

Actas del VI Congreso Internacional *CELEHIS* de Literatura

Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

6, 7 y 8 de noviembre de 2017
Mar del Plata, Argentina



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed. - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.
CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018

ISBN 978-987-544-817-9



9 789875 448179



CENTRO
DE LETRAS
HISPANOAMERICANAS

Facultad de
Humanidades / UNMSM
Portal de Encuentros

Actas del VI Congreso Internacional

Celebris

de Literatura

ISBN 978-987-544-817-9

Visibilizar la estupidez: sobre la poética del disenso en Emilio García Wehbi

Gabriela Simón

UNSJ

1- “La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo” de Emilio García Wehbi

Importa detenernos en el manifiesto de Emilio García Wehbi (2012) titulado “La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo”, escrito entre 2006-2012, en tanto género que reaparece para consignar una poética y consignarse como destinatario. Juego que evoca a ese “yo” de Rimbaud ya sin correspondencias ni a la persona ni a la gramática.

Poética *dia-bólica*, toda vez que separa, desgarrar, irrumpe allí donde las poéticas arengan para reunir y unificar, donde las imágenes teatrales son tenidas por *sym-bólicas* en cuanto reúnen una gramática gastada en torno a los roles del espectador y las “funciones” del teatro. Hagamos un punteo de esa poética/manifiesto:

- Ausencia de paradigmas dominantes y ausencia de procedimientos catárticos: “Para catarsis está la iglesia o el psicoanálisis, o los asesinatos de masa” (2012: 23)
- “Decidirse a saltar desde el acartonado teatro naturalista-psicológico-realista del siglo XIX, que dominó también al XX, a un teatro del siglo XXI cuya forma aun y por suerte no podamos definir” (28)

- Sobre el llamado “texto teatral”: “Nada indica si un texto es o no es teatral. No hay textos teatrales. Mejor dicho, no hay ningún texto que no sea teatral. El Hamlet de Shakespeare no es ni más ni menos teatral que las Páginas Amarillas” (29)
- Siguiendo a Jacques Rancière, que la obra asuma su condición de maestro ignorante y el público su condición de espectador emancipado: “No hacerle al público concesiones demagógicas y no pedirle una mirada indulgente. Que la mirada crítica de ambos sea impiadosa. Desestimar la dictadura del aplauso (...) Trabajar para el disenso, de modo de fomentar la subjetivación de eso que se llama público. (...) El consenso del aplauso achata y unifica las miradas. Crear dos, tres, muchas miradas” (24)

Nos recuerda Rancière que el poder común de los espectadores es el de la traducción: “es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra” (2010: 23).

Federico Irazábal, en su potente *(no) prólogo* a la *Obra reunida* de García Wehbi, señala a propósito del espectador emancipado en Rancière y su marca en el dramaturgo (vale la pena extenderse en la cita): “Joseph Jacotot fue principalmente un filósofo educacional que creó, en un temprano siglo XIX, una teoría tan interesante como revulsiva para el mundo del saber. Fue él quien propuso ideas tan locas como que un ignorante puede enseñarle a otro ignorante aquello que él mismo no sabe. Y más allá de las discusiones de tipo pedagógicas que aquí podamos hacer, lo que se vuelve verdaderamente relevante en su concepción es la noción de igualdad y la sospecha –

confirmada ya de manera recurrente— del vínculo entre saber y poder y cómo eso conlleva a un lugar de inequidad social (...) el saber es una posición. Esa posición es la que ubica frente a frente al maestro y al alumno casi como si se encontraran en un escenario. Esa línea divisoria entre unos y otros sostiene en su interior, simula, una falsa oposición binaria que busca la verticalización de los roles (...) A este embrutecimiento, Jacotot le opuso una política de la emancipación intelectual que sólo el maestro ignorante podía garantizar. Este maestro no renuncia a su conocimiento, pero sí a transmitir su conocimiento al alumno en un juego de transmisión/decodificación perfecto. El maestro ignorante —el artista ignorante— invita al alumno a aventurarse en la selva de las cosas y los signos. (...) Rancière toma a Jacotot para discutir la tradición del arte político en el siglo XX y el modo de entender el rol del espectador. Y muy probablemente sus aportes sean atinados al modo en que Wehbi piensa, entiende e interpreta el arte. Su modo disruptivo consiste en socavar los presupuestos que necesitamos para acceder a la precomprensión, único facilitador de la interpretación. El creador y su público se comunican gracias a que comparten una serie de presuposiciones que los convierten en semejantes dispare. Uno habla, el otro interpreta. Uno tiene algo para decir, el otro deseo de escuchar. Ese abc de la teoría comunicacional implica también a la comunicación artística. (...) Wehbi monta un dispositivo escénico-textual a través del que socava esos presupuestos al tiempo que nos obliga a volvernos activos” (2012: 13-14).

García Wehbi (vía Rancière) trabaja sobre la idea de que el hecho de ver no implica ninguna debilidad. Justamente, la emancipación del espectador consiste en la afirmación de su capacidad de ver lo que él ve y de saber qué pensar y qué hacer con ello. No se trata de espectadores ciegos a los que el teatro viene a mostrarles lo que no

ven. Pues el saber no es un conjunto de conocimientos sino una posición¹. Y es esta posición la que se dramatiza (se pone en acción) en García Wehbi cuestionando la oposición mirar/actuar. La única posición es la del cuerpo en movimiento.

2- Las miradas de medusa

Nos detenemos en *La balsa de medusa* de García Wehbi. Justamente paradigmática en esto que señalábamos anteriormente: se trata de una balsa que disuelve a la vez que transita la oposición mirar/actuar. *La balsa de medusa* se presenta como un largo prólogo cuya finalidad y fin es “mojar las orejas a su querido público”².

Buenas noches. Honorable público. Ubíquense cómodamente. Señoras, señores, bienvenidos. Ustedes son un grupo humano increíble. Buenas noches. Bienvenidos. Ustedes, los que entran abandonen toda esperanza. Estamos muy contentos de tenerlos aquí, con nosotros.

Verdaderamente vivimos en tiempos sombríos. Por eso, esta noche pueden dejar encendidos los teléfonos móviles, escribir y leer mensajes, hablar en voz alta, interrumpirnos, entrar y salir cuantas veces quieran, resoplar, insultarnos, retirarse ofendidos...No vamos a inmutarnos.

Sean ustedes bienvenidos. Esto es un prólogo (2012: 41)

Vamos ahora al personaje mítico de Medusa. Nos interesa detenemos en la lectura de Quignard. Para introducirse en el análisis de la *máscara (prósopon)* de Medusa, Quignard nos recuerda que para Aristóteles “en el hombre, la parte comprendida entre el cabello y el cuello, se llama *prósopon*, es decir, lo-que-se-

¹ “Eso es lo que significa la palabra emancipación: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo”. (Rancière 2010: 25).

² Resulta interesante detenerse en la expresión “mojar la oreja”. En el glosario de términos gauchescos y criollos de Argentina se le otorga los significados de retar, fustigar. En el glosario de jergas y modismos de Argentina, “mojar la oreja”: (pop.) Provocar una pelea/ acción de desafío mojando un dedo de la mano con saliva y tocando con él la oreja del adversario. Por su parte, el “Diccionario del lunfardo” de Athos Espíndola, añade al respecto: “Desafiar a alguien a pelear. Era una costumbre antigua entre chicos y jóvenes mojar un dedo de la mano con saliva y tocar con él la oreja del otro, lo que era señal de desafío a pelear. // Desafiar a alguien en cualquier sentido”. Ver <http://www.tribuno.info/mojar-la-oreja-n217849> 29-10-12

presenta-de-uno-mismo- a-la-mirada-de-los-demás”. Y continúa: “Medusa es la única diosa cuya máscara es la de la cara humana. La máscara de Medusa es la cara humana femenina, vista de frente, con la boca abierta de par en par. Es el rostro de la muerte con el alarido de terror” (2006: 58). Quien cae bajo la mirada de Medusa se convierte en piedra.

En el largo olvido de la muerte que es la vida, esa muerte que retorna siempre como síntoma allí donde no la esperamos, donde no la vemos, y donde más la gozamos, es interesante recordar con Pascal Quignard, en su *Pequeño tratado sobre Medusa*, que el olvido “afronta el enterramiento de lo que es insoportable. Retener es la operación consistente en organizar el olvido de todo ese ‘resto’ que debe ser eliminado para preservar aquello cuyo regreso se desea. Y así el regreso da acomodo a la penuria y el desposeimiento” (2006: 47). Y habla de al menos tres memorias: “la memoria de lo que nunca ha sido (la fantasía); la memoria de lo que ha sido (la verdad); la memoria de lo que no se ha podido admitir (la realidad)” (48).

En el horizonte de estas reflexiones podemos situar este largo prólogo destinado a un espectador que está dentro y fuera o ni dentro ni fuera, pero al que le está destinada la muerte. Después de esta medusa nadie queda convertido en piedra porque ese no es el punto de llegada, sino el de partida. ¿Quién muere? ¿Quién tiene derecho a morir (y ya no a vivir)? En todo caso, ¿quién tiene derecho a sobrevivir? O desnudándonos ya de la categoría de persona, ¿qué es eso que sobrevive?

Volvemos nuevamente a la potencia del texto de García Wehbi:

¿Qué mierda miran? (...) ¡Váyanse a la mierda! ¡Fisgones! (...)
¿Y todavía se hacen llamar seres humanos? (...) Váyanse a la mierda. ¡Váyanse, agarren sus cosas, sus abrigos, carteras y mochilas y desaparezcan!

(Uno de los actores, formado en la escuela naturalista, confundiendo realidad y ficción, se calza un cinturón cargado de panes de trotyl y un detonador. Escena del hombre bomba). (...)

¡De acá nadie sale vivo!

(El hombre bomba hace estallar su explosivo. De haber sobrevivientes, la obra sigue aquí abajo)

Perder todo; el ánimo, perder el techo (...) perder nada porque no queda nada para perder, perder la casa en el casino, la dignidad (...) perder tiempo (...) saber perder, perder saber, perder terreno, perder todos los amigos, perder estilo, perder el control del esfínter (...) mentes perdidas, personas perdidas, almas perdidas (...)

Ustedes no entienden nada. Tienen miedo. Tienen mucho derecho a tener miedo.

Nosotros también tenemos miedo. Sentimos vértigo y sentimos frío. (...)

Si pudieran lamer nuestro corazón, caerían envenenados...

En la parresía, decir la verdad se considera un deber. El problema es: ¿quién tiene el derecho, el deber y el valor de decir la verdad? ¿Y quién no?

Señoras y señores, honorable público, un día, el día vendrá o el día no vendrá.

Bienvenidos todos. Esto fue un prólogo. Muchas gracias y buenas noches.

(El público enciende sus aplausos grabados). FIN (2012: 55-56)

3- Sobre la estupidez

Jorge Larrosa, en su texto “El código estúpido”, hace un breve e intenso recorrido por las reflexiones de Deleuze sobre eso que él llama “la estupidez” y que Larrosa traduce como “el código estúpido”. Deleuze siguiendo a Nietzsche, nos recuerda que lo que se contrapone al pensamiento es la estupidez (en Larrosa 2003: 145). Esa estupidez sería para Deleuze la traducción al pensamiento “del reino de los valores mezquinos o del poder de orden establecido”. Y además esa estupidez es “una estructura del pensamiento como tal”, algo así como un pensamiento estúpido. Y ese pensamiento estúpido no pertenece a los que no saben pensar, no nos es ajeno; tiene que ver con la sumisión al orden establecido: “la estupidez y la bajeza son siempre las de nuestro tiempo, las de nuestros contemporáneos, nuestra estupidez y nuestra bajeza”³. Moverse hacia/para mirar, sin arrogancia, a la estupidez, a nuestra propia sumisión, a

³ Podemos agregar que se trata de esa estupidez del lugar común que encuentra, en nuestras sociedades mediatizadas, sobre todo en los medios de comunicación, su lugar privilegiado. Los medios constituyen un dispositivo de inteligibilidad de lo real.

nuestra propia bajeza es lo que llamamos pensar: “En última instancia, pensar sería contemplar de cerca, con extrema atención, incluso hasta perderse en ella, la estupidez” (Foucault 1972: 59).

Chaos,⁴ uno de los personajes de *Hécuba o el gineceo canino* de García Wehbi, dice:

Soy el que tras un bostezo puso un huevo para que el ser fuera, soy lo que existió antes que los Dioses y soy el Agujero al final del Mundo. A pesar de mi aspecto de bulto indigesto crudo e informe, tengo la potestad de ser el grano de arena que obliga a que se desvíe todo el sistema.

Y digo: algo triste está por suceder.

No esperemos una parábola decorativa, ni una alegoría tranquilizadora, ni una confortable historia bien narrada, no. Nada de eso ha de ser parido.

Lloremos sin ruido, como si se tratara de una simple réplica al mundo. Lo que va a acontecer es triste, no en el sentido normal sino a una escala muy superior; muy muy triste, como aquellas melodías alegres tocadas en forma triste”. (2012: 260)

Algo triste está por suceder... Chaos lo anticipa y lo recuerda, y por eso el bostezo ante la estupidez es un drama, una acción, un movimiento intenso, una imagen, un agujero, un bulto indigesto, eso que hace que se desvíe todo el sistema, eso que hubiese permitido que otra teogonía fuera contada: la de un dios mortal, el hombre, que ha renunciado para siempre a la arrogancia.

Referencias bibliográficas

Badiou, Alain (2006). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.

Deleuze, Gilles (1971). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

Foucault, Michel (1999). *Theatrum Philosophicum*. Barcelona: Anagrama.

García Wehbi, Emilio (2012). *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba: Alción editora - DocumentA/Escénicas.

⁴ Caos en la mitología griega es la personificación del Vacío Primordial, anterior al Cosmos (que algunos autores traducen como el “Orden”). En el Caos coexistían Erebo (las Tinieblas) y Nix o Nichte (la Noche), que al separarse entre sí, y ambas de Caos, dieron lugar al nacimiento de Urano (el Cielo) y de Gea (la Tierra). Ver *Teogonía* de Hesíodo. Resulta interesante la etimología de la palabra “caos”, del verbo griego *kaino*: abrirse//abrir la boca, las fauces o el pico// bostezar//abrir la boca para hablar

- Irazábal, Federico (2012). “Esto (no) es un prólogo”. En García Wehbi, *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba: Alción editora – DocumentA/Escénicas, 13-22.
- Larrosa, Jorge (2003). “El código estúpido”. En *Entre las lenguas*. Barcelona, Laertes, 145-162.
- Quignard, Pascal (2006). *El nombre en la punta de la lengua*. Madrid: Arena Libros.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.