



Emilio García Wehbi¹

*Al fin y al cabo, sólo se trata de ser la excepción a la regla.
Godard dice: "La cultura es la regla, el arte la excepción".*

E. G. Wehbi.



Resumen

Los tres trabajos que forman parte de este dossier revisan la propuesta pedagógica del taller de Dirección dictado por Emilio García Wehbi, con el fin de conocer su particular forma de concebir y ejercer el oficio de director. Primero Jerónimo Ruiz realiza una reseña de uno de los libros de cabecera del taller: "El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual". Después, Gabriela González indaga en la "morfología" o la forma en que Wehbi piensa sus espectáculos. Por último, Paula Fernández analiza algunos de los procedimientos usados en la primera etapa de producción de este director.

Palabras claves: Emilio García Wehbi - Jaques Ranciere - morfología - procedimientos - poética de dirección.

Abstract

The present Dossier aims at discussing the aesthetics of Argentine Theatre Director and performer Emilio García Wehbi. Departing from his pedagogical proposal laid out in his Direction Seminar, course that all three authors have attended, this collection of papers consists of three independent but connected Works: first it contains a review of the book "The ignorant Schoolmaster" by Jaques Ranciere. Following, a discussion Emilio García Wehbi's morphology or system that organizes his way of conceiving his work as a Director is incorporated. And finally it includes an essay that discusses the first stages of Wehbi's career focusing on the procedures that shaped his work.

Key words: Emilio García Wehbi - Jaques Ranciere - Director's aesthetics - Systematic approach - Procedures.

Empecemos con Emilio García Wehbi (1964): Conocido director del ámbito teatral porteño; uno de los fundadores del emblemático grupo "El Periferico de objetos²"; trabaja como docente, régisseur, performer, actor y artista visual. Sus espectáculos, óperas, performances, instalaciones e intervenciones urbanas han sido presentados en importantes escenarios y festivales del país y del exterior³. Muy

recientemente publicó "Botella en un mensaje. Obra reunida" (2012), libro que contiene un suculento manifiesto con sus principios estéticos; seis textos escritos y escenificados por Wehbi, y uno que todavía no fue montado. Actualmente están en cartel tres de sus espectáculos: "Hécuba o el gineceo canino"⁴ (2011), "Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta"

¹ Este trabajo es parte del proyecto de investigación: "Poéticas de Dirección: registro y sistematización de conceptualizaciones y prácticas del oficio del director teatral" (2012.UNCPSA). Integrantes: Paula Fernández (Directora), Gabriela González y Jerónimo Lucas Ruiz.

² Junto a Daniel Veronese y Ana Alvarado.

³ Algunas de sus obras son: *El (A)parecido* (2010), *Aura* (2010), *Dr Faustus* (2010), *El matadero. Un comentario* (2009), *Dolor exquisito* (2008), *El Matadero* (serie I,II,III,IV,V,VI: 2003-2008), *Woyzeck* (2006), *La balsa de la Medusa* (2005), *Proyecto Filoctetes* (2002-2007), *Anna O.* (2004), *Moby Dick* (2003), *Los Murmullos* (2002), *Sin voces* (1999), *Manifiesto de Niños* (2005), *La última noche de la humanidad* (2002), *Monteverdi Método Bélico* (2000), *Zoedipous* (1998), *Máquina Hamlet* (1995), *Cámara Gesell* (1994), *El hombre de Arena* (2002), etc.

⁴ Versión de la obra de Eurípides.

DOSSIER Emilio García Wehbi

⁵(2012), “*Agamenón, volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*”⁶ (2012). En los tres, además de dirigirlos, trabaja como actor.

Este dossier está escrito por tres ex - alumnos del taller de Dirección que Wehbi realiza desde hace algunos años en la ciudad de Buenos Aires. Los materiales reunidos aquí son parte de la “cocina” de ese taller, es decir, parte de la propuesta pedagógica que Wehbi utiliza para reflexionar sobre el oficio del director desde la particular óptica de su experiencia artística. Nos pareció que la mejor forma de volver sobre algunos de los trechos que nos atravesaron en el recorrido por la jungla del taller era postulando a viva voz tres preguntas caprichosas; e intentar dar (cada uno

como pudiera) una respuesta siempre subjetiva y parcial. Las preguntas fueron: ¿Con qué teóricos dialoga Wehbi? Y ahí fue que Jerónimo Ruiz escribió una reseña sobre “*El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*”; libro de cabecera del taller. ¿Cómo piensa o concibe Wehbi la creación de sus espectáculos? Entonces Gabriela González nos cuenta sobre la “*Morfología*”. ¿Cómo construye sus espectáculos: qué procedimientos utiliza? Y ahí Paula Fernández revisa el desmontaje de espectáculos de la primera etapa de producción de este director.

Bom Appetite!

⁵ Texto de Rodrigo García.

⁶ Idem.

Mata al padre y sale huyendo: Preliminares sobre el proceder de Emilio García Wehbi

Paula Fernández ¹

26

Fernández: 26-28

Este artículo realiza una primera aproximación a la poética de Emilio García Wehbi centrándose en aspectos de su metodología de trabajo que se desprenden del desmontaje de espectáculos de su primera etapa de producción. El desmontaje tuvo lugar este año en el transcurso del taller de Dirección que él dicta los días martes en su estudio, en la ciudad de Buenos Aires. Lo que sigue supone un recorte y una mirada subjetiva aplicada a esos materiales con el propósito de identificar algunos de los saberes y procedimientos que sustentan la red de creación artística de este director.

“*Matar al padre*”: esta es la frase que a modo de mantra o juramento rabioso atraviesa toda la producción de García Wehbi. En los comienzos de *El Periférico de Objetos* - junto a Ana Alvarado y Daniel Veronese- “matar al padre” significaba correrse de los lugares y expectativas que el teatro de títeres detentaba por ese entonces, y que Wehbi resume como: “(...) *debía ser popular, debía ser para niños, debía ser poético-metafórico desde el lugar más convencional de lo poético. Vale decir: debía ser artesanal, etc.*” Si bien esa voluntad de romper con las normas estéticas establecidas estuvo presente en el espíritu de *Ubu Rey* (1989) - el primer espectáculo de *El Periférico*...- recién logró materializarse en el segundo espectáculo: En *Variaciones sobre B* (1992) el grupo invierte el procedimiento y vuelve visible lo invisible: el títerito ya no se esconde detrás del objeto ni intenta desaparecer en su ropa negra, sino que se expone a la vista del público:

(...) *el personaje no solo es el objeto manipulado sino que*

quien lo manipula también es transformado en un personaje y empieza a construir una serie de signos, una serie de leyes a partir de esa dinámica de vinculación. Una serie de leyes que son formales pero al mismo tiempo devienen conceptuales. Vale decir: el manipulador está en una situación de ventaja sobre el objeto; lo manipula en términos técnicos pero también aparece cierto grado de violencia, cierta represión del poder en esa relación de diferencia (...) aparece cierto juego de tensión en el que el objeto generara ciertas características como personaje y el manipulador tiene otras, y por un juego de disociación se ven no solo el personaje y quien manipula sino personajes manipuladores, y se empiezan a cruzar una serie de signos que exceden la lógica del personaje único.

De esta forma en este segundo espectáculo aparecen dos rasgos o procedimientos que serán una constante en el trabajo de este director: 1-La idea de mostrar el artificio, es decir, evidenciar la materialidad para construir “el artificio de la pura exhibición”; 2- el concepto devenido forma y la forma devenida concepto. A esto se le suma lo que Wehbi reconoce como los dos grandes tópicos en el trabajo de *El Periférico*...: Por un lado, la violencia: tomada como matriz expresiva, como obsesión y temática inherente a la familia, la sociedad, las relaciones íntimas, el cuerpo, etc. Y por otro lado, la dimensión política de los espectáculos. Dice E. G. Wehbi:

Indudablemente la política de un espectáculo es su formalidad, por eso yo hablo todo el tiempo de la forma como contenido y el contenido como forma. Aquello que es concepto

¹ Magister en Artes Escénicas (UFBA- Brasil), Docente- Investigadora de la Facultad de Arte de la UNCPBA. Cátedras: Dirección Teatral- Práctica integrada II. paunandez@hotmail.com



si se pone en escena como idea pierde: se empobrece, se pone patético, se pone didáctico, se pone pontificador; se pone fascista porque quiere imponer un discurso... En cambio cuando el concepto deviene forma, y lo que narra es la forma, los signos de esa materialidad le permiten al espectador la subjetividad: no vincularse en términos de masa sino en términos de sujeto. (...) Siempre el arte es político: por lo que dice, por lo que calla; pero básicamente por la forma expresiva que tiene. (...) En este sentido yo entiendo al sujeto en la polis: cómo se comporta en el marco de la otredad; donde uno no está solo. Donde hay una serie de reglas -que tiene que ver con lo social, con lo legal, con lo subjetivo, con lo moral; que tiene que ver con la ética.

Otro procedimiento que se vuelve visible a partir de *Variaciones sobre B*, está vinculado al encuentro casual, en la calle, de muñecas antiguas que rápidamente se transformaron en ícono de la estética del grupo. Estás muñecas que en el imaginario de Wehbi eran abandonadas en containers por inescrupulosos parientes de ancianitas recién fallecidas, portaban en su misma materialidad condiciones expresivas que el grupo vinculó a la idea de la muerte, la pérdida de la infancia, el paso inexorable del tiempo, etc. A esto se le sumó el descubrimiento de que por el propio desgaste las muñecas comenzaban a perder el pelo y finalmente se les desprendía toda la mollera. Este hallazgo les permitió manipularlas metiendo la mano directamente dentro de sus cabezas; y una vez más la forma devino contenido: esa disponibilidad práctica que presentaba el material fue leído/trasformado por el grupo en conceptos vinculados al sometimiento, la violencia y las relaciones de poder.

El episodio en relación a las muñecas alertó a los integrantes del grupo sobre los alcances y derivaciones que surgen del mero accidente. En adelante el accidente se transformó en una especie de principio rector en la producción de *El Periférico*... En palabras de García Wehbi, se trataba de (...) *Trabajar comulgando con el accidente, a la manera que lo plantea Francis Bacon: invocar al accidente, estar dispuesto al accidente, no estar preparado para el accidente pero estar atento a que si el accidente aparece se pueda capitalizar. Y después una vez que está capitalizado, incurSIONAR, por ahí todavía no entendí para qué sirve el accidente, pero como descubrimiento de algunos elementos "no dados" en la práctica artística es interesante.*

De esta forma, el accidente se convirtió en un recurso que ayudaba a "matar al padre" y a matarse ellos mismos cada vez, es decir: contribuía a evitar las formas estéticas canónicas, y también ayudaba a evitar la repetición de lo propio. El accidente y su posterior capitalización forzó a los integrantes del grupo a trabajar en relación a lo coyuntural, a lo no programado; los obligó a estar alertas y a lidiar con la intensidad -sin precedentes- del aquí y ahora.

El siguiente espectáculo del grupo llevó el mismo título del relato que escribiera el escritor romántico E.T. Amadeus Hoffman en 1817: *"El hombre de arena"*. La obra -estrenada por *El Periférico*... en 1993- partió de la lectura de este cuento pero sólo conservó de él el título (ya que la obra no tenía texto) y algo de su espíritu sombrío. El espectáculo se realizó en el teatro *Babilonia*, en un espacio reducido -con capacidad para treinta personas- y su puesta consistía en una enorme caja con quinientos kilos de tierra en la que estaban enterrados los muñecos que durante el espectáculo serían enterrados y desenterrados por los actores/manipuladores en una especie de ritual fúnebre sin fin.

Esta "tragedia musical" estaba dividida en cuatro actos, tres de ellos con música compuesta especialmente por Carolina Cardia y uno en que sólo se escuchaba el murmullo de los deudos/manipuladores. El director explica:

Nosotros tomamos como punto de partida el texto de E.T. A. Hoffman (...); y más que sobre el texto de Hoffman trabajamos sobre un texto de Freud que se llama "Lo siniestro". Lo que hace Freud es tomar el cuento de Hoffman y desarrollar el concepto de lo siniestro, que significa lo familiar que deviene extraño (...) Entonces nosotros trabajamos con esos y empezamos a intervenir los materiales de esa misma forma: llamamos "El hombre de arena" a una obra que estuvo atravesada por la mirada de Freud pero en la que no hay ningún tipo de explicación psicoanalítica, ni ninguna voluntad de entender eso que es un juego del inconsciente; sino que se construye un guión muy críptico, muy cerrado, muy difícil de desentrañar, pero que era muy sensorial. De mucho impacto para el espectador (...)

De esta forma, en esta obra aparece un rasgo peculiar vinculable a lo que Piglia denomina *segundo relato o relato oculto*. En su "Tesis sobre el cuento" este autor sostiene que todo cuento encierra un relato secreto con el que dialoga de manera subrepticia y fragmentada. La naturaleza antagónica de los relatos implica trabajar con dos sistemas de causalidad diferentes que al cruzarse componen una lógica en la que lo más importante nunca es dicho sino que se construye con lo aludido y lo sobreentendido.

En el espectáculo de *El periférico*..., si bien el título refiere al texto de E.T.A Hoffman, se toma como segundo relato el texto psicoanalítico de Freud sobre lo siniestro y lo ominoso. En *El hombre de arena* muchos de los conceptos y ejemplos que Freud utiliza para dar cuenta de lo siniestro devinieron en una forma escénica en la que el ritual de los muñecos enterrados, desenterrados y vueltos a enterrar funcionó como el residuo o las cenizas de un gran sistema de ideas y asociaciones que en el "incendio" del proceso de creación devinieron en un nuevo objeto que, a su vez, generó una nueva red de asociaciones.

En la recepción de este espectáculo lo siniestro encontró una resonancia de "tinte Freudiana" en relación a la angustia primitiva que se vincula a la idea de la muerte, es decir, al miedo que es reprimido y convertido en piedad ante el cadáver que, justamente, me recuerda aquello en lo que me transformaré. Pero básicamente encontró en el público una resonancia mucho más actual, vinculada a los cadáveres de los desaparecidos que habían sido secuestrados durante la dictadura y que por ese entonces empezaban a aparecer en las costas de Argentina y Uruguay. Como diría Schiller la connotación siniestra aparecía en la evidencia de algo que *"debiendo permanecer oculto sale a luz"*.

De más está decir que esta lectura no había sido prevista por los creadores del espectáculo, y por esta misma razón la obra resultaba efectiva, ya que siendo fiel a sus propias premisas de creación funcionaba como un sistema abierto a las distintas miradas del público. Desde la concepción de Wehbi las obras resultan efectivas e inquietantes cuando no se adecuan a las expectativas del público y le exigen al espectador desempeñar un rol activo. En este sentido el director sostiene: (...) *El espectador viene (al teatro) a pasarla bien y a trabajar: está produciendo actividad afectiva, emocional, intelectual al mismo tiempo que la obra, por que se le exige trabajar al espectador: construir relato. Y el*



Mata al padre y sale huyendo: Preliminares sobre el proceder de Emilio García Wehbi.

trabajo no es solamente generar placer: "yo voy al teatro porque después quiero ir a comer, es fin de semana y me hacen laburar..." sí, pero es otro tipo de trabajo; un trabajo de asociaciones poéticas, lúdicas, más misteriosas, más extraordinario porque sale de lo ordinario.

Un año después de presentar *El hombre de arena*, el grupo estrena *Cámara Gesell* (1994), un espectáculo creado a partir del libro "Yo, Pierre Riviere" (1973) en el que Michel Foucault analiza el caso de un joven de veinte años que en el siglo XIX asesina a su madre y a sus dos hermanos. El libro intenta demostrar -valiéndose de las memorias del joven, de documentos jurídicos, periodísticos y médicos- cómo un mismo crimen es manipulado y tergiversado por los distintos organismos que inciden en la opinión pública. E. G. Wehbi explica:

(...) empezamos a tomar esta problemática de lo familiar y cruzamos algunos materiales que habíamos estando trabajando y que tenían que ver con los anti-psiquiátricos de la década del 60. En la década del 60 aparece una psiquiatría, muy en sintonía con esos tiempos, que discute la problemática de la salud mental, diciendo que la práctica de la psiquiatría tradicional con los electro shocks, la drogadependencia, fármacos, psicofármacos y demás, lo que hacía en realidad era anular y clausurar la posibilidad de sanación que tiene el enfermo; y lo que plantea la anti-psiquiatría es un discurso liberador, es un discurso político que considera que -básicamente- la solución a los problemas de la sociedad capitalista enferma es la revolución socialista. O sea liberar a ese cuerpo doblemente castigado: primero en el seno familiar y después en el manicomio.

Otro material utilizado consistió en el concepto de micro-fascismo mediante el cual los autores G. Deleuze y F. Guattari explican que la familia constituye la estructura micro-fascista por excelencia, a partir de la cual se fundan los fascismos mayores. Tal como sucedía con el texto de Freud estos materiales no aparecían evidenciados en la obra sino que fueron tomados como "materiales de cocina" que posibilitaron la construcción de escenas, dinámicas y lógicas, sin revelar su fuente.

Las indagaciones escénicas en torno al texto de Foucault y a los distintos materiales de cocina derivaron en la aparición de "lo perverso" como concepto-procedimiento que se volvería recurrente en la práctica directorial de Wehbi, quien explica: *El concepto de perversión significa cambiarle el uso o la funcionalidad a un uso normatizado de algo. No hay que*



pensar simplemente el término de perversión con su carga oscura o peyorativa sino como la modificación de la función de algo. En este espectáculo el juego de perversiones era múltiple: por un lado el grupo introdujo una nueva variante dentro de su técnica de manipulación e incorporó -junto a los muñecos- a una actriz, pero la (que oficiaba como) actriz, no era actriz: era la directora Laura Yusem, quien además interpretaba a un personaje masculino, que además era un niño.

Volviendo sobre lo escrito hasta acá (sin ánimo de concluir nada sino más bien de realizar consideraciones que permitan a futuro continuar investigando la poética de este director) resulta interesante observar cómo desde los primeros espectáculos realizados con *El periférico de objetos* la dinámica de creación basada en la forma devenida contenido y viceversa, supone para Wehbi la indagación exhaustiva de los elementos que participan de la puesta, y el análisis -no menos exhaustivo- de los núcleos de sentido que porta cada concepto. De esta forma, un espectáculo se materializa como un sistema cuya lógica de funcionamiento, en sus múltiples dimensiones: afectivas, sensoriales, intelectuales, etc., tiene para Wehbi un fundamento de valor nombrable, rastreable a partir de determinada red de asociaciones poéticas y de determinados marcos teóricos. El nombrar, discriminar, definir, asociar y conceptualizar son una parte importante de la metodología de creación de Wehbi, quien reconoce que las improvisaciones y la dramaturgia del actor no le interesan demasiado y que suele destinar mucho tiempo al trabajo de mesa.

Por último, otro rasgo peculiar que merece ser analizado a lo largo de su trabajo tiene que ver con la construcción rizomática y la voluntad de E. G. Wehbi de componer en diálogo con materiales de naturaleza disímiles (literarios, plásticos, musicales, filosóficos, etc.) sometiéndolos a distintos tratamientos incluso dentro de un mismo espectáculo, por lo cual o bien pueden permanecer "ocultos" -como en el caso de los segundos relatos- o bien son evidenciados en diferentes grados: ya sea en forma de citas explícitas¹, adaptaciones o collages². El interés de trabajar incorporando lo heterogéneo, si bien constituye un rasgo común del arte moderno y posmoderno, puede leerse en Wehbi como la voluntad nómada de conocer y habitar territorios fértiles en los que no se quedará mucho tiempo, ya que lo realmente importante pareciera estar ante todo en el movimiento; en esa proliferación de Y... Y...Y... que Deleuze y Guattari anteponen a la lógica unidireccional del "ser".

Biblio grafía

- DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Félix: (2006) Mil mesetas. España: Ed. Miniut, Pre-textos.
- FOULCAULT, Michel: (2001) Yo, Pierre Riviere. Buenos Aires: Ed. Tusquest.
- PIGLIA, Ricardo: www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm
- WEHBI GARCÍA, Emilio: Desmontaje de espectáculos en el taller de Dirección y Puesta en escena de los martes. Buenos Aires. Marzo 2012.

1 Por ejemplo los fragmentos de texto del libro "Cinismo. Retratos de los filósofos llamados perros" de Michel Onfray, el poema "Musée des Beau-Arts", de W.H. Auden, en el espectáculo "Hécuba. O el gineceo canino" (2011).

2 Nos referimos al tratamiento plástico de algunos de los elementos que conviven en la escena como por ejemplo "la cortina de baño de Hitchcock" y las imágenes de las películas El infierno, (1911) de Giuseppe de Liguoro y Felicidad (1934), de Aleksandr Medvedkin; en el espectáculo Hécuba. O el gineceo canino (2011)

RESEÑA

El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual

de Jaques Ranciere*

Jerónimo Ruiz¹

Sobre el Autor:

Nacido en 1940 en Argelia. Actualmente profesor emérito de la Universidad de París (St. Denis). Ranciere se dio a conocer bajo la tutela de Louis Althusser, de quien se distancia luego del Mayo Francés. Sus escritos han circulado por temas referidos a la lucha de clases, y la igualdad social. Sobre esta temática se destaca su participación en proyecto colectivo del libro "Para leer el capital" (1965), y "El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual" (1987). Luego sobre temas de estética general se destaca "El futuro de la imagen" (2007) y "El espectador emancipado" (2010).

Objetivo general del libro:

El maestro ignorante es una reflexión acerca de la pedagogía, la educación, y las múltiples vinculaciones entre saber, poder, e inequidad social; en una estrecha relación a la obra de Joseph Jacotot, revolucionario, pedagogo, y filósofo francés de principios del siglo XIX. Jacotot desarrolló en su época lo que él denominó como Educación Universal. Básicamente consistía en emancipar al hombre de su dependencia a un saber hegemónico y legitimado, para reconocerse como un sujeto con una inteligencia igual a la de los demás y dueño de su voluntad de conocimiento. Esto le permitiría aprender, o en su caso enseñar, aquello que ignora.

Ranciere comienza ilustrando el contexto histórico en el que se inscribe Jacotot: una Francia posterior a la revolución en la que se instaura un plan sistemático de control social basado en el orden y el progreso. Para el autor, el mecanismo por excelencia que permite el desarrollo eficiente de dicho plan, es la institución pedagógica. Allí los "sabios" ejercen, de manera legítima, su autoridad sobre los "ignorantes"; y se formulan prácticas concretas para impartir el conocimiento de manera gradual, de modo que aquellos que no lo poseen puedan acortar, a su tiempo, la brecha que los separa de los instruidos.

En medio de este proceso de transformación, Ranciere cuestiona el sistema educativo y observa como su iniciativa de promoción de la igualdad y democratización del saber, es en realidad un falso espíritu de integración, en definitiva un claro ejemplo de control social: (...) *la distancia que la Escuela y la sociedad pedagogizada pretenden reducir es la misma de la cual viven y, por lo tanto, reproducen sin cesar. Quien plantea la igualdad como objetivo a alcanzar a partir de la situación no igualitaria la aplaza de hecho al infi-*

nito. La igualdad nunca viene después, como un resultado a alcanzar. Debe ubicársela antes."²

En este sentido Ranciere habla de una *sociedad-escuela* para referirse a un gobierno formado por élites (los mejores de la clase) y un pueblo (los que tienen problemas de aprendizaje) que siempre queda mal posicionado en esta manera de repartir el poder. En oposición a este punto de vista, Ranciere apela a la experiencia de Jacotot, para afirmar que instruir no significa transmitir un conocimiento adecuado de la mejor manera posible a alguien que no lo posee (el ignorante, el diferente, el retrasado); sino trabajar para que el sujeto no desconozca ni niegue su propia voluntad de conocimiento, y su lugar de igualdad ante el maestro. Pero esto no se consigue con solo enunciar esa situación, la misma debe ser verificada constantemente tanto por el maestro como por el alumno.

Capítulo primero:

Ranciere se pregunta ¿hasta qué punto es útil la explicación del maestro? Una primera respuesta a esta pregunta la encuentra en un ejemplo particular: el aprendizaje de la lengua materna. Nadie explica cómo hacerlo, no hay metodologías ni sistemas, sin embargo cada niño, en la medida de sus posibilidades, aprende a hablar en la lengua del contexto en el que crece. Una segunda respuesta la da gracias a una experiencia de Joseph Jacotot: sin saber él hablar el idioma holandés, y ante un grupo de alumnos holandeses que ignoraban el francés, consiguió gracias a una edición bilingüe del libro *Telémaco*, que sus alumnos hablen y escriban en lengua francesa. No hubo una explicación rudimental de la ortografía o de las conjugaciones, sino una concienzuda observación de las palabras y su traducción, y una insistente repetición en la lectura, para luego encontrar las correspondencias y armar frases en francés.

¿Por qué no apelar al "tipo" de inteligencia con la que se aprende a hablar la lengua materna para aprender otras cosas? ¿Por qué existe una institución y un maestro que definen qué y cómo explicar mejor? Estas preguntas que organizan el capítulo ponen en evidencia una relación de dependencia unilateral entre maestro y alumno: *"Es el explicador el que necesita del incapaz y no a la inversa"*³. Al mismo tiempo se relativiza la mirada tradicional sobre el aprendizaje, que insiste en explicar cada vez mejor y apelar a nuevos ejemplos para que el alumno comprenda lo aprendido: esto será para Jacotot el embrutecimiento. Es solo bajo el signo de la igualdad que puede haber apren-

* Ranciere Jaques: *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Libros del Zorzal. Buenos Aires. 2007.

¹ Es Licenciado en Teatro. Actor y docente. Ayudante graduado de Expresión Corporal III en la Facultad de Arte (UNCPBA). Jeronimolucas@gmail.com



El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual

dizaje, insiste Jacotot. Afianzarse en el diálogo de igual a igual entre maestro y alumno, borrando esas fronteras definidas. En esta situación ideal el maestro se convierte en “emancipador” del alumno, y los métodos de aprendizaje no le corresponden al maestro sino a quien aprende. Es por este motivo, porque el conocimiento no es un conjunto de contenidos a transmitir al alumno, sino más bien una actitud ante el conocimiento; que la igualdad entre maestro y alumno se promueve solo cuando existe una voluntad por aprender.

Capítulo segundo:

Ranciere sigue el desarrollo de la experiencia de Jacotot con sus alumnos y su Telémaco, y observa ciertos criterios metodológicos de esa emancipación, de ese método sin método. Jacotot pedía a sus alumnos que hablasen de todo lo que haya en Telémaco: la forma de las letras, las imágenes, sus razonamientos, los juicios morales de los personajes en la historia, etc.; la única condición para ello era poder ejemplificarlo en el libro. De esta manera el ejemplar de Telémaco se convirtió en un límite que al mismo tiempo otorgó libertad: “(...) diga lo que ve, piensa y hace (...) deberá mostrar en el libro los hechos a los que refiere su razonamiento.”⁴

El libro es una fuga con puntos de anclaje; es la materialidad a la que recurrir para poder verificar el extenso y variable camino de preguntas que el maestro “emancipador” le propone al alumno (¿qué ve, qué piensa, qué hace?). Ese recorrido ya no pertenece a un saber secreto de maestro “explicador”, ahora es territorio del alumno y su voluntad de aprender. El maestro ya no pregunta para verificar un saber determinado, sino para confirmar que se sigue buscando. Telémaco, dice Ranciere, es un pretexto. Puede ser eso o cualquier otra cosa, siempre hay algo que el alumno sabe de memoria y que sirve como término de comparación y relación con una cosa nueva a conocer.

Otro elemento recurrente de la Enseñanza Universal, como la llamo Jacotot, es la improvisación. Aprender a hablar de cualquier tema tratando de mantener una estructura coherente de desarrollo y cierre. Esto implica más que nada aprender a vencerse y darse lugar para exponerse al juicio del otro.

Capítulo tercero:

En este capítulo Ranciere retoma la idea de la voluntad de conocimiento, colocándola como la base para el desarrollo de la inteligencia, y trae la voz de Jacotot para decir que el hombre es una inteligencia puesta al servicio de una voluntad, una afirmación claramente materialista y polémica para la época de Jacotot. “La inteligencia es atención y búsqueda antes que ser combinación de ideas”⁵. Se posiciona a la voluntad del pensamiento por encima del sistema simbólico de lenguaje e ideas mediante el que dicha voluntad se expresa. De modo que el sistema es arbitrario, secundario al pensamiento y al desarrollo de la inteligencia, y quienes lo ponen por delante, como preexistente al pensamiento, solo afirman los valores hegemónicos de una sociedad. “El hombre no piensa porque habla (...) piensa porque existe”⁶.

Capítulo cuarto:

Ranciere reflexiona acerca de cómo esta concepción del saber asociado a la voluntad, en donde el conocimiento es más que un conjunto de contenidos transmisibles, y el rol del maestro es relativizado; colisiona contra una sociedad que fomenta la pereza de pensamiento y la desestimación del propio sujeto en tanto susceptible de ejercer su propia voluntad de saber. En esa pereza, dice, hay menos deseo de sustraerse del esfuerzo, que temor por exponer las propias ideas ante el juicio de los demás; y afirma que, en este caso, la voluntad se encuentra pervertida, apasionada por el desprecio y la desigualdad: “Y todavía hoy, ¿qué otra cosa permite que el pensador desprecie la inteligencia del obrero, sino el desprecio del obrero por el campesino, el del campesino por su mujer, el de su mujer por la del vecino, y así, al infinito? (...) ..sometidos a la ley de la masa por la pretensión misma de distinguirse de ella.”⁷

A lo largo del capítulo se profundiza sobre las acciones de una sociedad, que, apasionada por la desigualdad, se sirve de su afirmación para perpetuar el dominio de los “superiores” sobre los “inferiores”. Ya sea en cuestiones de raza, género, o partidismo político; la desigualdad se negocia y se disfraza de manera razonable: se obedece a cambio de algo, se asume un deber a cambio de un derecho. Y este sistema de inequidades se traslada desde el ejercicio del gobierno, hasta las más diversas prácticas sociales. Ranciere menciona en este sentido, cómo el estado legitima la violencia para contrarrestar otra violencia (ilegítima ésta por ser distinta), y que “(...) siempre se ha encontrado el medio de impartir justicia por la fuerza, pero no se está cerca de darle fuerza a la justicia.”⁸

Capítulo quinto:

Para Ranciere la tarea del emancipador no consiste en hacer sabios. El emancipador se afirma en saber que todas las inteligencias son iguales, por lo tanto confrontará a aquellas personas que se consideran de una inteligencia inferior; inferior no por saberse ignorantes, sino por despreciarse a sí mismos y despreciar su propia voluntad de conocimiento.

Si se hace tanto hincapié en el lugar de igualdad entre maestro y alumno, es porque este tipo enseñanza no puede formar parte de planes políticos de reforma progresista, no soporta banderas partidarias, ni resiste la pregnancia de las instituciones; solo un hombre puede emancipar a otro hombre, dice Ranciere. Esta frase es, por un lado, una evidente renuncia al orden social institucionalizado; y por el otro una propuesta de educación dirigida al individuo, no a la sociedad. Es un claro posicionamiento ético y formal: un gobierno no puede ofrecerle nada a quien se considera capaz de tomar por sí mismo lo que quiere y necesita.

Evidentemente es un modelo educacional que no se ha incorporado más que de una manera aislada, pero, como afirma Ranciere, la Educación Universal jamás podrá perderse ya que es el método natural de la mente humana, y de todo individuo que se plantea encontrar respuestas por su cuenta.

² Ídem, pág. 9

³ Ídem, pág. 21

⁴ Ídem, pág. 36.

⁵ Ídem, pág. 75.

⁶ Ídem, pág. 85.

⁷ Ídem, pág. 113.

⁸ Ídem, pág. 118.



Una forma de pensar la puesta en escena: La Morfología según Emilio García Wehbi

María Gabriela González ¹

Esta estructura da cuenta de la forma en la cual el Director Emilio García Wehbi piensa la creación de la puesta en escena desde el punto de vista del Director y que transmite a sus alumnos en las clases de dirección teatral que dicta en su estudio.

Preguntas generales y básicas sobre la creación: ¿QUE? - el concepto - ; ¿COMO? - la forma - ; ¿DONDE? - el lugar físico - ; ¿CON QUIEN? - el componente humano: el teatro es un arte colectivo, no solitario. Uno de los aspectos más importantes de este punto es la *devolución crítica* sobre lo que se está haciendo - ; ¿PARA QUIEN? - la puesta en contexto.

EL GERME

Es todo aquello que funciona como el primer motor, la fantasía o piedra basal con la que se empieza a trabajar. Este germen da cuenta del campo de interés del artista (obsesiones, pasiones, deseos, afinidades) y conecta su subjetividad (temor, erótica, fantasía) con el medio. El germen puede estar conformado por varios materiales diferentes (nota periodística, pintura, música, etc.) que a medida que se van haciendo obra, si el artista está receptivo y es honesto, puede conformar cierto tipo de unidad.

Wehbi encuentra que en el germen se ponen en juego motivaciones profundas del artista que pueden repetirse una y otra vez en su historia de creación así como responder a situaciones contextuales.

Comprender el vínculo del artista con los materiales germinales puede favorecer una profundización en la exploración de los mismos, "profundizar el delirio, el caos".

Para Wehbi la noción de Director/Autor está vinculada con el origen de la obra; en el origen hay un deseo, un material íntimo, profundamente conectado al artista. Este origen tan personal planta al director como autor por ser quien pone en juego su deseo, sus obsesiones, su intimidad.

DISEÑO DE PRODUCCIÓN

El diseño de producción se divide entre lo Material y lo Humano.

Diseño de producción material: Existen diferentes tipos de iniciativas:

- 1) Iniciativa privada pura: generada con ingresos pro-

pios; 2) Iniciativa privada mixta: cooperativa; 3) Iniciativa privada vinculada algún tipo de fundación / empresa: Ley de mecenazgo; 4) Sistema producción comercial: un productor invierte en la obra; 5) Sistema de producción estatal: Financiación oficial, dentro del circuito oficial.

Producción del teatro independiente en Argentina: condiciones de trabajo precarias; institutos de fomento creados por leyes en el Congreso de la Nación (Instituto nacional de teatro, Fondo nacional de las artes, etc.) y Ciudad aportan a crear un teatro más banal, más precario, sustentado por políticas culturales demagógicas-clientelistas.

Es tarea del director dialogar creativamente con los marcos de producción, no pensar a los mismos como algo ajeno al proceso de pensamiento de la obra. El director debe "tensar la cuerda manteniendo la tensión máxima sin que la cuerda se rompa".

Diseño de producción Humano:

Este punto da cuenta del equipo de trabajo tanto en escena como extra-escena.

Participantes artísticos escénicos: Actores, bailarines, músicos en escena, todos los que están dentro del sistema obra y son captados por la percepción del público en acto.

Participantes artísticos extra-escénicos: Artífices de la obra que no necesariamente son captados en escena.: Asistente de dirección, escenógrafo, musicalizador, iluminador, técnicos, diseño gráfico, etc.

El Productor ejecutivo: Se encarga de sistematizar creativamente los recursos para conseguir los elementos materiales, se la considera una figura muy importante. El productor es una persona que desde lo creativo piensa cómo relacionar ese deseo del Director, esa voluntad, con una puesta en práctica. Encuentra las alternativas posibles entre la exigencia imposible y el No como respuesta.

EL DIRECTOR

- Es un rol de responsabilidad con el grupo humano y con la producción artística. Se encuentra en un lugar de poder, de toma de decisiones, siendo a su vez contem-



¹ Licenciada en Teatro. Master en Práctica del Teatro Contemporáneo, Lancaster (UK). Master en Análisis del Movimiento Laban y Estudios Somáticos, Surrey (UK); Profesora adjunta Expresión Corporal I, Facultad de Arte. UNPBA. maria.gabriela.gonzalez@gmail.com