

## La posibilidad de escribir

### Entrevista a Emilio García Wehbi

Por Lara Flores Catino<sup>1</sup>

Emilio García Wehbi<sup>2</sup> (Buenos Aires, 1964) se define como artista (inter)disciplinario y es, precisamente, ese territorio *entre* artes el que ha elegido para desarrollar una poética por demás impactante y contestataria. En 1989 fundó el grupo teatral *Periférico de Objetos* junto a Daniel Veronese, Ana Alvarado y Paula Natoli. Este se inscribe en la corriente del teatro de objetos que García Wehbi había comenzado a explorar desde sus inicios en el grupo de titiriteros del Teatro General San Martín. A partir de la postulación de lo “periférico” hacían explícita una voluntad de transitar por territorios marginales tanto del medio teatral como de ciertos aspectos de la cultura del siglo XX. Una de sus apuestas principales fue tomar mitos clásicos y lenguajes heredados por la tradición literaria y dramática para aplicarles un tratamiento oblicuo, multimedial, transversal, híbrido, intertextual. Desde entonces, a lo largo de su trayectoria individual ha abordado diversas disciplinas y lenguajes (performances, intervenciones urbanas, obras de teatro, óperas) en las que la hibridación genérica, el protagonismo del

---

<sup>1</sup> Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Actualmente se desempeña como adscripta en el Seminario de Literatura “Ficciones fantásticas en la literatura argentina: efectos, bordes y desbordes” del área de Literatura Argentina. Forma parte de Fortuna Ediciones, editorial independiente de la ciudad de Mar del Plata. Organiza ciclos literarios y coordina el taller de escritura Proyecto Ruptura. Es docente de Prácticas del Lenguaje y Literatura en el nivel secundario. La presente entrevista forma parte de la investigación que dio lugar a la tesis de Licenciatura “Cuerpo, violencia y ‘contaminación’ en *Luzazul* (2014) y *Casa que arde* (2015) de Emilio García Wehbi”. Contacto: [laracatino@gmail.com](mailto:laracatino@gmail.com)

<sup>2</sup> De ahora en más, abreviaremos EGW para referirnos a Emilio García Wehbi y LFC para nombrar a Lara Flores Catino.

cuerpo y la mostración/denuncia de la violencia se construyen como ejes-ancla siempre presentes pero en constante renovación y reformulación.

A partir del año 2012, comienza a publicar diversos textos en la editorial independiente cordobesa Ediciones DocumentA/Escénicas. Este acercamiento al texto escrito como nuevo territorio para explorar los temas, preguntas y obsesiones que recorren toda su obra lo consolidan como novelista con *Maratonista ciego* (2020) y *Dafne sobre fondo de Monte Fuji* (2023). La siguiente entrevista fue realizada en el mes de febrero del año 2024 de manera virtual por **Lara Flores Catino (LFC)**. Propone ahondar en la relación de García Wehbi con los procesos editoriales que permitieron la publicación de sus libros y con la escritura pensada por fuera de su quehacer performático y en relación con las artes vivas.



Fotografía: Nora Lezano

**LFC: A propósito de las publicaciones de Luzazul y Casa que arde por Ediciones DocumentA/Escénicas: ¿cuál es tu participación al momento de tomar decisiones editoriales?**

*EGW:* Esta pregunta, de algún modo, habla de la matriz del vínculo que tengo con DocumentA/Escénicas como editorial, con Gabriela Halac, su editora y que tiene que ver con un encuentro que tuvimos cuando yo le propuse publicar mi primer libro hace ya unos cuantos años. Eso fue en el 2012, hace doce años. Encontré en Gabriela alguien que pensaba la edición del modo que yo pensaba la escena, el problema de la escena, es decir, un pensamiento liminal, extraterritorial, de cruce de fronteras, de bordes y no enmarcado

en una idea tradicional de lo que es, en mi caso, la puesta en escena, la dirección y la relación con el teatro y, en el caso de Gabriela, la edición de libros que en la industria editorial se simplifica o se reduce hasta la idea de meter un texto en una caja de texto, imprimirlo y ya. Entonces, las decisiones editoriales que se fueron tomando en la publicación, tanto de *Casa que arde...* como de *Luzazul* y en otras más, tienen que ver con una discusión importante que vamos teniendo, un *brainstorming*<sup>3</sup> en donde Gabriela trata de encontrar una forma de no traicionar el modo de aproximación que yo tengo a los textos dramáticos, a los textos escénicos. Entonces, estamos siempre en un punto en donde damos y recibimos, cedemos, concedemos y exigimos un lugar para la materialidad del libro que pueda dar cuenta del espíritu inicial de ese texto pero que, al mismo tiempo, tenga la singularidad de reemplazar absolutamente a aquello que podía haber sido escénico y que se transforma en otro lenguaje completamente distinto. En ese sentido, vamos negociando hasta encontrar cuál es ese nuevo lenguaje que queda plasmado en la edición definitiva.

**LFC: ¿Considerás que estos libros logran captar la apertura a múltiples géneros y cruce de artes que propusieron las puestas de dichas obras? ¿Cómo se resuelve, si es que esto es posible, la tensión puesta-texto?**

*EGW:* Todas mis publicaciones con Ediciones DocumentA/Escénicas tienen una singularidad en la que la tensión puesta-texto se transforma en una tensión “puesta de texto” en “caja de libro” pensado desde la forma. Vale decir, que lo que recupera Gabriela en la editorial, y diría que más allá de mis libros, creo que es una consigna que ella tiene como editora. Esto es que el libro es un soporte material: es forma. Obviamente, el texto también es forma pero la forma material del texto es la que le da el cuerpo para que ese texto se diferencie de otros o de ese mismo texto en una computadora o dicho o leído o actuado. Esto también pasa, por ejemplo, con el texto de Artaud. Gabriela planteó hacer un libro *intonso*. Los libros intonsos eran aquellos del siglo XIX, principios del XX, que

---

<sup>3</sup> Lluvia de ideas.

tenían las páginas pegadas y que había que abrirlas con un cuchillo. Eso lo propuso Gabi a partir de la idea de “desgarramiento del cuerpo” de Artaud como un motor inicial para poder transformarlo en el cuerpo del libro que había que desgarrar. Entonces, cada lector o cada dueño de un libro cuando lo compra tiene que tomarse ese trabajo de abrir hoja por hoja. Las aperturas siempre son un desgarramiento porque no se puede abrir prolijo un libro y que quede perfecto como si fuese cortado en imprenta. Es decir, todas estas idas y vueltas que hacemos con Gabriela tienen que ver con entender la singularidad del libro y que el libro entienda la singularidad de la propuesta que le dio inicio.

***LFC: Tanto en Luzazul como en Casa que arde se explicita la referencia a Tres Mujeres de Sylvia Plath y La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca como obras cuyos motivos se recuperan. ¿Qué te llevó a optar por dicha explicitud ya que muchas veces trabajás con citas y materiales de manera menos evidente?***

*EGW:* En ambos casos, tanto en *Luzazul* como en *Casa que arde...*, el punto de partida fueron *Tres mujeres* de Sylvia Plath y *La casa de Bernarda Alba*, respectivamente. Fueron específicamente puntos de partida y una muy singular versión de cada uno de los textos. A *Luzazul* la tomo como una versión de *Tres mujeres* y a *Casa que arde...*, de *La casa de Bernarda Alba*. La escritura de *Casa que arde...* surgió como una propuesta que me habían hecho cuando yo fui a dirigir al Teatro Estatal de Berna en Suiza. Me habían propuesto hacer *La casa de Bernarda Alba* y yo les dije que no me interesaba Lorca sino los problemas que plantea. Pero me interesa, en todo caso, tomar y *aggiornar* el contenido a una formalidad nueva. A partir de ahí, es que escribí *Casa que arde...*, teniendo en la cabeza y tomando como punto de partida y como disparador el texto de Lorca y, de alguna forma, negociando con la dirección del Teatro porque ellos pedían un Lorca. Entonces, yo propuse un Lorca *sui generis*. En el caso de *Luzazul*, el punto de partida fue *Tres mujeres* porque originalmente fue un libreto de ópera para tres voces, tres voces femeninas. Exactamente lo mismo que propone la pieza radiofónica de Sylvia Plath.

**LFC: En el texto del programa de *Casa que arde* como en alguna entrevista sobre esa misma obra, noté la referencia a la “contaminación” como el proceso compositivo que se nutre de materiales de diversas índoles. ¿Coincidís en que es un concepto a partir del que se puede pensar la totalidad de tu trabajo como director, escritor, dramaturgo, *performer*? ¿Por qué hablar de literatura “contaminada” y no, simplemente, intertextual?**

EGW: A la pregunta de por sí o por no, absolutamente coincido. Mi trabajo es de una transversalidad contaminada o llena de gérmenes. Me interesa cierta terminología, si se quiere médica, que tiene que ver con la enfermedad, con lo que Didi-Huberman llama el “síntoma”. Yo trabajo mucho con ese concepto de síntoma que es la interrupción del saber. Me parece que ese concepto de síntoma, entendiendo que Didi-Huberman es un Warburgiano –trabaja sobre el concepto de “atlas mnemosyne” de Aby Warburg–, me permite tomar cualquier tipo de referencialidad de la cultura. Y cuando digo cultura estoy hablando de la cultura alta y la cultura baja del mundo, de lo más sofisticado hasta lo más vulgar, desde lo más artístico hasta lo más terrenal. Me interesa darle una cabida más o menos horizontal a esos elementos a modo tal de hacer una especie de *mashup*<sup>4</sup> cultural en donde me nutro de un montón de referencias que pueden convivir: desde una cita pedagógica hasta una receta de cocina o un latiguillo de televisión al lado de una referencia a la Capilla Sixtina o lo que sea. Ese es mi método de trabajo. Del mismo modo, trabajo las nociones de tragedia y comedia. No las pienso como diferenciadas sino imbricadas a la manera del *yin* y *yang*. Vale decir, para mí, el extremo de la comedia es la tragedia y el extremo de la tragedia es la comedia. Entonces, en ese sentido, llamar simplemente “intertextual” es muy prolijo. Me gusta mucho más el concepto de contaminación, de síntoma, de interrupción, de pirata y de apropiador, de resemantizador.

**LFC: A lo largo de tu obra explorás diversas artes alejadas de lo textual. Me refiero a instalaciones, *performances*, intervenciones urbanas, obras de teatro, óperas. En todas ellas, o bien puede prescindirse de un texto escrito o bien este no ocupa un lugar protagónico. ¿Qué te llevó a volcarte de lleno a la escritura de novelas con**

---

<sup>4</sup> Proceso compositivo que implica la combinación o mezcla de diversos elementos.

***Maratonista ciego y la reciente Dafne sobre fondo de Monte Fuji? ¿Considerás que prefiguran un tipo de lector similar a los espectadores de las propuestas no necesariamente escritas?***

EGW: A lo largo de treinta y pico de años de carrera escénica o de relación a las artes vivas, hice entre setenta y ochenta producciones. Y podría decir que voy gastando los petardos que me quedan. No me queda muchísimo por explorar y sí todavía me queda mucha cuerda para seguir produciendo. ¿Qué quiero decir con esto? Que así como yo empecé como titiritero con el *Periférico de Objetos* y fui derivando hacia otros territorios desconocidos –la ópera, el *performance*, la instalación, la intervención urbana, las artes visuales, etcétera– en un momento, alrededor de los años 2000, caí en la escritura dramática. En esa época, no encontraba ninguna obra escrita por autor contemporáneo o clásico que me interpelara lo suficiente como para motivarme a llevarla a escena. Entonces, decidí ponerme a escribir yo mismo los textos que iba a utilizar para mis espectáculos. De a poco se fueron acumulando. Publiqué mi primer libro que se llamaba *Botella en un mensaje* (2012) con Ediciones DocumentA/Escénicas y después empecé a entender, justamente por esa relación con la editorial de la que hablamos en la primera pregunta, que había un capital en la escritura que yo dejaba o relativizaba en función de ser un material para la escena, casi una excusa, un dispositivo secundario. Y entendí que, cuando lo pensaba en formato de texto impreso, ese material recuperaba el valor intrínseco que tenía en su carácter de impresión. Y de a poco, me fue interesando la posibilidad de escribir, ya no pensando para la escena, sino escribir abstrayéndome de la escena. Más allá de que algunos textos que yo haya escrito, que no son para la escena, los haya llevado, luego, a escena. En algún momento, apareció esta posibilidad de escribir *Maratonista ciego* (2020), que son solo apuntes, muchos apuntes que yo fui tomando a lo largo de los años. Este texto es también una especie de *mashup*. Es una gran contaminación de diferentes textos y, al mismo tiempo, de estilos narrativos diferentes. Uno es el de la autoficción. Ahí juego un poco con la falsa autoficción. Hay una especie de engaño entre ese sujeto que narra en tercera persona que pareciera ser el alter ego del autor, de Emilio. La idea es que lo es y no lo es, al mismo tiempo. Otra vez, vuelvo a las contaminaciones. En *Dafne sobre fondo de Monte Fuji* (2023), que es la segunda novela que acabo de publicar, también hay otro tipo de contaminaciones y hay un juego con lo

metateatral, con la performatividad. Creo que, de todos modos, en ambos libros de ficción, *Maratonista ciego* y *Dafne...* hay una idea del cuerpo presente o del cuerpo ausente que es parte de mis obsesiones en relación a las artes. Mi gran problema, mi gran tema es el cuerpo: el cuerpo dócil, el cuerpo indócil, el cuerpo sano, el cuerpo enfermo, el cuerpo medicalizado, el cuerpo sometido a los cánones de belleza del capitalismo, las imposiciones del cuerpo sometido a determinadas estrategias reductoras del deseo, etcétera. Entonces, creo que en ambos textos, que están por fuera del pensamiento de la escena, y me refiero a las dos novelas, el cuerpo está jugando de otra forma. El cuerpo como texto o el cuerpo del texto también es un cuerpo que se hace valer en los ritmos de la escritura. En *Maratonista ciego* es un cuerpito salpicado. Son todas entradas cortas. En el caso de *Dafne...* es un cuerpo de luchador de sumo. Son textos muy grandes, muy gordos, farragosos, largos. No hay intervalos, salvo capítulo tras capítulo. De algún modo, se configura otra vez el cuerpo y, también, una especie de escena que no tiene que ver nada con la escena de las artes vivas pero que es la escena del texto.