del hartazgo de la armonía se hartó/Del artificio se hartó Artaud, del arts and crafts se hartó/Artaud, harto de artesanos y artistas arteros con artefactos artificiales se atormentó./ (...) El antropófago Artaud se hartó, atropelló su arteria como un artillero atroz y atrás se ahorcó (García Wehbi, 2012 :19)

Convengamos que aquí la sonoridad se impone por sobre la lógica textual, haciéndose eco del postulado artaudiano planteado más arriba.

La figura del poeta marsellés volverá a aparecer lexicalizada en *Artaud∞lengua madre* trabajo en colaboración con Gabo Ferro, presentado durante la Bial de Performance 2015 de Buenos Aires. En aquella oportunidad, el texto que luego se publicó era sólo uno de los signos intervinientes en la realización escénica. García Wehbi siempre se encargó de aclarar que el teatro es previo a la palabra escrita y por eso sus espectáculos le han escapado a esa dominación. Naturalmente, el texto publicado para ser leído autónomamente cobraba, en el marco de la performance, una densidad distinta.

Desde la cita inicial de Heiner Müller, donde quedaba sintetizado el efecto provocado por Artaud en el marco de una Europa en ruinas, pasando por las hilarantes conferencias sobre la anilingua y la antropofagia que hacían de la parodia del discurso médico, religioso, histórico y filosófico su principio constructivo, hasta el Contramanifiesto del Método Abraham - sátira de los procedimientos y de la figura de artista de Marina Abramovic,- *Artaud∞lengua madre* funcionaba por acumulación de intensidades heterogéneas. Inútil, por lo tanto, tratar de encontrarle legibilidad, en términos de atribución de sentido, a aquello que se postula para lo contrario cuando hace de esa opacidad su propia estrategia.

La obra funciona por su sonoridad, repeticiones, aliteraciones, ritmo y escansiones. De hecho, se inicia con una secuencia en la que se repite la frase: “El señor Artaud no come hoy”, cuya valencia en la voz de los performers hacía las veces de un mantra. Las alusiones a la fecalidad, la boca y la analidad no pueden leerse sino en relación intertextual con las *Cartas de Rodez* en donde estos elementos alcanzan una dimensión superlativa: “Cuando se cava la caca del ser y de su lenguaje, es necesario que el poema huelga mal” (2014:34) El teatro en Artaud es asunto físico, anatómico, corporal. De hecho:

[...] el teatro no es esa escena en donde se desarrolla virtual y simbólicamente un mito sino ese crisol de fuego y carne verdadera en donde anatómicamente, por aplastamiento de huesos, de miembros y de sílabas, se rehacen los cuerpos, y se presenta físicamente y al natural el acto mítico de hacer un cuerpo. (Artaud, 1975: 87)

En la obra de García Wehbi, el cuerpo aparece como una problemática que se plantea y exhibe. La naturaleza del teatro habita en el cuerpo del performer, en su fisicidad. A partir del texto *58 indicios sobre el cuerpo* de Jean-Luc Nancy, el artista argentino concibió la performance que llevó ese nombre y se estrenó en el año 2014 en Timbre 4

Cincuenta y ocho performers iban ingresando sucesivamente al espacio escénico con una cadencia lenta y reposada. La serie era idéntica: cada uno se desvestía, dejaba sus prendas en el centro de la escena, se aproximaba a micrófono y exponía su texto, daba su indicio cuyo número –grabado en cada una de las espaldas- funcionaba como un sello o inscripción de identidad. El cuerpo, se decía, es material, inmaterial, visible; es exterioridad, diferencia, alteridad; es prisión o es dios; es cadáver o es glorioso. Wehbi le buscó a las reflexiones de Nancy su estatuto escénico y lo encontró en la materialidad de los cuerpos desnudos que a lo largo de tres horas fueron ocupando paulatinamente el escenario hasta saturarlo. En clave estética, el director venía a refutar la célebre idea de espacio vacío con que se suele calificar al teatro. Acá se mostraba ocupado y la sobreabundancia o el exceso de corporalidad parecían funcionar como un acto de resistencia: contra el textocentrismo y la encarnación.

La fugacidad escénica de *58 indicios sobre el cuerpo* tuvo su continuidad material, física, de larga duración, de la mano de la publicación de *Communitas*. Las cien fotografías de cuerpos de hombres, mujeres, de niños y niñas, crédito de Nora Lezano, se contemplan a la luz de los otros cien textos que, escritos por García Wehbi, enmarcan el cuadro formándolo.

El libro se abre con una cita de Paul Valéry: “Lo más profundo que hay en el hombre es la piel”. Tal vez en esta paradoja se encuentre una clave de lectura. Será porque lo más profundo está en superficie, que - como lo sostuvieron Deleuze y Guattari- ya no se preguntará qué quiere decir un libro sino con qué conexiones funciona, qué intensidades deja o no pasar. En este caso, *Communitas* admite ser leído como una poética y una declaración de principios. Contra el cuerpo normativizado y el disciplinamiento de la mirada, contra la belleza como estrategia de mercado y la sobreadaptación esclava parecen rebelarse las fotografías y los textos (o al revés).

Este cruce es propio de toda la estética de García Wehbi para quien la recurrencia interdisciplinaria es un sello y una marca de estilo. Todos los textos que ha publicado y que han tenido su instancia representacional fueron concebidos como un verdadero objeto estético en el que la palabra escrita nunca aparece sin su correlato en imágenes. Puede tratarse de ilustraciones, de fotografías, de dibujos o de afiches.

El teatro es el campo de la interdisciplinaria, 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)

Tomemos por caso *Orlando. Una ucronía disfórica* estrenada en el Teatro San Martín en la temporada 2017 que partió de la novela consagrada.

Este *Orlando* se distancia del personaje de Woolf y le adjunta la marca del desencanto. El concebido por Wehbi lo ha visto todo a lo largo de cinco siglos de historia y no puede sino ratificar que el hombre es lobo del hombre (y de la mujer), que no hay documento de cultura que no sea al mismo tiempo documento de barbarie, que la razón es inoperante para resolver las cuestiones humanas. La obra se ofrece como un ejercicio del pensamiento que encuentra su forma en la cita filosófica, teatral, literaria, pictórica, fotográfica, musical a través de los monólogos alternados de Orlando (Maricel Álvarez), el biógrafo (García Wehbi) y el ex poeta (Horacio Marassi); del Cuarteto de cuerdas de la UNTREF; de las proyecciones y fotografías de Nora Lezano que consiguen volver a Orlando la Venus en el espejo de Velázquez, la Ofelia de John Everett Milles o el Marat de Jacques- Louis David. Las nuevas tecnologías ocupan un rol preponderante en la puesta: proyecciones, video, *time lapse*, *stop motion*, *mapping*, música procesada en tiempo real diseñan un paisaje tecnológico para un material que desde la diégesis se remonta al Siglo XVII. El efecto es muy poderoso y lo leemos en sintonía con el vínculo que alentamos para la relación entre los clásicos y la contemporaneidad.

Creemos que la razón más significativa, la que justifica la aproximación a los objetos consagrados por la tradición es su capacidad de interpelar la actualidad. *Orlando. Una ucronía disfórica* trabaja permanentemente en esa dirección, apuntando al presente del espectador: desde la posibilidad de examinar las modulaciones de la historia universal en el contexto local, proporcionada por la presencia simbólica de una camiseta del Seleccionado argentino, hasta el tratamiento con tecnologías de última generación de un material ficcional que se remonta al período isabelino.

Esta relación con los clásicos se releva en todos sus trabajos de reescritura. Ya lo probó en *Hécuba o el gineceo canino*, (Centro Cultural Ricardo Rojas, 2011) donde el texto de Eurípides se ausentaba para darle lugar a la pregunta por el estatuto de las mujeres en una sociedad falocrática, el del público burgués

en el teatro, o el de la militancia en los años setenta. En *Tiestes y Atreo* (Teatro Nacional Cervantes, 2018) tomó la tragedia senecana para reponer aquello que consideró omitido o evitado. En la obra de Séneca la lucha fratricida es por el trono y la contienda termina en venganza antropofágica: Atreo hará de los hijos de Tiestes los platos de un banquete que su hermano comerá ignorando que devoraba a su propia descendencia. Séneca puso el foco en la venganza urdida, testimonio del despedazamiento del vínculo fraterno.

La hipótesis de la que parte la obra de Wehbi, en cambio, sostiene que en las sociedades falocráticas los hijos terminan siendo víctimas de sus propios padres, de modo que las nuevas generaciones quedan fagocitadas por la tradición.

El proceso de deconstrucción se releva también en *Casa que arde* que tuvo su estreno en abril de 2015 en el Konzert Theater Bern, de Suiza y se publicó ese mismo año. Como libro de artista que es, las ilustraciones acompañan elocuentemente la lectura y son otro modo de resignificar el material ficcional que se anuncia como “teatro para niñas anarquistas y animales embalsamados”. *Casa que Arde* oficia de reescritura crítica de *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca. Se diría que en un intento por dinamitar la dramaturgia de partida accedemos a lo que dejó el estallido: Bernarda y Adela (una o varias, la acción es a voluntad), siempre antagónicas, entre un coro de niñas, animales parlantes-como en las fábulas- y un personaje masculino, Adonis, encarnación del hombre y del padre que eludía el texto español. El contrapunto entre madre e hija se jugaba en torno a los mecanismos de control -masculinos, básicamente- que ejercen discursos e instituciones, pero se radicalizan leídos ahora desde la contemporaneidad.

La elección de las obras que planteaba Artaud para su programa del Teatro de la Crueldad han sido consagradas por la tradición, esto es, son clásicas sin embargo no lo es el tratamiento que reclamó para ellas. Ni las obras de teatro isabelino o la historia de Barba Azul, ni el cuento del Marqués de Sade o el *Woyzeck* de Büchner se anuncian con la idea de sujeción al texto. Por el contrario, Artaud alienta su lectura desviada, anticanónica, contemporánea. Y Wehbi, en este sentido, sigue esos pasos del mismo modo que se inscribe en la tradición artaudiana cuando se opone al teatro dramático, psicológico, realista, mimético.

Este posicionamiento pudo relevarse en la obra *El grado cero del insomnio* estrenada en 2015 en el Teatro Beckett. Los dardos apuntaban contra la farsa de la corrección política, la propia política, la clase media, el público burgués y por sobre todo el teatro. Todo el teatro: el comercial, el oficial, el independiente y en especial, una modalidad omnipresente en los tres ámbitos que Wehbi bautizó como “teatro de living”. Y si el “teatro de living” es un cadáver, tal como se desprendía del espectáculo, no lo son menos las formas más contemporáneas heredadas del cruce que supo (o sabe) tener el teatro con la performance, género institucionalizado que se inscribe en la lógica del mercado. Ni siquiera quedaba a salvo a Marina Abramovic, la abuela de la performance. Contra el biodrama, el teatro documental, el

intermedial, el presentativo, el de lo real, *El grado cero del insomnio* liquidaba todas las categorías con las que la Academia suele encorsetar sus objetos de análisis. El público era otro de los blancos contra los que apuntaba *El grado cero del insomnio* pero esto es habitual en las producciones de Wehbi. Es cierto que trabaja denodadamente para generar disenso, sin embargo el público al que provoca no le ha hecho frente. Tal vez sea porque –a pesar del encarnizamiento- el espectador se ve reconocido en la propia descalificación.

La puesta de *La balsa de la medusa* (Teatro El kafka, 2005) proyecto de graduación de la UNA partió de *Insultos al público* de Peter Handke. Recordemos que esta obra constituyó un punto de inflexión para poder pensar la relación teatral como lo más genuino que tiene el teatro (Fischer Lichte, 2011) que se materializaba en el vínculo entre actores y espectadores. En el caso local, ni siquiera la violencia creciente de los insultos propinados a público lograron sacarlo del respeto a la convención, de la sumisión al pacto ficcional. Contra esa conformidad se subleva el teatro de Wehbi y busca la provocación como gesto de desautomatización.

Finalmente, otra de las líneas en las que se leen las marcas dejadas por el teatro de Artaud en la obra del artista argentino reside en la distinción entre arte y cultura.

En Artaud, la cultura se presenta devaluada. En su búsqueda incesante de vitalismo, concluye que se encuentra divorciada de la vida y se rebela ante esta separación “*comme si la vraie culture n’était pas un moyen raffiné de comprendre et d’exercer la vie*” (1964:13). Es el teatro la vía de acceso a la profundidad del ser. Claro que para eso habrá que terminar con el mal del espectáculo. *Agamenón, volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* del argentino radicado en Francia, Rodrigo García, es una obra de Wehbi donde queda desplegada esta oposición. 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 Agamenon 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 del tipo Ronald Mc Donald que explicaban el funcionamiento político y 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 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. El peligro, continuaba Godard, es que la regla quiere matar a la excepción. Creemos que la inserción filmica 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 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 de Rodrigo García, 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 heterogénea haya quedado condensada buena parte de la potencialidad política del espectáculo.

› **Conclusión**

A modo de síntesis, hemos podido leer la impronta artaudiana en la obra de García Wehbi en su rechazo manifiesto por la mímesis, en la relectura que hace de los clásicos, en el emplazamiento del espectador en el centro de su preocupación como sujeto colectivizado, en el borramiento de las fronteras entre los géneros que promueve el cruce interartístico sobre la escena, en las posibilidades de producción de sentido que vehiculiza, en sus alcances y resignificaciones.

Bibliografía

- Artaud, A. (1961). Oeuvres complètes II. Paris, Gallimard.
- Artaud, A. (1964). Le théâtre et son double. Paris, Gallimard.
- Artaud, A. (1975). Para terminar con el juicio de dios y otros poemas. Buenos Aires, Caldén.
- Artaud, A. (2014). Cartas de Rodez seguidas de El Obispo de Rodez. Buenos Aires, Descierto.
- Berlante, D (2019). Actas de las III Jornadas de Investigadores del IAE. Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Castellucci, R. (2008). «Remonter aux sources inhumaines du théâtre». En Europe, revue littéraire mensuelle. Antonin Artaud, n° 873-874, pp. 187-191.
- Danan, J. (2016). Entre teatro y performance. La cuestión del texto. Buenos Aires, Artes del Sur.
- Derrida, J. (1966). "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation". Critique. N° 230, pp.595-618.
- Fischer-Lichte, E. (2011). Estética de lo performativo. Madrid, Abada
- 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. Pellegrini, A. (1971). "Antonin Artaud el enemigo de la sociedad". En Antonin Artaud, Van Gogh el suicidado por la sociedad. Buenos Aires, Argonauta.
- Sarrazac, Jean-Pierre (1999). L'avenir du drame. Belfort : Circé.
- Szondi, Peter (1983). Théorie du drame moderne. Lausanne : L'Age d'homme. Traducción : Patrice Pavis.